

Євген Пащенко

УКРАЇНСЬКО-СЕРБСЬКІ  
ЗВ'ЯЗКИ ДОБИ БАРОКО  
XVII–XVIII ст.

Пам'яті Властимира Ерчича

Київ  
«Освіта України»  
2017

УДК  
ББК  
П

**Рецензенти:**

**Д. С. Наливайко**, академік НАН України, доктор філологічних наук, професор (Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України)

**Л. С. Міляєва**, академік Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури)

**О. Л. Паламарчук**, кандидат філологічних наук, професор (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка)

П ... **Євген Пащенко**. Українсько-сербські зв'язки доби бароко. XVII–XVIII ст. — К. : Освіта України, 2017. — 308 с.

Відтворено широку картину інтеграції українського бароко в різних сферах сербського духовного, мистецького, літературного життя. Комплексно висвітлюється роль української культури у розвитку сербського шкільництва, книгодрукування, театру, письменства, малярства, музики тощо. Простежується доля сербських переселенців на українські землі в середині XVIII ст. та відображення цих подій в українській історії, культурі.

ISBN 978-617-7480-71-5

© Євген Пащенко , 2017  
© Освіта України, 2017

# Зміст

Від автора.....	4
Передне слово.....	5
Історичні умови розвитку сербської культури XVII–XVIII ст.....	16
Сербське бароко та його вивчення.....	16
З давніх українсько-сербських зв'язків.....	25
Історичні причини посилення українсько-сербських зв'язків XVII–XVIII ст.....	32
Роль київських центрів у розвитку сербської культури XVII–XVIII ст.....	41
Києво-Могилянська академія і початок шкільництва.....	41
Сербські учні в Києві.....	51
Книга як фактор прогресу.....	57
Формування літературної мови.....	70
Літературна культура сербського бароко.....	85
Перша сербська драма.....	85
Нові явища у книжній поезії XVII—XVIII ст.....	128
Жанрове і стильове збагачення прози.....	159
Сербське барокове мистецтво.....	170
Доба українських майстрів та їхніх сербських учнів.....	170
Походження барокового стінопису.....	183
Еволюційні зміни у різних видах сербського мистецтва.....	194
Міжетнічні зв'язки доби бароко.....	230
Сербські міграції в Україну як прояв барокового славізму.....	230
Відображення сербських переселень в українській культурі.....	241
Проблема порівняльного вивчення епічної поезії.....	262
Післямова.....	273
Примітки.....	284

## Від автора

Одного погожою дня на вулицях старовинного сербського містечка Сремські Карловці, що у Воєводині, з'явилися оголошення, які запрошували його мешканців узяти участь в урочистому відкритті меморіальної дошки на будинку, де колись містилася перша сербська школа. Її засновник, посланець Києво-Могилянської академії Михайло Козачинський, прибувши до сербів 1733 року, написав і поставив у цій школі першу сербську драму, що ознаменувала цілу епоху в історії культури цього слов'янського народу.

Майбутній автор книги, яку ви щойно відкрили, тоді — студент Белградського університету, був серед свідків тих урочистостей, й у нього зародилося бажання розповісти вітчизняному читачеві про благородний вчинок киянина. Дослідження відкривало дедалі нові, раніше маловідомі нашарування української культури на одну з віддалених слов'янських культур. Заглиблення у тему давало підстави для висновку, що шлях до сербів був лише одним із маршрутів тріумфальної ходи українського бароко, яке поширювалося від Дніпра в різних напрямках слов'янського світу. Сербський напрям українського впливу показовий тим, що дає можливість на конкретному інонаціональному прикладі простежити витoki й наслідки взаємодії слов'янських культур. Характер цих взаємин є вельми різноманітним. Це мають показати подальші дослідження зв'язків українського бароко з іншими традиціями, зокрема хорватською, що і є одним з аспектів комплексної програми вивчення української барокової культури.

У ході дослідження авторові пощастило спілкуватися з відомими вченими, отримувати від них поради й допомогу. Декотрих нині вже немає серед живих, але залишається добра пам'ять про їхню невтомну наставницьку діяльність. Це стосується передусім професора Київського університету імені Тараса Шевченка Галини Кіндратівни Сидоренко, якій автор зобов'язаний визначенням своїх наукових інтересів. Книга є виразом, глибокої шаноби великому другові й досліднику української культури, сербському вченому Властимиру Ерчичу. Автор вдячний за славістичну підготовку, яка відбувалася під керівництвом Г. Д. Вервеса та В. А. Юзвенко, за цінні поради, що їх надавали йому белградські науковці Д. Медакович, Д. Давидов, вітчизняні — Д. С. Наливайко, Г. Н. Логвин, А. С. Міляєва, Н. О. Герасимова-Персидська, С. Й. Грица, В. М. Нічик, російські — Л. О. Софронова, В. Є. Гусев та інші. У вивченні сербських монастирів та фондів бібліотек допомогу авторові надавали Здравко та Слободанка Аджия, Войкан Лукич.

*Євген Пащенко*

## Переднє слово

Українське бароко є важливою складовою частиною загальноєвропейського розвитку. Література і мистецтво України XVII–XVIII століть засвідчують великі досягнення українського суспільства в різних соціальних сферах. Народ України у цей період виявив національну самобутність, прямий зв'язок із вітчизняною культурою попередньої доби середньовіччя, традиції якої продовжувались у бароко. Мистецтво Київської Русі збагачувалося новими формами і змістом — без апологетства, але й без догматичного жахання від західної культури, традиційна пов'язаність із якою укорінена в найзначніших етапах українського духовного поступу від середньовіччя до авангарду[1].

Незважаючи на скрутні історичні обставини XVII–XVIII ст., на українському просторі було створено духовні й матеріальні цінності, значення яких виходило за межі надбань однієї нації. Київ, як центр інтелектуального і духовного життя, з XVII ст. повертався до свого статусу лідера в культурному розвитку слов'ян візантійської традиції. Звільняючись від тривалого поневолення, місто, як своєрідна духовна республіка нації, знову демонструвало глибинний зв'язок з європейським культурним обігом, стверджуючи свою самобутність за умов важкого релігійного протистояння на реляції православ'я-католицизм, православ'я-мусульманство, православ'я-православ'я.

Шляхи нової української культури сягали далеко на захід, куди мандрували киевомогильяни, учні Лаврської художньої майстерні, представники західноукраїнських осередків літератури, мистецтва, теології[2]. Саме ці орієнтири визначали місце української культури в загальноєвропейському бароковому колі. Завдяки цим зв'язкам було створено духовні надбання, що дають підстави називати українські центри бароко важливими осередками творення цього стилю у деяких слов'янських культурах православного світу. Україні XVII–XVIII ст. належала роль каталізатора, нерідко ініціатора культурного поступу, адже якщо говорити про найбільш репрезентативні приклади бароко на православному сході XVII й півдні XVIII ст., то їх було створено в українському ареалі. Українська барокова культура багата на визначні історичні постаті, літературні та мистецькі явища, філософські твори, які становлять національну гордість і дають підстави вважати ці надбання одним із значних відображень барокового простору Європи.

Великою мірою через таку високу престижність та європейський генезис тема українського бароко впродовж тривалого часу перебувала під забороною. Цілеспрямовано, з конкретною політичною та

ідеологічною метою надбання України цієї доби послідовно і жорстоко винищувалися у 30-і й подальші роки антиукраїнської політики радянського режиму. Заперечувалося право українського народу стверджувати себе спадкоємцем культури Київської Русі. Переконливим свідченням є знищення пам'ятників Київської Русі, що зазнали барокізації. Послідовність, з якою викорінювалось українське бароко, демонструвала цілковите усвідомлення того, що йдеться не тільки про об'єкти релігійного культу, а й про величні, переконливі свідчення своєрідності української культури. Останнім пояснюється і той факт, що архітектурні пам'ятники українського бароко руйнувалися не лише в Києві, а й поза межами України[3].

Хоч як це парадоксально, але саме факт знищення виступає ще одним аргументом на користь твердження про високий рівень українського бароко, з яким у часи геноциду нещадно розправлялися всіма методами. Окрім того, що ліквідовані пам'ятники потрібно відновити як інформацію, котра давала б повну картину всіх досягнень українського бароко, сам феномен руйнації має стати предметом спеціального висвітлення та аналізу.

Поряд з цим постає не менш важливе питання актуалізації культурної історії у свідомості сучасної людини та суспільства в цілому. Сьогодні відродженню національної культури як засобу розвитку національної свідомості надається особливе значення. Культура, зокрема її історія, сприймається як один із засобів ревіталізації суспільства, облагороджування, гуманізації сучасної людини.

Формування у широких верств суспільства уявлень про національну культуру можливе лише після глибокого наукового вивчення конкретного історико-культурного феномена. Поняття «українське бароко» потребує вивчення в руслі звільнення його як від надмірної глорифікації, так і від тенденційної недооцінки. Потрібні об'єктивна характеристика і конкретні висновки, на основі яких можна формувати уявлення про українське бароко і через мас-медіа впливати на суспільну свідомість. Велика культурна спадщина повинна стати складовою частиною культури сучасної людини.

На шляху реалізації цих та інших завдань стоїть чимало труднощів як теоретичного, так і практичного плану. Одним із першочергових завдань є повне висвітлення української культури барокової доби в усіх її проявах. Лише після того, як буде опубліковано, описано, зареєстровано всі пам'ятки культури різних жанрів і форм, тобто і матеріальну, і духовну культуру, коли буде створено такий «банк», можна приступити до ширших теоретичних узагальнень. Формуван-

ня такого зведення вимагає вироблення спеціальної програми «Українське бароко» із залученням до її реалізації учених різних галузей, оскільки сама природа барокової культури передбачає комплексний міждисциплінарний підхід.

Потребують спеціальної розробки й переосмислення питання термінології, хронології, методології дослідження. Не менш важливе значення має підготовка барокознавців, яка довгий час поділяла долю самого предмета дослідження. Через довготривалу антиукраїнську політику різних режимів проблема українського бароко, як і інших шарів вітчизняної культури, зокрема могутнього міфологічного підґрунтя, українського середньовіччя, авангарду, були поза межами дозволеного, кваліфікувалися як вияв «буржуазного націоналізму». Тому певний час ці питання розроблялися в зарубіжній науці, залишаючись невідомими вітчизняній аудиторії, що найвиразніше ілюструють доля та наукова спадщина Дмитра Чижевського, який лише нині повертається на український терен.

Втім українське барокознавство, незважаючи на цілеспрямоване гальмування, непинно розвивалося, інтерес до бароко не згасав. Сучасна українська наука нагромадила значний досвід, дала вагомі результати, з якими пов'язані імена відомих нині вчених з різних галузей української культури барокової доби.

Протягом останніх років спостерігається значне посилення інтересу до культури бароко, втім числі й українського. Цей інтерес пояснюється не «модю» і навіть не стільки увагою до так званих «білих плям». Адже бароко — це не «пляма» і безпосередньо в історії української культури — велика й вагома епоха. Якими значними є здобутки цієї доби, свідчать дослідження останніх часів[4], численні наукові заходи, пов'язані, зокрема, з реалізацією проекту «Шляхи бароко», який було розроблено європейськими вченими і затверджено в Раді Європи. Пояснюючи причини уваги саме до цього стилю, який по-різному втілювався у різних європейських та неєвропейських культурах, ініціатори проекту наголошують на гуманістичному аспекті дослідження. Завдання проекту полягає в тому, щоб послідовно відобразити європейську культурну ідентичність, а це, у свою чергу, пов'язане з прагненням сучасного європейського суспільства до єднання і поглибленого вивчення суспільної думки, а також до розвитку демократії та духовного збагачення сучасної людини. Поняття ідентичності, рівнозначності культури, як і проблема національної ідентифікації та мультикультуризму, в Європі сьогодні набуває особливого значення.

Комплексна програма розвитку культури, розроблена Радою Європи, має на меті послідовне висвітлення європейської культурної ідентичності як єдності різноманітного. Саме в цій єдності національних своєрідностей вбачаються основа європейської культури, сенс її ідентичності, оскільки Європа — це єдність, але єдність різноманітності, самобутностей, це — автономія як обов'язкова умова культурного розвитку. Саме за умови взаємоповаги цих самобутностей можливі ідентичність, спільність європейського культурного розвитку[5]. У зв'язку з цим зрозуміло, чому саме бароко стало предметом уваги науковців багатьох країн. Ця стильова формація у її численних варіантах найбільше поширювалася в Європі, виявляючи себе в різних країнах відповідно до історичних умов, до місцевих особливостей культури. Бароко являє собою своєрідну модель загальноєвропейської культури у різноманітності її розвитку. У різних країнах бароко мало неоднозначний зміст і прояв, але й демонструвало ознаки, які дають підстави говорити про належність тієї чи тієї національної або регіональної культури до стилю бароко у його специфічному, національному забарвленні.

Різними шляхами, за неоднозначних умов стильові та ідейні новації західноєвропейського походження проникали в Україну, переосмислювалися тут відповідно до місцевих особливостей культури. Відбувалася своєрідна зустріч візантійського та західноєвропейського мистецтва, які трансформувалися через місцеву, національну культуру з відповідною дозою фольклоризму. у синтезі цих та інших явищ і формувалася культура, котру називаємо українським бароко.

Феномен української барокової культури ставить перед сучасною наукою низку питань. Одне з головних завдань полягає в тому, щоб окреслити самобутність, оригінальність та національну своєрідність бароко в Україні, визначити поняття «світ українського бароко». У чому виявилися типові західноєвропейські запозичення? Як і якими шляхами вони проникали в українське середовище? Яким чином відбувався симбіоз візантійської та західноєвропейської традицій? Якими є його особливості в суто українському прояві? Це далеко не всі питання, котрі стоять перед дослідниками.

Своєрідною моделлю синтезу трьох джерел в українському бароко (візантійська культура, фольклор, західноєвропейські барокові запозичення) може бути архітектура, перш за все — церковні споруди. Збудовані безпосередньо за доби, що її називаємо бароковою, тобто виступаючи творінням людини «барокової свідомості», чи просто барокозовані, тобто відновлені відповідно до вимог часу, вони у



своєму зовнішньому вигляді, «внутрішньому змісті» нерідко позначені присутністю зазначених джерел. Це насамперед середньовіччя, котре продовжує своє життя в барокову добу. Актуалізація середньовіччя аж ніяк не заперечує принципи поетики, ідейні вимоги бароко, що ввійшли у західноєвропейську культуру як «барокова готика», у східнослов'янську та південнослов'янську православного кола — як «бароковий медієвізм». Для українського бароко, як найвиразнішої у плані безпосередніх зв'язків із католицьким заходом слов'янської культури православної конфесії, характерною є вагома присутність середньовіччя. Це можна спостерігати на прикладі численних храмів, де середньовічний компонент найвиразніший. Але це практично вже не те, колишне, середньовіччя, а культура відновлена, позначена суттєвими змінами, які нерідко мають західноєвропейський характер, тим самим виявляючи друге джерело українського бароко. Нарешті — фольклорний компонент, котрий найчастіше імпліцитно присутній у церковній культурі, традиційно опозиційній стосовно народної творчості. Соціальна структура тогочасного українського суспільства була такою, що, з одного боку, фольклор потужним струменем вливався в культуру, з іншого, — культура вищих верств проникала в народну творчість.

Співвідношення цих складових компонентів українського бароко повинно стати предметом спеціального дослідження. Київське бароко демонструє більшу наявність давньої традиції. На прикладі Софії Київської можна спостерігати гармонію, з якою вносяться нові елементи в існуючу середньовічну структуру, що переходить у барокізовані бані. В орнаментиці дзвіниці читаємо стилістику, близькість якої до народної традиції є очевидною.

Окрім безпосереднього вивчення феномена українського барокового мистецтва і літератури, в сучасній науці значно посилилися інтерес до проникнення в духовний світ української барокової людини, намагання показати особливості ментальності різних верств українського суспільства того часу. Це спостерігається і в зарубіжному барокознавстві[6].

Визначення національної самобутності українського бароко потребує врахування широкого національного контексту, одним з аспектів якого є процес міжнаціональних зв'язків. Культурні зближення як домінанта історичного розвитку виразно простежуються на широкому географічному просторі міжнародних комунікацій, які характеризують динаміку духовного життя XVII–XVIII ст. Хоча безумовним фактором різних суспільних, культурних явищ того часу

були міжрелігійні, міждержавні угруповання і антагонізми, культура в цілому виходила за межі конфесійних, політичних конфронтацій та розмежувань, була своєрідним механізмом духовного взаємозбагачення, що підтверджує сама наявність барокового простору від Мадрида до Києва і ширше.

Бароко, як не герметизована, а надзвичайно комунікативна система, в якій розповсюджувалися філософські та естетичні поняття, не уявляється без взаємовпливів, міжнаціональних сплавів. Саме в цю добу зв'язки, поширюючись, набуваючи нового, глибшого змісту, розмаїття форм, стають помітним фактором духовного розвитку народів, що відбилося на всіх сферах суспільного життя — у книжковій справі, освіті, літературі, культурі в цілому. Окрім політичного фактора, який спричиняв мінливість кордонів, масові міграції цілих етнічних груп, що було однією з типових рис бурхливого, неспокійного життя доби, існували й цілеспрямовані паломництва представників певних культур до культур інших. Мотиви були різні — від програмного запровадження релігійних догм чи політичних задумів до втілення абстрактних, іноді альтруїстичних ідей про етнічну єдність, що з особливою силою простежується на слов'янському просторі.

У зв'язку з останнім слід відзначити одну з ідейних і моральних доміант доби — бароковий славізм. У різних слов'янських культурах XVII–XVIII ст. це поняття виявило себе неоднаковою мірою. Найсильніші прояви слов'янського патріотизму спостерігаються перш за все у недержавних народів, які зберігали історичну пам'ять про колишню велич і сподівалися вирішити політичні проблеми шляхом об'єднання слов'ян у різних формах. Особлива сила таких переконань спостерігається у слов'яно-неслов'янських міжетнічних або релігійних протистояннях. На слов'янському півдні бароковий славізм має численні експлікації у хорватській, а на сході — в українській культурі XVII ст., поширюючись з XVIII ст. на сербське духовне та політичне життя.

Український славізм, відчуття солідарності з іншими слов'янськими народами, має глибокі витoki і виступає типовою рисою українського духовного життя на всіх етапах його розвитку. Можна говорити про середньовічний славізм, виражений у тогочасних уявленнях про слов'янський етнічний простір, що найбільшою мірою презентує діяльність киянина Нестора. Якщо ренесансний славізм через відомі історичні обставини не представлений в українській культурі і пов'язується у слов'ян передусім із дубровницько-далматинською та польською традиціями, то вже бароковий славізм суверенно панує

на широкому просторі українсько-слов'янських спілкувань, виступає одним із яскравих підтверджень міжнаціонального характеру бароко.

Український бароковий славізм відзначався гуманістичним змістом і мотиваціями, відрізняючись цим від цілеспрямованих політичних та культурних інтервенцій з боку імперських держав. Посланці з України у своїх паломництвах часто керувалися відчуттям слов'янської єдності, а не прагненням до втілення загарбницьких, асиміляторських задумів, хоча політичні втручання іноді вносили корективи в нерідко альтруїстичні мотиви. Проте, хоч якими б були причини таких паломництв, безумовним є факт здійснення культурного експорту з України в інші слов'янські регіони, що становить собою виразну особливість українського бароко і водночас є підтвердженням його життєздатності, вагомості, міжнародного значення.

Київ XVII–XVIII ст. із його літературними, мистецькими, теологічними, філософськими осередками акумулював такі високі культурні цінності, що вони потім розходилися різними шляхами до інших народів Південної та Східної Європи. Тогочасна українська культура, зокрема літературна, не тільки «включилася в цю нову систему контактів і взаємин, але й відіграла в них активну роль. Цим і визначається основний зміст інтернаціонального контексту української літератури бароко: вона не лише сприймала і освоювала ідейно-естетичні впливи, а й сприяла їх поширенню в інших літературах...[7]. Географія цих спілкувань охоплює великий простір західноєвропейських, середньоевропейських, східних та південних слов'янських і неслов'янських культур православної та католицької конфесій. Характер і результати цих зв'язків різні — від запозичень, типологічних аналогій до прямих впливів. Безпосередньо на слов'янському просторі можна умовно виділити кілька типів таких взаємин.

Українсько-польські зв'язки належать до найвизначніших і становлять важливий, хоча не єдиний, канал проникнення барокових новацій в українську культуру. Характер цих стосунків досить складний — від конфронтаційних, викликаних історикополітичними та релігійними обставинами, до умовно апологетичних. Відомі й факти участі вихідців з України в польських суспільних та культурних явищах і навпаки. Хоча названими особливостями характер українсько-польських взаємин визначено далеко не повністю, українська культура в цих реляціях є не лише реципієнтом, а й співучасником окремих явищ, превалюючи, зокрема, у наявності барокового славізму.

Останнє зближує світ українського бароко з хорватським, в якій ідея слов'янської єдності дістає найяскравіше втілення на індиві-

дуальному рівні — в особі Юрія Крижанича, тоді як в українському середовищі ця ідея досягає кульмінації 1654 року в Переяславській угоді — на рівні державному. До типу рівноправних культур належать і українсько-білоруські зв'язки, що іноді (згадаймо хоча б приклад діячів киево-могилянського кола), становлять спільність, у якій нелегко провести межі національної належності.

Інший тип становлять українсько-московські, пізніше українсько-російські стосунки. Парадоксально, але саме цей напрям українського бароко, що найширше представлений у географії та результатах впливу і найбільшою мірою підтверджує статус української культури як лідера, найменше відображений в сучасній науці у сконцентрованому синтетичному дослідженні, яке б показувало все розмаїття та наслідки прямої участі української культури у процесі європеїзації сусідньої північносхідної культури.

Саме бароковий славизм у різноманітних формах свого прояву був одним із чинників, які стимулювали промосковську орієнтацію окремих представників духовного життя українського суспільства допетровської доби. Відомо, що у здійсненні своїх реформ Петро I, зустрічаючи опір консервативних кіл ортодоксальної Москви, звертався до вихідців з України, де європеїзація відбулася раніше, і це значно прискорювало петровські реформи. Хоч і колонізована, Україна XVIII ст. зробила солідний внесок в інтелектуальне накопичення зростаючої імперії. Таке значення української цивілізації було більшою мірою актуалізоване у вітчизняній історіографії дорадянського періоду, що, зокрема, ілюструє зауваження Івана Франка стосовно участі України у формуванні драми в інших народів: «...враз із южноруськими ієрархами та вчителями наша релігійна та шкільна драма від половини XVIII в. мандрувала до Московщини, до Ростова, Твері, Полоцька, і навіть на Сибір, до Тобольська, де доховалась аж до XIX в, а також на південь, до Сербів, де трібувала виводити на сцену сюжети з національної сербської історії...»[8].

У цій географії Іван Франко відзначив лише один з аспектів південного напрямку поширення української культури. Її присутність у сербському середовищі була надзвичайно ваговою і різноманітною, виступаючи в багатомістовій традиції українсько-слов'янських зв'язків одним із найзначніших досягнень, що актуалізує необхідність послідовного і всебічного відображення всієї картини цих взаємин. Слов'янський, у даному разі сербський, контекст важливий для розуміння природи українського бароко, оскільки дає можливість на конкретному компактному просторі показати участь українського

бароко у створенні цього стилю в інонаціональному середовищі, в даному випадку — у створенні сербського бароко на всіх етапах його розвитку, з кінця XVII і впродовж XVIII ст. (так у сучасній югославській науці визначаються хронологічні межі присутності цього стилю в сербів).

Окрім розширення і поглиблення наших уявлень про міжнаціональне значення українського бароко, така постановка питання дає можливість простежити генезис бароко у слов'ян південно-візантійського регіону, де розвиток культури відбувався з деяким запізненням відносно загальноєвропейських ритмів. Це було зумовлене історичними обставинами, передусім османським вторгненням на Балкани.

Традиційно культурні зміни у цьому регіоні пов'язувалися із впливом Росії, яка в аналізований період виступала більше політичним чинником, аніж експортером культури. Значення України, що його виразно ілюструє роль останньої у відродженні духовного життя сербського суспільства XVII–XVIII ст., не враховувалося. В окремих дослідженнях, присвячених цьому питанню, Україна як фактор просто не фігурує або згадується лише як географічне поняття, хоча фактично різноманітні процеси культурних, етнічних комунікацій відбувалися за участі Києва з його численними духовними та культурно-мистецькими осередками і на широкому українському терені, приєднаному до Російської імперії, яка саме в цей час здійснювала тут свою експансіоністську політику[9]. Тому одним із головних завдань є необхідність з'ясування ролі саме українського фактора в тих змінах, котрі відбувалися на відзначених реляціях давнього історичного маршруту міжслов'янських спілкувань, що є одним з аспектів актуальності й новизни дослідження.

Така постановка питання видається логічною і відповідає історичним закономірностям, оскільки важливою умовою опосередкування виступає спільність національного та регіонального літературного процесу[10]. Київ ще за середньовіччя був могутнім центром, що стимулював процес духовного взаємозбагачення народів, які належали до візантійської традиції. Посилення зв'язків аналізованої доби розглядається як один із проявів культурно-історичної єдності, що здавна існувала у цьому регіоні і дає багатий матеріал для розв'язання актуальних проблем науки, починаючи з етногенезу і т. ін. Розширенню взаємин XVII–XVIII ст. сприяли глибоко укорінені уявлення про Київ як важливий осередок православ'я, що зміцнювало усвідомлення етнічної, релігійної, мовної спільності. Орієнтація на Київ, прямі зв'язки з ним спричинили пряму й тривалу присутність української

культури в культурі сербській. Цей факт потребує всебічного висвітлення, котре і є безпосереднім завданням даного дослідження.

Виходячи із сучасних потреб науки показати значення української культури у слов'янському та загальноєвропейському контексті, спробуємо простежити роль і значення українських духовних надбань у формуванні сербської культури нового типу, її поступовому входженні впродовж XVII–XVIII ст. до нової європейської системи. Оскільки передусім конкретизується факт історичної присутності українського бароко в сербській культурі, виникає потреба прокоментувати його з точки зору теоретичного тлумачення витоків, причин і наслідків. Розкриття контактено-генетичних взаємин указує на необхідність виявлення типології фактів та явищ. Аналіз типологічних збігів із застосуванням порівняльно-історичного методу спрямовано на спробу поглибленого вивчення загальних закономірностей історичного розвитку, а також — враховуючи специфіку суспільних процесів кожного середовища — на з'ясування того, що є не тільки спільним, але й диференціює культури двох народів у розмаїтті національно особливих змістовно-формальних проявів.

Поставлена проблема вимагає полідоного вивчення загальних закономірностей та специфіки суспільного й історичного розвитку за тієї доби з урахуванням усіх елементів матеріальної та духовної культури, деталізації художнього життя в широкому спектрі його окремих проявів — у літературі, образотворчому мистецтві, театрі, фольклорі тощо. Системний порівняльно-історичний метод дає можливість, використовуючи великий фактичний матеріал, простежити й узагальнити закономірності розвитку, відтворити широку панораму зв'язків, водночас забезпечуючи комплексний підхід.

Принцип комплексності особливо відповідає естетичній природі бароко, що проникало в усі сфери культурного та духовного життя, специфічною формою функціонування якого була взаємодія різних видів мистецтв, художній синкретизм. Естетика бароко, культивуючи ідею синтезу всіх мистецтв, вказує на необхідність бачити предмет дослідження як явище багатогранне в русі та взаємозв'язку, не відокремлюючи складові частини цих мистецтв одну від одної. Це дає можливість показати сам феномен у його розмаїтті і водночас — як відображення цілісності художнього мислення.

Залучення широкого кола питань логічно зумовлює міждисциплінарний аналіз, урахування не лише літературознавчих, а й інших аспектів, зокрема мистецтвознавства, мовознавства, етнології, культурології тощо. Такий підхід не претендує на всебічність, він підказа-

ний як конкретним матеріалом, так і зазначеними принципами барокознавства. Певний стимул для такої організації дослідження дають праці вітчизняних та зарубіжних учених, автори яких прагнуть до цілісного відтворення доби в широкому діапазоні її виявлень[11].

Наявність таких праць значно полегшила вирішення поставлених завдань, відкрила нові аспекти дослідження. Синтезуючи ці аспекти, спробуємо вперше дати комплексний аналіз такого помітного явища в історії української культури, як українсько-сербські зв'язки доби бароко у розмаїтті їхніх проявів та результатів.

Розв'язанню поставленого завдання підпорядковано структуру роботи, в якій, окрім урахування історичного контексту, простежується роль цих зв'язків у виникненні осередків культури та освіти, що стали підґрунтям літератури сербського бароко. Створення сербського «барокового ансамблю» було б неповним без урахування мистецьких надбань, що спонукає включити в поле зору і барокове мистецтво. Міжетнічні зв'язки, які мали місце за аналізованої доби, закономірно спричиняють постановку питання щодо фольклоризму бароко, вказуючи на таку важливу проблему, як порівняння української та сербської епічної традиції. Це питання потребує окремого дослідження, початки якого знаходимо ще в українській славистиці ХІХ ст. Цілеспрямоване завершення роботи актуалізацією проблеми порівняння епічної поезії засвідчує, що вивчення українсько-сербських зв'язків, отже, не можна вважати вичерпаним, що воно й надалі залишається науково перспективним, зокрема у сфері фольклору, поштовхом до вивчення якого повинна стати, ця книга.

# Історичні умови розвитку сербської культури XVII–XVIII ст.

## Сербське бароко та його вивчення

Бароко у південних слов'ян, як один із проявів загальноєвропейського духовного життя, становить чималий інтерес з точки зору з'ясування специфіки формування національної культури у слов'ян, споріднених етнічно, розмежованих релігійно але об'єднаних однією стильовою домінантою.

Складні умови історичного розвитку, різні культурні впливи що внаслідок розподілу Балкан між Австрією, Венецією і Туреччиною стикалися з місцевою традицією, а також низка інших причин зумовили стилістичне розмаїття, неоднорідність розвитку мистецтва на цьому терені у XVII–XVIII ст. У південних слов'ян, які входили до складу колишньої Югославії, умовно можна виділити кілька «барокових зон».

Приадриатичний регіон Хорватії, відомий як Далмація, позначений тісними зв'язками з венеціанським бароко, різні варіанти якого певною мірою виявилися у виникненні цілих ансамблів багатьох приморських міст. Дубровник, куди проникало й римське бароко, поширював свій вплив і на приадриатичні міста далеко на південь сучасної Чорногорії.

Північна Хорватія і Словенія, охоплені протестантським рухом, з початку XVII ст. підпадають під вплив контрреформації, який приходить з альпійської Італії та Австрії. Окрім австро-німецьких та північноіталійських впливів, тогочасні твори літератури та інших видів мистецтв несуть у собі риси етнокультурної специфіки, якими їх збагачували місцеві майстри.

Якщо югослов'яни католицької конфесії приймали бароко загалом безпосередньо із його західноєвропейських центрів, то до сербів ця культура приходила зі сходу, трансформована через її сприйняття провідними представниками православної східнослов'янської культурної та теологічної думки. Орієнтація сербів на православний схід була зумовлена суттєвим фактором розвитку сербського бароко — релігійною конфронтацією, протистоянням денационалізації, що певною мірою супроводжувало й утворення українського бароко.

Окрім українського напрямку, серби сприймали бароко через південь, в основному через Афон, де під впливом італокритської



культури відбувалося своєрідне відновлення пізньовізантійського мистецтва. Контакти із заходом, хоч і нечисленні — через перестороги, викликані унією, — виявились у XVIII ст. в участі деяких західноєвропейських, переважно австрійських, архітекторів та пізніше малярів у виконанні замовлень сербської церкви або у використанні окремими сербськими художниками моделей, запозичених безпосередньо із західних джерел. Усі ці впливи в кінцевому підсумку створили культуру, визнану як сербський варіант бароко.

Вивчення цього феномена в сербській науці засвідчує переважання мистецтвознавчих праць, які в подальшому спричинили літературознавчі ініціативи. Відтак вважаємо за доцільне назвати низку праць з історії мистецтва, чого, зрештою, вимагають як сам предмет дослідження, котрий потребує тісного міждисциплінарного співробітництва дослідників різних галузей, так і природа сербського бароко, провідні представники якого однаковою мірою виявили себе в різних сферах культурного життя.

Характерно, що вже перші кроки сербського барокознавства робилися завдяки спільним зусиллям представників літературознавства та мистецтвознавства. Особливо показовою є монографія «Сербське мистецтво у Воєводині» (1927), підготовлена відомим письменником В. Петровичем спільно з істориком мистецтв і також письменником М. Кашаниним. У цій праці, яка й сьогодні не втратила наукового значення, В. Петрович одним із перших указав на нові явища в сербському мистецтві, що зближували його з європейським бароко, маньєризмом та класицизмом[1]. Однак у довоєнній Югославії ці спостереження майже не дістали подальшого розвитку (за винятком деяких публікацій М. Кашанина[2]): головну увагу дослідники зосереджували на багатій творчій спадщині середньовічного мистецтва.

Досить глибоко проблему вивчення сербського бароко було поставлено в перші повоєнні десятиліття у низці праць М. Коларича[3], Д. Медаковича[4], П. Васича[5] та інших монографіях, що з'явилися на початку 70-х років. Майже одночасна публікація таких книг, як «Історія сербської літератури доби бароко XVII–XVIII ст. М. Павича (1970), «Доба бароко» П. Васича (1971), «Шляхи сербського бароко» Д. Медаковича (1971) та інших знаменувала своєрідний «бароковий бум» у сербській науці. Дослідження останніх років засвідчують невгасаючий інтерес до цього предмета.

Чимала заслуга у розробці методології, організації системного вивчення і підготовці фахівців з бароко належить Д. Медаковичу, публікації якого датовано першими повоєнними роками. Намагаючися

визначити поняття «сербське бароко», дослідник змушений обґрунтувати правомірність використання цієї синтагми в культурі, котра «не мала ренесансної доби». Втім останнє не стало перешкодою для белградських дослідників. Сербське бароко, констатує Д. Медакович, існує, будучи позбавлене героїчного пафосу, візіонарної сили та драматизму, що їх досягло західноєвропейське мистецтво. Це помітно не тільки в іконографічних нововведеннях західноєвропейського походження, підпорядкованих постулатам православ'я, а й у зміні ставлення до пізньовізантійського мистецтва та в низці інших тематичних і стилістичних проявів[6].

Безпосередню трансформацію барокових запозичень у сербському мистецтві різнобічно показано у монографії Д. Медаковича «Шляхи сербського бароко». Автор простежує продовження ідей XVI ст. у культурі нового типу. До цього прагнула сербська церковна верхівка, яка стверджувала себе прямою спадкоємицею середньовічної династії Неманичів, що закінчилася у XV ст. внаслідок османської агресії. Середньовічні образи і теми, а також пізньовізантійські стильові особливості стали тією базою, на якій зводилася барокова будова у сербів[7].

Своєрідність національного варіанту бароко досліджується також у монографії Д. Медаковича «Слідами сербського бароко» (1976), де на основі нових матеріалів автор намагається розширити репертуарний склад сербського барокового мистецтва, що зосереджувалося не тільки в монастирях майбутньої Воєводини. Дослідник розширив географію вивчення пошуками нових стильових явищ у мистецтві сербських монастирів на території Греції та на хорватських землях. Учений розглядає деякі прояви культури не лише мистецького, а й літературного походження[8].

Названі праці, які в основному ґрунтуються на статтях, опублікованих в різні роки й доповнених новими фактами[9], стали своєрідною підготовкою до створення монографії «Сербське мистецтво XVIII століття» (1980), в якій Д. Медакович дає цілісний аналіз образотворчого мистецтва у його різних жанрах від часу «великих переселень» на наддунайські землі до його інтеграції у європейський розвиток.

Простежуючи розвиток сербського бароко, автор обґрунтовує логічність виникнення цього стилю за умов відсутності ренесансного періоду, значення середньовічної бази, її участі у створенні нового стилю, а також показує його подальшу еволюцію до рококо і класицизму[10].

Сербські дослідники, як у першій половині, так і впродовж останніх десятиліть XX ст., неодноразово вказували на необхідність поглибленого аналізу шляхів, що ними здійснювався зв'язок сербського мис-

тецтва із східнослов'янським, яке традиційно ототожнювали з «руським», тобто російським, впливом (мався на увазі вплив Києва)[11].

Уперше досить конкретно й однозначно вказав на роль України, а не Росії у барокизації сербського художнього мислення дослідник із Нового Сада, згодом мистецтвознавець Сербської Академії наук і мистецтва у Белграді Динко Давидов. Роль українських майстрів послідовно висвітлено у публікаціях, які вказують на низку аналогій у сербському та українському мистецтві[12]. Новознайдені архівні матеріали, стилістичні компарації дали авторові підстави стверджувати належність ряду робіт сербських іконописців XVIII ст. до київської школи образотворчого мистецтва, з якою серби знайомилися шляхом безпосереднього перебування у Лаврській художній майстерні, а також через українських майстрів, котрі працювали поміж сербів[13]. Автор робить сміливі висновки щодо конкретних майстрів з України, пензлю яких належить чимало досягнень сербського мистецтва. Відзначені Д. Давидовим сфери можливого українського впливу дали поштовх для подальших досліджень, які вимагали безпосередніх детальних порівнянь українських та сербських пам'яток мистецтва.

Підкреслюючи значення української орієнтації для формування нового стилю в сербському мистецтві[14], Д. Давидов не залишає поза увагою творчість анонімних «зографів», діяльність яких через невідповідність узаконеним сербською церквою канонам київського бароко офіційно заборонялася духовенством. Ікони цих мандрівних богомазів, хоча й виконувались у візантійській манері, за настроєм були далекі від містики та аскетизму. Як синтез давніх традицій, розцвічених новими стильовими елементами, пройняті фольклорним світосприйняттям роботи цих невідомих майстрів, представлені у книзі «Ікони сербських зографів» (1977), становлять важливу базу для порівняльного вивчення «низового бароко» в українській та сербській культурі[15].

Діяльність зографів у подальшому поступалася перед новим мистецтвом, у поширенні якого велику роль відіграла графіка. Цей вид дає багатий матеріал для вивчення генезису бароко, його зв'язку із середньовіччям, що простежує Д. Давидов у монографії «Сербська графіка XVIII ст.» (1978). Ксилографія, знайома сербам ще з XV ст., стала на початку XVIII ст. лише віддаленим відлунням колишньої традиції. Новий етап у її розвитку репрезентували мідьорити, котрі, запозичуючи образи й сюжети із середньовічної гравюри, інтерпретували їх у дусі та стилі бароко. Розглядаючи графіку як помітне явище художньої культури, автор водночас указує на ідейно-політичне, соціологіч-

не значення цього виду мистецтва як засобу пробудження національної самосвідомості, виховання «барокової інтелігенції». Показово, що дослідник включає в репертуар сербської графіки роботи, які виникли в іншому культурному середовищі (українському, австрійському, російському) і належали не безпосередньо сербським майстрам, а представникам названих національних культур, виразники яких з різних причин зверталися до тем сербської історії.

Чималу цінність становить звід стислих дескриптивно-іконографічних відомостей головного репертуарного складу сербської графіки — ксилографія і мідьорити, розвиток яких ілюструють понад 400 репродукцій, представлених у цьому солідному виданні, важливому для порівняльного вивчення барокового мистецтва[16].

Якщо названі дослідники орієнтували на східнослов'янський контекст зародження і розвитку сербського мистецтва, то Р. Михайлович проектує західноєвропейські зразки на вітчизняну культуру. З'ясовуючи наявність у низці пам'яток живопису та іконографії різних проявів маньєризму, конче, дослідниця закономірно ставить питання про шляхи проникнення цих елементів до сербів. Відповідь на нього також приводить автора до українського мистецтва, з яким сербська культура була генетичне пов'язана[17]. Вказуючи на західноєвропейські джерела низки композицій сербського монументального стінопису, Р. Михайлович водночас визнає, що їхніми прототипами виступають збережені зразки українського монументального живопису XVII–XVIII ст., автори якого неодноразово зверталися до німецького, італійського, французького та фламандського мистецтва, переосмислюючи його в дусі православного бароко[18]. Як і інші дослідники, Р. Михайлович розглядає мистецтво у широкому контексті — не лише мистецтвознавчому, а й літературознавчому. Специфіку пейзажу висвітлено на тлі європейської пейзажної лірики XVI–XVII ст., вказано на співвідношення образотворчих засобів емблематичної поезії та живопису. Наголошено також присутність аналогій у сприйнятті природи як західноєвропейськими, так і сербськими й українськими художниками XVIII ст.[19]. Рефлексії західноєвропейської культури у православному середовищі становлять не запізнілу «провінційну репліку», а варіативну закономірність загальноєвропейського бароко, вважає автор[20].

Пошуки мистецтвознавців дали поштовх дослідженню у цьому напрямку і сербської літератури. Як і в деяких інших літературознавчих традиціях, де барокознавство виникало уповільнено (оскільки бароко не вважалося типовим явищем), стосовно сербської літера-

тури це поняття також приживалося не без труднощів. Заперечення противників цього терміна аргументувалися, зокрема, вказівками на збереження тісного зв'язку літератури XVII–XVIII ст. з візантійською традицією та її невідповідність класичним зразкам католицького бароко. Прихильники барокового тлумачення виходили з наявності нових тенденцій, які суттєво відрізняли книжну традицію від візантійської, зближуючи її із західноєвропейською літературою.

В інтерпретації сербської книжності XVII–XVIII ст. як такої, що має історико-культурне значення, велика заслуга належить письменникові й літературознавцю М. Павичу[21]. Помітною подією у вивченні православного бароко стало його дослідження «Історія сербської літератури доби бароко (XVII–XVIII століття)»[22], де вперше після Т. Остоїча, який 1922 року ввів термін «бароко» стосовно сербської літератури[23], М. Павич здійснив її аналіз, побудований на сучасних засадах барокознавства. Визнаючи, що сербська література «не мала свого ренесансу», належачи, в силу географічного фактора, до візантійського культурного середовища, дослідник показав і наявність суттєвих відмінностей від пізньовізантійської традиції, які поступово перетворилися на нове явище, котре автор не вагаючись називає бароковим.

Визначаючи хронологічні межі цього стилю у сербській літературі, дослідник орієнтується на досвід вітчизняних мистецтвознавців, а також зарубіжних, зокрема французьких, учених, які застосовують термін «бароко» до літератури кінця XVII — початку XVIII ст. [24]. Півтора століття сербської літератури (з середини XVII до кінця XVIII ст.) М. Павич розглядає перш за все з орієнтацією на сучасного реципієнта, намагаючись наблизити маловідому культуру до свідомості людини XX ст. Говорячи про історичні обставини формування літератури, автор прагне створити образ барокової свідомості сербської людини того часу, сповненого відчуття тривоги, непевності, настроїв, що диктувалися постійною загрозою поневолення за умов зіткнення мусульманства й християнства, православ'я і католицизму. Політична ситуація на Балканах, на думку М. Павича, значною мірою зумовила подібність світогляду тогочасного сербського письменника до настроїв західноєвропейської літератури доби бароко.

Проблему відсутності у сербській літературі ренесансного періоду і наявності середньовічного масиву автор вирішує через роль доби середньовіччя, визначаючи його як бароковий медієвізм, як аналогію уживаного А. Андялом поняття «барокова готика»[25].

Простежуючи виникнення різних жанрів у сербській літературі тієї доби, М. Павич пов'язує причини барокізації також з орієнтаці-

єю на православний схід, у якому особливого значення надає Україні. Автор торкнувся низки проблем, що потребують подальшого поглибленого дослідження. Одна з них — виникнення драми у сербів і ширше — у слов'янських культурах доби бароко.

Цю тему розроблено у книзі Властимира Ерчича «Мануїл (Михайло) Козачинський та його «Трагедокомедія»» — першому монографічному дослідженні творчості українського, а відтак і сербського письменника XVIII ст. Хоча працю присвячено життю і творчості однієї особи, значення і зміст цієї розвідки значно ширші. Багатолітнє вивчення архівів Белграда, Нового Сада, Києва, Москви, Мінська, Варшави, Рима тощо дало авторові змогу відтворити колорит доби, дати панораму історико-політичних, культурних подій, на тлі яких здійснювалися культурно-політичні паломництва, творчий обмін між представниками національних культур. Книга містить також і реконструйовану В. Ерчичем першу сербську драму, написану українським посланцем[26].

Якщо на півночі драма розвивалася у безпосередніх зв'язках із київською традицією, то на півдні, в районі приадриатичних міст Чорногорії Будва, Котор, Пераст та ін., де підтримували зв'язки з Дубровником і Венецією, виникала культура іншого типу, позначена традиціями чорногорців, що послідовно показав мистецтвознавець Т. Пейович. Дослідник звернув увагу на суттєві відмінності культури цього регіону від континентальної, яка була ізольована від європейського розвитку[27]. Барокове письменство приморської Чорногорії, представлене двома збірками, становить інтерес як один із варіантів бароко у слов'ян, котрі, попри релігійну конфронтацію, прилучалися до католицької традиції, що відрізняло їх від континентальної сербської літератури, яка існувала в межах Австрійської імперії[28].

Публікація літературної спадщини приадриатичної Чорногорії, підготовлена Милошем Милошевичем і Грацією Брайкович, викликала негативну реакцію з боку окремих белградських рецензентів, які заперечували право на існування поняття «бароко у Чорногорії» та належність текстів до літератури взагалі. Дискусія, що виникла, є показовою для тогочасного літературознавства, в якому поняття «бароко» довго не приймалося, а також окреслює важливу проблему, котрої не можна не враховувати, вивчаючи національні варіанти бароко. Йдеться про співвідношення центру культури та периферії, про регіональну наближеність до певних осередків впливу.

Чорногорська культура традиційно сприймалася як складова частина сербського комплексу, тим часом упорядники збірок, акценту-

ючи на самотності приморської культури, вказують на її відокремленість від культури північної континентальної частини. Бароко у цьому разі виступає важливим показником самостійності «меншої» слов'янської традиції щодо «більшої», котра стверджує себе як головну, універсальну стосовно цілого православного простору. На півдні Чорногорії, у приадриатичних містах відбувалися ті самі процеси, що і в Далмації, яка перебувала під впливом Венеції, хоча населення тут було православним або ж, певною мірою, уніатським. Ця особливість зближує характер розвитку бароко приадриатичної Чорногорії та західноукраїнських земель, охоплених унією.

Показовим для барокознавства є і обстоювання права того чи того тексту називатися зразком барокового письменства. Не всі тексти, включені до збірок, є бароковими у класичному розумінні, оскільки барокова стихія менш торкнулася прози, ніж інших видів мистецтва. Упорядники закликають урахувувати специфіку стилю, котрий сучасному реципієнтові може видаватися дещо незвичним. Тим часом світ бароко, з його внутрішніми законами, світ невпинної гри фантазії та думки, спроможний привернути увагу читача наших днів, ба більше: він посів чільне місце, скажімо, в літературі постмодернізму, що зокрема, ілюструє твір М. Павича «Хазарський словник».

Подібні прагнення «реабілітувати» літературну культуру бароко, яка часто має більш історико-літературне, аніж естетичне значення, є досить характерними для слов'янського барокознавства, втім числі й чорногорського. Через це упорядники прагнуть у численних коментарях розкрити колорит епохи, наблизити її до сучасності. До збірки прози включено тексти не лише релігійно-дидактичного, а й світського змісту, представлені у 13 тематичних розділах (посвяти, вступи, старозавітні й агіографічні фрагменти, подані в бароковому стилі; анали та літописи, народні повір'я, звичаї та ін.). Хоча далеко не всі тексти відзначаються естетичною довершеністю, проте вони становлять важливе документальне свідчення інтенсивної письменницької діяльності тих бурхливих часів.

Незважаючи на те, що бароко наголошувало на значенні авторства, середньовічна традиція анонімності ще дається взнаки: із 105 текстів лише 35 підписано іменами авторів. Це були служителі церкви й мореходи, дипломати, медики та юристи — вихідці не лише з примор'я, а й із прибережної частини. Одним із провідних представників цієї літератури був поет і прозаїк Андрія Змаевич (1624–1694), творчість якого є показовою як приклад неоднорідності у мовній та релігійній орієнтації. Виходець із чорногорського регіону, куди сягав

вплив сусіднього Дубровника, письменник був католиком, але писав кириличною графікою, цікавився фольклорною традицією чорногорського села, надто православного, був обізнаний з українською літературою.

Загалом, поезія цього регіону писалася народною мовою з помітним фольклорним впливом, що не притаманне книжній мові сербської літератури і зближує її з дубровницькою традицією. Для прози здебільшого є характерними інші мови: із 105 авторів 48 писали національною мовою, 51 — італійською 3 — французькою.

Білінгвізм був досить типовим явищем. Це, зокрема, ілюструє творчість відомого представника ораторської прози А. Баловича. Вибір мови залежав від адресата: для широкої публіки вживалася народна мова, теми «високого» змісту розроблялися сакральною мовою, найчастіше — латиною. Як відзначають дослідники, представники бароко із приморської смуги сучасної Чорногорії, хоч і зверталися до неслов'янських мов як засобу спілкування з католицьким і ширше — освіченим європейським світом, проте відчували себе слов'янами, не пориваючи з фольклорними традиціями, й це ще раз засвідчує типологічну близькість до культури Дубровника, де славізм був своєрідною константою літератури впродовж її історичного розвитку.

Робота, виконана чорногорськими науковцями, становить особливий інтерес як висвітлення культури, що існувала на православно-католицькому пограниччі. Якщо континентальна частина Чорногорії була ізольована від центрів культурного розвитку, зберігала патріархальні традиції, обираючи для орієнтації православний схід, то приморський регіон, православний, уніатський чи католицький, перебував у зоні дубровницького слов'яно-католицького впливу. Унаслідок цього виникла своєрідна культура, яка з типово бароковою примхливістю поєднувала католицтво і православ'я, книжні і фольклорні, церковні та світські елементи, що позначилося на мистецтві та літературі приморського регіону сучасної Чорногорії у XVII–XVIII ст. Було створено міцні підвалини для подальшої європеїзації, але з кінця XVIII ст. починається зворотний процес. Автори коментарів пояснюють це несприятливими історичними умовами, що були спричинені, зокрема, «наполеонівською блокадою», ізоляцією регіону від основних європейських культурних центрів. Вторгнення переселенців із континенту, які здебільшого займалися скотарством та землеробством, також стало причиною занепаду певних традицій: у прищельців не було «предиспозицій» до спілкування із сусіднім Дубровником як католицьким середовищем, не було барокових традицій, тим часом



прийняти ноні заважало незнання мов. Головну культурну функцію у чорногорців перебрала на себе фольклорна традиція.

Цього не можна сказати про літературу сербів у наддунайських землях, де бароко стало своєрідним трампліном для стрімкого стрибка у культурний процес. Завоювання барокової доби давалися взнаки у сербській літературі не лише другої половини XVIII, а й першої половини XIX ст., наклавши відбиток на музику, поезію, драму, а також на характер першого сербського роману, «бароково-сентиментального» за своїм типом[29]. Подібне відбувалося і в інших слов'янських культурах, зокрема у словацькій.

Хоча цей регіон сербської культури, яка великою мірою перебувала під впливом візантійської традиції, загальмованої османською герметизацією, входив до складу держави з розвиненим бароко, культура Австрійської імперії майже не позначилася на сербській літературі та мистецтві. За генезисом, типом, основними характеристиками розвитку і результатами це була культура, найближча до українського бароко, що пояснюється низкою історико-культурних та суспільно-політичних факторів, котрі впливали на сербську культуру XVII–XVIII ст.

### **3 давніх українсько-сербських зв'язків**

*Ця книга дана до землі Сербської...*

*Іоасаф Кроковський.*

Київсько-сербські культурні зв'язки сягають глибокої давнини і за своїм походженням більш давні, ніж, скажімо, київсько-московські. Розвиток цих культурно-релігійних спілкувань відбувався у трикутнику Київ — Візантія — слов'янські Балкани ще за доби раннього середньовіччя[30].

З падінням першого болгарського царства після 972 року одним із провідних центрів культури південних слов'ян став Охрид, звідки, за припущенням деяких дослідників, київський князь Володимир міг прийняти християнство як із спорідненого слов'янського середовища[31].

Запровадження християнства стало могутнім поштовхом для посилення культурного розвитку. Могутня держава Візантія справляла великий вплив на Київську Русь. Але не менш важливим було значення південнослов'янських духовних осередків, що виявилось, перш за все, у створенні спільної літературної мови, яка в різних модифікаціях обслуговувала культуру слов'ян православного кола впродовж століть.

Після падіння Охрида у 1018 році чимало представників цього центру знаходило притулок у Києві, надто за часів княжіння Ярослава Мудрого, коли до Києва з Болгарії, Сербії, Македонії прибували книжники, які несли з собою багату культурну традицію. Засвоюючи її, переосмислюючи слов'янізовані досягнення візантійського мистецтва та літератури, Київська Русь включалася в загальноєвропейський культурний процес

Однією з матеріальних ілюстрацій можуть бути стінописи Кирилівської церкви, створені у 1150-і роки в Києві на честь одного із засновників слов'янської писемності. Поряд із традиційними стилістичними засобами тут простежуються нові елементи романського та візантійського походження, нове тлумачення ликів святих, що, за спостереженнями дослідників, було тільки одним із проявів впливу охридського мистецтва на київське[32].

Поступово давньоукраїнська культура дедалі активніше включалася у зворотний процес впливу на літературу та мистецтво південних слов'ян православного кола, де поширювалися праці славнозвісних киян Іларіона, Феодосія Печерського, Климентія Смолятича, Кирила Туровського, Нестора та інших книжників. Одна з найдавніших кирилических пам'яток сербів «Мирославлеве євангеліє» (остання чверть XII ст.) позначена руським впливом, що засвідчують деякі орфоепічні, морфологічні, лексичні та інші запозичення[33].

Велику роль у консолідації духовних та інтелектуальних сил тих часів відігравав Афон, де в руських, сербських, болгарських монастирях створювалася книжність, стаючи надбанням православного слов'янства. Серед численних фактів культурних взаємовпливів особливо показовою є діяльність Сави Неманича (близько 1175–1235), з яким пов'язана ціла доба у розвитку сербської писемності. Книжна діяльність Сави невідривна від книжності Київської Русі. Побутує версія, згідно з якою у постриженні в монахи майбутнього сербського письменника головну роль відіграли руські ченці. Як свідчать біографи Сави, 1191 року до двору сербського правителя Стефана Немані прибув один чернець, «русин родом», який збирав кошти на утримання руського монастиря на Афоні. У розмовах з молодим спадкоємцем великого жупана сербського невідомий русин переконав Растка Неманича у величчч чернецького покликання, благочесті монастирського життя, сповненого духовного заглиблення і спілкування з Богом.

Юнак вирішив покинути двір свого батька і таємно відбути до Афону. Попри переслідування, втікачеві пощастило дістатися до Афону, де він залишився в руському монастирі і постригся в ченці, при-

йнявши ім'я Сави. Там розпочалася літературна діяльність відомого у подальшому представника сербської середньовічної писемності Сави Неманича. «Русини» Афону були першими вчителями сербського не-офіта, вони виховували його і як духовну особу, і як письменника, вони дали йому засади тогочасної освіти, що ґрунтувалася на староруській, тобто київській книжності[34].

Таким самим був шлях іншого середньовічного представника сербської літератури Данила, котрий знайшов притулок у руському монастирі св. Пантелеймона, де починав свою путь і Сава.

Факт впливу духовної особи на світську, яка вирішила відмовитися від мирського життя і перейти в ченці, цілком припустимий. Подібні приклади були досить поширені за доби середньовіччя, зокрема у київській традиції. Доля майбутнього письменника Сави має низку аналогій в історії Києво-Печерської лаври, коли представники вищих соціальних верств, захоплюючись ідеалами раннього християнства, відмовлялися від земних благ і йшли у монастир. Засновники Києво-Печерського монастиря Антоній та Феодосій були вихідцями із заможних родин. Печерський монастир привертав до себе багатьох людей, що прагнули до духовного життя; перехід у чернецтво міг бути і своєрідним протестом проти насилля або ж бездуховності, язичеського стилю життя в миру. Такими мотивами пояснюються дії Святослава Чернігівського, який 1106 року покинув, за словами літописця, «славу і багатство, честь і владу княжіння свого земного, швидкоплинного, царства заради него, вічного, подібно до давньоіндійського царевича Юсафа, перейшов у Печорський монастир»[35]. Роздавши своє багатство, він на власні гроші заклав Троїцьку надбрамну церкву «і при ній заснував лікарню...»[36]. Прихід високосановних осіб до монастирів зміцнював авторитет і вплив церкви на суспільство.

Ця традиція центру духовного життя староукраїнської держави — Києво-Печерської лаври була відома і в її осередку на Афоні, де авторитет її був досить міцним і міг вплинути на рішення серба Растка податися разом із ченцем-русином на Афон. Тут, після перебування і навчання в руському монастирі св. Пантелеймона, Сава заснував монастир Хиландар, який згодом перетворився на один із провідних центрів сербської середньовічної книжності.

Й до Сави зв'язки давньоукраїнської літератури із сербською були досить плідними, однак з початком його діяльності вони зазнали нового піднесення. Розпочинається посилення взаємовпливу двох споріднених традицій. Подібно до того, як раніше у давньокиївській книжності відчувався вплив слов'янського півдня, твори Сави та його

учнів позначені стильовими впливами київської літератури. Твори Сави також були відомі в Україні. Так, його «Номоканон», що 1274 року прибрав статус зводу законів, мав на Русі десять перевидань[37].

Сербські можновладці матеріально підтримували руський монастир на Афоні, де зародилася літературна діяльність Сави, якого після смерті було зведено у ранг святих. Наслідуючи його приклад, сербські середньовічні книжники зверталися до київської літератури як до зразка. Так, створюючи у 1253–1254 роках житіє Сави, його учень Доментіан користувався таким відомим твором, як «Слово о законе и благодати» киянина Іларіона (середина XI ст.), того самого «русина», котрого Ярослав Мудрий поставив митрополитом київським, відмовившись від кандидатури візантійця[38]. У лексичному складі тексту, написаного сербським автором, знаходять відступи від норм сербської редакції церковнослов'янської мови на користь її української редакції[39]. Особливо уважно сербські книжники ставилися до ораторської прози Київської Русі, зокрема Кирила Туровського (пом. 1182 року), твори якого були досить поширені у сербській літературі XIII ст.

Починаючи з другої половини XIII й до першої половини XVI ст. в історії українського та сербського народів можна також відшукати чимало аналогій. Багаті досягнення середньовічної культури України-Русі та Сербії, Болгарії, Македонії опинилися перед загрозою знищення з боку завойовників монголо-татарських на сході та пізніше османських — на слов'янському півдні. З цим періодом дослідники пов'язують виникнення й поширення героїчного епосу, який в українському та сербському фольклорі розвивався за умов, що мали багато спільного[40]. Спорідненість українських дум і сербських юнацьких пісень, помічена ще дослідниками XIX ст., оцінюється як одне із свідчень духовної та етнічної спільності двох народів, котра дістала своє відображення в народній культурі, зокрема в усному епосі.

Незважаючи на вторгнення завойовників на слов'янські землі, культурні зв'язки не тільки не припинялися, а навпаки, посилювалися. Про це свідчить інтенсивність спілкувань, починаючи з середини XIV ст., коли багато освічених сербів і болгар емігрувало на слов'янський схід, культура якого, ослаблена тривалим татаро-монгольським ярмом, приймала досягнення літератури та мистецтва південних слов'ян. Завдяки цим зв'язкам українська та московська культури збагачувалися новими стильовими й тематичними явищами, знайомилися з різними досягненнями західної літератури, що приходила на слов'янський схід через південних слов'ян. Суттєві зміни про-

стежуються у мові, правописі, графічних особливостях, орнаментиці, стилі, змісті книг. На зміну уставу й напівуставу, якими виконувалися рукописи, приходять новий напівустав, замість тваринного орнаменту — геометричний, іноді — рослинний. Із сербської літератури запозичується стиль «плетіння слів», у якому пізніше руські автори навіть перевищували сербських[41].

В Україну великим потоком йшла література сербів, зокрема праці Сави, Стефана Первовенчаного, Доментіана, Феодосія, архієпископа Данила, інших авторів, у тім числі й візантійських у південнослов'янських перекладах. Ці переклади відіграли значну роль у розвитку писемності, формуванні поетики, збагаченні сюжетами і темами руської літератури. Окремі твори, приміром, «Роман про Трою», «Александрида», були відомі ще в Київській Русі, куди вони в XI–XII ст. прийшли із західноєвропейської літератури. У XIV ст. ці твори знову з'являються в Україні, але вже в сербській та хорватській трансформації — як «Притча про королів», «Сербська Александрія» тощо. Сербські версії цих світських творів, написаних у стилі лицарських романів з любовною інтригою, на високоемоційній ноті, відповідали духові часу, новим тенденціям у літературі. Показово, що поряд із сербськими в той час були відомі й інші версії цих текстів у білорусько-українських перекладах, котрі походили від творів італійського середньовічного поета Гвідо-де-Колумни, де лицарський елемент ще більш посилений, що загалом імпонувало тодішній читацькій аудиторії[42]. Насичені алегорикою, метафорикою, перекладні твори середньовічної доби з часом увійшли в українське літературне бароко, яке своєрідно синтезувало середньовічну культуру, що йшла зі слов'янського півдня, в тім числі й із Сербії.

У духовному та політичному житті Києва значну роль відігравали вихідці з південнослов'янських держав. Показовою, зокрема, є діяльність Григорія Цамблака і Кипріяна, які були київськими митрополитами й залишили помітний слід в українській літературі XV ст.[43].

У результаті плідних зв'язків на XV ст. в Україні сформувалася і зростає самобутня культура, яка з часом почала поступово справляти зворотний вплив на розвиток літератури та мистецтва південнослов'янських народів православного кола, що перебували під османським гнобленням.

Незважаючи на репресії з боку завойовників, зв'язки із слов'янами Балкан не припинялися. Усвідомлення існування давніх зв'язків з «єдиновірним» східнослов'янським світом жило у свідомості громадськості, надихало на опір османському гнобленню. На слов'янський

схід ішли прочани, делегації, котрі вважали за обов'язок відвідати Київ як давній духовний центр православ'я. З ним пов'язувалися надії на підтримку й захист не тільки у свідомості освічених, церковних кіл, а й у народних масах. Такі переконання були одним із важливих стимулів, що ними керувалися маси сербського населення, які, рятуючись від османського ярма, шукали притулку на українських землях.

Окремі факти дають підстави для припущень, що сербські міграції на західноукраїнські землі та далі відбувалися ще до їхніх перших, датованих XVII–XVIII ст. фактів, про що йтиметься у наступних розділах. Сліди таких проникнень дістали відображення не лише в топонімії, а й у культурі. Виникнення деяких нових стильових явищ в архітектурних ансамблях Галичини та Волині, окремі елементи в літературі й фольклорі, що мають балканське походження або ж подібні до аналогічних явищ у сербській культурі, — це лише деякі фрагменти ще не реставрованої фрески українсько-сербських зв'язків XV–XVI ст.

На «темні місця» цієї доби звертали увагу ще славісти минулого століття, відзначаючи окремі факти, що потребують послідовного і поглибленого вивчення. До таких належать, зокрема, згадки про те, що серби брали участь у різних історичних подіях, котрі відбувалися на західноукраїнських землях у литовсько-польський період. Так, Свидригайлу в бої ротьбі із Сигизмундом надавали допомогу «ракушани», в яких вбачають вихідців із землі Рашської, тобто Сербії[44]. У боях з татарами під Слущком на початку XVI ст. також брали участь «раци», тобто серби, які, покидаючи захоплені турками землі, вливалися в українські збройні сили, ставали козаками. Вони, як припускають, служили у військах, захищаючи кордони від татарських наскоків. Так, в одному з писемних свідчень 1610 року згадуються «гайдуки», які брали участь у захисті українських міст від татар[45].

Відступаючи перед турками, сербські переселенці ще до кінця XVII ст., коли відбувалися «великі переселення», займали землі на спустілих наддунайських низинах, які колись входили до угорських володінь. Тут засновувалися монастирі, які впродовж століть були головними осередками духовної культури та мистецтва. Ці монастирі налагоджували й відновлювали давні зв'язки з Києвом та іншими центрами української культури. При монастирях та дворах сербських володарів зосереджувались освічені люди, які приходили і з України. Так, при дворі сербської династії Бранковичей, яка очолювала опір туркам, збиралися люди, пов'язані із книжною діяльністю. Серед сербських книжників тут перебували й вихідці з українських земель. Деякі з них завдяки своїй діяльності увійшли в історію серб-

ської середньовічної літератури. Це, зокрема, Андрій Русин з Галичини, дяк Єлисей із Кам'янець-Подільська, Василь Никольський із Закарпаття[46].

Таких, хоч і розрізнених, фактів було б виявлено значно більше при відповідному дослідженні ще недостатньо вивченого періоду XVI–XVII ст. Вони є важливими як свідчення того, що шлях з України до фрушкогорських монастирів у Воєводині, де наступного століття виникатиме сербське бароко, був знаний в Україні здавна, як і сербам був відомий шлях до Києва.

Не втрачав свого значення і такий давній осередок українсько-сербських духовних та культурних спілкувань, як Афон, хоча його через османське вторгнення було відсічено від слов'янських земель. Як і в ранньому середньовіччі, тут перебували вихідці з Києва та інших українських міст. На це вказують згадки про «русинів», які займалися книжною діяльністю[47], незважаючи на матеріальні труднощі, скрутність із підтримкою, що традиційно надходила з колись могутніх слов'янських держав. Один із скітів на Афоні, поруч з відомим сербським монастирем Хиляндр заснував Паїсій Величковський, що був родом із Полтави. Відомо, що на Афоні перебував Іван Вишенський. Під час своєї подорожі на Афон 1580 року він відвідав Сербію та Македонію, побував в Охриді, де став свідком жорстокого насилля, що його османи вчинили над слов'янським населенням. Враження від побаченого позначилися на творах відомого полеміста, писаних на Афоні.

Там же працював і Самійло Бакачич, якого відомий сербський медієвіст Д. Радойчич називає вихідцем з України. Він увійшов в історію сербської літератури як перший перекладач твору «Магніт духовний» на сербську книжну мову. «І Гавриїл Святогорець, і Самійло Бакачич були уродженці Малої Русі, українці. Про Бакачича, ієромонаха, говорили, що він «з Русі», «від Руської землі», «русин родом», «рус», — стверджує Д. Радойчич, зазначаючи, що С. Бакачич також переклав для сербських монастирів на Афоні відомий твір І. Галятовського «Месія правдивий» (Київ, 1669), який у XVII–XVIII ст. користувався великою популярністю у сербів[48].

Названі імена і факти далеко не вичерпують усіх явищ українсько-сербського спілкування впродовж XV–XVII ст, періоду, який потребує окремого історико-архівного дослідження.

Поступово культурний обмін між півднем східнослов'янської вертикалі — Києвом й ширше — українськими осередками літератури і мистецтва, з одного боку, та слов'янським півднем, зокрема

центрами сербської духовної культури у Воєводині й ширше — по всіх осередках сербської діаспори, з другого, набирав дедалі більшої динаміки.

На межі XVII–XVIII ст. і впродовж усього XVIII ст., після відомих першого й другого південнослов'янських впливів, а точніше, після безперервного взаємообміну культурними надбаннями, відбувається могутній зворотний вплив української культури на сербську, в результаті якого у сербській літературі та мистецтві виникає і розвивається таке нове явище, як сербський варіант бароко.

Плідність і тривалість цих зв'язків пояснюються як давньою традицією культурного взаємообміну (немовби за законом сполучення судин), так і конкретними історичними умовами розвитку тогочасної сербської культури.

## **Історичні причини посилення українсько-сербських зв'язків XVII–XVIII ст.**

*Був меч над нами, а нині спадає,  
Його із місяця сваволя рушає.  
Лазар Баранович.*

Поступове загарбання Балкан призвело до падіння сербської середньовічної держави, передвісником якого була перемога османів у битві на річці Мариці (1371), що після неї до Оттоманської імперії увійшли Егейська та Вардарська Македонія. Наступна поразка сербів у битві на Косовім полі (1389) звела колишню могутню державу до статусу васалу. Межі сербської незалежності відсунулися на північ, де центром держави став Белград, але з падінням останнього бастиону — міста Смедерева (1459) Сербія остаточно потрапила в турецьке ярмо, яке затягнулося не на одне століття.

Тривале перебування під чужоземним гнобленням супроводжувалося багатомісячною боротьбою за національне визволення. Майже кожен антиосманський виступ європейських держав викликав спалахи повстань на Балканах. Одним із найбільш масових було повстання сербів під час австро-турецької війни 1699 років, коли австрійські війська зайняли Белград, дійшли до Скопле, поставивши під загрозу турецьке панування в цих краях. Але подальший розвиток воєнних дій примусив Австрію відступати, а це спричинило неминучу розплату над сербським населенням. Турки не прощали «райї» — так імену-



валися слов'янські низи — бунту і союзництва з австрійцями. Наступаючи, вони нищили все на своєму шляху.

Один із очевидців писав, що «...лютий страх й біда тоді були! Матір од дітей відривали і батька від сина». Молодь полонили, а старих убивали. Й тоді люди на себе призивали смерть, яка була кращою від життя під турком і татариним[49]. Маса слов'янського населення були змушені покидати рідні місця і відступати разом з австрійцями. Так відбувалася трагічна і водночас епохальна подія в історії сербського народу, відома під назвою «сеобе» (переселення).

Головним напрямом міграцій, які 1690 року сягають апогею, були південноугорські землі, залишені через турецьку загрозу угорськими феодалами і приєднані до імперії Габсбургів. Ці переселення відповідали інтересам офіційного Відня. Австрійська держава, яка постійно воювала, мала потребу у стійких, випробуваних у боротьбі з османами сербських воїнах, що вступали до австрійського війська, сподіваючись здобути обіцяний Віднем статус привілейованого народу[50]. Зацікавлений у захисті своїх кордонів з Туреччиною, австрійський двір створював із переселенців прикордонні поселення під назвою Військовий кордон (Војна крајна, Војна граница). Для утримання цієї своерідної «казарми» не потрібні були великі кошти. Заохочуючи сербів всілякими обіцянками, Відень обумовлював, що привілеї матимуть силу тільки під час воєнних дій.

Вихід сербів з-під турецького ярма не приніс їм жаданого визволення. Прийняті до складу Австрійської держави, вони перетворилися на об'єкт переслідувань. Уряд Австрії гальмував відродження національних меншостей і зростання їхньої національної свідомості. Щодо сербських переселенців віденська адміністрація діяла згідно із спеціально розробленим планом. «Слід побоюватися, — писалося в одній із інструкцій уже тоді, коли серби разом з австрійськими військами наближалися до меж Австрії, — щоб цей народ не згуртувався, бо й так, роз'єднаний, має неприборканий норів і робить що завгодно, а чого вже очікувати від нього, коли в зазначені землі переселиться; немає сумніву, що тоді його буде неможливо тримати в покорі й володіти ним, оскільки бунтам не було б кінця і краю, бо коли вони об'єднуються, то перетворюються у величезну силу»[51].

Гальмуючи процес консолідації сербів, віденський двір прагнув шляхом унії поступово перетворити переселенців у денационалізовану масу. Становище сербів ускладнювалося й тим, то угорські феодали взагалі не визнавали переселенців, вважали їх забородами, що захопили їхні землі. Розпалюючи чвари між сербами та угорцями,

нацьковуючи сербських солдатів на угорських повстанців, Габсбурги водночас дозволяли німецьким колоністам заселяти землі, обіцяні сербам. Про становище сербського народу під владою турків та австрійців один із літописців у 1696 році писав: «І така вже скорбота, біда й злидні настали, яких не було ніколи... І в цих землях у занепаді були угорці, серби, болгари і герцеговинці, аж до самого Солуна та Константинополя всі християни. Сербам же найгірше було — і голод, і полон, і помста, і руйнування... Найпоганіше було тим бідолохам, які блукали з місця на місце в землях угорських та німецьких, — і з боку німців, і з боку самих псевдохристиян переслідуваним і гудимим, які ненавиділи їх, висміювали і схизматами називали»[52].

Навіть навколишня природа була чужа сербським переселенцям. Вони прийшли з гористої місцевості південної Сербії, де займалися здебільшого скотарством. На нових місцях була пустельна рівнина, до якої вони звикали з великими труднощами й тому не бажали займатися незвичною для них справою — обробіткою землі. Родючі землі довго лежали неорані. Злидні переслідували переселенців майже півстоліття, та особливо тяжкими були перші десятиліття XVIII ст., що їх позначали стихійні лиха й голод». Почуваючи себе вигнанцями, серою спочатку вели в основному кочовий спосіб життя. Були вони, за словами відомого сербського історика Й. Скерлича, яко їдеї, без постійного мешкання, замордовані хворобами голодом, гнані австрійськими військовими властями, угорськими жупанами та езуїтськими місіонерами. Досить довго ті втікачі тулилися в різних землянках, немов дикі кочівники, без постійного мешкання і занять»[54]. Тільки воєнні дії Австрії дещо поліпшували становище сербів, які сплачували свої «привілеї», проливаючи кров у битвах із пруссами, баварцями, французами, турками та всіма іншими, з ким Австрійська держава впродовж десятиліть вела безперервні війни. Негаразди сербів не вичерпувалися скрутним матеріальним становищем. Рятуючися від мусульман, які прагнули повернути слов'ян у свою віру, серби опинилися перед альтернативою: прийняти унію з католицизмом або залишитися у православ'ї.

Ще середньовічна Сербія привертала увагу Риму, який виступав за об'єднання південних слов'ян у лоні католицької церкви. Різні пропозиції Риму щодо унії надходили до сербських володарів ще з XIII ст., та особливо ця ініціатива активізувалася після Тридентського собору. Заснована 1622 року у Римі Конгрегація з пропаганди віри із самого початку своєї діяльності велику увагу приділяла сербам. Використовуючи місіонерів, які зосереджувалися в Дубровнику, Ваті-

кан спілкувався через унію з окремими православними осередками у приадриатичних містах Чорногорії.

Коли значні маси сербського населення внаслідок переселень почали адміністративне підлягати офіційному Відню, він розгорнув діяльність «щодо спасіння душ схизматиків», які шукали порятунку від мусульманської загрози. Католицький клір розробив спеціальний план навернення в унію сербів, стратегію «тихого й поступового з'єднання того... народу з римською церквою». Цьому служили сама церква, адміністрація, література, мистецтво, які поширювалися на місця зосередження сербського населення, що unikло турецького ярма або ж рятувалося від нього, заселяючи нові землі. Серби, які опинилися на території нинішньої Воєводини, потрапили під адміністративне підпорядкування Відня; ті, що утворювали Військовий кордон, охороняючи австрійські межі на території Хорватії, перебували під контролем Загреба та Риму. У 1718 році, коли Австрія окупувала Белград, туди прибули католицькі місіонери різних орденів. Таким чином, усю Сербію, не захоплену османами, заповонив католицький клір, який «во славу Божию і для утіхи спасіння душ сербських» прагнув залучити сербів до унії, що мало політичний підтекст, оскільки релігійна єдність гарантувала б і політичну стабільність[55].

Прагнучи релігійне асимілювати сербів, австрійський уряд не випадково зосереджував головну увагу на церкві. Як і українці, серби ототожнювали захист православ'я із захистом народності, тому громадське та культурне життя зосереджувалося навколо церкви. Упродовж XVIII ст. для сербів і чорногорців що жили в умовах панування іншівірного та іншомовного світу, поняття «православний» та «національний» нерідко зливалися. За визначенням югославського історика Н. Петровича, «православна церква... з її обрядами, що зрослися з народними звичаями, здавалася сербському селянинові антиподом складних суспільно-політичних умов. Користуючися певною автономією, вона затримувала денаціоналізацію сербського населення»[56]. Православ'я зжилося з уявленням про відмінність сербів від іншівірного, чужоземного світу та усвідомленням того що віра є цементуючою силою сербського суспільства[57].

Церковне питання було актуальним і з огляду на причини адміністративного панування. Ще під османами, після падіння середньовічної династії королів основним політичним представником сербів був патріарх. Очолюючи переселення на територію Австрійської держави, він виконував ту саму функцію і перед офіційним Віднем. Останній був зацікавлений у тому, щоб особа, яка стоїть на чолі сербської

церкви, відповідала політичним інтересам Австрії. Кандидатури церковної верхівки були об'єктом постійної уваги австрійського двору. Підбурювані Віднем, представники церковної влади Сербії перебували у безперервних чварах, що позначалося на становищі народних мас, гальмувало розвиток прогресивних ідей та духовного життя. Сербська церква з її малоосвіченим, а іноді й зовсім неписьменним кліром була таким самим експлуататором народу, як і угорські та австрійські феодалі. Усе це викликало обурення соціальних низів та поширення антипатії до церковників. Становище ускладнювалося ще й тим, що сама церква була об'єктом переслідувань з боку єзуїтів і усвідомлювала можливість ліквідації своїх прав, очікуючи «повної загибелі православ'я», котра вела до загрози втратити національну незалежність[58].

Опинившись у критичній ситуації, представники прогресивних кіл сербського народу розуміли, що повернення на захоплені османами землі немає. Потрібно було мобілізувати всі зусилля на збереження національної свідомості. Оскільки як один із аргументів на користь залучення сербів до унії католицькі церковники висували твердження про непридатність слов'янської мови і культури висловлювати Слово Боже, про бідність сербської історії, було конче необхідно продемонструвати вітчизняну культуру. Однак що могли протиставити «кочівники» блисків й розкоші пізньобарокового Відня чи Риму?

Втрата державної незалежності, тривале перебування під владою османів спричинили ізоляцію сербів від загальноєвропейського культурного розвитку. Пам'ятники стародавньої сербської культури, залишені на загарбаних турками землях, поступово занепадали. І хоча сербська церква, одержавши у 1557 році право на самостійність, прагнула відновити репрезентативність культури, остання вже не могла піднятися до рівня колишнього розквіту. Монументальна архітектура Сербії, багата в період середньовіччя, не маючи нових замовників, виглядала скромно. Література і мистецтво, варіюючи застарілі традиції, не збагачувалися новими формами та змістом. Із захоплених османами земель сербські переселенці вийшли практично з порожніми руками. Чимало сербських літературних та мистецьких пам'яток середньовічної доби згоріло у вогні турецької навали або ж було розграбовано чи зруйновано. Опинившись у межах багатой, високо-розвинутої католицької держави, сербське населення перетворилося на об'єкт глузувань через відсутність центрів культури, власних шкіл та друкарень, храмів, навіть через нерепрезентативний вигляд ченців. За таких умов протистояти могутньому пропагандистському апарату

тові Австрійської держави власними силами серби не могли. Тим часом очікувати допомоги безпосередньо з давніх осередків вітчизняної культури було безперспективно.

Уся Сербія, крім Белграда, який зберігав певну автономію, перебувала під владою завойовників. «Невеличка Чорногорія, — відзначав Й. Скерлич, — без перепочинку боролася за свою незалежність із турками; у Боснії та Герцеговині не залишилося й сліду від духовного життя, а давня Сербія, поярмлена і спалена, спустошена після двох великих переселень народу, була у відчайдушному становищі. Єдине, що могло бути ознакою духовного життя сербського народу, розпочалося тоді, коли декілька сотень тисяч утікачів опинилися серед пустельних рівнин південної Угорщини. Оті серби й започаткували культурне життя нового типу, і цілих півтора століття тут думалося й писалося за весь сербський народ»[59]. Налагодження цього процесу відбувалося за безпосередньої участі України.

Перед загрозою національної та релігійної асиміляції гостро відчувалася потреба в солідаризації з православним слов'янським сходом. Серби, опинившись у критичній ситуації можливої втрати останніх залишків національної незалежності, які вдалося зберегти під владою османів і на які тепер зазіхала Австрія, покладали великі надії на допомогу зі сходу.

Російська держава, яка наприкінці XVII — на початку XVIII ст. розширювала свої межі, поглинаючи й землі України, мала свої політичні інтереси на Балканах. Реалізуючи їх, вона спиралася на традиційні проросійські настрої слов'янського населення Балкан. Незалежно від інтересів царизму, позиція Російської держави сприймалася як відмінна від реакційної політики османів або інших європейських держав у цьому регіоні. Як зазначав німецький філософ, для християнських підданих Порти це було просто увічненням їхнього гноблення Туреччиною. І поки вони лишалися під ярмом турецького панування, вони мусили бачити у главі греко-православної церкви, як повелителя шістдесяти мільйонів православних, хоч ким би він був в інших відношеннях, свого природного визволителя і покровителя[60].

Водночас Росія використовувала свій авторитет серед православних підданих-слов'ян у суперництві з Австрійською імперією, виступаючи і тут у ролі «захисника». Активність політики, що її Російська імперія проводила в цьому напрямі, протягом XVIII ст. зростала, її складовою частиною було здійснення культурного впливу, що пояснюється й безпосередніми ініціативами з боку організаторів національного відродження на Балканах.

Серби неодноразово звертали увагу Росії на репресії з боку Австрійської держави, яка вимагала від них прийняти унію, і підкреслювали при цьому, що переслідувань зазнає не тільки церква, а й увесь сербський народ. Вони домагалися від російського уряду перш за все духовної підтримки, організації культурних осередків, які б сприяли піднесенню їхньої національної свідомості. Як зазначалося в одному з листів сербів до російського уряду, першочергове завдання полягало в тому, щоб допомогти їм вийти з «Єгипту незнання», тобто сприяти розвиткові культури: «Потребуємо тільки допомоги у просвітництві, тобто в озброєнні наших душ задля спротиву ворогам нашим... лютим звірям», які намагаються «задушити в нас усі наші почуття, спіймати нас у тенета... і зробити нас підлеглими римського косябулу»[61].

Російський уряд, маючи на увазі перспективу проникнення на Балкани через сербське посередництво, не відмовляв у підтримці, але й не виявляв особливої активності — остання настане пізніше, у XIX ст. Центром духовної допомоги сербам фактично став Київ з його культурними осередками. Вони брали безпосередню участь у формуванні сербської культури XVIII ст., створенні пам'яток літератури та мистецтва, позначених особливостями українського бароко. Сучасні югославські дослідники характеризують розвиток сербської культури з початку і до 70–80-х років XVIII ст. як «український вплив»[62] або як «український період»[63], протягом якого серби досягли значних здобутків, звільняючись від застарілих канонів середньовіччя і створюючи базу для розвитку сербського бароко, культурно-мистецьких напрямів і стилів наступних століть.

Українсько-сербські культурно-історичні зв'язки XVIII ст. були продовженням загального культурного обміну між південними та східними слов'янами, що мав давню традицію. Причини плідності українсько-сербських контактів у галузі культури зумовлювалися низкою обставин, серед яких насамперед слід звернути увагу на певну схожість історичних умов, за яких розвивалися культура сербів Воедини та українська культура XVII ст.

Загроза національній незалежності як українців, так і сербів виходила з боку могутніх католицьких держав, з тією різницею, що одному народові загрожувала Польща, іншому — Габсбурзька імперія. Цих агресорів позначала схожість у пошуках форм денаціоналізації, у використанні церкви як засобу політичного впливу на слов'ян. Українці та серби відчували загрозу і з боку магометанства. Обидва народи були розколоти в територіальному відношенні, що зумовило нерівномірність розвитку у різних регіонах. Якщо в Україні, значна

частина якої перебувала під панською Польщею, провідним центром наукової та культурної думки був Київ, то в Сербії, що знаходилася під османським ярмом, «думалося й писалося за весь народ» в адміністративному центрі Воеводини — Карловаці.

Аналогії простежуються і в географічному факторі, у нестійкості й невизначеності кордонів, які постійно зміщувалися. Ці межі водночас виступали і кордонами етнічної, релігійної конфронтації «ми — вони», яка стимулювала розвиток національної свідомості, готовності до захисту власної культури і породжувала прагнення до солідаризації з етнічно спорідненим, надійним захисником. Тому й серед сербів, і серед українців побутував міф про те, що нібито Росія спроможна зрозуміти критичність їхнього становища і прийти на допомогу. Як певні верстви в Україні в середині XVII ст., так і серби у XVIII ст. пов'язували власну історичну долю з Росією, сподіваючися на її підтримку.

Структура сербського суспільства, що перебувало в межах Австрійської держави, певною мірою була близькою до соціального складу України XVII ст. На землі Воеводини переселялося здебільшого міське населення — ремісники, торговці, а поряд з ним і селянство. Представниками панівних верств було духовенство та військові, котрі служили в австрійському війську. Селянство, міщани, дрібні ремісники та торговці разом із заможними городянами підтримували діяльність церкви, що адміністративно презентувала сербських переселенців. Спосіб життя сербів, які утворювали Військовий кордон, дещо нагадував становище українського козацтва. На це звертав увагу Й. Скерлич, котрий писав, що життя сербів «принаймні в перші десятиліття XVIII ст. багато в чому скидалося на козацьке Запорожжя»[64].

Сама атмосфера суспільного життя сербів відзначалася динамізмом, бурхливістю, неспокоєм. Певна подібність між українцями та сербами виявилася і у ставленні окремих кіл до унії. У сербському середовищі сприймали католицизм як посягання на незалежність і були готові до захисту своїх національних традицій, ототожнюючи їх із православ'ям. Після перших втручань єзуїтів серби, відчуваючи загрозу втрати національної незалежності, прагнули організовано й цілеспрямовано виступити проти унії. Як і українці, однією з головних форм захисту вони вважали організацію шкіл, вихованці яких були б здатні поширювати знання, підносити вітчизняну культуру, протистояти діям антислов'янської пропаганди.

Наведені фактори, які значною мірою зумовили ефективність культурно-історичних зв'язків між сербами та Україною котрі мали

місце у XVIII ст., сприяли зближенню сербських діячів церкви та культури з Україною, що було явищем закономірним. За словами М. Павича, без книг і друкарень, без шкіл сербська культура повинна була спиратися на найближчого «природного» союзника в тій боротьбі — на літературу України, яка вже вела подібну боротьбу з офіційною єзуїтською пропагандою в Польщі протягом XVII ст. і мала розвинену полемічну літературу, необхідну для тієї боротьби»[65].

Культурна допомога з України надходила до сербів двома шляхами. З різних українських центрів у сербські міста прибували книжки, їхали вчителі, письменники, художники, теологи тощо; серби зі свого боку йшли в Україну по знання, які потім поширювали в себе на батьківщині. Ця «історична траса» культурного взаємообміну, що функціонувала ще з давніх часів, коли відбувалися так звані перший та другий південнослов'янські впливи, у XVII–XVIII ст. стала каналом зворотного впливу.



# Роль київських центрів у розвитку сербської культури XVII–XVIII ст.

## Києво-Могилянська академія і початок шкільництва

*Хочемо школи такі, як у Києві...  
Вікентіє Йованович.*

Утворення 1615 року Київської батської школи, родоначальниці Києво-Могилянської академії, знаменувало початок вищої освіти не тільки для України, а й для тих народів розвитку літератури й мистецтва яких протягом XVII–XVIII ст. був тісно пов'язаний з Києвом[1]. Одним з яскравих проявів такого співробітництва стало налагодження сербами освіти за зразками викладання у київських школах, що означало для них, за визнанням сучасників, вихід з «Єгипту неосвіченості».

Опинившись у середовищі, де в умовах суперництва протестантизму і контрреформації виробилася культура високого рівня, серби повинні були або прийняти все, що їм нав'язували, або ж протиставити цьому відповідний рівень знань. Однак той арсенал, що його вони винесли після виснажливої боротьби з турками, був неспроможний включитись у протистояння. «Пересаджені в іншу країну, переміщені в інше суспільство, відчули неписьменні, але кмітливі серби, керовані здоровим інстинктом самозбереження, що більшість їхніх бід походить від неосвіченості... І довго ще головна маса сербського народу перебувала в мороку незнання, а над нею підносилася лише купка освічених і вчених сербів, які здобули свої знання завдяки справді надлюдським зусиллям. Я взагалі не знаю іншого прикладу такого страдницького і наполегливого здобування знань, як у сербів протягом XVIII ст.», — писав відомий югославський дослідник Н. Радоичич[2].

На початку XVIII ст. у нечисленних школах сербів, викладання велося за зразком середньовічних грецьких шкіл, де навчали азів грамотності: читали давньослов'янською мовою, писали на тонких дощечках, укритих шаром воску. Програма була обмеженою, бракувало букварів, граматик. Школи функціонували несистематично — не вистачало вчителів, та й учні відвідували ці навчальні заклади неохоче. Викладачами були священики або офіцери сербського війська, нерідко й самі напівосвічені. Реорганізація і подальший розвиток системи

освіти стали для сербів першочерговим завданням. Школи розумілися як свого роду bastioni незалежності народу, захисту його від асиміляції за умов католицького оточення. Найважливішим вважалося вивчення мови — щоб «народ нарешті зміг власними, а не чужими вустами заговорити»[3]. За приклад служила система освіти, зорієнтована на широкі верстви населення, а не лише на соціальні верхи. Таку систему запроваджували братства в Україні.

Боротьбу сербів за просвіту в перші десятиліття після переселення на землі Австрійської імперії очолювали представники православного духовенства. Помітну роль у культурнополітичному житті Воєводини відігравали народно-церковні собори — своєрідні віча, на яких обиралося керівництво, розв'язувалися важливі питання духовного життя[4]. На цих соборах не раз говорилося, що потрібно заснувати власні друкарні і школи, а 1712 року собор просив своїх духовних пастирів звернути увагу на те, «як ми, на відміну від інших народів, ані шкіл, ані навчання не маємо»[5].

Нарешті, 1725 року собор у місті Карловаці визнав необхідність повсюдного заснування національних шкіл. Але на всі прохання щодо цього австрійські чиновники або відповідали відмовою, аргументуючи її нібито достатньою кількістю існуючих уніатських шкіл, або ж ставили умову обов'язкового викладання католицизму в сербських школах. Не бажаючи йти на компроміси, серби вбачали єдиний порятунок у допомозі зі слов'янського сходу. Не раз вони зверталися до російського уряду. «Не тілесної, а душевної просимо допомоги — збудувати школи... Будь же для нас другим Мойсеєм і визволи нас з Єгипту неосвіченості..., бо знання дорожчіші від усіх багатств», — говорилося в одному з листів сербів до Петра I[6].

Уже в перші роки після переселення сербські ентузіасти шкільної справи опиралися на досвід східнослов'янської літератури. Письменник Кипріян Рачанин, не задовольняючись переписуванням сербських середньовічних рукописів, підготував 1717 року «Буквар» за київськими та московськими зразками. Наступного року серби звернулися до Петербурга з проханням надіслати їм книжки для потреб навчання. Гостро відчувалася й відсутність кваліфікованих учителів. Запросити їх із Росії і стало головним завданням трьох представників сербського просвітницького руху — митрополитів М. Петровича, В. Йовановича і П. Ненадовича, з діяльністю яких пов'язана столітня боротьба сербів за освіту.

Російський уряд, зацікавлений у зміцненні своїх позицій на Балканах, у 1722 році видав наказ «Варлааму, архієпископу Київському і

Галицькому про відрядження вчителів до Сербії[7] За рекомендацією Ф. Прокоповича Синод відрядив до Белграда перекладача Максима Суворова. Незабаром він прибув туди і 1726 року організував «слов'янську школу», для учнів якої привіз 400 примірників букваря Ф. Прокоповича і 100 — граматики М. Смотрицького. Його перші кроки на землях Воеводини були нелегкими. Австрійська адміністрація поставилася до М. Суворова вороже, намагалася взяти його під контроль, частину привезених ним речей було конфісковано. Та й консервативні кола сербського суспільства аж ніяк не захоплювались ідеями М. Петровича про заснування шкіл і зустріли вчителя нелюб'язно.

Дуже великим був розрив між загальною підготовленістю учнів і тим рівнем, що його передбачали підручники Смотрицького і Прокоповича. М. Суворов закликав бути «терпеливодухими», щоб «учіння примножувати», але марно[8]. З різних причин школу переносили то до Белграда, то до Карловаца, діяла вона несистематично, а тих нечисленних учнів, котрі відвідували заняття, навіть «привселюдно» висміювали, як скаржився Синодові М. Суворов. Учителю з песимізмом констатував, що нажив чимало ворогів, зусилля його марні, до того ще й назрів конфлікт із сербським керівництвом. Синод фактично не опікувався долею свого посланця, який дедалі більше терпів нестатки і зазнавав переслідувань.

1730 року помер М. Петрович, ініціатор просвітницької справи. У своєму заповіті він звертався до сербського народу, закликаючи «зберігати й підтримувати шкільну справу», переконуючи, що освіта «принесе очікувані плоди і будуть вони солодшими й від меду, й від сот»[9]. Тим часом М. Суворов, втративши зі смертю М. Петровича останню підтримку, припиняє викладання.

У цей драматичний момент потрібна допомога «надійшла з Києва, з його Академії, яка на той час була центром просвіти для всього православного слов'янства»[10]. Шкільну справу взяв до своїх рук митрополит В. Йованович — людина енергійна, з передовими поглядами. Прагнучи вивести народ з мороку неосвіченості, він дає на народному соборі клятву, що рішуче підтримуватиме школи. Йому також довелося зіткнутися з численними труднощами й перешкодами, що їх ставили як чиновники з Відня, так і реакційний сербський клір. Але людина вольова, В. Йованович долав опозицію. На початку 30-х років на одному із соборів він провів ухвалу про заснування шкіл нового зразка. Йшлося про «філософські школи», в яких би навчалися «способом таким самим, як і в Києві». Добре обізнаний із тим, як чинився опір унії в Україні, В. Йованович в одному з документів згадує

і братства, що їх мріяв бачити в себе на батьківщині. З цією метою він направляє обдаровану молодь до Київської академії і звертається до Ф. Прокоповича з проханням відрядити замість М. Суворова іншого вчителя з Києва.

Водночас він шукає безпосередніх контактів з Києво-Могилянською академією. 1731 року до Києва відбуває повірений В. Йовановича з листом, де яскраво змальовано тяжке становище сербського народу, обстоюється необхідність мати власні школи, подібні до київських, а також висловлюється прохання не оминати увагою сербських спудеїв, які навчаються в Академії[11]. Наступного року в листі особисто до Рафаїла Заборовського В. Йованович просить направити «зі своєї славної Академії до Сербії в навчання книжному вправних числом десять чоловік» для організації шкіл за київським зразком[12]. Обіцяючи забезпечити київських учителів усім необхідним, він висловлює готовність розділити з ними «зі свого столу хліб насущний»[13]. Характерно, що В. Йованович просив не відряджати когось наказом, а дібрати таких викладачів, котрі за власним бажанням захотіли б поїхати для поширення освіти[14].

Р. Заборовський із розумінням поставився до клопотань В. Йовановича і наказав з'ясувати «у всіх київських школах... чи не зажадає хто поїхати до сербської країни для навчання дітей»[15]. А тим часом В. Йованович у травні 1733 різку знову відряджає на береги Дніпра свого представника А. Стойкова, щоб той дав учителям, які погодяться приїхати, потрібну інформацію про сербський народ, його становище перед загрозою унії, мету запрошення, умови праці тощо.

Ці пошуки не лишилися без відгуку. Кількість бажачих серед вихованців Київської академії навіть перевищила число, зазначене в листі В. Йовановича, а один із добровольців, Синесій Залуцький, усупереч небажанню керівництва відпустити його (він був потрібний для викладання в Академії) подався до сербів навіть «без пашпорта»[16]. Наприкінці літа 1733 року з благословіння Р. Заборовського група українських учителів у супроводі А. Стойкова виїхала з Києва. Дібрано їх було з кращих вихованців; це засвідчує, зокрема, той факт, що деякі з них, повернувшись згодом на батьківщину, відіграли не останню роль у розвитку вітчизняної культури. Кожен із них спеціалізувався в тій чи тій галузі, але в разі потреби вони могли підмінити один одного.

С. Залуцький, який виїхав дещо раніше, мав солідний досвід викладання у стінах Академії[17]. До прибуття групи вчителів він уже виконував обов'язки ректора карловацьких шкіл. Ім'я Петра Падуновського згадується у списках слухачів останніх курсів Академії: він викладав

філософію, логіку й синтаксис, а після повернення до Києва активно включився у просвітницьку справу, обіймав високі посади, вважався авторитетним представником свого фаху[18]. Георгій Шумляк читав теологію, а цей предмет, як правило, вів ректор Академії, коли ж його доручали спудеям, то — найздібнішим. Трохим Климовський з великим успіхом вів риторичну, яка, за свідченнями сучасників, користувалася особливою популярністю в сербських школах[19]. Різні предмети, відповідно до програми Київської академії, викладали Тимофій Левандовський, Іван Минацький та інші вихованці Академії. Найяскравішою постаттю серед них був Михайло (Мануїл) Козачинський.

У жовтні 1733 року десять київських учителів прибули до Карловаца, до них приєдналися й серби — вихованці Київської академії: Георгій Живойнов, Никола Николаевич та Петро Райков[20]. Ця група магістрів, за оцінкою В. Ерчича, була справжньою «малою академією», котра розпочала боротьбу за просвіту[21]. В. Йованович, хоча й був тяжко хворий, зустрів посланців Києва особисто і влаштував їм теплий прийом.

Між прибулими магістрами та сербським «покровителем храмів Паллади» (так за традицією Київської академії вчителі величали свого патрона) налагодилися стосунки взаємної довіри і розуміння. В. Йованович належно оцінив подвижницьку працю київських учителів, а вони його захоплення школами, його опікування освітою, відчутне на кожному кроці — від наказів про відрядження учнів у школу до витрат на підготовку й обладнання класів[22]. Українські фахівці справдили сподівання сербського просвітителя, результати їхньої діяльності дістали вельми високу оцінку. Через два роки після їхнього прибуття В. Йованович писав Р. Заборовському, що київські вчителі «і в навчанні вправні, і доброзичливі, і в напучуванні учнів старанні й охочі»[23]. Зі свого боку М. Козачинський і П. Падуновський повідомляли Р. Заборовського, що для них створено умови, щоби «без будь-яких перепон сіяти» знання серед сербів[24].

Київські посланці почували себе впевнено ще й тому, що ситуація, в якій вони опинилися, багато в чому була подібною до соціально-політичної атмосфери в Україні. Від них чекали того, що на їхній батьківщині мало вже давню традицію, — протиборства з унією шляхом розвитку національної культури.

Оскільки перша спроба заснування шкіл серед сербів не вдалася, «киянам, — констатує В. Ерчич, — доводилося все розпочинати знову... Майбутніх учнів треба було відповідно підготувати..., аби всі ті діти відчули, що вони опинилися перед брамою Київської академії»[25].

Попередня школа М. Суворова була початковою слов'янською, кияни ж організували слов'яно-латинську. Добиралися найздібніші учні, про що свідчить звернення В. Йовановича до громадськості, в якому він закликав направляти до Карловаца найбільш «гідних і охочих» слухачів, підкреслюючи, що навчатимуть їх «особливі магістри»[26].

Кияни викладали спочатку тільки в Карловаці, але незабаром розділилися по всіх головних центрах Австрії, Угорщини, Хорватії, де мешкали серби, засновуючи нові школи із системою навчання «такою, як у Києві». Окрім Карловаца та Белграда, такі школи функціонували в містах Новий Сад, Арад, Будим, Майдампек, Сент-Андрея, Шид та ін. Ректором цих шкіл спочатку був С. Залуцький. Коли він, по закінченні угоди, повертався на батьківщину, В. Йованович відпустив його «чесно з нагородою грошима та іншими речами», наказав забезпечити йому протягом подорожі всіляку допомогу, а в документах зазначив, яку велику користь цей учитель «народу нашому православному зробив»[27]. Пізніше у своєму заповіті В. Йованович згадав С. Залуцького як надзвичайно здібного вчителя слов'янської та латинської мов.

Після С. Залуцького ректором було призначено М. Козачинського; він викладав синтаксис, латинську мову, поетику та риторику. Останньому предметові приділялася особлива увага, оскільки ораторське мистецтво було важливою формою поширення національних ідей. Окрім того, викладалася декламація. Ці та інші предмети вивчали не тільки за підручниками, привезеними з Києва, а й за тими курсами, що їх українські вчителі спеціально приготували, орієнтуючись на місцеву аудиторію. До того ж вчителі знайомили учнів з культурою та мовою України, розповідали про свій народ тощо.

Коли згадати популярність і авторитет Києва та його Академії серед сербів, то можна уявити, яке враження справляли на сербських слухачів (а серед них були як підлітки, так і молодь віком від 20 до 30 років) лекції київських магістрів. Ілюстрацією можуть служити спогади Йована Раїча, одного з найосвіченіших представників сербської літератури XVIII ст., послідовного прихильника київської системи освіти, з якою він уперше познайомився на лекціях М. Козачинського, а продовжив її у стінах Київської академії. Й. Раїч із захопленням писав про те, як українські магістри вели молодь «аж до брам філософії»[28].

Знання, принесені викладачами з Києва, приживалися швидко, знаходили чимало прихильників, надто серед молоді, поміж якою траплялися й обдаровані, вдячні своїм наставникам люди. Проте гостро негативною була реакція з боку консервативних, але впливових сербських кіл. Неосвічене духовенство становило одну з найміцні-

ших опозицій передовим ідеям й усіляке гальмувало поширення освіти. Найголовнішою причиною був страх перед молодогою генерацією, яка з часом могла витиснути неписьменний клір з керівних позицій.

Головним центром контактів з Україною поступово ставали саме новозасновані школи, а не монастирі, як було раніше, і це викликало у монахів заздрість. Недаремно про заздрість як про зло, що заважає освіті, говорив у своїй «Трагедокомедії» М. Козачинський, а його відданий учень Й. Раїч так писав про недругів школи М. Козачинського: «Ці заздрісники — придворний клір патріарха — вже в літах, але вони — цілковиті невігласи, ледь уміють читати й писати. Страшним і неймовірним здавалося їм те, що діти вміли правильно і читати, і писати, і краще за них співати, тим-то вони тільки й мріяли про те, як би цю обнадійливу молодь повернути до попереднього стану неосвіченості, аби тільки їм самим отакої, мовляв, ганьби не зазнавати»[29].

Церковники всіляко паплюжили вихованців шкіл і домагалися скорочення коштів на освіту. Унаслідок цього всі старання В. Йовановича поліпшити матеріальне становище вчителів розширити мережу шкіл не діставали підтримки в патріарха та його адміністрації. Новозасновані школи були дуже бідні, приміщення не могли вмістити всіх бажаних. На заваді залученню учнів до шкіл ставала також інертність певних кіл суспільства, які віддавали перевагу елементарному навчанню у старих школах і не виявляли інтересу до різнобічної систематизованої розумової праці за новою програмою. Монастирі аж ніяк не прагнули, щоб молодь була освіченою «по-київськи», відкликали учнів, яких самі ж і направили на навчання, й усіляко чинили опір школам. Тільки завдяки втручання В. Йовановича вдавалося іноді повернути того чи того учня до школи.

Поширення освіти передбачалося не тільки серед духовенства, а й серед військових, як це практикувалося в Україні (де, як відомо, до братства записувалися цілим козацьким полком на чолі з гетьманом), і серед інших верств суспільства. Ці плани В. Йовановича не скрізь зустрічали розуміння. Зокрема, офіцери сербського війська вважали, що кар'єру легше здобути у Відні службою, ніж збагаченням знань. Це алегорично виразив у «Трагедокомедії» і М. Козачинський: дискусія між Марсом та Беллоною (до першого приєднується Заздрість, до другої — Паллас, бог мудрості) закінчується вигнанням мудрості. Торжествують сила, пиха, неосвіченість, а Заздрість, інтригани (духовенство) лицемірно пояснюють: «Були в нас... і владики, і екархи великі, і попів ми мали досить... і ніхто з них не навчався, то нащо й нам ота мудрість?!»[30].

На перешкоді зусиллям просвітителів ставав і розбрат тих сербських діячів, од яких залежала доля українських учителів. Монастирі дедалі менше зважали на тяжко хворого В. Йовановича, матеріально не підтримували вчителів, які терпіли нестатки. Вмираючи, В. Йованович заповідав Козачинському не кидати шкіл, проявити терпіння й довести велике діло до кінця.

Незважаючи на скрутні обставини, кияни не зраджували шкільної справи, але після В. Йовановича, який помер у червні 1737 року, такого ентузіаста освіти вже не було. Куди б не зверталися київські вчителі, щоб розвивати освіту далі, вони не мали підтримки. Становище погіршувалося ще й тим, що консервативна церковна верхівка зуміла оплести своїми інтригами патріарха Арсеніє Шакабенту — людину, від якої залежала подальша доля шкіл. І коли вчителі звернулися до нього замість підтримати їх той недвозначно натякнув, що вони більше не потрібні і можуть повертатися до своєї країни. Щоправда, магістри одержали свідоцтво про «старанність і сумлінність». Що ж до призначеної Йовановичем у заповіті нагороди, її архієреї привласнили[31]. Австрійську адміністрацію, якій діяльність учителів з України була наче сіль в оці, цілком влаштував такий поворот — невдовзі школу в Карловаці закрили, учні «з плачем розійшлися по своїх домівках, а гарно збудований Парнас розпався і чудовий квітучий сад було знищено»[32].

Попри матеріальну скруту, переслідування, несприятливі обставини (загострення австро-турецьких відносин, голод, епідемії), не всі українські вчителі відразу покинули Сербію. М. Козачинський подався до Хорватії для допомоги сербським переселенцям, слідом за ним туди відбув і П. Падунівський. І. Ластовицький поїхав на північ Сербії до міста Пожареваца, де австрійці активізували свою релігійну діяльність. У Белграді деякий час викладав письменник С. Тодорський[33]. Але цієї діяльності ніхто не субсидував, учителі не мали коштів навіть на харчування. І далі залишався тут І. Минацький — його ім'я зустрічається 1752 року серед імен сербських професорів університету в Пешті[34]. М. Козачинський згодом заснував колегіум у Новому Саді і був його префектом аж до 1738 року, коли відряджена свого часу В. Йовановичем сербська молодь, завершивши навчання, почала повертатися з Києва і можна було передати справу освіти в надійні руки.

З цього часу розпочинається наступний етап боротьби передової сербської інтелігенції за освіту, який триває з 40х по 70-і роки XVIII ст. Вихованець Києво-Могилянської академії Дионисій Новакович, якому М. Козачинський передав керування колегіумом у Но-



вому Саді, послідовно відстоював зв'язки з Києвом[35]. Завдяки його зусиллям колегіум сягнув рівня філософського освітнього закладу, програма викладання в якому була близькою до тієї, за котрою сам префект навчався у Київській академії.

Великого успіху в організації освіти було досягнуто і завдяки енергійній діяльності Павла Ненадовича (1699–1768), який гідно продовжував справу В. Йовановича. На народному соборі 1748 року він добився рішення про заснування всенародного фонду підтримки шкіл і прийняття закону, відповідно до якого жодне службове просування стало неможливим без належної освіти. П. Ненадович спирався на освічених сербів, яких було вже чимало — й ті, що повернулися з Києва, і вихованці «шкіл Козачинського» (вони також іменувалися магістрами, як, наприклад, Й. Раїч).

Українські просвітителі й далі прибували сюди з власної ініціативи. На жаль, не всі їхні імена нам відомі. Серед тих, хто вчителював у сербів, згадуються Іоанн Рус, Тимофій Рус, «один магістр русин», Симеон Християнин. Про останнього відомо, що він здобув освіту у Стокгольмі, мав надзвичайний авторитет у сербів, був президентом консисторії одного з регіонів і висувався «народним кандидатом» на відповідальну посаду в Будімі. Коли ж 1745 року він вирішив повернутися на батьківщину, серби просили його лишитися для дальшого поширення знань серед «бідної і неосвіченої нації нашої»[36]. Відомо також, що 1747 року до сербів прибули «прийняті з великою радістю» вчителі, «майстерні в латинській, німецькій і слов'янській мовах»[37]. Окрім них, викладали С. Тодорський (Белград), І. Ластовецький (Пожаревац), С. Пчельський (Трансільванія). У різних містах працювали П. Михайловський, В. Крижанівський.

Такі просвітницькі паломництва до сербів тривали і в другій половині XVIII ст. Це засвідчують окремі згадки, як, наприклад, про «руського магістра» П. Кисилівського, що працював у сербів 1762 року[38]. За відповідних архівних досліджень цей перелік, поза сумнівом, поповнився б новими іменами.

Згадані та інші вчителі працювали і в школах, заснованих П. Ненадовичем 1749 року спочатку в Карловаці, а згодом і в інших містах. Школи діяли впродовж двадцяти років і називалися «Покрово-Богородичними», оскільки навчання в них розпочиналося «на Покрову» (14 жовтня за новим стилем). Ця назва виникла також не без ролі Києва, де культ Покрови був дуже поширений (зауважимо принагідне, що деякі традиції перших сербських шкіл перейняв згодом і Белградський університет, де заняття розпочиналися 15 жовтня).

Програми викладання в «Покрово-Богородичних» школах були орієнтовані на київські зразки; часто, як і в Академії, проводилися «дишпути», вивчалася антична література, не забували і про театр. Підручники також були ті самі, що й у Києві. Особливою популярністю й надалі користувалися М. Смотрицький та Ф. Прокопович. Приділяючи велику увагу театрові П. Ненадович у циркулярі 1753 року вимагав, щоб «молодим заради більшої есерції» показували комедії. На виставах був присутній і сам покровитель шкіл. Отже, продовжувалося все те, що започаткував М. Козачинський, «Трагедокомедію» якого учні сербських шкіл виставляли упродовж XVIII ст.

Новим у діяльності цих шкіл було те, що вони поступово набували значення своєрідних центрів освіти на Балканах, Тут уже виховувалися учні не тільки з Воєводини, а й з інших сербських поселень у Хорватії, Далмації, Боснії, з поярмлених османами міст Сербії, Болгарії, Македонії, Албанії та ін.[39]. 1768 року, після смерті П. Ненадовича, сербські школи очолив П. Храниславевич, який також навчався в Росії.

Двадцятилітня діяльність сербських шкіл стала важливим етапом у боротьбі за організацію освіти. Незважаючи на перепони офіційного Відня, серби отримали нову, фундаментальну, регулярно діючу освітню систему.

Сіячі знань з України принесли сербам всебічну освіту європейського рівня — від античної спадщини до найновішої тогочасної культури. Викладання двох мов відкривало можливості для безпосередньої комунікації з двома головними джерелами культури: слов'янськими — через «русько-слов'янську» мову і західноєвропейськими — через латинь.

У цих школах формувався новий тип інтелігенції. Поруч із Захаріє Орфеліним, Доситеєм Обрадовичем, діяльність яких, так чи інакше пов'язана з культурою України, стояв уже згадуваний Йован Раїч, котрий завжди пишався тим, що був учнем «шкіл колишніх карловацьких Козачинського»[40]. Його «першого серба з вищою освітою», називали «сербським Златоустом», а визначення «вчений, як Раїч» означало найвищу оцінку для освіченої молоді.

Ці діячі та їхні послідовники стали головними носіями нової сербської культури за доби її переходу від середньовіччя до бароко; завдяки їм сербська культура включалась у загальноєвропейський культурний процес. Продовжуючи в другій половині XVIII ст. обстоювати своє право на знання, сербські просвітителі тим самим одержали могутню зброю для боротьби проти національних утисків. Наприкінці XVIII ст. серби, завдяки спільним зусиллям, добилися, зреш-

тою, утворення в Карловаці гімназії, яка вже діяла безперервно[41]. Майже столітню боротьбу за освіту сербський народ виграв значною мірою завдяки підтримці з Києва.

У школах на зразках української літератури виховувалися цілі генерації сербських письменників, у тім числі й генерація початку XIX ст., до якої належав Вук Караджич. Свої перші кроки у науці сербський діяч робив, вдаючися до мови, створеної також і зусиллями київських магістрів.

Російська наука зводила цей період до «російського впливу», хоча ще І. Франко, критикуючи П. Кулаковського за зосередженість лише на діяльності М. Суворова, зауважував, що той забуває «другу її добу, коли вчителями були вихованці Київської академії... А власне ті розділи могли би мати для нас найбільшу вартість»[42].

## Сербські учні в Києві

*Я покинув батьківщину заради навчання...*

*Із листа сербського учня.*

«Кочовий» характер київської інтелігенції, динамізм українського бароко, участь останнього у процесі творення культур сусідніх народів виявилися не лише у духовному експорті з України. До Києва тягнулися з усіх країв православно-слов'янського світу, й це дістало відображення і в комплексі численних явищ українсько-сербських зв'язків XVIII ст.

Не тільки українські культурні та церковні діячі йшли до сербів, несучи їм надбання вітчизняного духовного життя, а й серби йшли на схід, шукаючи там духовної зброї і притулку, якого не знаходили в себе на батьківщині.

Зворотний зв'язок здійснювався на двох, цілком різних за результатом і причинами, рівнях — інтелектуальному та політичному. Під першим маємо на увазі навчання сербських учнів в Україні, другий пов'язаний з масовими сербськими міграціями в Україну середини XVIII ст. Перший канал становить складову частину українсько-сербських взаємин як відображення інтелектуального порозуміння та солідаризації. Другий був пов'язаний із зовнішньо-політичними факторами російського втручання в територіальну та політичну сферу України, яку поступово підкоряла Росія. Для здійснення своїх політичних задумів російський уряд використовував сербських переселенців, спрямовуючи їх проти запорозького козацтва.

Різні за причинами та наслідками, ці дві сфери зворотного сербсько-українського зв'язку тісно пов'язані між собою і відкривають цілу низку проблем. Зокрема, це — проблема відображення форм взаємної толерантності та взаємопізнання — на «високому» й «низовому» рівнях, різних політичних та культурних наслідків. Якщо на рівні духовного співробітництва між сербськими та українськими церковними ієрархами спостерігаємо взаєморозуміння й підтримку, що є результатом української політики щодо сербських проблем та запитів, то російська ініціатива призводить до конфліктних ситуацій в українсько-сербських відносинах, що, зокрема, проявилось в безпосередній участі сербських переселенців у ліквідації Запорозжя (про це йтиметься далі). Конфронтація поширюється на низове, а не на інтелектуальне середовище й дістає відображення у народній культурі.

Як уже зазначалося, українські навчальні заклади, перш за все Києво-Могилянська академія, ставали для сербів тим, чим для українських слухачів були західноєвропейські університети. Навчання в університетах Заходу, незважаючи на їхню католицьку спрямованість, було нормою навчального процесу в Київській академії. Якщо українські спудеї йшли на Захід, будучи православними, то для сербів релігійна визначеність мала більш принципове значення, й через це культ Києва, як центру православ'я і освіти, не вгасав на Балканах впродовж усього XVIII ст.

Саме в Києві відбувалося духовне зближення слов'ян і неслов'ян, які прямували сюди з усього простору православної віри. Сербська міграція була серед найзначніших, оскільки Київ, як центр найбільш освічених православних богословів, котрим колись були Афіни та Александрія, вабив сербську молодь[43].

Географія сербських «освітніх» міграцій в Україну була досить широкою, серби прибували до Києва з усіх країн і регіонів своєї діаспори — з Венеціанської республіки, Далмації, Хорватії, Австрії, Угорщини, Греції тощо. Так, серед учнів Києво-Могилянської академії згадуються Костянтин Секур, серб, підданий Венеціанської республіки; Йован Боцневич з Угорщини; солунський архімандрит Партеній, що походив із Чорногорії, та ін.

Потік, який ішов давньою історичною трасою Балкани — Київ, не припинявся впродовж усього XVIII ст. й був особливо поживлений прагненням прибути в Україну «заради кращого навчання» (Доситей Обрадович). Окрім тих, для кого головною мотивацією були пошуки знань, до українських навчальних закладів прибували й утікачі від турецького поневолення, такі як Степан Михайлович, котрого привіз до

Кієва його брат Петар, мотивуючи своє прохання про притулок турецькими переслідуваннями, від яких загинула вся його родина[44]. Чимало паломників прагнули побачити славнозвісні «слов'янські Афіни» і повернутися на батьківщину.

Шукачі знань були різні за віком — від молоді до похилих людей. Соціальний статус їх також був неоднорідний: до Кієва йшли колишні учні «шкіл Козачинського», представники духовенства чи світські особи. Деякі з них уже мали освіту, але це стосується в основному покоління 50–60-х років, яке прибувало до Київської академії, здобувши попередні знання на батьківщині; приїздили й слухачі без підготовки, сподіваючись отримати знання безпосередньо в Україні. Найчастіше прибували з попередніми рекомендаціями представники багатих верств — діти духовенської верхівки, заможних городян, оскільки освіта в елітарних центрах обіцяла великі перспективи.

Згадуваний митрополит Вікентіє Йованович 1733 року відрядив до Кієва «в поученіє слов'яно-латинського язика» свого «брата рідного» Якова Йовановича, до якого з часом приєднався «протопопа белградського Кирилів син» Йован Попов[45]. Того самого року митрополит відрядив до Кієва свого повіреного у дипломатичних справах А. Стойкова. Дионісій Новакович, також відряджений за рекомендацією В. Йовановича, як один із перших вихованців Київської академії, повернувшись на батьківщину, також відряджав до Кієва найбільш обдаровану молодь, зокрема із своєї родини — Ісайю Новаковича (навчався з 1750-го по 1755 рік), котрого рекомендував єпископ Бачкський Віссаріон. 1787 року відомий своєю патріотичною діяльністю архімандрит із Далмації Симеон Івкович записав до Київського грецького корпусу свого 12-літнього брата Йована.

Соціальний статус не обмежувався лише елітою, до Кієва прибували й вихідці з бідних верств, які засвідчили свою обдарованість, але не могли здобути належну освіту на батьківщині. Так, у 1754–1755 роках серед сербських учнів згадується Василь Штефка із села Кричова в Угорщині, котрий іменував себе в документах «козацьким сином»[46]. Марко Релич так мотивував своє клопотання до ректора про прийом на студіювання: «...Не знаходячи там (в Угорщині — Є.П.) жодної школи, в якій би можна було відповідно до свого палкого бажання вивчити богослов'я власної віри, я покинув мою батьківщину заради свого єдиного предмета навчання. В Академії Вашого Преосвященства ця богословська наука перебуває у розквіті...»[47].

Добиралися до Кієва різними шляхами і засобами, долаючи заборони австрійського чи угорського урядів, — із торговцями, делегаці-

ями або самотужки, транспортом або пішки. Найлегше було тим, хто мав відповідні рекомендації й організований засіб транспортування. Але є чимало прикладів, коли бажання побачити Київ та навчатися у ньому переважувало матеріальні й технічні труднощі бідних спудеїв.

Не всі слухачі мали змогу закінчити повний курс навчання. З різних причин вони верталися назад, а потім знову знаходили можливість приїхати до Києва, навіть уже в похилому віці. Такою була доля Йована Раїча, який після навчання знову їздив до Києва, де мав добрий прийом і покровителя в особі свого колишнього вчителя М. Козачинського. Герасимові Зеличу, який приїхав аж із Далмації, пропонувалося залишитися священнослужителем у Києві, але він прагнув повернутися додому і це бажання пояснював необхідністю служити своїй батьківщині: «У Росії, чужій країні, залишитись попри все оте, що це є царство благочестиве, а народ малоруський особливо, — як і сербський, — гостинний дуже, я не міг до цього схилитися[48]. Проте він відвідував Київ і пізніше, оскільки тут навчалися його родичі. Неодноразово приїздив сюди і Афанасій Стойков — як своєрідний кур'єр просвітницької справи.

Окрім Києва, як основного центру зосередження сербських спудеїв існують свідчення про їхнє перебування і в інших містах України, зокрема в Чернігові, Харкові, Переяславі тощо. Нерідко відбувалися міграції по різних навчальних закладах: освіта розпочиналася в Києві, а продовжувалася в Москві чи Петербурзі. Так, наприкінці 1713 року до Чернігова був відряджений ієромонах сербський Лаврентій, який перед тим вчався в Московській слов'яно-латинській школі[49]. Ієромонах Мойсей Панайотов, родом із Белграда, вступив 1746 року до Переяславської семінарії, 1748-го перевівся до Київської академії, з 1749-го продовжував навчання в Московській академії, а 1752-го повернувся на батьківщину. У 1791 році з Невської семінарії в Петербурзі до Київської духовної академії було переведено серба Юліана[50]. Й таких прикладів можна навести багато.

Як уже згадувалося, чимало сербських вихованців українських та російських навчальних закладів після повернення на батьківщину з часом стали провідними діячами політичного, культурного та духовного життя. Серед них такі відомі постаті, як Жефарович, Раїч, Новакович, Пищевич, Владиславлевич, Петрович, Трлаїч, Зелич, Юліанац, Мириєвський, Обрадович, Текелія та інші, чия освіта тією або іншою мірою була пов'язана з Україною.

Й після повернення серби підтримували зв'язки зі своєю колоною в Україні, яка ще з XVII ст. була помітним явищем і впливала

на інтенсивність культурних міграцій сербів в Україну. Показовим є приклад Йована Раїча. Ще до його прибуття на студіювання у Київ родичі Раїча мешкали в Україні, на що звернув увагу М. Драгоманов: «У Переяславі вже здавна через рід Димитрашок-Раїчів, з котрих у XVII–XVIII ст. була козацька старшина Переяславського полку, а в XIX ст. професори семінарії, були зв'язані із сербством, в котрому Раїчі були не послідні люди» [51].

Першою фігурою сербського літературного бароко був і Йован Раїч. Виходець із бідної родини, він, захоплений своїм учителем Козачинським, пішки вирушив «на великий шлях, більший за тисячу кілометрів», аби продовжити навчання в Київській академії. Прибувши 1753 року до Києва, Раїч навчався до 1756-го. Відвідавши того самого року Москву і Смоленськ, а можливо, й Луцьк, де перебував Козачинський, він повернувся до Карловаца через Польщу та Угорщину. За його зізнанням, у Києві він «крила одержав, щоб до Олімпу злетіти зміг, аби вирвати з мороку сербське плем'я» [52]. Проте, як і його вчитель, котрий підтримував його в Київській академії, де Раїч слухав Георгія Кониського та інших світил, сербський вихованець став жертвою переслідувань з боку задрісних ченців.

Раїчу не вдалося отримати місце в Покрово-Богородичній школі Карловаца, і він знову поїхав до Києва. 1757 року він повертався до Карловаца через Молдову, відвідав Афон і лише 1759-го почав викладати в Карловаці, з 1762-го викладав у Духовній академії Нового Сада, а закінчив своє життя у монастирі Ковиль, де був похований 1801 року з великими почестями і славою найосвіченішої людини свого часу.

Не всі сербські учні поверталися на батьківщину, хоч існувала домовленість ще Вікентіє Йовановича з керівництвом Київської академії про обов'язкове повернення випускників, які були потрібні для духовного відродження, — не всі мали змогу, а іноді й бажання повернутися. Залишаючись в Україні, вони вливалися в тутешнє життя, й через це маємо цілу низку прикладів присутності сербів в українській культурі XVII–XVIII ст.

До представників культурних міграцій належить Яків Сербин, гравер і друкар, який жив і помер в Україні у другій половині XVIII ст. Прибувши до Лаврської майстерні, він разом з іншими сербами навчався тут малярства і залишився в Києві, де мав власну друкарню. Відомий як митець, що не визнавав заборони російської цензури, введеної ще за часів Петра I щодо індивідуальної творчої манери київських митців, він друкував свої гравюри не за московськими, а за київськими зразками й через це зазнавав переслідувань з боку

властей. Саме в такому стилі виконано його гравюри «Богородиця Охтирська», «Свята Варвара» та інші, завдяки яким він увійшов до «Лексикону українських граверів» [53]. Тут же знайдемо й ім'я Йосифа Сербина, учня малярні Києво-Печерської лаври, про діяльність якого розповідають етюди з лаврських збірників кужбушків, датованих 1749 роком [54].

Серед викладачів Київської духовної академії та інших навчальних закладів зустрічаються серби, які в окремих випадках досягли високого визнання. Так, ієромонах Євстатій Скерлетов прибув до Києва 1740 року з Далмації. Очевидно, вже маючи попередню освіту, він був на високому рахунку у керівництва і в 1742–1743 роках викладав синтаксис. Макарій Петрович (1734–1765), родом з Угорщини, закінчив Київську академію і з часом став одним із кращих представників полемічної літератури, 32-літній обдарований вихованець Києва був помічений у Москві, де викладав філософію у Московській академії; з 1763 року він — ректор Тверської семінарії, архимандрит монастиря. Його праці, за оцінкою київського митрополита XIX ст., історика богослов'я Євгенія Болховитинова, були серед кращих проповідницьких творів свого часу [55]. У Харківському університеті викладали Григорій Трлаїч, Афанасіє Стойкович, Тодор Янкович-Мириєвський; своєю літераторською діяльністю відомі Софроній Младенович, Макарій Петрович, Петар Смеїч та ін.

Сербські учні, які прибували в Україну в пошуках освіти, не могли не спілкуватися зі своїми земляками, що в середині XVIII ст. переселялися на так звану Українську лінію. Там виникали поселення, назви яких нагадували про покинуті на батьківщині місця. Деякі з сербських вихованців Київської академії пов'язували свою подальшу долю із земляками у Новій Сербії чи Слов'яносербії, сподіваючися обійняти там високі посади. Такі клопотання відповідали інтересам адміністрації сербських переселенців.

Генерал-майор Хорват був зацікавлений у тому, щоб перехопити вчену молодь і залишити її для організації переселенців та зміцнення їхніх позицій. Сербські ченці Йосиф та Ісайя, які 1755 року закінчили Київську академію, під час відвідин Нової Сербії своєю ученістю справили на генерал-майора добре враження, й він почав клопотати, щоб їх тут залишили. Хорват звернувся до Сенату й Синоду в Петербурзі з проханням, щоб таких монахів, які через свою освіченість «у народі шануються» не відправляли «до Чесарії», а залишали в Новій Сербії. Це, стверджував Хорват, привабило б й інших священиків, після чого ще більше сербського люду переселилося б до Росії.



Сенат Росії, який здійснював свою завойовницьку політику в Україні й готувався до скасування Запорозької Січі, негайно скористався такою пропозицією. Уже в лютому 1755 року Синод видав київському митрополитові Тимофію директиву, якою вимагав рекомендувати всім сербським ченцям, що прибували в Київ для навчання, «залишатися у Новій Сербії», нагадуючи їм належним чином й те, що вони і в Російському царстві, враховуючи їхнє становище, з респектом утримуватимуться» [56].

Така політика означала підрив культурно-просвітницьких комунікацій між Києвом та Карловацем і спрямовувала зусилля не на допомогу сербському духовному відродженню, а на його послаблення. Водночас київські духовні центри готували б кадри для сербських колоній, створюваних російським урядом всупереч українським інтересам. Сербські вихованці, які після навчання не поверталися на батьківщину, залишаючись у Новій Сербії, з часом розділили долю переселенців, що — зусиллями того самого російського уряду — втратили свої права, були позбавлені національної незалежності.

Таким чином, культурно-просвітницькі міграції сербів в Україну тривали з кінця XVII, впродовж усього XVIII й до початку XIX ст. Вони охоплювали широкі інтелектуальні кола і позначилися на формуванні сербської культури, оскільки сприяли проникненню до сербів значної інформації, що, зокрема, здійснювалося через таку важливу форму комунікації, як книга.

## Книга як фактор прогресу

*В путь вирушайте, книжки, що часто  
гортав я і нестив,*

*В путь, моє сяйво, ідіть!*

*Втіхо й окраса моя!*

*Іншим, щасливішим душам, поживою*

*будьте одніні,*

*Інші блаженні серця нектаром вашим поїть.*

*Стефан Яворський.*

Книга здавна служила однією з головних форм культурного спілкування між народами, в тім числі між Києвом та слов'янським півднем, книгообмін між якими був надзвичайно плідний ще за часів середньовіччя. З виникненням друкарства як одного з наймогутніших важелів дальшого розвитку письменства і всього духовного життя» (І. Франко)

[57] цей взаємообмін значно поживавився. XVII ст. стало новим етапом у розвитку книжкової справи в Європі. Велика популярність знань, барокове полігістерство, розвиток науки та літератури стимулювали розширення друкарської бази: відновлюються давні центри друкарства, утворюються нові. Книга містить багато ілюстрацій її зміст поступово виходить за межі суто релігійної тематики, що сприяє розширенню читацької аудиторії. Незважаючи на високу ціну, книга перестає бути надбанням лише кліру, вона набуває масовості, популярності.

Ці та інші особливості притаманні й українському друкарству, одним із могутніх осередків якого була заснована 1615 року Київська Лаврська друкарня. Саме тут діставали втілення у друкованому слові думки багатьох кращих представників українського письменства доби бароко. Міжнародне значення українського друкарства, однак, не обмежується лише культурним «експортом», адже саме книга була одним із наймобільніших засобів розповсюдження тих або інших стильових особливостей, які з ілюстрацій переходили на стінописи, у потретний, пейзажний живопис тощо. Відіграючи велику роль як засіб комунікації, поширення культури і знань, книга в умовах національно-визвольного руху та релігійної конфронтації мала й виразно ідеологічне значення. Певною мірою вона була знаряддям ідеологічного протистояння і своєрідним полігоном, на якому стикалися інтереси релігій, держав, народів. Через це окремі книги, котрі виступали виразниками бурхливої барокової доби, мали й «барокову долю»: їх забороняли, переслідували, спалювали, але вони з'являлися знову, незважаючи на те, що часом належали до «індексу заборонених книг», складеного з тих або тих політичних причин.

Серед масових (для свого часу) читачів української літератури був і сербський читач, для якого ознайомлення з культурними надбаннями слов'янського сходу було чи не єдиною можливістю спілкування з конфесійно тототною культурою. Одним із важливих постачальників книжок для сербів була Київська Лаврська друкарня, котра забезпечувала сербів цим важливим духовним надбанням у найкритичніший і найвідповідальніший момент їхньої історії.

Друкарська справа чорногорців та сербів — одна з найдавніших серед слов'ян кириличного письма і бере свій початок з 1493 року. (За кілька десятиліть до того в Європі з'явилася перша друкована книга. [58]) Однак заснована в місті Цетине (Чорногорія) перша друкарня згоріла у вогні турецької навали, як і чимало інших надбань багатії середньовічної культури південних слов'ян. З XV ст. у чорногорців та сербів розпочинається загальна криза друкарства, а вже у XVII ст.

народ, який одним із перших в Європі опанував друкарську справу, через відсутність можливості продовжувати друк змушений був повернутися до середньовічних засобів творення рукописної книги.

У той час, коли літературний процес в Європі розвивався за новими стильовими принципами, в дусі барокової поетики, серби в умовах турецького гноблення переписували своїх давніх книжників, й це було чи не єдиною формою їхнього літературного існування. Відсталість сербів стала особливо помітною, коли вони переселилися на наддунайські низини сучасної Воєводини, де змушені були користуватися лише виданнями австрійського друку. Опираючися впливові такої продукції через традиційну опозиційність до католицької книги, сербські письменники прагнули забезпечити своїх читачів переписаними від руки творами вітчизняних середньовічних авторів. Однак ані за кількістю, ані за змістом ці рукописи не могли вже задовольнити попит на книги. Це засвідчував, зокрема, тогочасний письменник Симеон Пищевич (1731–1795): «Таких давніх книжок не вистачало і не могло вистачати у ті далекі часи для користування серед усього розпорошеного і численного сербського народу, який по різних державах перебував, а тим більше, що з часом від застарілості та давності вони зовсім зносились і взагалі мало де збереглися, через це й потрібно було звертатися до руської землі і книги, в яких народ так зубожів, церковні та шкільні, звідти здобувати»[59].

Підтримка слов'янського сходу уявлялася єдиним виходом для сербів, намагання яких налагодити власні друкарні протягом тривалого часу не мали успіху. Австрійська влада або залишалася глухою до численних звернень сербських народних зборів, або ж указувала на вже існуючі, уніатські друкарні. Одна з них, заснована 1751 року, масовими тиражами продукувала кириличним друком тексти католицького змісту. Налагодження власних друкарень для видання творів, які б забезпечували потреби вітчизняного читача, було складовою частиною загальної кампанії опору сербів духовному закріпаченню та асиміляції у межах Австрійської держави. Відсутність власних можливостей відродження зумовила звернення до східнослов'янського друкарства, що було явищем закономірним, продовженням давньої традиції книгообміну. Для сербської культури цей процес означав зміщення «опорних баз» друкарства із заходу на схід: якщо раніше, до навали османів, взірцем книгодрукування для них була Венеція, то тепер, протягом XVIII ст. основна маса книжок надходила із трьох східнослов'янських центрів друкарства — Києва, Москви та Львова, хоч існували й інші джерела постачання.

Український струмінь у цьому книжковому потоці був найсильнішим. М. Павич пояснює це, зокрема, тим, що сербська культура, не маючи книг і друкарень, просто мусила спиратися на Україну, що було об'єктивною закономірністю історичного розвитку, оскільки Україна, яка ще раніше перебувала в аналогічному становищі, розвинула надзвичайно міцну базу духовного спротиву, зокрема книговидавничу діяльність та полемічну літературу[60].

На той час, коли видавничча справа в Сербії була в занепаді, «преславное художество друкарское или типографское», як його іменує Густинський літопис, в Україні досягло розквіту[61]. Лаврська друкарня в Києві, «одна з найкращих у тогочасному культурному світі, слов'янському і західноєвропейському»[62], та інші центри друку випускали книги, які швидко ставали відомі далеко за межами України, причому адресування продукції широкому колу народів було свідомою діяльністю українських авторів. Солідаризація з великим слов'янським світом, відчуття причетності до його культурних запитів і прагнення в разі потреби допомогти народам, що перебували під чужоземним гнобленням, були притаманні «учено-літературному і видавничому гуртку, створеному при друкарні Києво-Печерської лаври»[63].

Саме як форму духовного єднання етнічно споріднених народів, поєднаних спільністю не лише релігійної, а й історичної долі, сприймав книгу український полеміст Захарія Копистенський. Закликаючи у вступі до одного із своїх творів (1624) майбутніх різнонаціональних читачів берегти книгу, це «многоцвітне сокровище», «дражайший бісер», він осмислює її як подарунок Києва слов'янським народам: «Пріємліте его... россове, и славяне, и македонове. Стяжите и болгарове, сербове, и босняне. Облобызайте и истрове, иллирикове, и далматове. Спрящите и молдавяне, мултане и унговлахове. Воспріймите и чехове, моравляне, гарватове и вся широківластнаа Сарматія возлюби и притяжи»[64]. Ця широка географія адресатів київських авторів, урахування інтересів багатьох етнічних груп, у тім числі й народів неслов'янського походження, для яких також призначалися видання Лаврської друкарні, — не єдиний приклад. Він має чимало аналогій в українській бароковій культурі, виступаючи одним із проявів барокового славізму.

Балканські народи, як можна судити із звернення З. Копистенського, були серед головних адресатів київських авторів, котрих пов'язували з південними слов'янами як давня традиція книгообміну, так і співчуття сербам у їхній боротьбі з османським поневоленням. Високий рівень сербського друкарства був добре відомий в Україні,

про що свідчить, зокрема, післямова Івана Федорова до «Апостола» (1654). Коли ж серби відчували потребу в духовній зброї, то в Києві вони знайшли могутній арсенал. Гострополемічний зміст, високий патріотизм у захисті національної традиції, наступальність, публіцистичність українських авторів — усе те цілком відповідало інтересам сербів, й тому книги йшли до них широким потоком, знаходячи читачів і прихильників.

Особливою популярністю ці книги користувалися ще й через те, що австрійська адміністрація, прагнучи ввести сербів в оману, активувала свою асиміляторську діяльність. Враховуючи великий попит сербів на книгу, Відень збільшував тиражі видань кириличним шрифтом, друкованих у Римі, Венеції та Угорщині. Але ці книжки викликали в сербів недовіру, розцінювалися ними як католицькі, «латинські» хитрощі. У свідомості сербського реципієнта майже магічного значення набувало місце видання, й тому книжки з Києва, Львова чи Москви, тобто від «єдиновірних» братів, сприймалися як «свої», як «корисні для душі», «спасенні». Із часом сербське керівництво видало наказ, який зобов'язував купувати книжки «тільки московських або ж киевопечерських» видань, користування книгами, друкованими в будь-яких інших містах, суворо заборонялося[65].

Аби задовольнити попит на книжки, їх треба було мати чимало, через це сербське керівництво неодноразово зверталось до російського уряду з проханням про «духовну допомогу», що підтверджують послання митрополита М. Петровича до Петра I 1718 та 1721 років. Його спадкоємець Вікентіє Йованович мав цілий план перевезення з Києва «книг славянских, как поучительных и церковных, так и зело потребных школьных»[66]. Ці прохання не залишалися без відповіді, і вже невдовзі серби одержали партію книжок із «московської землі». З початку XVIII ст. література починає надходити більш регулярно. Так, 1703 року на ім'я Арсеніє III Чарноевича було надіслано велику посилку з книжками, нова партія надійшла з часом М. Петровичу.

Незважаючи на труднощі, які стояли на шляху проникнення книжок до сербів, переслідування з боку австрійських властей, угорських феодалів, котрі всіляко намагалися припинити потік літератури зі сходу, ці книжки з надзвичайною швидкістю розповсюджувалися серед сербів, осідаючи в основних тогочасних центрах просвіти. Наприкінці 30-х років XVIII ст. 104 книгосховища, підпорядкованих Карловацу, нараховували 1146 книжок, 465 з яких належало «давньо-сербській літературі, а 681 надійшла з «руської землі». 1753 року 16 бібліотек Срему (регіон у Воєводині) мали вже 852 «руські книги» й

лише 344 — давньосербські, що свідчить про зростання попиту на східнослов'янську книгу.

Особливою популярністю користувалися книжки просвітницького, дидактичного змісту — букварі, граматики, лексикони тощо. Серед усіх книжок, надісланих сербам, на першому місці за використанням і кількістю були твори двох авторів — Феофана Прокоповича і Мелетія Смотрицького, насамперед їхні посібники для шкіл. Уже 1724 року в Белград надійшло 400 примірників відомого букваря Феофана Прокоповича «Первое ученіе отроком» (1721). Про те, як високо цінували серби цю книгу і що вона важила для них у боротьбі за знання, говорить і той факт, що буквар протягом кількох років тричі перевидавався — уже силами сербів. 1726 року його було передруковано за межами Австрійської держави у Римнику, де з часом серби налагодили друкарство. Зауважимо, що це перевидання у спеціальному перекладі призначалося не тільки сербській аудиторії, а й румунам. Наступного, 1727 року побачило світ перевидання тогочасною русько-слов'янською мовою, яка виконувала в сербів роль літературної, а 1734-го — ще одне, зроблене вже з нових російських видань. Буквар Феофана Прокоповича відіграв значну роль у розвитку просвітницької справи серед сербів — це був перший посібник, за яким велося навчання у школах. Окрім того, ця праця була тим підґрунтям, на якому серби пізніше вибудували власну дидактичну літературу.

Письменник Киприян Рачанин створив свій перший буквар 1717 року за зразком «русського букваря» видання 1701 року, назвавши його «Буквар слов'янських письмен». Від праці Феофана Прокоповича відштовхувалися й інші автори — не тільки Захаріє Орфелін, а навіть і Вук Караджич у своєму «Огляді сербського букваря» (1827).

Упродовж 1734–1764 років основними посібниками сербів у шкільній справі були київські, московські та львівські видання, серед яких особливим попитом користувався буквар, випущений у Києві та Москві, аж доки 1767 року у Відні не вийшов перший сербський буквар, підготовлений власне сербським автором Захаріє Орфеліним. Але й ця праця спиралася на згадувані київські та московські видання, на що вказує, зокрема, її назва: «Первое ученіе хотящым учиться книг писмены Славенскими называемое Букварь...», хоча, крім Феофана Прокоповича, автор використовував також інші джерела.

Другою книгою, яка відіграла велику роль у шкільній підготовці сербів, була граMATика М. Смотрицького 100 примірників якої прибули до них того самого 1724 року. Праця українського мовознавця також стала для сербів цінним і на довгий час єдиним джерелом у їхніх

граматичних студіях. За визнанням очевидця, вихованця Києво-Могилянської академії, сербського письменника XVIII ст. Йована Раїча, тільки завдяки цій «слов'янській граматиці... почала сербська молодь по-справжньому читати і по-справжньому писати»[67]. 1755 року граматику М. Смотрицького було перевидано в Римнику сербським організатором просвітництва, вихованцем Києво-Могилянської академії Павлом Ненадовичем, котрий підкреслював, що ця «слов'янська граматика призначається на користь і застосування отрокам сербським, які бажають ґрунтовно навчитися «слов'янського діалекту». На користь «отрокам сербським» посібник Мелетія Смотрицького служив аж до кінця XVIII ст., коли з'явилася перша сербська граматика.

Названими іменами далеко не вичерпується знайомство сербів з кращими представниками філологічної науки та літератури України. Чимало українських видань прикрашало бібліотеки та приватні збірки Белграда, Карловаца, інших міст та монастирів, до того ж окремі твори потрапляли до сербів не стихійно, а за спеціальним наказом сербського керівництва. Так, 1763 року було видано закон, за яким усі священнослужителі повинні були мати під рукою п'ять найнеобхідніших книжок руського походження, у противному разі їх очікувало позбавлення духовного сану і всіляких прав. Цією директивною серби намагалися захиститися від діяльності австрійського уряду, який прагнув схилити окремих служителів, а через них і прихожан до переходу в католицизм. Тому й рекомендувалося використання творів Прокоповича, Галятовського, Яворського, Полоцького, Копинського та інших авторів, досить добре знаних і широко представлених в усіх головних бібліотеках сербів.

Долаючи великі труднощі та цензурні перепони Відня, книжки різними шляхами — від спеціальних урядових посилок до подарунків окремих осіб, перевезення приватних бібліотек тощо — потрапляли до сербів. Ці книжки сприймалися як реліквія, як запорука єдності, як символ допомоги. Незважаючи на високу ціну й труднощі із придбанням, їх охоче купували, зберігали як багатство, читали в різних верствах тогочасного сербського суспільства — від соціальної верхівки до звичайних громадян.

Одним із цінних свідчень того, якими шляхами проникали до сербів книжки, як до них ставилися читачі та власники, є різні написи, позначки на тих книжках, що й нині зберігаються в бібліотеках Сербії. Вони засвідчують, що про становище сербів, про їхній інтерес до книги добре знали в Києві і що існував безпосередній зв'язок

між окремими представниками української та сербської культур. Деякі керівники Київської академії, письменники особисто надсилали лідерам сербського національного руху книжки із власноручними присвятами, як це видно, приміром, з напису на одній із книжок Лаврської друкарні. Її надіслав Іоасаф Кроковський, котрий 1704 року очолював Лавру, а з часом став ректором Київської академії. «Ця книга, — написано на ній, — дана... до землі Сербської... престолу патріарха сербського Арсенія у чудотворній Лаврі Київській від Іоасафа Кроковського року 1697»[68].

Напис на книзі «Евхологон» (Львів, 1668) засвідчує, що її мав у своїй бібліотеці славнозвісний організатор боротьби за визволення сербів від чужоземного гноблення граф Джордже Бранкович (1645–1711), який загинув у в'язниці австрійського уряду через свою патріотичну діяльність і зв'язки з Україною. Згідно з його власноручним написом, він дарував її 1709 року одній із бібліотек, розташованій поблизу Белграда. Одна з книжок потрапила до бібліотеки Крушедолу, важливого центру сербської культури, завдяки префекту Київської академії Рафаїлу Заборовському, з його присвятою: «Предводителю всіх сербів і болгар... Арсенію Чарноевичу через Дмитрія Параскевича... даю з Києва в дар... 1741 р.». Напис, зроблений наступного року на цій самій книзі, засвідчує, що сербський адресат її одержав і вже 1743 року надіслав Р. Заборовському один з кращих зразків тогочасної сербської книжкової графіки — «Стематографію» Х. Жефаровича з присвятою київському адресатові: «...як запорука пам'яті і доброї до нього волі»[69].

Чимало книжок потрапляло через різних сербських і чорногорських мандрівників та делегації, котрі досить часто подорожували до Києва, Москви й Петербурга, привозячи звідти цілі бібліотеки, які потім осідали у книгосховищах, урочисто передавалися монастирям, що завжди відзначалося як важлива подія. Ті, хто привозив приватні бібліотеки, також із гордістю констатували цей результат поїздки до Росії, як, скажімо, Пантелеймон Храниславлевич, котрий зазначав, що з Росії «зі славною бібліотекою в місто Руму прибубу»[70].

Велика заслуга у створенні книжкового фонду належить і тим сербським учням, які навчалися в Києві. Керівництво Києво-Могилянської академії, враховуючи їхні скромні матеріальні можливості, дозволяло вихідцям «із сербської землі збирати серед киян кошти, подарунки та пожертвування для придбання книжок на користь південнослов'янських братів, причому в числі перших досить солідну на той час суму — 10 карбованців — вніс префект Академії Рафаїл Заборовський[71]. Одним із прикладів результативності перебування в



Київ ДЄ можна було придбати велику бібліотеку, є діяльність Йована Раїча, який, повернувшись із Києва, де навчався з 1753-го по 1756 рік, привіз із собою «велику кількість книжок і рукописів, конспектів прочитаних творів»[72]. 1758 року він знову помандрував до Києва і знову повернувся звідти не без книжок.

Сербські переселенці, що залишилися в Україні, заснувавши там Нову Сербію, не забували про своїх співвітчизників, надсилаючи їм з першою нагодою як найцінніший дар те, в чому вони відчували найбільшу потребу, — книгу. Одна з книжок бібліотеки в Крушедолі має, наприклад, таку позначку: «Цю книгу подарував я, полковник Гаврило Милорадович... Крушедолу в квітні 1752 р, з Ніжина в Малоросії»[73].

Не тільки серби спеціально йшли до Києва по знання та книжки, а й із Києва до Сербії мандрувало чимало просвітителів, які несли з собою книжки, причому не завжди духовного змісту. Одна з книжок, що зберігається у Народній бібліотеці Белграда, має такий запис: «У безрезні місяці 1795 р. прийшов до нас... Афанасій Савич... і був у нас цілу зиму. Коли ж від'їжджав, то за цю нашу доброзичливість подарував нам 5 книжок проповідей Платона, і ми його нагородили і відпустили з нашого монастиря. І відбув він у свою вітчизну в Росію, до Києва...»[74].

Залишали свої підручники, конспекти, рукописи й ті українські вчителі, котрі прибували для навчання сербських учнів, як, скажімо, Михайло Козачинський. У бібліотеці, залишеній ним у сербів, були привезені з Києва лагиномовні риторики, підручники з ораторського мистецтва, що зберігаються нині в бібліотеках Белграда та міста Нувий Сад[75].

Зазначимо приплгідно, що цей книжковий обмін відбувався не лише протягом XVIII ст., а й значно раніше, про що також говорять окремі написи на книжках. Вони засвідчують, що в Україні цікавилися тогочасною сербською літературою і навіть брали певну участь у її створенні. Так, на одному з рукописів, що зберігаються у фондах Сербської Академії наук та мистецтва, 1490 року було позначено, що автор його — «Елисей, дяк з Подільського Кам'янця» і що писав він «на річці Дунаї у місті Сланкамені в будинку... чоловіка на ім'я Петро, риболова... за часів деспота сербського Юрія...»[76]. Інший запис на рукописі 1574 року говорить про те, що і в Україні охоче читали книжки про сербську історію. Це власноручно засвідчує один з читачів, «раб Божий Григорій Юрашко», який «купив цю книгу про сербських королів..., як і хто своє життя проводив; і купив від попа Івана з міста Хотина...»[77].

Окремі написи свідчать про те, якою шаною і повагою серед сербів користувалися ті міста, звідки надходили або звідки прино-

сили з великими труднощами книжки для загального користування. Книжки ці титулюються «божественними», «святими і спасеними», а «Мала Русія», де їх той або той паломник придбав, величається «благочестивою» і т.ін., що й записано, зокрема, на одній із книжок Лазаря Барановича, твори якого користувалися великою популярністю у сербів. Оскільки на шляху до батьківщини цінний, але небезпечний «дар» мав подолати різні перепони, аби пройти непоміченим, то щасливе прибуття із книгою сприймалося ледь не як подвиг, про що також говорять написи різних років. Як, приміром, такий: «Книгу цю... я з великою турботою з царствующого Богом береженого града Києва... приніс 1759 року, а нині ж 1775 року... книгу дарую...»[78].

Зрозуміло, що за надзвичайно важких умов вдале прибуття з книгою сприймалося як диво, як участь вищих сил, тож і писалося в дусі часу, що ця книга «принесена з Малої Русі Божою благодаттю і Пречистої Богоматері, трудолюбієм Рафаїла року 1643»[79]. 1695 року на одній із книжок, що зберігаються в бібліотеках Срему, було зазначено: «Цю святу і божественну книгу, глаголему «Триод цветний» з богоспасаемого града Львова (Львова — Є.П.)... у свій монастир Раваницю... на користування, братам на користь душевну, і про нас на згадку» принесли три серби[80]. На іншій книжці один з паломників позначав, що приніс її «зі славного града Києва літа 1715»[81]. Ці та інші записи засвідчують велику довіру сербської громадськості до Києва як центру духовного порятунку, що про нього писали з великим пієтетом. Книга з Києва, з України сприймалася як щось «божественне», як дарунок могутнього співбрата, союз з яким означав збереження власної народності.

З огляду на великий попит на книги, прагнення придбати їх за будь-яку ціну, організованим продажем книжок почали займатися російські купці. Різними шляхами вони проникали через Україну на Балкани з возами книжок та різних речей культурного вжитку. «Народ зустрічав їх з особливим теплом і гостинністю, називав їх «москови», «москалі», «московіти» і купував їхні «душеполезные» й «душеспасительные» книги охоче і багато... Таких відомих навіть на прізвище «московів» було по Туреччині та Угорщині чимало», — пише один із сербських істориків[82].

Особливо відомою була торговельна компанія «Чотири москови», організована російським торговцем Сергієм Бутурліним. З обо-зами, які було навантажено книжками та різними речами, що мали попит серед сербів, «москови» мандрували до Австрійської монархії

через Київ, Волинь, Галичину. Один із караванів потім через Молдавію йшов до болгар, а другий через Львів до Угорщини, де нарешті «широко розпродавалися книжки серед православних по цілій монархії»[83].

З часом серби і собі включилися у придбання книжок за кордоном, продаючи їх потім у себе на батьківщині. Своєрідним свідченням того, як шанували таких людей, є епітафія на похованні одного із сербських торговців XVIII ст., котрий усе своє життя займався цією справою:

*По чужих краях світу він далеко ходив  
І звідти для [нас] він книги привозив,  
Був у Москві він, Херсоні й Петербурзі,  
В Києві, Ясах, Бухарешті і на річці Бузі*[84].

Цей напис на могилі постачальника книжок, похованого під стінами одного з монастирів, відбиває і географію шляхів, якими йшли до сербів книжки. Як видно із перерахованих тут місць придбання книжок, окрім східнослов'янських, існували й інші центри книгодрукування, перш за все в румунських землях. Цікаво, що і цей, румунський канал також своєрідно пов'язаний з Києвом. Так, у XVII ст. воєвода Матія Басараба вирішив заснувати в Римнику друкарню, книгами якої користувалися б народи Молдавії, Росії, Болгарії, Сербії, Герцеговини, Фракії, Македонії аж до Святої Гори в Греції. З цією метою він відрядив до Києва по необхідне обладнання південнослов'янських друкарів Нектарія та Мелетія Македонського. Невдовзі вони повернулися з інвентарем, з п'ятьма видами шрифту головне — з кваліфікованим друкарем із Києва.

Разом з південнослов'янськими колегами в Римнику працювали українці Іван Кінотович, який у документах іменував себе «друкарем» (сери використовують слово «штампар») та Тимофій Олександрович[85]. Видання книжок відбувалося тут у тісному зв'язку з Києвом та його друкованою продукцією: окремі київські чи московські видання передруковували відповідним тиражем для балканських народів. Саме у Римнику друкувалися книги, яких не вистачало для потреб освіти, перш за все граматика Мелетія Смотрицького та буквар Феофана Прокоповича, котрі, як уже зазначалося, було тут кілька разів» перевидано. З другої половини XVIII ст. друкарня у Римнику почала видавати й сербських авторів.

Книжки українських письменників потрапляли до сербів і безпосередньо через Венецію. У зв'язку з тим, що Відень ввів заборону

на експорт книжок із Росії, 1768 року грек за походженням Димитрій Феодосій заснував у Венеції друкарню і налагодив випуск книжок кириличним шрифтом, що його одержав 1758 року з Москви. З огляду на смаки сербських читачів, які довіряли тільки київським та московським виданням, у східнослов'янських книгах, які перевидавалися у венеціанській друкарні, зазначалося місце першого видання передруку. 1764 року у Венеції було перевидано «Ортодокс ірмологію» Петра Могили, а 1764-го — «Псалтир», передрукований з видання Києво-Печерської лаври 1733 року, яке перевидавалося у Венеції ще й у 1780-у та 1790 роках[86]. За київськими і московськими виданнями друкувалися й інші книжки — навіть тоді, коли сербські автори почали публікувати у Венеції власні праці.

Щоб перекрити цей канал, та й загалом зупинити потік книжок з України та Росії, австрійський уряд, який чинив численні перешкоди заснуванню сербами власної друкарні в межах Австрії, змушений був піти на компроміс. Розуміючи, що процес книгодрукування для сербів уже не зупинити, Відень вирішив узяти його у власні руки. 1769 року німецький друкар Курцбек одержав наказ «друкувати книги грецькою, сербською, румунською, вірменською мовами», аби тільки переорієнтувати сербів на віденські видання. Наступного року сербів було офіційно поінформовано про заснування «сербської друкарні» на чолі з Курцбеком і остаточну заборону купівлі книжок із Києва, Львова, Москви, Римника та Венеції, а незабаром вийшов наказ про конфіскацію всієї літератури, надрукованої за межами Австрійської монархії. Навчання у школах повинно було здійснюватися виключно за книгами, виданими в друкарні Курцбека. Сербські автори, які мали намір опублікувати свої рукописи, мусли проходити обов'язкову цензуру на предмет виявлення в їхніх працях релігійних ідей[87].

Для того, щоб зацікавити сербів, австрійці вирішили також передруковувати київські видання, внаслідок чого 1770 року у Відні вийшов буквар, дослівно передрукований з видання Київської Лаврської друкарні 1751 року. 1780 року у Відні вийшла «Ірмологія», передрукована з однойменної української книги. На українське походження цього видання вказує і бароковий стиль дереворитів, якими проілюстровано книгу[88]. «Псалтир» київського видання мав у XVIII ст. за межами України п'ять перевидань: окрім згадуваних венеціанських, він передруковувався у Відні в 1779-у та 1888 роках[89].

Однак ці заходи Відня не дістали підтримки і довіри в сербів, котрі вбачали в них політичні провокації. Австрійські перевидання

київських книг популярності в сербів не мали, а пропозиції Відня щодо співробітництва ними не приймалися. Приміром, Йован Раїч відмовився від посади цензора друкарні через свої проукраїнські переконання. Ніщо не могло затьмарити магічного значення книжок зі слов'янського сходу, які, попри політичні репресії, проникали до сербів контрабандою і швидко розкуповувались.

Окрім віденського, існували також і інші центри друку з кириличним шрифтом, але вони мали уніатське спрямування. Однак сербська церква намагалася не припиняти зв'язків з «єдиновірним» Києвом. «Деякі.., — згадував письменник С. Пищевич, — прагнули, хоча нерідко з ризиком для себе, підпільно, за високими цінами, найрізноманітнішими способами придбати книжки з Росії, надруковані в Києві та Москві»[90]. За свідченням того самого автора, цими книжками цікавилися не тільки православні кола читачів, а й ті, що прийняли унію.

Не відмовляючися від власних позицій, серби не припиняли вимагати дозволу на заснування вітчизняних друкарень, а також заборони ануляції на придбання «книжок від наших єдиновірних братів, як зазначалося в одному з листів. Але Відень упродовж всього XVIII ст. відмовляв у цих проханнях або в кращому разі ставив умову обов'язкового друкування уніатських видань, і протягом цілого століття серби опиралися цьому, намагаючись усіма шляхами одержувати книги з Росії.

Тільки 1792 року, після смерті Курцбека його друкарню викупив сербський організатор просвіти С. Новакович. Так вона стала сербською й тут почали видаватися вітчизняні автори. Але через матеріальні ускладнення 1796 року друкарню було передано університетові в Будимі, який аж до 30-х років XIX ст. вважався провідним центром сербського книгодрукування. Традиційний зв'язок з українською літературою не припинявся і тут, що, зокрема, підтверджує публікація у 1798 році «Трагедокомедії» М. Козачинського у переробці Й. Раїча[91].

Тісний зв'язок сербів з осередками книгодрукування в Україні мав для розвитку сербської культури XVIII ст. не епізодичне значення. Окрім того, що українська література служила могутнім знаряддям у боротьбі з національними поневолювачами, вона стала тим фактором, який суттєво впливав на створення сербської літературної культури барокового стилю і літературної мови, котрою серби користувалися аж до реформ Вука Караджича в перших десятиліттях XIX ст.

## Формування літературної мови

*В рідній країні, о книго, такою ніколи не знана,  
Мову слов'янську містиши ти на своїх сторінках.*

*Іван Ужевіч, слов'янин*

Реформаторській діяльності Вука Караджича передував період, під час якого панувала книжна русько-слов'янська, пізніше слов'яно-сербська мова, що була своєрідним проміжним етапом між книжною сербською мовою доби середньовіччя (IX–XVII ст.) та новою літературною мовою XIX ст. Прийняття книжної мови було історично зумовлене обставинами розвитку сербського суспільства початку XVIII ст. і становило «єдину можливість збереження національної та релігійної самобутності сербів»[92].

Проблема українсько-сербських мовних зв'язків не є новою, але, на жаль, вона не стала об'єктом спеціального дослідження. Хоча на необхідності такого дослідження наголошували окреми славісти, визнаючи характер цих зв'язків як «вплив української словесної культури на південнослов'янську»[93]. І. М. Железняк, зокрема, вказала на географію цього впливу, канали та прояви його проникнення[94]. Югославські науковці, на жаль, ще не досліджують мовну культуру у світлі барокової естетики, розглядаючи її як результат «російського впливу».

Доба бароко посідає особливе місце у розвитку слов'янськомовознавства, зокрема українського[95]. Процес барокизації, який охоплює середньовічні пам'ятки духовної та матеріальної культури, поширюється і на книжну мову. Відбувається криза давньослов'янської мови, яка зазнає в цей період суттєвих змін. В Україні спостерігається «процес стилістичного ускладнення» структури давньослов'янської мови, розвиток типово барокових форм і стилістичних засобів. Якщо звернутися до зовнішньої історії, то це «барокове вбрання», у даному разі «слов'янські візерункові ризи», прийшло у новий центр — до Москви з Києва та Вільно, з Києво-Могилянської школи, куди воно потрапило разом із латинською освіченістю, несучи в собі риси італійського та іспанського *barocca agudeza* (барвистого бароко), котре прийшло на зміну Ренесансу[96]. Порівняльне вивчення в широкому загальноєвропейському контексті «барокового періоду церковнослов'янської мови» (І. Н. Голенищев-Кутузов) у його українському варіанті повинно стати об'єктом окремого дослідження[97].

Сербська культура XVIII ст. була одним з адресатів поширення цього стилю, оскільки «слов'янську мову» тут сприймали як засіб со-

лідаризації із православним світом. Але для організації мовного життя необхідно було мати відповідні культурні осередки, що їх серби в умовах переселення заснувати не могли. «У розвитку тенденцій мовного життя в їх науковому обґрунтуванні, посиленні й спрямуванні важливе місце належить, зокрема, навчальним і науковим закладам (розрядка наша Є.П.), що діяли в історії кожного народу. В історичному процесі східнослов'янських народів і їхніх літературних мов, особливо в історії українського народу, видатне місце посідає Києво-Могилянська академія, її навчальна і наукова діяльність (1632–1819)»[98]

З Кіівською академією, як показано вище, пов'язане і заснування подібних закладів у сербів, перш за все шкіл, які стали важливими осередками культурного, втім числі й мовного, життя. Особливе місце у програмах «шкіл Козачинського» займало викладання мов, що засвідчують і самі назви шкіл. Зміни в цих назвах своєрідно відбивають еволюцію у ставленні сербської громадськості до мов «своїх» і «чужих», що також має певні аналогії з культурним життям слов'янського сходу. Як і в Україні, де спочатку деякі освічені люди вважали латину «породженням диявола», серби спершу теж повністю заперечували будь-яке спілкування з нею, асоціюючи її зі своїми ідейними ворогами — віденськими єзуїтами. Шарахання від латини привело сербів до глорифікації русько-слов'янської мови. Із прибуттям 1733 року «київських магістрів» серби після «слов'янської» школи Суворова приймають «латино-слов'янські» школи Козачинського.

Школи були не єдиним джерелом поширення мови, чималу роль відігравали й східнослов'янські видання, авторитетніші для сербів саме завдяки їхній мові, оскільки, як уже зазначалося, австрійський уряд, прагнучи здобути прихильність сербської аудиторії, друкував книжки прокатолицького змісту мовою, близькою до народної мови сербів. Останні, відмовляючись від власної мови, охочіше зверталися до «руської», хоча вона була їм менш зрозумілою. Поширювали цю мову і сербські вихованці Києво-Могилянської академії. Переорієнтації сербського освіченого суспільства на книжну мову східнослов'янської літератури сприяли і конкретні заходи сербського керівництва, перш за все духовенства.

У 1732 році митрополит В. Йованович офіційно узаконив цю мову, а наступного року підтвердив свій декрет, за яким викладання у школах мало вестися тільки «суцєю та істинною мовою слов'янською книжною». Служба в церквах повинна була здійснюватися тільки за «руськими книгами»[99]. Незабаром, оскільки церква виступала головним організатором культурного життя, «слов'янський діалект»

почав проникати в літературу, в усі сфери суспільного життя; будь-яка інша мова, в тім числі й народна, суворо заборонялася. Того, хто не дотримувався цих інструкцій, очікували «немильність і жорстоке покарання»[100]

Уявлення сербів про «слов'янський діалект» спочатку були нечіткими. Вважалося, що вся «єдиновірна Росія» розмовляє однією «справжньою», «слов'янською» мовою. Якщо грецька — мова православ'я, то руська — спільна, слов'янська, «наша»[101]. За переконанням Йована Раїча, це була мова «древня, слов'янська, для всіх спільна, що іменувалася церковна»[102]. Термінологія цієї мови в сербів також формувалася не без знайомства зі східнослов'янською мовознавчою думкою. На відміну від хорватів серби не вживали поширеного на заході терміна «русинська» («рутенська»), називаючи мову «слов'янською», як і українські граматики, котрі під цією назвою розуміли українську книжничну мову XVI–XVII ст., що ілюструє, зокрема, «Грамматика слов'янська» Івана Ужевича. Тож серби, орієнтуючись на слов'янський схід, свою книжну мову називали спочатку «русько-слов'янською», а пізніше, коли посилилася тенденція до вживання народної мови, — «слов'яно-сербською».

Як ми вже згадували, в утвердженні української мовознавчої думки в сербській культурі велику роль відіграла «Грамматика» М. Смотрицького. Вона була першою шкільною граматикою сербів, давала уявлення про мову, що викладалася в Києві, стала фундаментом, на якому зводилося сербське мовознавство наступних часів. Завезена у 20-х роках XVIII ст. для викладання у школах, ця грамматика зазнала сербського перевидання 1755 року «настоянієм, прилежанієм и иждивенієм Павла Ненадовича». «Грамматика» задовольняла потреби сербської школи аж до кінця XVIII ст. На її основі у 1793 році написав граматику Стефан Вуяновський, а наступного року — Аврам Мразович. Останній значно сприяв закріпленню в сербській літературі русько-слов'янської мови, яку він регламентував своїми побудованими на «Граматиці» М. Смотрицького працями «Руководство к славенской граматици» (Відень, 1794, перевидана в Будимі у 1880 і 1821 роках) та «Руководство к славенскому правочтенію й правописанію» (Будим, 1797). Ці праці домінували у сербській мовознавчій науці аж до реформ В. Караджича, який, створюючи «Писменицу сербского езика» (1814), відштовхувався від граматики А. Мразовича. Таким чином, «Грамматика М. Смотрицького імпліцитно була присутня і в перших мовознавчих дослідженнях сербського реформатора.



Через граматику Смотрицького, що була основним путівником сербської граматичної традиції аж до перших десятиліть XIX ст. серби прийняли зведення правил церковнослов'янської мови київської редакції, яка і лягла в основу їхньої книжної мови XVIII ст. Швидкому поширенню цієї мови сприяла і надзвичайна популярність віршування. Система версифікації, запозичена з української літератури, була розрахована на ту мову, яка викладалася у Київській академії, тож, створюючи поезію за українськими зразками, серби використовували й українську книжну мову.

Русько-слов'янська мова не обмежувалася лише книжною сферою, вона досить активно побутувала безпосередньо у громадянському суспільстві. Окрім того, що це була офіційно введена в церковний побут сакральна, обов'язкова мова, як засіб політичного протистояння вона користувалася надзвичайною популярністю серед освічених городян. На цю мову існувала справжня мода. Володіти, розмовляти нею було престижно, адже це була мова вищих верств, нею писали найосвіченіші люди такі як Й. Раїч, Д. Обрадович, Г. Стефанович-Венцлович та відомі громадські діячі. Русько-слов'янська мова була «врочистою і патетичною, любила абстрактні узагальнюючі поняття», давала можливість демонструвати свою вченість[103].

У зв'язку з тим, що вищим виявом освіченості у громадських колах вважалося «вміння слов'янствувати, тобто намагатися розмовляти книжною мовою — сумішшю книжної та народної, яку і руські люди не завжди могли розуміти», всі прагнули якнайкраще оволодіти цією мовою, а тому намагалися придбати книжки зі слов'янського сходу[104]. Захоплення це було таким сильним, що траплялися випадки, коли окремі пам'ятки середньовічної літератури перевидавалися не мовою оригіналу, а русько-слов'янською, при цьому слова місцевого походження перекладали відповідними русько-слов'янськими лексемами. Навіть народні пісні деякі письменники, як, приміром, З. Орфелін, записували не народною, а модною книжною мовою.

Таке поширення русько-слов'янської мови відбувалося ще й тому, що у свідомості був живий традиційний культурний обмін між слов'янським півднем та сходом, мова яких мала спільну основу. Окрім того, в бібліотеках Воеводини зберігалося чимало книжок із Києва, Львова, Москви, зміст яких був співзвучний національним інтересам сербів. Через це протистояння книжній мові, навіть якщо вона і витискувала народну, було неможливим. Цією мовою писали такі загально визнані у сербів авторитети, як Л. Баранович, М. Смотрицький, І. Галятович, Ф. Прокопович, інші автори, чії твори користува-

лися надзвичайною популярністю і надихали на створення аналогічних праць. Сербським полемістам було легше слідувати мові українських авторів, запозичувати їхні стилістичні засоби.

Отже, в результаті налагодження прямих контактів з Україною, заснування шкіл, приїзду вчителів, використання книжок, уживання офіційних заходів тощо в сербській літературі з перших десятиліть XVIII ст. на зміну старослов'янській мові сербської редакції приходять русько-слов'янська мова, у формуванні якої важливу роль відіграли українська книжна мова та українська мовознавча традиція XVII–XVIII ст. У ставленні до цієї мови серед дослідників пізніших часів нерідко звучали негативні ноти, але при цьому не враховувалася специфіка барокової доби, яку не можна оцінювати, виходячи із критеріїв, що їх застосовують до культури XIX ст.

Ця мова, як один із виявів барокового славізму, захоплення «слов'янською» мовою, виконувала ще й важливу ідеологічну функцію у релігійних конфронтаціях. Прийняття цієї мови, за визнанням Й. Скерлича, «було єдиною можливістю збереження національної та релігійної самобутності сербів»[105]. Окрім того, ця мова давала можливість налагодити контакти з культурою високого рівня: зв'язуючись із Києвом, серби через мову підключалися до центру з досить розвинутою для свого часу мовознавчою наукою, а також до однієї з найрозвиненіших слов'янських літературних мов. Завдяки цьому відбувався прискорений процес розвитку сербської літератури, мови, культури в цілому. На цій мові базувалися всі найвідоміші сербські письменники як XVII ст. (Г. Стефанович-Венцлович, К. Рачанин, Н. Мелетієвич), так і наступного часу (П. Ненадович, С. Живанович, Х. Жефарович, К. Студенечки, Й. Раїч, З. Орфелін та інші).

Вплив української літературної мови відчувається аж до кінця XVIII ст. Він помітний і в лексиці першої сербської газети «Сербскія новине», що почала виходити 14 березня 1791 року у Відні. Наступний, слов'яно-сербський напрям у літературі, який тривав аж до XIX ст. (Й. Раїч, Г. Трлаїч, А. Везилович, А. Мразович, П. Соларич, Л. Мушицки тощо), також був позначений впливом мовних зв'язків зі східнослов'янською культурою.

Про те, яким був культурно-політичний ефект переходу на русько-слов'янську мову, говорить, зокрема, той факт, що австрійську владу, котра уважно слідкувала за культурним розвитком сербів, надзвичайно занепокоїло швидке поширення руського впливу і вона вжила ряд заходів, аби зорієнтувати сербів на німецьку мову. Але останні всіма силами трималися за зв'язок зі сходом і продовжували активно

застосовувати русько-слов'янську мову в адміністративній сфері, літературі, громадському житті, розуміючи це як «щит проти асиміляції, як мову, з допомогою якої зберігалися народність і єдність сербів під австрійською владою»[106]. І хоча в останні десятиліття XVIII ст, внаслідок реформ офіційного Відня, сербську культуру було силоміць спрямовано на австрійські джерела, зупинити «руський напрям» виявилось неможливим, і саме з такою, слов'яно-сербською мовою література сербів входила у XIX ст.

Географія поширення книжної мови не обмежувалася лише нижньою Воєводиною. Ця мова досягала і Чорногорії, її використовували провідні представники літератури, включаючи найвідомішого з них П. Петровича-Негоша.

Але, незважаючи на своє швидке поширення, русько-слов'янська мова приживалася не без труднощів. Це була все ж таки схоластична, штучна мова, не зрозуміла сербам, важка і для учнів, і для вчителів. Вважаючи, що вони розмовляють «руською», серби спонтанно вносили в мову національні елементи, внаслідок чого формувався конгломерат, не зрозумілий як сербам, так і руським учителям. Окрім того, ця мова зустрічала неприязнь з боку консервативної частини духовенства, котра вороже ставилася до просвіти. Через складність, незрозумілість книжної мови, надто через нетиповий для сербської вимови наголос, багато учнів так і не навчилися писати і розмовляти нею.

Найбільшим недоліком книжної мови було те, що вона гальмувала процес розвитку мови національної. Це було однією з причин негативного ставлення до «русько-слов'янського періоду в історії сербської мови з боку дослідників минулих часів. У деяких дослідженнях, однак, зазначалося, що зв'язок з українською культурою сприяв продовженню процесу секуляризації сербської мови, але ці зауваження, на жаль, не дістали подальшого розвитку.

М. Павич пише: «Прагнення до популяризації літератури у найширших масах шляхом створення її на народній мові, відчутне в сербській літературі другої половини XVII і першої половини XVIII ст., втрачається також із введенням української формули такого самого прагнення. Має місце заміна народної мови русько-слов'янським варіантом, запозиченим з української та російської літератури XVII ст., де під егідою православної церкви відбувається аналогічний процес засвоєння методів єзуїтської пропаганди і популяризації віри народною, всім доступною мовою. Однак, на сербському терені дві мови лише умовно мали однакову функцію. Русько-слов'янська мова, по суті, означала для сербської літератури новий відхід від прагнення

популяризувати літературу та релігію, оскільки була ще більш незрозумілою за облишену в ім'я тих самих принципів сербсько-слов'янської мови» [107].

Погоджуючись з цим твердженням, зазначимо, що перехід на книжну мову слов'янського сходу був життєво необхідний сербській культурі в умовах боротьби з асиміляторською політикою Відня. Офіційно узаконюючи цю мову, серби справді відставали від тих процесів демократизації, що відбувалися у східних слов'ян. Але, прилучаючися до мовної практики, що домінувала в Києві, ознайомлюючись із мовною концепцією Київської академії, серби не могли не засвоїти низки нових явищ, котрі також відповідали їхнім інтересам. Спеціальне порівняльне дослідження дало б можливість виявити чимало аналогій у мовній ситуації сербської літератури XVIII ст. та українській книжній мові, зокрема наявність різних стилів, тісне переплетіння мови книжної та народної, поступове ствердження останньої в літературі тощо.

Мовна концепція Києво-Могилянської академії передбачала як один із засобів захисту престижності мови «слов'янської», слов'яно-руської», «славенської» звернення і до рідної мови — руської», «козацької», тобто української. Необхідність використовувати «чисте, вживане вітчизняне мовлення» відповідала також законам риторики, барокової елоквенції, згідно з якою оратор має враховувати всі верстви аудиторії, включаючи й соціальні низи. У Київській академії «основну частину професури і слухачів склали українці. Вони вносили в академію різноманітну і яскраву стихію мови українського народу, його уснорозмовне і пісенне мистецтво. Компоненти української народнорозмовної мови тісно перепліталися з книжною виучкою, традицією, створюючи нову якість літературної мови, хоч цей процес своєї вирішальної стадії розвитку досягає в кінці XVIII — на початку XIX ст.» [108]. Чималу роль у зближенні шкільної академічної піітики з народним життям відіграв Ф. Прокопович, завдяки чому українізмів проникли навіть до риторик, написаних латиною [109].

Таким чином, мовні контакти сербів з Україною відбувалися тоді, коли процес демократизації, в цілому притаманний українському бароко, перебував у стадії піднесення. Сербські учні, що навчалися в Києві, як і українські магістри, що викладали серед сербів, не могли не запозичити традиції шанобливого ставлення до народної мови, прагнення викладати зрозуміло, й через це церковнослов'янська і книжна мови спрощувалися, доводилися до рівня розмовного. Цьому, як зазначалося, значною мірою сприяла надзвичайна популярність у сербів Ф. Прокоповича, «Первое учение отрокам» якого тричі

перевидавалося і служило зразком для створення перших сербських букварів. Особливо високо цінували сербські організатори просвіти «Духовний регламент» (1721) Ф. Прокоповича, який, за визнанням В. Ерчича, був для сербів «другим святим писанням», програмним документом у боротьбі за збереження своєї релігії. Про те, якого значення серби надавали будь-яким відомостям про Ф. Прокоповича, говорить, зокрема, і той факт, що в першій сербській газеті 1768 року було негайно передруковано матеріали про життя видатного українського просвітителя, думки котрого були виразно присутні в сербській культурній і науковій практиці аж до 60-х років XIX ст.

Мовну концепцію Ф. Прокоповича запроваджували у практику серед сербів С. Тодорський, М. Козачинський, інші вчителі. Хоча київські магістри викладали перш за все мови, котрі практикувалися в їхній академії, тобто слов'яно-руську, латину тощо, вони виявляли інтерес і до тогочасної сербської мови — як книжної, так і народної. Прибуття вчителів вносило певну ясність і у перспективи подальшого розвитку руськослов'янської мови. Сербі бачили, що кияни писали не на тій мові, яка побутувала в них і яку вони вважали загальнослов'янською. Ставало зрозумілим, що русько-слов'янська мова, котру серби вважали мовою всієї Росії, не становить собою щось єдине і що вона зовсім не така, якою користувалися серби. Українські вчителі показували, що необов'язково дотримуватись однієї мови, що можна відступати від неї на користь місцевої.

Виявляючи толерантність до русько-слов'янської мови, розуміючи її як прагнення до солідаризації сербів із східним слов'янством, вчителі не заперечували можливості звернення до сербської національної мови, що було в дусі традиції їхньої академії. Одночасно вони вносили в сербську мову українізми, що їх сербські учні сприймали без труднощів. «Українська мова ближча сербсько-хорватській, аніж російська», — стверджує М. Павич[110]. Українізми проникали і в мову сербських письменників. Цьому сприяли і українські книжки, за зразками яких писали серби (особливо поезію), і твори українських учителів, насамперед М. Козачинського, призначені для сербів. Як показала І. М. Железняк, у працях останнього, що виникли в сербський період, присутньо чимало слів, властивих українській народній мові[111]. Дослідниця констатує що М. Козачинський та його колеги «виховали на зразках сучасної їм мови і літератури велику кількість сербських учителів та священників»[112].

Про поширення української народної лексики свідчать українізми у творах майже всіх провідних сербських письменників XVIII ст.

Так, у віршах «Тренодія», «Маловажное приветствие» (1757) Захаріє Орфеліна знайдено нетипові для сербської мови слова «шчастіє», «шчастія», «згибало», «беда по всюди», «жити», «свити», «бо», «всі», «дихат», «всуди» тощо[113]. В автобіографії «Живот и приключения» (1783) Доситей Обрадович визнає, що починав освіту з київських книжок, мова яких зустрічається у зазначеному творі («що», «приклад», «толмачити та ін.). Те саме стосується мови Симеона Пищевича, котрий 1752 року переселився в Україну, про що подає чимало цікавих відомостей у своїх «Мемуарах». Дослідники звертали увагу на присутність «чітко виражених українських лексичних елементів у мові Йована Раїча». Вони не дуже численні, але «відбивають саме мовні впливи київської мовної і літературної школи»[114].

Поодинокі українізми зустрічаються в сербській діловій мові, зокрема в листах сербського керівництва до ректора Київської академії Р. Заборовського, де містилося прохання допомогти у заснуванні шкіл «на такий же начин, яко в Києве»[115]. В одному із звернень сербського керівництва до народу говориться про необхідність мати «братства», тобто установи для поширення знань. І М. Суворов, що прибув із Росії, і російські торговці книжками іменувалися нетиповими для сербської мови словами «москаль», «москалі»[116].

Українізми трапляються навіть у літературній культурі бароко приадриатичних міст сучасної Чорногорії. Так, поет Іван Антун Ненадич (із міста Бока Которська неподалік від Дубровника) згадує «канти» — жанр, запозичений, за твердженням дослідників, з української літератури[117]. У кантах однієї з його драм зустрічаються, крім церковнослов'янської лексики («спаситель», «откупитель»), хорватські («криж»), а також українські («стине», «гине», «пану») слова[118]. Українські книжки, мова, знання, отже, простіралися і до Адриатики.

Прикладом проникнення української розмовної лексики у книжну є «Трагедокомедія» М. Козачинського, мова якої містить різні нащарування українізмів, сербізмів, що виявляється в лексиці, фонетиці, морфології[119]. До таких належать, приміром, нетипові для сербів приклади, як «страви»[120], «защо опознасте»[121], «нещаслива»[122], «богатий»[123], «чути», «лютий», на місці Е відчувається присутність українського рефлексу Е (ят): «грихи», «всі», «ні»[124], що вбачається і у відповідності рим, таких як: дЕяти — видати, гнЕва — неувЕтлива, разумЕти — пригласити, различних — вЕчних, цвЕти[125] у типових зверненнях: «Преславна Сербіє» (не Србијо); «в» замість «у»: «млада цара вбиша»[126]. Можна припустити, що і назва в сербському варіанті «Траедокомедіја» відбиває втрату українського «г».

Наведені приклади далеко не вичерпують фактів поширення української мовної культури серед сербів упродовж XVIII ст. Окреме дослідження значно розширило б наші знання про межі впливу. Але й відомі приклади досить виразно говорять про те, що в сербів, незважаючи на церковну заборону, поступово утверджувалося переконання в необхідності використання власної народної мови. Підтримку, конкретні приклади, теоретичні та практичні основи такого використання сербам давали українські вчителі.

Отже, контакти з Києвом, окрім того, що спричинили поширення книжної мови, зокрема церковноруської у київській редакції, одночасно прискорювали інший процес — демократизації мови, сприяли поступовому звільненню від того суржика, яким серби розмовляли, вважаючи, що це руська мова. За визнанням В. Ерчича, українські вчителі зробили вагомий внесок у справу збереження народної літературної мови в сербів, сприяли послабленню тиску тієї слов'янської книжної мови, поступовому включенню у процес секуляризації, аналогічний до того, що відбувався в них на батьківщині[127].

Одним із прикладів співіснування книжно-писемної та народної мов у сербській літературі є творчість Гаврила Стефановича-Венцловича. Відомий представник сербського літературного бароко, він був досить обізнаний з українською полемічною літературою. Тонко відчуваючи специфіку барокової елоквенції, Венцлович прагнув бути зрозумілим усім верствам суспільства і, незважаючи на заборону церковників, активно використовував народну мову. Цього він навчався в українських авторів, яких плідно перекладав. З усіх його перекладів найбільш близький до сербської народної мови «Меч духовний» Д. Барановича, що його він зробив 1736 року для власних проповідей.

За визнанням Венцловича, він прагнув «на просто уразумительное знание србское за селяне и простое люде... на србски език ради разумения простим человеком... простым диалектом... архієпископа Лазара Барановича» перекласти[128]. У передмові сербський письменник акцентував на необхідності враховувати характер аудиторії, окремо використовувати мову сакральну та просту, що в цілому відповідало концепціям барокової доби, коли «високе» бароко відрізнялося від бароко «низового»: «Й се же вЕдомо буди, яко не вса проста сут, понеже яже къ Богу глаголют се сіа по писанію книжном вМещено ест, а яке к людем сіа по просту»[129].

Па думку М. І. Толстого, судження Венцловича близькі до уявлень південноруських (українських) книжників XVII ст., що розрізняли «слов'яно-руську» мову і «просту» мову і користувалися нерідко

і однією, й другою. Сербський письменник повторює в інших умовах українську мовну ситуацію XVII ст. з використанням «слов'янської» та «простої» мови [130]. Тим самим Венцлович сприяв поширенню засобів української ораторської прози в сербській літературі. Завдяки цьому виникали такі нові явища, коли не тільки українська полемічна проза, а й середньовічні богословські проповіді зусиллями Венцловича уперше в сербській практиці перекладалися простою мовою.

У цілому Г. Стефанович-Венцлович відіграв помітну роль у популяризації української мовної практики в сербській літературі XVIII ст., у формуванні уявлень про різні типи писемної мови. Знання про цей процес у сербів значно розширив би ретельний філологічний аналіз текстів Венцловича, які необхідно порівнювати з відповідними українськими оригіналами. Здійснення цього ускладнюється через відсутність публікацій творів письменника, які найчастіше залишалися в рукописах. Існуючі видання перекладено сучасною сербською мовою, і тому вони не дають аутентичного уявлення про мову оригіналу.

Тенденція до вживання народної мови дедалі сильніше виявляє себе з другої половини XVIII ст., особливо в міській ліриці, яка через популярність швидко звільняється від руськослов'янської мови на користь місцевої. Народна стихія вривається і в першу сербську барокову поему «Бій Змія з Орлами» (1791) Й. Раїча, і в мемуарну прозу, зокрема Д. Обрадовича, який своє кредо визначив як необхідність популяризації рідної мови: «Мени є доволно утешенія, даючи приклад ученим мого народа, да србски починю на щампу що добро издавати, щета да толики многочислени народ остае без книг на своме езику» [131]. Тим самим Д. Обрадович, якому була досить близькою мовна концепція Київської академії, що засвідчують і україніزمи у наведеному висловленні, виступив попередником переконань В. Караджича.

Прагнення до народної мови було закономірним явищем, одним з етапів секуляризації культури, але в сербській ситуації на шляху до єднання усної та книжної мов існувало чимало перешкод. За досить малої можливості здійснювати друк власними силами книжки, призначені для народу і написані його мовою, найчастіше так і залишалися в рукописах, що найвиразніше ілюструє доля Г. Стефановича-Венцловича, прогресивні прагнення якого не знаходили підтримки і розуміння серед церковників. Окрім того, існувала досить міцна конкуренція з боку книжок, надрукованих на слов'янському сході.

Загалом важко було перебороти стихію русько-слов'янської мови, так міцно вона увійшла у свідомість освіченої публіки XVIII ст. Письменники ще не могли остаточно звільнитися від слов'янізмів,



що ілюструють погляди Й. Раїча. Вихованець М. Козачинського та Київської академії, він, однак, не зміг перейнятися значенням народної мови. Виступаючи проти неї, Раїч у душі барокового славізму стверджував, що слов'янська мова — «найдивніша», «найчистіша», найзрозуміліша всім слов'янам. У цьому він керувався як історико-культурними мотивами (традицією давніх зв'язків з руською культурою), так і національно-політичними (необхідністю протистояння австрійській експансії).

І все ж, незважаючи на домінацію книжної мови, народна мова проникала у твори письменників — поборників як першої, так і другої. Венцлович, наприклад, навчався ораторської прози з українських книжок, але висловлював свої думки з помітною присутністю сербської мови. Раїч був відданий книжно-київському типу, але у творах, призначених для народу, звертався до розмовної лексики. Так поступово в сербській літературі утверджувалося співіснування різних стилів, типів мов, книжно-київська та книжно-московська існували поруч із книжно-сербською та народною мовами. У цьому спостерігається ще одна аналогія з українською літературною мовою, строкатою у стильовому відношенні. У творах одних сербських письменників мова була позначена більшим впливом руськослов'янської, у творах інших — розмовної мови міста або ж близькістю до живої народної мови.

Присутність книжної та народної мов, як своєрідний білінгвізм, збагачувала літературу. «Особливо велике світоглядне значення має рух думки на межі мов, коли вона звертається то до слова однієї, то до слова іншої мови»[132]. Як і в українській писемній мові XVI–XVII ст., де слов'яно-руська та книжна мови співіснували і взаємодіяли з «простою», «руською», «діалектом руським», у сербській літературі подібна практика спостерігається ще у XVII ст., коли письменники з відомого центру Рашка зверталися до різних типів мови, називаючи народну мову «србски език», «прости диялект», «србски прости език». Незважаючи на церковну заборону і вторгнення русько-слов'янської мови, така практика тривала і протягом XVIII ст., але вже за українським зразком.

Дедалі більше проникнення у книжну і повсякденну мову вищих верств суспільства простонародної лексики призвело до формування у другій половині XVIII ст. слов'яно-сербської мови як суміші русько-слов'янської та мови сербського громадянського суспільства[133]. Ця мова обслуговувала літературу та освічені кола міського населення Воєводини у кінці XVIII — на початку XIX ст. Хоча вона була далекою від чистої народної мови, її виникнення стало кроком уперед — до реформ В. Караджича.

Слов'яно-сербська мова певною мірою відповідала австрійській політиці. Вбачаючи у зміцненні русько-слов'янської мови загрозу власним інтересам, офіційний Відень прагнув загальмувати процес її поширення і згоден був піти на компроміс, підтримуючи розвиток писемної мови сербів на національній основі. 1779 року австрійська імператриця Марія-Терезія наказала заборонити в сербських школах використання книжок кириличного друку і викладання русько-слов'янською мовою. Але ці заходи викликали обурення і протест в усіх верствах тогочасного сербського суспільства. Через те австрійські власті змушені були 1785 року відкоригувати свою заборону. Кириличне друкування дозволялося, але слов'яно-сербською мовою. Таке рішення відповідало інтересам панівних верств з обох боків: Відень був задоволений тим, що певною мірою витиснув «руську» мову, сербська церква — тим, що народна мова не запанувала й книжна продовжує утримувати свої позиції.

Такі відомі просвітителі, як З. Орфелін, Е. Янкович, П. Соларич, Д. Обрадович та інші виступали за введення народної мови, але у своїх творах і надалі користувалися мовою освічених верств — слов'яно-сербською. І сам В. Караджич починав формуватися у цьому, слов'яно-сербському мовному середовищі. Але, хоча свої перші захоплення народною поезією, в якій його особливо приваблювала мова, висловлював ще мовою минулого століття, називаючи записані пісні «вечно благо і украшеніє наше», він упевнено вів культуру до народної мови. Однак на шляху до цього стояли численні перешкоди.

Переконання в тому, що мова, якою серби користувалися протягом цілого XVIII ст., є мовою «загальнослов'янською», мовою єднання з Росією, православ'ям, було таким сильним, що відхід від цієї мови вважався чимсь немислимим, ототожнювався із зрадництвом. Саме так і було оцінено перші кроки реформаторської діяльності В. Караджича. «Я лише те сповідую, що чим більше ми віддаляємося від слов'янства, тим більше продаємося», — стверджував відомий чорногорський поет і діяч першої половини XIX ст. П. Петрович-Негош, маючи на увазі відхід від слов'яно-сербської мови [134].

З Вуком не погоджувалися ще й тому, що його реформи небажано збігалися із прагненням австрійських властей заборонити сербсько-слов'янську мову і ввести саме народну, аби остаточно перервати зв'язок з руською основою, від якої серби відштовхувалися у протистоянні з австрійською домінацією. Через це проти Вука виступили відомі представники культури, виховані у «слов'янському» дусі, перш за все письменники, які групувалися навколо найавторитетнішого

культурно-наукового осередку Матиці сербської. Вони звинувачували Караджича у відступництві, стверджуючи, що він зраджує національні засади, православ'я в цілому. Сам Й. Раїч, найвищий авторитет науки кінця XVIII — початку XIX ст., не приймав нововведень і, як писав В. Караджич Я. Гриму, «дуже ляв наші народні пісні», не припускаючи навіть і можливості того, щоб їхня мова стала основою літературної мови[135].

Таке ототоження чужої «слов'янської» мови з ідеєю слов'янської солідаризації має аналогії в історії української мови, на що звернув увагу ще Іван Франко: «Аналогія між тим розвоєм сербського літературного язика і розвоєм поглядів на літературний язик у нас, особливо у галицьких т.зв. москвофілів, не раз уже була зазначувана... Та ба! Що у сербів було подібною демократизму та натурального розвою, се в Галичині, на думці тих московських слов'янолюбців було б подібною «сепаратизму» та Бог знає якій «інтриги»[136].

Однак і в сербів такі переконання були анахронізмом. У східнослов'янських літературах, на які орієнтувалися сербські письменники — противники реформ Вука, швидко й успішно здійснювався процес звільнення від книжної мови, що на Україні найвиразніше ілюструвала творчість Т. Шевченка, котрого не випадково порівнювали з В. Караджичем.

Сербський реформатор спрямовував культуру до національних джерел, але цей процес певною мірою відбувався і в мовному розвитку попереднього періоду, що було явищем закономірним, характерним для історії літературних мов усіх слов'янських та інших європейських країн. Реформи В. Караджича не означали повного розриву з досягненнями попередньої мовної культури. Лексичний фонд XVIII ст. певною мірою продовжував жити в сербській культурі наступних століть[137]. Продовжувалися, але у новій формі, українсько-сербські культурні контакти, завдяки яким серби, перш за все через творчість Т. Шевченка, ближче познайомилися з українською мовою.

Порівняльне вивчення історії розвитку сербської та української мов, у тім числі й окремих діалектів, усе ще залишається актуальним. Не можна вважати вичерпаною і проблему українсько-сербських мовних контактів XVIII ст. Досліджуючи ці зв'язки, слід враховувати всю складність спілкування сербів з літературномовною ситуацією в Росії, що була досить неоднорідною[138]. Це було не просто засвоєння церковнослов'янської мови в руській редакції[139]. Як зазначає сучасний лінгвіст П. Івич, «у цій складній суміші поряд із русько-слов'янським та сербським перебували і власне російські елементи»[140]. Складо-

вою частиною цих контактів була українська мовна культура, що досить виразно підтверджує творчість багатьох сербських письменників XVIII ст. Мову цих письменників потрібно, як слушно зазначала І. М. Железняк, вивчати в контексті трьох мов сербської, української та російської, враховуючи значення давньоукраїнських джерел [141].

У подальшому слід здійснити ґрунтовний аналіз текстів сербських письменників від «рачан» (кінець XVII ст.) до Раїча та Обрадовича (початок XIX ст.), що дало б можливість виявити співвідношення різних мовних структур, їхню долю і участь у розвитку сербської літературної мови,

Наголосимо ще раз, що мовні контакти сербів з Україною не тільки привели до поширення книжної церковнослов'янської мови київської редакції, а й сприяли прискоренню процесу демократизації мови. Чи не найважливіша роль у цьому належала українським учителям, які зробили вагомий внесок у збереження народної літературної мови сербів, водночас сприяючи послабленню тиску слов'янської книжної мови.

На мові київських учителів, українських книжок, що вливалися у сербське духовне життя, виховувалися нові генерації митців, які створювали літературу нового типу.

# Літературна культура сербського бароко

## Перша сербська драма

*Преславна Сербіє,  
хто тебе величає?  
Михайло Козачинський.*

Українсько-сербські зв'язки дають можливість подивитися іззовні на деякі особливості українського бароко, зокрема з'ясувати джерела та принципи побудови літературних і мистецьких творів. Здійснені спостереження вказують на присутність середньовічної традиції, поєднаної з народною культурою, яка переосмислюється в душі барокової поетики.

Показовим прикладом такого синтезу виступають окремі зразки української шкільної драми. До них належить і перша сербська драма «Трагедокомедія», написана Михайлом Козачинським, котрий своїм твором і діяльністю поклав початок театральному життю у сербів.

Як і в інших народів, виникненню сербського професійного театру передувало побутування фольклорної драми, традиції, якої на Балканах мають глибоке коріння[1]. Сербський національний театр формувався в умовах визвольної війни XIX ст. коли сцена служила «політичною трибуною». У деяких культурах, наприклад Польщі та України, таку функцію виконував ще шкільний театр XVII–XVIII ст. Незважаючи на його умовність, він був одним із головних виразників театральної культури своєї доби, «необхідною сходинкою» на шляху до виникнення професійного театру XIX ст.[2]. Саме такою сходинкою стала і сербська шкільна драма — перший і єдиний театральний жанр, що функціонував упродовж XVIII ст.

Різні форми барокової драми проникали у православне середовище югослов'ян опосередковано — через Дубровник і Київ, а це дає підстави говорити про функціонування такої драми у південному і північному регіонах[3]. На півдні, у приадриатичних чорногорських землях, поширювалися форми багатой дубровницької літератури. Сусідні з Дубровником чорногорські містечка запозичували різні форми паратеатру, такі як діалоги, пасії, ораторіуми, риторичні сцени релігійного змісту. Популярні в XVII ст, у Німеччині та Італії, вони потрапляли звідти до Дубровника, північної Хорватії і далі, уздовж

Адріатики, до міст, де мешкало населення католицької конфесії або уніати. Поступово ці форми потрапляли у православне середовище, переосмислювалися відповідно до національної історії (прикладом може бути ораторій «Бій на Косово» чорногорського автора А. Змаєвича), проте були обмежені, а часом взагалі невідомі на сербському та чорногорському континенті.

Шкільна драма виникла в північному регіоні — у Карловаці, куди її занесли українські вчителі із Києва і де вона була надзвичайно популярною впродовж цілого XVIII ст. Автором першої сербської драми, як уже зазначалося вище, був Михайло Козачинський, життєвий шлях якого є типовим прикладом барокового славізму в українській культурі, окреслює історичні маршрути міжслов'янських зв'язків, що сприяли формуванню бароко. «Кочовий характер інтелігенції», притаманний давньокиївській традиції, був яскраво виражений і в письменників киево-могилянського кола. Виховні принципи, гуманістичні засади Київської академії, її внутрішнє життя стимулювали прагнення молоді поповнювати знання за кордоном. Власним коштом, незважаючи на бідність, багато киево-могилян протягом XVII- XVIII ст. навчалося «на благо Вітчизни» в університетах Німеччини, Італії, Франції, Англії. Серед таких вихованців був, наприклад, Феофан Прокопович, котрий у своїх віршах говорив про поклик доріг та чужих земель. Маючи 17 років, він покинув Київ, навчався в Польщі, Римі, де своїми здібностями привернув увагу наставників. Пропозиції залишитися в Римі він відхилив, прагнучи повернутися на батьківщину.

За кордоном київські спудеї не тільки розширювали свої знання а й нерідко включалися в культурне життя інших народів. Тому значення творчості окремих представників літератури та мистецтва доби бароко іноді виходить за межі однієї національної культури, виступаючи своєрідною ілюстрацією взаємопроникнення, синтезу культур різних етносів, що є типовою рисою бароко. Це особливо притаманно письменникам киево-могилянського кола, до якого належав і Михайло Козачинський. У його діяльності немов сфокусувалася така особливість бароко, як полікультуризм. Характер творчості митця був зумовлений його належністю водночас до кількох культур, адже український письменник був по-різному пов'язаний із сербською, білоруською, польською та російською традиціями. Проте в основі його діяльності лежали принципи українського бароко, відкритого для культур інших народів: переконання щодо слов'янської солідарності, віра у знання як засіб духовного відродження народу.

Життєвий шлях і творчість автора першої сербської драми Михайла Козачинського змалював у фундаментальній монографії сербський історик культури Властимир Ерчич. Як свідчить його дослідження, М. Козачинський народився 1699 (або 1700) року у містечку Ямпіль. З 1718-го навчався у Московській слов'яно-греко-латинській академії, а з 1720-го — «в училищах латинських київських учився ретельно і розумно». Під час навчання у Києво-Могилянській академії Козачинський, за власним визнанням, багато мандрував у слов'янських землях та Германії, де знайомився з чеською, словацькою, польською культурами, вивчав німецьку мову. «У Сербії, Кроації, Цесарії бувши, Петербург і Москву відвідавши... сей муж», як відзначалося на його портреті, що не зберігся, прагнув не лише збагатити вітчизняну культуру, а й пропагувати її досягнення. Перебуваючи у Німеччині, він, керуючися патріотичними почуттями, вступав у полеміку, коли йшлося про культуру його батьківщини; виголошував проповіді з історії та релігії України, захищав православ'я, звеличував минуле слов'янства. Говорячи про Київ, Козачинський наголошував на прямому зв'язку сучасної йому культури зі спадщиною Київської Русі, згадував про Києво-Михайлівський золотoverхий собор, який «збудував року 1102 Михайло Святополк, син Ізяслава, онук Ярослава та правнук св. Володимира»[4]. Ця деталь є показовою, як лише одна з рис типового історизму, обов'язкової апеляції до минулого, що було нормою барокової свідомості і стало важливим принципом творчості М. Козачинського.

Повернувшись до Києва, Козачинський продовжив навчання, був визнаний одним із кращих слухачів Академії. Саме йому було довірено поширювати знання серед сербів Белградсько-Карловацької митрополії. Після Карловаца український письменник був у Хорватії, де також знаходилися сербські поселення, відвідав Відень і незабаром повернувся до Києва, куди його ще 1735 року запрошував Рафаїл Заборовський, надіславши йому «любезное письмо» з пропозицією вступити до викладацького складу Академії[5]. Пропозиція означала високе визнання. Втім запрошення Козачинський прийняв дещо пізніше, коли виконав свою місію на слов'янському півдні. У Києві він оселився у Видубицькому монастирі і з вересня 1739 року почав викладати філософію, працюючи разом з такими відомими представниками української наукової думки, як Сільвестр Ляскоронський, Сільвестр Куляпка та ін. У документах він іменується як «Академії Київської префект, учитель філософії», тобто проректор. Тим часом іноді, судячи з архівних джерел, він виконував функції ректора.

М. Козачинський викладав у Києві до 1745 року, маючи репутацію людини демократичних переконань, гуманного і справедливого наставника. До нього зверталися із скаргами, прохали розсудити в суперечках, шукали підтримки, допомоги. Обіймаючи високу посаду, Козачинський не забував і про сербських учнів, що прибували до Києва навчатися, підтримував їх морально і матеріально[6].

Київ та Академія не були останнім етапом просвітницької діяльності Козачинського. Його відрядили на білоруські землі для виконання тієї самої ролі, що й серед сербів, — захисту вітчизняної православної традиції від посягань сусідів. У Софії Київській український просвітитель був проголошений архимандритом Слуцьким і вже з 1748 року виступав у ролі намісника Київської митрополії у Литовському князівстві. Таку посаду довіряли тільки діячам, які себе особливо зарекомендували попередніми заслугами: робота ця означала не просто підвищення в сані, а новий етап відповідальної діяльності. Перед Козачинським стояло складне завдання організувати духовне життя таким чином, аби протистояти польським претензіям.

Розташований неподалік від Мінська, Слуцьк був свого роду форпостом православ'я, місцем зіткнення політичних та релігійних інтересів. Козачинський опинився тут у ситуації, подібній до тієї, з якою він зустрівся у сербському Карловаці. Від нього вимагалось чимало політичного такту, гнучкості у вирішенні питань, які б могли перерости в широкі релігійно-національні конфлікти. Проаналізовані В. Ерчичем архівні документи засвідчують, що Козачинський з тією самою послідовністю, що й за часів свого перебування серед сербів, зосереджував увагу на розвиткові й піднесенні духовної культури. Витончено, дипломатичне він обстоював інтереси власного народу та його релігії від зовнішніх зазіхань.

Білоруський період був заключним у просвітницькій діяльності М. Козачинського. Він помер 4(15) серпня 1755 року і був похований, згідно із заповітом, «на цвинтарі у Архимандрії Слуцькій — як людина, що «жила чесно, керувала вміло і сумлінно виконувала свої обов'язки»[7]. Під час перебування на білоруській землі український письменник зробив свій внесок у білоруську книжність, написавши невеликі за обсягом твори про культуру та історію краю.

Належність Козачинського бароковій культурі виявляється не тільки у його слов'янському патріотизмі, а й в особливостях літературної спадщини. Тексти, що збереглися, говорять про нього як про одного із представників київської філософської школи другої половини XVIII ст. та як про письменника котрий виявив себе в різних жан-



рах літературної культури. Він писав драми, панегірики, декламації, «орації» та «диспути» вірші, трактати тощо[9]. Йому доручали готувати театралізовані вистави, присвячені високопоставленим гостям Академії, — «Панегірик цариці Єлизаветі Петрівні», «Опис Триумфальних воріт у Києві» (1744), драму «Благодіє Марка Аврелія» (1745) та ін.

Хоча письменник залишив помітний слід у слов'янських культурах, його спадщина тривалий час залишалася майже забутою. Визнаючи внесок Козачинського в історію сербської культури, дослідники, проте, вважали художній рівень його драми невисоким. Значення М. Козачинського як одного з кращих представників української філософської думки розкрито в дослідженнях з історії філософії в Україні. Сербський період творчості М. Козачинського як письменника аналізував М. Павич Найбільша заслуга у вивченні його життя й творчості належить В. Ерчичу, який після тривалих архівних досліджень створив фундаментальну монографію, дав інтелектуальний і творчий портрет письменника, проаналізував його літературну спадщину у загальнослов'янському та національному контекстах. В. Ерчич реконструював першу сербську драму, повернувши українському репертуарові втрачений твір, проте не розглядає письменника як представника бароко, хоча ще С. І. Маслов зауважив, що «Трагедокомедія», як типова шкільна драма XVIII ст., має певні риси стилю бароко. До таких він відносить наявність персонажів з античної міфології, алегоричні фігури, що символізують ті або інші явища, тобто обмежує бароковість драми лише наявністю характерних образів. З точки зору бароко драму аналізував М. Павич, проте, як слушно зауважив В. Ерчич, драма Козачинського все ще потребує подальшого вивчення.

Беручи до уваги висновки та спостереження попередників, розглянемо «Трагедокомедію», перш за все як твір бароко, враховуючи роль української, сербської та європейської традиції, синтезуючи які Козачинський створював драму.

Як зазначалося вище, Козачинський прибув до сербів у досить бурхливі і неспокійні часи. Втілюючи у життя культурно-просвітницьку програму митрополита Вікентіє Йовановича київський магістр не випадково звернувся до жанру шкільної драми. Його «Трагедокомедія», написана і поставлена під час перебування між сербами в 1733–1737 роках, була не тільки складовою частиною шкільного навчання, а й політичним виступом. Прагнучи переконати свою аудиторію в необхідності поширення знань, Козачинський мав обрати

такі засоби передачі ідейного змісту, які були б зрозумілими і переконливими для всіх глядачів — від соціальних верхів до низів. Серед його аудиторії були не лише прихильники «шкіл Козачинського», а й консервативний клір, який підбурював проти шкільництва митрополита й патріарха, від котрих залежала доля київських посланців.

Український митець знаходить рішення як витончений дипломат, який тонко відчуває аудиторію. В основу твору він кладе одну з найдраматичніших подій — загибель сербської середньовічної держави. Міф про державу, яка загинула, був досить поширений у тогочасному сербському суспільстві. Звертаючись до історії, автор намагався шляхом історичних аналогій підкреслити критичність ситуації і водночас пов'язати минуле із сучасністю. Виокремлюючи трагічну лінію, виняткові події, автор виступив як справжній представник барокового світосприйняття; його трагізм не тільки був даниною законам загальноєвропейської традиції бароко, а й збігався з конкретними історичними обставинами. Страждання народу й вітчизни митці слова втілювали в адекватних формах. Українському бароко поряд із відчуттям трагізму, драматизму були притаманні життєстверджуючі настрої та навіть і комічне начало. Ці лінії М. Козачинський розвиває на сербському тлі. Його «Трагедокомедія» сповнена віри у світле завершення подій, у триумф розуму: п'єси притаманні просвітительські риси.

Звернення до минулого як тла для зображення актуальних проблем сучасності, патріотична спрямованість, політична злободенність споріднюють драму Козачинського з вітчизняною традицією. На відміну від західноукраїнського шкільного театру в якому домінувала релігійно-дидактична функція, слов'янський театр, зокрема український, в силу історичних обставин мусив рішуче втручатися в життя. Саме такий тип театру майбутній автор першої сербської драми бачив у себе на батьківщині.

У формуванні Козачинського-драматурга особливе значення мали 20-і роки XVIII ст., коли по Україні прокотилася хвиля слов'янського патріотизму, що позначилося і на театрі. Прибувши 1727 року до Київської академії, Козачинський не міг не бачити тут відомої драми викладача поетики Феофана Трофимовича «Милість Божия Україну», репрезентовану в школах київських 1728 літа». Можливо, цей твір послужив йому однією з моделей, котру він пізніше застосував до сербського матеріалу. Звернення до минулого України, зображення захисника, покровителя, з яким пов'язувалися надії на краще, — ці доміанти «Милості...» дістали відображення у творі Козачинського, про що йтиметься далі. Написана 1729 року «Трагедокомедія»

Сильвестра Ляскоронського також має соціальнопсихологічну спрямованість і також ушляковує захисника України. Нарешті, драма Феофана Прокоповича «Владимир», що не сходила зі сцени шкільного театру Києва, була прикладом використання минулого як фундаменту, на котрому зводилася барокова будова.

Те, що театр Козачинського був пройнятий просербськими симпатіями, також відповідало духові, загальній ідейній спрямованості Київської академії. У 20-х роках, коли Козачинський навчався в Києві, тут панувала атмосфера слов'янського патріотизму, що також дістало втілення на сцені. Серед викладачів М. Козачинського, відомих своїми літературними, моральними переконаннями, в яких солідарність з поярмленими слов'янами на Балканах посідала не останнє місце, були Іоасаф Кроковський, котрий ще 1704 року власноручно передав у дар сербській церкві Євангеліє зі львівських друкарень, Іларіон Левицький, Варлаам Ванатович та інші.

Проблеми, з якими зіткнулося сербське суспільство, багато в чому перегукувалися з тими, що їх дещо раніше вирішувала Україна, коли розвитку шкіл приділялася велика увага. Отже, автор першої сербської драми міг без труднощів застосувати знання, здобуті в Києві. Подібно до Прокоповича, котр спрямовував сатиру на консерваторів, ворогів знань, Козачинський змушений був вести боротьбу з опозицією, висміювати «нерозумних», «злих», «заздрісних». Ці аналогії ще раз підтверджують загальну закономірність становлення культури бароко у двох народів: прогресивні реформи, нововведення зустрічали агресивність консервативних церковників, Через це мистецтво мусило бути активним, наступальним. Саме на такій позиції стояв Козачинський. Засновуючись на вітчизняних традиціях, демонстрував сербам приклад політичної спрямованості публіцистичного театру. Цей театр був своєрідним дзеркалом сучасності, котре фокусувало минуле і давало проєкцію у майбутнє. Отже, середньовічний фундамент у драмі Козачинського діставав конкретне цілеспрямоване обґрунтування, що позначилося й на будові драми, в якій чітко виділено дві частини — минулі і сучасні авторові події.

Реконструйована В. Ерчичем «Трагедокомедія» (оригінал втрачено) має два антипрологи, пролог, 12 дій та епілог. Оскільки текст драми публікувався лише у цьому варіанті, доцільно стисло викласти її зміст.

У першій дії Стефан, цар сербський, розповідає про генеалогію династії, говорить про прагнення своїх попередників зміцнити могутність держави. Тим самим автор неначе «включається» в історію. У дусі свого часу він звертається до історичної алегорії — образу Сербії

(аналогічно до того, як до образів України чи Росії звертаються у своїх творах вітчизняні автори). Алегорично представлена Сербія дякує цареві за його діяльність, спрямовану на розквіт держави.

Наступна дія представляє сербського володаря у зовсім похилому віці. Він розмірковує, кому передати корону до повноліття престолонаслідника Уроша. Вирішено тимчасово доручити правління державою одному з наближених феодалів — Вукашину, котрий дає клятву виконати заповіт царя. Минає час. Урош мусить перейняти правління, але Вукашин відмовляється здійснити клятву і у сварці з Урошем вбиває молодого царевича, потім гине й сам — його вбиває грім. Сербія в скорботі від того, що підрізано лозу царської династії — вбито останнього представника роду Неманичів. З'являються Сибіли, які передвіщують Сербії порятунок від лиха у майбутньому.

Автор переносить дію у це майбутнє, яке для нього є сучасністю. Він говорить про переселення сербів на нові землі — до Австрії — під проводом патріарха, який просить покровительства в австрійського цісаря. Раптово розвиток дій переривається інтермедією про Митаря і Фарисея. У наступних сценах Сербія, засмучена смертю останнього царя, дізнається, що з'являться славні мужі, спроможні втішити її у скорботі: вони принесуть їй порятунок — світло знань. Таким рятівником, перш за все, є митрополит Вікентіє Іованович, безпосередній покровитель автора драми — головного втілювача просвітницьких ідей. Сербія сповнена щастя, проте її радість затьмарюють заздрість, злостивість, нетерпимість до знань. Носіями цих рис виступають Марс і Белона. Вони сперечаються з Мудрістю, що її уособлює Палас. Мудрість у дискусії зазнає поразки; злі сили переслідують її. Подальший розвиток дії переривається інтермедією з притчею про Багача та вбогого Лазаря. Як і в першій ситуації, цей євангельський сюжет також не міг не мати прихованих паралелей.

Драма завершується тріумфом знань, «усі шість шкіл із Сербією» уславляють Вікентіє Іовановича, називаючи його справжнім захисником вітчизни.

Такий зміст драми викликав подив в одних та залишив байдужими інших сербських критиків наступного XIX ст., котрі були невисокої думки щодо мистецьких якостей драми (Й. Скерлич, Р. Груїч). Проте характеристики на зразок «слабо пов'язані між собою сцени-діалоги» не враховують специфіки жанру, особливостей поетики шкільної драми. «Трагедокомедія» Козачинського має чітко продуману послідовність і позначена всіма особливостями естетики барокової доби. У драмі простежуються цілеспрямоване звертання до минулого з осу-

часненням історії, імпліцитно реалізована фольклорна легенда, і все це переосмислюється на принципах барокової поетики.

Те, що Козачинський не вагаючись пов'язує події XIV ст. і сучасного йому XVIII ст., становить типово бароковий прийом: між першою (історичною) та другою (сучасною) частинами автор уводить досить поширену у драмі бароко часову паузу. Апеляція до минулого, яке асоціювалося із сучасністю, також відповідала духові часу, уявленням про взаємозв'язок усього сущого.

Не менш важливою є і категорія художнього простору, визначаючи який автор начебто поєднує два його типи — це і конкретна Сербія, і водночас її абстракція. Таке сполучення дає йому можливість вільно пересувати алегоричні персонажі на великих часових і просторових відрізках. Орієнтуючись на минуле, проектуючи його на сучасність, автор мав змогу успішно здійснювати основні вимоги теоретиків шкільної драми. Так, на думку Якоба Масена, головне завдання театру — виховання глядача — може реалізуватися лише в тому разі, якщо драматург втілює потрійну істину: історичну правду, життєву правдоподібність та істинний світогляд[10].

Козачинському були більш близькі теоретичні розробки Ф. Прокоповича щодо засобів вираження актуальних ідей. Тісний зв'язок з минулим, виведення на сцену античних та біблійних персонажів, алегоричне зображення цнот чи гріхів — усі ці засоби спрямовувалися на досягнення переконливості. Особливе значення надавалося «древнім прикладам». Ефект історичних аналогій, як і звернення до конкретної історичної події, чітко виражені у Козачинського, були досить поширені у європейській бароковій драмі.

Історизм був однією з домінант доби бароко, яке не тільки шукало в минулому підтвердження власним ідеалам, а й ототожнювалося з ним. Середньовіччя осмислювалося як складова частина сучасності, як підтвердження причетності до давньої традиції, що нею слід пишатися, обстоюючи її та захищаючи від посягань як головну духовну цінність. У бароковій Україні все те, що становило досягнення Київської Русі, осмислювалося як своє, вітчизняне, нерозривно пов'язане із сучасністю.

Середньовічна культура продовжувала жити в українському XVII ст., як це виразно ілюструє барокизація середньовічних будівель. Софія Київська, Михайлівський золотoverхий, Успенський, багато інших соборів Києва перебудовувалися, набували нового вигляду, вдягаючись у барокові шати. У традиційні канонічні зображення ікон вносилися нові, типово барокові, мотиви та образи. Поруч із ликами

святих митці зображували сучасників, як це бачимо на іконі Покрови із села Сулимівка (30-і роки XVIII ст.), де з Богородицею та київськими святцями у бароковому вбранні змальовано українських гетьманів, козацьких полководців та московських правителів. На іконі того самого часу «Св.Кирило і Мефодій» (село Княжипіль на Львівщині) також спостерігаємо прагнення представити сучасників продовжувачами давнього староруського родоvodu.

Виразно наголошується взаємозв'язок давньоруської і сучасної авторам української історичної, культурної, релігійної традицій, причому подібних прикладів українське барокове мистецтво має чимало[11]. Аналогічну проекцію сучасності на середньовіччя і навпаки, зміщення сюжетів і мотивів різних часів можна спостерігати і в літературі, і в інших видах барокової культури[12].

Працюючи серед сербів, українські митці застосовували ті самі засоби «осучаснення» середньовіччя, трансформування його в барокові форми, їх найвиразніше демонструють розписи сербського монастиря Крушедол (середина XVIII ст.), виконані українськими художниками та їхніми учнями. Наполягаючи на генетичній, духовній належності до минулого, майстри у такий спосіб реалізували політичну мотивацію, зверталися до конкретних адресатів, подібно до того, як в «Історії русів» автор висловлював, зокрема, прагнення української козацької старшини відновити політичну автономію, отримати привілеї. При цьому Петербургові робилися натяки на те, що козацтво є продовжувачем древньої багатой традиції Київської Русі. Аналогію з українськими прагненнями спостерігаємо і в сербському середовищі, де церква наполегливо обстоювала перед офіційним Віднем, що вона є головним і прямим спадкоємцем древньої династії сербських середньовічних правителів, а це, на думку сербських ієрархів, могло бути підставою для надання сербам особливих привілеїв у межах Австрійської держави.

Як зазначалося вище, численні приклади в українській та сербській культурі XVIII ст. свідчать, що актуалізація середньовіччя, тенденція пов'язувати його з сучасністю були нормою барокової культури, в тім числі й православного бароко. Такий метод повністю відповідав настроям сербського суспільства, де ідея відродження минулого, могутньої середньовічної держави була нормою колективної свідомості — від книжної традиції до фольклору. Через це письменник, спираючись на засоби європейського бароко, вітчизняну традицію та переконання аудиторії, поклав у основу твору події із сербського середньовіччя.

Логічно виникає питання, чому з усіх образів та мотивів український автор обрав образ саме такого володаря, як Урош, і якими джерелами він користувався, реконструюючи події, пов'язані із сербським володарем XIV ст. Проаналізований нами сербський історіографічний матеріал, який український просвітитель міг використати у Карловаці, наводить на думку про зв'язок його з усною традицією. Це дає підстави говорити про наступний важливий компонент українського, а відтак і сербського, бароко — фольклор.

В історії кожного народу є певні події та постаті, які у фольклорній свідомості пов'язуються з історичною долею держави, всієї нації, дають поштовх для створення легенд, дістають широке відображення в усній пісенній творчості. Яскравий приклад цього в сербській культурі становить легенда, пов'язана з битвою на Косово 1389 року, котра перетворилася на символ національної трагедії — втрати Сербією незалежності, багатовікового турецького поневолення. Хоча реальні події, що відбулися 600 років тому на Косово, відрізняються від народного їх тлумачення, однак близька до фольклорної інтерпретації історія тривалий час була домінантою в сербській історіографії, позначилася на писемних джерелах, вплинула на розвиток національної свідомості сербів.

Виникнення і розвиток косовської легенди, її трансформація в літературі та мистецтві становлять особливий інтерес як зразок впливу фольклорного мислення на професійну культуру, котрий має аналогії в інших слов'янських та західноєвропейських традиціях, у тім числі й українській. Процес утворення національної міфології, впливу міфологем на культуру суспільства і поступового звільнення від «міфологічного мислення», як важлива ознака національної зрілості суспільства, мусить стати предметом окремого дослідження в широкому загальнослов'янському контексті, що не входить у завдання цієї праці. Ми зосередимо увагу лише на одному з прикладів розвитку цього процесу — творчому використанні легенди про загибель Сербії М. Козачинським, який, майстерно використовуючи елементи легенди, значно вплинув на подальший розвиток сербської національної свідомості першої половини XVIII ст. і наступних часів.

Як відзначалося, реальні події поразки сербського війська у битві на Косово 28 (15) червня 1389 року не мали того значення, яке цій події пізніше надавала народна традиція, — не вони призвели до остаточної втрати незалежності. Битва на Косово становила лише один з етапів поступового загарбання османами Балканів. Фактично Сербія перетворилася на васалів турків, сплачуючи їм певний час данину.

Після Косово Сербія ще зберігала свою державність і навіть упродовж кількох десятиліть переживала економічне та культурне піднесення, оскільки османи, захопивши Східну Болгарію, головну увагу зосередили на угорських кордонах. Тільки в перших десятиліттях XVI ст. більша частина південнослов'янських земель остаточно опинилася під османами, 1521 року впав Белград, завойовники загрожували Дубровнику, приадриатичним містам Далмації.

Турецьке поневолення відгукнулося в народній самосвідомості. Народ не міг примиритися з османським ярмом як наслідком перемоги сильнішого ворога і тому прагнув дати національній катастрофі своє пояснення. Втрата незалежності тлумачилась як покарання за гріхи, вчинені «власелою», тобто феодалами, що зрадили «царя» в битві на Косово. Саме ця битва осмислювалася як кульмінаційний момент трагедії через велику кількість жертв і драматизм подій. У ній загинули обидва полководці військ, довго пам'яталися героїчний вчинок сербського «юнака» Милоша Обилича, що досяг аж ворожого табору, і мученицька смерть князя Лазаря Хребеляновича, який очолював сербське військо, потрапив у полон і був страчений. Глорифікації останнього значною мірою сприяло й те, що сербська церква проголосила князя святим, підтримуючи його культ і в літературі.

У народній уяві Лазар осмислювався як «добрий цар», праведник, що відмовився від земного царства на користь небесного і постраждав через підступність свого оточення. Такому осмисленню сприяла й інша легенда, пов'язана із сербським царем Урошем, який помер після битви з турками, що відбулася 1371 року біля річки Мариці. За легендою, останній представник сербської середньовічної династії Неманичів загинув від руки феодала Вукашина. Звинувачення феодалів у зрадництві певною мірою зумовлювалося й тим, що просуванню турків на Балкани сприяло послаблення централізованої влади в сербській державі. Після смерті Уроша князю Лазарю вдалося об'єднати різні землі, повернути колишню могутність; цю діяльність було перервано з його смертю на Косово. Хоча історичні факти не підтвердили зрадництва Вукашина чи Бранковича, як і вбивства Уроша, з часом ці події почали осмислюватися алегорично — як симптоми і причини загибелі держави.

Сама легенда формувалася поступово впродовж століть. Що далі відходили в минуле події, то ширше розросталася легенда, ускладнюючись у сюжеті й образах. Реальні події змішувалися з вигаданими, постать Уроша зливалася з постаттю Лазаря. Косово та бій на ньому перетворилися на символічне місце і день поединку, коли зустрілися дві во-



рожі сили, від яких залежала доля народу й держави. Косовська битва стала синонімом героїзму і зрадництва. Косово поле набуло значення місця, на якому вирішувалася доля народу, де загинув «цар» і почалося турецьке гноблення. Усе це дістало відображення в одному з найкращих і найвідоміших циклів сербської епічної поезії — косовському.

У центрі циклу — бій 1389 року (в цілому ж історія знає про три «косовські битви»), сюжетну основу становлять два головних мотиви — подвиг позитивного героя (Милоша Обилича) і зрада негативного (Вука Бранковича). У процесі розвитку сюжет доповнювався багатьма фольклорними мотивами міжнародного походження (вечеря перед вирішальною подією, віщій сон, передчуття поразки, скорботна мати тощо). Окрім згадуваних основних героїв, у косовському циклі зустрічається багато інших (Банович Страхиња, Юг Богдан, Дев'ять Юговичів, цариця Милиця, Косовська дівчина тощо). В окремих піснях, таких як, скажімо, «Сон цариці Милиці», спостерігаються стилі узагальнення народного розуміння трагедії: «Як упали на край сербський турки, звоювали Неманича царство, загубили пречистого Лазаря на Косовім, на широкім полі. Там то й зрадив його Вук Бранкович. Хай поб'є його година люта!» (Пер. М. Старицького).

Мотив зрадництва феодалів був особливо поширений, що зумовило популярність пісень про Уроша. У народній традиції його зображували як малолітнього нащадка престолу, за котрим, доки він не дійде повноліття, Душан доручив доглядати Вукашину. Але останній, коли настав час передати корону, не виконує обіцянки і, заманивши Уроша на полювання, вбиває його. Смерть спадкоємця престолу народ також сприймав як ознаку загибелі держави і також пов'язував із Косовим полем. В епічній пісні розповідається, як на Косовому полі «зустрілися чотири табори», аби вирішити, кому належатиме царство сербське. Королевич Марко вирішує, що Урошеві, але нащадка вбиває Вукашин (за деякими варіантами — слуга).

Косовська легенда будується на комплексі уявлень, притаманних соціально-утопічним легендам, поширеним серед різних народів, і становить один із типових варіантів таких легенд. Тут знаходимо досить відомий мотив «доброго царя, часи правління якого вважалися «золотою добою». Смерть справедливого правителя пов'язувалася з підступництвом його оточення, злочин якого — гріх, що його приречені спокуювати увесь народ і держава. Втрата національної незалежності, чужинське поневолення вважалися найбільшим покаранням за гріхи. Хоча зрадників також було покарано за їхні гріхи (і Вукашин, і Бранкович вмирають тяжкою смертю), уся Сербія й надалі

залишалася під османським ярмом. Тож народ, очікуючи визволителя, закликав своїх героїв помститися за Косово, вивести Сербію із поневолення. Останнє має особливе значення для розуміння пафосу «Трагедокомедії» Козачинського.

Мотив визволителя, як і в цілому основний «інструментарій» косовської легенди, був досить поширеним у традиціях багатьох народів. Так, сербська легенда мала аналогії в сусідній хорватській усній творчості, де побутувала оповідь про короля Звонимира, загибель якого тлумачилася подібно до сербської. Хорватська середньовічна держава втратила незалежність раніше за сербську — 1102 року, потрапивши під угорське панування, сербську було остаточно завойовано в середині XV ст. після падіння Смедерева. За хорватською легендою, кульмінаційною в загибелі держави також була битва, що відбулася на Косово, але вже на хорватському — поблизу міста Книн, ще в XI ст. І в хорватській традиції втрата незалежності трактується переважно як покарання за гріхи придворних, що зрадили свого короля[14]. І тут також зрадництво веде за собою найбільшу кару — іноземне ярмо, в даному разі — угорське.

З часом хорватська легенда про короля Звонимира в різних варіантах увійшла у польську та угорську історіографію. Типологічно ці легенди близькі до німецьких усномовних творів про «доброго короля» Карла Великого, Фрідріха Барбароссу, мають чимало паралелей у слов'яно-неслов'янському світі. Цікавий аналог становить легендарна оповідь про долю останнього португальського монарха Себастьяна (1557–1578), загибель якого у битві з іспанцями дала поштовх для виникнення легенди про майбутній прихід визволителя, що мало особливу актуальність за часів боротьби з іспанськими поневолювачами на межі XVII–XVIII ст.[15]. Характерно, що легенди про царя визволителя починають поширюватися й у загальнослов'янській традиції, зокрема російській. До того ж їхня побудова багато в чому має подібні риси. Так, у російській легенді смерть «царя Димитрія» стала наслідком боярської зради, а «цар» змальовується таким, «що постраждав за народ». Загибель царя ототожнювалася із загальнонародним горем, породжувала легенди про майбутній прихід «визволителя». Нарешті, в українському фольклорі, у різних формах та варіантах, побутували фольклорні твори про «зажурену Україну», поневолення якої пов'язувалося з діяльністю козацької старшини, причому така інтерпретація потрапляла і до історіографічних творів[16].

Отже, косовська легенда типологічне становила сербський варіант поширених серед різних народів соціально-утопічних легенд, у

комплексі яких домінує тлумачення чужинського ярма як загально-народної і загальнодержавної трагедії, перенесення ідеалів у минуле, пов'язане з «добрим царем» і «золотою добою» як наслідок соціальної та політичної ідеалізації[17]. Сподівання народу відновити колишню золоту добу, мати доброго царя зумовило стійкість таких легенд.

Розвиваючись упродовж тривалого часу, косовська легенда в кінці XVI — на початку XVII ст. була остаточно сформована, що дістало відображення у писемній літературі, зокрема в «Житті царя Уроша», «Житті царя Лазаря» (відомому більше як «Повість про бій Косовський»). Характерною рисою цих творів є виразний зв'язок із фольклорним тлумаченням подій; ретроспекція минулого перегукувалася з відтворенням історичних подій в усній традиції. У такому вигляді косовська легенда побутувала в сербській культурі на межі XVII–XVIII ст., не випадково набувши особливої популярності. Адже саме в цей час відбуваються великі сербські переселення, а водночас і «перенесення» культурних цінностей на нові землі. Це перенесення найчастіше здійснювалося усним шляхом, оскільки саме усна традиція була найбільш «транспортабельною» порівняно з іншими цінностями сербської культури, покинутими на завойованих османами землях.

У протиставленні чужому світові відбувалася актуалізація національної міфології, соціально-утопічні легенди становили важливе джерело історіографії, спрямованої на піднесення національної свідомості. Доводячи свою колишню велич, існування могутньої держави із власним царем, що разом загинули на Косово», національна свідомість сербських переселенців живилася фольклорною традицією, сподіванням відродити втрачену велич, надіями на визволення. Упродовж XVIII ст. сербський народ мусив чинити опір і османському ярму, і австрійським претензіям, тому косовська легенда в усьому її розгалуженому комплексі становила особливу актуальність і побутувала в сербському середовищі.

Опинившись саме в цей період серед сербів, М. Козачинський не міг не відчувати всього, що було для них найдорожчим. Відтак в основу твору він кладе одну з найдраматичніших подій Сербії — популярну в тогочасному суспільстві легенду про царя Уроша як складову частину косовської легенди. Тим самим автор привертав увагу як вихідців із простого люду, котрі вперше бачили своє історичне минуле на сцені, так і верхівки, тобто сербського кліру, що розвивав ідею про церкву як продовжувача давньої перерваної лози Неманичів. Саме образ «останнього» царя та ідея щодо його наслідувачів найбільше відповідали задумам автора, тому він з усіх персонажів обрав саме цей комплекс

легенди, яка походження мала фольклорне, але і церковною історіографією була прийнята саме в такому вигляді.

Дослідники пізніших часів не враховували такого ідеологічного значення легенди про Уроша в тогочасному суспільстві, ролі «фольклорної свідомості» переселенців. Це спричинило й недооцінку значення твору: його називали схоластичним, відірваним від сучасності. Хоча В. Ерчич слушно наголошував на необхідності спеціального прочитання «Трагедокомедії» з урахуванням специфіки доби, тим часом і у його праці фольклорний аспект драми залишився поза увагою, й це не дивно: основні фольклорні елементи присутні тут у вигляді легенди, реалізовані імпліцитно як ретроспекція минулого. У такий спосіб автор типологічне був близький до історіографічних джерел, якими міг користуватися, змальовуючи давно минулі події.

Сербську історію Козачинський міг вивчати, як припускає В. Ерчич, ще в Києві, готуючись відбути за Дунай і звернувшись по консультацію до тих численних сербів, які навчалися в Київській академії, та найбільші можливості з'явилися безпосередньо по прибутті до сербів. Поза сумнівом, йому було відоме «Житіє царя Уроша» Паїсія Яневаца (середина XVI ст. — 1647) — найбільш поширене серед переселенців історіографічне джерело. Легенду про Уроша представлено і у відомому «Королевстві слов'ян» (1601) дубровчанина Мавра Орбіна, перекладеному 1721 року за наказом Петра I і, цілком імовірно, занесеного до Києва.

Цим та іншим творам, присвяченим безпосередньо Косовському бою, притаманні фольклорні запозичення, що загалом характерно для багатьох слов'янських традицій барокової доби, коли історія значною мірою спиралася на джерела усного походження. Фольклорна легенда про короля Звонимира в різних обробках присутня у багатьох хорватських пам'ятках цього періоду; на косовській легенді будує свою ораторію «Повість про царя Лазаря» А. Змаєвич, твір якого з чорногорського узбережжя Адріатики дійшов до сербів на Дунаї, набувши популярності саме за часів перебування тут Козачинського. Тісний зв'язок з народними легендами засвідчує і українська історико-літературна проза XVII–XVIII ст. [18].

Отже, наявність сербської легенди фольклорного походження можна пояснити особливостями тогочасної історіографії, проте не тільки цим. Закони барокової елоквенції вимагали врахування адресата, особливостей різних соціальних верств, тож український письменник, перебуваючи безпосередньо у сербському середовищі, не міг не знати усної традиції й не усвідомити її значення для глядачів. У

ситуації, коли всі центри культури, монастирі, друкарні залишилися на захоплених османами землях (до того ж, значна кількість їх загинула у полум'ї спустошень), на нових землях тривалий час основною формою культурного спілкування була саме фольклорна традиція. У ній не могла не панувати національна міфологія.

Соціально-утопічні легенди були своєрідною домінантою духовного клімату, вони просто «висіли» у повітрі. Опинившись у середовищі, буквально «наелектризованому» фольклорною свідомістю, Козачинський не міг не враховувати цієї особливості свого адресата, тож цілеспрямовано обрав відправною точкою драматичного твору легенду.

Усні джерела, безумовно, мусили становити складову його уявлень про минуле. Пісні та легенди про Уроша набули значної популярності у XVII й наступному століттях. Про це свідчать і писемні пам'ятки тієї доби — «Троношський родослов» (середина XVIII ст.), «Історія про Чорну Гору» (1754) В. Петровича, «Короткий вступ і історію походження слов'яносербського народу» (1756) та ін. Пісні про Уроша записували Вук Караджич та його послідовники Сима Милутинович, Боголюб Петранович, інші збирачі. Козачинський не міг не знати легенди про Лазаря, але він обирає своїм героєм саме Уроша, щоби, відштовхуючись від ідеї про перервану лозу, перейти до сучасності й показати, хто насправді є продовжувачем давньої династії і в чому може знайти порятунок Сербія. Цю ідею підкреслено вже в назві твору, який за деякими списками іменувався «Сумною повістю про смерть останнього царя сербського і про зруйнування Царства Сербського»[19]. Так уже сама назва наголошує на безпосередньому зв'язку твору з легендою: народна інтерпретація долі Уроша або Звонимира засновується на тій самій ідеї — про перервану лозу і «останнього» правителя, хоча за наступних часів і серби, і хорвати мали своїх, вітчизняних, володарів. Підкреслюючи в першій дії, що всі перелічені в монолозі Стефана Первовенчаного правителі «нашій крові належали»[20], автор показує, що ідея «останнього» царя має для його драми важливе значення.

Розвиток дії в першій, історичній, частині драми, де йдеться про загибель Сербії, повністю будується на основних сюжетних лініях легенди. Але народні уявлення про минуле іноді перегукуються з книжною інтерпретацією певних постатей чи явищ. Вочевидь, не без впливу життійної літератури Стефан Первовенчаний глорифікується у драмі Козачинського. Водночас тут відчуваються і перегуки з народними уявленнями про царя як доброго і справедливого, що правив

«правильно і чесно»[21], опікувався державою, щоб «не дерзнув ніхто вже ганьбити рід наш слов'яносербський»[22]. Народні уявлення про колишню «золоту добу» немов віддунюють і в монолозі Сербії, котра щастям своїм завдячує розумному правителєві, який і захистить, і розсудить, і кожному дасть за його мірою. Тому Сербія «вся в достатку-, і благодійна, міцна і сильна»[23]. З поширеними серед слов'ян, надто у казковій традиції, уявленнями про мудрого старіючого короля, який перед смертю мусить вирішити, кому передати корону[24], перегукується третя дія, в якій «Стефан, превисокий цар сербський, зістарівшися, збирає князів своїх і розділяє між ними правління царством своїм»[25].

Характеристики особи і вчинку Вукашина збігаються з його характеристиками у побудованій на народній легенді книжній традиції. Вукашин у Козачинського — тимчасовий спадкоємець, котрому Стефан передає престол до повноліття Уроша. У «Трагедокомедії» змальовано драматичний епізод зрадництва Вукашина (головний мотив легенди), котрий порушує клятву і вбиває справжнього царя. Якщо сербські життя сцену вбивства передають, як і народні пісні, деталізуючи місце розправи (під час полювання, коли молодий спадкоємець нахилиється, щоб напитися), Козачинський цих деталей уникає[26]. Передусім тому, що події в історичній частині драми розвиваються динамічно. Отже, авторові потрібні не деталі, а метафора, ідея про загибель Сербії — як тло для зображення її справжніх рятівників. Через це сцену розправи подано лаконічно, ремаркою: «Вукашин гордий, витягнувши меча, вбиває Уроша»[27].

Подальший розвиток подій, оцінка вчинку Вукашина також відбивають вплив на автора народної легенди; окремі місця драми свідчать про використання, хоч і незначною мірою, фольклорної стилістики. Монолог матері, яка в передчутті лиха розшукує сина, містить виразно фольклорне тлумачення злочину: Вукашин представлений морально розбещеним, гордим і зажерливим. Жадоба багатства, розкошів засліплюють його і підштовхують до вбивства царевича. Плач матері, котра, дізнавшися про смерть сина, проклинає вбивцю, дає підстави говорити, що автор не обійшовся без асоціацій з народною плачовою традицією — досить розвиненим жанром сербського фольклору. На відміну від інших монологів, тут спостерігаються інша структура, більш виражена ритмічність, повторювання рефренів, типових для голосінь. Зрештою автор і сам зазначає, що мати «від тяжкої жалоби падає на землю, співає плачучи»[28]. Кожна строфа закінчується повтором «вбив ти сина мого єдиного»; убивцю зобра-

жено «нічним вороном». Але фольклорні елементи відступають перед книжною лексикою, коли йдеться про характеристику царевбивці («ненаситний», «плотоядний», горделивий», «хитрий страж» та ін.).

Дещо більшою мірою фольклорну символіку використано в передачі сну Вукашина — одному з найсильніших з художнього погляду місць драми. Переслідований муками совісті, вбивця розповідає сон, у якому бачить свою смерть. На шляху до брата під Вукашином тричі спіткнувся кінь, тричі пролетів над ним серед білого дня чорний ворон. Чорним ввижається йому слуга на порозі братового дому, в якому зрадницьки підняли Вукашина на мечі, і був він, «яко ведмідь», котрому «в груди мисливець сильний втикає кіл». Він бачить себе в корчах, немов звір, забитий на полюванні. Присутність слуги, мисливця, асоціації з полюванням, неочікуване зрадництво дають підстави припустити, що автор був знайомий з пісенним зразком сцени вбивства, відображеним і в житті, яке було написано Паїсієм. Як і в народній легенді, Вукашина за його злочин тяжко покарано, але не в сутичках з турками, як у книжних джерелах, а — «вбито громом», що знову ж таки стисло показано автором. Смерть від грому розцінювалася в народі як Божа кара. Це підкреслюється і відповідним коментарем: «Убив бо наче Ірод отрока невинного — батьківського нащадка і царського сина!»[29]

Восьма дія — одна з найважливіших у розвитку сюжету, оскільки узагальнює значення трагедії і готує перехід до сучасності, — також несе в собі риси народного осмислення історії: покарання за гріхи феодала несе вся Сербія, її народ. Образ скорботної Сербії, що оплакує свою долю, втративши царя через підступність Вукашина, немов перегукується з образом України у київській драмі барокової доби, з давньоруськими творами про загибель руської землі, нарешті — з епічними піснями, в яких оплакується доля вітчизни.

Слідуючи українській традиції, що певні трагічні події пов'язує зі смертю конкретного героя (легенди про Северина Наливайка, Максима Кривоноса, Семена Палія), Козачинський також звертається до аналогічної моделі в сербській культурі. Вустами Сербії, котра осмислює свою долю, говорить, власне, народ, який у соціально-утопічних легендах виклав своє розуміння минулого. Голосіння Сербії побудоване на основних мотивах цих легенд, які викладено у стислих, типово барокових, формах шляхом протиставлення. Сербія згадує колишнє (щасливе) життя і жаліється на сучасне (тяжке): «Наскільки раніше в radoщах торжествувала, настільки нині в скорботах перебуваю». Зі смертю «останнього царя» «перервалась, перервалась царська лоза

справжня», це — наслідок «Вукашинового заздрісного норову». Знову наголошується на основному мотиві народної легенди: народ і держава зносять покарання «за гріхи оті наші»; втрата колишньої величі — вища форма покарання: «Загинуло царство в Сербії — загинула й слава наша», звідси й біда, страшнішу за яку годі й уявити: «...Сербія бідна під турків підпала». Оповита жалобою, Сербія оплакує свою долю, пов'язуючи можливість порятунку лише з приходом визволителя, «царя всечестивого, котрий вижене силу турок нечестивих»[30].

Використовуючи в історичній частині «Трагедокомедії» основні сюжетні та ідейні поняття, на яких будувалася косовська легенда, Козачинський особливу увагу надавав досить поширеним у ті часи уявленням про визволителя. Характерно, що саме цією думкою починалася авторська ремарка (як і монолог Сербії), а закінчувалася вказівкою на продовжувачів династії на сучасному етапі. Тим самим автор знову ж таки орієнтувався на свідомість своєї аудиторії від низів до соціальної верхівки.

Очікування визволителя було надзвичайно актуалізованим у сербському суспільстві першої половини XVIII ст., коли після розчарування у покровительстві австрійського цісаря великі надії поклалися на порятунок, що мав прийти від Росії. Саме тому тут поширилися легенди про «російського царя», що нібито прибув для надання допомоги уярмленим сербам. Це був один із варіантів досить поширених у ті часи легенд про начебто живого царя, котрого підступні придворні намагалися вбити. У формі легенд про самозванців такі твори з'явилися у Росії, Україні, Чехії, Гольштейні, дійшли до чорногорського узбережжя Адріатики[31]. Легенда, пов'язана з Петром III — «визволителем», була відома і сербам Воеводини, що засвідчує одна з місцевих хронік за 1762 рік. У ній повідомляється, що російський цар переховується серед слов'ян на Дунаї, що він побував у Белграді[32].

Як людина освічена, Козачинський не поділяв захоплення такими легендами. Відштовхуючись від ідеї визволителя, він у подальшому розвитку драми, де йдеться про сучасні йому проблеми, дає своє бачення порятунку Сербії, висловлюючи тим самим думки прогресивних кіл тогочасного суспільства. Як ми пам'ятаємо, його відрядив до сербів Рафаїл Заборовський, відгукуючись на заклик Вікентіє Йовановича допомогти сербам у їхньому прагненні налагодити систему освіти таку, «як у Києві».

Виступаючи послідовним провідником цієї програми, Козачинський поводить себе досить тактовно. Він бачив, що головна заслуга в організації освіти належить В. Йовановичу, але, віддаючи належне



правилам, автор на початку вказує на патріарха Арсеніє Йовановича як на визволителя, що вивів сербів з-під турецького ярма. У такий спосіб письменник підтверджував ідеї, що їх розвивала сербська церква як продовжувач перерваної династії. Втім на цьому Козачинський не зупиняється, тим більше, що названий митрополит на той час уже помер. Справжній визволитель — той, хто дбає про добробут держави, тож не випадково ще на початку драми у найбільшу заслугу Стефанові ставиться його «любомудріє», заснування монастирів (скажімо, Хиляндару, славнозвісного центру знань на Афоні), а у фіналі спостерігаємо глорифікацію того, хто заснував школи, — Вікентіє Йовановича.

Заключна, тринадцята дія, становить триумфальне уславлення покровителя знань, якого оспівують персоніфікації шкіл (Грамматика, Синтаксис, Поезія, Риторика та ін.). Саме в їхні вуста автор вкладає відповідь, що її підтверджує і щаслива віднині Сербія. У діалозі між Преславною Сербією та школами бачимо, що кривдить Сербію той, хто «молодого царя вбив, Уроша прекрасного», а прославляє той, хто «вчення стверджує»[33]. Таким є В. Йованович, котрому школи співають «многая лета». У такий спосіб автор у фіналі поєднав лінію трагедійну, пов'язану із загибеллю «останнього» царя і уярмленням Сербії, з порятунком, шлях до якого полягав у розвитку вітчизняної культури, котру серби створювали за безпосередньої допомоги Києва.

Отже, «Трагедокомедія» Козачинського, створена в дусі шкільної драми, досить популярного жанру Києво-Могилянської академії, відбиває деякі закономірності, притаманні українській культурі цієї доби. Щоб розповісти про сучасність, український автор звернувся до середньовіччя, не минаючи при цьому фольклорних традицій.

Фольклоризм «Трагедокомедії» Козачинського є складовою частиною культури, мислення його доби і конкретно сербського середовища, якому він адресував свій твір і на сумі знань якого засновувався. Присутність одного з відгалужень косовської легенди у його творі пояснюється не тільки становищем тогочасної історіографії, що асимілювала фольклорні джерела, а й цілеспрямованою орієнтацією автора на свідомість аудиторії і свідомістю самого автора, котрий віддавав належне народній культурі, використовуючи її, хоча й досить стримано, в передачі окремих, найбільш драматичних подій. У цілому ж «фольклорна свідомість» у вигляді народної легенди — важливий чинник драми, реалізований імпліцитно. Саме народна легенда допомогла авторові зробити твір гостронапруженим, актуальним, а відтак відобразити ідеї, з якими Козачинський прибув до сербів.

«Трагедокомедія» Козачинського була одним із численних відображень у світовій літературі такої події в історії сербського народу, як Косовська битва. Першу відому драму про трагічні події було створено в Англії 1619 року сучасником Шекспіра Томасом Гофом. За нею слідували численні твори, написані югослов'янами, починаючи від дубровчанина Дживо Палмотича (XVII ст.) до сучасності. Косовська тематика була панівною у творчості сербських романтиків і в наступні часи, відіграючи роль національного міфа — важливого фактора формування національної свідомості. Щодо значення Козачинського, воно полягає, зокрема, в тому, що на відміну від інших авторів він творив у безпосередньо сербському середовищі в найкритичніший момент сербської історії. Пригадаймо, що порятунок Сербії письменник вбачав у розвитку культури, через це його твір, сповнений гуманістичних ідей, що в цілому притаманне українському бароко, завершується оптимістично. Так у діяльності Козачинського відбулася своєрідна зустріч традицій — київської, що несла слов'янам знання і просвіту, та сербської, яка ці знання охоче прийняла.

Розглянуті джерела твору — усні й писемні — у їхньому взаємозв'язку автор переосмислює перш за все з погляду вимог культури його часу, тобто літературних норм бароко. Козачинський, використовуючи середньовічний фундамент, зводить на ньому сучасну конструкцію, барокову за формою, принципами побудови і стилем.

У сербів, так само, як і в Україні, Польщі та Росії, шкільний театр виявився найбільш послідовним провідником і виразником барокових тенденцій[34]. Автор першої сербської драми, навчаючись у Німеччині, мав змогу бачити кращі зразки цього жанру на сценах провідних навчальних закладів того часу. Він був достатньо обізнаний із принципами побудови, завданнями й метою цієї форми сценічного мистецтва, був знайомий із працями провідних теоретиків такої драми, вельми популярної в Києві, звідки вона поширювалася далі на слов'янські північ та південь.

Можна стверджувати, що Козачинський поділяв погляди відомого німецького вченого XVII ст. Якоба Масена, адже у драмі українського письменника спостерігаємо цілковиту відповідність одному з головних принципів Масена, котрий, заперечуючи класичні вимоги єдності часу й місця дії, наполягав тільки на дотримуванні єдності дії: Козачинський додержується й такого положення, як динамізм дії, необхідного, аби захопити глядача. Масен рекомендував такі сценічні ефекти, як співи, балет, пантоміма; це знаходимо і в Козачинського. А

надто українському авторові близькі теоретичні викладки німецького вченого в галузі дидактики.

Головне завдання драматурга, за Масеном, полягає в тому, щоб розкривати помилки й хибні положення, викривати обманщиків, зривати маски з пороків, виявляти людську дурість...[35]. Ідеологічні засади драми Козачинського близькі до головних положень німецького вченого, за яким повчати слід так, «щоб зрозуміло було, що не все життя оманливе і не весь світ облудний, але що брехня і обман пов'язані з цілком конкретними діями, з конкретною поведінкою конкретної людини, з даною конкретною ситуацією і з даними подіями, котрі, зокрема, загрожують... і всьому нашому життю»[36].

Український письменник міцно засвоїв ще одну з вимог, що їх ставили теоретики драми, — її зв'язок із життям, хоча в цілому барокова драма мала високе призначення. Суспільна функція з найбільшою повнотою виявлялася у прагненні зробити драму корисною. Саме такі ноти виразно звучать у Козачинського: акцент на корисності, необхідності знань, шкіл, котрі повинні не тільки бути вогнищами просвіти, а й стверджувати високі ідеї. У цьому письменник виступає справжнім митцем бароко, для якого важливо не тільки показати становище суспільства, а й прокоментувати його, закликати до дії, вказати на ідеал. Прагненням дати власну інтерпретацію критичного становища сербського суспільства пройнято увесь твір. Автор повчає, наставляє глядачів, дає поради, демонструючи майстерність у мистецтві виховання, що було однією з важливих вимог барокової культури, а отже й шкільного театру, призначення якого полягало в тому, щоб «дати пораду, як змінити життя на краще, показати прямий шлях до добра, прищепити смак до здорового глузду й чеснот»[37].

Ця функція зумовила й тип сюжету першої сербської драми, котрий значною мірою належить до системи сюжетів польського, українського, російського театрів, центром яких є мораліте. Втім у класичному розумінні мораліте або ж моралізаторською п'єсою цей твір назвати не можна, адже у ньому ядро мораліте обросло тканиною трагедії про владу. Хоча тут і присутні характерні для такого типу драм ідеї праведності й неправедності, п'єса належить передусім до кола творів, у яких розглядаються високі теми долі народу, вітчизни. Присутність таких мотивів, як доля середньовічного правителя, інших представників царської родини, належить до сюжетів високого бароко. Такі елементи сюжету «Трагедокомедії», як заколот, відчуття одним із персонажів чогось, що передвіщує трагічний фінал; незадоволеність суперника власним становищем; боротьба за владу, вбив-

ство; зображення одного із претендентів на престол тираном, а іншого — невинно вбитим, моральні страждання, муки совісті вбивці — всі ці особливості «Трагедокомедії» Козачинського перегукуються із загальним європейським репертуаром шкільних драм і знову дають підставу говорити про виняткову обізнаність автора у поетиці та змістові таких драм.

У принципах побудови сюжету Козачинський також використав головні поняття поетики шкільного театру. Він міг змалювати події безпосередньо або ж опосередковано. Письменник віддав перевагу вельми улюбленому в поетиці бароко засобу побічного вираження ідеї, проте не обмежився лише чим, а об'єднав два методи. Автор звертається й до порівняння — досить поширеного засобу барокового мистецтва. Задля більш ефективного розкриття ідейного змісту він використовує принцип паралельної побудови. Сюжет «Трагедокомедії» засновується на протиставленні, відповідно й усі елементи сюжету мають свої паралелі. Це виявляється у контрастуванні двох епох — середньовіччя і сучасності. Середньовічну Сербію зображено в її розквіті та в момент критичного падіння династії, а сучасне авторові сербське суспільство показано в діапазоні від невизначеності становища, яке межує з відчаєм Сербії, до тріумфу знань, віри у майбутнє. Минуле й дійсність взаємно доповнюють, взаємовідображають одне одного. Встановлюючи такий зв'язок між двома часовими сферами, Козачинський досягає цілісності, незважаючи на, здавалося б, розірваність у часі, як того вимагали закони, жанру. Категорія часу в нього відіграє надзвичайно важливу роль, також спрямовану на розкриття головної ідеї.

Про безпосередній зв'язок із бароковою поетикою говорить і ціла низка композиційних, стильових особливостей драми.

Сама назва твору вже містить головний принцип барокової поетики, на якому базується твір, — протиставлення контрастних за характером і змістом явищ. Згідно з вимогами жанру драма мусить поєднувати трагедійність і щасливу кінцівку, що спостерігаємо і у Козачинського — шлях від загибелі «царя» до приходу визволителя.

У пролозі письменник висловив своє розуміння театральної дії — це не так драматизація, як оповідь, виражена у монологів, що їх глядач запрошується «внятно послушати». Такою, власне, і є сценічна природа шкільної драми; її «викладають», «виявляють». Тому Герольд у вступі просить глядача звернути увагу на те, що автор прагне «показати явствено» глядачеві. Основне навантаження у цьому «показі» несуть монологи та діалоги, тобто особливе значення надається слову як головному виразнику ідеї.

Для сербської аудиторії «фольклорна свідомість», спілкування з фольклором були нормою, тож і усний речитатив, відомий у епічній традиції, становив досить поширене явище. Тому така, не сценічна, а декламаторська, драма, прагнення автора «розказати» і «показати» дії не могли бути чужими публіці, що вперше бачила сцену, але звикла до усної художньої комунікації.

Проте обсяг задуму та й обов'язкова дидактичність твору могли призвести до монотонності, громіздкості, тож митець вживає різноманітні засоби барокової елоквенції, що сприяють утримуванню уваги глядача. Окрім досить відомого аудиторії інтригуючого сюжету Козачинський звертається до таких важливих компонентів побудови, як антитетичність, внутрішня розірваність, протиставлення реальності та ідеалу, піднесеного й негідного. Принцип контрастного чергування, зображення «швидкої зміни щастя і нещастя» (як пояснював закони драми Фердинандо де Рохас у післямові до своєї трагікомедії «Селестина», 1499) письменник витримує досить послідовно[38]. Його драма будується на суто барокових антитезах: ми спостерігаємо симетричне протиставлення часу, цнот і пороків, протиборство прямо протилежних сил. «Трагедокомедія» Козачинського несе в собі обов'язкове втілення ідеї у метафорі, в алегоричному відображенні життя.

Усі ці особливості спостерігаються вже в антипрологах драми. За законами барокової поетики антипролог мусить містити інтерпретацію головної ідеї, пояснення драми, котре слід передати з максимальним лаконізмом та ефектом, щоб уразити глядача, заінтригувати його. Козачинський це завдання вирішує досить успішно. Його два антипрологи взаємно протиставлені і завдяки цьому відбивають як головну ідею твору, так і провідний композиційний принцип.

Перший антипролог, алегорично представлений Гнівом-Люттю як утіленням негативного, символізує морок невігластва; другий, уособлений Милістю, Миром, знаменує добро, перемогу розуму. Козачинський, керуючись антитезою як одним із домінантних принципів барокового мистецтва, зіштовхує ці поняття. У цьому він вдався до вельми поширеного засобу доби: різка світло-тіньова контрастність — важливий засіб живопису Караваджо, Рембрандта — створювала атмосферу драматизму, внутрішнього напруження. Світло в бароко символізувало істину, справедливість, небесні сили. Протиборство світла й мороку спостерігається у Козачинського впродовж усієї його Драми і втілюється на різних рівнях — словесному, сценічному і сюжетному, що також є однією з норм шкільного театру[39].

Метафорично втілюючи в антипрологах головне гасло твору, Козачинський не просто додержувався законів жанру. Сповнені динаміки, експресії, його короткі афористичні антипрологи безпосередньо пов'язані з реальним становищем сербів після їхніх переселень. Як зауважує В. Ерчич, кожне лаконічне слово, внесене автором у перший антипролог, має конкретне підґрунтя — голодні роки, епідемії, інтриги віденського двору. Глядачі розуміли значення кожного слова, оскільки знесли всі митарства переселень, гоніння з боку турецьких та австрійських переслідувачів. Переймаючись їхнім становищем, автор не обмежувався лише співчуттям. Уже на початку першого антипрологу пояснює, що всі лиха — від нещастя, відсутності знань; другий антипролог на протигагу першому сповнений світла: він вказує на шлях вирішення проблем, на вихід із мороку незнання. Це — просвіта («мудрость есть всех благ начало и глава»), яка обіцяє багатство і славу[40].

Антипрологи «Трагедокомедії» є досить показовими для розуміння природи твору: вони «працюють» на ідею Просвітництва. Розум як алегорія відомий і естетиці бароко, але тут уже спостерігаємо очевидний рух до просвітницьких ідей.

Згадувані антипрологи позначені емблематичністю, і можна припустити, що автор думав про фігуративне зображення цих персонажів на сцені. Так, зло тут представлено Гнівом-Люттю, і два вірші першого антипрологу немов виступають обов'язковим в емблемі девізом. Другий антипролог емблематично представлений Милістю-Миром як уособленням Мудрості, що у правій руці тримає символ довголіття, у лівій — символ багатства і слави. Лаконічні, зрозумілі, не первантажнені зайвою атрибутикою, ці антипрологи немов задавали тон і ритм усього твору.

Цей ритм можна схарактеризувати як експресивний, динамічний. Дії розвиваються стрімко, неначе «сповнені техніки кінокадру, кіномонтажу» (В. Ерчич). Після різких, позначених зміною світло-тіньових контрастів антипрологів, неначе у калейдоскопі, чергуються події, епохи, історичні постаті. Цілу низку сербських володарів, що їх згодом графік Христофор Жефарович змалював у своїй «Стематографії», Козачинський виводить у монолозі сербського короля Стефана Первовенчаного. Ця паралель із зображенням минулої величі є надзвичайно важливою (доцільно згадати барокові розписи монастиря Крушедол, виконані українськими майстрами після Козачинського). Козачинський засвідчує, що увійшов у найважливішу проблему сербської ідеології — актуалізацію минулого, зв'язок середньовіччя з добою бароко.

Можна припустити, що після книжної традиції, де ця тема, пов'язана з фольклорною традицією, досить виразно представлена, письменник першим відобразив її у мистецтві, принаймні сценічному, потім її продовжили представники й образотворчого мистецтва — українці Василь Романович, Йов Василевич та серб Христофор Жефарович. Якщо ці митці, залежно від свого хисту чи освіти, барокізували середньовічні образи, то Козачинський пішов далі. Він представив сербських володарів уже в світлі просвітительських ідей, акцентуючи в їхній діяльності перш за все «любомудріє» як найбільшу заслугу перед батьківщиною.

Розвиток наступних після вступного монологу подій, висловлюючись однією з реплік «Трагедокомедії», «бежит быстро, аки корабль на море»[41]. Ще не встигли відлунати запевнення Вукашина у вірності, як уже в наступній сцені бачимо його віроломним, свавільним тираном. Після драматичної сварки відбувається вбивство спадкоємця престолу. З появою збентеженої Сербії та вбитої горем матері царевича драматизм нагнічується. Динаміку посилює царевбивця, котрий не знаходить собі місця, змучений докорами совісті. Його вражає нарешті грім як Божа покара. Напруженість, динамізм не знижуються і в наступних діях, які ведуть до урочистого фіналу, де торжествують справедливість, відбувається тріумф знань.

Драматизм, внутрішню психологічну поглибленість (у межах можливостей автора та норм літератури його часу) посилюють також такі обов'язкові атрибути шкільної драми, як передчуття — біди, зла, смерті (уособлене в образах скорботної матері Уроша, Сербії, яка очікує трагічних вістей; Вукашина, гнаного муками совісті та усвідомленням неминучої покари); провіщання майбутнього (сон Вукашина як завбачення смерті; пророцтва Сивілл щодо визволення Сербії); раптова звістка (про смерть спадкоємця престолу; про визволителя, з приходом котрого пов'язані сподівання Сербії); диво, раптова розв'язка напруженої ситуації (небесна покара царевбивці, надісланий з гори рятівник Сербії) тощо.

Динамічному і водночас епічному розвитку подій сприяє і організація образної системи. Різноманітність героїв, на перший погляд хаотична, пояснюється типово бароковим засобом зміщення реальних, вигаданих та язичницьких (античних), християнських та інших образів. Така «строкатість» у цілому притаманна різноманітним сферам барокового мистецтва, особливо усній ораторській прозі, шкільному театрові, архітектурі тощо.

Система образів у Козачинського чітко продумана і певною мірою змальовує характерні верстви сербського суспільства різних епох. Тут

і історичні постаті (Стефан, Урош, Вукашин), й сучасники автора (патріарх Арсеніє, митрополит Вікентіє Іованович), інші представники суспільства («бояри, духовенство, вищі армійські чини, освічені громадяни, інтелігенція того часу, чиновництво, біднота. Вдається автор і до обов'язкових алегорій (Вражди, Отчаянія, Славолюбія, Совета), персоніфікацій (Сербії, «шкіл»: Граматики, Поезису, Риторики, Синтаксису), біблійних персонажів (Митаря і Фарисея, Багача і Лазаря), образів античної міфології (Белони, Марса, Паласа), героїв слов'янської міфології (Волхва, Жерця), сценічних персонажів (Герольда, декламатора, хору, народу, музикантів). Згадуються персонажі, потрібні для створення колориту придворного життя, церемонійності (бояри, князь, архіереї); сюди ж для створення ілюзії розкоші, врочистості, сакральності, зв'язку з вищими силами входять небесні ангели, вісники тощо.

Таке нагромадження різноманітних, строкатих за походженням образів, як правило, зустрічало нерозуміння у критиці пізніших часів, що в цілому характеризує ставлення до літературної культури бароко. Ілюстрацією може бути доля побудованої за законами ораторської прози «Політики» Юрія Крижанича, система образів якої позначена тією самою, що і в Козачинського, строкатістю, однак має чітко продуману концепцію[43]. Те саме можемо сказати і про структуру твору Козачинського, розмаїття персонажів у якому зцементоване ідеєю єдності позитивних ідеалів, усієї нації. Але цю єдність відповідно до поезики шкільного театру показано у протиріччі. Принципи контрасту, дуального членування світу, протипротива антиподів тут виступають основоположними в організації образів. Автор використовує ці принципи, аби з найбільшою силою показати «вище значення» одних образів стосовно інших. Серед його героїв домінують головні, а вторинні сприяють вираженню основної ідеї; ту саму функцію виконують образи представників вищих і низових верств суспільства. Головне навантаження у розкритті задуму несуть образи-антиподи, такі як Стефан, Урош-Вукашин, Совет благ-Вражда, Митник-Фарисей тощо.

Притаманне бароковому світосприйняттю дихотомічне членування світу ілюструє розстановка алегоричних персонажів, що відіграють роль у розвитку сюжету. На відміну від Феофана Прокоповича, який не вводив у свою драму алегоричні постаті, Козачинський активно використовує цей вельми поширений засіб вираження ідеї. З допомогою алегорій автор відбиває дійсність парафразою. Так, маючи за кінцеву мету уславлення діяльності свого мецената, покровителя знань, він спочатку звертається до минулого Сербії, потім до її сучас-



ного становища, зображуючи його в алегоріях, і лише потім складає подяку Вікентію Йовановичу.

Автор прагнув максимально використати соціальний сенс алегорій у розкритті ідеї. Хоч алегоричні образи за своєю природою були умовними, глядач розумів і легко розшифровував їхню суть, оскільки різні моральні уособлення та персоніфікації вказували на конкретні явища та суспільні проблеми. За Марсом і Белоною стояли супротивники шкіл, обмежені армійські чини, котрі вважали, що ліпше старанністю в австрійському війську заслужити милість і ласку з боку властей, аніж шляхом духовного протиборства обстоювати перед ними право на незалежність. Козачинський майстерно відобразив як недалекість опозиції, її невміння дивитися далі власних інтересів, так і обмеженість «абсурдного гладіаторства» сербських вояків, які так і не отримали очікуваних привілеїв. Із усього цього письменник створив алегоричний образ Марса, який уособлює нерозумне й агресивне сербське вояцтво.

У диспуті між Марсом і Белоною, з одного боку, та Паласом — з іншого, автор уміло відобразив протиборство двох таборів, співвідношення сил, показав переконання і реальне становище прихильників просвітництва, котрі вийшли з полеміки збентежені. Хоча логіка Мудрості гуманна (на репліку Белони «Ми свободу саблю будем захищати» вона резонує: «Лучше без кровопролития се имя стяжати»[44]), перемагають представники сили, виганяючи Мудрість, яка обстоює школи київського типу. Автор вказує на винуватців зла, уособлених тут Заздрістю як одним із найбільших пороків. Ця алегорія має конкретний прототип — напівосвічений клір, що про нього Йован Раїч писав: «Заздрісниками і переслідувачами учнів були придворні патріарха, тому що вони були такими невігласами, що ледь могли читати й писати, тому-то їм видавалося ганебним, щоби діти, котрі у школі навчаються, кращими за них були у знаннях. Тому-то їм хотілося, щоб і народ увесь у такому нецтві перебував, аніж їм таку ганьбу зносити»[45]. Проте Заздрість у Козачинського — це не тільки клір, а й усе те, що було інертним, пасивним до знань. Так само, як Прокопович, котрий у жерцях, язичництві висміював російське духовенство, яке супротивилося реформам Петра I, Козачинський викривав консерватизм, недалекість певної частини сербського духовенства і всіх ворогів знань.

Окрім алегоричних узагальнень, котрі надавали цьому творові універсального значення, що робило його актуальним впродовж усього XVIII ст., Козачинський майстерно зображує реальні історичні постаті. Стефан, «превисокий цар сербський», становить імпліцит-

но реалізовану проєкцію на Вікентіє Йовановича. Він — енергійний, дійовий, служить ідеї процвітання держави, що в цілому відповідає ідеалові мудрого правителя, потрібного вітчизні. Створюючи такий образ, автор використав житійну літературу, враховуючи водночас ті конкретні уявлення про справедливого, доброго володаря, про які йшлося вище.

Показово, що уявлення про такого правителя немов «окільцюване» твір: він починається і закінчується саме таким, позитивним, образом — від Стефана до митрополита Вікентіє Йовановича як продовжувача справи Стефана. Останньому протиставлено Вукашина, образ якого дещо більше індивідуалізовано, представлено з ширшою гамою емоцій. Ми бачимо його покірним облесником, котрий затамував честюлюбні замисли, а потім дав волю власним порокам. В апофеозі своєї безмежної влади Вукашин постає справжнім узурпатором: енергійний, віроломний, користолюбний, він готовий на злочин, аби лише домогтися влади. Козачинський вміє показати його сповненим тривоги, гнаним жахом від власного злочину. Досить вдало представлений для свого часу Вукашин давав підстави констатувати, що у драматургічному відношенні це — «найбільш розвинений і найповніший образ «Трагедокомедії» і, безумовно, одна з найкращих авторських партій у всьому українсько-російському і сербському шкільному театрі»[46]. Навіть Урош, зневажений царевич, названий у літературній критиці «сербським Гамлетом», неначе перебуває у підрядному значенні стосовно образу Вукашина. Своєю безвинністю він відтінює, підкреслює силу зла, виразником якого виступає царевбивця.

Трагічна доля Уроша, відбита в легенді і в такому вигляді введена у середньовічну літературу, за доби бароко цікавила не тільки Козачинського. До неї звертався і дубровницький історик Мавро Орбін. У своєму творі «Королівство слов'ян» (1601), пройнятому ідеями барокового славізму, він інтерпретує долю Уроша в дусі популярного мотиву барокової доби — «vanitas». Урош представлений типовою іграшкою долі: сьогодні він на вершині слави, багатства, а завтра колесо фортуни скине його у провалля.

Козачинський, можливо, й був знайомий з цим твором, який за наказом Петра I було перекладено 1722 року в Петербурзі. Втім його розуміння постаті Уроша відрізняється від тлумачення Орбіна. Урош українського автора не є виразником основної ідеї, його роль полягає в тому, щоб з більшою силою наголосити на злочинності Вукашина. Тему «vanitas» Козачинський спроектує не на царевича, а на царевбивцю, щоб викрити нерозумність і метушливість його сла-

волюбності. У вустах алегоричного персонажа, іменованого Совет благ, ця тема звучить скоріш як філософська мудрість, аніж як модне резонування з нагоди швидкоплинності. Совет закликає злочинця опам'ятатися, оскільки те, до чого він прагне, нісенітне, бо «что есть жизнь мира сего? Все цветущее увядает. Словно дождевой пузырь или словно дым.., словно сон исчезает. Да и сие благодарствование на земле сопряжено со злом. Вражда, зависть, болезни случаев разных удалят тебя от небесных благ вечных»[47], — переконує Вукашина персоніфікація розуму — Совет благ, за яким бачимо гуманістичну позицію Козачинського. Тема «vanitas» і доля Уроша в Козачинського, на відміну від Орбіна, трактується в дусі барокового раціоналізму: автор використовує їх, щоб відтінити порок убивці, трагічне становище Сербії. Пізніше у праці Йована Раїча «История разных славянских народов» (1794) цей мотив набуде ще більшого значення, у ньому особливо загостриться моралізаторський зміст, загибель «останнього царя» знову тлумачитиметься як покара за гріхи феодалів.

Згідно із законами жанру автор не обмежувався лише презентацією високих верств суспільства. У його драмі бачимо представників і «низових» верств. Як уже відзначалося, соціальна структура сербських переселенців у першій половині XVIII ст. певною мірою була близькою до української. Відсутність вищої ієрархії, недержавне становище призводили до того, що верхівку сербської ієрархії представляли духовенство та військові, які служили в австрійському війську; далі йшли багаті торговці й городяни, до «низів» належали дрібні ремісники, торговці, селянство тощо. Як типовий представник бароко, Козачинський мусив враховувати і цю низову категорію, тож у його «Трагедокомедії», окрім сербських правителів церковної верхівки, офіцерів, присутній і народ, якого конкретно представлено в інтермедіях.

На підставі збережених текстів та реконструкції Ерчича можна говорити про дві інтермедії, проте, як припускають дослідники, їх могло бути й більше, на що, зокрема, вказує і зауваження Раїча про наявність «неких действий, которые истории этой не приличествовали». Інтермедії, згідно з нормами шкільної драми, начебто розділяли і пов'язували «високі» та «низькі» теми, а отже й різні верстви суспільства. Водночас вони виконували велику композиційно-ритмічну роль: перериваючи напруження, драматизм, неначе залишали глядача у невідомості, щоб потім контрастно продемонструвати тріумф мудрості, перемогу ідей Вікентіє Йовановича.

Фінальна частина «Трагедокомедії» сповнена мажорних настроїв, у ній виконуються канти, автор звертається до одного з найбільш

популярних жанрів бароко — панегірика, що в цілому відповідає загальній тональності твору: адже і сам образ Вікентіє Йовановича є панегіричним. Панегіризація провідної постаті суспільства в українському бароко мала патріотичну спрямованість: оспівувався політичний чи культурний або церковний лідер, який відстоював інтереси батьківщини. Як і у вітчизняній традиції, Козачинський закінчував свій твір уславленням того, хто присвятив себе справі прогресу, — мудрого «визволителя Сербії Вікентіє Йовановича. Ці заключні акорди ще раз вказують на те, що драма в цілому має свою «власну музику», свій ритм. Окрім відзначеної динамічності, експресії, стрімкого чергування сцен, трагічних і оптимістичних нот, певну роль в організації музикальності тексту відіграють мова, система віршування. Шкільна драма, не втрапивши зв'язку з діалогом, водночас тяжіла до декламаторського, віршованого твору. Козачинський писав свій текст типовим для української барокової поезії тринадцятискладовим рядком з цезурою після сьомого складу і римою в кінці кожного двовірша. Він звертається і до інших поетичних розмірів, зокрема до відомого в народній поезії 14-складника, використовує і 11- та 12-складовий вірш. Отже, Козачинський виступав серед сербів і як поет, і як драматург — саме так його сприймали сербські учні та послідовники, що підтверджує й історія розвитку сербської барокової поезії.

«Трагедокомедія», відповідно до вимог жанру, має епілог. Короткий, лаконічний, він певною мірою становить зразок барокового консептизму, алегоричності, що розраховано на підготовленого слухача. Саме тому автор апелює до «премудрого слухателя», перегукуючись із прологом, у якому просив «внятно послушати».

Епілог має два рівні — очевидний та алегоричний. Відштовхуючись від поширеної сентенції про те, що все має кінець, автор говорить про завершення свого твору. Водночас ця думка переходить у нову ідею: все є швидкоплинним — людське життя, історія нації, слава і розквіт держави, оскільки ніщо у світі неспроможне зупинити процес зникнення того, що колись виникло. На підтвердження автор звертається до популярних і обов'язкових у бароко порівнянь космологічного циклу: світанок, полудень, захід сонця та його наступне народження, прихід місяця — все це резюмується як свідчення того, що «ничто не есть постоянно, все преходяще». Таким є і життя людське, де кожен мусить нести свій тягар, підсумовує автор. Але Козачинський не був би тим, ким виступав перед сербами, коли б закінчив свій твір лише таким резонуванням. Він закликає до праці, до творчості

діяльності — єдиного, в чому людина по-справжньому виявляє себе. Поет знову наголошує на минулому, яке мусить надихати, переконувати сучасників у тому, що вони продовжують благородну справу своїх попередників. І хоча сонце заходить, як закотилося сонце колишньої величі сербської держави, і хоча в житті є плевела, і хоча за гріхи феодалів розплату несе народ, існує вихід, оптимістична перспектива. Це — праця, набуття знань, що виведуть до світла, до якого закликав і вів сербів їхній київський учитель.

Апелювання до «премудрого читача», непересічного, здатного зрозуміти, критично сприйняти (в епілозі автор просить вибачити йому можливі огріхи у показі минулого), а може, й домислити драму, мало конкретний адресат. Специфіка шкільної драми, побудованої на алегоріях, асоціативному мисленні, передбачала активну співучасть аудиторії. Поет розраховував саме на такий рівень підготовки, адже серед глядачів були його учні. Багато з них, безумовно, були учасниками підготовки вистави, брали участь у виготовленні декорацій, необхідних аксесуарів... Це засвідчують, зокрема, збережені рахунки оплати за «золотий» і «цупкий» папір, потрібний для виготовлення театрального реквізиту[48]. Але в цілому театр Козачинського засновувався на умовності, скоріш на символістичній, аніж реалістичній декорації; для цього він використовував багатофункціональність аксесуарів, символів барокового жанру.

Режисер був водночас і автором, і постановником, і актором. Разом з учнями він брав безпосередню участь у підготовці та постановці драми — це зближувало їх. Шкільна драма надавала широкі можливості для творчої фантазії, хоча й обмежувала ініціативу конкретними правилами. Як людина творча, Козачинський знаходив і втілював свої ідеї у ході постановки. Характерно, що він не дає опису сцени, вказівок на декор і т.ін. Усі розуміли умовність шкільної сцени, можливості перетворення на сцену навколишнього середовища. Вистава могла відбутися у стінах навчального закладу або ж просто неба — на площі міста чи «на природі», куди учні виїздили на вакації. У Київській академії часто використовували натуральні «декорації». Безпосередньо серед природи влаштовувались популярні декламації, театралізовані змагання у знаннях. Численні гравюри підтверджують використання природи тогочасними постановниками. Усі ці особливості давали підставу говорити про шкільний театр доби бароко як про своєрідний феномен, певною мірою ближчий своєю «свободою творчості» (в межах дозволених норм) до сучасного експериментального театру, аніж, скажімо, до більш зв'язаного нормами театру класицизму[49].

У структурі тексту Козачинського наявні й інші елементи типово барокового арсеналу. Це, зокрема, антитези, алегорії, характерні метафори і символи, параболи. У цьому плані особливо показовими є епізоди боротьби за владу, такі, що змальовують злочинця на троні, та інші сценічні елементи, відзначені у процесі дослідження. За законами барокової поетики, драма синтезує ці загальні елементи з місцевими, що надає їй національного колориту. Елементи декламації, панегірика, канти, хор, хореографічні та німі сцени набувають у творі алегоричного характеру, що в цілому також відповідало шкільному театрові українського бароко[50]. Проте це була далеко не проста презентація українського сценічного досвіду на сербському терені. Заслуга автора полягала в тому, що він увесь багатий арсенал вітчизняної драми підпорядковував сербському національному сюжету, створивши оригінальний твір, який вдало вписувався і в політичну, і в культурну ситуацію сербського суспільства. Одна з головних особливостей української драми — її публіцистичність, ідейна активність — давала підстави говорити про зразок представленого на сербському терені «київського духовного вільнодумства»[51].

Окрім «Трагедокомедії», у сербській культурі побутували й деякі інші твори. Елементи сценічності відзначив М. Павич в ораторській прозі Гаврила Венцловича, «Великопостник»(1741) якого будується у вигляді діалогів, котрі становлять своєрідну «ораторську драму», ораторіум з елементами музики, хорального супроводу. Церковні ораторіуми, призначені для різдвяної літургії проповіді були досить поширені в Західній Європі ще з XV ст. Як правило, вони розвивали новозавітні сюжети, найчастіше про Марію Магдалену, її зустріч із Христом та інші популярні різдвяні сцени. Подібні ораторіуми були досить добре відомі в Україні, де відтворення новозавітного сюжету через християнську символіку єднало український театр із західноєвропейським. Елементи високого змісту «опускалися» у прості форми, поширювалися серед інших народів, у тому числі й серед сербів[52].

Венцлович, який знав українську та вітчизняну гомілетичну традицію, створив щось близьке до містерії з типовими персонажами «блудного сина», торговця, Христа тощо[53]. Свій сакральний ораторіум він проводив у церкві, незважаючи на опір, що його таким неканонічним інсценуванням чинив клір. До того ж, він писав мовою, близькою до народної[54].

Аналогічні ораторіуми були відомі ще у XVII ст. на півдні чорногорського регіону — в приадриатичних містах, куди проникали з Дубровника деякі форми бароко[55].

Різні фрагменти різдвяної драми, «схоластичні комедії», інші види театрального життя, судячи з фрагментарних свідчень, побутували у стінах Покрово-Богородичних шкіл. Знайдені у монастирі Гомир'є тексти «О блудном сыне», що входили до пісенників XVIII ст., тлумачаться як відголоски драми Симеона Полоцького «Комедія Притчи о блудном сыне», також відомої серед сербів. Хорватський славіст Йосип Бадалич знайшов і інші драми елизаветинської доби, які демонстрували велику популярність цього жанру в сербській театральній традиції. Її подальший розвиток був також безпосередньо пов'язаний з українським бароко, перш за все із твором Козачинського, що виразно ілюструє резонанс, який мала діяльність Козачинського-драматурга упродовж усього XVIII і початку наступного століття.

Твір Козачинського став своєрідною квінтесенцією українського театру, оскільки засновувався на його кращих зразках, у тім числі й на відомій драмі Феофана Прокоповича «Владимир». Цю драму київський письменник писав після повернення з-за кордону, де був свідком тріумфу знань та науки, пафосом якого і сповнена його драма. Козачинський прибув до сербів на кілька десятиліть пізніше за написання цього твору. Свої знання про кращі зразки шкільної драми Козачинський міг поповнити і за кордоном, де навчався. Його твір також сповнений переконанням у необхідності поширення просвіти як надійного засобу духовного відродження нації. Працюючи над «сербською темою», автор синтезував здобуті за кордоном знання з досвідом вітчизняного театру. Цілком закономірним є те, що його драма у низці ситуацій перегукується із твором Прокоповича, проте в цілому його сербська «Трагедокомедія» як в ідейному, так і в художньому плані становить цілком самостійний твір.

Аналогії, як уже відзначалося, зустрічаються у низці явищ — перш за все у ставленні до минулого, котре в обох авторів використовується для контрастного показу сучасності, у багатоплановості творів, наявності кількох драматичних центрів, двох антагоністичних таборів, у поєднанні плану «високого» та «низового» тощо. Однак усі ці риси в цілому є загальноприйнятими для поезики шкільного театру. Драма Козачинського має і низку суттєвих відзнак, яких ми не знайдемо у «Владимирі». Козачинський акцентує не на релігійно-філософських, а на алегорико-політичних, етичних проблемах; у нього немає поєднання трьох єдностей, якого вимагав Прокопович; в цілому композиція драми Козачинського і драми відомого київського митця мають певні відмінності. Сум'яття, відчай — ці характерні для емоційної

гами барокових творів настрої притаманні всім героям Прокоповича. У Козачинського вони лише відтінюють домінуючу емоційну ноту: віру в закінчення поневірянь Сербії, у торжество розуму. Притаманне першій частині драми сум'яття у другій частині врівноважується оптимістичними мажорними тонами. Вдаючись у фіналі твору до хореографії, Козачинський, на відміну від Прокоповича, в якого жерці «скачут» на сцені, відмовляється від комічного ефекту, вводить своєрідний балет алегоричних персонажів, які з бароковою пишнотою і врочистістю підкреслюють основну ідею. Присутність цих персонажів також відрізняє драму Козачинського від твору Прокоповича.

Отже, український автор, презентуючи оригінальний твір, побудований на кращих зразках вітчизняної та зарубіжної традиції і вдало застосований до політичних та духовних проблем сербського суспільства першої половини XVIII ст., передавав майбутнім сербським послідовникам — а такі з часом з'явилися — сценічний засіб, досвід постановки та рішення актуальних проблем, в цілому «політичну трибуну», якою була шкільна драма.

Сербський глядач, хоч і вперше бачив на сцені власну національну історію, психологічно був готовий до такого театру, який функціонував у стінах австрійських, угорських, хорватських навчальних закладів, котрі однак були чужими сербам через їхній католицизм. Тим часом драму Козачинського було їм передано із «своїх рук».

Сповнену злободенних проблем, «Трагедокомедію» сприйняли із захопленням. Вона дала поштовх розвитку як сербського театру, так і поезії. Це був, за визнанням сучасних дослідників, справжній триумф сербської культури, великий крок у її розвитку.

Існує чимало підтверджень популярності «театру Козачинського», значення якого незабаром вийшло далеко за межі шкільної програми. Багато освічених людей тогочасного суспільства воліли мати цей твір за свою власність, завдяки чому він зберігся у декількох варіантах. Драму ставили самодіяльно, фрагменти декламувалися у школах, які з приходом сербських слухачів Київської академії швидко поширювалися майже у всіх осередках сербських поселень — аж до Хорватії. Вірші із «Трагедокомедії» читали «увеселення ради», вчили напам'ять, особливою популярністю користувалася «Преславная Сербія...». У 40-х роках цього вірша розучували та декламували учні сербських шкіл Славонії, отже твір Козачинського поширився на хорватські землі, де мешкали сербські поселенці. У збірнику Спиридона Йовановича «Квіт», що вийшов у середині XVIII ст, у відомому центрі культури — монастирі Хопово, цю пісню було перефразовано як



«Преславна Славонія...» і адресовано вже іншим, сучасним автору покровителям шкіл, як це раніше робив Козачинський.

Окрім відображення у списках та усної популярності його творів, Козачинський, як основоположник історичної драми у сербів, дав поштовх розвитку саме цього жанру, що жив у сербській культурі до 60-х років XIX ст.[56]. Відгомін ідей Козачинського чути у творчості письменників XVIII ст., таких як Дионісій Новакович, твори котрого сповнені пафосу віри у знання як могутню зброю протиборства з тими, хто зазіхає на незалежність народу. «Трагедокомедія» не сходила зі сцени і в школах Павла Ненадовича, котрий також сприймав історизм як могутній засіб піднесення національної самосвідомості[57].

Звеличення минулого, як це робив Козачинський, «дабы не дерзнул уже никто порицати род наш словеносербский»[58], спостерігаємо і в «Стематографії» гравера Христофора Жефаровича. Як і Козачинський, Жефарович у концепції своїх гравюр, виконаних у 1741–1746 роках, та у поетичних коментарях до них актуалізує колишню велич держави, щоб інші народи бачили, «як у наших сербських християнах були й царі, і князі, й герої...». Схожі прагнення наблизити середньовіччя, ототожнити його із сучасністю, барокизацію образів сербських володарів, як це було у практиці українського бароко, бачимо і в сюжетах стінописів сербських храмів, в іконографії барокових іконостасів Воєводини, де працювали українські майстри та їхні учні. Безумовно, ці аналогії, окрім наслідків прямих українських впливів, відбивали загальну, характерну в цілому для бароко і для сербського мистецтва, взаємопов'язаність минулого із сучасністю.

Чи не з найбільшою силою вплив Козачинського-драматурга виявився у творчості його учня Йована Раїча, в якому київський магістр знайшов найбільш відданого та послідовного продовжувача власних ідей. Раїч, як зазначалося, був учнем «шкіл Козачинського» ще підлітком (в одинадцять років). Побачений у школі драматургічний твір справив на нього незабутнє враження, тож пізніше він, за власним визнанням, драму «частократно увеселения ради» перечитував, а вже в похилому віці вирішив опублікувати, щоб «возобновити память премудрого ее сочинителя и трудолюбивейшего учителя»[59]. Раїч прагнув своїм вчинком відродити пам'ять про драму, котра, за його словами, «в забвении погребена осталась». Його публікація тексту засновувалася на списку, що його він, за власним визнанням, «еще в юности... переписал и хранил его у себя и частенько для утехи своей перечитывал»[60]. На жаль, цей «юнацький» список не зберігся, проте публікація пізніша, хоч і редактована Раїчем, має велике значення,

оскільки дала підстави для реконструкції загубленого оригіналу Козачинського. За припущенням В. Ерчича, Й. Раїч міг доопрацьовувати свій текст за часів свого навчання у Києві, де, можливо, бачився і консультувався з автором.

Уже на схилі віку, 1795 року він переробив «Трагедокомедію», а 1798-го його драма, «пречищена и исправлена», була віддрукована у Будимі під назвою «Трагедія, сиреч печалная повесть о смерти последняга царя сербскаго Уроша Пятаго и о падении сербскаго царства». Ця переробка Раїча вважається першою «національною» драмою, оскільки належить безпосередньо сербському авторові.

На той час, коли драма побачила світ, Раїч уже був особою досить відомою, маючи чин архімандрита. Його переробка — це не просто список улюбленого твору, а переосмислення тексту згідно з часом. Як людина своєї доби, Раїч переслідував просвітительську мету, тож драма Козачинського з її апологією шкіль, знань надзвичайно відповідала тим вимогам. Сербський автор немов витягнув на поверхню те, що було приховане у бароковому творі, — його дидактичне зерно. Раїч тепер виключає все те, що було пов'язане безпосередньо з Вікентієм Йовановичем, оскільки час минув і панегірик уже був непотрібен. Він акцентував на повчальності, підсилив моралізаторську спрямованість. Як історик він більше цікавився минулим і на перше місце ставив його моралізаторське тлумачення: всі біди Раїч пояснює гріхами, продовжуючи ідею, відому нам із косовської легенди. Прагнучи застерегти сучасників від можливих незгод, розбрату, він наголошує на цнотах: братерстві, взаємоповазі, відповідальності за долю батьківщини тощо. Раїч послідовно розвиває головну ідею, висловлену вже в антипрологах: усі страждання сербів — від неосвіченості, незнання, саме освіта виведе народ на шлях порятунку. І справді, вже наприкінці XVIII ст. сербське суспільство після виснажливої тривалої боротьби за освіту виходило на європейську сцену, безпосередньо приймаючи європейські культурні надбання, оскільки зв'язки з Україною слабли через поступове вгасання останньої у межах імперії.

Відновлення Раїчем твору Козачинського є ще одним підтвердженням життєвості барокової культури, окремі ідеї якої не втрачають актуальності і за доби Просвітництва. Характерно, що Раїч у своїй переробці відмовився від низки елементів, виключив усе те, що є вираженням барокової поетики, — антипрологи, інтермедії, танці «шкіль», вилучив «комедійну» частину, мотивуючи свої зміни тим, що «печалной сей повести... и нынешнему времени» ці елементи не відповідають. Усю увагу він зосередив на політичній, ідеологічній, мо-

ралізаторській спрямованості. Ці зміни показові як поступова втрата контрастів і тенденція до ізоляції жанрів, урізноманітнення засад культури барокової та класицистичної. Окрім того, Раїч у систему образів увів персоніфікацію історії, котра повчає сербів, закликаючи їх до єдності. Новим образом була і Тінь Душана, що виникла, за припущенням дослідників, після того, як у Києві він міг подивитися «Владимира» Прокоповича, де з'являється Дух Ярополка. Пізніше цей образ перейде в аналогічну драму С. Стефановича, створену на початку XIX ст.

Окрім повчальності, Раїч наголошує на історизмі твору. Як і Козачинський, він тлумачить історію як учительку сучасності. Отже, і ця важлива «пружина» барокової поетики зберігається в добу Просвітництва. Певною мірою коригуючи історичну перспективу Козачинського, Раїч зберігає повязані з фольклорною традицією голосіння Сербії над колишнім «золотим віком» правління Душана, не відмовляється від домінуючого в бароко переконання про швидкоплинність слави, багатства, від засудження гордині, якій протиставляються смуток і спокута.

Зміни, здійснені Раїчем, — а вони торкнулися в основному структури драми, — зробили текст більш доступним для читацької публіки, аніж для відтворення на сцені, хоч автор, судячи з його коментарів, не виключав можливості її нової постановки.

Хоча драма Козачинського належала минулому і в новому вигляді, дещо перероблена, вже не могла мати того успіху, що за часів автора, вона й надалі продовжувала відігравати значну історико-культурну роль, передусім завдяки її патріотичній спрямованості, яка не втрачала актуальності і наприкінці XVIII ст., коли жив і творив Раїч, і пізніше.

Переробка «Трагедокомедії» Раїча стала одним з етапів у розвитку сербської драматургії. Сербський письменник не тільки порятував твір Козачинського від забуття, а й увів його в культурний обіг, завдяки чому «Трагедокомедія» продовжувала брати участь у підготовці нового періоду історії сербської драми. Раїч, по суті, ввів її в репертуар літератури сентименталізму, коли особливо поціновувався «серйозний» трагічний твір, тож сербські автори, створюючи власні праці, враховуючи нові вимоги, не могли не знати попереднього етапу літератури, чому сприяв і авторитет Йована Раїча.

Фрагментарні відомості засвідчують, що драма в різних варіантах та обсязі все ще жила на сербській сцені кінця XVIII — початку XIX ст. Відомо, що 1793 року в місті Вршац було підготовлено виставу

«Про багату людину». В. Ерчич вбачає у цьому відгомін інтермедій із твору Козачинського.

На сцені «учнівського театру» між 1799 і 1802 роками «неодноразово» йшли вистави з історії сербської, котрі також оцінюються як такі, що походять з переробки Раїча. Їх і було показано на сценах різних містечок Воєводини. У перших десятиліттях ХІХ ст., коли на сценах та в межах шкільного театру формувалася новий театр із новим репертуаром, шкільна драма продовжувала своє побутування. Протягом 1813- 1817 років у двох виданнях було опубліковано драматургічні тексти з елементами бароко «Співання откуплена свиета», автором яких був Марко Йованович. Враховуючи особливу авторитетність Раїча та шанобу, якою було вкрите його ім'я і після смерті, можна припустити, що його переробка «Трагедокомедії» у різних варіантах йшла частіше, ніж це засвідчують відомі на сьогодні документи.

Проте поступово шкільна драма сходила зі сцени, втрачаючи свої функції. За деякими документами, шкільне керівництво видало циркуляр, яким забороняло театральні дійства у школах. Це було логічне явище: виникла нова аудиторія з'явилися нові виконавці, новий репертуар, у якому посилилася тенденція до світського змісту. Мова творів дедалі більше наближувалася до народної, розмовної, звільняючись від русько-слов'янського впливу. Внаслідок поширення естетики сентименталізму виникають переклади з німецької літератури, проте й ці закономірні новації не означають повного витискування тем та мотивів драми Козачинського, які прослуховуються в сербському театральному житті перших десятиліть ХІХ ст, аж до творчості відомого комедіографа Йована Стерії-Поповича. Вони помітні й у творах передромантика Вікентіє Раїча (1750–1818) з його історичними працями, Стефана Стефановича (1805–1826), а також інших митців, що походять з Воєводини. Письменник Милован Видакович (1770–1841), який зробив певний внесок у формування сербської літературно-читацької публіки, свої історико-патріотичні твори писав не без впливу традиції Козачинського. У діалозі Сербії із птахами, заснованому на елементах сценічності, відчутний відгомін особливо популярного канта «Преславна Сербіє».

Найбільш серйозним підтвердженням наступних впливів «театру Козачинського» на сербське сценічне життя стало створення першої безпосередньо національної сербської драми, написаної Стефаном Стефановичем. Уже сама назва твору вказує на джерело натхнення: «Смерть Уроша п'ятого, останнього царя сербського». Драма була поставлена 1825-го і йшла на сцені самодіяльного театру впродовж

наступного 1826 року. Популярність цього історико-патріотичного твору засвідчує і той факт, що, незважаючи на ранню смерть молодого автора, текст було опубліковано 1840 року, а перевидання здійснювались аж до 1951-го[61]. Цю драму було створено вже з урахуванням досягнень тогочасної літератури.

Автор був освіченою і висококультурною людиною, обізнаною із світовою класикою. Проте він не відмовлявся від вітчизняної традиції, носіями якої були Раїч та його вчитель. У своїй реконструкції минулого Стефанович, як і його попередники, вдається до того самого засобу, що й Козачинський: засновується на двох джерелах — легенді фольклорного походження та історіографічних творах. Взаємопроникнення компонентів усного та писемного походження, що поступово, ще до реформ Вука Караджича, охоплювало сербську літературу, чітко простежується в цьому, одному з перших позначених фольклоризмом творів.

Під впливом Раїча у творі Стефановича з'являється Тінь Душана, представлена вже відповідно до вимог європейської драматургічної класики, що дало підстави дослідникам порівнювати цей образ із шекспірівським Гамлетом, персонажами Шіллера. Драма С. Стефановича є ще одним свідченням ролі барокової традиції в розвитку сербської культури початку ХІХ ст.

Разом із шкільною драмою в сербському мистецтві виникло ще одне, раніше невідоме явище — вертеп. Він з'явився у той самий час, що й шкільний театр, — у 30–40-х роках ХVІІІ ст., й це також пов'язується з українсько-сербськими взаєминами.

За припущенням дослідників, різні форми народного театру, подібного до вертепу, побутували серед сербів, але власне вертеп у його своєрідній формі та репертуарі прийшов до них безпосередньо з України.

Сценічне відображення Різдва має давню традицію — воно виникло ще за часів Франциска Ассизського. Із церковного репертуару воно перейшло до народної традиції, особливо поширившись у ХVІ–ХVІІ ст. Зливаючись із місцевими традиціями, вертеп закономірно мав різні побутування в народних культурах Європи, у тім числі й у культурі України. Він пустив тут глибоке коріння як одна з типових для українського бароко форм взаємопроникнення «високої» та «низової» культури.

Поширенню вертепа з України до сербів сприяла відзначена вище типологічна схожість українського та сербського суспільства. Фольклоризм сербської культури, характерна для сербського реципієнта

схильність до народної традиції були однією з причин того, що на сербському терені вертеп прижився швидко й плідно. Найбільш вірогідним є припущення, що його занесли українські вчителі, котрі й стали авторами перших текстів репертуару сербського вертепу. Така творчість українських учителів була цілком закономірною, оскільки «неможливо було бути людиною, схильною до театру, і не впасти в спокусу, щоб і цей «народний», студентський та шкільний театр не застосувати в Карловаці і не сприяти його подальшому поширенню по всій Сербії», — зауважує В. Ерчич[63].

Так само, як і драма, вертеп швидко поширювався і побутовував упродовж усього XVIII ст., що засвідчують різні писемні джерела, датовані 1733, 1736, 1740 роками, а також серединою та другою половиною XVIII ст. Як і драма, вертеп розпочинався у стінах шкіл, потім переходив у народне середовище. Він привертав увагу представників високої церковної ієрархії, яким безпосередньо у вертепі присвячувалися панегірики. Серед таких були Вікентіє Йованович, Симеон Чарноєвич, Мануйло Янкович та інші церковники, які, судячи з документальних свідощів, субсидували вертеп, що потребував виготовлення спеціальних декорацій. У середині XVIII ст. замовлення на вертеп робив Павло Ненадович, у 1758 році його дивився у монастирі Хопово Доситей Обрадович.

Особливою популярністю користувалися написані для вертепу різдвяні вірші. До найвідоміших належить «Труби, труби, труб'ять...» — пісня з першої сакральної частини вистави «Шедше тріє царі». Фрагменти цього тексту увійшли до збірок Теодора Добрашиновича (1763) та «Пісні різні» (1790).

Аналіз стилю, мови тих небагатьох текстів із вертепу, що збереглися або ж були змінені у збірниках пізніших видань, дає підстави говорити, що вони належали українським учителям, у тім числі й авторів першої сербської драми. За спостереженнями дослідників, ці фрагменти та коментарі до них мають усі риси українського вертепу, Іноді вони виступають складовою частиною шкільного театру, мають дві дії, сюжет яких містить біблійні та мирські теми. Як і в українському вертепі, ці сербські тексти написані книжною мовою, але через їхню фольклористичну спрямованість народна лексика представлена тут більш повно[64].

Вертеп відіграв помітну роль у демократизації сербської літератури. Традиційно відчужена від фольклору, сербська книжність завдяки вертепу сприймала народну культуру — ілюстрацією є творчість Йована Раїча. Далекий від симпатій до усної традиції, він писав вірші

для вертепу, починаючи з 1764 року. Звертався він до цього жанру й пізніше як учитель школи. При цьому Раїч і далі наслідував своєму вчителю, адресуючи виконання власних різдвяних віршів слухачам утвореної та керованої ним «Малої псалтирської школи».

За спостереженням В. Ерчича, вертеп побутував серед сербів упродовж всього XIX ст., поширювався у Воеводині, а пізніше став популярним безпосередньо в Сербії.

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що початок сербської драми був позначений створенням шкільного театру як значного досягнення сербського бароко. Написання і постановка «Трагедокомедії» були справжнім святом сербської культури, величним явищем історичного значення. М. Козачинський здійснив своєрідний подвиг у новому, незнайомому середовищі за умов дуже несприятливих для творчості. Але український автор зміг, долаючи труднощі, написати твір, який мав значний вплив на подальший розвиток сербського театрального життя та літератури.

Діяльність Козачинського становить один з яскравих прикладів барокового славізму. Служінню ідеї відродження та піднесення слов'янської культури в інонаціональному середовищі присвячує себе митець, що приходить іззовні. Подібним прикладом є життя і творчість іншого представника барокового славізму — хорвата Юрія Крижанича, котрий, незважаючи на тривале і виснажливе заслання до Сибіру, працював на ідею прогресу у слов'янському середовищі, центр якого вбачав у Московському царстві[65]. Козачинський, перебуваючи в чужому середовищі, також усі свої знання присвятив ідеї духовного розвитку спорідненого слов'янського народу.

Завдяки Козачинському сербське суспільство отримало одне з найбільших завоювань доби: «найтеатральніший з усіх театрів»[66] — бароковий театр в його українській інтерпретації. Гармонійність, послідовність, з якими українська шкільна драма увійшла в сербську традицію, були явищем закономірним.

Окрім відзначених по ходу дослідження аналогій у розвитку української та сербської культур, виявилася закономірність, за якою становлення національного театру в народів Південно-Східної Європи характеризується взаємовпливом і взаємозбагаченням[67]. Такий процес перехресних впливів був своєрідною нормою, і сербський приклад ще раз засвідчує це, підтверджуючи також спостереження стосовно особливого значення бароко і шкільної драми у розвитку театру.

Перша сербська драма має всі особливості поезики слов'янського театру як політичної трибуни, з якої висловлювалися життєво важли-

ві проблеми всього суспільства. Уже в XVIII ст. у складних, вирішальних для долі народу умовах цей театр ніс ідеї, які запанують у театрі наступного XIX ст., перш за все в ідеях пробудження національної самосвідомості, самоствердження національних почуттів. Тим самим ще раз підтверджується висновок, що шкільний театр був необхідною сходинкою на шляху до прискорення розвитку театрального життя, передував створенню національного театру, був виразником естетичних запитів, готував публіку до нової театральної культури. Театр Козачинського виконував деякі функції, характерні для доби Просвітництва, був пов'язаний із становленням міської культури, вихованням інтелігенції нового типу. Він імпліцитно ніс у собі фольклорний компонент, який у наступну добу романтизму та реалізму став майже літературною нормою.

Одним із суттєвих результатів безпосереднього впливу шкільної драми, «театру Козачинського» на сербську літературу став розвиток поезії.

## Нові явища у книжній поезії XVII–XVIII ст.

*Май до цих віршів, читачу, охоту.  
Лазар Баранович.*

Якщо зародження української книжної поезії припадає на кінець XVI ст. [68], то в сербів римована поезія виникає і розвивається, починаючи з XVII й до середини XVIII ст., тобто в безпосередньо бароковий період. З другої половини XVIII ст., на думку М. Павича, сербська книжна поезія входить у новий етап, позначений деякими рисами рококо. Але барокова поетика залишається в сербському віршуванні провідною також і в другій половині XVIII ст., коли сербська література робить перші кроки на шляху до класицизму і романтизму. Саме барокова поезія стала тим фундаментом, без якого виникнення наступних стилів у сербській літературі було б неможливим» [69].

Виникненню барокового віршування передувала творчість анонімних книжників, які на великій території — від Хиляндара до Воєводини, Боснії та Герцеговини, де існували сербські духовні центри, займалися переписуванням. Найчастіше це були записи на полях рукописів, які являли собою лише поетичні спроби, адресовані читачеві, що в цілому було продовженням традиції середньовічної книжності.

Перші кроки барокової поезії були зроблені за межами сербських земель — там, де після захоплення цих земель османами знайшли



притулок тогочасні книжники. У зв'язку з цим називають три центри, в яких формувалася сербська поезія: на півдні — Афон, де сербські книжники мали змогу познайомитися з італо-критською бароковою культурою, приадриатичне узбережжя Чорногорії (Бока Которська), куди проникала культура Дубровника, та північний схід, де в межах Австрійської імперії література розвивалася завдяки зв'язкам з Україною. Як і в інших сферах культури, саме тут, у Воєводині, барокова поезія дістала своє найповніше втілення.

До великих переселень на північ сербські книжники, які творили на межі XVII–XVIII ст. (а це, насамперед, Киприян Рачанин, Гаврило Венцлович), виявляли думки і почуття, близькі до барокового світогляду. Їхні твори відбивали бурхливі події, скорботу, страждання, тривогу, що їх переживали переселенці. За формою ж вони становили продовження візантійської традиції — проповідні тексти, поєднані з літургійною музикою та елементами внутрішньої ритміки. Ці тексти були сповнені емоційного напруження, багаті поетичної образності, що наближувало їх до поетичної літератури. Однак сербська поезія добарокової доби не знала рими і віршованого рядка — це суттєва відмінність сербської літератури до виникнення барокової версифікації.

Початок бароко в сербській поезії пов'язується із започаткуванням римованого рядка, раніше не знайомого сербській літературі. Першою римованою формою сербської поезії був тринадцятискладовий рядок, котрий прийшов сюди з України й поширився серед слов'ян, які із запізненням підключалися до західноєвропейської традиції. Серед сербів тринадцятискладник став пануючим розміром з середини XVII та існував упродовж усього XVIII і аж до початку XIX ст.

Впливом тринадцятискладника позначено перший відомий вірш, надрукований на території Валахії, у місті Трговіште, де знаходилася друкарня, у якій працювали українські, сербські, македонські майстри, готуючи книги кириличного друку. «Пентикостар», надрукований 1649 року ієромонахом Стефаном із Боснії в сербській редакції, позначений помітним впливом руської мови. У тексті цього видання було знайдено вірш, у якому невідомий автор оспівує дружину воєводи Олену Басараб, що під її покровительством видано книгу.

Киприян Рачанин у своєму «Букварі» (1717) намагався викласти приклади версифікації, також створюючи власні вірші розміром, прикритим українській книжній поезії.

Поетичні спроби сербських книжників з середини XVII до 20-х років XVIII ст. були першими кроками силабічного віршування. Його

реальне поширення починається з 30-х років XVIII ст., тобто із заснуванням шкіл, що стали осередками ознайомлення з поезією. Як і в інших літературних жанрах, провідна роль тут належала Михайлові Козачинському, котрий, викладаючи теорію віршування, і сам писав тринадцятискладовим розміром, виховуючи майбутніх поетів.

Оскільки віршування було складовою частиною навчальної програми, інші вчителі, що розійшлися по сербських землях, запроваджували тринадцятискладовий розмір, спонукаючи своїх учнів до поетичних вправ. Традиція віршування була досить добре поставлена у «школах Козачинського»: учні були зобов'язані писати власні вірші, декламувати, засновуючись на зразках, створених наставниками, а також представлених у книжках. Текстологічні порівняння збережених начерків віршувальників, що належать учням Козачинського, засвідчують їхню близькість до української духовної поезії XVII–XVIII ст., зразки якої вміщено у «Богогласнику» (Почаїв, 1790) та в інших друкованих джерелах, що надходили до сербів[70].

Окрім тринадцятискладового вірша, сербські поети звертались і до восьмискладового силабічного розміру, яким писали Раїч, Орфелін, інші автори. Походження його також пов'язують з українськими прототипами, але при цьому не слід забувати про сербські фольклорні зразки. Восьмискладовий вірш був знайомий і середньовічній літературі, а також дубровницьким поетам, які створювали з його допомогою і бароковий епос, і ліричні твори. Однак беззастережно прийняття його відбувається лише після налагодження контактів з Україною, силабічна поезія якої стала першоелементом і стимулятором сербської літератури, котра, засвоюючи силабічні принципи, вперше ознайомилася з римою. До українського впливу рима була сербській середньовічній книжності не відома, якщо не брати до уваги творчість книжників з приадриатичної Чорногорії. Тут, у Боці Которській, що перебувала у безпосередньому сусідстві з Дубровником (у ньому та вздовж узбережжя панувала в цілому католицька культура), такі поети, як А. Змаєвич, писали дванадцятискладовим силабічним віршем, запозиченим з літератури Дубровника[71]. Хоча внутрішня ритмічність була притаманна візантійській літературі, ораторській прозі, фольклорній поезії, рима здавна була відома дубровницькій літературі доби Ренесансу, в сербській літературі силабіка запанувала лише з 30-х років XVIII ст.

Нові зразки віршування поширювалися не тільки в межах Австрійської держави, де опинилися серби, а й у Чорногорії, де були досить сильні просхіднослов'янські симпатії. Показово, що в цьому

регіоні також звертаються саме до українських джерел, попри досить розвинену сусідню дубровницьку культуру. Так, одне з віршованих «приказань про муки Христові» поета середини XVIII ст. Івана Антуна Ненадича з Боки Которської написано піснями, позначеними елементами української книжної лексики [72]. Разом із розміром серби запозичують термін «вірш» який витіснив попередній термін грецького походження «стих». Поступово в сербській літературі виникає справжня мода на римоване віршування — своєрідна компенсація «голоду» на риму в літературній творчості попередніх часів.

Середньовічна традиція з її жанрами, мовою майже повністю відходить в минуле, не відповідаючи вже запитам часу. Однак цей розрив з минулим далеко не відразу дав якісь помітні результати, оскільки середньовічна традиція була ще досить відчутною. Поети першого покоління — К. Рачанин, Г. Венцлович, переорієнтовуючись на нову поетику, не були ще готовими висловити власне поетичне натхнення з допомогою строго римованого тринадцятискладника і відповідно підібраних рим. До того ж сербським письменникам довелося відмовитись від власної, «сербо-слов'янської», близької до народної, мови. Натомість вони мусили писати новою, не завжди їм зрозумілою мовою. Оскільки саме форма, певні норми барокової естетики перетворювалися на самодостатню мету, це негативно позначилося на художньому рівні перших творів сербської барокової поезії. Часом схоластичні, штучно заримовані, вони втрачали колишню музикальність.

Однак зводити барокову поетику лише до панування форми на шкоду поетичності було б помилковим. Втрачаючи одні якості, сербська література збагачувалась новими. Саме в добу бароко ця література досягла чимало, в тому числі й у галузі версифікації, що означало підготовку структури вірша, просодії сербської пісенності наступних часів.

Важливим етапом у цьому (після опанування в 30-х роках силабічної поезії) було засвоєння поезії силабо-тонічної. У звільненні від норм силабічного віршування і переході до нового, більш мобільного, засобу українські зразки також відігравали провідну роль. Особлива роль у цьому належала «кантам».

Теоретичні засади віршування вивчалися в школах; найбільш відомими були положення про наголос, «о просодії стихотворной», викладені в «Граматичі» Мелетія Смотрицького, який ще на початку XVIII ст. значно впливав на розвиток сербської теоретичної думки, про що свідчить «Буквар» (1717) Кипріяна Рачанина. Пізніше серби знайомляться з теоретичними розробками в галузі версифікації

Тредіаковського і Ломоносова, а з часом і з безпосередніми зразками східнослов'янської поезії, написаними за цими нормами, — тобто з кантами, пасторальними гімнами, відомими сербам із хорватської та української літератур. Не слід обминати і значення латинської класики, з якою сербів знайомили українські вчителі. Уся ця інформація сприяла переходу сербської поезії до силабо-тонічної версифікації.

Хоча цей процес здійснювався не безболісно, оскільки структура сербської мови не зовсім підходила для сприйняття силабо-тонічної версифікації, він сприяв поширенню і розвитку музикального елемента в сербській поезії. Виникали твори, які співалися, декламувалися, — це призводило до секуляризації поезії, поступового звільнення від середньовічної герметичності. Отже, перехід від силабо-тоніки слід пояснювати не тільки результатом впливу, а й причинами, що впливали безпосередньо з проблем еволюції сербського суспільства. Віршування в ньому набуває дедалі більшої популярності, воно вже перестало бути привілеєм вузького кола книжників, оскільки його поширенню сприяла друкована книга. Відбувся свого роду «поетичний бум»: віршування набуває популярності, стає доступнішим; поетичні твори друкують, пишуть у школах і декламують публічно[73].

Тематика творів звільнялася від церковних обмежень, ставала більш світською, адаптувалася до смаків і запитів широких верств. Хоча й надалі сербське віршування здійснювалося згідно з чужоземними зразками, воно поступово пристосовувалося до вимови, акцентуації сербської мови. Проте взірцем залишався український вірш, на якому виростали цілі покоління сербських поетів упродовж усього XVIII ст. Цей вірш, за словами М. Павича, буквально п'янив сербських авторів, будучи для них уособленням модерної поетичної форми[74].

У сербській літературі утворюється ціла група письменників, вихованих на поетиці українського бароко. Під його впливом перебували майже всі тогочасні поети — від перших анонімних до тих, творчість яких вважалася найвищим досягненням сербської літературної культури барокової доби. Цей вплив простежується від середини XVII, впродовж усього XVIII от., він помітний при переході до рокайних виявів та сентименталізму. Представник останнього Захаріє Орфелін свої сонети також творив тринадцятискладовим силабічним віршем.

Уже перший невідомий автор середини XVII ст., уславлюючи, як це було прийнято в бароковій традиції, мецената, котрий посприяв друкуванню книги, «навіть і не відчув, захоплюючись новими можливостями метрики та образів, що його вірші створені за українськи-

ми зразками»[75]. Те саме можна віднести і до перших поетичних спроб уже згадуваних К. Рачанина та Г. Венцловича. До української поезії звертався і Х. Жефарович, який уславлював сербське історичне минуле, супроводжуючи власні гравюри написаними тринадцятискладником віршами, які вважаються першим друкованим зразком власне сербського віршування. У перевидання надрукованої у Львові книги «Поученіє новопоставленом ерею» (1642), здійснене в 1742 році, Жефарович вніс сім власних віршованих рядків, котрі вважаються переробкою зазначеної львівської публікації[76]. Творчість таких менш відомих авторів, як Живанович, Мелетієвич, Студенички, Авакумович та інші, що також зверталися до тринадцятискладника, показова як ілюстрація великої популярності цього вірша серед широкого загалу.

Найзначнішим досягненням сербської поетичної культури є як творчість сербів — Й. Раїча, П. Ненадовича, З. Орфеліна, так і творчість М. Козачинського — у сукупності ж вони становлять найвищий вияв сербського літературного бароко. Поезія сербських авторів позначена шуканнями, прагненням створити власний вірш, відійти від норм силабіки, знайти мелодіку, близьку сербській аудиторії. Однак і в цих шуканнях, у таких своїх досягненнях, як «Плач Сербії» (1761) З. Орфеліна, епічному творі Й. Раїча «Бій Змія з Орлами» (1791), інших творах, письменники не випускали з поля зору художній досвід української літератури, з якою вони не поривали і на початку ХХ ст.

Окрім формальних змін, сербська поетична творчість суттєво збагачує зміст. Українська поетична культура широким потоком ринула в сербське річище, несучи з собою все розмаїття барокової тематики. Крім національної своєрідності, ця поезія відзначалася низкою особливостей, що об'єднали її європейською спільними темами, настроями, поетичними засобами тощо. Незважаючи на географічну, мовну чи релігійну відмінність, поети бароко належали до своєрідного «барокового універсалізму»[77]. Ця спільнота пояснюється не тільки взаємовпливами, використанням нормованих поетик, а й певною спорідненістю суспільно-політичних умов, за яких виникала розвивалася сума настроїв та переконань, що їх називаємо «бароковою свідомістю».

Війни, епідемії, голод, що вирували в Європі XVII ст, породжували відчуття тривоги, непевності в завтрашньому дні, розчарування в колишніх ідеалах. Теми смерті, швидкоплинності життя, усвідомлення трагічної роздвоєності земного й небесного були тільки деякими з провідних світоглядних компонентів «барокової людини», котра од-

наково почувала себе на різних теренах. Приклад сербської літератури є одним з підтверджень цього. Як відзначалося, політичні, соціальні обставини, в яких опинилося сербське суспільство на межі XVII та наступного століть, давали всі підстави для прийняття тих настроїв, що характеризують барокову свідомість.

Відчуття небесної величі, співвідношення між макро- і мікркосмом, осмислення світу як всезагального храму, в якому душа — «зоряна церква», що зливається з космічним простором, — цю популярну в європейському бароко тему «*civitas dei*», дому-душі та зоряного безмежного храму відображено в українській поезії, а відтак і в сербській. Алегоричні уявлення небесного зводу, світил, космогонічна тема в цілому досить різноманітно представлені в українських поетів, поетика простору в яких мало не обов'язково поширювалася на всесвіт з його астральною символікою. Поетична спадщина Лазаря Барановича показова не лише як ілюстрація причетності української літератури до барокового універсалізму, а й як відображення національної своєрідності українського бароко. Космогонічна тема позбавлена в українського поета відчуття самотності, безсилля людини перед холодним і мовчазним простором, як це найчастіше зустрічаємо в західноєвропейській поезії. У віршах «Про місяць та зорі», «Про сонце», «Веселка в небі — втішатися треба!» та інших відчувається ренесансна гармонійність єднання з природою, з простором, який осмислюється інтимно, без відчуження. Космічний простір змальовується без ускладнень, образами, близькими до фольклорної символіки. Коли поет дає типово барокову побудову небесного храму, то інтер'єр його будівлі змальовано зрозумілими чіткими образами, немов запозиченими з народної пісні, яку Лазар Баранович, вихідець із простої родини, не міг не знати. Тож у нього астральна символіка виражена зясністю і простотою ліричної пісні:

Отець дня — сонце, місяць — мати ночі,  
А їй у поміч — зірок ясні. очі[78].

(Пер. В. Шевчука)

Навіть коли легко і невимушено автор, оспівуючи сонце, переходить до сучасної йому барокової образності, вона позначена в нього вишуканістю, позбавленою традиційної ускладненості. Сонце в українській традиційній культурі уславлюється з давніх-давен, тож і в бароковій поезії воно знаходить відповідне вбрання, в якому поруч з бароковою пишнотою присутні ясність, зрозумілість:

З усіх планет, що знаємо їх лише,  
Воно убрання має найпишніше.  
Кришталь небесний в камінь переходить,  
І просту склянку блиск той благородить,  
Зіркам дарує й місяцеві ясність.  
Кого ж не вразить сонячна прекрасність?[79]  
(Пер. В. Шевчука)

Подібне інтимізоване сприйняття космічного простору, наближення його до людини, притаманне ще фольклорній традиції, знайдемо й у Софронія Почаського, котрий, демонструючи барокове полігістерство, у панегірику на честь Петра Могили змальовує небесний простір високим штилем, водночас позбавленим висококомовності. Його космос величний, не відчужено далекий, а наближений до людини через її думку, що прагне до пізнання:

Де ясний палац Фебів в своїм будуванні  
В небо знісся високо увесь в малюванні,  
В ліхтарі кришталеvim сім ламп засвітивши  
І небесне сіяння над світом розливши,  
Де всі зорі й планети — місця собі мають,  
Звідки промені світла додолу спадають,  
Туди думку людську наука заносить,  
Таємниці природи цікавим зголосить[80].  
(Пер. В. Кречотня)

У Стефана Яворського «звід руського неба» обертається навколо світил, які символізують церкву. Астральною символікою він користується не для уславлення церкви, а в полеміці з агресивною, підступною недобропорядністю католицьких єпископів, через яких страждає «руський народ». Він уміло вживає поширений у бароковому мистецтві засіб «теневроссо», контрастно порівнюючи ясність руського неба з мороком, що йде від інтриг католицьких «примас». При цьому в зображенні непостійності, мінливості, яка характеризує політику католицької церкви щодо руського народу, автор вдається до народних прикмет

Місяць, якщо блідне, віщує бурю,  
А коли примаси — то сльози...  
Місяць, якщо червоніє, віщує вітер,  
Коли ж примаси — то лють[81].  
(Пер. В. Маслюка)

Якщо Яворський залучає космогонічну символіку як засіб сатиричного відображення політичної та релігійної конфронтації, то у Феофана Прокоповича астральні образи — складова частина «Опису Києва». Побудований засобами барокової поетики, зіткненням контрастних кольорів, цей вірш належить до кращих зразків урбаністичної лірики українського бароко. Київ уславлювали й інші поети його доби, але саме Прокоповичу вдалося майстерно передати ландшафт міста з його низинами і височинами, показати гру світла, ріки й пагорбів, які саме завдяки залученню популярних астральних образів по-різному освітлюються в цьому чудовому пейзажі. Поет дає не просто «опис», як він скромно називає жанр вірша, а створює динамічну феєрію, гру різних площин, кольорів, представляючи рідне місто то в променях світанку, то в сутінковому присмерку, показуючи величний Київ у різних ракурсах:

Бачить світанок, як місто купається в водах сусідніх,  
Ну а смеркання лиш бачить гористий квартал.  
Річка тече попри міста, де день прокидається вранці,  
З заходу бачать його безліч високих вершин.  
Міста крайобраз зі сходу, заповнений водами річки,  
З заходу біля вершин бачить вечірню зорю.  
Місто від сходу рожевого бачить широкий води,  
З заходу в нього довкіл юри стрімкі височать[82].  
(Пер. В. Маслюка)

Наведені приклади далеко не вичерпують усього розмаїття використання образного змалювання небесного простору в українській бароковій поезії. І в сербській літературі спостерігаємо відсутність метафоричних ускладнень. Символіка сербських авторів також підпорядкована прагненню до зрозумілості, яка притаманна фольклорній традиції. Чимало свідчень знаходимо в одній із писемних збірок того часу — «Ерлангенському рукописі» (1720), який вважають вагомим документом культурного життя часу. Серед багатьох показових зразків є вірш невідомого автора, котрий образ зоряної церкви створює вдаючись до засобів уснопоетичної традиції:

Ситне ћу звијезде с неба сабијат  
И онога јасног мјесеца,  
Од звијезда ћу цркву саградити,  
Од мјесеца црква бијела врата,  
Очима ћу иконе писати



По уму ћу летургију пјети,  
На коњићу ћу цркве доћи,  
С коња копљем цркву стварати[83].

Вірш є одним із прикладів досить поширеного в ті часи бароково-го консептизму, поетичної загадки, але змалювання церкви як місяця здійснюється засобами, знайомими читачеві з усної лірики: «ситне звијезде», «јасни месец», «бијела врата», «на коњићу доћи». Через такі прийоми, що не відчужують, а наближують читача до автора, останній намагався відкрити безмежність простору, який захоплював і Ло-моносова, що також черпав з української літератури:

Открылась бездна звезд полна,  
Звездам числа нет — бездне дна.[84]

Було б помилковим стверджувати, що українській поезії притаманна лише інтимізація простору. Світосприйняття української літератури характеризує і така домінанта європейської барокової свідомості, як страх перед мовчанням космічної темряви, безсилля людини. Це відображає, зокрема, київський поет Іван Максимович: «Беріть мене, глибини, бо вас не збагнути!» Цими словами закінчується його поетична притча про бурхливість і небезпечність життя, представленого в образі річки. Треба відзначити динамічність зображення «руху неспинного» — цієї домінантної барокової ритміки: «...хвилі хитались вільно, одні із хвиль угору тоді піднімались, А інші донизу, зламавшись, спускались». Відповідно до потреб часу автор прагне вразити, «викликати подивління, як змінюється грає річкове стремління»:

Він з того дивувався — як може це статись,  
Що мертві, але в русі і можуть зміщатись  
З одного місця в інше — у русі неспинні,  
Хоч на одному місці, одначе незмінні[85].  
(Пер. В. Шевчука)

Під впливом цих вражень, бурхливості герой кидається у вир життя. Образ людини, яку носять чорні хвилі, був надзвичайно популярним у «вік залізний», як назвав свою добу Іван Орновський, змальовуючи сувору панораму часу:

Вік залізний повсюди розсіює рани  
І вулкан люто грима в огністі каргани,  
Як Алекто проклята в крові потопає,  
Смолоскипом стигійським війну розпаляє.

Як усяк за сталисту кильчугу береться,  
В панцир грізна Беллона тоді закується,  
Б'є в литаври тривогу і мир проганяє,  
І Яга біла смерті по світу гуляє[86].

*(Пер. В. Шевчука)*

Змалювання суворой, подекуди навіть ворожої людині реальності проходить через усю європейську поезію доби бароко. Цей «танок смерті», як називає свій твір німецький поет XVII ст. П. Франк, алегорично уособлюючи ритм життя, присутній і в слов'янській поезії на широкому просторі від Адріатики до Дніпра, де суспільно-політичні умови були подібними, незважаючи на релігійні, територіальні відмінності й відстані. Спустошливі війни, наступ контрреформації, народні повстання супроводжували процес становлення доби, сповненої протиріч, конфронтацій, зіткнень ідеалів із реальністю. «Людина бароко б'ється у лабетах історично нерозв'язаних протиріч. Її переслідують сумніви, хвилюють проблеми Бога, космосу і власного буття. Вона живе між страхом, відчаєм і надією... Життя оманливе й ілюзорне — як на театральному кону або в зловісному карнавалі»[87].

Тема швидкоплинності, мінливості щастя, яка пронизує всю європейську літературу, досить повно представлена в українській бароковій поезії, а згодом і в сербській. Поети немов пов'язані одним ланцюгом усвідомлення неминучості долі, причетності до спільних страждань. «Хто ж не вип'є час гіркий, сльозами налитий?» — питає у збірці «Ось блаженства євангельські» (1709) І. Максимович, неначе перегукуючись з аналогічними роздумами хорватського поета М. Магдаленича, який також підхоплює тему «танку смерті», оскільки на хорватських кордонах чатувала реальна загроза османського поневолення, що вже спіткало сербські землі. Як поводити себ поетові і чи взагалі потрібна поезія у смутні часи — ця дилема, що проходить через усю європейську літературу, хвилює й українського поета Івана Орновського, котрий запитує:

Як же втриматись Музам у воєн заграві,  
Чи їм славить залізо в упряжці кривавій?  
Може сісти у зручній для себе столиці,  
Там, де мир широзлоті ладнає границі,  
І де меч тавриканський не плавиться в крові,  
Де з голів мертвих гори у Марса готові,

Бо й чи будеш, як пташка, співати у риму  
Там, де сльози з їдкою з'являються диму?[88]  
(Пер. В. Шевчука)

Наводячи вислів з «Елегій» Овідія про те, що «вірші вдаються, якщо написані при душевній ясності», український поет окреслює умови, за яких виникала вітчизняна поезія: страшні війни, кров і сльози. Важкі роздуми, що сповнюють українського поета, немов перегукуються з настроями сербського книжника Гаврила Стефановича-Венцловича, котрий від скорботи «чорним був у серці». Характерні для бароко антиномічність почуттів, зіткнення протилежних ідей спостерігаємо і у творах українських поетів. У роздумах, чи братися за перо «у вік цей сталистий», Іван Орновський спочатку змушений визнати:

Ні, я бачу людині свого не створити,  
По своїй думці годі у світі цім жити”.  
(Пер. В. Шевчука)

Тема «vanitas» — швидкоплинності життя, непевності долі досить широко представлена в українській поезії. Колесо фортуни сьогодні підносить, а завтра скидає вниз. Цей образ емблему барокової свідомості виразно передав словами Лаврентій Горка:

Поглянь, що творить світ цей непостійний:  
Угору зносить, садить на престолі,  
По скорім, часі кине тебе долі[90].  
(Пер. В. Шевчука)

Сербський поет Михайло (кінець XVIII ст.) протиставленні сьогодні-завтра розвиває ту саму ідею:

Рука брена и грешна  
данас здравствује,  
заутра недугује,  
данас радује се,  
заутра печалује,  
данас в јуности,  
заутра в старости,  
данас во слави,  
заутра во бешчasti,  
данас в алчбе и жежди  
заутра в обједеније и пијанстве[91].

Касіян Сакович у «Віршах на погреб славного рицаря Петра Коношевича Сагайдачного...» ідею швидкоплинності пов'язує з життєвим оптимізмом, що тонко й ненав'язливо висловлено в першій фразі:

Печалиться даремно живою чоловік,  
Що короткий у нього на сьому світі вік,  
Багатство, мудрість, слава, сила все проходить,  
Нічого він тривкого в світі не знаходить[91].

*(Пер. В. Крекотня)*

Перед смертю всі рівні: ця тема дістає втілення у невідомого сербського поета XVIII ст., віршовані рядки якого, за спостереженням дослідника, позначені впливом української силабічної поезії:

Умрет војак јестеством равен:  
Богат, ништ, презрен и славен.  
Черво јадјат и гордих књазеј,  
Так как простих, сирих људеј;  
Престанут в гроб бјешенства та  
Мати којих јест сујета.  
Горка, страшна в њем јест темност —  
Јести великих жребије тљеност![93]

Сербський автор немов розвивав думку Симеона Полоцького з вірша «Чому світ славі погано сприяє?»

Скажи, чили кінчає володар вельможний  
І дука преславний, розкішник безбожний?  
... О,скільки державців, князів тих бувало  
І все у миг ока у прірві пропало...[94]

*(Пер. В. Шевчука)*

Такої самої думки і дубровницький поет Іван Гундулич, творчість якого становить одну з вершин не тільки хорватського, а й усього слов'янського бароко:

Смрт не гледа ничје лице,  
једнако се од ње тлаче  
сиромашне кућерице  
и краљевске теј палаче;  
она упоред меће и ваља  
стара и млада, роба и краља[95].

Аналогічними роздумами починає свою книгу «Воскреслий фенікс» (Чернігів, 1693) Лаврентій Крцонович:

Люд наш у світі розрізняють шати,  
А як у землю прийдеться лягати,  
З бідним однако володар вмирає,  
Квітнем у менті — і гріб покриває[96].  
(Пер. В. Шевчука)

Іван Величковський, можливо, найвиразніше щодо форми втілює тему «vanitas» у своїх «Минутах» (1690) — одному з кращих зразків українського поетичного бароко. Поет свідомо вдається до ритміки, яка складається з фонетичного перегуку «минути» — «мине». Лише одне слово «мине» є ключем до всього розмаїття понять, які ритмічно нанизуються в циклах «Минути всіх спільні», «Минути злих», «Минути добрих». Це далеко не гра слів, а побудований на християнських засадах звід моральних уявлень, хоча й об'єднаних поняттям минушості, проте розрізних критерієм цноти і пороку. До першої категорії всеминущості включено те, що об'єднує всіх: минушсть віку, пір року. До минут злих віднесено «всю суету людську». Минути ж добрих сповнені глибокого гуманізму, що є важливою домінантою українського бароко. Поняття минушості спрямоване тут на втіху добрих, оскільки в трактуванні поета минуть саме біди: хвороби, переслідування, муки. «Мине усяке лихо», — гуманістично висновує І. Величковський. У цьому — ще одне відображення української барокової свідомості: її світлий колір, надія на добро, не апологія фаталізму, а віра в справедливість, як це показано в «Минутах добрих». Єдине, на думку українського поета, є незмінним: неминучість Божої покари. Надзвичайно лаконічно автор відобразив це у заключному двовірші «Дві страшні минути»:

Бо промовить Господь: «Небо і земля  
Мимо ідуть»[97].  
(Пер. В. Шевчук)

Ідею неминучості смерті, про яку треба пам'ятати, анонімний сербський автор у рукописній збірці передає ритмікою, яка походить зі східнослов'янських зразків:

Среди игри, среди забави,  
Сред багатства, среди слави  
Вспомните, чловеци,  
Коль кратки сут ваши веци[98].

Подібні мотиви знайомі ще середньовічній літературі, в якій ритмічне протиставлення «сьогодні-завтра» було досить поширеним

як відображення ідеї тлінності буття, необхідності звернутися до духовних цінностей. Тож, коли Г. Стефанович-Венцлович, незалежно від свого південного сусіда з чорногорського примор'я І. Ненадича, в ритмічній прозі, що в ній М. Павич вбачає спонтанне наближення до поезії, протиставляє минуле й сучасне, він без будь-яких впливів наближується до однодумця — незнайомого, але подібного в ідеях та роздумах:

### Г. Венцлович

Данас бос, а сутра ципелаш с арнашњама;  
данас цундра и издртина,  
а сутра цифрасто накићен  
с разликим оделом накићеним.  
Данас кротак, смерен, плачљив и стењавац,  
лежац на голој земљи,  
а заутра и потом величав,  
грохотљиво смехљив, шалљив,  
спавач на цифрастој и мекој постељи». [99]

### І. Ненадич

Јучер духе све нечисте  
Могах терат из телесах,  
А данас су сви врагови  
Згнијездили у моје прси!  
Јучер могах мртве ускрснут,  
А данаска себе убијам.  
Изабрани суд јучера,  
А данаска суд одметнут!  
Јучер бијак за Рај обран,  
Данас Пако одабирам! [100]

Обидва автори демонструють більшу причетність до середньовічної традиції, ніж до барокової, сучасної їм, доби. Наведені тексти зберігаються в рукописах і формально становлять суцільний текст, виправлений вже сучасними дослідниками мовою літературною у вигляді, близькому до ритмічної прози. Можна говорити скоріше про світоглядну спорідненість творчості цих авторів з українськими поетами XVIII ст., котрі дають класичні зразки барокової поезії європейського рівня. Рима прийде до Венцловича дещо пізніше, а Ненадич ближчий до хорватської літературної традиції, на що вказують окремі лексичні елементи та назва рукопису, латиничного за графікою —

«Prikazanje muke Jesusove». Рукопис зберігається в архівах Загреба. Схожість у поглядах на життя як суперечливе і мінливе двох письменників, не дивлячись на їхню територіальну розмежованість, а також на те, що вони не були знайомі одні з одним, пояснюється присутністю середньовічної «платформи» у їхній творчості, адже вони входили в літературу, так би мовити, «через голову Ренесансу». Як складова частина барокового ідейно-естетичного комплексу середньовічний компонент іменується чеським дослідником З. Калістою «бароковою готикою», а М. Павич вводить поняття «барокового медієвізму» [101]. Як і в інших видах мистецтва, відновлення середньовіччя означало не повернення до минулого, а використання тих ідейних компонентів, які б допомогли передати всю повноту бурхливої свідомості людини барокової доби. Запозичені із середньовічного арсеналу сюжети чи поняття зазнають нового втілення засобами барокової поетики, що більшою мірою характеризує українську поезію, ніж сербську, де середньовіччя значно повніше збережене і меншою мірою трансформоване в нових поетичних формах, оскільки вони приживалися з деяким запізненням.

У сербській літературі, як і в українській, живуть переклади з візантійської писемності, відгомін яких відчувається в віршованій збірці XVIII ст. під назвою «Повест зело полези о Смрти, еже смрти никому не убежати никако же», де розвивається популярна в бароко тема неминучості смерті. Не втрачають актуальності середньовічні твори про «збурення пекла», про страждання, ходіння по муках Богоматері Марії тощо. Оскільки сербська література до прийняття бароко жила середньовічною традицією, остання без якихось ускладнень входить до барокового комплексу як складова частина синтезу джерел. Так, в одному з віршів Захаріє Орфелін, звертаючись до популярних в бароко мотивів про пекельні муки як покарання за земні гріхи, бере цей мотив з візантійської літератури. У сербській трансформації греко-візантійський поетичний зразок зазнає нового втілення — у формі тринадцятискладника, римованого вже за українськими нормами:

Крвопија Дијавол там лежашт рикајет,  
И зијаја хвост тресет, ишта ожидајет  
да би подобнија мне страшно поглотити,  
в чреваx љутиx на веки прегорце мучити... [102]

Ці вірші становлять показову ілюстрацію того, як візантійська поезія вдягається у нові барокові шати: вірш має грецьке походження, був перекладений сучасником Орфеліна, сербським поетом Пар-

феніє Павловичем, а в інтерпретації Орфеліна став бароковим твором, що в новій формі втілює досить відому у світовій літературі тему[103].

Середньовічні запозичення служили розкриттю важливої у слов'янському бароко ідеї — оплакування долі батьківщини, що опинилася в неволі після тривалої втрати державності. Спостерігається типологічна спорідненість української та сербської літератур, які представляли Вітчизну образом Богоматері, котра страждає в ходіннях по муках, проте вірить у майбутнє визволення. Це знаходить досить широке відображення у численних ляментях, панегіриках, кантах і драмах. Як правило, автори наголошують на величі минулого, вболівають за долю держави, закликають відомих сучасників, з якими пов'язують ідею визволення, очолити боротьбу, а народ — її підтримати. При цьому письменники вдаються до алегоричних персонажів з античності, міфологічних, християнських образів із типовим для бароко нагромадженням різноманітних елементів, які б з більшою силою наголошували на патріотичній ідеї.

Як відзначалося, відкривачем цієї теми в сербській літературі був М. Козачинський, після якого сербські поети неодноразово звертали до образу скорботної Сербії. Зразками служили численні образи України, де вже самі назви — «Плач Малої Росії» А. Гарасимовича або «Плач України», «Плач Богдана Хмельницького над козацькою долею» в драмі «Милість Божія» (1728) — наголошували на темі національних страждань. У М. Козачинського «Сербія скорбіт», як і Україна у зазначених та багатьох інших поетів українського бароко. Як учень М. Козачинського, Йован Раїч вважав патріотичну тему найбільш значущою; підхопивши її, він вигукує:

Серблія разграблена й опустошена  
Ридает перед Богом![104]

Своїми роздумами сербський поет перегукувався з «козацьким панегіристом» О. Бучинським-Яскольдом, котрий 1678 року писав:

Суне сила велика ота в Україну —  
Плаче вже тридцять років вона на руїну[105].

Не меншою скорботою сповнені думки київського поета А. Гарасимовича, що також закликає зглянутися на долю його батьківщини:

О, мій Боже милостивий,  
Зглянься на мій плач ревний.



Хто біду таку ще знає,  
Як я, Росія Малая[106].

*(Пер. В. Шевчука)*

До образу Сербії-страждальниці звертаються всі провідні поети сербського бароко: П. Ненадович, Х. Жефарович, З. Орфелін, виносячи в заголовки ті самі назви, що й українські автори. Найповнішого втілення ця тема набула у вірші З. Орфеліна «Плач Сербії». У його ляменті, як і в українській літературі, прослуховується первісна модель — євангельська, з якої «плач Іеремії» через українську літературу трансформується в бароковий тринадцятискладовий вірш:

Како стаде Сербия, славна и угодна,  
Са множеством народа бивша прежде плодна  
Пресилним царевии храбри солдати,  
Сад у рабства другима морала се дати[107].

Ляменти, в яких осмислюється доля Сербії, Белграда, в яких згадується колишня велич, котра порівнюється з трагічною сучасністю, єднають поетів у колі барокового славізму. Слов'янська солідарність виявляється і в участі українського автора у найзначніших, етапних подіях, які випали на долю слов'янського народу, і в «ламентативній згубленого Белграда», захопленого турками, який оплакує невідомий хорватський поет (можливо, ст.Дом'янич).

Однак, «плач» був не єдиною і не останньою емоційною нотою поетів бароко. Українська література стверджувала не розпач, в хоробрість у трагічному зіткненні із суворою реальністю. Іван Орновський, шукаючи свою позицію, скажімо, запитує: «Як вже втриматись Музам у воєн заграві?» — і знаходить відповідь. У вік залізний, крицевий його муза не замовкає, тож і цикл поетичних роздумів Івана Орновського з книги «Спеца дорогого каміння» (Чернігів, 1693) закінчується благословенням, яке шлють боги «Роського Парнасу і сарматських муз слугі»:

Хай рука твоя завше до праці тяжіє —  
Цнота з праці на славу надію леліє...  
То ж перу слава буде, як славних звишає,  
Бо хто робить достойно, той честь здобуває...[106 ]

*(Пер. В. Шевчука)*

Українські поети, як і хорватські, уславлювали національних героїв. Зокрема, Іван Гундулич у поемі «Осман» — найзначнішому епосі слов'янського бароко — оспівав слов'янську зброю, а відтак і

українське козацтво, в боротьбі з османами. Українська барокова муза не мовчала у «залізній літа», це була муза з козацькою зброєю в руках. Той-токи Іван Орновський у книзі «Багатий сад» (Київ, 1705) засуджував музу, що блукає десь далеко від уболівань рідної країни, і уславлював «вітчизняну війн богиню»:

Скажи про себе, як сильно крицяна  
Брань ламала мужні шики,  
Як був битий шалений  
Ворог той, коли з Таврики  
Йшов на руській терени[109].  
(Пер. В. Шевчука)

Ця муза глорифікувала часи, коли «козацьку мужність Королі пізнали» (К. Сакович), славетних полководців, народ, готовий до захисту батьківщини. У поемі «Розмова Великої Росії з Малоросією» (1762) Семен Дівович засобом, в якому відчутна фольклорна пареміологія, стверджує:

— У нас, що лоза а чи байрак —  
то і козак![110]  
(Пер. В. Шевчука)

Українська барокова поезія створила чимало картин, що змальовують героїзм, могутність нації. Це — патріотична поезія, гуманістична спрямованість якої очевидна: стверджується не насилля, а захист вітчизни, сама ж війна, її завойовницький характер, посягання на незалежність засуджуються, що має чимало підтверджень, зокрема у творчості Лазаря Барановича. Сповнена антимілітаризму, його поезія в афористичних висловах відбиває сприйняття зла: «Ця війна світ розладна», «Меч з гори спадає — в крові потопає», «В світі так ведеться, що лихо сміється», «Світ стрясають грози — на людські сльози». Поет не обмежується засудженням війни як зла, він закликає до національного єднання, щоб протистояти насильству:

На Україні  
Не один гине, Вкраїна — це море!  
Воно червоне,  
Хто сам — потоне, в гурті — переборе!  
Хай Україна  
Буде єдина...[111]  
(Пер. В. Шевчука)

Засуджує богиню війни чернігівський поет другої половини XVII ст, Лаврентій Крщанович, який належав до кола Л. Барановича:

Нащо, Беллоно, мечем впоясалась,  
Нащо у зброю сталисту прибралась,  
В Марсовім нащо ти полі грасуєш,  
Завше криваві бенкети лаштуєш?[112]

Натомість вказується на ідеал — мирні часи, в які

Люди б забули, що війни бувають, —  
Радість справдешню у мирні дні мають[113].

*(Пер. В. Шевчука)*

Абсурдність війни, безглуздя кровопролиття передається завдяки великому арсеналові барокової символіки, в якій найчастіше фігурують античні та християнські алегорії, уособлення цнот і вад людських. Блискучі батальні картини створює київський поет першої половини XVIII ст. Іоасаф Горленко одному з кращих зразків української «батальної поезії з типово бароковою назвою «Бран семи добродійництв з сімома гріхами в людині-мандрівцю 1737 року, 9 квітня». Створюючи алегоричну картину боротьби добра і зла, поет свою ідею втілює зображуючи запеклу бійку як реальну кровопролитну війну:

Крові впилася земля, рікою точилась,  
По землі і зверху кров, мов дощ, моросилась,  
Тут Любов і вояки найбільше змагались...  
На вогонь, на списи йшли, на меч і на стріли,  
Оголили груди всі, сміливо летіли.  
Не узріти у бою свого і чужого,  
Б'ють свої у тій юрмі одне там одного...[114]

*(Пер. В. Шевчука)*

Попри жорстокості часу, невпинні кровопролиття, ця поезія несе у собі, як обов'язкову моральну категорію українського бароко, — світлий, оптимістичний настрій, в якому домінує переконання у звільненні батьківщини, її відродженні.

Де Київської школи сфера є небесна,  
З руїн вона всіляких скоро вже воскресне![115]

*(Пер. В. Шевчука)*

- висловлює Стефан Яворський свої сподівання в книзі «Руський небесний Арктос» (Київ, 1690), а Іван Максимович у книзі «Театрон» (Чернігів, 1708) афористично стверджує:

Хоч світ цей сокрушиться, він увесь не зникне.  
Не стертий при падінні, ще буйніш розквітне.[116]  
(Пер. В. Шевчука)

Високий громадянський патріотизм, майже інтимізоване ставлення до України, як до Матері, прагнення втішити народ, закликати його до віри у щасливе вирішення її історичної долі в майбутньому пронизує українську барокову поезію, яку демонструє, зокрема, в «Слові Доброї вісті» у драмі «Милість Божа...» її ймовірний автор Інокентіє Нерунович:

Не плач, о Україно, вже годі тужити,  
Печаль твою на радість пора замінити[117].  
(Пер. В. Шевчука)

З усім цим розмаїттям мотивів і тем української барокової поезії сербські письменники могли познайомитись або безпосередньо в Києві під час навчання, або у себе вдома — із книжок, що надходили з України, і з вуст «київських магістрів». Останні з усього багатого арсеналу вітчизняної літератури обирали саме патріотичні мотиви, прагнучи залучити сербське суспільство до високих ідеалів. Вустами створеного Козачинським образом Матері-Сербії поет гуманістично переконує своїх дітей:

Як зумієте спрягти вчення й добрі нрави,  
Оттоді життя у вас буде повне слави,  
А приймете цей навіть в щирості серцями,  
То пізнаєте, як я опікуюсь вами[118].  
(Пер. В. Шевчука)

Мотив звеличення Сербії як матері проходить, починаючи від М. Козачинського, через творчість провідних сербських поетів XVIII і наступного, XIX, століття.

Разом з цією темою в сербську літературу приходять один з найпоширеніших жанрів барокової поезії — панегірик, який прижився в сербській літературі поряд з такими жанрами, як епітафія, епіграма, ораторія, епічна поема тощо. Популярний в західноєвропейському бароко, панегірик був досить поширений в українській літературі. На відміну від західної традиції, де він нерідко служив формою придворного улещування вельмож і тому пізніше зазнавав критики з боку істориків літератури, в українській традиції панегірик мав ідеологічну спрямованість. Поети звеличували постаті вітчизняної історії та

сучасності, уславлювали мову, знання, доводили силу національної культури в її протисторстві з тими, хто зазіхав на незалежність. Не матеріальними вигодами чи кар'єрними мотивами керувалися українські письменники у своїх панегіриках, а бажанням віддячити фундаторові духовної установи, покровителю благородної справи національного відродження.

Не придворні улещування, а вдячність полководцеві за його мужність у захисті батьківщини були мотивами української панегіричної поезії. Суворі обставини народно-визвольної боротьби, те, що з діяльністю конкретних видатних постатей пов'язувалися сподівання щодо вирішення важливих екзистенціальних проблем, зумовили домінацію в українському панегіризмові громадянського пафосу, а не особистих інтересів митця. Це був панегіризм використання слова як зброї, що служила інтересам національної незалежності.

Саме такий тип панегірика і принесли українські поети в сербську літературу, де цей жанр виник не як данина літературним модам доби, а як форма ідеологічної заангажованості поезії. Як і в українській літературі, сербському панегірику не був притаманний західний тип з переважанням у ньому релігійного змісту, нагадуванням про пекельні страждання. Цебула насамперед гостроідеологічна поезія, що порушувала проблеми загальнонародні. Викладаючи віршування сербським учням, київські магістри виховували почуття вдячності покровителям знань, як це робив М. Козачинський, уславлюючи Вікентіє Йовановича:

Отец еси убогим, скорбящим надежда,  
Алчущим благ питатель, а нагим одежда[119].

Таке уславлення сербського митрополита вмотивоване не лише особистим ставленням до покровителя київських посланників, а й розумінням гуманістичної спрямованості його просвітницької програми, потрібної в першу чергу цілому сербському суспільству. Хоча значна кількість сербської віршованої літератури залишилася в рукописах, опубліковані фрагменти й рукописні дослідження засвідчують продуктивність ідеологічного панегірика, спрямованого на підтримку національних лідерів у їхньому прагненні відстояти незалежність. Саме панегірик був першим у сербській бароковій поезії силабічним віршем, яким невідомий автор кінця XVII ст. уславлював покровителя друкованої книги. Подібно до того, як Олександр Митура, автор одного з перших київських поетичних друків «Візерунок цнот» (Київ, 1618) засвідчував свою вдячність засновникові друкарні, так і сербський поет оспівав за фундацію друкарні О. Басараб.

Епіграми з висловленням подяки, присвяти покровителям, записані тринадцятискладником, зустрічаються на книгах сербських монастирів, як, наприклад, епіграма 1726 року на честь митрополита Мойсея Петровича, що її невідомий автор записав на сторінках «Букваря» Феофана Прокоповича. У тому самому жанрі виразив свої почуття Павло Ненадович, котрий на полях «Стематографії» висловив своє захоплення гравюрами на теми вітчизняної історії. У книгу «Каліграфія» (1759) Захаріє Орфелін вніс віршоване звернення до можливих критиків своєї праці, як це робили у власних творах Симеон Полоцький або Лазар Баранович. З. Орфелін залишив і перший зразок панегіричної поезії, написаної безпосередньо сербським автором. Починаючи свою поетичну кар'єру тринадцятискладником, він цим розміром пише і свій кращий поетичний твір, «Маловажное приветствие...» (1757) на честь Мойсея Путника відомого політичного діяча.

Не лише розмір, а й тема, стиль, форма, назва твору вказують на українські прототипи. Слідом за Козачинським Орфелін використовує акровірші; ритміка панегірика сербського автора близька до ритміки «Декламації» Козачинського на честь імператриці Єлизавети (1745).

Синтезуючи досвід українських письменників, що було свого роду нормою поетичної практики, Захаріє Орфелін творчо його переосмислював. Це було не просто вподібнення «руським віршам» (хоча зв'язок з останніми є очевидним, на що вказує і художнє оформлення твору — багато ілюстрованого, із записом нот до кантів), а вже власне сербський варіант жанру, який дістав втілення на південнослов'янському терені.

Канти, як відзначалося, були також одним з найбільш популярних жанрів сербської поетичної культури. На відміну від панегіриків канти швидше переходили безпосередньо в сербське середовище, ставали надбанням авторської та усної творчості. Засновником цього жанру був також М. Козачинський з його «Трагедокомедією». Пісні на честь «Сербії преславної» надихали інших поетів. Так, сербська громадянська лірика завдячує Йованові Раїчу збагаченням свого репертуару. Найбільш показовим є вірш «Прискорбна горлиця», котрий Раїч вставив на місце пісні Козачинського «Преславна Сербіє...» Ця остання пісня користувалася надзвичайною популярністю в широких сербських колах, увійшла до багатьох рукописних пісенників. Здобула популярність і створена за зразком українського автора пісня його сербського учня.

Ці твори здійснювали безпосередній вплив на анонімних авторів, що вносили різні варіації зазначених пісень у рукописні збірки,

популярні аж до кінця XIX ст. Отже, через М. Козачинського та його учнів українська література впродовж тривалого часу впливала на сербську масову («громадянську» в сучасній сербській термінології) поезію[120]. Ці твори виконувалися, співалися, за свідченням композитора XIX ст. Корнеліє Станковича (він же написав і музичне супроводження до текстів) майже у всіх суспільних колах (в церковних та світських, у домівках городян та родинах священнослужителів). Пісні поширювалися і за межами Австрії: вони виникли у Сремських Карловцях, але переносились усним шляхом аж до Белграда[121].

Не лише громадянська поезія зазнала впливу кантів, а й творчість відомих митців. Вони надихали провідного композитора XIX ст. Корнеліє Станковича, своєрідно відгукнулися й у живописі. Так, художник Новак Радонич (1826–1890) намалював 1857 року картину під назвою «Смерть Уроша V», що виникла, як припускають, під враженням від пісень з драми Козачинського[122]. Пісня «Плач матері царя Уроша» жила у збірниках аж до кінця XIX ст. Цей плач, на думку дослідників, зумовив виникнення інших поетичних творів подібного жанру, оскільки раніше сербська література такого оплакування трагічних подій не знала.

Ще більшу популярність мав інший вірш Раїча «Сербія, що йде в Цесарію...», який оплакує трагічне становище сербів, щойно переселених в Австрійську державу. Цей твір також увійшов до переробленої Раїчем драми Козачинського і повністю створений відповідно до зразків поезії українського автора[123]. У різних варіантах він широко відгукнувся в численних рукописних пісенниках, де зустрічаються варіанти інших фрагментів драми.

Усі ці вірші стали піснями, жили набагато довше, ніж сама драма, відокремившись від неї, продовжуючи побутувати навіть тоді, коли драма, в якій вони були створені, відійшла в забуття. Певний відгомін цих пісень чути аж до початку XX століття.

Канти в переробці Раїча увійшли в пісенники, як і пісня «Радійте, веселіться», що існувала у збірниках упродовж двох з половиною століть[124].

Відомий дослідник Милан Богданович пояснював популярність цих творів у сербському суспільстві тим, що вони були близькими й зрозумілими їхнім переписувачам, а також тим, хто розповсюджував їх усним шляхом у вигляді пісень[125]. Так само, як і в Україні, відбувався перехід книжної, писемної творчості в усну, завдяки тому, що книжна творчість ставала доступною широкому загалові. Цей комунікативний ланцюг: від мистецького твору через друковані та руко-

писні збірки доусної творчості в цілому був характерним явищем у розвитку поезії барокової доби — і не лише у слов'ян.

Аналогічну функцію секуляризації літератури виконував інший, також новий, жанр — пасторальні або весняні гімни. Цей жанр, відомий ще з раннього середньовіччя в латинській поезії під назвою «*carmina burana*», знайшов нове життя в барокову добу в різних національних культурах, у тім числі й в Україні де був досить популярним — зустрічався у творчості від мандрівних дяків до Григорія Сковороди. Весняні гімни були досить близькі українській народній традиції. Саме таким є вірш «Усім весна була красна» Лазаря Барановича. Письменник часто звертається до фольклору, втім це не є нормою, не всі вдаються до усної традиції, відображаючи весняні настрої. Це ілюструють окремі вірші «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди.

Весняні гімни були досить поширені в сусідній хорватській літературі, проте і тут цей жанр потрапив до сербів не з ближньої слов'янської, хоча релігійне чужої, культури, а з віддаленої територіально, проте близької ідеологічно України. Тим самим сербська література підключилася до слов'янського кола польської, хорватської та української літератур, в яких цей жанр був особливо популярним. Звільнена від релігійного навантаження, поезія значно сприяла секуляризації літератури, що спостерігається у творчості Гаврила Стефановича-Венцловича, де ця поезія робила перші кроки, та Захаріє Орфеліна, «Мелодія весни» (1765) якого становить вищий прояв жанру. Така тенденція живе до початку XIX ст. у творчості Йоакима Вуїча.

Сербська барокова поезія збагатилася ще одним, раніше невідомим, явищем — емблематичною літературою. Перші знання про зміст, значення, принципи емблематики сербські автори отримували тими самими шляхами, що й уявлення про інші жанри, — із шкільних лекцій та друкованих джерел. Книги, рукописні збірки, вірші, поетики, граматики розходилися серед сербських духовних осередків, де осмислювалися відповідно до нагальних потреб суспільства. Написані українською, польською або латинською мовою, ці видання, що нині зберігаються у фондах Матиці сербської або в монастирських книгозбірнях, у переважній більшості мають українське походження.

Останні дослідження цих фондів значно розширюють уявлення про обсяг українсько-сербської культурної циркуляції. Записи на книгах, що дарувалися сербським школам і монастирям, присвяти, імена дарувальників засвідчують, що до сербів упродовж століття йшло працювати значно більше вчителів, ніж це на сьогодні відомо. На це вказують і збережені конспекти лекцій, записаних у Києво-Мо-



гилянській академії (один із них датується 1729 роком), і вірші українською мовою, і курси з риторики, поетики, інші видання, що вміщували рекомендації, поради, давали приклади використання барокової символіки в літературі [126].

Через ці джерела в сербську культурну свідомість входили уявлення, теоретично обґрунтовані, про емблематичну творчість, що, за визнанням дослідників, відіграла визначну роль у безпосередній барокизації сербської літератури та мистецтва. Першим і найзначнішим джерелом емблематики була збірка «Ифіка ієрополітика» як в українських виданнях, так і в сербських передруках у Відні (1774). Спираючись на типи зображення різних символів та їхніх словесних інтерпретацій, письменники й митці вдавалися до досить популярних у бароко зображень цнот і пороків людини. Ці джерела не обмежувалися лише українськими виданнями. Окремі митці, як, наприклад, Христофор Жефарович, знайомилися з емблематикою безпосередньо із західноєвропейських видань, адаптуючи запозичення до національного колориту. Однак, східнослов'янські, насамперед київські, зразки були головними у формуванні сербського варіанта емблематичної літератури. Присутність «Ифіки ієрополітики», як образотворчої моделі й засобу мислення, простежується у найрізноманітніших жанрах сербської культури XVIII ст., її сліди помітні в поезії, іконографії, темах, мотивах, навіть у перших газетних статтях початку XIX ст [127].

Сербські письменники використовували емблематику для висловлення важливих ідей національного відродження, впливу на широкі маси. Саме такий характер має емблематика текстів Г. Стефановича-Венцловича, З. Орфеліна, Й. Раїча, які засновувалися найчастіше на збірнику «Ифіка ієрополітика». Не лише названими іменами і не тільки XVIII ст. обмежується побутування емблематики в сербів. Відгомін символів із названого збірника відчувається в різних жанрах сербської літератури та мистецтва і на початку XIX ст., поширюючись на естетичні засади класицизму та передромантизму. Збірник правив за джерело у створенні геральдики, у теоретичних розробках що ілюструє, зокрема, перший надрукований сербським автором посібник з риторики «Руководство к славянскому красноречию» (Будим, 1821) А. Мразовича; прикладом відлуння барокової емблематики в поезії романтизму є творчість Дж.Якшича (середина XIX ст.), який також використовує «Ифіку ієрополітику».

Емблематикою не вичерпується арсенал поетичних засобів сербського бароко, застосовуваних для того, щоб вразити читача, перекопати його у висловлюванні ідеї. Згідно з уже відпрацьованою тради-

цією, поети вдавалися до звукових ефектів, використовуючи структуру слова, його частини, шукаючи оригінальність форми — увесь багатий репертуар барокової поетики, відомий слов'янським авторам від Адріатики до Дніпра. Звертаючись до цих засобів, сербські письменники розширювали цю географію тими осередками, де народжувалась нова культура, аж до Балкан.

Уперше в сербській літературі виникає фігуративна, візуальна поезія («*carmina figurata*»), поширена в європейській бароковій версифікації. Особливе визнання здобули поетичні загадки, ребуси, вірші-лабіринти, які читалися зліва направо і навпаки. Вельми популярним у сербів був акровірш. В українській літературі існувала ціла група акровіршевих поетів, до якої можна віднести й М. Козачинського. Наслідуючи його, З. Орфелін у привітанні Мойсею Путнику виводить акровіршем ім'я «Мойсей». До цього засобу вдавалися і Вісаріон Павлович, й інші поети, а також Й. Раїч, у похилому вже віці, в «Історії різних слов'янських народів» (1794).

Узяли на озброєння сербські поети і різні фігуративні засоби втілення поетичної думки, коли текст твору викладався у вигляді різноманітних фігур, які, за задумом авторів, мусили з більшою силою переконати читача. Г. Стефанович-Венцлович, наприклад, будує графічно-словесне зображення, що метафорично символізує систему кровообміну в людському організмі. Цей образ мусив, згідно з авторським задумом, відобразити творче піднесення, приток поетичного натхнення, відобразити пульсацію ідей, що живуть у крові поета. Графічне зображення на папері потоків крові мало передати відчуття трагізму поета, котрий, вболіваючи за долю народу, «похмурим був у серці». Особливо захоплювався словесними візерунками З. Орфелін, який створював і поетичні квадрати, і акровірші та ребуси, й інші фігуративні форми поезії.

Зашифровуючи складною графічною системою власні ідеї, поети ставили за мету не розгадку як кінцевий акт; оригінальністю форми, герметизацією думки вони прагнули заінтригувати читача, який, вражений розгадкою, запам'ятав би її. Подібні шукання нерідко перетворювалися на самоціль, що часто зводило поезію до схоластики, за якої думка іноді втрачала чіткість, не доходила до читача. Втім такі приклади, як данина літературній моді, не були превалюючими. Вони виконували функцію збагачення поетичного виразу, який надалі служив презентації змісту з його гостроактуальним ідейним центром.

Формальні пошуки не були відкриттям барокової естетики. Фonetичні експерименти, форма як мета, призначена глибше розкрити

зміст, були притаманні ще античній поезії. Олександрійські поети захоплювалися стилем прикрас, «технічними вправами»; популярними були акровірші, візуальна поезія, месостимія, телестіс, ускладнена версифікація. Усе це передалося християнській — римській та візантійській — поезії, що була передвісником ренесансно-барокового стилю. Мігруючи з Візантії на захід, цей стиль відіграв свою роль у формуванні західноєвропейської поезії.

З візантійськими традиціями була найтіснішим чином пов'язана сербська середньовічна література, яка чимало запозичувала від візантійських маньєристів — зокрема, таку відому стильову особливість, як «плетеніє словес». Ще Костянтин Філософ, середньовічний книжник, прагнув виділяти особливості кольору або звуку, вдаючись, наприклад, до таких фонетичних конструкцій: «Страно странствовав странствіє плачем»; такі шукання знайдемо у Доментіана (XIII ст.); книжник Силуян у XIV ст. писав: «Слова слави Саве сплети Силуан». Стиль «плетеніє словес» був особливо поширений у XV ст, а з часом через другий південнослов'янський вплив потрапив на слов'янський схід.

Якщо в сербів маньєризм розвивався під впливом візантійської поезії, то до хорватів він прийшов з італійської літератури дещо пізніше, отже дві сусідні поетичні традиції малі дещо схожі тенденції. Так, сербський книжник XV ст. Кантакузин писав речитативом, в якому прослуховується поетична ритміка:

Плачи, душе окајанаја моја плачи,  
плачи срце с утробоју, плачи,  
плачите очи непрестано плачите,  
плачите сви уди моји плачите.[128]

У сусідній Далмації Юрій Баракович, поет XVII ст., плач свій висловлював тим самим стилем, але за зразками італійського маньєризму, також генетично пов'язаного з візантійською культурою:

Плачем грозним плака палућ плачи часи  
плачућ жена свако плачем плач угаси;  
плачућ плачне власи ки плачућ ја скусти,  
плаче сви уздаси ки плачућ испусти[129].

У той самий час, що і до хорватів, маньєризм з іспанської та італійської поезії XVII ст. потрапив до Польщі, а звідти в Україну, з якої ці західноєвропейські зразки перейшли до сербської літератури. Так і в поезії відбувалася своєрідна зустріч поетичних традицій, що мали одне коріння, але різні відгалуження, котрі зійшлися в сербській літе-

ратурі в бароковій формі, підтверджуючи характеристику сербського бароко як синтезу середньовічної візантійської, вітчизняної пізньовізантійської традиції з українськими бароковими трансформаціями. Тому з легкістю, безболісно бароко пускало коріння па сербському ґрунті, своєрідно пов'язувало сербську літературу з минулою і сучасною традиціями, візантійське середньовіччя із західно та східноєвропейськими культурними надбаннями, котрі становили єдине ціле.

З другої половини XVIII ст. у сербській поезії спостерігаються стильові ознаки рококо, хоча в цілому література позначена особливостями бароко. В поезії присутні теми попередньої доби — смерть, марнота, швидкоплинність життя і мінливість долі, релігійні мотиви, втілені в тих самих жанрах-ляментах, плачах, панегіриках, продовжують побутувати канти Козачинського та його послідовників. Але барокові теми зазнають нової інтерпретації, змінюється форма вірша, поступово еволюціонує світосприйняття поетів. Спостерігається відхід від барокової патетики, драматизму, релігійної екзальтованості, натуралізму у змалюванні картини смерті. Водночас із темами мінливості долі, фаталізму з'являються сентиментальні почуття, поступово створюється раніше незнайома любовна лірика. Пасторальні мотиви значно збагачуються гамою почуттів, розвивається пейзажна лірика, сповнена життєствердження, радісного світосприйняття. Відбувається не тільки розширення тематичних меж, а й удосконалення версифікації. На відміну від силабічної поезії, де рима була в основному жіноча, виникає притаманна, зокрема, поезії рококо чоловіча, дактилічна рима.

Такий розвиток сербської поезії здійснювався у напрямку, аналогічному найближчій типологічно українській та іншим слов'янським літературам, зокрема російській поезії. Спорідненість розвитку української та сербської поетичної культури є найбільшою. Існують численні підтвердження цього, зокрема певні аналогії в поезії Григорія Сковороди та Захаріє Орфеліна.

За спостереженням М. Павича, це споріднення помітне у тематичі віршів, просодії, строфіці, особливостях рими, в цілому у загальній формі творів українського поета і окремих сербських авторів. Це помітно у наявності внутрішньої рими, неримованого закінчення, в окремих образах, як і в подібності книжної мови:

#### **Невідомий сербський поет**

Жалосна мајко,  
Зар ми је тако  
Навек седети

И оседети  
Суђено?[130]

### Г. Сковорода

Да грех ридаю  
И омиваю  
По многовидних  
Слезях несходних  
Не почивши[131].

Строфіка гімну весні в «Ерлангенському рукописі» анонімого автора подібна до стилю З. Орфеліна і Г. Сковороди.

### Невідомий поет

У премилом зраку ока твого  
Видим шчастје ја живота мога  
Јер тек код тебе.  
Желим ја себе  
Навеки живит од милога Бога[132].

### Г. Сковорода

Чолнок мой бури вихр шатает  
Се в бездну, се выспръ вергает  
Ах, нъсть мнъ днесь мира  
И нъсть мнъ навклира.  
Се мя море пожирает[133].

Така строфіка спостерігається і у творчості німецьких поетів XVII–XVIII ст., зокрема в поезії Кристіана Ф. Д. Шубарта який користується тією самою строфою, що і українські та сербські автори. Можна було б навести ще багато прикладів які б збільшили уявлення про поширення і модифікацію української поезії на слов'янському півдні, її участь у розвитку сербської версифікації другої половини XVIII ст., формування переходу від рококо до просвітництва і класицизму.

Не тільки формуванням нових стилів, підключенням до загальноєвропейського культурного розвитку увінчався процес барокізації сербської літератури. Новим було те, що поезія ставала явищем загальнодоступним і навіть масовим. З'являлися різноманітні віршовані збірки, друковані й рукописні, які користувалися популярністю, розкупалися, поширювались у списках. Масовість літератури, виникнення нового замовника, вже не з церковного, а з громадянського середовища, секуляризація — ці та інші зміни відбувались як еволюція барокового періоду, його поступового вгасання.

У цих збірниках сербської громадянської лірики невід'ємною частиною були твори, що походили з України, а також власне сербських авторів, анонімних та відомих, які належали до української поетичної школи. Творчість поетів, котрі писали на межі XVIII–XIX ст., також позначена тісними зв'язками з попередньою традицією, що підтверджує система образів, поетичних засобів, строфіка цих творів. Поети й самі визнавали свою причетність до української літературної традиції. Відомі висловлювання Доситея Обрадовича, котрий у своїх мемуарах відзначав, що стартував як письменник саме з ознайомлення з київськими виданнями, випробовуючи свій поетичний хист у тринадцятискладовому вірші[134]. Прикладом присутності української традиції в сербській поетичній культурі кінця XVIII ст. є і те, що саме на цьому матеріалі було створено перший у сербів бароковий епос, алегорико-історичну поему «Бій Змія з Орлами», в якій Йован Раїч оспівав боротьбу християнства з магометанством. Динаміка, пафос, алегорика — ці основні конструктивні опори поеми запозичені з барокової поетики і вказують на відданість сербського поета принципам його вчителя. Незважаючи на громіздкість форми, нагромадження метафор, перевантаженість деталями, історичними персонажами, окремі фрагменти цього епосу вважаються кращими зразками сербської поезії XVIII ст.

У послідовній еволюції, яка відбувалася в сербській поезії на межі XVIII–XIX ст., тринадцятискладовий вірш і далі залишався панівним. Саме в цій формі випробували себе такі сербські письменники передромантичної доби, як Йован Стерія Попович, із часом провідний комедіограф, котрий свої перші поетичні кроки, зокрема «Пісню на Полі Косовім», робив у тринадцятискладнику, до якого звертався і Г. Ковачевич у творі «Стихи о поведенији и намеренији кнѣза Лазарја» (1805).

Якщо з часом тринадцятискладовий вірш поступово втрачав своє майже столітнє панування в сербській поезії, домінантна тема сербської барокової літератури, започаткована М. Козачинським, не лише продовжувала жити, а й діставала нові втілення вже на новому матеріалі[135]. У дусі глорифікації Сербії оспівувалися нові лідери національної боротьби, спрямованої проти османського гноблення. Новостворені пісні, в яких уславлювався ватажок антитурецьких повстань Караджордже (Чорний Георгій), засновувалися на поезії школи Козачинського[136]. Ця сама поезія з очевидними елементами барокової естетики увійшла в сербські поетичні збірники і пісенники початку XIX ст., стала фундаментом, на якому зводилася сербська поетична культура доби романтизму[137].

Покажемо є те, що сербська поезія знаходила відгук у сусідній Болгарії, куди барокові форми прийшли із значним запізненням. Виняткову популярність тут мали вірші Захаріє Орфеліна «Плач Сербії...», «Горестний плач славня иногда Сербии», твори Йована Раїча, втім числі й патріотичний «Бій Змія з Орлами». Ці та інші твори надихали болгар на створення аналогічної поезії, служили їм зразками, за якими болгаряни оплакували долю своєї батьківщини. У творах перших болгарських поетів часто зустрічаються притаманні сербському віршуванню ідеї та форми. Таким шляхом українська поетична школа проникала опосередковано у творчість Неофіта Бозвели, Неофіта Рильського, Димитра Попського тощо[138].

## Жанрове і стильове збагачення прози

*Мовою сербською з руської...  
Самійло Бакачич.*

Суттєві зміни відбуваються і в прозі, яка з початку XVII ст. поступово збагачується новими стильовими та жанровими формами західноєвропейського походження, що оцінюється як початок нової доби в сербській літературі.

Сербська середньовічна книжність мала розвинену жанрову систему, що перебувала в тісному зв'язку з візантійською традицією, звідки запозичувались житія, канони, типики, літургійні требники тощо. Ця література була камерною, жила у вузьких колах монастирів та при дворах володарів. Із вторгненням османів сербська середньовічна література поступово занепадала, настало «мовчання». Як зазначав літописець 1444 року, «книг мало було в церквах, а й ті, що були, вельми застаріли».

На цьому тлі українська література становила нове, раніше невідоме сербським авторам явище, котре увібрало і багату середньовічну традицію, і нову — західноєвропейського походження.

Естетичні принципи, теоретичні положення західноєвропейських авторів були відомі українським професорам, що викладали курси теорії ораторського мистецтва, впливали на формування естетико-літературного кредо вітчизняних авторів. Київські учені знайомилися з працями провідних європейських теоретиків жанру як безпосередньо у навчальних закладах Німеччини, Італії, Франції, Англії, Польщі, так і в українських центрах освіти[139].

Склад бібліотек, аналіз праць українських авторів засвідчують добру обізнаність із філософією іспанських учених, які багато пра-

цювали над теорією літератури. І. Галятовський, Й. Кононович-Горбацький щедро посилаються на праці таких філософів та енциклопедистів, як Ієронім Осоріо, Вікентій Бове; Ф. Прокопович вів полеміку з коїмбрійською філософською школою та іспанським філософом Арріагою [140]. Не меншою мірою була відома італійська література — від письменників (Торквато Тассо, Бокаччо) до теоретиків літератури (Е. Тезаур). Польська теорія літератури, представлена її провідними авторами, зокрема М. К. Скарбевським, разом з іншими становила фонд розвитку теорії та власне літературної культури українського бароко. Особливе місце в цій літературі посідала ораторська проза як могутній засіб впливу на суспільство в умовах напруженої боротьби за національну незалежність.

Ф. Прокопович у риторичному трактаті «De arte rhetorica» неодноразово наголошував на винятковому значенні ораторської прози, яка здатна впливати на свідомість і почуття аудиторії. Він вимагав особливого ставлення до стильових засобів, ретельного добирання слів, вишуканості форм речень. Окрім конкретної, практичної участі в перенесенні провідних політичних, релігійних ідей, які проносилися над українськими землями, представники цього жанру прагнули досягти характерного для бароко високого рівня ораторського мистецтва. І ця українська ораторська проза, що створювалася на різних засадах, включаючи положення західноєвропейської естетики, була одним із відображень загальноєвропейської писемності того часу. Як і в інших галузях літератури, цей жанр увібрав у себе всі досягнення книжності попередньої середньовічної доби.

Одним із компонентів середньовічної книжності була сербська літературна культура, яка продовжувала функціонувати в українському бароко.

У зворотному впливі української літератури на сербську відбувається своєрідне повернення сербських елементів, переосмислених уже засобами барокової поетики, назад, на слов'янський південь.

Ораторська проза була відома сербам і з літератури попередніх століть, але тепер вона жила в новому стилістичному вигляді, як того вимагали барокові поетики. Цей жанр прижився на сербському терені не так через стильову новизну, як через функціональне значення барокової гомілетики.

Популярність української ораторської прози в сербській літературі також пояснюється певною подібністю становища, в якому існували обидві літератури: полемічне обстоювання права на існування церкви, захист її історії в умовах релігійної конфронтації. Ця література



не обмежувалася полемікою навколо церковних догм, а їй обстоювала право нації на існування. Основний адресат полеміки — не тільки католицький опонент а й вітчизняна аудиторія. Сербське духовенство багато надій поклало на впливовість слова, тому полемічна література, мистецтво ораторської прози набули такої популярності. З української традиції серби запозичували передусім ідейну заангажованість літератури, її спроможність служити меті національного захисту. Саме така спрямованість української прози цілком органічно сприймалася сербами, що жили не тільки на своїх землях, а й у межах Австрійської держави, на Афоні скрізь, де існували сербські культурні середовища.

Знайомство з досвідом української полемічної літератури відбувалося передусім через книги. Описи бібліотек, виконані 1733 року, засвідчують, що сербам були відомі найзначніші представники української гомілетики. Реєстри від 1753 року показують стрімке розповсюдження творів українських авторів у всіх найвідоміших бібліотеках (Галятовський — «Ключ разумЕнія», Баранович — «Месія...», Полоцький — «ОбЕд духовний», Яворський — «Корень віри», Копинський — «Алфавіт духовний», Могила — «Требник»). Але чи не найавторитетнішим був Прокопович, відомий серед сербів і як високопоставлена особа в Синоді, і як письменник, теоретик. Його твори знаходилися у приватних зібраннях, у монастирських бібліотеках. Біографія Прокоповича, написана Мюлером, уже 1768 року була передрукована в першому сербському періодичному виданні «Слов'яносербський магазин», що його видавав З. Орфелін.

Серби читали українських авторів як в оригіналі, так і в перекладах. Як відзначалося, ще 1669 року на Афоні «русин родом» Самійло Бакачич, який залишив помітний слід у сербській літературі, переклав «мовою сербською з руської Месію правдивого» І. Галятовського. 1704 року Єротеї Рачанин, відвідавши Синай, вперше познайомився там з названим твором і вніс фрагменти із нього у свої рукописи. Гаврило Стефанович-Венцлович 1736 року переклав сербо-слов'янською мовою «Меч духовний» Л. Барановича.

Ця література захоплювала сербських книжників і стильовою новизною. Барокова стилістика збагачувала можливості вислову, розширювала тематичні горизонти, робила твір захоплюючим завдяки різним засобам, зокрема використанню притчі, близької до казки. Ця література суттєво відрізнялася від середньовічної книжності з її герметичністю, беземоційністю. Стримані теологічні поняття зазнавали яскравої словесної орнаментики, ілюструвалися тлумаченнями, значною мірою близькими до народних легенд.

Творчість українських полемістів, насамперед Галятовського, Барановича, зумовила формування у сербській літературі нового жанру — барокової ораторської прози. Серби приймали її у такому вигляді, в якому вона сформувалася в українській літературі, де західноєвропейські запозичення збагачувалися національною традицією.

Твори українських авторів були для сербів і зразками цього жанру, і теоретичними розробками, і джерелами, з яких запозичувалися різні факти, стилістичні прийоми, сюжети тощо. Читаючи «Ключ разуменія» Галятовського, сербські письменники бачили, що для переконливого викладення думок можна було не тільки цитувати отців церкви, а широко використовувати нові, раніше невідомі джерела. З української літератури вони відкривали світ природи, запозичували алегоріку, астрономічні та інші образи й символи. У сербську літературу перейшов увесь стильовий та ідейний арсенал цього барокового жанру.

Головний ідейний зміст сербської полемічної літератури також був пов'язаний з українською традицією — це захист національної церкви, історії, протиборство конфесій. У же назви переконливо свідчили, що саме українські твори були зразками для сербських авторів. Це ілюструє, скажімо, «Камінь віри» Йована Раїча. Так сербські книжники створили, хоч і невелику, але справжню бібліотеку полемічної літератури, спрямованої проти антиправославної політики офіційного Відня часів Марії-Терези.

Такою, зокрема, були праця Дионісія Новаковича «исновательное показание о разностях восточной и западной церкви» (після 1750 року). Один з анонімних рукописів, створений як компіляція з українських барокових авторів, був спрямований проти книги К. Пейкича «Зерцало істини» проуніатського змісту (Венеція, 1716). У весь цей досвід асимілював Захаріє Орфелін який написав найзначніший твір сербської барокової полемічної літератури «Книга проти папства римського» (після 1770 року)

У такому напрямку працювали майже всі провідні представники літературної культури сербського бароко. За спостереженням М. Павича, сербських письменників, які писали під українським впливом, можна виокремити у дві групи. Першу складають ті, що переписували або перекладали українських авторів: Гаврило Венцлович, Самійло Бакачич, Єротей Рачанин та інші. До другої входять автори, які не лише перекладали твори, а й створювали нові за переписаними зразками: Гаврило Венцлович, Дионісій Новакович, Павло Ненадович, Йован Раїч, Макаріє Петрович, Захаріє Орфелін — усі з Воєводини.

На півдні, в Чорногорії, поблизу Дубровника, в такому ключі працював Йован Змаєвич.

Найчастіше ці твори жили в рукописах, оскільки не могли бути надруковані в Австрійській монархії через її нетолерантність до сепаратистських прагнень сербів. Цензура Відня забороняла антикатолицький зміст, гострі полемічні випадки. Власних друкарень серби не мали, і тому ці полемічні твори, як правило, переписувалися, поширювалися в рукописах, яких і сьогодні чимало зберігається у сербських монастирських зібраннях.

У рукописному вигляді існувала творчість Киприяна Рачанина, одного з найвиразніших представників кола книжників, що гуртувалися в монастирі Рачани. Його діяльність показова як приклад поступового переходу від старої традиції до нової. Після переселення сербів на землі Австрійської держави, він, будучи головною фігурою духовного життя, зібрав навколо себе кількох обдарованих людей, які переписували раніше друковані сербські книжки, а з часом і українські. Саме вони уможливили своєрідну «зустріч» сербської середньовічної та української барокової традиції.

Найяскравіше цей синтез відбився у творчості Гаврила Стефановича-Венцловича, одного з найбільш яскравих представників раннього періоду сербського бароко. Вихідець із школи Киприяна Рачанина, Венцлович плідно працював над переписуванням українських книг, був одним із перших перекладачів початку XVIII ст. Він перекладав повчальну, полемічну, догматичну літературу, та особливі симпатії виявляв до ораторської, полемічної прози. Виразний вплив на нього справили Лазар Баранович та Іоанікій Галятовський, твори яких Венцлович перекладав наближеною до народної сербсько-слов'янською мовою, прагнучи зробити їх доступними широкій аудиторії. Завдяки цьому література з Києва виходила за межі монастирських кіл, поширюючись у народі [141].

Створені Венцловичем оригінальні праці становлять переконливий доказ прямого впливу київської традиції на сербську, що виявляється у використанні елементів кончето — популярного засобу західноєвропейської барокової гомілетики.

Так, людський організм у нього асоціюється з будовою космосу. Людина має два світи — внутрішній, «мікрокосм» (мале небо), що взаємодіє із космічним простором — «макрокосмом». У космосі перебувають Бог і ангели, в людині — розум, думки. Такі порівняння людини з механізмом природи часто зустрічаються в письменників киево-могилянського кола, чокрсама, в Симеона Полоцького та інших.

Венцлович досить часто використовує притчі, алегоричні персонажі, символи — увесь той величезний матеріал барокової проповіді, що живе в українській літературі.

Астральні явища, тогочасні уявлення про космічні тіла автор пов'язує з певними євангельськими персонажами, підкріплюючи свої аналогії притчами релігійного змісту. В інших випадках євангельські персонажі порівнюються з дорогоцінним камінням, образами із світу природи або міфології, що в цілому було типовим явищем для європейської літературної традиції і цілком новим для сербської.

Бароковим світосприйняттям пройнято тексти Венцловича, зібрані під загальною назвою «Чорним був я у серці». У них дістали відображення загальні барокові теми: роз'єднання земного й небесного, ставлення людини до себе, власного світу і навколишнього, до божественного, проблема смерті та життя, вічності та швидкоплинності буття тощо.

Венцловичу притаманні ті самі переконання, що й українським письменникам, зокрема Козачинському. Людина — слабка, безпомічна, вона неспроможна пізнати божественне, але їй чимало дається, тож вона мусить докласти зусиль для розкриття власної природи. Венцлович виявляє бароковий скептицизм щодо реальних можливостей людини перед вічністю, перед макрокосмом, який є безконечним. Ці та інші переконання були типово барокові за своїм походженням, що знаходить відповідне відображення у стильових явищах, в образах, символах.

Твори Венцловича, хоча й жили в рукописах, були досить популярними і впливали на розвиток барокової проповіді сербській літературі, про що свідчить діяльність Й. Раїча.

Цей провідний сербський представник літератури XVIII ст., як відзначалося, становить яскравий приклад прямого впливу Києва на формування сербської інтелігенції. Захоплюючись українською бароковою прозою, Й. Раїч 1751 року підготував своєрідну компіляцію «Каменю віри» Яворського. На основі теорії гомілетики Гаятовського він написав латинською мовою курс риторики. У своїх текстах він широко використовував барокову емблематику і створив збірник «Цветник», що складався із 220 притч дидактичного характеру. Теми збірника — типово барокові: протиставлення смерті й вічності, гріхів і цнот, тлумачення символів тощо.

Поява цього збірника, який Й. Раїч закінчив 1793 року (публікацію було здійснено 1802-го), розширювала жанрові, тематичні межі сербської літературної культури. Раїч збагатив, її ще одним видом —

історіографічним твором «Історія різних слов'янських народів, найбільше болгарів, хорватів, сербів, з мороку вихоплена і на світ історичний виведена». Це — перша праця, в якій дано загальну історію сербів. Створюючи її, Й. Раїч використовував різноманітні джерела, втім числі і київські. Твір пройнято палким патріотизмом, ідеєю єдності слов'ян, типовими для барокового славізму. І тут Раїч також розвиває ідеї свого вчителя Козачинського про важливість знань і наук. Написана з 1757 по 1768 рік, ця історія була опублікована лише 1794 року, як і попередній збірник *Цветник*». Хоча ці твори вийшли тільки наприкінці XVIII ст. і за стилем уже виступали як анахронізм, вони вважаються пам'ятками сербської барокової культури.

Жанр історичного твору продовжує Захаріє Орфелін — поет, історик, учений, теолог і художник. Відповідно до законів барокового славізму він створює «Житіє... Петра Великого» (Венеція, 1772). Назва цього історико-біографічного твору відбиває характерний для поезики сербського XVIII ст. симбіоз середньовічної традиції («житіє») та барокової. Останнє виразніше виявляється у глорифікації російського імператора, що є одним із відображень соціально-утопічних уявлень, які панували серед сербів в умовах їхнього протистояння австрійському натиску. В Україні такі мотиви, коли сподівання на порятунок пов'язувалися з московськими властелинами, існували століттям раніше. Сербські проросійські настрої у XVIII ст. були останнім відображенням барокового славізму.

Своїм твором Захаріє Орфелін відбивав настрої суспільства, в якому побутували народні пісні про Петра I, що їх письменник і процитував у своєму творі. Окрім того, він використовував історіографічні твори російських та німецьких авторів. Без українських і тут не обійшлося, оскільки цей жанр був досить поширений у київській традиції, тож З. Орфелін використав «Синопис» І. Гизеля, «Літописець» П. Могили.

Жанровий репертуар сербської літературної культури збагатився ще одним видом, досить популярним у бароко, — паломницькою літературою, яка також є продовженням середньовічної традиції, збагаченням її новими стильовими засобами. Географія цієї літератури, як і за часів середньовіччя, охоплює в основному подорож до святих місць, де здавна поруч із руськими знаходилися і сербські монастирі. Тож не дивно, що й тут могла відбуватися зустріч літератур, як це демонструє приклад з Є. Рачанином. 1704 року він опублікував свою «Подорож до міста Єрусалима...», рукопис якої знайшов 1840 року у місті Карловаці Осип Бодяньський. Створений у стилі давньої серед-

ньовічної паломницької літератури, цей твір позначений новими явищами західноєвропейського походження. Вони запозичені безпосередньо з книги Галятовського «Месія правдивий» (1669), яку сербський паломник знайшов на Синаї і фрагменти з якої він до свого опису святих місць. Ці запозичення були необхідні йому для тієї самої мети, для якої яскраві ефекти використовувалися і в західноєвропейській літературі контрреформації, тобто щоб заінтригувати читача. При цьому література, звільняючись від середньовічної камерності, наближалася до народного оповідання, як це демонструє творчість Гаврила Тадича.

Тенденцію сербської паломницької прози до секуляризації М. Павич пов'язує з можливим впливом української літератури XVII ст. Орієнтуючись на широкі кола, яким розповідалося про святі місця, автор не відмовляється від передачі розкішних барв, пишноти церемоніалу. Змальовуючи церемонійність, спектаклярність подій, як у сцені воздвиження хреста в Єрусалимі він вдається до типово барокової яскравості барв. Автор передає багатство обряду, змальовує складну режисуру, мізансцени — все з метою вразити читача, створити ілюзію реальності події. Середньовічна література таких описів не припускала, отже це було новим явищем, запозиченим із барокової поетики.

Бароковий стиль проникає і в епістолярні тексти, як-от у листуванні між сербським монастирем Хиляндар на Афоні та Дубровницькою республікою. Сербський монастир, який традиційно зберігав середньовічний стиль у всіх формах мистецтва слова, спілкуючись із таким важливим центром культури, як Дубровник, змушений був шукати нових стильових засобів, які відповідали б духові часу. Тому в текстах відбуваються зміни, з'являються відповідна церемонійність, строкатість, пишність. За спостереженнями дослідників, нові форми і стильові засоби сербські автори знаходили як у книгах, що надходили з Києва, спілкування якого з Афоном було давнім і плідним, так і у вітчизняній традиції, відновлюючи «візантійський маньєризм»[142].

Так у сербській книжності поступово готувався перехід до нової літератури. Бароковий період у цьому переході мав особливе значення: у літературі, що починала свій розвиток від рукописних збірок анонімних переписувачів українських книг, виростили помітні індивідуальності. Цей процес уособлює письменник-просвітитель Доситей Обрадович. Його творчий шлях своєрідно відбиває етапи розвитку сербської літератури від початку до кінця XVIII ст, коли вона виходить на європейські межі.

Один із найвидатніших представників сербської літератури XVIII ст., вихідець з родини ремісника, він пройшов складний шлях від монаха воеводинських монастирів до слухача європейських університетів, члена уряду Караджорджа. Водночас шлях Обрадовича своерідно окреслює розвиток сербської культури XVIII ст. від її середньовічних основ, через українське посередництво й допомогу, до включення в загальноєвропейські культурні процеси та переходу до раціоналістичної філософії просвітництва. Можна з певністю твердити, що перші кроки його освіти пов'язані з українською літературою. Він не здобував освіти у «школах Козачинського», але навчався за книгами Києва. 1757 року молодий Доситей покидає ремісницьку справу і втікає до монастиря Хопово. За визнанням письменника, «якщо і було в мене щось найсвятіше, це було в Хопові, доки я там перебував у дитинстві і юності...» [143] Цей час не пройшов марно, і його можна назвати «українським періодом». Рекомендував його у цей монастир архієпископ П. Ненадович. Монастир Хопово був одним із центрів, що підтримував зв'язки з Києвом, саме тут концентрувалася величезна, одна з найбільших у Воеводині, бібліотека українських книжок.

В автобіографічному творі «Життя і пригоди» Доситей Обрадович розповів про значення для нього такої зустрічі. Перше, що він зробив, прийшовши до монастиря, — став переглядати книжки. Його любов до книг помітив П. Ненадович і висловив припущення, що через любов до читання довго він тут, у монастирі, не затримається. Молодий Обрадович справді з часом розчарувався у чернечому житті, та єдине, що, за його визнанням, утримувало його в Хопово, — це можливість читати книжки: «Чи могло б мене те читання вигнати з Хопово? Де ж я знайду стільки книжок, як у Хопові?» Читання цих книжок «з кожним днем було все привабливішим». Показово, що ознайомлення з ними відбиває ту саму послідовність, з якою розвивалися попередники Обрадовича: спочатку це були середньовічні житія, котрі він знав майже напам'ять. На цьому фундаменті зводилася на засадах української барокової літератури новосербська писемність. Автор називає у своїх мемуарах твори українських авторів: «Обід духовний», «Вечера духовна», «Камінь віри» та інші. Молодий Доситей переживає все те, що було характерним для передової сербської молоді, — культ Києва, мрію поїхати до Лаври, навчатися в Академії. Його наставники, помітивши таке прагнення до знань, почали говорити про необхідність відрядження до Києва, але бракувало грошей.

Як результат впливу київських шкіл, виникає і повага до «латинської культури», яка раніше викликала в ортодоксальних сербських

школах лише фобію. Поїздка до Києва означала вивчення цієї культури, оскільки, за переконанням молодого монаха, «латинська мова — це справжня мова». Вивчити її можна було лише у Києві. І він, за власним визнанням «невпинно пестив у своєму серці мрію про Київ...» Нарешті його наставник, старець-ігумен монастиря Хопово, віддав йому останні гроші, які заощадив, зі словами: «З цим обмалем зможеш дістатися до Києва, а там, якщо будеш працювати і у вченнях будеш кмітливим, Божий промисел не залишить тебе без хліба». Вищим ідеалом для сербської культурної громадськості було стати таким, як Раїч, тож рішення полягало в тому, щоб піти шляхом останнього до Києва, оскільки «приємніше бачити освіченого молодого Раїча, ніж чотирьох вселенських патріархів», — зізнається Обрадовичу його наставник-монах і стверджує, що слід було б «усі оці наші монастирі у школи та училища перетворити»[144].

Д. Обрадовичу не довелося через бідність здійснити свою мрію і навчатися в Києві, але «київська школа» у сербському монастирі була міцним фундаментом, на якому зводилися його знання. В основі цих знань, окрім вітчизняної літератури, були твори Симеона Полоцького, Галятовського, Кониського, Яворського і особливо Прокоповича.

Дослідниками помічено, що просвітницькі переконання Обрадовича відповідають ідеям Прокоповича, зокрема це виявилось у засудженні розкошів церковного життя монастирів і ствердженні необхідності розвитку знань. Як і Прокопович та Козачинський, слідом за Раїчем він уславлює освіченість, знання, виступає за реформування церкви. Окремі сторінки творчості Обрадовича нагадують твори Симеона Полоцького, його «Вінок з Алфавіту» (1770) перегукується із змістом і назвою «Алфавіту духовного» Ісаї Копинського. Вплив проповідницької літератури відчутний не лише в першому періоді його творчості, коли Обрадович, покинувши монастир, працював у Далмації, а і в його пізнішій діяльності. Окрім творів українських проповідників, він вивчав грецьку літературу, а також західно-європейські джерела[145].

Свої знання Обрадович прагнув присвятити народу, виступав за народну мову в літературі і цим демократизмом бувтакож близький до ідей, які панували у тогочасній українській літературі. Він відстоював необхідність європеїзації національної культури. Його ставлення до західної культури було таким, як і в українських полемістів: передусім письменника хвилювала доля власного народу. Тому він прагнув перенести кращі традиції західної цивілізації на вітчизняну культуру, що не раз зближувало його з позиціями попередників — українських письменників XVII ст.



Після Хопово Д. Обрадович подорожував по Європі, збагачував свої знання, мову, просвітницькі ідеї, філософію, став прихильником ідей раціоналізму. Його шукання немов віддзеркалюють шлях Прокоповича. Порівняння поглядів та творчої долі Феофана Прокоповича і Доситея Обрадовича має стати темою спеціального дослідження.

Як і Прокопович за Петра I, Обрадович присвятив себе не лише просвітництву, він прагнув здійснювати вплив на політику; зокрема, він виступав за союз Сербії з Росією, переконував у необхідності шукати російської допомоги Сербії в її опорі османам, через що викликав підозру цензури. Він заснував школи, невдовзі (1811) став членом сербського уряду — першим міністром просвіти. Виразник просвітництва, Д. Обрадович виступав за широке запровадження просвіти в народі, проти панування церкви, за введення національної мови. У цьому він був попередником реформ Вука Караджича.

Творчість Обрадовича уособлює шлях сербської літератури від її першої зустрічі з українською літературною традицією до виходу на європейський простір. Втім цей вихід не означає розриву з традиційною сербською проруською орієнтацією. Обрадович був одним з її найбільших прихильників.

З кінця XVIII — на початку і впродовж XIX століття і надалі слов'янський схід залишається в центрі уваги сербів. Київ не зникає з їхнього поля зору, він і на початку XIX ст. залишається мрією творчої сербської молоді як місто, де навчався Йован Раїч, звідки прийшов Михайло Козачинський.

# Сербське барокове мистецтво

## Доба українських майстрів та їхніх сербських учнів

*Всяких бо рукоделій през дух свят научил  
И малярскую мудрость тогда же людям открыл.  
Климентій Зиновів*

Бурхливі суспільні та політичні зміни, що протягом XVII–XVIII ст. відбувалися на Балканах, позначились і на розвитку сербського образотворчого мистецтва, в якому створюється зовсім інша художня культура, котру з попередньою, залишеною на покинутих землях, поєднують певні ідейні компоненти, зокрема пам'ять про середньовічну державу, яка загинула.

У перші десятиліття після переселення образотворче мистецтво виконувало важливу культурно-історичну місію, брало безпосередню участь у формуванні національної свідомості, яку здавна виховувала церква і яка в абсолютистській Австрії проростала з новою силою. Як і в умовах протиставлення мусульманству, в католицькому оточенні церква була провідним замовником і меценатом мистецтва, в якому вбачала важливий речник національно-політичних прагнень. Сербські ієромонахи воліли зберегти ті часткові привілеї, що їх мали під османами, а це в умовах австрійського оточення було нелегко. Саме тому все те, що було актуальним у літературі, діставало відображення і в образотворчому мистецтві, котре також відіграло важливу ідейно-політичну роль.

Усвідомлювалася необхідність суттєвого відновлення мистецтва, збагачення його новими стильовими засобами, з допомогою яких можна було б відобразити колишню велич сербських володарів. Адже старі стильові засоби були неадекватні новим запитам.

Переселення сербів означало розрив із середньовічними центрами мистецтва, які наприкінці XVII ст. припинили існування як школи[1]. Сербські богомази вже не могли відновлювати усталені візантійські традиції, протиставляючи їх більш зрозумілому, різноманітному щодо зображувальних засобів європейському мистецтву. Через це церква цілеспрямовано йшла на пошуки нових форм, котрі б гідно відповідали умовам, у яких опинилися переселенці, що спричинило зміни в художній традиції і виникнення нового стильового явища, відомого як сербське барокове мистецтво.

Ці зміни відбувалися нерівномірно й під різними впливами — залежно від зв'язків головних центрів мистецтва з відповідними іноземними осередками. Як і в літературі, у формуванні сербського мистецтва XVIII ст., яке розвивалося в різних осередках, існувало три головних напрями [2].

На Афоні нові стилістичні зміни відбувалися у вигляді так звано-го левантського бароко, яке не повністю включається у західноєвропейський стиль, значною мірою зберігаючи старі традиції, але виступаючи як один із варіантів сербського бароко.

Другим осередком були італо-критські майстерні, що існували на далматинському узбережжі й перебували під впливом Венеції. Розташовані тут у невеликій кількості сербські монастирі мали певні контакти з далматинським культурним оточенням, але через його католицьку спрямованість не могли бути важливим фактором у відновленні православного сербського мистецтва. Через конфесійні конфронтації багата дубровницька культура обмежено проникала у чорногорську, традиційно герметизовану сферу, за винятком приморських поселень, де частина населення прийняла унію. З тих самих причин бароко Північної Хорватії (навколо Загреба) досить мало поширювалося на сербські землі, які перебували під турецькою домінацією.

Опинившись у безпосередньо бароковому середовищі, яким була Австрійська монархія, сербські переселенці в першій половині XVIII ст. майже у всіх сферах мистецтва, крім архітектури, відмовлялися від австрійських запозичень через традиційну сербську фобію до всього, що походило з католицького джерела. Тому в мистецтві, як і в літературі, європеїзація йшла не безпосередньо із сусідніх регіонів, таких як Австрія чи мовно споріднена Хорватія, а зі сходу.

Отже, в образотворчому мистецтві спостерігається той самий парадоксальний факт: західноєвропейське мистецтво у стилі бароко як важливий фактор прогресу проникає сюди не безпосередньо із заходу, а обхідними шляхами. Це також пояснюється причинами релігійної конфронтації: церква підтримувала зв'язки лише з православними осередками, перешкоджаючи будь-яким прямим контактам із католицизмом, тобто з безпосередньо європейськими центрами. У цьому плані творче спілкування українських центрів із західноєвропейською культурою, попри конфесійні конфронтації, становить значну перевагу порівняно з тими ортодоксальними осередками, щоне приймали західних новацій. Якби і українська практика подібно до сербської була консервативною, ксенофобічною, то сербська культура XVIII ст. опинилася б, можливо, у вакуумі обмежившись тими

нечастими заїжджими російськими малярами, котрі зрідка перебували серед сербів.

Як і в інших сферах культури, у мистецтві зразком наслідування сербське духовенство обрало відому в усьому світі православної конфесії Лаврську художню майстерню, що й зумовило розвиток сербського образотворчого мистецтва XVIII ст.

Питання походження нових стильових явищ у сербському образотворчому мистецтві вивчається давно. Російські автори, пояснюючи виникнення окремих явищ у сербській іконописній творчості присутністю в Києві учнів із сербів, пов'язували це із «російським впливом»[3]. Київські дослідники обережно зводили географію впливу до ролі Києва[4]. Ця роль інтерпретувалася у дусі міжслов'янського інтернаціоналізму[5]. З часом визнавався вплив України, котрий вивчався у контексті російсько-українсько-сербських зв'язків[6]. Уявлення про ці комунікації розширюються в контексті інших слов'янських культур. Конкретно про прямий український вплив на сербське мистецтво почали говорити безпосередньо сербські дослідники, що дало можливість простежити шляхи і результати цього процесу і розширити уявлення про них.

В югославському, власне сербському, мистецтвознавстві усвідомлення значення і ролі України, а не російського мистецтва, у відродженні сербського церковного живопису відбулося не одразу. Відомий медієвіст Н. Радойчич ще на початку століття вказував на шляхи проникнення європейства у сербське мистецтво через Київ, закликаючи уважніше вивчати початок і середину сербського XVIII ст., яких без посилання на зв'язки з Росією і особливо з Київською академією зрозуміти неможливо, але ці заклики в довоєнній Югославії майже не мали відгуку[7].

Проблему вивчення сербського барокового мистецтва з науковою серйозністю було поставлено в перші повоєнні десятиліття у працях М. Коларича, Д. Медаковича, П. Васича та у низці публікацій інших авторів початку 70-х років[8]. У них дедалі конкретніше вказувалося на роль Києва в барокізації сербського мистецтва. Проте окремі дослідники і далі визначали це явище як зв'язок із російським мистецтвом, сприймаючи його як щось монолітне, не вбачаючи національної диференціації. Таке визначення є помилковим, оскільки безпосередньо російського, тобто петербурзького чи московського мистецтва XVIII ст., у сербському середовищі майже не було.

Усе те нове, що виникало на тлі пізньовізантійського живопису, пов'язане з українським бароко, і визнання саме цього, а не росій-

ського, впливу належить сучасним белградським мистецтвознавцям Д. Медаковичу і Д. Давидову. Останній у низці монографій і статей найбільш послідовно і переконливо показав роль саме українського, а не російського бароко XVII — середини XVIII ст. у створенні й розвитку сербського бароко. Спостереження Д. Давидова дали поштовх для подальших порівняльних досліджень сербського та українського мистецтва у їхніх різних жанрах.

Як і в літературі, головним осередком, що на нього спиралися сербські митці, був Київ. Якщо взяти до уваги все, що Києво-Могилянська академія зробила для тієї доби, пише історик культури М. Йованович, а пізніше — для російської просвіти й літератури, для розвитку теології, науки і духовного зближення слов'ян, то можна з повним правом назвати її всеслов'янською академією. За спостереженням Д. Давидова, в такій орієнтації на Київ «Карловацька митрополія вибрала собі добрий і надійний приклад для наслідування, бо тогочасний Київ був визнаним центром богослов'я, педагогіки, видавничої діяльності та мистецтва, де з середини XVIII ст. відбувався процес європеїзації та оновлення філософських і естетичних поглядів. Тут зародилося і слов'янське бароко — явище, яке відіграло важливу роль у формуванні й розвитку мистецтва не тільки України та Росії, а й Наддунайської Сербії»[9].

Наслідком таких зв'язків стала європеїзація сербського образотворчого мистецтва — процес, що його, за Д. Давидовим, «годі й уявити без прямого українського впливу, яким єдино можна пояснити оту добу нашого мистецтва між анонімними зографами першої половини століття та віденськими академістами кінця століття»[10]. Цей період Д. Медакович визначає як період становлення, а потім і розвитку сербського бароко процес, що «відбувався тоді тільки завдяки міцним зв'язкам українськими культурними сферами, передусім із Києвом»[11].

Змінам передували домінуючі пізньовізантійські традиції звільнення від яких відбувалося поступово силами двох генерацій митців. Першу (70-і роки XVII — 40-і роки XVIII ст.) становлять невідомі богомази («зографи»). Ікони цих «мандрівних» майстрів, хоч і виконувалися у візантійському стилі, настроєм були далекі від аскетизму. Цей іконопис, що користувався великою популярністю в народі, становить інтерес як один із прикладів демократизації мистецтва, котре єднало в собі давні традиції з окремими новими стильовими деформаціями, пройнятими фольклорним світосприйняттям Сербські зографи через застарілість своєї стильової манери не могли довго

панувати в мистецтві. Найчастіше вони використовували золоте тло на іконах, нереальний, темно-зелений колір облич, як це традиційно варіювалося у давніх фресках або іконописі. З іншого боку, їхні ікони мали попит серед покупців — звичайної публіки, яка досить боязко і недовірливо ставилася до всього нового, підозрюючи у ньому вияв католицизму[13].

З середини XVIII ст. з'являється нове покоління, здебільшого — вихідці із світського, а не духовного, середовища, яке дедалі енергійніше включається у процес відновлення вітчизняного мистецтва, створюючи те, що з часом дістало назву сербського бароко. Окрім впливу італо-критської культури на Афон, барокизація мистецтва відбувається в мистецьких осередках, розпорошених у регіонах поселень сербів у межах Австрійської монархії. Саме ці осередки були безпосередньо зв'язані з Україною, з ними пов'язана і доба майстрів, що принесли стиль українського бароко[14]. Цей стиль проникав до сербів двома провідними каналами. Із Києва йшли українські художники, які безпосередньо працювали на замовлення сербських меценатів, навчали сербських учнів. Із сербських монастирів та міст до Києва йшли учні, щоб, здобувши освіту у Лаврській художній майстерні, повернутися на батьківщину, де свої знання передавати іншим.

Найбільший слід залишили у сербському мистецтві українські художники, які працювали безпосередньо серед сербів.

Поняття «українська доба», «український період», «українські митці» в Карловацькій митрополії мають міцне підґрунтя[15]. Ця доба має конкретну дату свого початку — 1743 рік. Того року глава сербського духовенства патріарх Арсеніє IV Шакабента офіційно заборонив діяльність зографів[16]. Парафіянам не дозволялося купувати у «невмілих богомазів» ікони, які проголошувалися неканонічними, що означало припинення вітчизняної традиції і переорієнтацію на офіційно узаконене мистецтво. У циркулярі патріарх попереджав, що й надалі не слід приймати за зразок католицьке мистецтво. Натомість указувалося на конкретний зразок творчості, який проголошувався канонічним. Таким офіційно визнавалося мистецтво з України, а це означало, що сербське мистецтво після зографського іконопису та південних італо-критських впливів охопив стрімкий процес відновлення, який тривав з 40-х до 80-х років XVIII ст.[17].

Вторгнення українського мистецтва у сербське було складовою частиною загальнокультурного процесу, в якому українська культура брала участь упродовж майже всього XVIII ст. На чолі цього процесу стояли вихованці київської Лаврської школи, котрі немов продовжу-

вали справу, розпочату києвомогильянами у школах, плідно розвиваючи гуманістичні ідеї української культури майже в усіх тогочасних видах мистецтва.

Показово, що як і у шкільній справі, приходу українських митців передувало перебування серед сербів росіянина. Це був іконописець «московітер» Григорій Герасимов, якому належить іконостас церкви св. Марії Магдалени у селі Нижня Ковачиця з Воєводини, виконаний 1724 року. Як і Суворов, цей «московітер» недовго перебував серед сербів, його розписи засвідчують скромний художній рівень, а сама діяльність мандрівного богомаза залишилася на сербській етнічній і духовній периферії[18].

Лише з приходом українських митців у сербському мистецтві розпочинаються справжні зміни. Цими майстрами, яким судилося вплинути на долю сербського малярства, були кияни Йов Василевич і Василь Романович.

Діяльність цих митців означала для сербського образотворчого мистецтва те саме, що для літератури та шкільництва — діяльність М. Козачинського. Вони не тільки з успіхом виконували замовлення вищих представників сербської церковної ієрарії, а й створили власну школу, в якій виховали цілу плеяду молодих митців, котрі своєю творчістю продовжували кращі традиції українського мистецтва, стали речниками сербського бароко.

Архівні документи засвідчують високе соціальне становище і неабиякий авторитет українських митців. Так, 2 грудня 1742 року в місті Петроварадин, що в нинішній Воєводині, було підписано найдавнішу в цих краях угоду про виконання мистецьких робіт, які доручалися представникові Лаврської майстерні Йову Василевичу. В угоді зазначалося, що київський майстер повинен «золотом і гарними фарбами» намалювати ікону, подібну до тих, які малюють у Києві. За роботу авторові обіцяно «тринадцять дукатів» та окремо кошти «на постій, дрова та їжу»[19]. Угоду серед інших підписав і Дионисій Новакович. Він сам з 1726 по 1737 рік навчався у Києві, а в 1742 році був префектом просвітних шкіл у Воєводині, тож можливо і відіграв певну роль в організації запрошення київських майстрів для роботи у Воєводині.

Згаданий документ дає підстави твердити, що Йов Василевич вважався майстром високої кваліфікації: замовники ставляться до нього з особливою увагою, іменують «Вельмиповажним Паном Іконописцем Київським». І це тоді, коли до митців ставилися досить прискіпливо, навіть офіційне церковне керівництво відверто переслідувало малярські роботи слабкого рівня[20].

Немає сумніву, що Василевич — одна з найбільш впливових і авторитетних постатей сербського художнього життя. Його талант і мистецтво були такими значними, що, за визнанням дослідників, у ті часи серед сербських митців не було майстрів, які б могли рівнятися з київським гостем[21]. Йому довіряли найвідповідальніші роботи у найзначніших монастирях, якими були презентативні сербські храми Бодяни, Шишатован, Крушедол.

Василевич фактично став придворним художником патріарха Арсеніє IV Шакабенти. Останній, вбачаючи у його творчості перспективу і зразок для подальшого розвитку сербського мистецтва, згаданим циркуляром про заборону купівлі ікон від «усіляких малярів» по суті канонізує мистецтво київської школи і вимагає від сербських богомазів писати так, як це робить «майстерний іконописець» Йов. Патріарх закликав і наказував, щоб однині кожен до київського майстра «на навчання приходив і в нього навчався кращої майстерності, аби не творили спокус незаконних...»[22]. Це означає, що Йов Василевич мав у Карловаці власну школу, завдяки якій йому належить вирішальна заслуга у переорієнтації сербського мистецтва на українське, що означало початок європеїзації, зародження сербського бароко.

Йов Василевич був не один і працював з Василем Романовичем, заслуга якого в розвитку сербського мистецтва не менша. Відомо, що він розписував з Ф. Камінським у 1737- 1739 роках Борисоглібську церкву в Києві, зобов'язавшись намалювати «увесь Апокаліпсис і Страшний суд... фарбами гарними і не простими, а малювати також неодмінно майстерно, як у святого Николая Набережного»[23]. 1745 року молодий художник непересічного хисту, вже відомий своїми роботами в Україні, прибув до Карловацької митрополії[24] Архіви монастиря Бодяни зберегли документ про сплату рахунків «малярам Йову й Василю», на підставі чого припущено що йдеться про Йова Василевича та Василя Романовича, які працювали тут у 1745–1746 роках, а на думку деяких дослідників — у 1748-у[25]. Наступні десять років ім'я Й. Василевича не згадується, й ми не знаємо, де в цей час перебував митець — в Україні чи в сербів.

1758-го до сербського монастиря Хопово прибув київський художник, який назвав себе «многогрішним Василем з Малої Русі». Тут, де добре знали про Київ і де було чимало київських та львівських видань, він заснував свою школу, подорожуючи звідси по сербських монастирях, церквах не лише Воєводини а й Хорватії, де пізнаємо його пензель. Так, він перебував у Славонії («задія рукоділля свого»), де розписував іконостаси. 1758 року його ім'я з'являється на іконостасі



монастиря Дреновац, де на царських вратах український автор записав: «Во славу єдиносущної животворящої і нероздільної Трійці Отця і Сина, і Святого Духа, за царювання східне Єлизавети Петрівни, на заході ж Марії Терезії, за часи ігумена Софронія Йовановича, при чесному отці ігумені Вичентіє мною, многогрішним Василем від Малої Русі, виконано цей іконостас літа від Різдва Христового 1758»[26].

Наступного року він бере участь у роботі над іконостасом церкви села Кастайниця. Останні архівні знахідки розширюють наші уявлення про сферу діяльності українського митця. В одному листі, датованому 16 липня 1759 року, йдеться про виплату «маляреві Василю Русиканину» грошей за три портрети єпископа Софроніє Йовановича. Це засвідчує, що представник київської Лаврської майстерні працював і в жанрі портрета. Один із цих творів зберігається у фондах Матиці сербської в Новому Саді. Окрім того, В. Романович працював над оформленням інтер'єра нового палацу єпископа в місті Пакрац, де разом із невідомим співавтором намалював у стилі бароко великий герб єпархії.

Реконструкція творчості В. Романовича шляхом порівняння ускладнюється тим, що Борисоглібський монастир у Києві згорів й така сама доля спіткала і роботи митця в сербських церквах, знищених 1941 року. Але ретельне вивчення настінних розписів ряду монастирів засвідчує руку живописця. Окрім участі у розписах іконостасів згаданих монастирів, Романович, як припускають, був співавтором Василича у створенні монументального живопису монастиря Крушедол (1756), писав ікони в церквах монастирів Бешеново, Велика Ремета, Моровичі[27]. До вищих проявів сербського барокового мистецтва зараховують декорації Миколаївської церкви у місті Іриг, яка вважається одним з найкраще оформлених православних храмів на землях Угорщини. Особливу цінність становлять розписи її іконостасу, авторство якого пов'язується з Василем Романовичем (завдяки підпису «Василь маляр»), хоча висловлювалися припущення щодо можливості участі у роботах сербського художника Васи Остоїча, який належав до групи митців, вихованих українськими майстрами[28]. Подальші зіставлення, можливо, пролили б світло на походження цього шедевра сербського мистецтва, позначеного стильовими рисами українського бароко.

Ікони монастиря Бешеново, що у місті Свилаші, можливо, були серед останніх робіт, виконаних Василем Романовичем після 1770 року. Припускають, що він помер 1773-го в монастирі Хопово. Ще 1766 року після мандрів по сербських землях він повернувся до цього вогнища української культури у Воеводині, обіцяючи постригтися в монахи і до смерті залишитися тут[29]. Вірогідно, що у Хопово його

й було поховано. Те, що В. Романович залишався серед сербів майже три десятиліття — з 1745 по 1773 рік, мало величезний резонанс у сербському мистецтві і позначилося, зокрема, на вихованні цілої генерації молодих митців.

Українські художники мали у Карловацькій митрополії свої школи, а відтак і своїх учнів, які впродовж XVIII ст. працювали по всіх провідних центрах сербського малярства. За визнанням Д. Медаковича, «український художник Йов Василевич був майстром, який вирішальне вплинув на цілу низку сербських малярів, у чий творчості помітний процес відходу від давніх зографських схем на користь бароко»[30]. У монастирі Хопово Василь Романович також мав свою школу, з якою «в язане виникнення нових явищ у сербському мистецтві цієї доби. Саме тут було виховано кілька митців яскравої художньої індивідуальності, котрі працювали в дусі українського бароко, виконуючи замовлення по монастирях і церквах Карловацької єпархії, зокрема таких як Беочин, Земун, Мала Ремета, Ясса та ін.[31].

Ще до приходу відомих лідерів окремі елементи бароко проникають у сербське мистецтво. П. Васич знаходить їх у перших десятиліттях XVIII ст. Серед пам'ятників цього періоду згадують роботи церковного вжитку, виконані на кошти єпископа Мойсея Петровича у Відні. Зображена тут композиція належить якомусь «руському майстрові», оскільки на той час у сербів «не було художника, котрий спромігся б так реалістично виконати представлені мотиви»[32].

Сьогодні стали відомі й інші імена окремих сербських майстрів, які вже у 20-х роках XVIII ст. демонструють знайомство з українським бароко. Це «Максим і Рафайл». Уже наступне десятиліття приносить нові імена: Стефан Зоранич, Георгій Стоянович, Нинко, Добросав, Хаджи Сильвестр Попович[33]. Хоча в цілому ці майстри працюють у старому дусі мандрівних зографів, окремі елементи вказують на те, що ще до приходу згаданих українських учителів мистецтва їм були відомі нові стильові явища. Проте ці новації були поодинокі, справжні зміни демонструє лише група митців, чия творчість тією або тією мірою засвідчує пов'язаність із школами двох українців або ж безпосередньо із перебуванням на студіях у Києві.

Новітні дослідження дають підстави для висновку, що під впливом українського бароко працювала ціла група художників, серед яких найвідоміші — Стефан Тенецький, Никола Нешкович, Димитріє Бачевич, Васа Остоїч, Амвросіє Янкович та інші.

Стефан Тенецький — один із найзначніших і найвідоміших сербських художників, який відіграв помітну роль у модернізації серб-

ського малярства середини XVIII ст., — був одним із носіїв проукраїнської стильової орієнтації. Його численні роботи у монастирях та церквах Воєводини засвідчують, що він чітко визначився як прихильник українського барокового напрямку[34]. Біографи Тенецького схильні вважати, що він здобув освіту в Києві, де перебував у 50-х роках; угорські дослідники вбачають у ньому греко-католика, тобто русина або ж навіть угорського шляхтича[35].

Як український вихованець, що навчався в художній майстерні Києво-Печерської лаври, Стефан Тенецький послідовно запроваджував в себе на батьківщині барокозований варіант українського мистецтва, який з другої половини XVIII ст. запанував у сербському мистецтві на території Габсбурзької монархії. Присутність саме українського варіанту бароко простежується в реалістичному зображенні фігур на золотому, прикрашеному орнаментом тлі, в іконографії, позначеній західними рисами, у вбранні персонажів тощо. Свої знання художник передавав учням та співробітникам, яких було чимало[36].

Никола Нешкович також пройшов школу Йова Василевича, в якого він у молодості вчився у Карловаці. З часом він став одним з найавторитетніших митців при церковній резиденції міста Вршач. Нешковича найчастіше надихали київські зразки. Декоративність українського бароко, в якому панують світлі кольори, присутня в усіх роботах художника. Перший у сербів автопортрет створено саме ним. Нешкович також мав чимало учнів.

До групи сербських майстрів, які помітно просунулися в опануванні стилю бароко, належить художник із Нового Сада Васа Остоїч, що також входить до кола учнів української школи. Його розписи Успенського собору в угорському місті Сент-Андрея, виконані в 1771–1781 роках, дали підстави зарахувати Остоїча до «найзначніших митців XVIII століття»[37]. Свої перші кроки художник робив під наглядом Йова Василевича, як один з його головних співпрацівників у виконанні стінопису монастиря Бодяни. Низка його загально-визнаних щодо якості виконання робіт засвідчує солідну обізнаність у західноєвропейському мистецтві, елементи якого він переносить з українських джерел, оскільки київська традиція тут є очевидною[38].

В основу своїх робіт Остоїч часто брав сюжети з ілюстрацій Петра Могили «Учительнее Євангеліє» (1637). Він займався малярством до глибокої старості (помер 1791 року) і своєю відданістю українській традиції був певною мірою схожий на Йована Раїча. Митець виявляв творчу індивідуальність, звільняючись від запозичень і дедалі більше наближаючись до західноєвропейського мистецтва[39].

Типовий представник українського бароко в сербському мистецтві, один із найзначніших художників цієї доби Димитріє Бачевич був учнем Васи Остоїча, який свою майстерність отримав від «благородного пана» Йова Василевича, передавав сербській молоді. Бачевичу належать понад 290 ікон, також позначених стилем української школи. Це ілюструє іконостас Миколаївської церкви в Земуні (поблизу Белграда). Оригінальні сюжети малюнків, виконані з характерним для західноєвропейського бароко ілюзіоністським реалізмом, походять, як припускають, із Біблії, ілюстрованої Кристофом Вайглом. Добре відома в київських бібліотеках, ця книга служила джерелом ілюстрації київським художникам XVIII ст. Звідси ілюстрації до парабол прийшли в сербське мистецтво, де моралізаторські притчі досить часто представлені як складова частина духовної культури — від інтермедій у драмі Козачинського до сюжетів церковного мистецтва.

Димитріє Бачевич мав своїх учнів, серед яких нині відомі Димитріє Попович, котрий допомагав йому 1762 року у створенні згаданого іконостасу. Над одним з іконостасів 1783 року з ним працював Микола Петрович, котрий, як нині відомо, навчався у Йова Василевича та Василя Романовича, а пізніше — у Димитріє Бачевича.

До групи сербських послідовників української художньої традиції належить і низка інших авторів, чий рівень мистецтва не досягає майстерності їхніх учителів — українців або сербів, але виразно вказує на зв'язок із київською традицією. Це, зокрема, помічено у творчості анонімних чи ж ідентифікованих майстрів, таких як Аксентіє Остоїч, Йоаким Маркевич, Теодор Стефанов Гологлавац, Йован Грабовац, Стефан Зоранич та інші, доробок яких ще чекає на подальше дослідження[40].

Як відзначалося, крім навчання в тих українських митців, які прибули до сербів, останні охоче мандрували до Києва, бо Лаврська художня майстерня користувалася високою репутацією в усьому слов'янському світі. Програма художньої школи була різноманітною. Тут викладалися малярство, креслення архітектура, у бібліотеках зберігалось чимало багато ілюстрованих західноєвропейських книжок. Програми навчання художників майже нічим не відрізнялися від тогочасних програм західноєвропейських мистецьких шкіл та академій.

Усе це приваблювало мистецьку молодь з усього православного світу, тож у Києві вчилися, окрім українців, білоруси, московіти, вихідці з південнослов'янських земель, поляки, литовці, але найбільше сюди приходило сербів[41]. Про перебування сербських учнів у Києві існує вже чимала література, але найбільше вона стосується Київської духовної академії, де лише з 1726 по 1762 рік зареєстровано 28 серб-

ських слухачів. На жаль, не зберігся архів Лаврської художньої школи, тому невідомо, хто з тих слухачів навчався саме малярства. Проте наявні факти засвідчують досить високу результативність зв'язку сербів саме з цим центром мистецтва.

Окремі із сербських митців, імена яких знаходимо чи реконструюємо на підставі збережених праць, могли певний час перебувати безпосередньо в Києві, як це ілюструє життєвий шлях Стефана Тенецького. Приблизно в той самий період — у 50-і роки XVIII ст. — тут навчався і художник, відомий під ім'ям Пуриша.

Важливим джерелом для пошуків слідів перебування сербських учнів у Києві стали «кужбушки», мистецькі збірники, що мали велике виховне й освітнє значення. Дослідження їх та інших матеріалів у Центральному державному історичному архіві України відкрили ще два імені — Йосифа Сербина та Захаріє Алексеєва. Відомо, що першому — учневі малярні Києво-Печерської лаври — належать окремі ескізи. Так, у лаврському кужбушку XIX-114 на аркушах 1, 5, 6, 21 збереглися датовані 1749 роком малюнки голів, рук, ока з підписами Йосиф Сербин рисовал», «Йосиф Сербин»[42]. Альбом ескізів із 24 аркушів своєрідно ілюструє процес опанування майстерністю пензля їхнім автором Йосифом Сербиним. Він вправно слідує зразкам, не механічно копіюючи «кужбушки», а своєрідно осмислюючи їх, виявляючи чіткість малюнку та реалістичність форми, нетипові для тогочасного сербського живопису[43].

Якщо Сербин прибув до Києва 1748 року, то Захаріє Алексеєв (прізвище вказує на можливе походження з Воєводини) опинився тут 1750-го, про що свідчить його звернення до київського генерал-губернатора з проханням дозволити навчатися малювання в Києво-Печерській лаврі. З іншого документа дізнаємося, що «ієромонахові сербської нації» після відповідного карантину дозволено мешкати в Єкатерининському монастирі на Подолі, де він і навчався іконописного мистецтва[44].

До групи київських учнів належить Йован Попович, який з 1751 по 1753 рік навчався малярства в Києві. Відомо, що він був слухачем Київської духовної академії та її художньої школи — це підтверджують ескізи з Києво-Печерської лаври тих років[45]. Тут він познайомився в репродукціях із творами митців Ренесансу, маньєризму та бароко. У його стилі опрацювання цих джерел помітний вплив української школи[46]. Запозичені традиції Й. Попович переносив на свої роботи, що ілюструє іконостас сербської церкви у Суботиці. Поступово художник прагнув відійти від першоджерел, наближаючись до безпосередньо західного мистецтва.

Як можна припустити, у налагодженні зв'язку з Києвом свою роль відіграли українські художники, котрі працювали серед сербів, що ілюструє доля Симеона Балтича. Він згадується у Києві 1762 року як ченець монастиря Хопово, відомого тісними зв'язками з Києвом. Саме тут перебував з 1758 року Василь Романович, тож небезпідставні припущення, що він міг вплинути на прийняття рішення щодо сприяння молодому талановитому майстрові у відбутті до Київської лаври. Цілком можливо, що Балтич здобув у Хопово попередню підготовку в малярстві, а талант свій розвинув у Києві, де він 1762 року згадується як маляр — це означає, що його було визнано сформованим художником[47]. Якщо взяти до уваги, що в Лаврській майстерні навчання тривало три роки, то можна припустити, що Балтич прибув з Хопова десь у 1758–1759 роках, тобто в часи перебування там Василя Романовича.

У подальшій долі сербського художника вирішальну роль мала зустріч з ігуменом монастиря Гомир'є Теофілом Алексичем, котрий перебував у Києві 1762 року і запропонував Балтичу приїхати до цього монастиря, розташованого у сербських поселеннях на території Хорватії. Прибувши до Гомир'я, Балтич за підтримки єпископа Данила Якшича засновує Гомирську іконописну школу і стає її керівником[48]. Ця школа значно сприяла поширенню барокового мистецтва київського варіанту серед сербів.

Здебільшого Балтич виконував ікони на іконостасах, рема в монастирі Гомир'є та багатьох сербських церквах. Ікона «Квіти» з Гомир'я засвідчує, що майстер упевнено володів пензлем, був талановитим іконописцем. Симеон Балтич мав і своїх учнів, зокрема Луку Нешковича, Йована Грбича, Джордже Мишленовича, спадщину яких іще недостатньо вивчено. Проте відомо, що церкви і монастирі цілої області Ліки, де оселяли сербів, котрі охороняли австрійські кордони від османів, розписували саме ці майстри[49].

Авторитет Києва поширювався і далі на захід — до адриатичних берегів, де у Далмації жили серби. Герасим Зелич (1752–1828) вирішив навчатися малярської справи у Києві, «оскільки в Далмації немає живописця». Проте, як розповідає він в автобіографії, відбути до Києва з Дубровника було нелегко через численні адміністративні перешкоди. З допомогою грека Апостола Зелич виклопотав паспорт і вирушив на слов'янський схід. За іншими джерелами, місцеві власті дали йому дозвіл відбути до Росії, аби навчатися малярства, і він вирушає туди 1782 року. Того ж року Зелич навчався у Києво-Печерській лаврі у відомого іконописця ієромонаха Феофана, який одразу ж показав йому зразки, котрі треба було перемальовувати.

Тридцятилітній Герасим Зелич згадує, що на той час у його класі було 25 учнів. З його ж слів, українські наставники вважали його талановитим, вихваляли, проте він змушений був облишити цю справу. Причиною стало погіршення зору через те, що він «майже увесь час до півночі малював і при свічах творив». Зелич повертається 1782 року в Далмацію, але 1786-го знов опиняється в Києві, де відвідує свого родича Лазаря[50]. Перебування художника у Києві залишило сліди в сербському мистецтві. Так, надпис на царських вратах монастиря Крупа «Зробив у Росії в Києві Герасим Зелич року 1789» засвідчує, що і цей учень працював у себе на батьківщині[51].

Поза сумнівом, галерея сербських митців, які навчалися в Києві, далеко не вичерпується згаданими іменами. Деякі з них поверталися на батьківщину, інші залишалися в Києві, як Йосиф Сербин або Яків Сербин, котрі увійшли у «Словник художників, що працювали на Україні в XIV–XVIII ст.» П. М. Жолтовського. Небезпідставними є припущення, що деякі подалися до сербських поселень, які виникали в цей час на півдні України. Якщо останні вливалися в українське мистецтво, перші створювали нове сербське мистецтво, позначене виразно українськими рисами.

Лідерами цього мистецтва були Йов Василевич та Василь Романович, за ними йшла ціла група митців, які демонструють чітко виражений процес відходу від старих зографських схем на користь бароко. Майстер з міста Арад Стефан Тенецький, Никола Нешкович із Вршаца, художники Амвросіє Янкович, Димитріє Бачевич, Григоріє Попович, Янко Халкозович, Йован Попович, Димитріє Попович, Йован Грабован, Васа Остоїч та інші належать до когорти провідних митців, чії твори засвідчують переконливий процес барокизації сербської культури у Наддунав'ї. Йдеться про справжній феномен у мистецтві, коли безпосередні творчі зв'язки спричиняють суттєві зміни, котрі оцінюються як беззаперечний прогрес духовного розвитку цілої нації.

Конкретно це спостерігаємо на низці прикладів, серед яких найбільш показовим є монументальний стінопис Крушедолу.

## Походження барокового стінопису

*Подиву гідна майстерність.  
Деян Медакович.*

Значення Києво-Печерської іконописної майстерні для сербсько-образотворчого мистецтва XVIII ст. ілюструє монументальний стінопис монастиря Крушедол. Монастир розташований у нинішній Во-

євдині, на південних схилах Фрушкової гори. Заснований 1513 року, він з 1708-го перетворюється у митрополичу резиденцію, а з часом — у мавзолей сербських володарів та православної верхівки.

Відомий своїми фресками XVI ст., розкішною різницею, іконостасом, монастир у першій половині XVIII ст. зазнає перебудов. Як і в Україні, у сербів в той період відбувається процес адаптації пам'яток середньовіччя до потреб нової доби. Так, 1726 року у Крушедолі будується дзвіниця у бароковому стилі, а на місці давніх фресок монастирської церкви Благовіщення з'являються невідомі раніше за стилем і манерою малювання стінописи, виконані між 1750 і 1756 роками.

Живопис Благовіщенської церкви монастиря Крушедол здавна привертав увагу дослідників[52]. На їхню думку, монументальний розпис храму є одним із найпрезентабельніших взірців сербського бароко. Чимало науковців, високо оцінюючи крушедольський живопис, висловлювали своє здивування сміливістю й оригінальністю його вирішення, яке так контрастувало з творчістю сербських малярів-зографів, котрі в першій половині XVIII ст. усе ще наслідували візантійські традиції. Живопис окремих композицій, як зазначає Д. Медакович, характеризується вільнішим відчуттям форми, значно сильнішим, іноді навіть скульптурним моделюванням і розвиненим зеленим пейзажем, прагненням за допомогою вальорів диференціювати плани. Йдеться про майстра, «котрий виявляє значно більші мистецькі здібності, більшу впевненість в опануванні великого стінного простору». Сцени про земне життя Христа «належать до найвизначніших досягнень барокового монументального живопису в сербів.., а мальована архітектура і навіть обличчя багато в чому нагадують рішення, притаманні італійському, особливо венеціанському пізньоренесансному та маньєристичному живопису»[53]. Учений М. Кашанин, оцінюючи роботу невідомого майстра, також підкреслював: «Суттєвим для розвитку сербського мистецтва є те, що він прагне малювати у традиціях Ренесансу, який через турецьку навалу залишився невідомим сербам майже впродовж трьох століть»[54].

Відзначаючи новаторство живопису, дослідники ставили питання про його генезис та авторів. Їх вражало, звідки в художника така подиву гідна майстерність. Припускалося, що йдеться про систематичне студювання в якомусь великому європейському центрі малярства»[55]. При з'ясуванні шляхів проникнення в Сербію західноєвропейських, нетипових для попереднього сербського мистецтва, тенденцій серед дослідників спочатку окреслилися дві точки зору. Перша, характерна для праць небагатьох авторів минулих десяти-



тиліть, полягала у припущенні, що існували безпосередні контакти сербських митців і західноєвропейськими осередками. Проте наступні дослідження що ґрунтувалися на детальнішому аналізі стилю і манери виконавців, а також на документах, дали підстави заперечити цю думку і вказати на інший шлях.

У першій половині XVIII ст. західноєвропейське мистецтво проникло в Сербію в основному безпосередньо через Україну зокрема через Києво-Печерську іконописну майстерню. Культурно-мистецький досвід Києва сербські ієрархи приймали без застережень, оскільки йшлося про мистецтво, яке пройшло випробування у напруженій боротьбі як із шляхетською так і з мусульманською загрозою. Західноєвропейські елементи тут були переосмислені і стали засобом утвердження місцевих національних традицій. Переймаючи це мистецтво, сербські замовники відкривали шлях для поширення усталених зразків української іконографії, композиційних, колористичних та інших засобів. Цьому сприяла цілеспрямована адміністративна діяльність сербської церковної верхівки[56].

Ознайомлення з розписами церкви Благовіщення з монастиря Крушедол дає підстави вважати, що їх виконано не одним майстром. Розписи вівтарної частини та притвору складають єдине ціле. За стилістичними особливостями живопис вівтаря — робота, що належить одному майстрові, а композиції підкупольного простору свідчать про іншого автора. Спільним для обох виконавців є те, що їхня творчість має виразно барокову орієнтацію.

Вважалось, що вівтарну частину й притвор виконав Никола Нешкович, а підкупольну — Стефан Тенецький. Підстави для подібних тверджень давало порівняння робіт цих сербських майстрів із розписами Крушедолу. В інтер'єрі храму була ікона, підписана криптонімом С.Т. Їй притаманні барокова стилізація, використання пейзажу як фону. Постаті на іконі декоровано бароковими елементами, але зображено ще статично, із застосуванням червоного та блакитного кольорів. Оскільки ці особливості є характерними і для живопису крушедольської церкви, О. Димитрієвич-Микич висловила думку, що настінні розписи виконані тим самим автором, зауваживши при цьому, що С. Тенецький здобував освіту в Росії, в якому «сильно модернізованому руському образотворчому центрі»[57].

Не заперечуючи цієї тези, Д. Медакович конкретизує, що найвірогідніше йдеться про Київ[58]. Подальше вивчення архівів дало підставу з більшою впевненістю стверджувати, що сербський майстер справді перебував у контакті з українськими художниками і здобував

освіту в Києві[59]. Проте сербські учні, котрі навчалися в Україні, були відомі як іконописці та портретисти[60]. Монументально-декоративне мистецтво цікавило їх мало, оскільки в інтер'єрі сербських храмів тих часів головне значення надавали багатоярусному іконостасові. Великі настінні розписи створювалися лише тоді, коли цього вимагав замовник, як це і трапилось з церквою у Крушедолі.

Слід підкреслити, що для виконання великих робіт, надто коли це стосувалося відновлення репрезентативних храмів, сербська патріархія Воєводини спеціально запрошувала майстрів Києво-Печерської лаври. В одному з листів, датованому 1734 роком, зазначається: «... заради відновлення храму св. Іоанна Предтечі ми відрядили Софронія — церковного єпитропа — до Києва за іконописцем та різьбярем, котрий і привів їх»[61]. З листа дізнаємося, що в 1734–1735 роках у Воєводині перебували українські майстри, серед яких, зокрема, були і різьбярі. Останнє має особливе значення, оскільки проливає світло на питання розвитку сербського різьбярства XVIII ст., котре демонструє цікаві аналогії з українською різьбою по дереву[62]. У Сербії працювали й українські художники-монументалісти. Відомі вже згадувані імена двох митців — це Йов Василевич та Василь Романович, які відіграли значну роль у формуванні сербського монументального стінопису[63].

Думку про названих українських майстрів як можливих авторів крушедольського стінопису одним із перших висловив сербський мистецтвознавець П. Васич. Знайдені ним в архівах монастиря Бодяни документи про сплату рахунків «малюрам Йову й Василю» дали, як уже згадувалося, підставу припустити, що йдеться про Йова Василевича та Василя Романовича, які працювали у 1745–1746 роках над іконостасом монастиря. Порівняльний аналіз творів у Бодянах та Крушедолі дав нові аргументи для твердження, що розпис вівтарної частини крушедольської церкви виконав Йов Василевич, якому притаманні впевненість, гнучкість пензля та барокове розуміння живопису»[64].

Прихильником тези про українських митців як авторів крушедольського стінопису та безпосередніх наставників сербських художників виступає Д. Давидов. На основі дослідження творчості сербських малярів, що навчалися у Києві, він узагалі заперечує участь сербських митців у розписах, оскільки немає відомостей, що хтось із них володів подібною майстерністю. На його думку, важко навіть і припустити, щоб вони могли опанувати такий великий простір та створити такі багаті й розвинені композиції, як, наприклад, «Весілля в Кані Галілейській», «Вигнання торговців із храму» або будь-яку

іншу сцену із життя Христа. Такі формати, іконографічні й композиційні рішення неможливо приписати будь-якому із згаданих сербських художників. Жоден із зазначених малярів не володів належним чином тією далеко не простою технікою, яку спеціально викладали в художніх школах[65]. Д. Давидов вважає, що більшу частину живопису у Крушедолі було доручено виконувати українським майстрам, а Василь Романович був «одним із групи українських художників, які 1756 р. працювали над монументальними декораціями розписів»[66].

Нагадаємо, що Василь Романович відомий як співавтор стінопису Різдва-Предтеченської (Борисоглібської) церкви в Києві на Подолі[67], один із авторів малярських робіт у сербських монастирях Хопово, Бодяни, Дреновац, Костайниця, виконавець портретів сербського духовенства[68]. Порівняльний аналіз розписів українського та сербського храмів, де працював В. Романович, значно полегшує з'ясування авторства живопису монастиря Крушедол. На жаль, чимало згаданих пам'яток не збереглося. Втім значні можливості для виявлення аналогій дає порівняння типологічно спорідненого живопису монастиря Крушедол та Троїцької надбрамної церкви у Києво-Печерській лаврі.

Остання цікавить нас не тільки як унікальна, збережена до наших часів пам'ятка українського монументально-декоративного живопису XVIII ст., а й як своєрідний еталон, що ним вона була для сербських майстрів. Беручись за виконання замовлення, художники нерідко зобов'язувалися розписувати храм за кращими зразками Лаврської школи. Таку обіцянку, узявши за взірець храм Миколи Набережного, давав, зокрема, і В. Романович, котрий 1737 року розписував притвор Борисоглібської церкви, живопис якої визнано одним із кращих зразків київського монументального мистецтва XVIII ст. і поставлено в один ряд із живописом таких храмів, як Троїцька надбрамна церква, та інших пам'яток[69].

Досвід київських митців, який передавався із покоління в покоління, був відомий далеко за межами України, зокрема і на слов'янському півдні, що й ілюструє стінопис монастиря Крушедол. Розписи цього храму — явище своєрідне, чи не єдина пам'ятка тієї доби; подібного прикладу монументального живопису у сербському мистецтві XVIII ст. немає. З іншого боку, монументальний живопис був поширеним жанром українського образотворчого мистецтва у XVII та XVIII ст., тобто саме в період інтенсифікації українсько-сербських культурних зв'язків.

Прибуваючи до Сербії та беручись за виконання замовлень, українські митці (як це засвідчує і Крушедол), як і на батьківщині,

опинялися перед проблемою пристосування нових вимог мистецтва (барокової системи розпису) до архітектурного простору. Поставало складне завдання — заповнити середньовічний храм новими розписами, внести у нього за допомогою живопису бароковий ритм, динаміку, напруженість, створити ілюзію простору, об'ємність. Як і в українському храмі, розписи Крушедолу справляють на перший погляд враження дещо механічного поєднання композицій. Проте глибше ознайомлення відкриває внутрішній зв'язок, прагнення до цілісного осмислення різних частин храму, надання сюжетам алегоричного значення з урахуванням гострих проблем сучасності.

Монументальний живопис в Україні відбивав духовне піднесення суспільного життя, актуалізуючи нагальні проблеми суспільства. Аналогічну функцію виконували і розписи монастиря Крушедол. Їхній ідейний акцент, конкретний зв'язок із сучасністю очевидні, що виявляється, зокрема, у тенденції до історизму. В українському мистецтві з особливим пафосом стверджуються ідея слов'янської єдності, пріоритет православного світу, відбувається героїзація історичного минулого. Великим панно «Перший Вселенський собор» та іншими композиціями у Троїцькій надбрамній церкві підкреслювався прямий зв'язок тогочасної української церкви та суспільства.

Тотожні ідеї — щодо відображення становища сербів у Воєводині — розвивають і окремі композиції Крушедолу. Зокрема, звертає на себе увагу зображення сербських святих разим з володарями середньовічної династії Неманичів. Таке зіставлення конкретно впливало з політики сербської патріархії у Воєводині, котра всіляко прагнула підкреслити свою спорідненість із володарями тих часів, коли сербська держава була могутньою і незалежною. Культ династії Неманичів пов'язується з останніми сербськими володарями, діяльність яких підтримувалася фрушкогорськими монастирями. Сербська патріархія у Воєводині, отже, прагнула показати, що вона є продовжувачем і спадкоємцем традицій минулого, організатором опору поневолювачам, а також акцентувала на єдності народу у спільній боротьбі.

Сцена із сербськими святими за своїм ладом є близькою до творів настінного живопису майстрів українського бароко хоча певною мірою і зберігає окремі риси місцевої іконографії. Середньовічні персонажі тут дістають, як і в Успенській та Троїцькій надбрамній церквах, нову інтерпретацію: сербські володарі вдягнені у барокове вбрання, зображення постатей аналогічне стилістичним особливостям українського розпису: це і динамічний характер komponування, і збуджені енергійні обличчя, і наявність деяких атрибутів предметного сере-

довища. В цілому у розписах сербської церкви простежуємо ті самі основні типи сюжетно-жанрових композицій, що й у Троїцькій надбрамній[70].

Перший тип складають сюжети, взяті з місцевої іконографії, в інтерпретацію яких проникли барокові риси («Святі царі», «Перший собор», «Сербські святі з Неманичами», «Похід праведників» та ін.). До другого належать запозичені із західноєвропейських джерел композиції, яким надано національної своєрідності.

Розписам першого типу притаманна тенденція до монументальності: постаті статичні, рухи стримані, деталей мало. Це простежується у змалюванні сербських канонічних образів (святі Йован, Володимир, Стефан, князь Лазар, король Владислав та ін.). Автор зосереджує увагу на зовнішніх атрибутах — церемонійності, театральності поз, манері велично тримати жезл, хвилястих складках одягу тощо. Зовнішні елементи превалюють над прагненням проникнути у внутрішній світ персонажа. Звертають на себе увагу певна монотонність облич, невиразно окреслена індивідуальність характерів. Іконографічний типаж сербських середньовічних образів автор наділяє внутрішньою напруженістю, пафосом. Якщо порівняти процесію сербських отців церкви з розписів XVIII ст. і зображення доби середньовіччя, стає очевидним прагнення протиставити ці образи. Усупереч середньовічному трактуванню їх у дусі аскетизму автор має намір показати дуалізм їхнього світосприйняття, роздвоєність між земними пристрастями та небесним спокоєм. Це наближує зазначені образи до інтерпретованих у такий самий спосіб персон в окремих сценах із Троїцької церкви.

Бажанням перейти від зовнішньої характеристики до розкриття внутрішнього світу, показати глибину характеру шляхом активного використання деталей позначені композиції другого типу. Це — цикл композицій підкупольного простору, в якому йдеться про земний шлях Христа. Мав рацію Д. Медакович, стверджуючи, що саме ці сцени належать до кращих досягнень барокового монументального мистецтва у сербів[71]. Митець демонструє більшу впевненість і досконалість у моделюванні постатей, опануванні простору, широкому використанні перспективи. У змісті розписів є чимало аналогій із сюжетами Троїцької надбрамної церкви. Це — сцени «Ангели із знаряддям страстей господніх», «Старозавітна Трійця», «Милосердя самаритянина». Теми та сюжети, властиві українському бароковому живопису, в сербському мистецтві з'являються вперше саме у Крушедолі. До таких нетипових для сербського малярства сюжетів слід

віднести «Дев'ять блаженств», що ведуть своє походження із західної традиції — ще від Тридентського собору, який відіграв певну роль в ідейних орієнтаціях європейського бароко. Розташовані так само, як і в Троїцькій надбрамній церкві, на масивних колонах, що підтримують баню, і склепіннях, ці невідомі попередньому сербському мистецтву ілюстрації до «блаженств» супроводжуються написами церковнослов'янською мовою.

Цікавим є зображення «Покрови», яке іконографічне належить до східнослов'янського типу. Ця тема з'являється в сербському живописі у XVIII ст. Йдеться про одну з найпопулярніших в українській іконографії тем. Сербські учні, що навчалися в Україні, перейняли культ Покрови і впроваджували його у розписи не без участі українських учителів. Не випадково майже всі новозасновані у Воєводині школи присвячувалися Покрові й називалися, як ми вже говорили, «Покрово-Богородичними»[72]. Ця тема дістала відображення і в мистецтві.

У сценах із життя Христа особливо цікавою своїм оповідним пафосом є композиція «Вигнання торговців із храму», навизначну близькість якої до аналогічного твору у Троїцькій надбрамній церкві уже звертали увагу мистецтвознавці[73]. Сюжет запозичено із популярної серед українських граверів та живописців багато ілюстрованої голландської Біблії Піскатора але у роботах лаврських майстрів він набуває нової інтерпретації. Розташована в такий спосіб, щоб справити належне враження на глядачів, ця сцена в обох варіантах має метафоричне значення. Як і в Україні, вона була певним «знаком віри»: у сербів цей сюжет символізував вигнання османських поневолювачів. Автор сербського варіанта акцентує мусульманські риси торговців, що контрастують із виразом праведності, спокоєм на слов'янських обличчях розташованої поруч групи святих.

Переконливим підтвердженням того, що круshedольська композиція веде походження від троїцької, є зображення Христа в центрі. Спорідненість положення його постаті, виразу обличчя, розміщення навколишніх персонажів, фону, кольорової гами, інших деталей в обох випадках є цілком очевидною. Обидва сюжети виконано на аналогічному тлі урбаністичного пейзажу, архітектура якого являє собою поєднання ренесансних, маньєристичних та барокових стилів, притаманне українському мистецтву XVII–XVIII ст. Як і в композиціях Троїцької надбрамної церкви, у круshedольських спостерігаємо наявність двох планів, поєднання різних ритмів, синтез виражальних засобів середньовіччя та бароко. Христос зображений з бичами в обох

руках, він нещадно лупцює торговців, перевертає їхні столи, розсипає монети. Із суто бароковою експресією контрастує зображення розташованої поруч групи споглядачів. Апостоли змальовані статично, але сповнені внутрішньої тривоги, спостерігаючи Ісуса у гніві.

Композиціям у Крушедолі властивий характерний для українського бароко настрій урочистого піднесення, монументалізму, пишної декоративності. Христос сповнений усвідомлення правоти свого вчинку, проте обличчя його світле, не зле, він упевнений, що робить добро і для глядачів, і для міняйлів, яким дає урок поведження у храмі.

Можна припустити, що окремі сцени символізують у Крушедолі страждання народних мас, пригноблених турками. Навпаки, «Милосердя самаритянина», «Зцілення незрячого», «Зцілення прокаженого», «Офірування вдови», «Буря на озері» несуть у собі оптимістичну ідею — настрої надії, радощів, віри у визволення, перемогу добра над злом.

Тенденція до реалістичного зображення, прагнення розкрити внутрішній світ героїв — ці особливості творчості лаврських майстрів простежуються і у Крушедолі. Риси облич персонажів хоч і взяті із західноєвропейських джерел, усе ж досить далекі від прототипу. Так, «Різдво Богородиці» й «Вознесіння Богородиці» походять з іспанського мистецтва[74]. Але у крушедольському варіанті ці зображення далекі від католицької ікони. Богоматір наділена рисами слов'янської жінки, вдягнена у сорочку, підперезану вервечкою. Одяг одного з ангелів у «Хрещенні Христа» виразно нагадує українську свитку. Обличчя окремих персонажів композицій «Різдво», «Христос у Марти й Марії», «Офірування вдови», «Буря на озері», образи святих Нестора, Микити, Меркурія асоціюються з аналогічними у роботах лаврських майстрів[75].

Оригінальність художньої організації простору у Крушедолі викликала подив у дослідників. «Відкритою залишається проблема композицій у центральному нефі, які не з'являються в попередньому періоді сербського мистецтва новітньої доби», — пише, наприклад, Д. Медакович[76]. У системі розпису Крушедолу є низка аналогій із принципами розпису в українському монументальному живописі. Це — схильність до циклічних взаємозв'язаних жанрових сцен. Як і в Троїцькій надбрамній церкві, автори прагнуть розкрити задум зіставленням великих і малих композицій, що розташовуються не лише в іконостасі, а й на стінах, склепіннях. Тут уже немає традиційної для сербів прив'язаності того чи того сюжету до певних, обов'язкових місць храму, вони розташовані вільніше.

Показовою є ще одна нетипова для тогочасного сербського мистецтва особливість осмислення крушедольськими авторами архітектурної конструкції: розміщення композиції без урахування кута. Створюючи великі панно, маляр не обмежує себе простором і переносить сцену на суміжну стіну; наявність кута не заважає йому, і композиція складає цілість («Поклоніння мудреців новонародженому Христу» та ін.). Цей засіб властивий розписам Троїцької надбрамної церкви, Софії Київської. Якщо у західноєвропейському бароко живопис склепіння й плафона створює ілюзію неба, а баня виступає його символом, у Крушедолі спостерігаємо відхід від цих норм. Тут настінні сцени із земного життя нерідко продовжуються і в розписах склепіння. Лише баня завжди є «небом».

Осмислення простору у Крушедолі підпорядковане головній меті — вразити глядача, схвилювати його. Простір не умовний, а реальний, глибокий, постаті змодельовані об'ємно. Звідси — насиченість подробицями, тенденція до багатослівної розповіді, детальна ілюстрація сюжетів.

Особлива увага надається кольору, гама якого ідентична троїцьким розписам. Спостерігаємо прямий зв'язок між характеристикою персонажів і загальним тоном письма, поєднанням кольорів та їхніх відтінків.

Якщо у зображенні «Преподобних отців» Троїцької надбрамної церкви домінує темний колорит, то у «Святих непорочних» помітна більша насиченість ясними тонами. Аналогічну залежність колористичної гами від сюжету можемо побачити у сербських образах Стефана Немані й Стефана Первовенчаного, де приглушені тони контрастують із мажорним колоритом сцен про чудеса Христа. В останніх виявлено особливу майстерність, що ілюструє, зокрема, композиція «Зцілення незрячого». Темно-синій і червоний кольори вбрання Христа (тони, якими Ісус найчастіше зображений у Троїцькій надбрамній церкві) контрастують із блякими тонами одягу незрячого. Вміло використовуючи гармонію кольорів, серед яких превалує рожевий, автор відтінює риси обличчя, передає радісний, схвилюваний стан людини. Контраст світла й тіні як один із поширених барокових засобів емоційного впливу, ефективно вживаний у Троїцькій надбрамній церкві, застосований і в сербському храмі, особливо у розписах притвору. Так, зображуючи небо, прагнучи показати його бурхливим, неспокійним, автор вдається до манери «тенебросо» — створення за допомогою світлотіні драматичного, напруженого настрою.



Колір виконує важливу функцію і у круshedольському пейзажі. «Подібне акцентування на пейзажі, подібна відсутність схематизму, така конкретизація, добре розуміння плану та навіть і мальовниче підкреслення стафажу — усього цього також не було раніше в нашій мистецтві XVIII ст. і найменш — у сербському монументальному живописі і — зауважує Д. Медакович[77].

До круshedольського живопису пейзаж у сербському мистецтві не був надто розвиненим жанром. Як і в українському монументальному стінописі цієї доби, він ще умовний, але відіграє велику роль у розвитку сюжетної дії. Беручи з іноземних джерел окремі сюжети, майстри вносили в них деталі місцевого колориту (наприклад, береги Дніпра із лаврськими будовами в композиції «Видіння Іоанна Богослова» із Троїцької надбрамної церкви). У круshedольських композиціях «Уздоровлення біснுவатих», «Зцілення незрячого» в урбаністичних пейзажах зображено на березі селянські хати. У троїцьких розписах пейзаж виступає іноді самостійно, що характерно і для Круshedолу: у «Притчі про сіяча», у сценах північної апсиди головну увагу зосереджено на зображенні природи.

Значну роль відіграє пейзаж і в опрацюванні ілюзорного простору, котрий, як і в українському середньовічному живописі, раніше обмежувався першим планом. Слід підкреслити, що в сербському мистецтві XVIII ст. ілюзіоністичний живопис досяг свого найвищого рівня саме у Круshedолі. Це, зокрема, ілюзіоністичне трактування архітектури у розписах вівтарної частини, стінопис якої є чи не найвищим виявом барокових тенденцій у сербському живописі. І тут знайдемо чимало підтверджень того, що у принципах інтерпретації простору українське бароко досягло значних успіхів. Просторовий розпис у Круshedолі, як і в Троїцькій надбрамній церкві, реалізується в композиціях двох типів. Перший складають сцени без ілюзорного зв'язку із внутрішнім простором («Хрещення», «Поклоніння мудреців», «Архангел Михайло» та ін.), другий — композиції, внутрішній простір котрих задуманий як частина реального простору церкви (стінопис вівтарної частини). У зв'язку з цим цілком слушним є зауваження Д. Медаковича, що автори круshedольських розписів виявляють себе краще у станковому живописі, аніж у монументальних стінописах[78]. Йдеться яро одну з типових особливостей українського бароко, в якому настінне малювання принципово не відрізняється від станкового. Ілюзорний простір хоч і став глибшим і відкритішим, усе ж зберігав ще внутрішню камерність.

Говорячи про аналогії у живописі двох храмів, слід зазначити, що круshedольські розписи в цілому не досягають рівня майстерності

троїцьких. Очевидно, їх виконували менш професіональні майстри, ніж автори розписів Троїцької надбрамної церкви. Однак вони були добре обізнані з іконографією і стилістикою українського живопису XVIII ст. Цілком імовірно, що мова йде про Василя Романовича та Йова Василевича, не виключена можливість присутності й інших українських майстрів, а також їхніх сербських учнів, зокрема вихованців київської Лаврської школи.

Усі ці аналогії (а їх можна було б навести й більше) свідчать, що ідейним змістом, інтерпретацією тем, стилем, численними акцентами крушедольський розпис типологічно споріднений з українським монументальним мистецтвом, зокрема розписами Троїцької надбрамної церкви. Цілком справедливою є думка Д. Давидова, що нібито «італійські» особливості, «голландські» риси, інтерес до пейзажу, перспектива та майстерність, виявлені при моделюванні та врівноваженні композицій, і решта західноєвропейських рис у Крушедолі — усе це пішло з Києва[79].

Крушедольський живопис у сербському мистецтві був стрімким стрибком уперед, особливо у порівнянні з живописом попередньої доби. Завдяки контактам із Києвом відбуваються аналогічні процеси звільнення від консерватизму, створення нового малярства шляхом зближення традиційних схем із слов'янізованою модифікацією бароко.

## **Еволюційні зміни у різних видах сербського мистецтва**

*Велика перемога сербського бароко...  
Динко Давидов.*

Нові барокові вторгнення здійснювалися й через графіку, яка була одним із поширених явищ сербського середньовічного мистецтва. У XV–XVI ст. тут поступово розвивалася гравюра на дереві, тож цей стиль варіюють і в наступному, XVII ст. анонімні або відомі зографи, які проте вже не досягають рівня своїх попередників.

Опинившись на початку XVIII ст. у межах Австрійської монархії, сербські гравери, поза сумнівом, були знайомі з досить високим рівнем цього виду популярного в Європі мистецтва. Найталановитіші з них не залишаються байдужими до побаченого і вносять певні барокові елементи у свої твори, стиль яких усе ще тяжіє до середньовічної традиції. Прикладом можуть бути роботи ст. Ликича, котрий символічно уособлює мистецтво сербської графіки на межі двох епох.

Нова доба вимагала відмови від традиції, яка демонструвала всі ознаки занепаду і консерватизму, але це не означало і відмови від графіки як виду мистецтва. Навпаки, саме графіка набуває в цей час важливого політичного та соціального значення. В умовах конфесійної конфронтації, коли мистецтво служило важливим засобом відображення й переслідування політичної мети, засобом пропаганди, захисту національних інтересів, протиставлення зовнішньому тискові, утвердження національної самосвідомості, — ці та інші особливості барокового мистецтва на повну силу виявили себе у графіці. Питома вага графіки в системі образотворчого мистецтва та художньої культури взагалі постійно підвищувалася, як це засвідчує розвиток української графіки XVI–XVIII ст.[80].

Як складова і суттєва частина жанрового корпусу барокового мистецтва, графіка у сербів мала величезне ідеологічне значення, виступаючи речником захисту національної історії, захисту православ'я. Вона була відображенням «духовної надбудови», «культурним профілем нації», виступала «візуальною композицією, образотворчим пізнанням і своєрідними вратами», через які сербський народ сприймав мистецький твір і звикав до нього в умовах досить скрутних для розвитку мистецтва[81]. Звідси — повчально-педагогічна, політико-виховна роль графіки у сербському суспільстві. Користуючися популярністю у різних верствах, графічне мистецтво було свого роду політичним плакатом. Для сербської графіки XVIII ст. характерною є релігійна, ідеологічна, національна заангажованість.

Окрім політичного значення, графіка була значним фактором стильових змін на користь західноєвропейського бароко. Велику посередницьку роль відігравала прикладна графіка, особливо ілюстровані голландські чи німецькі Біблії Піскагора і Вайгеля, окремі графічні аркуші, що їх чимало було в рукописних збірках українських духовних віршів, які поширювалися серед сербів. Барокизований український друк своїм багатим ілюстративним матеріалом також включається у процес барокизації сербського мистецтва в Наддунав'ї. Це триває до 60-х років XVIII ст., після чого дедалі більше відчувається вплив Відня. У цілому сербська графіка, окрім запозичень України, приймала їх із Венеції, Австрії, Франції.

Головним провідником таких інформацій з України була книга, котра, як уже зазначалося, досить інтенсивно поширювалась і осідала в центрах культури. Окрім безпосередніх зв'язків із Києвом, окремі видання передруковувалися в сербських друкарнях у Венеції, Відні, Римнику. У книжках зберігалися ілюстрації оригінальних видань, як

і оформлення, яке потім ставало надбанням сербської іконографії, книговидавничої культури в цілому. Видання містили графічні ілюстрації як досить високого художнього рівня, призначені для реципієнта з високих соціальних верств, так і скромніші — для звичайної публіки. Техніка виконання — дереворити — була знайома сербській книговидавничій справі, але новим у стилістичному плані виявилася їхня виразно барокова забарвленість.

Сербські книговидавці повністю передруковують ці гравюри або ж роблять з них копії, як у виданні «Граматики» М. Смотрицького у Римнику 1755 року. Невідомий автор, який підписався криптонімами «П.»»К», вельми успішно копіює «Деїсус» із київського видання, й ця копія вважається у сербській графіці однією з найкращих[82]. До визначних зразків книжкової графіки зараховують і дереворит «Цар Давид» у «Псалтирі» (Венеція, 1764), що є передруком із видання Києво-Печерської лаври 1733 року[83]. У бароковому стилі виконано і гравюри-дереворити із книжки київського видання «Грмологія, передрукованої 1780 року у Відні.

Якщо дереворити, скопійовані з українських видань, призначалися для широкої публіки, то вищим колам адресувалися гравюри на міді. Сербська церковна верхівка виявляла підвищений інтерес саме до цієї техніки, замовляючи мідьорити і безпосередньо в західноєвропейських авторів. Так, патріарх Арсеніє III Чарноєвич мав у своїй резиденції мідьорити із зображенням Москви у виконанні західних граверів XVI ст. Але традиційна орієнтація на східнослов'янські зразки і далі лишалася панівною.

Українська та сербська графіка залишається важливим джерелом для сербських майстрів і в техніці мідьориту. Розвиток цієї техніки був пов'язаний із культурою сербів уже часів їхнього перебування в сучасній Воєводині, виступаючи важливим чинником поширення барокової стилістики. Книжкова ілюстрація київських та московських видань і тут є головним каналом та виразником розвитку сербської графіки на міді[84]. Сербі були добре обізнані з ілюстраціями українського барокового гравера Леонтія Тарасовича, котрий помітно впливав на розвиток українського бароко, особливо на розвиток гравюри упродовж XVIII ст.[85]. Одним із проявів широкого впливу Л. Тарасовича на бароко в слов'ян є становлення сербської графіки. Книжкові ілюстрації українського митця, зокрема до видань «Патерик печорський» (1702) та «Євангеліє» (1703), були досить відомі сербам.

Книга «Ифіка ієрополітика» з алегоричними емблемами, що належать українському граверу Н. Зубрицькому, справила великий вплив

на розвиток морально-етичної та педагогічної думки й мистецтва не тільки східних слов'ян[86]. Вона мала важливе теологічне значення і для сербів, слугуючи джерелом розвитку сербської гравюри на міді.

Сербські майстри користувалися не тільки книжковими зразками, до них надходили й «типари», мідяні плити (як результат прямих і безпосередніх зв'язків із Києвом), наприклад, гравюра «Богородиця Чернігівська», виконана ченцем Святотроїцького монастиря Гавриїлом 1725 року. Цю роботу вже того самого року було передано в Успенську церкву сербського монастиря містечка Сербський Ковин, що в Угорщині, звідки чернігівський примірник поширювався серед сербських іконописців[87].

Барокова графіка проникала до сербів і через Відень, де функціонувала друкарня «Іллірських книг» Йосипа Курцбека, в якій видавалися книжки для сербів. Але й тут, з огляду на обережне ставлення сербського купця до всього, що надходило з католицького середовища, передруковувалися книжки київських львівських, московських видань із відповідними ілюстраціями. Так, три перевидання мав «Збірник молитов» (1779), який і через одинадцять років повторював чотири гравюри на дереві, виконані у бароковому стилі невідомим автором.

У тісному взаємозв'язку вітчизняної традиції із східнослов'янськими та західноєвропейськими запозиченнями формувалася й розвивалася сербська графіка. Динаміку цього процес своєрідно уособлюють життєвий шлях і творчість найзначнішого представника цього жанру Христофора Жефаровича. Його початковий етап становить типовий приклад, в цілому характерний для розвитку сербської культури, — симбіоз поствізантійського мистецтва та західноєвропейського (у його українському варіанті) з поступовим виходом на безпосередньо західні контакти, що відбувалося в останні десятиліття XVIII ст.

У ранній творчості Жефарович виступає попередником тих змін, які відбуватимуться в сербському мистецтві на терені Воєводини. Він прийшов з півдня — з Македонії — і ніс із собою елементи пізньовізантійського живопису, характерного для італо-критського «селянського бароко». У перекладі грецькою мовою Жефарович читав трактат Леонардо да Вінчі про живопис, був обізнаний із деякими теоретичними працями західних теоретиків мистецтва. Працюючи над фресками в монастирі Бодяни, де перебували й українські майстри та їхні учні, він намагається пристосувати давні традиції до нових вимог, спочатку в орнаменті, а потім і в іконографії. Вважається, що Жефа-

рович був одним із перших митців, який опанував барокові новації в їхньому українському варіанті. Ці його роботи 1736–1737 років мають певні аналогії з інтерпретацією західноєвропейської графіки в київських дереворитах.

1741 року Жефарович за підтримки патріарха Арсеніє у Відні береться разом з віденським графіком Томо Мессмером за роботу над мідьоритом «Св. Сава з південнослов'янськими святими» з гербами та віршами Павла Ненадовича, який на той час очолював канцелярію патріарха. Того самого року разом із Мессмером він працює над мідьоритами «Стематографії» (найзначнішого явища сербської графіки XVIII ст.) що мала три перевидання. У цьому творі Жефарович засновувався на праці хорватського письменника Павла Ріттера Вітезовича з тією самою назвою — «Стематографія...» (Відень, 1701). Останній у дусі барокового славізму, що ним надзвичайно багата хорватська культура, представив 56 гербів різних областей Іллірії, тобто Славії (так хорвати ностальгічно іменували слов'янський світ), які, згідно з переконаннями хорватських слов'янофілів, належали до давнього Іллірику. Поетичну піднесеність хорватських панславістів барокової доби часто використовують сусідні держави у своїх політичних інтересах, що ілюструє доля Юрія Крижанича, чиє розуміння унії подібне до української ідеї славізму барокової доби.

Спадкоємець Крижанича в наступному XVIII ст. Ріттер Вітезович своїми мріями про єдність слов'ян відповідав політичним інтересам і віденського двору, і сербської патріархії, котра мала територіальні претензії щодо окремих балканських областей, які опинилися в межах Оттоманської імперії. З огляду на ці політичні інтереси відбувся своєрідний альянс сербського та австрійського авторів, які спільно виготовили «Стематографію» на базі хорватського зразка. Проте їхня праця не є копією, тут бачимо цілу галерею сербських святих, невідомих хорватському митцеві, і в дусі барокового панегіризму серед святих з'являється й сучасник сербського автора, його покровитель патріарх Арсеніє.

Сербський митець за підтримки австрійського (участь якого в конкретних творах не до кінця з'ясовано) скористався хорватським зразком для відображення політичних ідей — глорифікації православія та вітчизняної історії. Тим самим він повторював практику українських митців XVII ст., коли західні зразки наповнювалися змістом із вітчизняної історії. Чи мав Жефарович перед очима приклади з української практики прямого спілкування із західноєвропейськими моделями — можна лише здогадуватись. Але відомо, що його зв'язок

з українським бароко та українськими митцями був досить плідний. Це спостерігається в самій «Стематографії», де презентація окремих представників сербської церкви й історії у стильовому відношенні є близькою до української графіки та іконопису. Маємо на увазі вісім портретів, створених у типово бароковому інтер'єрі, який сербські митці запозичували з українських джерел[88].

Немає сумніву, що у «Стематографії», котра характеризується як новий етап у сербському мистецтві, реальний початок барокового періоду у гравюрі[89], автор користувався українським досвідом, що його набув, працюючи в майстерні австрійського митця. Зв'язок із східнослов'янською художньою традицією був нормою для сербських митців, і Жефарович своїм перебуванням у Відні становить один із прикладів досить рідкісних для сербського мистецтва середини XVIII ст., коли безпосереднє перебування на заході використовується для перенесення католицької мистецької традиції на вітчизняний ґрунт з метою переосмислення національної релігії та історії що в українській культурі XVII ст. було мало не нормою. Можна припустити, що сербський патріарх, відряджаючи художника в католицьке середовище, мав перед очима схожі приклади з української традиції.

Щодо української традиції, Жефарович і до, і після свого перебування у Відні був з нею досить міцно зв'язаний. Він як припускають, є одним із авторів стінопису монастиря Бодяни, в якому намагався поєднати давні традиції сербського фрескового живопису з новими, барокового походження, котрі вносили українські майстри, що також розписували цей монастир. Вважається, що Жефарович був одним із перших сербських митців, який опанував бароковий стиль у його українському варіанті.

Перебуваючи в майстерні Мессмера, сербський графік здійснює те, що робилося і в інших друкарнях, які працювали на вітчизняного купця, — перевидає книжки східнослов'янського друку. Так, він ілюструє сербські перевидання книжок київського та московського друку — «Поучение святительске», «Сім смертних гріхів», ілюструє букварі, передруковані зі східних видань з власними або ж скопійованими ілюстраціями. Оpubліковане у Відні 1742 року «Поученіе новопоставленом єрею» становить сербський передрук першого видання цього твору у Львові 1642 року. Емблематичні ілюстрації Жефаровича до книжки «Сім смертних гріхів» створені в типово бароковому дусі у вигляді рослин із протиставленням відповідних цнот, що було досить поширене в європейській та українській графіці. Ця книжка, видана з

ініціативи патріарха Арсеніє, була досить популярною і неодноразово перевидавалася з гравюрам Жефаровича.

Іконографічне вирішення гравюри Жефаровича «Св. князь Лазар» викликає асоціації з бароковими прототипами східнослов'янської іконографії. Це спостереження поширюється і на зображення царя Уроша для монастиря з мощами останнього[90]. Можна припустити, що Жефарович був обізнаний з образом Уроша, змальованим у драмі Козачинського, головного героя цієї драми він зображує у типово бароковому дусі — з особливим наголосом не на аскетизмі, а на величому стражданні. Для подальшого порівняльного дослідження чималий інтерес становлять й інші аналогії у творчості Жефаровича і українських графіків, як, наприклад, сюжет і виконання ілюстрації до Біблії 1646 року «Споглядатаї землі Ханаанської» українського автора Іллі та графічних ілюстрацій Жефаровича до книжки «Описание Єрусалима»[91].

Потребує подальшого вивчення генезис окремих мотивів і сюжетів та їхнє стилістичне зображення у творчості Жефаровича, як, наприклад, виникнення одного з найкращих зразків графіки не лише у сербів, а одного з «найрозкішніших і найрізноманітніших іконографічних зображень» в образотворчому мистецтві Балкан у цілому — графіки Жефаровича «Богородиця — життедайне джерело»[92]. В основі твору — давня візантійська легенда, досить поширена на Афоні. У популяризації літературної основи релігійної легенди серед слов'ян важливу роль відіграв згадуваний український ченець з Афону Самійло Бакачич, котрий переклав «Чудеса Богородиці» з венеціанського видання 1641 року слов'янською мовою, завдяки чому легенда набула широкої популярності, перейшла в мистецтво, в тім числі й українське, була відома І. Галятовському. Жефарович міг знати про цю легенду з вітчизняних джерел, але стиль її змалювання дає підстави для припущення, що сербський гравер мав перед собою якийсь зразок високомистецького рівня, ймовірно, західноєвропейського походження збо ж українського[93].

Тривалий зв'язок Жефаровича зі східнослов'янською художньою традицією засвідчують чимало фактів. Він не тільки слідував православної традиції (як у випадку роботи над мідьоритом «Святий Іоанн Златоуст», скопійованим із гравюри Івана Зуброва), а й адресував свої праці слов'янському сходові. «Стематографія» призначалася і для Росії, куди вона через підозри та перепони австрійської цензури пересилалася таємними каналами. Офіційний представник сербської церкви Димитар Параскевич спеціально віз цю роботу для представлення її



високопоставленим особам російської церкви. Нарешті, й останній біографічний факт Жефаровича засвідчує його зв'язок із Росією, що в цілому було типовим явищем для сербського русофільства. 1753 року митець вирушає через Угорщину до Москви. Небезпідставним є припущення, що його шляхи пролягли через Київ, відвідини якого вважалися в сербському інтелектуальному середовищі ледь не моральним обов'язком. Найвірогідніше він «зажадав побачити далеку країну, книжки ікони, мідьорити й речі прикладного мистецтва якої він зустрічав мало не в кожній церкві Карловацької митрополії» вважає Д. Давидов[94].

Жефарович вирушив туди на хвилях загального піднесення яке охопило сербів Австрійської монархії, котрі переселялися до Російської імперії, опиняючись в Україні, про що йтиметься далі. Як і багато його земляків, він не повернувся на батьківщину. Прибувши 1753-го в Москву, Жефарович того року там і помер.

Найбільший після Жефаровича представник сербської графіки Захаріє Орфелін свої літературні твори ілюстрував власноручними гравюрами. Вони також виникають як синтез східнослов'янської та західноєвропейської традицій із переважанням першого компонента, тобто київської книжкової ілюстрації, перш за все — «Ифіка ієрополітика». 1758 року Орфелін ілюстрував у власному виданні «Ортодокс омологію» з катехізису Петра Могили. Однією з кращих ілюстрацій книжки вважається гравюра «Свята Трійця», котру сербський митець перекопіював із однойменного київського видання катехізису.

До власної «Історії Петра Великого» (Венеція, 1772) З. Орфелін також підготував ілюстрації, які засвідчують високий рівень умілого поєднання українсько-російських та західноєвропейських стилевих явищ. Цими творами автор наближається до мистецтва рококо[95].

Сербські митці, що залишалися в Києві, працювали в дусі української традиції, входячи в історію вітчизняної графіки, як це демонструє постать Якова Сербина[96]. У 70-х роках в Києво-Печерській лаврі цей майстер-гравер виконав чотири ікони-дереворити, що зберігаються в архіві Лаври[97]. Через вира барокові риси, певне порушення канонічних норм вони були означені офіційною московською владою як «безобразні ікони»[98]. Можливо, ікони Я. Сербина надсилалися до сербських поселенців на українських землях або ж — із мандривними церковниками — на батьківщину.

Складовою частиною культурно-історичної панорами сербсько-го XVIII ст. є книжкова ілюстрація, в цілому іконографія книги, яка також не могла не зазнати змін, оскільки книга мала величезне зна-

чення в культурному обміні. Ті численні книжки київських, московських, львівських видань, що надходили різними шляхами до сербів, не тільки залишили помітний слід у формуванні літературної мови XVIII ст., а й своїм графічним репертуаром впливали на оформлення сербської книги.

Відомо, що в Києві навчалися палітурної справи спеціально відряджені сюди сербські учні[99]. Звідси, спочатку — в ті друкарні, де видавалися книжки для сербів, а пізніше — безпосередньо на батьківщину, вони несли книжкову ілюстрацію з типовими рисами бароко.

Суттєві зміни відбуваються і в ілюструванні книжок, що засвідчує творчість Гаврила Стефановича-Венцловича та Николи Нешковича.

Хоча на Балкани надходила велика кількість друкованих книжок зі сходу, давня традиція переписування книг, як зазначалося вище, триває й далі. Окремі сторінки прикрашаються мініатюрними ілюстраціями. Найвідомішим є мініатюрист першої половини XVIII ст. Г. Венцлович, який найчастіше переписував книги Лаврської друкарні, ілюструючи їх власними мініатюрами. Автор користувався ілюстраціями київських видань, запозичуючи з них у власноручні віньетки, медальйони, ілюстрації елементи виразно барокового походження, які до того були незнайомі сербській рукописній книзі. Схожість з українською друкованою книгою виявляється в декоративних елементах, невеличких прапорцях з овальними медальйонами з образом Христа.

Окрім орнаменту, Г. Венцлович запозичував і зображення святих. Велика кількість (близько п'ятдесяти) образів святих, які здебільшого належать до киево-печерських угодників, та зображень свят дає підставу твердити, що Венцлович мав під рукою певні київські видання, з яких переймав сюжети для власних ілюстрацій.

У синтезі українського та пізньовизантийського графічного мистецтва народжувалася сербська книжкова мініатюра, біля витоків якої стояв Г. Венцлович, письменник і художник, що не лише в літературному, а й у мистецькому відношенні був відвертим прихильником української барокової традиції.

Ця традиція триває і в другій половині XVIII ст., коли рукописна книга й далі не зникає з культурного обр'ю. У рукописній книжці «Паракліс», що зберігається в монастирі Дечани, є чотири мініатюрних малюнки з портретами сербських середньовічних феодалів та патріарха Арсеніє. Книжка виникла 1762 року і своїми ілюстраціями становить особливий інтерес як приклад трансформації середньо-

вічного образу в бароковий. Малюнки втратили характер середньовічних мініатюр і відзначаються стилем, типовим для часу написання «Параклісу», — бароковим одягом можновладців, іконографією. Образ Стефана Дечанського, за спостереженнями дослідників має типове «руське обличчя». Малюнкам притаманне вигадливе тло з елементами пейзажу та сюжетом, уже нетиповим не лише для сербських середньовічних зразків, а й для відомих тогочасних, таких як стінопис Крушедолу. Ці елементи мають іноземне походження, вірогідно — із графічних джерел. Порівняльне вивчення дало можливість вказати на київські книжки, в ілюстраціях яких є схожі пейзажі. Найбільші аналогії дечанський «Паракліс» має із друкованими ілюстраціями Києво-Печерського Патерика 1702 року, що його частково ілюстрував Леонід Тарасович. Його ілюстрації були прикладом для виконання мініатюр до сербської книжки, присвяченої середньовічному феодалові Стефану Дечанському.

За спостереженням Д. Медаковича, сербські ілюстрації належать Николі Нешковичу. Саме цьому майстрові притаманний стиль, присутній на мініатюрах: обличчя зображені з більшою людяністю, теплом, інтимом. Автор використовує барокові антитези: урочисту піднесеність і гротеск, трагізм і жарт, історичне й міфологічне. Усе це дало підстави назвати Нешковича одним із перших барокових митців XVIII ст, у творах якого виникають перші елементи ранньої сензуальності[100].

Такий шлях проходить сербська книжкова ілюстрація — від перших кроків у напрямі бароко в мініатюрах Г. Венцловича до передвіщення нових явищ у мистецтві, які знаходимо у Н. Нешковича.

Іконописання — основний вид живопису давнього українсько-го та сербського мистецтва — також поступово зазнає еволюції. Нові явища в Україні помітні вже у традиційному іконописі фахових зографів другої половини XVI ст., коли спостерігаються певна різноманітність малярських манер, певне переосмислення старих прийомів та засобів іконописання[101]. Стрімкі зміни відбуваються у 20-х та особливо 30-х роках XVII ст., коли міцніє рух за освоєння лагінської культури, що значно витісняє ортодоксалістів з їхнім непримиреним ставленням до західної культури.

У сербському іконописанні аналогічний процес здійснюється лише через століття, коли окреслюються суттєві зміни у стилі, іконографії, ставленні до ікони. Відбувається відхід від традиційного сприйняття ікони як культового знаку і приймається концепт релігійної картини, котра не тільки передає літературний сюжет, повчання, а

й сповнена тепер інтелектуального та духовного змісту. Виникнення таких явищ було великою перемогою сербського бароко[102].

У галузі іконографії Україна також була зразком, гідним наслідування, оскільки завдяки Україні, в основному, сформувався репертуар сербського мистецтва XVIII ст.[103]

Традиційний обмін іконами здійснювався між слов'янським сходом та півднем і в часи переселення сербів до Австрійської монархії. Численні сербські паломництва на схід із проханням про підтримку церкви, як правило, супроводжувалися привезенням ікон[104]. Так, у монастирі Велика Ремета зберігалися чотири ікони, що належали школі Симона Ушакова і були виконані російськими майстрами Тихоном Філатовим, Спиридоном Григор'євим, Леонтієм Стефановим, Іваном Максимовим. Ікони прибували з Росії як складова частина допомоги сербам, але, за спостереженнями дослідників, незважаючи на значну кількість типово російських ікон (Шуя, Палех, Мстера), що осідали у сербських церквах, вони не мали такого впливу на сербське іконописання, як українські.

Уже в 20-х роках XVIII ст. серед сербів з'являються іконописці, які навчають сербських богомазів, що дає певні результати. Так, в іконі «Богородиця з Христом» (1724) Рафаїла з містечка Бачка Паланка уже виникають, хоч і в досить наївному виконанні, елементи реалізму[105].

Стильові зміни, позначені бароковими елементами, з'являються в іконописі 30-х років, але найбільшої сили український вплив набуває у 40–50-х роках XVIII ст., що ілюструють іконостаси та окремі твори сучасної Воєводини. Імена авторів цих творів, хоча далеко не всі вони ідентифіковані, значно розширюють галерею сербських митців, що були зв'язані з українською традицією. Виконання ікон у монастирі Врдник (1743), наприклад, демонструє чітку спрямованість невідомого автора (згідно з деякими припущеннями — Стефана Зоранича) на київську іконописну традицію.

Значна частина сербських іконописців проходить через київську школу іконописання. Цей процес досягає апогею в середині і на початку другої половини XVIII ст. Уже з 70-х років спостерігається поступовий перехід до традицій віденської школи мистецтва. Це простежується, зокрема, у працях Михайла Радосавлевича, котрий звільняється від українських впливів і переходить до західних зразків. Але, як і в інших сферах духовної культури та мистецтва, присутність українського іконопису помітна аж до початку XIX ст. Цьому сприяли тематичне розмаїття, стильова новизна української ікони, сюжети якої запозичували серби,

Велику роль у тематичному збагаченні сербської релігійної картини і надалі відіграє книжкова ілюстрація українських видань, передусім популярна «Ифіка ієрополітика» та інші джерела українського походження. Звідси у сербську іконографію потрапляють нові сюжети й теми, раніше не знайомі такому канонічному виду мистецтва, як іконопис. Ці теми виникають на іконостасах численних сербських монастирів та церков сучасної Воєводини.

Давні сюжети, відомі ще з середньовічного репертуару, барокізуються — наприклад, мотив «Богородиця — життєдайне джерело». В Україні ця символічна тема зцілення була досить поширеною і нерідко зображувалася з присутністю фонтана та святих отців, що черпають воду, роздаючи її людям навколо. Цей сюжет поширений, зокрема, на іконах монастиря Ржищева. Одна з ікон зібрання Народного музею у Белграді виразно нагадує українську, причому в традиційному сюжеті присутні очевидні стильові зміни барокового походження [106]. Як і на інших іконах, зміни спостерігаються у зображенні облич, одягу в положенні фігур, їхньому розміщенні тощо. Постаті канонічних святих зображено на фоні імпазантних архітектурних куліс, на орнаментованому золотому тлі, де найчастіше представлені стилізоване листя і квіти. У цьому дусі писали ікони Димитріє Бачевич, Михайло Євтич.

Новим явищем для сербських ікон стали алегоричні зображення. Подібними рідкісними іконами були символічні відтворення Віри і Надії у церкві Ечки (1786). Порівняння цих алегорій з емблематичними збірками київських видань привело до висновку, що невідомий сербський митець майже повністю переніс копії цих гравюр на власні ікони. Алегоричне зображення інших цнот («Воздержаніє», «Целомудріє») також, як припускають, запозичене з київських зразків, перевиданих сербами. Подальші дослідження поглибили знання про присутність емблематичних фігур у сербському іконописі — їх знайдено на іконостасі однієї із церков Воєводини, створеному 1733 року, де представлено цноти «Справедливість», «Віра», «Любов», «Надія», «Мужність», що також походить із Києва.

На іконах В. Остоїча передаються алегоричні притчі про Багача і вбогого Лазаря, про весілля, примноження хлібів тощо. Саме з українським впливом пов'язується поширення популярної в Україні ікони Покрова Богородиці, зображення «Богородиці із сьома мечами і сьома печалями» [107]. Новим в іконографії було зображення Христа як життєдайної лози та сцен страстей Христових, що, можливо, мало алегоричне значення.

Завдяки цим взаємопов'язаним композиціям сербська іконографія перетворилася на динамічну, розмаїту картину, звільнену від середньовічної статичності, світогляду, який поступово відживав. На іконах помітні нові прояви мистецтва, раніше нерозвинені, як, наприклад, зображення природи.

Пейзажний жанр починає своє самостійне існування у Франції з XVI ст., а в українському мистецтві пейзажне середовище виникає у XVII ст. У XVIII ст. пейзаж сприймається як певна складова частина зображення, він супроводить іконопис і саме в такій функції переходить у сербське мистецтво.

У сербському пейзажному живописі XVIII ст., як і в українському попереднього століття, складовою частиною пейзажу є архітектурний стафаж із виразними ознаками ренесансного та барокового стилів. Генетичне цей пейзаж сягає художньої традиції Північної Європи XVI ст. Він часто має символічний характер, сповнений емблематичного значення, що споріднює пейзажні фрагменти сербських авторів з українськими прототипами. Досить часто це надуманий пейзаж, насичений символами «сад природи». Елементи кончето західноєвропейського походження прийшли в сербський пейзаж київськими шляхами, якими йшли й самі автори. Спорідненість сербських та українських авторів полягає в основному в подібності техніки виконання, у постановці руки митця і в однаковій ритміці опанування засобів, засвоєних на заході [108]. Різниця, однак, полягає в дистанції опанування, оскільки в українське мистецтво ці засоби приходили на століття раніше, ніж до сербів.

У сербській церкві виникає ще одне явище, нове по відношенню до попередньої традиції, — високий іконостас. Як правило, він був передвітарною огорожею — саме такі іконостаси мали церкви середньовічної доби. Лише за часів переселення створюються ярусні іконостаси. Виникнення їх дослідники пов'язують із східнослов'янськими впливами [109].

Такі висновки цілком виправдані. Часто відвідуючи східнослов'янські церкви з їхніми імпазантними багатоярусними іконостасами, сербські ієрархи могли захопитись ідеєю створення подібних іконостасів у власних церквах. Можливо, цю ідею підтримали й українські іконописці, що працювали серед сербів. Не виключено, що виконавцями перших таких іконостасів були українські різьбярі. Вони могли приходити до сербів разом із художниками, вчителями, священиками в тій загальній подорожі до південних слов'ян з метою допомоги.

Вимагає окремого порівняльного дослідження генезис сербсько-го різьбярства, церковного інвентаря, орнаменту тощо. Українське різьбярство на дереві за доби посилення культурно-мистецьких спілкувань із сербами було досить розвиненим і могло передаватися їм як складова частина загального ансамблю церкви, у формуванні якого участь українських митців є очевидною.

Окремі іконостаси, виконані у 60–70-х роках, своїм поділом на горизонтальні зони з низкою ікон, виділених колонками у верхніх рядах, наводять на думку про можливий зв'язок їх із східнослов'янською структурою[110]. В орнаменті цих ярусних іконостасів присутні рослинні мотиви із символічним зображенням птахів. Сербське дерев'яне різьблення XVII–XVIII ст. як і дрібна пластика, в цілому має дещо спільне з українським[111]. Поодинокі публікації на цю тему вказують на можливі знахідки слідів перебування українських різьбярів по дереву, які працювали в окремих центрах різьбярства у Воєводині[112]. Архівні дослідження могли б пролити світло на це ще мало вивчене питання поширення українського прикладного мистецтва на Балканах у XVIII ст. Що такі знахідки можливі, засвідчує, зокрема, згадка про перебування в сербському монастирі міста Арад (Румунія) перебулих із Києва малярів і різьбярів по дереву[113].

Як і в інших сферах мистецтва, українські майстри могли, мати власних учнів, які пізніше власноручно створювали багатоярусні іконостаси з оригінальним позолоченим різьбленням. Можна припустити, що українські різьбярі працювали невдовзі після приходу іконописців або спільно з ними створювали величні інтер'єри у стилі бароко. Цей процес закінчився лише у 80-х роках, коли було створено сербський бароковий іконостас. На тлі попередньої вітчизняної традиції такий іконостас став винятковим явищем, суттєво відрізняючись стилем від інтер'єра церков на Афоні, а з часом навіть від українських та російських, з якими цей іконостас був генетичне пов'язаний[114].

Відповідні зміни відбувалися в різних видах дрібної пластики. У сербських монастирях знаходиться чимало сакральних предметів культу, привезених із покинутих земель як реліквії. Водночас у великій кількості надходили речі з Києва, Москви — як дарунки та милостиня, по яку часто подорожували на схід сербські церковні делегації. Окремі предмети культу купувалися або замовлялися для потреб церкви в київських майстернях. Сербські переселенці на українських землях вважали за свій обов'язок передати на батьківщину культові предмети, придбані тут. Саме на знак солідарності із слов'янами свою

частку у подарунки вносили й українські городяни, про що збереглися відповідні записи. Так відбувався своєрідний зв'язок цінностями від Дніпра до Дунаю та Адріатики.

Далматинець Герасим Зелич, повернувшись з України, приніс до свого монастиря у Крупі хрест та інші речі, що їх передали земляки, які оселилися на українських землях, а також українські городяни, про що свідчить запис: «Цей хрест дарували Самійло Редько з дружиною Наталією в Святоуспенську далматинську обитель Крупе трудом і старанням ієромонаха Герасима Зелича, 1783, серпня в Малоросії»[115]. А ось ще один напис — на кубку, що зберігався в одному із музеїв Сараєва: «Ця чаша принесена з Малоросії трудом і зусиллям наступних: ігумна Никодима, а вкладниками в неї були з Запоріжжя козаки Ілько Федорович і Конон Йосипович 1786 року. 1 серпня»[116].

Потребує спеціального дослідження орнамент вишивок церковного вбрання, особливо митрополичих фелонів та інших атрибутів культу. Учені вже звертали увагу на руське походження церковного вишивання[117]. Урочисте церковне вбрання було складовою частиною тих дарунків, що їх східнослов'янські зокрема київські, ієрархи передавали сербським. Захаріє Орфелін в одній з ілюстрацій до книжки поезій «Маловажное приветствие» (1757) змальовує таке вбрання, детально передаючи орнамент вишивок, які досить виразно нагадують рослинну орнаментику, поширену в українському бароковому мистецтві. Сербське гаптування також позначене рослинним стилем, поширеним в Україні у XVII–XVIII ст., з мотивами вазона, що є результатом впливу ренесансно-барокових мотивів[118].

Декоративні форми барокового стилю, різними шляхами проникаючи до сербів, давали поштовх для розвитку сербського прикладного мистецтва як складової частини церковного ансамблю, що заповнював храми.

XVIII ст. внесло суттєві зміни й у зовнішній вигляд сербської церковної архітектури. На землях, що опинились під турками, залишилися славнозвісні храми, збудовані в типовому візантійському стилі: Дечани, Грачаниця, Манасія, Студениця, Мілешево та інші. На землях, куди переселилися серби, існувала низка монастирів (зокрема на Фрушкій горі), архітектура яких являла собою певні варіації пізньовізантійського стилю. Ці монастирі були й залишилися важливими осередками духовної культури та релігійного життя. Проте з масовим переселенням сюди наприкінці XVII ст. сербів вони вже не могли задовольнити потреб у церковному обряді. Через це виникали дерев'яні церкви, збудовані у стилі давньої балканської архітектури. Вони мали



тимчасову функцію й не могли залишатися основним репрезентантом сербського духовного життя.

За доби бароко архітектура виступала одним із найважливіших репрезентантів рівня культури, багатства суспільства, його могутності. Тому по всій Європі зводилися розкішні храми, що глорифікували не лише релігію, а й відповідну конфесію, слугуючи виразом релігійної конфронтації.

Українська церковна архітектура, не герметизуючись у власній традиції, але й не зрікаючись її, відбиває включення у загальноєвропейський процес бароко. У результаті виникають величні храми, в яких тонко витримано співвідношення головних джерел барокової культури православної конфесії — давньоруську, західноєвропейську архітектурну стилістику поєднано з місцевими традиціями, в яких присутній певний елемент народної творчості. Церковна архітектура греко-католицького віросповідання зберігає ту саму вірність вітчизняній культурі, більшою мірою виявляючи толерантність до католицької традиції. Але й православна архітектура, точніше — її замовники, не цуралася європейського мистецтва, сміливо довіряючись західним митцям, як це демонструє Петро Могила, котрий доручив реконструкцію Софії Київської італійському майстрові. Цей акт є своєрідним уособленням характеру ставлення українського суспільства до європейської культури і процесу барокізації середньовічного мистецтва, перш за все архітектури. Бароковий вигляд Софії Київської відбиває міру «втручання» західного компонента в архітектурний комплекс: вона досить «помірковано стримана», але при цьому народжується нове культурне обличчя, відоме як українське бароко.

У сербській архітектурі відбувається аналогічний процес, але з певними відмінностями. Барокові зміни в архітектурному вигляді сербських храмів здійснюються раніше, ніж, наприклад, в образотворчому мистецтві, — вже в перших роках XVIII ст, тобто безпосередньо після переселення. Ціла низка фрушкогорських монастирів, збудованих у традиційному стилі, перебудовується у стилі бароко: найчастіше зводиться масивна дзвіниця, змінюється фасад.

Найбільш показовим прикладом перемоги бароко в архітектурі є збудована в 1758–1762 роках кафедральна церква у Карловаці, яка містить головні риси нових будівель — монументальний фасад із двома дзвіницями з грушоподібними банями в західній частині храму. Певною мірою ця сакральна архітектура є близькою до української — західних регіонів, дещо відрізняючись від східноукраїнської. Причина цього полягає у виконавцях замовлень. Найчастіше сербські церкви у

Воеводині будувалися за планами австрійських військових інженерів, що перебували у війську, з яким відходили сербські переселенці. Ці автори — німці, пізніше італійці — саме й визначили типаж сербської сакральної архітектури доби переселень як далекий від типу храмів візантійської традиції. Навіть ті монастирі, що були збудовані у пізньовізантійському стилі, зазнають помітних втручань стилю, далекого від бази яка барокизувалася. У цьому плані сербська церковна архітектура істотно відрізнялася від східноукраїнської.

Очевидно, сербські ієрархи, не маючи можливості звертатись із замовленнями до майстрів, котрі б могли здійснити перебудову з такою витонченістю, як це зробив італійський архітектор із Софією Київською, були змушені приймати ті форми споруд, що їх пропонували їм австрійці. Тому саме в архітектурному мистецтві спостерігаються значний розрив у традиції, виникнення нових форм, далеких від середньовічних. Якщо взяти до уваги ортодоксальність, застережливість сербських замовників стосовно всього, що йшло від неправославних митців, то така занадто смілива компромісність є досить нехарактерним явищем для початку XVIII ст., бо лише в його кінці відбудеться прямий перехід до західної культури без східного посередництва.

Нова архітектура виникає по всій Панонії, де створювалися сербські поселення. На місці старих скромних будівель зводяться нові з типово середньоевропейськими стильовими рисами. Такою є митрополіча резиденція в Карловаці, збудована з усіма атрибутами церковного бароко. Одним із мотивів, що спонукав сербську церковну ієрархію вдаватися до таких дорогих споруд, була релігійна конфронтація, прагнення наголосити на рівноправному становищі сербської церкви в Австрії.

Якщо зовнішній вигляд сербських храмів демонстрував різкий відхід від візантійських форм, то інтер'єр зберігав давню традицію. Проте і він зазнав суттєвих змін, що перш за все виявилось у виникненні такого нового явища, як індивідуалізація особи. В інтер'єрі сербського храму спостерігається поступове зародження та становлення портретного живопису.

В українській і сербській культурах портрет існував ще віддавна — з доби середньовіччя, розвиток якого в українців і сербів має чимало спільного. Монументально-церемонійні портрети у розписах Софії Київської з представленням родини Ярослава або ж сімейний княжий портрет в «Зборнику Святослава» (1073) становлять блискучі приклади давньоукраїнського портретного живопису, який

з XIII ст. розвиватиметься і в сербському середньовічному мистецтві у так званій рашській школі, що існувала до кінця XIV ст. Якщо XIII, XIV, XV ст. не зберегли майже жодної пам'ятки портретного малярства України, то сербський стінопис цього часу має чимало прикладів презентації церковної і державної верхівки, покровителів, зображених з вельми незначними елементами індивідуальності, у виразно візантійських стильових рисах. З кінця XIV ст. виникають зображення феодалів у вигляді настінних розписів, а з початком книгодрукування в XVI ст. у Чорногорії зображення церковних ієрархів стають частим мотивом книжкової ілюстрації. Як правило, усіх їх зображували святими без будь-яких ознак реальної особи.

Лише з добою бароко пов'язані істотні зміни в сербському портретному живописі, який позначений рішучим втручанням в усталені норми і канони. Навіть колишні середньовічні персонажі, історичні особи чи ж святі, зазнають творчого переосмислення, позначені авторською фантазією.

Портретне малярство стрімко розвивається в українських землях, особливо на заході, починаючи з XVI ст., у чому суттєву роль відіграє знайомство із західноєвропейськими досягненнями цього жанру. Значна декоративність, пишність одягу, підкреслення ювелірних оздоб, викінченість серйозної та поважної характеристики — ці риси західноєвропейського пізнього ренесансного і барокового малярства імпонували замовникові — панівній верхівці. Особливості споживача накладали на портретне мистецтво свої типові ознаки, які були властиві йому протягом XVII та XVIII ст.

Показово, що саме зміни в соціальній структурі значно сприяли розвитку портретного жанру в сербів, які переймають портрет у тих формах і стилях, що сформувалися в українському мистецтві. До великих переселень церква була майже єдиним замовником художніх творів, головним меценатом і охоронником глибоко консервативної мистецької традиції, яка впродовж століть жила в межах твердо визначеної іконографії. Тому й портретне мистецтво часів переселення і надалі зберігало вірність візантійській традиції, виступаючи більше іконою, ніж реалістичним зображенням конкретної особи.

Після переселення в соціальній структурі відбуваються істотні зміни. Окрім клерикальних верств, що й далі домінують в адміністрації, з'являються і поступово розвиваються різні групи громадянського прошарку, які помітно впливають на виникнення портретного живопису. Його розвиток є своєрідним показником стильових змін у живописі, поступового опанування західноєвропейських прийомів

зображення. Передусім це позначилося на звільненні від наголошеної релігійності необов'язковою стає анонімність авторів, відбувається розрив з раніше непохитною традицією культу окремих історичних постатей, коли реальні особи вводились у сферу релігії.

За доби бароко людська особистість не приглушувалась а навпаки, енергійно заявляла про себе емоційністю; дедали більше виявляли себе суспільні позиції людини — не тільки духовенства, а й інших верств, перш за все громадянських. Суспільно-політичні та економічні обставини, в яких у першій половині XVIII ст. опинилися сербські переселенці, вимагали енергійного прояву людської індивідуальності, що й дістало відображення в портреті. Саме в цей період найбільш очевидним є розрив із середньовічною традицією релігійної інтерпретації людини. Дух бароко вивільняв мистецтво від шаблонного зображення людини, дедали більше тяжіючи до її індивідуалізації. Такі зміни простежуються в характері зображення ієрархів, яке має досить давню традицію у середньовіччі.

Якщо в українському малярстві феодалний портрет був представлений відповідно до верств суспільства магнатським, шляхетським, старшинським портретом, а також зображенням вищого та середнього духівництва, міщанства, людей вільних професій тощо, у сербському домінувало зображення духівництва, здебільшого — вищих ієрархів. Портретна галерея цього типу в київській митрополичій резиденції почала систематично поповнюватися з кінця XVII ст. Скромні зображення вчених-архімандритів із рисами ренесансного портрета поступають перед пишними митрополичими та архієрейськими портретами, які наближуються до світських, але і зберігають схожість з бароковими іконами, особливо розкішністю літургійного одягу, монументальною репрезентативністю.

У сербів подібне явище спостерігається з середини XVIII ст., яке було у розвитку старого українського портрета «останньою і блискучою епохою»[119]. «Підключаючись» до цього періоду, сербські митці запозичували те, що вже мало в українському мистецтві майже столітню традицію. Тож сербські середньовічні володарі з візантійського вбрання зразків XIII- XIV ст. у XVIII ст. «переодягаються» в розкішні костюми європейських магнатів XVII ст. Їхні обличчя, хоч і надалі ідеалізовані, маючи риси святих, рке не позначені аскетизмом, відчуженістю від земного буття. Виразний приклад становить «Стематографія» Х. Жефаровича, яка ще утримувала середньовічну атрибутику в портретах сербських володарів і святих. Водночас автор, розуміючи мову мистецтва адресата, сміливо барокизував своїх

героїв. Еволюцію процесу барокизації портретів ієрархів у книжковій ілюстрації завершує «Історія різних слов'янських народів, найбільше болгар, хорватів і сербів» (Відень, 1795), в якій відомі канонічні сербські володарі і святі представлені відповідно до жанрової специфіки зображення святих уже без релігійних атрибутів — у лицарській зброї західноєвропейських феодалів.

Документи, мемуари XVIII ст. засвідчують наявність у побуті сербських ієрархів типово барокової розкоші, прагнення до прикрас, демонстрації багатства, в чому портретизування відіграло особливу роль. Ціла галерея портретів показує, що сербське вище духовенство не уникало портретизувань, які б представляли його у пишному вбранні, акцентували багатство і розкіш. Вони укладають угоди з майстрами, від яких вимагається передати, зокрема, й атрибути влади та могутності [120]. Потребам саме такої презентації сербських ієрархів, цілком імовірно, відповідав український досвід, досить широко представлений у сербському портретному живописі XVIII ст.

Питання участі сербських майстрів та їхніх безпосередніх або передбачуваних учнів у створенні сербського портретного живопису ускладнюється через анонімність цілої низки робіт, що вимагає ретельного порівняння відомих на сьогодні портретів з українською, передусім київською, школою.

Нині відомо кілька робіт, що належать Василю Романовичу якого ще називають придворним художником патріарха Арсеніє Чарноєвича. У жанрі портрета працюють зв'язані з українським майстром Стефан Тенецький, Никола Нешкович, Йоаким Маркович та інші автори, чий імена з'являються в останні десятиліття XVIII ст. Стилiстика виконання цих портретів виразно нагадує київську традицію іконопису.

Авторами портретів в Україні були здебільшого іконописці, що позначилося на особливостях виконання великих ктиторських портретів. Це характерні для іконопису звучні фарби, пишний квітчастий одяг, застосування золота. В сербів у такій традиції працював С. Тенецький, чия робота «Серби святителі і св. Теодор Тирон» (1764) є блискучим прикладом синтезу іконописання та портретного живопису, пізньовізантійських та барокових елементів.

Портрет сербського патріарха Арсеніє III Чарноєвича виконано у типовому для українських портретів стилі презентації ієрархів. Аналогами таких портретів у сербів є українські роботи, такі як портрети Іоасафа Кроковського (початок XVIII ст.), Рафаїла Заборовського або портрет єпископа Афанасія роботи Д. Вишневецького (кінець

XVIII ст.). Їх об'єднують іконографічна схема, монументальність, багатство декоративного вирішення, кольорова гама.

У галереї сербського портретного живопису чи не найбільше представлені зображення ієрархів. Але найчастіше це не ті, характерні для українського мистецтва, зображення на повний зріст. Сербські митрополити та єпископи здебільшого зображені так, що постаті, як правило — бюсти, виступають на темному глухому тлі. Як і в українському портретному живописі XVI–XVII ст., увага художника зосереджена на обличчях сильної пластичної ліпки. Автор прагне виявити якості, вдачу людини, наголошуючи на таких особливостях, як почуття власної гідності, сила волі, розум.

Ці портрети є типологічно близькими до тих українських зразків, у яких превалюють лаконізм, замкненість портретної характеристики, стриманість у розкритті внутрішніх почуттів. Одяг, на відміну від репрезентативних портретів ієрархів, зображених на повний зріст, не відвертає уваги від головного — змалювання характеру через обличчя. Цей портрет у сербів близький до створюваних у 70–80-х роках XVIII ст. зображень які широко відбивають нове розуміння функцій портрета. Тут ще присутня традиційна схема, проте превалюють вже не репрезентативні завдання, а робиться наголос на психологізмі, розкритті внутрішнього світу людини. Ціла низка подібних портретів невідомих або ідентифікованих авторів являє собою пізко вихоплене з оточуючої п'їтьми фону обличчя. Зображення одягу має важливу функцію, проте її не так наголошено, як у портретах на повний зріст.

Саме такими є портрети єпископів Стефана і Павла Авакумовичів, Герасима Адамовича, що належать невідомим авторам, Ісайї Антоновича (автор С. Тенецький?), архімандрита Феодосіє Веселиновича, єпископів Василіє та Николи Димитриєвичів, митрополита Йована Джорджевича, патріарха Арсеніє IV Йовановича Шакабенти, митрополита Вікентіє Йовановича, архімандрита Йована Йовановича, єпископа Йосипа Шакабенти, митрополита Павла Ненадовича та низки інших ієрархів, широко представлених у сербському портретному живописі XVIII ст.[121]. Багато з цих осіб жили і працювали саме в добу найбільш інтенсивного культурного спілкування з Києвом, коли основними виконавцями портретів були українські майстри, їхні учні або ж ті художники, що навчалися в Києві. Більшість робіт невідомих авторів стилевими особливостями зображення вказують на прямий зв'язок з київською школою портретного живопису, що в цілому вимагає ретельного порівняння у подальшому[122].

Окрім зображень ієрархів, сербський портретний живопис звертається і до представників інших верств. Вважається, що найдавнішим нецерковним зображенням є портрет офіцера Івана Текелії, який помер 1721 року, коли й було створено його портрет невідомим (іноземним, як вважають) автором. Серед перших відомих сербських авторів був Х. Жефарович, значний прогрес у розвитку цього жанру демонструють роботи С. Тенецького, автопортрет якого являє приклад високого рівня громадянського портрета. У репертуарі сербського портретного живопису є досить поширені в українському мистецтві зображення письменників (Й. Раїч, Д. Обрадович), міщан і меншою мірою — селян. До блискучих прикладів останнього може бути віднесене алегоричне зображення селянина-сіяча у стінописах Крушедолу, найвірогідніше — пензля українських майстрів.

Сербський портрет XVIII ст. заснований на бароковій концепції та стилі, близький до тогочасного західноєвропейського мистецтва і типологічно споріднений з українським портретним живописом тієї доби, що є результатом безпосереднього зв'язку з київською школою живопису. Навіть коли зв'язки припиняються, відгомін цього впливу спостерігається — і наприкінці XVIII, і на початку XIX ст. Навіть і в Росії, куди серби добиралися, прислужуючи при дворі імператорів, своєрідно відбувалася зустріч зрусифікованих сербів та українців. Показовим є приклад портретного зображення серба Теодора Янковича-Мириєвського (1740–1814), члена Російської Імператорської академії наук, котре виконав український художник Д. Левицький (портрет зберігається в Ермітажі разом із зображеннями інших сербських фаворитів російського двору).

Як і в інших сферах сербської культури, розвиток образотворчого мистецтва протягом останніх десятиліть XVIII ст. знаменує поява конкретної постаті, діяльність якої уособлює тривале поступове включення в загальноєвропейський художній процес. Такою фігурою в образотворчому мистецтві є Теодор Крачун (середина XVIII ст. — 1781), визнаний вершинним явищем сербського малярства XVIII ст.

Розвиток творчості Т. Крачуна узагальнює шлях, що його пройшло сербське мистецтво — від застарілих поствізантійських традицій через українську школу ознайомлення із західноєвропейським живописом до безпосереднього прямого знайомства з цим мистецтвом.

Від ранніх праць, що виникли не без впливу кращих вихованців київських митців, до останніх, створених завдяки безпосередньому ознайомленню із західним живописом, творчість Т. Крачуна ілюструє

розвиток сербського бароко. Географія цього розвитку відбиває своєрідний шлях від Києва до Відня, від раннього до зрілого бароко.

Свої перші кроки Т. Крачун робив у безпосередньому зв'язку з українською мистецькою традицією в її сербському варіанті. Роботи раннього Крачуна, надзвичайно близькі українській традиції, дали підставу припустити, що він міг бути серед учнів Василя Романовича, який мав свою школу в Хопові. З часом він співробітничав з кращими вихованцями Романовича, такими як Васа Остоїч, Димитріє Бачевич. Останній був прямим учителем молодого талановитого майстра, найбільше впливаючи на нього. Існує припущення щодо можливого перебування молодого Крачуна в Києві, куди, як уже зазначалося, відряджали для студіювання в Лаврській художній майстерні найздібнішу молодь [123]. Архівні пошуки могли б пролити світло на характер впливів на раннього Крачуна, але й те, що відомо на сьогодні, дає підстави зараховувати його до вже названого вище українського, передусім київського, кола митців.

Уперше ім'я Т. Крачуна з'являється 1763 року, коли він з Д. Бачевичем працював над іконостасами в Крушедолі, 1765-го — у Беочині. Його першу індивідуальну роботу — іконостас монастиря Хопова (1770) було знищено в роки другої світової війни.

У цих працях Т. Крачун засвідчує вірність своїм учителям, ілюструє ікона «Богородиці з Христом» Миколаївської церкви міста Сланкамен. Іконографія, особливо орнамент, декор засвідчують наявність українських зразків, якими користувався автор. Але технікою виконання він значно перевершує таких своїх попередників, як Н. Нешкович чи Д. Попович, та навіть і Л. Бачевич, що дало підставу назвати цю його роботу «вельми важливою картиною сербського бароко» (Д. Давидов). З українським репертуаром пов'язана і наявність у творчості митця теми страждань Христа, що прийшла в сербське мистецтво із західного за посередництва України. Те саме стосується й інших мотивів: «Христос і Самаритянка», «Втеча в Єгипет», «Христос у Марти і Марії». Відомі ще зі стінопису монастиря Крушедол, ці мотиви під пензлем Т. Крачуна зазнають нового втілення, раніше невідомого сербським майстрам перехідного періоду.

Художник виразно барокових поглядів, що особливо помітно в динаміці, патетиці його енергійних образів з типово європейськими засобами зображення внутрішнього збудження і душевного екстазу, Т. Крачун своєю творчістю символізує вияв зрілого бароко у сербському мистецтві. За визнанням дослідників, досягнення Києво-Печерської художньої майстерні відіграли виняткову роль у підготовці



«фази зрілого бароко», речником якої є Т. Крачун, майстер, котрий демонструє найвищий злет, що його досяг сербський художник, який виріс, з одного боку, на давній іконописній спадщині, з іншого — на досягненнях українського бароко[124].

Проте останнє, певна річ, було лише етапом у творчому розвитку митця, який після ознайомлення із західним живописом, логічно звільняється від того, що вже становило певний анахронізм. Після майстерні Д. Бачевича він відбуває у Відень, де, вірогідно, між 1765-м та 1770 роками навчається в Художній академії. У роботах Т. Крачуна помітний вплив австрійських митців, він відчутний і в іконостасах, що їх після повернення митець виконував по Воєводині. Саме в них найяскравіше виявилися такі риси творчості Т. Крачуна, як динамізм, складність композиції, темпераментний колорит, незвичайна фігуративна деформація, що навело на порівняння його із творчістю Ель Греко[125].

Окрім ікон, Т. Крачун малював і портрети, стильові особливості яких потребують подальшого порівняльного вивчення для з'ясування міри присутності українського бароко у переході сербського мистецтва до рококо і класицизму.

Теодор Крачун у сербському мистецтві є тим, ким у літературі є Доситей Обрадович. Певною мірою він пройшов той самий шлях, що й відомі українські художники Д. Левицький та Л. Боровиковський, які в Україні були провісниками стилю рококо, котрий не став органічним для українського суспільства. Унаслідок колоніальної політики Петербурга Київ втрачав свій пріоритет лідера європеїзації східнослов'янської культури. Він перетворювався на провінцію, що віддавала свої сили «північній Пальмірі». Тому митці полишають колишній оазис європейської культури Київ, шукаючи розуміння і можливостей для реалізації творчих намірів у Петербурзі. Українські художники позбавляються від національних рис мистецтва, виступаючи речниками класицизму, стиль якого в російському варіанті важко відрізнити від класицизму європейського.

За рівнем мистецтва Т. Крачун не мав таких досягнень, як Л. Боровиковський чи Д. Левицький. Сербське мистецтво значно запізнювалося у своєму розвитку порівняно з ритмом культури державних націй. Т. Крачун демонструє перехід до рококо, зберігаючи силу барокової традиції. Він вносить найсильніший слов'янський акорд у бароково-рокайний період сербського мистецтва.

Розглядаючи сербський бароковий ансамбль, не можна лишити поза увагою такий його важливий компонент, як музична культура.

Йї розвиток внаслідок османської навали не відзначався розмаїттям. Тут не спостерігаємо стильових епох, адекватних західній готиці, фламандській поліфонії, італійській інструментальній музиці. Лише бароко стало переломним етапом у цьому розвитку[126].

Як і в інших сферах мистецтва, попередній розвиток сербської музики має чимало спільного з українським, що відбивається, зокрема, в аналогічності джерел реконструкції давніх проявів мистецтва — фольклор, обряди, ритуали. Як і в українській Русі, на сербських землях було поширене мистецтво народних бардів. Сербських гусярів знали в Україні, куди вони йшли разом із переселенцями, що рятувалися від османських переслідувань. Згідно з польськими хроніками XV–XVII ст, зокрема Мясковського і Морштина, сербські мандрівні співаки викликали великий інтерес при дворах заможних феодалів на українських землях, були вони відомі й серед українського козацтва, зокрема на Запорозжі.

Придворне музичне мистецтво, як засвідчують середньовічні розписи, було досить розвиненим. Існуючі фрагменти говорять про схожість музичного життя Київської Русі та сербських середньовічних держав.

Як і у старокиївській державі, панівною була церковна музика, котра в цей час зазнала значного піднесення. Спільним було і генетичне коріння церковної музики — візантійська музична традиція, з якої запозичувалися гімнографія, різні форми хорового співу, що з часом набували національного колориту. Взаємопереплетенню стильових доміант слов'янського церковного співу сприяло і співробітництво духовних осередків — сербських та давньоруських — на Афоні. У монастирі Хиландар сербське «пояне» розвивалося поряд із болгарською, руською та іншими співчими школами[127]. За свідченням Василя Григоровича-Барського, який на початку XVIII ст. відвідав Афон і ознайомився з життям монастирів, сербський церковний спів мало чим відрізнявся від співів у інших монастирях[128].

Певну роль в орієнтації сербського церковного співу на грецькі зразки відігравав середньовічний письменник Сава Неманич, культ якого сприяв подальшій канонізації цих моделей і в наступних століттях. Тривалий час ці моделі залишалися єдиною нормою музичної культури через відому загальмованість подальшого розвитку сербського мистецтва[129]. Якщо з часом виникали нові твори, вони були варіаціями вже існуючих, створених на засадах візантійської традиції.

З переселенням наприкінці XVII ст. на північ у межі Австрії переноситься й ця давня церковна музика, позначена грецьким впли-

вом. З Афону до сербів йшли вчителі та священнослужителі, котрі, як скаржився Й. Раїч, навіть витискали з обряду сербський церковний спів[130]. Але національний варіант і далі жив у сербських обрядах у вигляді народного церковного співу, маючи два регіональні типи — карловацький і белградський. Якщо останній значною мірою зберігав архаїку, перший став базою створення нової духовної музики. Зберігаючи середньовічну основу, він поступово перетворювався на нове явище, яке також виникло внаслідок модернізації сербської культури.

Виникнення нової духовної музики пов'язане також із головними осередками духовного життя, що розвивалося на австрійському терені — у монастирях, розкиданих на Фрушкій горі[131]. Ця культура залишалася церковною, оскільки церква не могла бути стимулятором світської музики, остання ж і надалі була нерозвиненою через недиференційованість громадянського суспільства. Водночас уже на початку XVIII ст. духовна музика несла в собі нові елементи, що відрізняли її від візантійської традиції тенденцією до секуляризації та поступового зближення із західноєвропейськими стилями.

Як складову частину церковної культури музику було втягнуто у всі зміни, що відбувалися в сербському суспільстві в контакт із православним сходом. Подібно до Н. Радойчича, який стверджував, що сербську літературу XVIII ст. неможливо уявити без взаємин із Києвом, сучасні музикознавці наголошують на необхідності розглядати сербське музичне мистецтво цієї доби у широкому спектрі культурних комунікацій із Києвом[132].

Налагоджений між двома митрополитами — Рафаїлом Заборовським та Вікентіє Йовановичем — зв'язок не міг не позначитися на такій важливій сфері духовного життя, як церковний спів, що становив важливу складову частину барокового комплексу. За наказом сербського митрополита, який запроваджував нові норми культурного життя, вимагалось, щоб у церквах співали і службу вели тільки за книжками московського або київського друку[133]. Такі вимоги не могли зашкодити існуючій традиції, оскільки сербський спів, завдяки вже відзначеній схожості в генезисі та давнім взаємозв'язкам, був досить близький до київського розспіву. За участі відомого книжника і церковного діяча Григорія Цамблака сербський спів було перенесено до Києва, тож з XV ст. сербська духовна музика побутувала в Україні, а пізніше — у Московії[134].

У XVI–XVII ст. почали розвиватися національні варіанти співу — київський, білоруський, московський. З кінця XVI — початку XVII ст. українська духовна музика у своєму поступовому розвитку сприйма-

ла багатоголосся та барокові форми і за низкою ознак наближалася до західноєвропейської барокової музики, адже в Україні не було ще ґрунту для сприйняття ранніх форм оперного та інших різновидів європейського мистецтва. Через це тут значною мірою розвивалася хорова музика, яка синтезувала західноєвропейські риси з національною традицією[135].

Західноєвропейські музичні елементи, трансформовані в українській православній традиції, переходили до сербів, які з православного Києва без вагань приймали мистецтво, що мало католицьке чи уніатське походження. Це дає підстави для висновку, що і в сербській музичній культурі століттям пізніше спостерігалось те саме явище, що і в українській раніше, — панування хорової музики[136]. Точно відтворити повну картину сербської церковної музики нелегко, через те що музика в сербів побутувала здебільшого в усній формі, не фіксувалася нотними записами. Про музику громадянського суспільства аж до пізнього XVIII ст. свідчень досить мало. Лише пізніше, з розвитком міста, поступовим виникненням громадянського прошарку створювалася музика світська, якій, окрім фольклорної, передувала здебільшого церковна музична культура.

У XVII ст. церковними хорами в Сербії керували заходжі грецькі вчителі з Афону. Але, як відзначає В. Ерчич, важко повірити, щоб руські священики, котрі часто сіяли Слово Боже і народ утверджували в церквах у вірі, не поширювали і руського співу[137]. Це припущення є цілком імовірним, оскільки у 30-х роках XVIII ст. виникли школи київських магістрів, котрі, відповідно до програми Києво-Могилянської академії, викладали нотний спів, навчали церковного розспіву, засновували серед студентів хорові капели. Таке викладання було конче необхідне для обслуговування літургії, що її здійснювали церковні «певчики» та архіереї. М. Козачинський та його колеги, за спостереженнями Даниці Петрович, значно допомогли сербським «дидакалам» систематичним викладанням семінаристам псалтирського мистецтва[138]. Вони не тільки підтримували вже існуючу співочу традицію, а й стимулювали поширення по всій митрополії багатой музичної традиції Києва. Це були урочисті літургії, декламації, інші форми, які вносились у сербську духовну музику через творчість київських митців, що значно зближувало цю південнослов'янську музичну традицію із західноєвропейським бароко[139].

Сербське, народне за стильовими ознаками, церковне «пояне» мало середньовічне походження, і цей субстрат був споріднений з українською музичною культурою. Остання, за свідченням дослідни-

ків, суверенне панувала на терені Карловацької митрополії з початку і до другої половини XVIII ст.[140]. Порівняльні дослідження переконують, що саме в цих зв'язках слід шукати причини та характер подальшої еволюції сербської духовної музики, причини її генетичної та стильової спорідненості з київським розспівом.

Рукописні збірки, що й нині зберігаються в сербських архівах, монастирських зібраннях, засвідчують досить широку репрезентативність української музичної літератури в сербському церковному середовищі. Зважаючи на інтенсивність книжкових надходжень, можна припустити, що тут були знані книжки, призначені для богослужбового співу, які й донині збереглися у великій кількості в Україні. Ці книжки були значно поширені в церковній практиці та системі навчання братських шкіл і колегій. Перш за все це стосується відомих ірмологій[141].

У бібліотеці Матиці сербської зберігається «Ірмологіон... Осмогласник», найдавніший друкований музичний збірник України (Львів, 1702), котрий, як засвідчує запис, потрапив до сербів завдяки Йовану Ілічу, одному з паломників до Києва. Тут же зберігаються українського походження посібники з церковного співу, які становлять типові зразки української поліграфії XVIII ст. На палітурці одного з примірників позначено, що чернігівське видання 1761 року принесли до монастиря Хопово сербські прочани. Фонди Матиці сербської містять і рукописні збірки духовних концертів, створені у XVII ст., що потрапили сюди з бібліотеки Сави Текелії; в архіві Сербської Академії наук та мистецтва в Белграді зберігається збірка церковних пісень, котру, як припускають, уклав для ростовського митрополита український церковник Іван Заславський[142].

Архівні дослідження, здійснені Н. О. Герасимовою-Персидською, підтвердили прямий зв'язок сербської музичної традиції з київською. Опубліковані матеріали з фондів Матиці сербської в Новому Саді дали підстави констатувати існування співацьких книжок. Дослідниця звернула увагу на особливості художнього оформлення цих джерел вишуканими прикрасами. Аналіз гравюр з типово бароковими алегоріями вказує на походження рукопису з середини XVIII ст. [143]. Опублікований комплект нотних записів належить до партесних мотетів початку XVIII ст. Цей поширений у Європі вид музичної творчості притаманний різним національним школам, у тім числі й українській. Здійснена публікація засвідчує поширення цього жанру у Східну Європу, а звідти на південь. Характерно, що як і інші види мистецтва, цей вид мав католицьке походження і не міг бути запози-

чений у сербському середовищі безпосередньо із сусідніх культур — хорватської, австрійської чи угорської, а приймався опосередковано з української — як православного посередника.

Для вивчення подальшої еволюції цього жанру на сербському терені потрібно з'ясувати, якою мірою він продовжував жити у сербській культурі, чи можна говорити про його сербський національний варіант. Певною мірою відповідь на це питання повинні дати подальші архівні дослідження, котрі б значно розширили картину проникнення української музичної традиції на Балкани, розкрили міру її участі у створенні національного варіанта сербського музичного бароко.

Якщо київський розспів побутував у церковному середовищі, то духовні пісні, канти проникали за межі монастирських келій, поширювалися в народі. Кант у цілому був суттєвим фактором розвитку міської культури, усвідомлення й висунення на перший план особистісного, авторського начала в художній творчості. Популярність, значна поширеність цього загальноєвропейського жанру в українському середовищі, де він був різновидом побутової міської пісні, відома. Своїм світськи або духовно-моралістичним змістом ця пісня напівпрофесійного походження відповідала структурі, запитам українського громадянського суспільства XVII–XVIII ст., тому значною мірою збереглася, що засвідчують її публікації[144].

Як уже відзначалося, поширення канта в сербському середовищі було пов'язане з популярністю віршованої поезії, сприяло секуляризації обох цих видів мистецтва. Разом з іншими творами доби цей жанр поєднував у собі середньовічний компонент із новими, типово бароковими явищами. Як і в інших жанрах, фольклорний елемент був або імпліцитно присутній, або ж із часом привносився у зміст, мелодію чи спосіб виконання, чому сприяло і середовище побутування канта. Учителі з Києва чи ж сербські учні в Києві або в Карловаці належали до громадянського прошарку, якщо не походили з села.

Немає сумніву в тому, що українські вчителі співали ці пісні, оскільки виконання кантів входило до шкільної програми і як таке не могло не користуватися популярністю. Чималу роль у поширенні цих пісень відігравала і «Трагедокомедія» М. Козачинського. Музичний компонент був своєрідною нормою шкільної драми, яка часто включала виконання церковної гімнографії[145]. Тут нерідко фігурував хор, співалися духовні пісні, канти, привносилися народно-побутові пісні, інші види тогочасної музичної культури. За характером ця музика з України була позначена ренесансно-бароковими рисами, збері-

гаючи водночас місцеву середньовічну основу[146]. Козачинський не міг не використовувати особливості вітчизняної музичної традиції, спираючись на ноти, що в рукописному вигляді проникали до сербів. У «Трагедокомедії», нагадаємо, фігурують такі музичні елементи, як пісня, кант, хор, що брав участь у декламаторсько-хореографічних сценах.

Сербські учні виконували ці номери за українськими нотними зразками, мелодією яких був київський розспів. Наявність його засвідчують уже згадувані рукописні та перші друковані сербські книжки. Цю мелодію було зафіксовано квадратною нотацією XVII–XVIII ст. Вона прийшла на зміну середньовічним «крюкам» і засвідчувала виникнення багатоголосся, що проникало у традиційний монодичний спів літургії[147].

Якщо різні ускладнені жанри музичної культури бароко перебували у зародковому стані, суверенне панування впродовж століття належало українському кантові. Саме цей вид пісенності посідає чільне місце у всіх найзначніших пісенниках, рукописних і друкованих, що були відомі серед сербів у XVIII ст. Поширення їх на великому просторі розселення сербів від Дунаю до Адріатики і далі свідчить про значення цих пісень у сербському громадському житті. Генезис їх досить прозорий, на що вказував ще М. Сперанський, констатуючи, що їхня вітчизна — «Україна і культурне середовище Київської духовної школи»[148]. Пісні українського походження серби сприймали як свої, що, зокрема, засвідчує збірник 1750 року (який зберігається у Французькій національній бібліотеці), де сербські пісні духовного та світського змісту записані поруч з українськими[149]. Водночас надходили збірники московських видань, позначені українсько-російським переплетінням музичної та поетичної культур.

Популярність пісенної поезії у сербському суспільстві мала аналогії в Україні, де канти довго не втрачали свою аудиторію, переписувались, переходили з рук у руки, передавались у спадщину, зберігались у пісенному вигляді[150]. Але порівняння з репертуарним складом сербських кантів ускладнюється труднощами реконструювання, оскільки канти побутували тут здебільшого в усній формі — музика, за незначними винятками, що збереглися в рукописах, не фіксувалася.

Дослідження останніх років, здійснені реконструкції показали, що у сербській музиці XVIII ст. існує кілька типів кантів, які збереглися у збірках XVIII — початку XIX ст. і співалися в монастирях, школах, у міському та безпосередньо селянському середовищі[151]. До таких належать пісні літургійні, світські та обрядові, близькі до фольклор-

них. За типом вони відповідали зразкам, за якими співалися, тобто пісням з українських, іноді російських збірників. Так, до сербів потрапляли канти про Петра I, культ котрого був досить високим за умов антитурецької боротьби, в якій серби покладали надії на допомогу Росії. Виникали безпосередньо сербські канти на честь російського імператора, які являли собою місцеві варіанти, створені за зразками східнослов'янських. Так, сербська пісня «Шедше тріє царі», поширена в рукописних збірках XVIII ст., відповідає українському кантові «Шедше тріє царі ко Христу со дари», записаному на Чернігівщині.

У сербських архівах знайдено чимало різдвяних та фольклорних кантів, як-от: «Ливан, злате, змирно отдали безмірно», «Передвічно родися, под літи восхоті землю просвітити», у рукописному збірнику «Тріпеснец», надрукованому 1759 року в Москві, вміщено й сербські пісні, а церковну пісню «Грецьке Святий Боже» знаходимо в рукописній збірці українського походження, що зберігається в архіві Сербської Академії наук та мистецтва в Белграді. За чисельністю варіантів можна зробити висновок, цю найбільшою популярністю користувалися пісні «Шедше тріє царі», «Всі язиці...», «А хто, хто Миколая любить», різдвяний кант «Передвічний родився». Зразком для музичного виконання багатьох кантів була мелодія духовної пісні «Істочник духовний», варіанти якої містяться у багатьох рукописних збірках XVIII–XIX ст. та в літургійних книгах. Цей наспів, як показали дослідження, належить до кантів українського походження. Він поширювався усним шляхом і став музичною моделлю для багатьох сербських віршів, призначених для співу[152].

Музичний ритм впливав на поетичну творчість сербських поетів, творам яких була притаманна ритмічність упродовж XVIII ст. Поети нерідко адаптували свої вірші до поширеного ритму конкретної мелодії[153]. Так, із музикою тісно пов'язаний текст твору З. Орфеліна «Горестний плач», що починається словами «Сербіє преславна» із «Трагедокомедії» М. Козачинського. За твердженням Б. Джонсона, текст З. Орфеліна належить до найпопулярніших пісенних творів сербської літератури. «Немає сумніву, — підсумовує англійський дослідник, — що більшість тих віршів співалася. Майже безсумнівним є те, що «Горестний плач» співали сербські офіцери в австрійському війську...». Він припускає, що Орфелін писав твір відповідно до якоїсь конкретної мелодії, котра тоді була популярною (на це вказує її помітна присутність у багатьох пісенниках). Аналіз структури вірша також показує відповідність конкретним музичним вимогам[154]. Яка конкретно мелодія служила зразком, через відсутність нотних записів



з'ясувати неможливо, проте існує єдиний приклад записів, знайдений у рукописі «Привітання Мойсею Путнику» З. Орфеліна. Ця урочиста ода з нагоди призначення 1757 року М. Путника єпископом вважається важливим історичним свідченням побутування сербської музики XVIII ст., оскільки становить рідкісний приклад нотних записів.

Як типовий представник барокового полігістерства, З. Орфелін був і поетом, і гравером, і музично освіченою людиною. Текст його «Привітання» має графічне оформлення у бароковому стилі, що було притаманне співацьким рукописам, оздобленим старанно виготовленими вишуканими прикрасами[155]. Знайдені в архівах Матиці сербської, вони засвідчують українське походження і датуються часом, коли українсько-сербські зв'язки зазнали свого найбільшого піднесення. З. Орфелін вважається одним із перших «воєводинських музикантів»[156], а його музична посвята у «Привітанні» оцінюється як приклад наявності в сербів елементів гімнографії західноєвропейського походження, тип якої був поширений в українській культурі[157]. Як учень київського магістра Тимофія Левандовського З. Орфелін міг знати квадратну нотацію і запроваджувати в сербських церквах український спів. Саме до таких зразків близькі нотні записи З. Орфеліна, котрий писав за українськими зразками канти, «вівати», панегірики[158]. Його «Привітання», як єдиний відомий приклад нелітургійної пісні XVIII ст., засвідчує, що завдяки київському розспіву та квадратній нотації сербська музична культура відходила від канонічних пісень, наближаючись до світської музики.

Завдяки усній формі пісні поширювалися далеко за межі безпосереднього перебування українських митців, проникаючи слідом за сербською діаспорою аж до Адріатики. Так, у бібліотеці монастиря Крка, що у північній Далмації (Хорватія), знайдено музичні записи церковних пісень, зафіксованих квадратною нотацією. Монастир виник ще за часів середньовіччя і був важливим осередком сербської православної церкви у католицькому оточенні. Тут традиційно побутувало переконання в необхідності підтримки тісних зв'язків із православним сходом, де Київ посідав особливе місце. У бібліотеках монастиря зберігаються книжки українських та російських видань. До музичної спадщини належать збережені тут тропарі з Молебня Богородиці та кант Петру I. Тексти записано церковнослов'янською мовою з великою кількістю українських та сербських лексичних на шарувань. Помилки в нотації вказують на те, що записи, вірогідно, робив сербський монах, який повернувся в Далмацію з України. Мелодія є близькою до київського розспіву з елементами далматинсько-

го варіанта сербського церковного «пояння» і становить цінний зразок синтезу української та сербської музичних культур[159].

Один з рідкісних прикладів покладеної на ноти пісні XVIII ст, записаної квадратною нотацією на палітурці книжки, котру знайдено у монастирі Крка, а також значна кількість інших даних засвідчують, що записувач був з України. Особливий інтерес становить те, що книжка — уніатського походження: «Зерцало Богословія», укладене ієромонахом Кирилом Транквіліоном з благословення Варлаама Шептицького 1615 року. Це дало підстави говорити про переплетіння уніатської та православної традицій, попри наявність релігійних конфронтацій[160].

Завдяки зазначеним зв'язкам у сербській музиці формувався жанр, що відіграв найбільшу роль у розвитку духовної пісні, на основі якої зростала сербська громадянська музика нецерковного змісту. Через неї нові музичні елементи проникали в церковне «поянне», спричинюючи зародження нового типу музики, позначеного національним колоритом.

Популярність канта і шляхи його поширення відбивають ті самі тенденції, що мали місце і в Україні: із традиційного для середньовічної культури осередку — церковного — мистецтво зміщується у школи, звідки розноситься під час «рекреацій» мандрівними музикантами — учнями чи «дяками». Церковна культура стає надбанням міського населення, проникає у фольклор. Водночас відбувається зворотний процес переходу світської, фольклорної традиції в церковну за посередництва мандрівних дяків, котрі, повертаючися з рекреацій, несли до шкіл та монастирів духовну культуру своїх родин.

Фольклорний компонент був невід'ємною частиною загального комплексу сербської музики XVIII ст. Народна музика, пісня, хореографія, музичний інструмент були повсюдними в сербському суспільстві, але в церковну за характером культуру проникали повільно. Цьому проникненню значною мірою сприяли канти, що увібрали в себе інтонацію народної пісні. Таку тенденцію, як зазначалося, засвідчує і М. Козачинський, котрий певною мірою орієнтувався на фольклорні моделі сербського народного співу. Це не суперечило принципам бароко з його пошуками шляхів доступності для широкої аудиторії. Подібні прагнення виправдали себе. Це підтверджує популярність пісень М. Козачинського у народному середовищі. Ці пісні передавалися усним шляхом, давали поштовх для створення нових пісень, які вже вважалися оригінальними народними творами, що найвиразніше ілюструє доля найпопулярнішої пісні «Сербія преславна» — канта за по-

ходженням. Окремі з цих варіантів потрапляли до збірок В. Караджича як безпосередньо сербські народні. Дослідники відзначають, що ці духовні пісні мають чимало спільного з українськими псалмами[161].

Окрім духовних пісень, побутували й світські, що також характеризувалися близькістю до народної традиції в синтезі з елементами книжності східнослов'янського походження: «Ах погнала дівчинка овечок у поле», «Бігав заець полем» та ін.[162]. Те саме стосується пісень світського середовища («Що кому я винуватий, за що гину», «Ох, скажіте мої мислі» тощо)[163].

За спостереженнями дослідників, окремі пісні, що походять від кантів, і сьогодні можна почути на народних зібраннях, церковних та монастирських святах. Зміст і назви цих пісень досить переконливо вказують на їхній генезис, який сягає барокової доби. Це стосується кантів типу «Всі язичі...», «Восплещите руками...», «О кто, кто Николая любит...» тощо. Проте мелодії цих пісень уже відрізняються від початкових[164].

Популярність кантів, їхнє стрімке поширення і стійкість побутування були закономірним явищем і мали аналогії в українській культурі. Цьому сприяв і вже згадуваний характер сербської духовної традиції, що функціонувала на межі писемної та усної форм. Такі особливості функціонування були близькі природі канта, який виникав у професійному, освіченому середовищі, але далі жив на межі професійного та анонімного мистецтва, книжної та усної комунікації[165].

Як і в українській музиці, кант проникав не лише у фольклорне середовище — він був тісно пов'язаний із подальшим розвитком професійної творчості, впливав на інструментальну музику, позначився на творах відомих сербських композиторів XIX ст. Це особливо стосується тих митців, які були пов'язані з Воеводиною, відомою в минулому тісними контактами з Україною. До таких належить Корнеліє Станкович, котрий під впливом віденських слов'янофільських кіл прибув у Сремські Карловці, де у 1855–1857 роках записував народне церковне «пояне» XVIII ст., яке побутувало лише в усній традиції. Водночас він записував і світські та народні мелодії які потім включав у власні концерти. На основі синтезу зібраних мелодій К. Станкович досяг творчих результатів які вважаються новим явищем у сербській мелографії. Перш за все це стосується створеного ним церковного співу, що раніше виконувався одноголосе. Його адаптації народного мелосу до класичної гармонізації, призначеної для хору, користувалися великою популярністю, відповідаючи патріотичним прагненням сербського громадянського про шарку XIX ст.[166].

Значний крок у розвитку сербської музики становила творчість композитора і хореографа Стевана Мокраняця (1856–1914), який по-новому підходив до народної мелодії. Він працював у середовищі, яке було тісно пов'язане з патріархальною традицією села і поступово трансформувалося у громадянське суспільство, впливаючи на художні та естетичні ідеали міста. Такий зв'язок сприяв розвитку відчуття міри у ставленні до народної творчості. Композитор не ідеалізував її подібно до романтиків — він шукав її внутрішній сенс. Привносячи у власні твори фольклорний компонент у синтезі з іншими запозиченнями, він сприяв розвитку реалістичного національного напрямку в музиці. У своїх композиціях митець використовував і церковну мелодику, що ілюструють його збірник «Осмогласник» та «Іноземне співання» («Страно пеније»). Порівняльні дослідження сербського народного «попяня» з пісенною традицією православного кола — візантійською, давньосербською, українською, російською та болгарською церковною музикою XVII–XVIII ст. — засвідчили, що мелодія «Осмогласника» містить деякі мелодичні характеристики грецького розспіву XVIII–XIX ст. і деякі тональні та формальні характеристики київського розспіву, особливо у фінальній частині [167].

Через сербське посередництво українська духовна музика поширювалась аж до італійських кордонів, що підтверджує духовна музика сербської церкви у Трієсті. Серби переселялися сюди з хорватської Далмації вже в першій половині XVIII ст., коли це поселення було вільним портовим і торговельним центром північної Адриатики. Ця найбільш віддалена община сербської діаспори була і найзахіднішим відгалуженням поширення української культури серед православних слов'ян.

Невеличка сербська община, перебуваючи в католицькому оточенні, прагнула зберегти національну самобутність і розвивала ті форми православного мистецтва, що жили у сербських монастирях на батьківщині. Тут виконувався увесь репертуар сербських церков Воєводини, тобто київський церковний розспів, а також хорові концерти. Для цього було створено багатоголосий хор, який за типом співу був чужий сербській візантійській традиції. В Україні він виник у XVII ст. як результат спілкувань з європейською музичною культурою. У сербів багатоголосся запанувало значно пізніше — з 30-х років XVIII ст. — знову ж унаслідок прямих зв'язків із східнослов'янськими культурними традиціями. До Воєводини і далі надходила друкована продукція з Петербурга, зокрема музичні твори Максима Березовського та Дмитра Бортнянського.

Твори цих авторів були відомі та виконувалися на початку XIX ст. сербською общиною у Трієсті. Фактично саме ця община стала осередком, через який італійські композитори мали пряму змогу ознайомитись із церковною музикою православних. Низка прикладів засвідчує, що італійські автори вивчали її саме тут, використовуючи у створенні церковної музики, призначеної вже безпосередньо для сербської аудиторії[168].

Так, в італійському оточенні своєрідно замкнулося коло загальноєвропейської культурної циркуляції. Подібно до того, як книжна пісня, кант пройшли у XIII–XIV ст. з Іспанії та Італії через Німеччину, Чехію, Польщу, діставшись до України та Беларусі, звідти, розвиваючись упродовж XVI–XVIII ст, дійшли до Московії, а у XVIII ст. — до сербів Австрійської держави, такий шлях пройшла і музична культура. Сербські духовні осередки стали останньою ланкою в цьому ланцюгу культурних циркуляцій. Завдяки українському впливу і посередництву ця музика звільнялася від середньовічної законсервованості, підключалась, а потім і вливалась у загальноєвропейський культурний перебіг, що у своєрідній мікромоделі цього процесу спостерігаємо на слов'яно-італійських контактах у Трієсті, де на початку XIX ст. відбувалася зустріч двох традицій — західної (європейської) та південно-східної (українсько-сербської), Попри релігійні конфронтації, духовна культура розпивалася, долаючи конфесійне відчуження, в єдиному колі загальноєвропейської циркуляції, в національних варіантах, одним із яких була сербська духовна музика, позначена стильовими рисами бароко.

У синтезі розмаїття зазначених компонентів (нотне письмо святогорських монастирів з Афону; київський розспів у виконанні українських «певчиків», які поєднували нотну систему католицького богослужіння із православним співом, фольклорна традиція) формувалася сербська музична культура XVIII ст яка вже не була за характером візантійською. Долаючи український вплив, який суверенне панував на терені Карловацької митрополії, поширюючися шляхами сербської діаспори до хорватської Адріатики та Італії, вона поступово перетворювалася на національний сербський варіант православного бароко. Розглянутий процес становить ще один вагомий результат генетичних і контактних зв'язків з українською, а відтак і європейською музикою.

# Міжетнічні зв'язки доби бароко

## Сербські міграції в Україну як прояв барокового славізму

*Невпинно роїлись думки про відізд —  
про відізд у далеку Росію, про яку,  
зневірівшись, у повному знесиленні він так мріяв.*

Милош Црнянський, *Переселення*

Комплексне дослідження культури бароко закономірно потребує врахування такого важливого аспекту, як етнологічний, пов'язано-го із загальною проблемою «великі стилі і фольклор». Ця проблема стосовно бароко все ще залишається недостатньо розробленою і охоплює широке коло питань, одним з яких є роль духовної культури і мистецтва у розвитку етнічних процесів. Окрім посилення міжетнічних зв'язків у таку, відзначену підвищеною комунікативністю, добу, як барокова, етнологічний аспект має пряме відношення до з'ясування стильових особливостей культури як типологічного явища.

У науці певний час існувало переконання щодо «елітаризму» бароко, його відчуження від низової культури, оскільки у творах багатьох митців цієї доби переважала, на перший погляд, релігійність, традиційно віддалена від фольклору. Водночас неодноразово відзначалася наявність багатьох рис фольклорного походження у різних видах барокового мистецтва і літератури.

Якщо літературно-фольклорним зв'язкам середньовіччя науковці приділяли значну увагу, то барокова культура ще потребує поглибленого дослідження, адже з цієї теми існують лише поодинокі публікації[1].

Доба бароко, яку деякі дослідники влучно назвали добою справжнього розквіту народної творчості, сповнена численних прикладів взаємозв'язку професійної та фольклорної традицій, різних форм взаємопроникнення «високої» та «низової» культур. Незважаючи на опозиційність церкви до народної творчості, остання з різних причин проникала в церковне мистецтво, беручи з нього або з «панської» культури мотиви і форми, що осідали в народному мистецтві. Особливо це помітно у слов'ян, де фольклорність була традиційною домінантою культури різних епох, у тім числі й бароко.

Українську барокову спадщину годі й уявити без фольклорного підґрунтя, оскільки національна «висока», придворна культура тут з

відомих історичних причин була відсутня. Але і в Росії, де зосередився український інтелектуальний потенціал і де з часом набирала монументальних форм культура придворна, фольклоризм також посів своє власне місце.

Фольклор вливався в російську літературу XVII ст. широкою течією. Факт цей і досі не дістав достатнього пояснення, що неодноразово відзначали дослідники, а процес взаємодії фольклору і літератури у всій його повноті й складності все ще вимагає всебічного фундаментального вивчення[2]. Таке спостереження В. Гусева щодо російської літератури стосується й проблеми системного аналізу фольклоризму барокової культури як слов'янських, так і інших народів.

Особливий інтерес у цьому плані становить дослідження сформульованої ще В. П. Адріановою-Перетц проблеми співвідношення двох світоглядів і двох художніх методів, які то зближуються аж до повного злиття, то розходяться через свою принципову непримиренність[3]. При цьому неможливо надавати перевагу одному виду культури як фактору впливу — народному, релігійному чи світському, оскільки взаємопереплетіння часто було таким щільним, що подекуди нелегко з'ясувати первинність того чи того джерела у виникненні певного культурного явища.

Висока культура часто виконувала посередницьку роль у передачі європейських модних течій від доби Ренесансу і надалі. З часом це позначалося на традиційному одязі, музиці, хореографії тощо. Український фольклорний орнамент несе чимало слідів барокової орієнтації, а мелос української народної пісні потребує виявлення і ретельного вивчення барокових елементів західноєвропейського походження. Церковні легенди, апокрифи «осідали» у фольклорі, перетворюючись на солідний пласт християнського фольклору, який тривалий час залишався поза межами наукових досліджень. Втім спеціальне вивчення його дало б можливість показати традиційне тяжіння народної культури до релігійної тематики, а водночас і явище протилежне — руйнації релігійної канонічності язичницьким антиклерикалізмом. Культура бароко, хоча й протистояла античній естетиці, проте несла в собі язичницькі, дохристиянські елементи у формі міфологічної алегорики, символіки тощо.

Окрім такої предиспозиції до християнських за походженням компонентів, барокова естетика закономірно витримувала натиск з боку фольклорної традиції, що пояснюється участю широких народних верств у культурних та соціальних подіях того часу. У різних формах фольклорна стихія проникала у найрізноманітніші сфери мистецтва,

літератури, у мову тощо. Актуалізація фольклору — складова і невід'ємна частина духовного клімату доби. Саме на цей час припадає підйом у створенні історичних пісень та інших видів епічної творчості[4].

Вимагає спеціальної уваги порівняння художньої системи південнослов'янського епосу та епічної поезії бароко. Багатий матеріал для таких досліджень становить література Дубровника, де було створено краший зразок барокового епосу слов'ян — поему Івана Гундулича «Осман». Дубровницька література дає матеріал для вивчення не лише фольклоризму літератури бароко, а й зародження фольклористичної думки, яка в цьому регіоні сягає ще доби Ренесансу[5].

Існує чимало прикладів зацікавленості народною творчістю з боку освіченої публіки. Посилюється збирацька діяльність. Публікуються зразки усної творчості, насамперед прислів'я котрим надається перевага не лише як результатів барокового полігстерства. Це пояснюється традиційним інтересом до народної мудрості. Низка публікацій та свідчень про побутування фольклору у слов'ян, яким цікавляться зарубіжні мандрівники, говорить про значення і місце усної традиції в культурі XVII–XVIII ст. Завдяки цим фактам створювався фундамент фольклористичної науки не лише у слов'ян, а й у цілому в Європі, на що звернув увагу відомий фольклорист Д. Кок'яра; «Досліджуючи питання про витоки фольклористики як самостійної дисципліни, вчені майже одноставно висловлюють думку, що стосовно етнічних традицій фольклористика сягає філософського руху XVII і XVIII століть»[6].

Однією з найвиразніших особливостей фольклоризму бароко був розвиток міфологеми про слов'янську єдність. Давні легенди про походження слов'ян від братів, уявлення про спільність як потребу єднання в умовах політичної загрози породжували нові форми творів, якими так багата барокова культура слов'ян. Праслов'янська антитеза «ми — вони», особливо актуалізована на слов'яно-неслов'янському обміжжі, не втрачала свого значення у XVII ст. за умов напружених релігійних, міжетнічних конфронтацій, породжуючи різні експлікації славізму як відображення ностальгії по могутньому слов'янському світу. Слов'янською термінологією рясніють назви численних лексиконів, граматик, історіографічних творів, хронік поетичних збірників, що пояснюється не лише результатом ще не конкретизованого визначення етнічної належності (де особливо характеризує українську, хорватську, а з часом і сербську філологію), а й прагненням авторів наголосити саме на їхньому слов'янському походженні. Мрії про єдність пронизують великий простір від Адріатики до Дніпра, де виникали численні твори з ідеєю барокового славізму.



Уже на початку XVII ст. дубровчанин Мавро Орбіні у книзі «Королевство слов'ян», яка 1601 року вийшла друком у Пезарі латинською мовою з конкретним адресатом — латиномовним світом, створив фантазмагоричний «слов'янський світ», до якого включив і ті континенти, на яких слов'яни ніколи не перебували. Славізмом прийнято твори дубровницьких поетів, а найзначніший представник барокового епосу Іван Гундулич у згадуваній поемі «Осман» оспівує перемогу слов'янської зброї під Хотином. Інший хорватський автор Юрій Крижанич постраждар за «слов'янську ідею», з якою приїхав до Москви, звідки потрапив на п'ятнадцять років у сибірське заслання. Перед тим він побував в Україні, також охопленій почуттям слов'янської єдності, що стало однією з морально-психологічних мотивацій підтримки союзу з Московією.

Втіленням віри у можливість вирішити складні політичні проблеми шляхом слов'янського єднання були переселення сербів в Україну в середині XVIII ст., яга слід розглядати як останню хвилю барокового славізму. Окрім політичних, стратегічних мотивів, які супроводжували цей процес, існував ще один стимул свідомих міграцій на слов'янський схід — віра у єдність, що сягає міфологічних уявлень, реалізованих у цей час через барокові стильові засоби. Тому, досліджуючи картину тогочасних українсько-сербських зв'язків, не можна обминути це значне явище.

Переселення сербів в Україну є одним з найбільш показових прикладів міжетнічних зв'язків аналізованої доби. Будучи яскравою історичною подією, цей процес становить особливий інтерес, оскільки дає конкретні результати безпосередньої етнічної інтеракції, коли два типологічне й історично споріднені народи перебувають у прямому взаємозв'язку. Для розуміння цих процесів потрібно враховувати конкретно-історичні умови розвитку, які є не просто тлом дослідження, а й суттєвим фактором формування культури. Специфіку розвитку культури слід шукати, зокрема, у своєрідності історичного та соціального життя народу, котрий породив те або те художнє явище. Сербсько-українські етнічні зв'язки середини XVIII ст. дають чимало підтверджень типологічної спорідненості двох народів безпосередньо в етнофольклорній сфері, й одним з відображень цього є доля сербів, котрі опинилися на українських землях в середині XVIII ст.

Цьому передували великі сербські переселення 1690 року на австро-угорські землі, які не принесли очікуваного полегшення. Через жорстку політику Австрії, релігійні заборони життєву скруту відбувалися масові повернення назад, на землі захоплені османами.

Водночас у сербському середовищі жила і зростала надія знайти порятунком на сході, у межах далекої Росії. Ідея про могутню східнослов'янську державу-заступника мала глибоке коріння у сербському середовищі й походила ще з фольклорної свідомості, а в середині XVIII ст. дістала конкретну політичну підтримку з боку російської дипломатії, котра прагнула сербськими переселенцями зміцнити Українську лінію, що сягала меж Запорозької Січі, становлячи своєрідний плацдарм для підготовки до подальшого захоплення Росією українських земель. Росії імпонували настрої сербських переселенців, натхнених міфом про «єдиновірного» російського царя як заступника і захисника та незадоволених політикою Віденського двору.

У результаті спільної діяльності російської дипломатії та сербської військової верхівки у 1750 і 1753 роках прокотилися дві хвилі сербських переселень до Російської імперії, а по суті — в Україну. Цьому факту в українській історіографії присвячено чимало уваги. Розглянемо його у контексті українсько-сербських міжетнічних зв'язків та їх відображення в українській культурі.

Переселення середини XVIII ст. становили один з етапів найбільш масових і політичне організованих міграцій сербів на слов'янський схід. Низка прикладів дає підстави припустити, щопоступові пересування сербів у напрямку до України відбувалися значно раніше XVIII ст., коли загроза османського поневолення примушувала шукати притулок на сході, на який з давніх-давен дивилися як на рятівника. Роль Києва, котрий здавна вважався епіцентром руської слави, знань («царствующий, Богом рятований град»), у живленні уявлень, якими керувалися серби у своєму тяжінні до Русі, була не останньою. Проте не лише середньовічні традиції церковних та інтелектуальних комунікацій, що зберігались і в народній пам'яті, зміцнювали такі переконання.

Усвідомлення подорожі на схід як можливості «повернення» до загальнослов'янського «центру», а відтак віднайдення шляху до слов'янської консолідації та вирішення болючих екзистенційних питань етносу, має набагато глибший генезис. Можна припустити, що уявлення про слов'янську єдність має міфологічну основу, пов'язане з архаїчними періодами фольклорної пам'яті. Отже, крім конкретних політичних обставин, які прискорювали утворення сербських поселень в Україні, існували й глибші причини, можливо, психологічного характеру, що свідчили про колективну пам'ять тієї доби, коли міф становив основу колективної свідомості. Південні слов'яни порівняно із східними більшою мірою зберегли відчуття слов'янської єдності, яке несли з собою під час розселення на Балканах. В умовах нес-

лов'янського оточення, необхідності зберігати етнічну автентичність усвідомлення про належність до великої слов'янської родини не втрачало актуальності.

Уже відзначалося, що існують численні приклади на культурному просторі від Києва до Дубровника, які містять елементи спільної міфологічної традиції[7]. Порівняльні дослідження культур епічної і ліричної поезії українців та югослов'ян могли б розширити уявлення про значну спорідненість давньослов'янських племен, які до розселення мали багато спільного у духовному та матеріальному житті.

Маршрут — слов'янський південь та південь східнослов'янської вертикалі — було прокладено ще з давніх-давен, і сербські переселенці середини XVIII ст. та наступні — у XIX ст. йшли вже прокладеним шляхом. Сліди міграцій давніх часів потребують ретельного реконструювання, проте на сьогодні існує значна джерелознавча база, яка дає можливість простежити етапи і шляхи поступового пересування сербів в Україну. Ці джерела можна розділити на кілька груп.

Однією з важливих є топоніми. Географічні назви за походженням діляться на дві категорії. До першої належать ті назви, що мають документальні підтвердження свого сербського походження. Це стосується передусім топонімів, що виникли у Новій Сербії та Слов'яносербії в середині XVIII та на початку і впродовж XIX ст. До другої належать топоніми, щодо яких не існує підтвержень, що вони виникли у безпорядньому зв'язку із сербськими міграціями, хоча й мають паралельні назви на території Сербії чи ширше — на югослов'янських землях. Аналогії в географічних назвах на широкому слов'янському просторі не обов'язково повинні означати результат прямого впливу (топонім Київ, скажімо, можна знайти у багатьох слов'ян), проте слід звернути увагу на низку назв в Україні, що становлять інтерес як можливі джерела реконструкції слов'янських розселень. Йдеться, наприклад, про карпатський топонім Косів та сербське Косово, назви вінницьких сіл з основою на серб- та відповідні аналоги в югослов'ян як-от: Лука Барська, Бар; те саме стосується назв типу Біла Церква, Яготин, Ковиль, Самбор тощо.

Такі назви простежуються по всій Україні — від Карпат до сходу і з півночі на південь, де засвідчені чи припускаються можливі сліди сербських розселень. Сучасні дослідження показують, що югослов'яни (переважно із Сербії, Чорногорії, Боснії та Герцеговини, з інших регіонів) проживали практично в усіх районах України[8].

Датування часу виникнення подібних топонімів не завжди легко з'ясувати, особливо коли це стосується західноукраїнського регіону.

Значно легше з тими, що виникли у XVIII ст. на сході то півдні України. Більше складнощів виникє з давніми топонімами — найцікавішими щодо реконструкції початку сербських міграцій в Україну. Згідно з найдавнішими фактами, які мають усне походження, назви сіл сучасної Вінницької області типу Серби, Сербинівка, Сербиновці зафіксовані в XVI ст. Назви типу Бар, стосовно яких можемо лише гіпотетично припускати, що вони є можливими аналогіями югослов'янських топонімів, згадуються вперше 1425 року (Бар), а Лука Барська — у XVI ст.[9] Наступне, XVII, століття має значно більше писемних свідчень про присутність сербів в Україні, а джерела XVIII–XIX ст. уже не викликають сумніву щодо сербського походження конкретних назв.

Наступне джерело становлять антропоніми. Сюди входять окремі прізвища на -ич, -ович/-євич, типові для української та білоруської номенклатури (на відміну від російської), що зближує українську антропонімію із сербською та хорватською. В українців це в основному прізвища, які виникли від характерних патронімів та метронімів[10]. Водночас з українськими виникають подібні за походженням прізвища у центральній та південно-східній Україні. Одні за своїми суфіксами та основами походять з часів сербських переселень (Мандич, Бонсаревич, Карачун, Кокош, Живан, Полевич тощо), інші становлять українізовану модель з показово етнічною основою (Сербин, Сербиченко, Сербський, Сербинов).

Важливу джерелознавчу базу становить і фольклор. Усні джерела про тривалі контакти між югослов'янами та українцями можна розділити на три групи. До першої належать ті, що безпосередньо розповідають про сербів після їхнього переселення в Україну та про ставлення до них місцевого селянства. До другої входять існуючі в українському фольклорі балади з мотивами зради в коханні, де присутній образ серба. Третю становить великий корпус українського та сербського епосу, який дає підстави припустити можливість контактних взаємодій, про що йтиметься далі. До етнографічних джерел слід включити і порівняльне вивчення матеріальної культури українського народу та народної традиції югослов'ян, яке, хоч і має низку цікавих спостережень, ще не дістало належного висвітлення.

Писемні історичні джерела також несуть багату інформацію. Потребують ретельного вивчення історичні відомості про найдавніші міграції югослов'ян до України. Ще Іван Франко помітив, що питання українсько-сербських зв'язків XVI–XVII ст. є досить темним місцем в історії. Окрім зафіксованих давньою історіографією усних свідчень XVI ст. систематичного висвітлення потребують джерела XVII ст., які

говорять про участь сербів у історичних подіях в Україні, де згадуються «серби козаки» у війську князя Острозького, на Запорозжжі. Про сербські переселення в Україну у наступних XVIII–XIX ст. відомо дещо більше.

Не слід випускати з поля зору і сучасні усні джерела. Анкетування сучасних носіїв прізвищ, що мають виразно сербське походження, особливо з областей, де знаходилися колись Нова Сербія чи Слов'яносербія, могло б дати певні відомості про сербські міграції та подальші трансформації сербського етносу в українському суспільстві.

Існуючі на сьогодні результати спостережень про сербські переселення дають підстави зробити певні висновки і припущення, а саме:

Тривалі міграції югослов'ян, насамперед сербів, з півдня на схід, є реальним фактом. В основі мотивів переселень були фактори як конкретно політичного, так і психологічного фольклорного походження. Міграції мали кілька хвиль, менших чи більших за своєю інтенсивністю. Хронологічно міграції можуть бути датовані часом між поразкою на Косово у 1389 році і початком XIX ст.

Переселяючись на схід, югослов'яни переносили свою етнічну атрибутику, що найбільше збереглася у топонімії, але не виключена імпліцитна реалізація сербських впливів у інших видах матеріальної та духовної культури. Незважаючи на масовість, цілеспрямованість та політично-адміністративну організованість сербських переселень в Україну, серби та інші югослов'яни не змогли зберегтися як самостійна етнічна формація. Доля сербів (переселення і зникнення) була близькою до долі запорозького козацтва, яке після ліквідації Січі переселилося на придунайські землі, звідки прийшли серби, певною мірою причетні до цієї трагічної події в історії України.

Спробуємо виділити найбільш характерні причини, що впливали на характер міжетнічних зв'язків, результатом яких стало те, що з усіх етнічних груп лише серби не виступають самостійною етнічною одиницею. Цей факт становить особливий інтерес як у плані етнологічних компарацій української та сербської ментальності, так і з точки зору наслідків ідеї слов'янського патріотизму, котру в даному періоді іменуємо бароковим славізмом.

Як відзначалося, сербські переселення в Україну між 1750 і 1753 роками були останньою хвилею барокового славізму. Як і ідеї Крижанича, українські сподівання 1654 року, вони зазнали поразки. Міграції сербів закінчилися поступовою асиміляцією і зникненням переселенців як окремої національної меншини. Сербські військові поселення на Українській лінії були використані царською Росією для

ліквідації Запорозької Січі, подальшого наступу імперії на південь і після вирішення цих завдань зліквідовані адміністративно.

Проте лише політичними маневрами Росії, як величезної машини для конгломерації народів, не вичерпуються причини зникнення сербів. Пояснення, можливо, слід шукати у трикутнику сербськи-українсько-російських етнічних та політичних стосунків.

Особливий інтерес становить природа «внутрішніх» українсько-сербських взаємин, стосовно яких Росія була зовнішнім фактором, що прискорив асиміляцію двох, споріднених між собою як етнічно, так і історичною долею народів. Включення міжетнічних контактів, фольклорної проблематики у висвітлення українсько-сербських взаємин засвідчує, що ці зв'язки відбувалися далеко не рівномірно і не лише у плані духовної солідаризації.

Відомо, що культурні, передусім церковні, інституції сербів та українців середньовічної і барокової доби вельми плідно співробітничали між собою, що показано в попередніх розділах. Коли ж ідеться про рівень взаєморозуміння у безпосередньо народному середовищі, то тут спостерігаємо іншу картину, яку можна схарактеризувати як двоетапний процес міжетнічних контактів — від конфронтації до поступового злиття. Кожний з цих етапів був цілком закономірним явищем, зумовленим як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками.

Конфронтація сербських переселенців з українськими селянами на так званій Українській лінії мала свої логічні пояснення, оскільки мотиви, якими керувалися сербські переселенці у своїх міграціях, не могли знайти повного розуміння в українському середовищі з багатьох причин.

Поняття слов'янської єдності, актуалізоване на слов'янському півдні, не мало такого поширення у східнослов'янських землях, особливо в низових колах. Слов'ян як «етнічно споріднених братів» у душі барокового славізму сприймало в основному вузьке коло української інтелектуальної еліти. І хоча тема слов'янства була досить виразно представлена у творах українських барокових авторів, у селянських масах вона не мала такого поширення, як у сербській фольклорній свідомості. Соціально-утопічна ідея про пошуки десь там, на слов'янському сході, землі обітованої та «доброго царя-захисника» безпосередньо на сході вже не мала підґрунтя, оскільки схід (тобто, по суті, українська народність) уже пережив розчарування у цьому міфі. Тому сербські переселенці, які несли на схід свій південний міф, не могли тут знайти розуміння.

Ідея релігійної солідарності (православних із православними), актуальна для сербів, у XVIII ст. не мала вже тієї гостроти для україн-

ського населення, котре зазнавало утисків саме з боку православного середовища (Росія), хоча татарсько-османський південь і надалі залишався неспокійним.

Політичні мотиви сербських переселень були також чужі й навіть ворожі українському населенню: сербів Росія спрямовувала на південь з метою ліквідувати українську незалежність Запорозжя насамперед.

Як привілейована категорія колоністів, сербська міграція означала для місцевих жителів втрату земель, які передавалися зайдам, що викликало обурення і протест з боку корінного населення.

Антропологічні, етнічні риси переселенців, які впродовж століть запозичували османські звичаї, викликали подив, а нерідко й глузування з боку місцевого населення, й це переселенці відчували вже на вулицях Києва. Серби навіть були змушені скаржитися на таке ставлення до них російському урядові.

Хоча військово-адміністративні сербські поселення на Українській лінії певною мірою відповідали стилеві життя Запорозького козацтва (що відзначалося в історичних працях), конкретна стратегічна функція переселенців як сили, що з часом буде використана для ліквідації Запорозжя, не відповідала інтересам останнього і відтак не могла бути сприйнята як добросусідство. Царська Росія цілеспрямовано вела до політичних конфронтацій два, по суті споріднених між собою, етноси і досягла своєї мети — ліквідації обох формувань як політичної сили.

У зв'язку з названими вище причинами сербські переселенці, керовані ілюзіями, знайшли не порятунку і гостинний прийом на нових землях, а серйозні труднощі, які призвели до розчарувань і втрати надій.

Коріння поступового зникнення слід шукати і в складних політичних та етнічних відносинах сербсько-українсько-російського трикутника. Серйозна причина полягала у моральному настрої самих сербів. Переконання, якими вони керувалися у своїх міграціях на схід, у Російську імперію, відіграли свою роль у їхньому свідомому зреченні від власного національного ідентитету. Традиційно захоплені ідеєю «слов'янської єдності та пошуками «порятунку» на сході, серби тим самим уже с приречені на поразку. Ідея слов'янської єдності впродовж свого багатостолітнього існування ніколи не реалізувалася позитивно і зазнавала поразки, надто як засіб вирішення політичних проблем.

Зовнішні обставини були ще однією причиною. Опинившись між політичними інтересами Відня і Петербурга, серби стали предметом дипломатичних маніпуляцій двох тодішніх «супердержав», які відрізнялися етнічно і релігійно, але були схожі в плані імперському. Сербський етнічно-релігійний міф відповідав інтересам

російської політики, що зосередилася на просуванні до моря через голову майже підкореної України, крім її останнього bastiону — Запорозжя.

Петербург використовував переселенців з тією самою метою, що й офіційний Відень: серби були потрібні як військово-угруповання, яке б обороняло межі імперії від українського козацтва і татарсько-турецьких набігів, а з часом — ліквідувало ці сили. Гарантуючи сербам певні привілеї, російський уряд їх не надавав так само, як і австрійський: серби не отримали права на власну церкву, яка б дала їм можливість зберегти національну самобутність, натомість доводилося задовольнятися вже існуючими церквами, підпорядкованими московській патріархії. Як і австрійська, російська влада побоювалася сербської національної самостійності, тож не зволікала з її ліквідацією. Коли серби виконали свою роль ліквідатора Запорозжя, коли Українська лінія втратила свою стратегічну значимість, Нова Сербія та Слов'яно-сербія були анульовані як самостійні адміністративно-територіальні одиниці. Разом з іншими етнічними групами південно-східної України серби також перетворилися на об'єкт асиміляції, тобто русифікації. У цьому полягала їхня схожість з іншими, вже обезправленими переселенцями; проте якщо інші етнічні групи (болгари, греки, поляки, чехи, албанці тощо) збереглися, серби свою самобутність втратили — вони злилися з місцевим населенням, українцями, або ж русифікувалися. В останньому — русифікації — з усіх етнічних груп вони були найбільш близькі за становищем до українців.

Таке зближення стимулювала й етнічна спорідненість переселенців з корінним населенням — українцями. Цей третій аспект тісно пов'язаний з порівняльним дослідженням української та сербської народних традицій. Дослідження має на меті встановити, якою мірою в етнічному, ментальному, політичному плані українці та серби становили аналогії і яку роль ця схожість могла відіграти у поступовому злитті сербів з українцями. Отже, розглядається не опозиційний, а адаптивний фактор, в якому домінувало взаємне притягання[11]. Відповідь на це питання вимагає всебічного порівняльного вивчення духовної та матеріальної народної культури українців і сербів. Розглянуті тут міжетнічні контакти середини XVIII ст. становлять лише один із сегментів великого кола досліджень.

Окрім відзначених відмінностей, що існували між українцями та сербами, побутували й споріднені явища як у типологічному, так і в генетичному відношенні. Українська народна культура в її окремих регіонах від Наддніпрянщини до Карпат має чимало подібного до на-



родної традиції сербів, що давало підстави говорити про спільність їхнього походження.

Ці аналогії, як зазначалося вище, досить чітко простежуються в основних етапах історичної долі двох народів. Обидва вони мали свою «золоту добу» — середньовіччя. Їхні колись могутні середньовічні держави були знищені ворогами нехристиянського — монгольського чи османського — походження. Усвідомлення трагічності власної долі, сподівання на визволення дістали відображення в народній творчості, насамперед в епічній поезії, котра і в українців, і в сербів характеризується високим розвитком, низкою типологічних аналогій. Протягом століть обидва народи перебували у конфесійному протистоянні, обидва були захоплені міфом слов'яно-православної єдності, обидва зазнали поразки у своїх сподіваннях. В обох випадках національна церква більшою мірою врятувала свою автентичність не в тих ситуаціях, коли прагнула до єдності, котра призвела до асиміляції, а там, де була оточена неспорідненою релігією (західноукраїнська церква, та сербська в католицькому чи османському оточенні).

Безпосередньо в українських землях серби, як і українці, були наражені на русифікацію, але коли б вони сприймали українців як чужих, то це, можливо, дало б більше шансів на збереження, як це трапилося з іншими православними переселенцями — наприклад, греками чи албанцями. Проте саме цей фактор значної етнічної подібності та зближення сербів з українцями був одним із чинників, що вплинув на свідоме і водночас закономірне злиття сербів з місцевим населенням.

Зникнення сербів як самостійної національної меншини не залишилося безслідним — воно позначилося в українській історії, топонімії, фольклорі й фольклористиці.

## **Відображення сербських переселень в українській культурі**

*Мій дід був серб...  
Володимир Сосюра.*

Для України втрата незалежності Козацької християнської республіки означала падіння останнього бастиону національної волі й остаточну окупацію її земель імперським завойовником. Трагедія сербських переселенців полягала не тільки в тім, що вони не знайшли очікуваної «землі обітваної», а й у тім, що вони стали знаряддям агресії проти народу, культура якого відіграла провідну роль у критичному періоді сербської історії. Парадоксальність і трагізм вияви-

лися й у тім, що серби повторювали долю України. Якщо українська історична й національна трагедія розвивалася у фатальному трикутнику трьох тодішніх сил — католицької польської агресії, магометанської турецько-татарської загрози, а з часом — і російського православно-імперського поневолення, то сербська трагедія мала ті самі витoki: османська, австрійська загроза і зникнення через довір'я до російсько-імперського православ'я. Маючи аналогічний тип «відвертого» агресора — магометанського і католицького, і серби, й українці зазнали утисків саме від спільного в конфесійному, мовному й етнічному відношенні «союзника» — Росії з тією різницею, що на території України було денаціоналізовано лише частку сербського етносу, основна ж сербська народність в умовах мусульмансько-католицького оточення збереглася; український етнос, втягнутий у православно-державну спільність, зазнав катастрофічних втрат як залишків своєї державності, так і національної свідомості.

В українській історіографічній науці минулого століття участь сербських переселенців у ліквідації Запорожжя логічно мала негативні інтерпретації, російська і радянська історія замовчувала той факт, що сербів використовували як військову силу.

Отже, сербські шукачі кращого життя на українських землях стали знаряддям російської політики, зокрема у втіленні планів щодо зміцнення кордонів на Українській лінії.

Як система укріплень, збудованих у 1731–1733 роках в Україні для подальшого просування до моря, ця лінія за часів сербських переселень підходила впритул до Запорожжя. Розтягнувшись у довжину до 285 км і в ширину до 30–80 км Українська лінія, яка мала площу 12 500 кв. км, використовувалась як плацдарм для ліквідації бастиону української незалежності. Обороняли лінію 20 ландміліцейських полків, їх необхідно було постійно зміцнювати, тож офіційному Петербургові сподівання південнослов'янського народу, який шукав притулок і захист на півдні України, пощастило використати для втілення політичних планів. Із сербів сформували полки котрі почали зводити свої «шанці» (земляні укріплення) на утвореній російським урядом території Нової Сербії.

Сербська колонізація, розпочата російським урядом у 1751 році, становила «найприкріше непорозуміння» у низці завойовницьких дій проти Запорожжя[12]. Новостворена сербська провінція з центром у Єлисаветинській фортеці (пізніше місто Єлисаветград) і вся так звана Нова Сербія були викренені із запорозьких володінь без попередньої згоди самих власників. У такий самий спосіб на сході запорозьких зе-

мель було створено Слов'яно-Сербську провінцію з містом Бахмут як центром, також заселену сербськими вихідцями.

Переселенці отримували великі обшири землі, що викликало обурення справжніх власників. З метою закріплення сербських позицій російський уряд підтримував їх матеріально, звільнив від будь-яких податків. Підтримувані Петербургом, серби не рахувалися із запорожцями, часто вступали з ними у відкриті збройні суперечки (однією з найбільших була сутичка 1764 року над річкою Ташликом). Скарги нових власників українських земель на українське козацтво відіграли свою роль у прискоренні ліквідації Запорожжя.

Катерина II з її експансивною політикою поставила собі за мету просунути на південь, скасувати всі автономії у межах імперії, ліквідувати демократичну козацьку республіку, а сербських переселенців обрала знаряддям. Після того, як запорожців разом із сербами було використано у російсько-турецькій війні 1768–1774 років, коли перші зробили для Росії важливі послуги в операціях на Дунаї, російський уряд розпочав давно сплановану акцію розправи із Запорожжям. По укладенні миру з турками в 1775 році російські війська дістали наказ зосередитися біля фортеці св. Єлизавети.

Армія чисельністю 60 000 чоловік при 50 гарматах несподівано рушила на Січ. На чолі цієї ударної сили стояв сербський генерал Текелія, який 4 червня 1775 року раптово оточив Запорожжя. Далі він діяв хитрощами і силою: запорозька старшина, викликана нібито на раду, нічого не підозрюючи, поїхала та більше не вернулася[13]. На оточеній військами з виставленими гарматами Січі почався заколот. Частина козаків була готова вступити в боротьбу з підступним ворогом. Можливо, коли б це сталося, незалежність Січі вдалося б відстояти. Проте й тут відіграв фатальну роль фактор, який понад століття до цієї трагедії завів Україну в імперське ярмо, — довір'я до православ'я. Саме архімандрит Володимир Сокальський умовив козаків не вступати в кровопролитний поєдинок з «єдиновірним» православним ворогом. Незламні й невідкорені магометанським чи католицьким супротивниками, котрі нерідко значно перевищували їх чисельністю, запорожці, віддані православ'ю, скорилися перед єдиновірцями, що мали конкретну мету зліквідувати Січ.

Тільки-но частина козаків піддалася на умовляння, Текелія звелів зруйнувати Січ, заарештував старшину і передав її Катерині, яка, не знаючи меж у своїй жорстокості, порозсовувала козацьку верхівку по всіх імперських в'язницях — від Соловків, де запорозька незламана ментальність, уособлена у кошовому Калнишевському, була похована

у мурах, до Сибіру, в якому скінчилося життя кошового судді Головатого і писаря Глоби. Маніфестом від 3 серпня 1775 року Катерина засвідчила смерть Січі [14].

У цих акціях головну роль відігравали політика Росії та її війська, на чолі яких через збіг обставин опинився серб родом, генерал, схожий на інших генералів, котрі очолювали сили, спрямовані на остаточне підкорення України.

Частина козацтва, що відмовилася перейти на бік «єдиновірного» ворога, подалася до тих, хто колись був супротивником, але виявився більш гуманним, ніж православний завойовник. Нова Задунайська Січ, заснована в Добруджі, виникла, за підтримки султана, в межах Османської імперії. Але й тут запорожці опинилися в конфліктній ситуації з православними сусідами — російськими втікачами-розкольниками, що прибули сюди за часів Петра I. Через ворожість сусідів запорожці змушені були покинути ці землі й вирушити туди, звідки прийшли їхні завойовники-серби, — на наддунайські землі майбутньої Воєводини.

Колонізація запорозькими козаками наддунайської Воєводини особливо цікава тим, що політичні дії навколо цього акту ще раз відбивали подібність долі українців та сербів у їхніх аналогічних пошуках притулку за умов політичних інтриг великих держав.

Переселення сербів з Воєводини в Україну 1752 року поставило під загрозу австрійські кордони з османами. Подібно до того, як російський уряд зміцнював Українську лінію сербами, австрійський зацікавився українськими козаками як стратегічною силою і тому вживав чимало заходів для переселення запорожців на землі, покинуті сербами. З цією метою бажаючих переселитися заохочували обіцянками всіляких привілеїв; те саме й Росія обіцяла сербам на українських землях.

6 квітня 1785 року представникові австрійського уряду в Чернівцях надійшло повідомлення з Банату, що у нинішній Воєводині, про «двох депутатів від запорозького козацтва», котрі оселилися на турецькій території з обох берегів Дунаю. На цих землях, повідомлялося далі, козаки змушені під тиском росіян жити разом з останніми в селах і терпіти всілякі посягання на їхні звичаї й традиції. У зв'язку з цим українське козацтво цікавиться можливістю звільнення від такого сусідства й переходу на землі Австрійської держави. Вони нараховують 7–8 тисяч осіб, з яких частина може виступати кіннотою, частина озброєна, решта готова стати до зброї за підтримки з боку уряду. Вони погоджуються прийняти необхідну субординацію підкорення майбутньому командуванню, але «не бажають носити ніякого іншого обмундирування, крім народного козацького, і при цьо-

му ніяк не мусять бути присиленими на одруження, щоб не втрачати власної войовничої хоробрості, і... ніколи не захочуть терпіти між собою когось одруженого. Перебуваючи на службі за воєнних часів, вони просять того ж постачання, що надавалось і попереднім охоронникам кордонів, а в мирні часи — певний виділений шмат землі на турецьких кордонах, де б вони для власних потреб вирощували хліб... Якщо хтось би часом забажав одружитися, то мусив би відселитись окремо від інших, їхня релігія є православною, при цьому вони мають власних священиків... При нинішньому становищі не слід відмовляти козакам, відомим Вам їхньою хоробрістю... Це був би дійсно хоробрій і значний заслін, який би коштував не дорого...»[15].

Австрійський цісар довго не квапився з відповіддю, і незабаром запорозьким козакам було запропоновано оселитися не в Буковині, як вони просили, а на рівнинах Банату і Бачки по обидва боки Тиси. Відзначалося, що, оскільки запорожці відомі своєю майстерністю в бойових діях на воді, а росіяни їх часто використовували у війнах на Дунаї, вони охоронятимуть угорсько-турецькі кордони. Цісар їх оселить, як вони бажають, і всі 7–8 тисяч козаків будуть одягнені в мундири, пошиті за їхніми козацькими традиціями[16]. Повністю схвалювалася їхня готовність не заводити родини. Їм обіцялися всілякі привілеї, фінансова та інша підтримка, озброєння, аби лише вони погодилися служити на кордонах.

25 травня 1785 року Придворний військовий сенат повідомив командуванню Славонської генеральної команди «про прибуття Запорозьких Козаків» та їх розселення в Банаті й Бачкій з детальними вказівками про надання кільком тисячам українців різноманітної допомоги як колоністам. Ця акція супроводжувалася тривалим листуванням під наглядом вищих інстанцій австрійського двору і у великій таємниці, аби не викликати підозри й перепон з боку османського уряду, не зацікавленого в перетягуванні хороброго козацтва на бік ворожої християнської держави.

Проте сподівання українського козацтва знайти притулок і краще життя на нових землях не здійснилося. Архівні дані засвідчують поступове вгасання ентузіазму віденського двору щодо втілення пропозицій запорожців проживати компактно із збереженням власних традицій. Реалізація таких намірів означала б підтримку формування певної автономії православного слов'янського осередку на Дунаї, яке могло б із часом стати непідвладним Відню. Тож останній почав здійснювати політику, аналогічну політиці щодо сербських мігрантів, які переселялися ще раніше із захоплених османами земель. Не доз-

волити; консолідації, розпорозити колоністів, використовуючи їх як підпорядковану силу, було метою віденської адміністрації, котра поступово почала здійснювати цю програму, маючи чималий досвід, зокрема використовуючи приклад інших переселенців. Українських козаків наприкінці XVIII ст. спостигла така сама доля, що й сербських переселенців в Австрії наприкінці XVII ст. або в той самий час в Україні, — вони стали об'єктом цілеспрямованої політики денаціоналізації.

Переселенню запорожців чинила спротив угорська придворна канцелярія, оскільки українці заселяли землі, які, хоч і були покинуті угорцями на кордонах з османами, але належали Угорщині. Заспокоюючи своїх союзників, Відень інформував, що рішення про фінансове забезпечення акції переселення козаків ще не прийняте[17]. 28 лютого 1786 року Придворний військовий сенат повідомив, що цісар не тільки не ухвалив рішення про харчування й обмундирування запорожців, а й дозволив оселятися поруч з ними родинам інших національностей, що означало порушення козацьких традицій і подальшу асиміляцію українських колоністів[18].

Вносилася пропозиція відмовитись від формування сплачуваної військової формації українського козацтва, натомість передбачалося розселення їх по порожніх домівках на прикордонних землях. Уже в червні 1786 року, згідно з цісарським наказом, раніше компактну масу українського козацтва було розподілено в прикордонних поселеннях у групи по півтори сотні в кожній — усього 760 осіб, які виявили бажання після адміністративних зволікань оселитися за Дунаєм.

Наступні архівні факти засвідчують, що кількість запорожців зменшується; зокрема, 1791 року згадуються 28 запорозьких козаків, які за наказом покійного імператора Йосифа II заселилися в чотирьох хатах, що у містечку Ковиль, нинішня Воеводина[19]. З тих козаків під час останньої австро-турецької війни більшість або загинули, або повтікали, тому, як повідомлялося, залишилося всього 9 осіб. «Ці люди не мають жінок, вони ніяк не здібні займатися господарством, вони більшою мірою несуть службу серед інших прикордонників, а хати, призначені для них, стоять порожні»[20].

У зв'язку з тим, що ці останні 9 козаків після закінчення воєнних дій не мали, де притулитися, і не знали, чим зайнятися, було прийнято рішення використовувати їх як наймитів та річковому перевозі, «оскільки це буде корисніше, ніж ці люди будуть надані самі собі, від чого можуть бути небезпечними або ж постануть тягарем і завдаватимуть клопоту іншим землеробам...»[21]. Призначені для козаків і покинуті ними хати пропонувалося заселити сербськими емігрантами. «Таким же робом

зникли й ті козаки, що були розселені по Бачкій, а оскільки вони не одружувалися, то й не залишали після себе ніякого сліду» [22].

Так закінчилася колонізація запорозького козацтва в сучасній Воєводині у XVIII ст. Рятуючись від посягань на їхню волю з боку однієї імперії — Російської, вони не знайшли притулку і зникли в межах іншої — Австрійської. Незначна частина запорожців, що залишилася, не бажала терпіти австрійський режим, дріб'язковий контроль над усім своїм життям і у 1811–1812 роках повернулася в межі Османської імперії [23].

Доля тих, хто прийшов на українські землі, — сербів була аналогічною. Вони також стали знаряддям політичних планів Російської імперії і, виконавши призначену для них функцію, зникли, але залишили по собі цілу низку слідів.

Топонімія України як важлива джерелознавча база реконструкції міжетнічних зв'язків, у даному разі українсько-сербських, несе значну інформацію, котра дає підстави говорити про сербські міграції в Україну ще до середини XVIII ст. Але якщо ці назви в українській топонімії, що тягнуться із Західної України, є іноді гіпотетичними й вимагають ретельних досліджень, то дані про найбільш масові переселення сербів у 1751–1753 роках значною мірою піддаються реконструкції, мають підтвердження як такі, що принесені зі слов'янського півдня. Виникнення й подальша доля цих назв певною мірою уособлюють увесь процес українсько-сербських міжетнічних зв'язків, їхнє тісне переплетіння, взаємовпливи, поступове зникнення або ж збереження принесених на-зв з їхньою адаптацією до українських мовних моделей і т.ін.

Умовно сербські топоніми середини XVIII ст. можна розділити на дві групи — ті, що збереглися, дещо змінивши фонетичну конструкцію, й ті, що зникли внаслідок різних історичних причин.

У цілому реконструкція сербських топонімічних слідів на Українській лінії засвідчує наявність трьох нашарувань у більшості назв. До першого належать назви, принесені безпосередньо з батьківщини колоністів. Як правило, серби оселялися на місці вже існуючих хуторів чи сіл, що належали запорожцям, тож на попередню назву нашаровувалася нова, принесена переселенцями. Найчастіше серби давали назву тих поселень звідки вони прибули. Оскільки це були назви з нинішньої Воєводини, що мала попередні поселення угорського або румунського походження, вони були досить незвичними для топонімії степової України. З часом, коли сербські поселення втратили стратегічне значення, а серби вже не мали привілеїв і підтримки з боку

російського уряду, ці назви змінювалися: або поверталися старі, як другий етап змін, або ж у різні часи, аж до радянського, відбувалися подальші зміни, що становили третій топонімічний шар.

Сподіваючись створити на українських землях Нову Сербію, в чому їх спочатку російський уряд підтримував, серби, за свідченням першого історика цих поселень А. Скальковського, «зайняті своїми поселеннями урочища або садиби називали іменами для них дорожчими: сіл або міст Сремської області»[24]. Оскільки попередні назви їм заважали, то представник сербів І. Хорват у своїх апеляціях до Сенату вимагав дозволу перейменовувати поселення, на що Петербург давав згоду. Сам факт перенесення назв був закономірним явищем, як складова частина етнічних міграцій. Водночас він означав втручання в існуючу культурну традицію. Розміщені вздовж Української лінії Гусарський і Пандурський піхотні полки склалися з рот, що охоплювали за картою 1751 року 40 поселень, з яких більше половини було перейменовано. Усі перенесені назви мали відповідні аналоги в нинішній Воєводині. До таких належать назви розміщення Гусарського полку: Печка, Надлак, Семдик, Мартонош, Панчев, Каніж, Сента, Вуковар, Федвар, Суботиц, Мошарин, Самбор, Бершац, Зимун, Пилжниці, Ковин, Сланкамен, Бечая, Вараждин, Глаговац, Шолнош, Чонград, Павлиш, Сентомаш та низка інших[25].

На сьогодні збереглася незначна частина цих назв, найбільше у Новомиргородському районі Кіровоградської області.

Каніж — село на річці Велика Виса, виникло у XVIII ст. як Три Байраки. З 1751 року воно передане Новій Сербії як шанець Гусарського полку Хорвата. Після ліквідації Нової Сербії стало власністю Російської держави. Сербське перейменування походить від Каніжа, що в сучасній Воєводині.

Мартоноша — також село на річці Великі Виса. За сучасними джерелами, засноване в середині XVIII ст «переселенцями з Балкан»[26]. Походить від назви села Мартонош, що поблизу Сенти у Воєводині. Назву адаптовано відповідно до моделі «Золотоноша».

Надлок — засноване на початку XVIII ст. козацьке поселення. Належало Миргородському полку, а з 1734 року — Бугоградській паланці. Тут проходив кордон польського і російського панування в Україні. У сучасних трактуваннях етимологія топоніма пов'язується з поняттям «над лаом» (над долиною), хоча назва має аналог, відповідне сербське поселення на півночі Румунії — Надлак[27].

Павлиш — попередня назва Бутівка (заснована на початку XVII ст. козацьким отаманом Бутом). У 1752 році тут розміщено Пан-



дурський піхотний полк, для захисту від татар було зведено шанець із сербською назвою, після чого власники поселення — запорожці були змушені відступити на південь. Назва має аналог — сербське село Павлиш у Воєводині.

Панчеве — село на річці Велика Виса, походить від міста Панчево, що поблизу Белграда.

Петроострів — село на річці Велика Виса, засноване козаком Миргородського полку. У сербській назві Петроострово відбілося спрощення до сучасної форми Петроострів; у розмовній лексиці селян — Петрове[28].

Суботці — село, назва якого походила від сучасної Суботиці, що на угорсько-югославському кордоні.

Вершанці — село в Черкаській області, від Вршац у сучасній Югославії.

Букварка — приклад народної етимології, перетворення початкового Вуковар (сучасне місто в Хорватії, де також мешкали серби на австрійсько-османській межі).

Слов'яносербія, що виникла на землях нинішньої Луганщини з центром у Бахмуті, мала і зберегла значно менше сербських назв. Але залишилися окремі з них, які вказують на сербське походження. До таких належить Слов'яносербськ, сучасний райцентр. Назва Сентанівка становить приклад українізації первинної назви, якою була Сента, місто в сучасній Воєводині. Косівка з колишньої Слов'яносербії як назва вперше згадується в середині XVIII ст., і можна припустити, що перед нами приклад одного з етапів поширення сербського Косова від заходу до сходу України.

Низка і Ніні існуючих топонімів пов'язана з виникненням або перейменуванням маєтків, що належали сербським офіцерам, які отримували українські землі від російської адміністрації за заслуги, включаючи й ліквідацію Запорожжя.

Так, від майора Івана Вукотича залишилася назва села Новоангелського району Кіровоградської області — Вукотичево; сусіднє — Іванівка пов'язується з ім'ям того самого засновника. Від майора Олексія Пантазія виникло і нині існуюче село Знаменського району — Пантазіївка; від полковника Лазаря Текелі — Текеліївка, згодом — село Текеліне, після 1967 року перейменоване у Василівку[29].

З тих самих причин виникли такі назви, як Бабичево, Братолобівка, Любомирівка, Куколівка, Душенкевичево, Диковичево, Ружичево, Любовичка тощо.

Балканське походження мають існуючі нині топоніми Ілірія, Македонівка ті інші, які потребують подальшого дослідження стосовно часу та історії виникнення.

З ліквідацією Нової Сербії 22 березня 1764 року біля двох десятків сербських перейменувань, пов'язаних з розміщенням шанців на Українській лінії, поступово зникли. Крізь сербське нашарування знову проступили давні українські назви, деякі з них із часом змінювалися, що, зокрема, ілюструють такі приклади.

Велика Андрусівка — село виникло в середині XVII ст., у Новій Сербії перетворилося на Чонгард, а з часом повернулася попередня оригінальна назва.

Диківка — вперше згадується 1742 року як власність козака Дика, у Новій Сербії — Самобор (сучасна назва у Воєводині), який існував з цією назвою до 1784 року. Пізніше повернулася першоджерельна назва.

Олександрія — заснована, українськими козаками, перейменована у Бечею (Беча, Бечка), існувала з такою назвою до 1768 року, з 1784-го — Олександрійська, згодом — Олександрія, нинішній райцентр.

Пархоменко — поселення під назвою Макарів Яр вперше згадується 1660 року як власність запорозьких козаків, з 1773-го — власність сербського полковника А. Рашковича, з 1775-го на вимогу власника села іменується Рашківці. Новий власник Божедарович 1786 року перейменував село в Архангельське. Водночас і далі жила давня козацька назва Макарів Яр. Пізніше село належало поміщику Депредаровичу, а з часом землі стали власністю українського поміщика Ілленка. З 1951 року село перейменоване в Пархоменко від імені народного тут учасника громадянської війни.

Протопопівка — землі належали в XVI–XVII ст. запорозькому козаку Протопопу. Із розміщенням тут 13-ї роти Пандурського полку село перейменоване на Вараждин (назва існує у Хорватії), а з 1803 року повернено початкову назву.

Успенка — поселення на цьому місці, яке походить від запорожців, мало назву Плахтіївка. Ця назва зберігалася до 1752 року, коли землі було передано Хорвату, після якого село почало називатися Зимун (від розташованого біля Белграда містечка Земун, що нині злилося з Белградом), називалося так до 1784-го, коли повернулася стара назва; з часом перейменоване в Успенку.

Окремі назви існували тривалий час паралельно — українська та сербська, але найчастіше перемагала вітчизняна форма або ж сербська змінювалась, адаптуючись до місцевих моделей.

Названі топоніми, пов'язані із сербськими міграціями середини XVIII ст., далеко не повністю відображають досить мозаїчну картину сербських слідів у топонімії України. Як зазначалося, топоніми сербського походження простежуються по всій Україні і охоплюють великий часовий простір, який гіпотетично можна відрахувувати, починаючи від поступових відступів сербів із земель, захоплених османами вже після Косовської битви.

Українська топонімія різних часів засвідчує присутність на українських землях етнічних груп православної конфесії, на що вказують назви Черногора, Македонівка, Босна, Ілірія. У науковій літературі іноді до етнічних груп, що переселялися в Україну, зараховують і хорватів, що є маловірогідним. Ім'я Хорвата, який очолював переселення 1751 року і був головним адміністративним представником Нової Сербії, є поширеним серед сербів Воєводини і належить представникові православної віри. Хорвати, як етнічна група, не мали рації переселятися до Росії, оскільки були католиками і присутність їх в Україні барокової доби в такому масовому обсязі, як сербські міграції, не зафіксовані.

Найчастіше в українській топонімії зустрічаються назви з основою на серб-, що мають як етнімічне, так і антропімічне походження[30]. Ці назви простежуються на заході, сході, півдні України і походять не лише з XVIII ст., а й із ранішої та пізнішої доби, включаючи початок XX ст. Сюди входять такі назви поселень на Західній Україні, як Сербинів біля Волочиська, Серб-Слобідка під Новоград-Волинським; у Вінницькій області — Сербинівці, Сербенівка, Сербанівка, Сербичани, Серби. На півдні України в Одеській та Миколаївській областях зустрічаються топоніми на зразок Сербулівка, Слово-сербка, Сербка тощо. У цілому на картах України другої половини XIX — початку XX ст. виявлено понад 20 населених пунктів, зв'язаних із назвою «серб»[31]. Окремі з них зникали, як, скажімо, село Серби, що у Вінницькій області, перейменоване 1948 року на село Гонтівка. Те саме стосується і низки ойконімів, що пов'язані з прізвищами сербських офіцерів, котрі отримували маєтки від російського уряду (Пищевичева, Чорбівка, Радулловичева, Скоричева, Станковичева та ін.). Нині залишилася незначна кількість таких ойконімів.

Наведені приклади засвідчують, що українська топонімія в її історичному розвитку становить важливу джерелознавчу базу реконструкції українсько-сербських зв'язків від середньовіччя до середини XIX ст. Ця інформація підтверджує тривалість сербських міграцій, які відбувалися кількома хвилями, вносячи в українську топонімію

нові назви, які все ще потребують послідовного вивчення, що дало б можливість пролити світло на темні місця в історії цих взаємин, особливо давніх часів[32].

Етнічна взаємодія закономірно дістає відображення і в антропонімії, що становить важливе джерело для відтворення різноманітних фактів історії. Сербська антропонімія досить виразно представлена в Україні, що пов'язано з різними історичними подіями, хронологію яких не завжди легко з'ясувати, оскільки сербські міграції відбувалися кількома хвилями в різні часи. У цьому аспекті неocenенне значення мають історичні документи, що фіксують ономастичні явища конкретної доби.

Одним з унікальних лінгвістичних джерел є визначна пам'ятка історії та культури України «Реєстра всего Войска Запорожского после Зборовского договора с королем польским Яном Казимиром, составленные 1649 года, октября 16 дня, и изданные по подлиннику О. М. Бодянским» (Москва, 1875). Вона ілюструє широку географію комунікацій України з різними краями та країнами не лише Європи, а й Азії і навіть Африки[33]. Ця одна з найбільших антропонімічних пам'яток України і в цілому слов'янства несе цінну інформацію про участь сербів у важливих історичних подіях України, зокрема в такому видатному явищі, як Запорозьке Військо. Якщо взяти до уваги, що українців XVII–XVIII ст. іменували «нацією козаків», такою великою була роль козацтва, то присутність сербів у подібній «нації» набуває особливого значення, оскільки йдеться про участь у вирішальних для України історичних подіях.

Запис до «Реєстрів» означав певне соціальне визнання: у першу чергу сюди записували заслужених козаків за спеціальним відбором. У визвольній війні 1648–1654 років брали участь представники багатьох народів, серед яких було чимало вихідців з Балкан. Як зазначалося, вони ще з XVI ст. утікали на українські землі, рятуючись від османського поневолення. Антиосманські настрої, слава Запорозького Війська, спроможного опиратися грізній турецькій силі, підносили Україну в очах південного слов'янства. Саме Україна до її поступового обезправлення була у XVI–XVII ст. тим центром, з яким пов'язувалися сподівання на протиставлення османській загрозі. Документи засвідчують, що і греки, і болгари, і серби відряджали в Україну своїх посланців з метою об'єднання у спільну силу проти османів.

З часом, коли Україна внаслідок загарбання її земель перетворилася на складові частини Речі Посполитої або Московського царства, таку функцію прийняли на себе Польща і відповідно Росія, як держа-

ви, що з ними недержавні слов'янські народи пов'язували свої сподівання на визволення.

У XVI–XVII ст. до Запорозького Війська йшли представники різних народів, у тім числі й серби, як ті, що раніше оселилися у містах і селах України, так і нові переселенці.

«Реєстри» відбивають досить виразну присутність сербів у козацькому війську, їхню участь у Визвольній війні. Так, у Черкаському полку значаться Марко Думич, Сахно Кордванович, у Чигиринському — Брайко Сербиненко, у Корсунському — Криштоп Сербин, у Переяславському — Іван Хоцич, Прокоп Тасич, Кузьма Капнич; у Білоцерківському — Гриць Любич, Яким Маньчич тощо. Реєстри полків, що виникли за часів війни, особливо на Правобережжі, засвідчують значне збільшення сербських антропонімів. Лише в Уманському полку служили Луцик Варчич, Гордій Пугвич, Яцко Худич, Семен Девнич, Василь Перач; у Брацлавському — Іван Юрич, Мисько Іртач; у Київському — Ясько Прач, Андрій Хочич, Семен Лумнич, Хведор Шокшич, Дукнич та ін. Окрім того, серби були в новостворених лівобережних полках Миргородському, Кропивенському, Полтавському і Чернігівському — в цілому близько 100 чоловік[34]. «Реєстрами» наявність антропонімічних слідів сербів у козацькому війську та участь їх у Визвольній війні далеко не вичерпується. Різні джерела значно розширюють кількісну інформацію з цього питання і говорять про досить широку популярність українського козацтва на Балканах та участь вихідців звідти у воєнних діях на території України у XVI–XVII ст.

Ще славісти минулого століття висловлювали думку, що вже у XVII ст. запорозьке козацтво поповнювалося вихідцями з югослов'янських земель, у тім числі й гайдуками. Ці згадки охоплюють усі українські землі від заходу до сходу і пов'язані з різними історичними подіями.

У князя Януша Острозького в 1617 році були «пани жолнери, козаки серби»[35], що були гайдуками, чинили розбій на дорогах[36]. Сербі, разом з іншими представниками балканських народів, брали участь у Визвольній війні 1648–1654 років. Богдан Хмельницький восени 1649-го заявив російському послу, що має намір «промишляти над турським царем» спільно з волохами, мунтянами і сербами, оскільки останні «про те безнастанно присилають, щоб на турського царя Військо Запорозьке війною пішло». Через рік гетьман говорив про бажання «всіх благочестивих»: греків, сербів та болгар і волохів всім у з'єднанні бути»[37].

Під час українсько-московських переговорів з козаками на Моксу приходив «отаман Милош Сербин», який був потім і в Посоль-

стві Юрія Хмельницького. Сербі «з хорватського кордону» перебували у війську найвідданіших козаків гетьмана Виговського. На чолі їх стояв Іван Сербин, який прибув в Україну у 50-х роках XVII ст. і з часом дослужився до чину Брацлавського полковника[38]. Він захищав ідеї української незалежності, виступав у лавах гетьмана Виговського, котрий прагнув захиститись від московської експансії, і разом з ним зазнав поразки у цих прагненнях. Обстоюючи інтереси Виговського, Брацлавський полковник Сербин в одній із сутичок потрапив у полон до противників — промосковськи орієнтованого козацтва і московських воевод, які застали його у вигнання. У тих репресіях проти прихильників Виговського постраждав і потрапив до Сибіру хорватський поборник слов'янської єдності Юрій Крижанич, який перебував в Україні під іменем Юрка Серблянина.

Іван Сербин повернувся в Україну 1660 року, і вже 1663-го його знову було призначено Брацлавським полковником. Але після московського ув'язнення він уже був на боці тих, від чиєї руки постраждав за українські інтереси, тобто — противників Виговського. В одній із сутичок з українськими прихильниками незалежності й протистояння Москві Брацлавський полковник Іван Сербин загинув і у квітні 1665 року був похований під Уманню.

Сербські міграції середини XVIII ст. збільшують наявність сербської антропонімії в українській, а наступні хвилі переселень у XIX ст. сприяють її закріпленню. Сучасна антропонімія колишньої Нової Сербії зберігає чимало прізвищ, які дають підстави говорити про їхню належність колишнім колоністам українського півдня. Сюди входить багато антропонімів з типово південнослов'янською побудовою чи близьких до неї. Ці прізвища або зберігали первинну форму, або ж змінювалися відповідно до місцевих моделей, як і носії прізвищ, що поступово асимілювалися, відчуючи себе спорідненими з місцевим населенням, беручи участь у всіх подіях півдня України.

Перегляд праці «Історія міст і сіл України», особливо розділів про Кіровоградщину, Луганщину, Вінниччину та ін., дає чимало свідчень участі населення з південнослов'янськими прізвищами у політичному та культурному житті країни, що стала їхньою батьківщиною.

Показово, що Гонга був родом із села, яке іменувалося Сербі (з 1948 року — Гонтівка), хоча прізвище типово українське. Як учасники народного повстання 1768 року згадуються Побушкаревич і Требінський. Родом із колишньої Слов'яносербії були Михайло та Юлія Естровичі, заарештовані 1897 року як народовольці. Драганов, родом з Нової Сербії, був 1902 року заарештований і ув'язнений за те, що

публічно знищив портрет Миколи II та висміював його. Рід Гавела часто згадується серед бунтівників. На початку нашого століття одні прізвища зустрічаються серед заможних землевласників (Угриновичі, Карачани), інші — серед борців проти них, як селянка Карачанська, заарештована 1905 року за антицаристські виступи. Членами більшовицьких гуртків у цих краях були Видмич, Паранич; учасниками подій після 1917 року — більшовики Бабич, Бонцаревич, Богданович, Данилович, Драган, Калич, Колотович, Красилич, Карачун, Кулинич. Як представники радянської влади згадуються Самоборський, Радулов; у громадянській війні проти білої гвардії виступали Беленкович (родом із Павлиша), Самоборський.

«Історія міст і сіл України» згадує серед активістів «соціалістичної побудови» 30-х років такі показові прізвища, як Бабич (ударник із села Нова Прага, що виникло на місці колишньої 12-ї роти), Гавела (бригадир); згадуються колгоспники Сербин, Хомич із Кальниболота, Кокош із Каніжа, Кекелія з Рашківців; Савич, Галич, Сербин, що відзначалися різними «трудовими подвигами» в цих краях. На сербське походження вказують прізвища учасників Вітчизняної війни Ковачевич, Турчела (родом із Нового Миргорода), Міюков (походить від імені засновника села в Новій Сербії), Химич, Крда, Бабич тощо. І в повоєнні часи серед відомих людей з цих областей знаходимо типово сербські або ж близькі до сербської антропонімії прізвища: Кальниболотський — професор одного з київських інститутів, Беркович — археолог, Добролежа — художник, Маручич — поетеса, Машкедич — художник, Живан (родом із села Петроострів) — відомий ученийбіолог, професор; Маринич — колишній міністр просвіти України, член-кореспондент АН України (родом із Суботиць, що в колишній Новій Сербії); вихідцями із села Кальниболот (нині Петарота) були відомі театральні діячі Магар, Мамалат, Котевич; з Кіровограда — кінорежисер Полевич, художник Панич, рекордсменка світу з бігу (1967) Барахович та ін.[39].

Є свідчення й про сербське походження Лесі Українки (Лариси Косач). Цікаво, що рід Тобілевичів теж веде походження з Нової Сербії.

Анкетування населення в окремих селах зазначених областей, проведені 1989 року в ході підготовки до відзначення 300-ї річниці сербських переселень і 250-ї річниці сербських міграцій середини XVIII ст. в Україну, засвідчили відсутність у респондентів з характерними сербськими прізвищами наявності якихось слідів історичної пам'яті про походження відповідного топоніма чи антропоніма і прив'язки їх до сербської історії. Усі опитувані, здебільшого селяни, відрекомендовуються як українці. Лише незначна кількість представ-

ників інтелігенції, анкетованої в Києві, має окрему інформацію про можливе сербське походження прізвищ, що не є, однак, домінантою національної свідомості, котра, як правило, виражена через демонстрацію належності до української нації.

Відзначені прізвища далеко не повністю відображають усю картину участі мігрантів сербського походження в культурному і політичному житті України різних часів (окремі випадки потребують уточнення), але безумовними є факти, що сербські міграції в Україну позначилися на етнічному розмаїтті української антропонімії, в чому переселення XVIII ст. відіграли найбільш помітну роль.

Сербські міграції не могли не відбитися в усній творчості. Цей процес відбувався у відповідності із загальними закономірностями міжетнічних зв'язків, у яких народна культура виконує охоронну і консолідуючу роль щодо етносу і етносоціального організму. Саме таку функцію виконував фольклор у чужорідному австро-угорсько-османському оточенні, де здійснювалося притаманне етносу прагнення конституюватися соціальне й політичне у межах тієї території, яку він отримав. Тут простежуються характерне прагнення до стабільності, збереження особливостей культури і мовної спільності, етнічної відокремленості, що є вирішальною умовою існування етносу. Усе це гостро виявляється за умов конфронтації з іншим етносом, особливо якщо такий перебуває у безпосередньому сусідстві, демонструючи ознаки агресивності.

Водночас народна культура, відіграючи охоронну роль, не є замкненою, вона залишається відкритою для зовнішніх втручань. Різні етнічні групи, в неоднозначних умовах іншомовного оточення по-різному піддаються впливові ззовні. Найбільш стійкими є елементи народної культури. Своєрідність українсько-сербських міжетнічних зв'язків виявилась у специфічних обставинах етнічної історії.

Як відзначалося, переселення сербів супроводжувалося політичною діяльністю російського уряду, який здійснював заселення іншими народами українських земель. Така діяльність закономірно викликала протест корінного населення й відповідну негативну реакцію на приїдів. Саме такими рисами позначені відомі нам етнологічні матеріали, передусім пісенний фольклор, який містить цінну інформацію про сприйняття українським населенням переселенців, що займали його землі. Проте таке ставлення було лише першим етапом зв'язків. У подальшому спостерігається поступове зближення двох етносів, що виявилось в асиміляції сербських переселенців, прийнятті ними української народної культури. Цьому сприяли внутрішні і зовнішні



умови, які створювали необхідність та можливість засвоєння сербами іншоетнічного фольклорного матеріалу, роблячи це засвоєння закономірним актом.

Українсько-сербському міжетнічному зближенню сприяла «зстрічна течія» (О. Веселовський), яка виявилася перш за все в генетичній, мовній, етнічній, релігійній спільності. Зовнішнім фактором були політичні, історичні умови подальшого спільного існування: серби, як і українці, стали об'єктом асиміляторської політики російського уряду, для якого всі етнічні групи півдня України були знаряддям для розширення меж імперії та зміцнення її кордонів. Майже одночасна ліквідація адміністративної незалежності Лівобережної України та Нової Сербії ще раз підтверджує це.

Особливість сербської етнічної групи на тлі етнічної картини України XVIII–XIX ст. полягає у тім, що вона розчинилася в національному процесі і матеріалі. Засвоєння цього матеріалу сербами близьке до тієї ситуації, коли «чуже» не просто органічно приймається, а й асимілюється, поглинається «своїм».

Українська культура стає для сербів не просто «своєю» — вона витісняє власну, національну, замінює сербську як систему. Причини такого злиття вже відзначалися вище і, крім генетичної, мовної спорідненості, пояснюються типологією контактних зв'язків у фольклорі. Характер цих взаємин мусить бути співвіднесений з типологією зв'язків між етносами. У цьому плані сербський приклад становить особливий інтерес для побудови типології процесів засвоєння чужого етнологічного матеріалу як результат взаємодії етнічних груп, що «перебувають у тривалому безпосередньому спілкуванні»[40].

Соціальна та етнічна адаптація сербських переселенців у новому середовищі відбувалася швидко, проте перший етап проходив не без конфліктів. Місцеве українське населення не виявляло до пришельців тієї прихильності, яку демонстрували інтелектуальні сфери, українське духовенство або ж — з відомих причин — російська адміністрація. Ставлення до переселенців у низовому середовищі було іронічним та жартівливим. Українське населення висміювало звичаї, зовнішній вигляд, поведінку сербів, давало їм глумливі прізвиська[41]. За спостереженням В. Ястребова, для стосунків між сербськими колоністами та корінним населенням був характерний з боку останніх «зневажливо-гумористичний дух». В. Ястребов опублікував пісню, записану ним у селі Олексіївка Єлисаветградського повіту. Серб зображений у ній чорновусим франтом, яким захоплюються жінки. У нього немає хати, майна, нахилу до землеробської праці, живе він ве-

село, їсть, гуляє, проте залишається чужим і землі, й народу. Таке портретування сербів у фольклорі українців дослідник називає «надзвичайно цікавою характеристикою серба в південноруській народній пісні». Опублікований текст під назвою «Пісня про серба» пояснює, що саме викликає іронію в українського реципієнта: неробство, зневага до землі, до осілого життя. Українська народна етика визначила цей стиль поняттям «сербувати»:

За сербином добре жити,  
Що нічого не робити:  
Горілочку та мед пити,  
Хорошенько походити.

Натомість сербу пропонується поводити себе так, як це прийнято в українському селі:

Бери серп та йди в степ  
Пшениченьку жати[41].

Такі пісні були досить поширеними, що підтверджують записи Я. Головацького[43]. У Тараса Шевченка кобзар співає про «сербина у шинку з парубками», а М. Дашкевич відзначає, що «малоруські пісні глузливого характеру про сербина побутують і донині»[44]. В. Гнатюк, цитуючи ці пісні, пов'язує їх із сербськими переселеннями XVIII ст. на землі, що належали місцевому населенню, за що «українці відплачуються зайдам на їх землю також не малою порцією неприхильності»[45].

Зовнішній вигляд балканських слов'ян викликав глузування ще у київських міщан, які називали сербів циганами, й це ототожнення з чужоземним етносом закріпилося за поняттям «сербіанин». Назва танцю «Сербіанка» у вірші П. Воронька, наприклад, коментується як «циганський народний танець швидкого темпу»:

В селі Подолянка  
Гулянка гуде.  
В селі Подолянка  
Всю ніч сербіанка,  
Метелиця стелиться,  
В ноги кладе[46].

Антропологічні особливості сербів також мали конкретні закріплення за певними поняттями як негативного, так і позитивного плану: «Бачу я, що погано дивляться на мене чийсь очі. То був приятель

мого чоловіка... Чорний був увесь, родом із сербів, здається» (Г. Хоткевич); «Мій дід був серб. Його руки я й досі бачу, жили сині, обличчя риси, мов орлині...» (В. Сосюра); «Хай сербин розкаже, чи ми не братались Оружно у щасті й горі; За віру, за волю чи ми ж не рубались На полі, на горах, на морі?» (М. Старицький); «А Мар'яна чортівськи таки гарна! І між нашими сербинами не приходилось бачить таких» (С. Васильченко); «Тамара познайомилася з сусідкою-полькою і смаглявою сербіянкою Парою» (Хижняк); Як я перший раз почув цю карпатську вимову, вона мені здалась схожою на сербську або словацьку» (І. Нечуй-Левицький)[47].

Наведені приклади з літератури різних часів засвідчують досить широку представленість поняття «серб» в українському суспільстві. Від асоціації з чимось негативним поступово простежується позитивне сприйняття сербського типу в українському етнічному середовищі. Негативна реакція, як першоетапна, в основному була пов'язана з політичними акціями російського уряду, зацікавленого в міжетнічних конфронтаціях, що знайшло відображення в літературі та історіографії[48].

Сербська військова верхівка, намагаючись прислужитися російському уряду, вдавалась і до репресивних дій проти українського населення, як це засвідчує запис на книжці про одного з таких ставлеників російської політики в Україні «графа» (з руки російських покровителів) Г. Владиславлевича: «У ці часи в Російській імперії знаходився від сербської нації, від Ілірику і від Сербії... граф Гавриїл Владиславлевич. Він в Україні на маєтках жив... Він людиною був великого різного розуму й практики, персону подиву гідна, і з панамі був цікавий, мав багато гостей великоросійських; вся Мала Росія від нього була охоплена жахом, і малоруські власті були йому ворогами, але нічого не сміли йому поробити, всі перед ним лицемірили. Він одружився з дочкою владики козацького з родини Стародуба»[49]. Кульмінацією такої діяльності сербської верхівки в українській історії стала безпосередня участь серба у ліквідації Запорозької Січі.

Але було б помилкою оцінювати переселенців лише як таких, що несли зло в Україну. Доля переселенців склалася порізно, й різними мотивами керувалися вони в цих переселеннях. Сербська військова верхівка намагалася своєю старанністю заробити в нагороду земельні маєтки, й заробила. Капітан Лазар Серезлія, що був у адміністрації Хорвата, в одному з листів до земляків вихваляється великими землями, отриманими від уряду. Одним із мотивів задоволення своїм життям було усвідомлення релігійної спорідненості, на чому й наголошує капітан: «Тут нас ніхто не називає схизматиками, бо німці й

католики мають тут таку ж «шанобу», яку й ми маємо у мадярів», і наприкінці вигукує те, що й стало епіграфом до всього перебування сербів в Україні: «Тут — наше царство і наша влада!»[50] Священик Петар Булич з Новомиргорода в листі до рідних у Банаті підхоплює цю тему, вихваляючи імператрицю Єлизавету як «захисницю православ'я в усьому світі». Для нього важливо, що «тут слово Боже не пов'язане, як там, з людьми іншої віри»; він вважав, що саме тут може зберегтися автентична сербська свідомість, а не там, в оточенні іншівірних: «Та де ж вони тепер, заслуги ваших предків та батьків? Навіть ваші рідні заслуги не цінує там більше ніхто. Тут же — тільки наше плем'я і рід, і нікого нема з невірних, римлянів та уніатів»[51]. Священик помилявся: національну самобутність було збережено саме там, звідки, а не куди прийшли переселенці. Релігійна відчуженість у Воеводині стимулювала прагнення зберегти своє, а спорідненість була тією могутньою течією, що розмивала національну свідомість, вела до асиміляції, яку здійснював російський уряд. Серби потрапили у той самий процес, що й українці століттям раніше: сподівання шляхом релігійної солідаризації зберегти національну незалежність не виправдались, перетворюючись на зворотний процес.

Якщо вірити листуванню сербів з рідними, то й на низовому рівні спостерігається прийняття переселенцями української традиції, поступове осмислення її як «своєї». У цих листах, що зберігаються у Державному архіві Відня, серби вихваляють своє нове життя, запрошують родичів та знайомих наслідувати їхній приклад, наголошують на своїй лояльності до місцевих властей, висловлюючи їм вдячність. Не буде перебільшенням припущення, що при цьому автори листів мали на увазі й третього адресата — цензуру, російську чи австрійську, тож до таких оцінок слід поставитися з відповідною дистанцією. Більший інтерес становлять фрагменти, що говорять про те, як народ оцінював «своє» і «чуже», усвідомлюючи етнокультурну спільність. Марія Станкова, наприклад, із шанця Кропчина, що на річці Вис, на схід від Новомиргорода, схвально відгукується про умови життя — все недороге, особливо ремісницькі вироби гарні. Вона хотіла б написати «по-руськи», але боїться, що її листа не зрозуміють, оскільки «руська мова від сербської відрізняється. Діти, Ката і Йова, вже не знають по-сербськи. Московська мова знову ж таки інша і краща, ніж руська»[52].

Василь Попович пише того ж 1753 року з Миргорода у Воеводину, закликаючи переходити під патронаж російської цариці й привезти кілька сокир, оскільки «там штука коштує один німецький форинт чи талір з чимось — за ті, що мають вигляд, як оті в Угорщині, тут

же сокири мають іншу форму». Він просить також «ще одну широку ручну сокиру, оскільки таких тут нема»[53].

Поступовий процес з'єднання й асиміляції знижував той початковий рівень напруження, що характеризував перші роки після переселення. Та матеріальна і духовна культура, що повинна відповідати кожному етносу, на початковому етапі конфронтувала з українською: серби-скотарі опинилися у середовищі, де домінувало землеробство. Проте серби не могли тривалий час зберігати цю особливість, оскільки не мали змоги зберегти матеріальну культуру, котру принесли. Такі види матеріальної культури, як знаряддя праці, житло тощо належать до менш консервативних явищ. Вони зумовлені особливостями географічного середовища, типом господарства, тому закономірно мусили відбутися зміни в матеріальній культурі сербського етносу.

Факти засвідчують, що сербам не була притаманна ендогамія, герметизація шлюбів лише всередині етносу, що мусило б забезпечити безперервність спадкоємної передачі етнічних традицій. Серби не були етнічними ізолянтами, чому сприяло ставлення до них українського середовища, традиційно відкритого, не замкненого й не ворожого стосовно інших етносів. Ще Герасим Зелич відзначав, що «народ малоруський особливо, як і сербський, є гостинний...»[54]

Відзначені вище прояви іронічного ставлення до сербів мали по-благливий характер. Підсміювання, жартування є в цілому однією з форм стосунків між різними етнічними групами і можуть характеризуватися як наголошена демонстрація зближення між індивідами та групами[55]. Саме такий характер має портретизація серба в українській пісні. Сербин тут характеризується, як «милий, чорнобривий», «чорноусий», «за ним добре жити». Вдягнений він уже в українське вбрання: «жупан», «кафтан», «черевички красні», «у сербина вечеря — щодня курка печена»; він навіть їсть нетипові для сербської кулінарії «варенички в маслі». «Чом сербина не любить, Чи не подобенька?». У піснях про «сербина, сербиночка», як іменується він, наявний і еротичний момент, що також є загальною рисою «позитивних підсміювань»: «За ним дівки стадом ходять. Як товар рогатий»; в нього тому «жупан кусий», що «Суки дівки підпоїли, Кафтан мені підкроїли».

Сам тип поведінки сербина, який більше віддавав перевагу вільному, ніж осілому життю, в цілому відповідав типові українського за-порожця: він не любить обтяжувати себе домашнім господарством, більш воліє «нічого не робити. Горілочку та мед пити, Хорошенько походити». На жартівливий докір українського господаря: «Годі сербувати, Бери серп та йди в степ Пшениченьку жати» цей вільний вершник,

схожий на козака, «того не злюбив, Тільки усом закрутив. Пішов коня осідлав: «Прощай, дівчино!» — сказав». Образ життя сербина дещо близький до типу поведінки вільного козацтва: «У сербина чужа хата. Бо й сам сербин як гармата... Як сів на коня, Та й вся худобонька»[56].

На типологічну схожість українського козацтва та сербських «граничарів» із військових поселень австрійсько-турецького пограниччя вказувалося вище. Опинившись у тій самій ролі на російсько-запорозькому пограниччі, окремі сербські поселенці переходили на бік запорожців, які, за спостереженням Скальковського, переманювали до себе сербів, котрі, «зваблені їх буйним життям, до них приєднувалися»[57].

На підставі наведених прикладів можна говорити про наявність кількох соціальних груп, що вливалися в українське середовище. Окрім інтелектуальних комунікацій, що відбувалися окремо за умов взаєморозуміння і підтримки, на характері сприйняття сербів позначилися політичні фактори, виразниками яких були сербські військові чини. На побутовому рівні виділяємо сербів-землеробів, що поступово втягувалися в українську етнокультурну спільність, сприймаючи її як «власну», відмовляючись від різних форм етнічної опозиції, чому сприяли зустрічні течії: релігійна, етнічна однорідність передусім. «Саме в силу спільності страждань і постійної боротьби за невід'ємні, вічні права особи можливим було для південнорусів спілкування з югослов'янами, між іншим, і на ґрунті однакової ліро-епічної поезії, що відображала ті страждання», — робить висновок український дослідник М. Дашкевич[58], вказуючи на одну з провідних і невивчених сфер українсько-сербських зв'язків — порівняння епосу двох народів, — що виразно вплинула на українську фольклористичну думку.

## Проблема порівняльного вивчення епічної поезії

*Вдячне поле для досвіду...*

*Іван Франко.*

Ця тема привертала до себе увагу відомих славістів — Я. Головацького, Й. Бодяньського, І. Франка, М. Рильського та ін. Однак спеціальної монографії, яка була б їй присвячена, немає й досі. Отже, і сьогодні не втрачають актуальності слова одуго з найвідданіших поборників поглибленої розробки даної проблеми І. Франка, за яким

справа подібності і історичних взаємин між сербами і русинами-українцями є надзвичайно перспективною[39].

Українським ученим і діячам культури ХІХ ст. завжди був притаманний інтерес до історії, культури хоча територіально й віддалених, проте етнічно та духовно споріднених південних слов'ян, фольклор, в якому особливе місце посідав епос був одним з важливих джерел для вивчення життя слов'янських народів[60]. Поштовхом для посилення зацікавленості цим питанням були збірки Вука Караджича, який наприкінці другого десятиліття ХІХ ст. (коли стали помітними прояви спілкування українських учених зі славістами зарубіжних земель) прибув до Росії, відвідав Україну, зокрема Харків та Київ[61]. Це значно сприяло ближчому ознайомленню з діяльністю та записами сербського вченого, що поступово входили в науковий обіг, ставали невід'ємною частиною розвитку української славистики. Вивчаючи ті або інші питання вітчизняного фольклору або ж безпосередньо порівнюючи його із сербохорватським, українські науковці використовували збірки Караджича, інших південнослов'янських збирачів й тим самим робили свій есok у розвиток міжслов'янських фольклористичних взаємин[62].

Щодо епосу, українській славистичній думці притаманне переконання у винятковій ідейно-естетичній цінності пісень спорідненого народу, що ілюструє чимало висловлювання відомих учених, письменників, громадських діячів[63]. Ідейною домінантою більшості праць, присвячених цій проблемі, є переконання у близькості, схожості народної творчості, особливо дум і юнацьких пісень, однак конкретні прояви цих аналогій та їхні інтерпретації в різних авторів не однакові, що пояснюється передусім віддаленістю їхніх методологічних засад. Певна річ, іноді ці висловлювання не були позбавлені крайностей компаративізму чи ж абстрактних визначень типу «спільність страждань», але більшість авторів стверджувала близькість культури двох народів, наявність фольклорних контактів і плідність їхньої дії на розвиток епічної поезії.

Уже перший в Росії магістр «слов'янських нарiч» О. Бодянський, об'їхавши слов'янські землі, повернувся на батьківщину з міцним переконанням про близькість сербського і українського народного епосу[64]. У душі романтизму цей один із піонерів української славистики, як його іменував І. Франко, вважав критерієм вищої досконалості історичної пісенності слов'ян її спорідненість з античним епосом. На його думку (й така думка була досить поширеною в ті часи), звід українських дум і сербських юнацьких пісень дав би можливість створити «слов'янську «Іліаду», а ліричних пісень — «Одіссею». Порівняння з

античним епосом, яке майже через півстоліття підтвердив стосовно сербських пісень І. Франко[63], крім романтичної забарвленості, несло в собі раціональне зерно: вчені звертали увагу на спільне явище, називаючи його «героїчним духом», або ж, уживаючи сучасне поняття, «епічною свідомістю». І в сербській, і в українській епічній поезії дослідники відзначали (звісно, з погляду методологічних засад науки того часу) спільні мотиви у відображенні героїчних подій народної боротьби за незалежність, історизм усної поезії, надто епосу. Щодо визначення моменту появи цієї спільності, то деякі автори, як, скажімо, М. Сумцов, знаходили її ще за часів Київської Русі, вказуючи, зокрема, на деякі аналогії у «Слові о полку Ігоревім» та південно-слов'янській народній епіці[66]. Втім більшість авторів схильні були вбачати її виникнення в пізніші часи, коли відбувалася надзвичайно напружена боротьба сербського та українського народів із зовнішнім агресором — османськими чи польсько-шляхетськими завойовниками. Ці обставини, на думку ряду вчених, немовби витиснули із свідомості народу давній епос, породивши новий, що особливо протягом XVI–XVII ст. мав чимало спільного як в Україні, так і в Сербії. Саме тоді більшість авторів знаходили аналогії в історичних умовах виникнення і поширення епічних пісень.

Окремі дослідники, торкаючись питання порівняльного вивчення епосу двох народів, навіть переносили на сербські юнацькі пісні українську термінологію, називаючи їх «думами». Відзначимо, що такі ототожнення зустрічаються ще в літературі XVII ст., зокрема у польських авторів. Так, у популярній книжці «Roskosz Swiatowa» (1606) говориться про зажуреного серба, що співає стародавні «думи»[67]. Хорватський поборник слов'янського єднання Ю. Крижанич — можливо, не без ознайомлення з польськими джерелами — використовує нетипове для югослов'ян поняття «дума по-хорватськи»[68]. В українській фольклористиці, певна річ, без будь-якого зв'язку з давніми авторами, О. Барвінський, скажімо, вживав вираз «сербські юнацькі думи». М. Старицький збірку своїх перекладів назвав «Сербські народні думи та пісні» (1876). Високо оцінюючи його переклади як «першу спробу присвоєння нашій мові скарбів сербської поезії в цілій об'ємі», І. Франко у своїх розвідках визначав сербську епіку як «думи юнацькі», «думи історичні», «гайдуцькі думи»<sup>69</sup>. Аналогічні приклади знайдемо і в інших авторів.

Чимало підстав для таких ототожнень давали спостереження над конкретним матеріалом народної творчості. При цьому фольклористика не обмежувалася лише визнанням схожості, а й намагалася її по-



яснити. В українській доживтневій фольклористиці цьому питанню присвячено чимало різних за обсягом розвідок[70]. Хоча їхнє спрямування досить різноманітне, в цілому можна виділити дві тенденції в тлумаченні подібності українських дум та сербських юнацьких пісень. Одна певною мірою відбиває спроби пояснити епічну спільність як результат дії схожих історичних умов, друга позначена впливом теорії міграції.

Серед найбільш поширених пояснень панувало твердження про існування безпосередніх історичних зв'язків. Якщо одні науковці, припускаючи можливість таких контактів, були обережні щодо визначення їхньої ролі у формуванні специфіки українського епосу, то інші обстоювали тезу південнослов'янського впливу на українські думи. Хоча твердження про вплив було досить поширеним, спеціальної студії, яка б підтвердила це явище, немає.

Картина зв'язків найчастіше зводилася до переліку фрагментарних, запозичених із різних книжкових джерел відомостей про перебування сербів на українських землях у XVI–XVII ст. коли, відступаючи під натиском османів, серби тією чи іншою мірою брали участь у деяких історичних подіях східних слов'ян. Свідчення, що стосуються маловивченого питання українсько-сербських зв'язків цієї доби, становлять безумовний інтерес для подальшої розробки цієї проблеми, однак висновки щодо ролі таких зв'язків у розвитку усної епіки в Україні, в поширенні окремих сюжетів, поетики дум тощо нерідко є занадто категоричними[71]. В дусі ідей про слов'янську взаємність та теорії міграції окремі науковці вважали, що на змісті, мелосі українських дум суттєво позначився вплив південнослов'янського епосу. Прихильники таких тверджень шукали і знаходили «подібні і схожі явища» в українських та сербських народних піснях, що в результаті було певним внеском у справу порівняльного вивчення пісенності двох народів, проте інтерпретації цих аналогій далеко не завжди витримують критику.

М. Сумцов, наприклад, підтвердження тези про вплив знаходив у порівнянні схожих мотивів у думі про смерть козака-бандуриста і «пісні герцеговинській про хворого Йова і тамбуру». Автор, зокрема, звертав увагу на такі ситуації, як розставання героїв з улюбленим музичним інструментом, убоління за його подальшу долю. Хоча дослідник і визнає загальну поширеність цього мотиву в піснях ряду народів, відзначає національну своєрідність української думи, однак він припускає можливість запозичення сюжету зі слов'янського півдня[72]. М. Халанський, проводячи паралелі між образами Ко-

ролевича Марка та Марка Пекельного, вважав, що останній виник у фольклорі південних слов'ян, звідки потрапив до України, доставши відображення в белетристиці XIX століття[73].

У світлі теорій міграції виникло припущення про народ-посередник, через який здійснювалася циркуляція сюжетів і мотивів між південно-західними та східними слов'янами. Окремі дослідники, такі як Й. Первольф, В. Гільфердинг, В. Антонович, М. Драгоманов, М. Дашкевич, М. Дринов, І. Франко, М. Колесса та інші висловлювали цікаве припущення, що подібну функцію могла здійснювати Україна[74]. Головними чинниками поширення сюжетів, носіями впливу вважалися сербські, взагалі південнослов'янські гусярі. Підстави для таких тверджень учені вбачали, зокрема, в деяких аналогіях між українськими кобзарями та сербськими гусярами, на що вказував ще О. Бодянський, порівнюючи слов'янських народних виконавців із давньогрецькими рапсодами. А. Фамінцин, навпаки, вважав, що характер виконання пісень у слов'ян був ближчим до давньоримських традицій, посилаючись при цьому на спогади Юрія Крижанича про те, що хорвати й серби у XVII ст. виконували пісні під час учт, як це робили давні римляни[75].

Соціальний стан, тип народного співака в дореволюційній фольклористиці також визначався по-різному. Одні вчені, як О. Бодянський, спільне вбачали в тому, що в обох народів найчастіше виконавцями були сліпі мандрівні старці, інші, як М. Сумцов, навпаки, найбільш показовим вважали притаманний і сербам, і українцям тип «свободолюбивих войовничих музик»[76].

Теорія феодального походження епосу позначилася і на спробі знайти аналогії у становищі придворних співців. Так, М. Сумцов, звертаючи увагу на хорватських пандурів, що перебували в ролі співаків-виконавців народних пісень при війську та дворі хорватського володаря XVIII ст. Тренка, припускав, що такі самі функції могли виконувати й бандуристи при дворах багатих козаків або ж безпосередньо у Запорозькому Війську. Вказуючи на схожість умов у виникненні і побутуванні пісень в Україні та в сербів і хорватів, дослідник доходив висновку про значення спільності контексту для поширення впливів[77]. А. Фамінцин допускав навіть можливість перебування сербських мандрівних співаків при дворах багатих козаків, що, на його думку, також могло призвести до проникнення елементів сербського епосу в український.

Окрім сюжетів, дослідники вбачали сліди «впливу» в мелосі українського уснопоетичного епосу. За А. Фамінциним, це могло ви-

явитися в ритміці дум, за М. Сумцовим — у наявності речитативу. М. Дашкевич взагалі ставив під сумнів оригінальність мелосу українських дум. Як і деякі інші автори, він припускав також, що бандура походить від південнослов'янської пандури. Гуслі, вважав М. Сумцов, також прийшли зі слов'янського півдня через Україну, на що, за його спостереженням, вказують, зокрема, епітети, притаманні лексичі півдня.

Керуючись тезою про південнослов'янський вплив, дослідники звертали увагу і на деякі інші факти, які могли б підтвердити цю тезу. Так, у західноукраїнському фольклорі існує танок «гайдук», на що звернув увагу М. Дашкевич. Дещо пізніше це підтвердив І. Франко, конкретизуючи місце його побутування в ХІХ ст. — Буковину[78]. М. Халанський вказував на наявність у текстах окремих сербських пісень топонімів «Києво», «поле Києво», «Києво — висока планина»[79]. Чимало дослідників відзначали близькість сербохорватської та української мов, що також могло сприяти налагодженню взаємовпливів[80].

Концепція прямого впливу південнослов'янського епосу на український, ясна річ, була не єдиною в дореволюційній фольклористиці, її заперечувало чимало опонентів. Учені, включаючи й тих, які виступали прихильниками тези прямого впливу, водночас відзначали національну своєрідність інтерпретації спільних мотивів у думках. Ще Я. Головацький, котрий одним з перших в українській фольклористиці звернув увагу на спорідненість українського та сербського епосу, вказав на їхню національну специфіку. М. Дашкевич, пояснюючи свій інтерес до концепції впливу лише як спробу проаналізувати деякі аналогії в усному епосі двох народів, підкреслював, що цей вплив, якщо й відбувався, не міг бути суттєвим для формування специфіки українських дум, котрі зростали на національному ґрунті.

Окремі науковці, як, скажімо, М. Тершаковець, Є. Тимченко дотримувались інших поглядів. Вони заперечували можливість контактів і впливу південнослов'янського епосу на думи, вважаючи такі твердження безпідставними[81]. Серед критичних відгуків на теорію запозичення заслуговують на увагу думки хорватського фольклориста Т-Маретича. Розглянувши праці прихильника цієї теорії М. Халанського, він висловив ряд критичних зауважень, зокрема щодо можливості прямих контактів між південними слов'янами та північчю Росії, де збереглися билини. Він також дотримувався думки, що спілкування могло здійснюватися «через народ, який своїм географічним розташуванням стояв між росіянами і південними слов'янами»[82]. Дискутуючи з М. Халанським щодо окремих образів, ні-

бито запозичених із південнослов'янського фольклору, як, скажімо, образ Кралеви́ча Марка, трансформований, на думку М. Халанського, в Марка Пекельного, Т. Маретич звернув увагу на деякі спільні закони виникнення і побутування героїчного епосу в певних історичних умовах, відзначив, висловлюючись сучасними поняттями, роль історико-типологічного фактора в розвитку цього процесу.

Проблема порівняльного вивчення українського і сербського та хорватського усного епосу найвиразніше відбилася в розвідках І. Франка, який критично переосмислив основні тенденції в інтерпретації цього питання, вказав на перспективи його вивчення. Для українського письменника серби — «братній народ», і палке бажання вченого — якомога більше дізнатися про його життя, культуру, про які ми, за його спостереженнями, майже нічого не знаємо[83]. Стежачи за сербською періодикою, І. Франко прагнув передусім довідатися про життя простого народу, «сербського мужика, робітника чи хлібороба», й через це він особливу увагу приділяв фольклористичним працям, знав збірки Вука Караджича, інших збирачів, підтримував зв'язки з відомими південнослов'янськими славістами. Праці І. Франка свідчать про його виняткову обізнаність у питаннях українсько-сербських фольклорних зв'язків, у тім числі й епосу. Учений не випускав з поля зору жодної тогочасної публікації на цю тему, жваво відгукуючись рецензіями чи спеціальними розвідками, які становлять вагомий внесок у розвиток зазначеної проблеми в українській славистиці.

Для І. Франка не було сумніву щодо спорідненості українських і сербських епічних пісень, котрі він називав «думами». Характер культурно-історичних зв'язків між двома народами І. Франко визначав як творчий і називав «плюсом у культурній історії слов'янщини». На відміну від міграціоністів, за І. Франком в основу порівняльного аналізу було покладено соціальні фактори. Критерієм спорідненості в нього були спільність умов створення епосу («боротьба за свою віру, волю й народність»), контекст виникнення пісень та їх функціонування («або під час самих походів у ворожий край, або по них»), ідейно-виховне значення традицій («як у Сербії, так і в нас тоті думи та пісні виховували нові покоління...») і т.ін.

Питання впливу південнослов'янського епосу на український І. Франко вважав відкритим. Він відзначав, що відомих фактів історичних зв'язків ще не достатньо для тверджень про прямі впливи, водночас учений не погоджувався із запереченням колишніх взаємозв'язків і можливих рефлексій цього процесу в усній пісенності. У цілому, як він підкреслював, сліди та наслідки цих взаємин «треба ще

шукати дорогою детального порівняння»[84]. Учений запропонував і деякі конкретні методи розробки цієї проблеми.

І. Франко поділяв думку, висловлювану й іншими вченими, що безпосередні українсько-сербські зв'язки могли налагодитися вже протягом XV–XVI ст., коли серби, відступаючи під натиском османів, пересувалися на слов'янський схід. Він припускав можливість перебування в ці часи в Україні «сербськохорватських колоністів, вояків, гайдуків, музиків та співаків (ними ж занесений до нас, може бути, і музичний інструмент бандура)»[85]. Вітаючи будь-які наукові зусилля, цю проливали б світло на цю проблему, «особливо для темної доби XV–XVII вв.», І. Франко визнавав, що в сучасній йому науці, на жаль, зібрано ще недостатньо фактів для відповіді на питання: чи позначився (і якою мірою) вплив сербських юнацьких пісень на українських думах?

Свого часу ще Я. Головацький висловив думку про більшу схожість ліричної поезії, аніж епосу українців і сербів. До цієї тези наближався у своїх спостереженнях І. Франко. В українському фольклорі, особливо західного регіону, він виявив низку ліричних пісень, що, на його думку, мають південнослов'янське походження. «Можна було б знайти і більше таких запозик, — підсумовує автор, — і тоді показати, що сербський вплив, коли й відбився на нашій народній творчості, то відбився справді на *піснях* (Є.П.), творах, уложених для співу, а далеко менше на думах»[86].

Серед пісень, які, за спостереженням Франка, могли бути запозиченими з південнослов'янських джерел і трансформованими в український фольклор, дослідник називає твори на такі теми: зрада жінки, замурування дівчини живцем, батько продає дочку турчинові, теща у полоні зятя, ридання полонянок, татарські напади на село та інші, в яких замість турків, як це відбувається в південнослов'янських сюжетах, виступають татари. На підтвердження своїх думок І. Франко, як і М. Драгоманов, вказує на аналогічні мотиви у збірках В. Караджича та інших південнослов'янських збирачів.

Національну ознаку пісень І. Франко визначав перш за все на основі схожості того або іншого сюжету з певними мотивами, відомими йому із південнослов'янських джерел. При цьому він звертав увагу на те, що деякі українські записи було зроблено з вуст «чоловіка з-за Дунаю». За його припущенням, такі пісні могли «натякати на сербських та болгарських співаків, які приносили до нашого краю свої пісні й політичні новини»[87]. На українському ґрунті ці та інші сюжети, вважав дослідник, вдягалися в національні шати і ставали складовою

частиною місцевого фольклорного репертуару. Не тільки сюжети, а й самі пісні могли бути зразком творчості українського складача, який, на думку І. Франка, нерідко мав перед собою сербські пісні, створюючи за їхніми зразками власні.

Один із прикладів такого процесу автор простежує, аналізуючи пісню «Іван та Мар'яна». Розглянувши п'ять варіантів пісні про невірну жінку і помсту чоловіка за зраду, Франко відзначає, що цей сюжет не типовий для українського фольклору, тому цю пісню, що «заховалася на Покутті між Прутом і Черемошем», могли занести «з південнослов'янських країн заходжі співаки, про яких гостювання в нашій краї маємо немало писаних свідоцтв із XVI та XVII вв.»[88] Як і М. Драгоманов, котрий з приводу деяких сюжетів зазначав, що українська дійсність «не виявляє таких умов, серед яких мусили постати подібні пісні»[89], І. Франко ряд пісенних творів (як, скажімо, «Брат «продає сестру турчині» та ін.) також вважав запозиченнями, оскільки «не маємо ніяких слідів, щоб у нас батьки продавали дочок туркам»[90]. Таким чином, у визначенні походження окремих пісень дослідники керувалися критерієм відповідності до обставин народного життя України XV–XVI ст. або ж наступних століть і на основі порівнянь з південнослов'янськими джерелами відносили їх до запозичень. Припускаючи можливість такого процесу, слід відзначити, що народна пісня не є прямим відображенням конкретних фактів народної дійсності. Важливим є і фактор типологічної спільності, який потрібно враховувати, здійснюючи порівняльну вивчення епосу.

Проблема українсько-сербських фольклорних зв'язків необмежувалася в українській славістиці з'ясуванням можливих впливів. Уже в 30-х роках XIX ст. у науці визначився головний напрям дослідження — від аналогій до національної своєрідності сербського та українського епосу, причому велика увага крім контексту, приділялася питанням порівняльної поетики. О. Бодяньський у своїй дисертації 1837 року відзначив цілу низку елементів, які потребують порівняльного розгляду. Це, за його термінологією, склад, хід, мова, звороти, вирази, порівняння, картини тощо. Окрім того, вчений звернув увагу на «спосіб виникнення, поширення, збереження, виконання і т.д. пісень двох народів»[91]. Багатьох дослідників, як уже згадувалось, особливо цікавив ритмічний склад епосу. Якщо окремі автори припустили можливість впливу сербської епічної ритміки на українську, то І. Франко вважав, що в основі української та сербської пісні лежить спільний коломийковий ритм (він це помітив, перебуваючи 1894 року у Белграді, де чув сербські пісні)[92]. Відзначаючи наявність -у серб-

ській пісні розміру пісні української, І. Франко водночас вказував, що можна говорити і про зворотне явище присутності розміру сербської епіки в українській, вважаючи його не випадковим і закликаючи дошукуватися його джерел. Підтвердженням того, що проблема порівняльного вивчення поезики сербських та українських пісень була досить актуальною, можуть бути і праці О. Потебні, який, хоча спеціально цим питанням не займався, залишив чимало цінних спостережень для подальшого вивчення епічної поезики слов'ян[93].

Питання розбіжностей в епічній структурі також привертало увагу вчених. О. Бодянський, характеризуючи сербську юнацьку пісню як героїчну, протиставляв їй драматизм української думи, що відповідно мусило позначитися і на поетиці. Юнацькі пісні, вважав дослідник, за своєю будовою дуже прості, але разом з тим різкі, сповнені раптових, неочікуваних зворотів; у них небагато піднесених почуттів, проте чимало витончених образів. Однак думам вони, за О. Бодянським, поступаються силою, драматизмом, розмаїттям поетичних картин, оскільки в сербських піснях панує розповідна форма, а не зображальна, яка переважає в думах. Тому, підсумовує О. Бодянський, юнацькі пісні більше схожі на оди, героїади, а українські думи позначені драматизмом[94].

І. Франко також звертав увагу на розбіжність у формі, способі обробки предмета. Перш за все він це помічав у неоднаковості складу і вірша — його урівноваженість у сербській пісні і велика свобода ритму в думі[95]. Причини того, що ритмічній структурі «козацьких дум» притаманні стрімкі переходи, чого не спостерігається в «сербських думах», Франко намагався знайти в особливостях національного темпераменту, «способі складання», умовах виникнення пісень. Хоча його міркування щодо відносно мирних умов створення сербського епосу і натомість бурхливого контексту виникнення дум не витримують критики, оскільки історія сербського народу відповідного періоду аж ніяк не мирна, а навпаки, досить близька за характером до того періоду, коли з'являлися думи, Франко тим самим ще раз звернув увагу на досить важливий етап у висвітленні проблеми — зіставлення історичного контексту XVI–XVII ст. в історії двох народів[96].

Студії та розвідки І. Франка, як і інших учених, засвідчують, що проблема українсько-сербських фольклорних зв'язків була надзвичайно актуальною у фольклористиці. Втім, хоч інтерес до цієї теми був посиленним, на жаль, він так і не реалізувався у фундаментальному дослідженні. Одне з головних питань, яке особливо цікавило вчених, — співвідношення і можливості взаємовпливів у народному

епосі — так і не знайшло відповіді, і тому слухним залишається зауваження В. Гнатюка, котрий, ніби резюмуючи результати наявних на той час шукань у цій галузі, підсумовував: «Щодо впливу сербських народних пісень на наші і навпаки, то тут трудно тепер сказати щось рішуче... Поки однак не проведено порівняльної студії на сю тему і не вказано того впливу виразно, проте такі гіпотези належить приймати обережно». Безумовним є і той факт, що фольклористикою XIX ст. нагромаджено значний фактичний матеріал, котрий є важливою базою для подальшого висвітлення цього питання, яке привертає увагу і сучасних учених, що однак не розглядається у нашому дослідженні.

Факт існування давніх історико-культурних українсько-сербських зв'язків, на які неодноразово звертали увагу дослідники, є безумовним, втім сам по собі він ще не дає відповіді на питання специфіки усного епосу двох народів. Важливим етапом у вивченні цієї проблеми має бути дослідження історичного процесу, особливо XVI–XVII ст. як контексту функціонування фольклорної творчості. Таке зіставлення історичних умов створення усного епосу двох народів було б важливим фоном для порівняльного вивчення поетики українських дум і юнацьких пісень південних слов'ян як складової частини проблеми дослідження епічної поетики слов'ян, розвиток якої був тісно пов'язаний з добою бароко.

Науково перспективною є тема вивчення усної пісенності у контексті барокової поетики, яка не могла не позначитися на фольклорі, що мусить стати предметом спеціального дослідження.

Окреслені питання порівняльного вивчення українського і сербського епосу засвідчують, що проблема міжслов'янських зв'язків доби бароко не втрачає актуальності, підтверджуючи перспективність розвитку барокознавства.



## Післямова

Історична місія національної культури як виразника і провідника гуманізму з повною силою виявилася у міжнародних зв'язках українського бароко з художніми культурами інших народів, що засвідчує здійснений аналіз. Спроба на конкретному прикладі прослідкувати культурно-історичний аспект цих зв'язків у їх різних виявленнях дає можливість розширити, не обмежуючись певними жанрами, наші знання про механізми взаємодій, підтверджує висновки про міжнародний, світовий контекст як обов'язкову і важливу частину розвитку українського бароко.

Європейське за походженням явище, бароко знайшло в Україні своє продовження у специфічних національних формах, які своєрідно синтезували візантійські, західноєвропейські елементи з багатою місцевою традицією. Створене у складних історичних умовах національно-визвольної боротьби і піднесення духовного життя, українське бароко вже самим фактом існування засвідчило традиційну причетність України до загальноєвропейського культурного простору і спроможність створювати національно-самобутні духовні цінності. Силу і значення цих надбань підтверджують як реальність прямої участі України у формуванні цього стилю в інших культурах, так і результати цього процесу, що вели до включення в загальноєвропейську культурну циркуляцію ті середовища, які з різних причин не могли включитися в цей процес.

Бароко — це своєрідне європейське коло, до якого рано чи пізно приєднувалися художні системи окремих народів. Україна увійшла в це коло синхронно до європейських ритмів — у XVII ст., що було історичною закономірністю, оскільки український простір, попри майже традиційну несприятливість умов для гармонійного розвитку, постійно демонстрував своє прилучення до основних етапів культурного поступу Європи. Це підтверджує безпосередня пов'язаність України з епохами, значення яких сягає далеко від Карпат і Дніпра, як глибока архаїка з її археологічними свідченнями багатой міфологічної культури; більш конкретні обриси має київське середньовіччя з його охопленням широкого європейсько-азіатського простору.

Бароко становить особливу цінність як переконливе свідчення життєздатності української духовності, котра навіть попри вибиту монгольським ударом спроможність створити ренесансну основу, зводилася на міцному фундаменті вітчизняного середньовіччя. Не

втрачаючи своєрідного рефлексу на європейські культурні імпульси, Київ у XVII–XVIII ст. акумулював духовні цінності, які повертали йому функцію лідера, що засвідчують реально здійснювані впливи на ортодоксальні культури, котрі через українське опосередкування включалися в європейське коло, представлене стилем бароко. Навіть після тяжких ударів, що їх завдавала російська імперська політика українським прагненням відстояти незалежність, Київ і у XVIII ст. зберігав статус духовного наставника, спроможного впливати на цілу добу. Це підтверджує здійснене дослідження.

Його результати свідчать про те, що вивчення історико-культурних процесів у Південно-Східній Європі неможливе без урахування ролі та значення України, котра, хоч і залишалася недержавною, здійснювала потужний вплив у цьому регіоні, одним з відображень якого є сербський напрям. Перед нами реально існуючий факт конкретної участі України у суттєвих змінах, які відбувалися в сербській культурі протягом цілого століття, хоча хронологічні межі цього процесу починаються з останніх десятиліть XVII і відчуються аж до перших десятиліть XIX ст. Незважаючи на велику територіальну віддаленість, скрутні політичні умови, численні перешкоди, між культурами двох народів було зведено своєрідний духовний міст, по якому невинно відбувалися паломництва українських посланців до сербських культурних осередків і навпаки. Головні мотиви, якими керувалися українські, найчастіше київські носії духовності, відбивали одну з домінант свідомості української барокової людини — її гуманістичну цілеспрямовану діяльність із значною дозою альтруїзму, котрий, якщо й мав ідеологічну базу, зводився на слов'янському патріотизмі та переконанні в необхідності надання допомоги там, де її потребують, а сербське становище було таким критичним, що не могло не знайти відгук в українському середовищі. Сербський напрям української допомоги становив продовження українського барокового славізму, що виявив себе у комплексі польсько-українсько-білорусько-московських спілкувань ще у XVI–XVII ст., про характер яких нагадував І. Голенищев-Кутузов: «Згадайте краще *вільні дари* (Є.П.) на ниві шкільної справи, освіти, красномовства й піітики, що надходили на північний схід з України та Білорусі»[1]. Лише як «вільні дари» можна охарактеризувати результати діяльності українських учителів, митців, письменників тощо на сербському терені та за його межами.

Значення цього спілкування важко переоцінити, враховуючи той безумовний історичний факт, що українська допомога надходила в часи, коли вирішувалося питання екзистенції сербського наро-

ду в межах Австрійської держави. Безумовним є і кінцевий результат зв'язків, які не тільки відродили вгасаючі інституції (друкарство), заснували нові школи, дали поштовх для зростання на національному ґрунті виразників культурної свідомості (мова, генерації творчої інтелігенції), створили раніше незнайомі художні явища (театр, вертеп, віршування тощо), здійснили своєрідну «малу революцію» (образотворче мистецтво та ін.), але й виводили безпосередньо на загальноєвропейську орбіту культуру цілого суспільства.

Україна і у XVIII ст. виступала посередником у культурному прогресі південного регіону, здійснюючи європеїзацію культури там, де це відбувалося із запізненням. Це явище було закономірним, відбивало своєрідний закон прогресу, оскільки наслідування чужого досвіду, запозичення досягнень є необхідністю, умовою поступу, надто для тих націй, що не мають власної державності. Опинившись у межах державного утворення з міцною, розвиненою, але чужою культурою, сербське суспільство закономірно орієнтувалося на ті осередки, з якими було генетичне пов'язане, тобто на Україну, котра, хоч і поглиналася Російською імперією, була здатна ще раз підтвердити гуманістичну природу своєї культури, її спроможність здійснювати потужну допомогу, як це виявилось на прикладі зв'язків із сербами.

Ці зв'язки були справжньою епохою, мали не маргінальне значення, оскільки Україна брала безпосередню участь у суспільному і культурному розвитку сербського суспільства часів формування національної самосвідомості, відродження і створення духовного життя. Відбувалася справжня революція, раптовий стрибок з одного світу в інший. Усе те, на створення чого в Україні витрачалося понад століття, в сербському суспільстві виникало протягом десятиліть, в результаті чого відбувалися великі стилістичні зміни, що у своїй сумі становили новий стиль — бароковий. Характерно, що сербська культура, як і українська, здійснює такий перехід, минаючи ренесансну добу, якої з тих самих історичних причин не мала.

На прикладі стрімкого переходу від Середньовіччя до Нового часу спостерігається повторюваність суспільних явищ, оскільки в українському середовищі відбувався аналогічний процес на століття раніше. У цьому простежується типове для слов'янського світу диференційоване виникнення бароко, його асинхронність у різних національних культурах. Якщо на українських землях засвоєння барокового стилю відбувалося швидко впродовж XVII ст., що відповідало загальноєвропейському ритму, то в сербів цей процес здійснювався пізніше — протягом XVIII ст., становлячи приклад пізнього бароко.

Зміщення хронологічних меж стосовно загальноєвропейських не знижує значення цієї культури, дає можливість зробити окреме узагальнення, що відбивають закономірності функціонування бароко як в інтернаціональних, так і в національних масштабах.

Виникнення барокового стилю в середовищі, яке не мало попередньої ренесансної доби, підтверджує правильність спостережень щодо компенсуючої функції бароко, що у слов'ян було пов'язане з ідеями відродження, відіграло роль відсутньої епохи. На сербському терені відбувається аналогічний процес зустрічі середньовічної традиції візантійського походження із західноєвропейською — католицькою. Різниця полягає в тому, що на відміну від українського синтезу тут спостерігаємо зіткнення пізньовізантійської традиції із західною в опосередкованому вигляді — через українську православ'янізацію, тобто здійснюється зустріч з бароко в його українському вигляді. Прямий «вихід на Європу», що знаходилася поруч у вигляді австрійської, угорської чи хорватської барокової культури, був неможливим через її конфесійну протиставленість. Тому духовні осередки Києва як основного форпосту захисту релігійної самотності і водночас прямого діалогу з католицькою Європою здійснювали своєрідне «підключення» до Європи завдяки своїм творчим переосмисленням надбань останньої.

Запрошуючи українських митців, сербські замовники їхнім зусиллям подолали те, що здавалося нездоланим: ці митці об'єднали давні традиції з новими формами, середньовічні моделі вдягалися в барокові шаги. І в сербів бачимо аналогічний процес прийняття європейського запозичення і формування нового стилю шляхом симбіозу різних джерел. Це підтверджується спостереженням про три основні витoki українського бароко. У результаті відбувається докорінна зміна в усіх сферах культури, яка звільнялася від застарілої пізньовізантійської системи, формуючи новий стиль з виразно бароковими ознаками. На початковому етапі цих змін середньовічний баласт був досить вагомим. На відміну від українського мистецтва сербське більш архаїчне, воно ще недостатньо зріле, не має достатньої кількості європейських ознак, перебуваючи в орбіті візантійського впливу. Поступово, з посиленням динаміки зв'язків, українські майстри та їхні сербські учні дедалі більше звільняли мистецтво від архаїки, модернізуючи його, що не означало суцільного відмовлення від середньовічного фундаменту. Останнє також зближувало сербське бароко з українським, де середньовічний шар залишався найпомітнішим у багатьох видах мистецтва.

Факт побудови сербського бароко на тих самих засадах, що й українського, означав не сліпу апологію, а свідчив про загальні зако-

номірності розвитку цього стилю у слов'ян Південно-Східної Європи. Існували схожі зовнішні фактори, що призвели до аналогічних процесів у становленні бароко. І українська культура XVII ст., і сербська — XVIII ст. розвивалися за умов загрози національній екзистенції, що було не таким типовим для московської культури. Українське бароко народжувалося в обставинах негасаючих воєн, в яких Україна була не агресором, а захисником національної незалежності. Сербське суспільство також переживало бурхливі часи міжімперських воєн. Обидва народи стали об'єктом релігійної обробки, де релігія використовувалась як засіб денационалізації та політичного підпорядкування. Різниця полягала в тім, що українське суспільство після православно-католицького протистояння з постійною магометанською загрозою у XVIII ст. зазнало ще й імперської експансії, котра йшла із православного середовища, яке використовувало релігію для національно-політичного поневолення, причому ця релігійна солідаризація стала для України більш небезпечною, ніж релігійне протистояння. Якщо конфронтація релігій призводила до актуалізації вітчизняної історії, що стимулювало розвиток національної свідомості, то релігійне ототожнення, як один із провідних факторів Українсько-московської угоди 1654 року, дало непередбачені наслідки, які вели до поступового вгасання відчуття національного ідентитету.

Підтвердженням цього факту є доля сербських переселенців, котрі, опинившись у XVIII ст. в межах Російської імперії, зникли як самостійна етнічна група, оскільки орієнтувалися на ті самі ідеали, що й Україна століттям раніше, — на утопічні уявлення барокового славізму. Останній давав позитивні результати в межах слов'янської взаємності двох недержавних народів як результат українсько-сербських зв'язків, але зазнав поразки у межах імперської політики асиміляції. Серби Австрійської монархії, приречені на протистояння етнічне (слов'яни — неслов'яни), релігійне (православ'я — католицизм), змогли зберегти національний ідентитет, тим часом серби Російської імперії його втратили.

Подібність зовнішніх факторів — народження культури в умовах боротьби за національне виживання — ще раз вказує на типологічну схожість українського і сербського бароко, відрізняючи його від іншої слов'яно-візантійської традиції, московсько-російської, котра розвивалася як державна культура, набуваючи експансивності, перегукуючись з імперським характером австрійської політики.

І сербське, і українське суспільство поєднує переконання в необхідності розвитку духовної зброї як засобу протиставлення пося-

ганням на незалежність. Проте українське суспільство цю зброю гартувало у прямому діалозі з Європою, розмовляючи з нею її ж мовою, як це демонструють київські латиністи з типово бароковим полігістерством або ж українські уніати. Останні своєю появою становили значною мірою закономірне явище причетності до європейської традиції. Попри всі трагічні і суперечливі обставини, які супроводжували українське уніатство, воно в результаті виявилось більш національно заангажованим, засвідчивши, що унія з Римом дала українській національній ідеї більше, ніж унія з Московією[2].

Пряма пов'язаність духовних осередків з католицьким світом, як і наявність уніатства, суттєво відрізняють природу українського культурно-політичного організму від сербського і зближують останній з московською ментальністю XVII ст., де ксенофобія, жахання католицизму були нормою. Це переконливо засвідчив католицький слов'янофіл Юрій Крижанич, який, до речі, чітко відрізняв «латинствуючих» киян від латинофобствуючих московитів[3]. Дистанціювання сербів від католицької культури було закономірністю, оскільки релігійна позначеність ототожнювалася з агресивністю, чужістю середовища, котре виявляло саме такі ознаки культурно-релігійної політики. Для сербів тоді багато значило саме православне «походження» мистецтва. У цьому полягав парадокс ортодоксальної опозиційності європейському католицизму, «оскільки багатьом було не зрозуміло, що йдеться про адаптоване в Україні барокове церковне малярство Заходу»[4]. Ця парадоксальність ще раз підтверджує логічність української прямої пов'язаності із Заходом у всіх формах такого спілкування — від полемічної до уніатської і засвідчує значення українського опосередкування для культур ортодоксальної традиції: в московському середовищі «латинствуючі» кияни готували терен для подальшої його європеїзації у петровській Росії, у сербському — готували включення в європейську циркуляцію.

Навряд чи таку функцію могла виконати безпосередньо петербурзька барокова культура, що за типом не має таких виразних слідів у сербському середовищі, які залишила культура київська. Відзначені політичні, історико-культурні, суспільні та інші обставини зумовили закономірність зростання на сербському ґрунті саме українського бароко, яке в часи розквіту аналізованих зв'язків суттєво відрізнялося від російської (петербурзької) культури.

Стильові особливості українського бароко найбільше відповідали історичній дійсності сербів, що, як уже говорилося вище, пояснюється схожістю соціально-історичної долі двох народів. Обидві культури належать до одного субрегіону Південно-Східної Європи. Формуючись

за умов протиставлення середньоевропейському бароко, сербська культура прийняла східноєвропейський тип у його українському варіанті. Сербські митці, що навчалися в Україні, розвивали далі цей тип православно-бароко в себе на батьківщині. У результаті український стиль просунувся до меж Австрії, а звідти поширювався далі на великому просторі сербської діаспори від Балкан до північноадриатичних кордонів.

Простежуючи географію і типи поширення барокового стилю на цьому просторі, можемо певною мірою говорити про створене мистецтво як продовження української духовної культури далеко від її центру — Києва. Там, у різних містах, працювали українські митці, письменники, вчителі. Аналогічно і відомі нині митці сербського походження, що навчалися і працювали в Україні, належать як українській, так і сербській спадщині, підтверджуючи тезу про своєрідну міжнаціональну спільність митців цієї доби, об'єднаних у колі барокового універсалізму.

Говорячи про силу української барокової хвилі, яка широко розлилася на сербському просторі, слід відзначити, що вона не поглинала його національної самобутності, не розмивала старі традиції, котрі й далі залишалися основою, каркасом нової барокової будівлі. Українське вторгнення стало міцним поштовхом для вираження національних, історичних, політичних і культурних інтересів сербського суспільства, спонукаючи до створення власного національного ідентитету. Цей зовнішній — український — фактор був своєрідним дзеркалом, що допомагало суспільству пізнати власні риси, оскільки в галузі культури велике значення для розуміння має зовнішня віднайденість[5]. Водночас українська культура знаходила підтвердження своєї значимості в очах іншої культури, розкриваючи тут себе повніше й глибше. Ця зустріч мала діалогічний, а не асиміляторський характер. Дві культури не зливалися і не змішувались, а самостверджувалися, взаємозбагачувалися. У результаті цього плідного діалогу стиль українського бароко розкривав свої глибини, а сербська культура, долаючи замкненість і однобічність, поступово створювала свій власний стиль, котрий легітимізовано як сербський національний варіант бароко.

Виникнення в добу національного відродження варіантів стилю було закономірністю, рефлексуючи всі ті імпульси, які йшли від головних осередків Центральної Європи до периферії. Водночас національний варіант позначено специфікою, зумовленою особливостями розвитку.

Типовість явища виразно ілюструє барокова атмосфера, в якій створювалася нова культура. Затиснута на перехресті турецького, австрійського, угорського оточення, яке породжувало настрої тривоги,

неспокою, залежності від допомоги сильного покровителя, ця культура відзначалася посиленням драматизмом, чим була типологічне схожа з настроями барокової доби. Вона створювалася «серед блукаючого народу», що борсався у пошуках порятунку на великому просторі між Віднем, Петербургом і Києвом. Закономірно, що за таких умов боротьби за виживання не могли бути створені репрезентативні зразки високого рівня, тим більше, що значна частина творів залишалася в рукописах, так і не побачивши світу. Але й досягнуті результати говорять про життєздатність нації, стійкість, оптимістичну спрямованість, що ще раз вказує на типологічну спорідненість сербського бароко з українським.

Створене на основі генетичних і контактних зв'язків, сербське бароко становить особливий інтерес як синтез пізньовізантійського і європейського мистецтва, позначеного саме в цьому симбіозі національною своєрідністю як тип нової художньої культури. У цілому це «середній стиль», аналогічний до такого самого типу в Україні, хоча через відзначені обставини його репрезентативні зразки (стінопис Крушедолу) не досягають мистецького рівня київських прототипів (Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври). Але завдяки своїй безпосередності, першому відторгненню від візантійських канонів це мистецтво несе в собі своєрідний шарм неповторності, внутрішнього тепла, зберігаючи єдність і гармонію. Барокове проникнення простежується у всіх проявах сербської культури, що призвело до тематичної цілісності — спільного зв'язку з давніми традиційними джерелами і змін, що відбувалися в результаті нових стильових вторгнень. Як наслідок, в іконографії сербського мистецтва виникає ідейна взаємопов'язаність, котра створювалася, незважаючи на різні політичні умови та кордони, в яких перебував сербський народ протягом XVIII ст.

Сербський приклад підтверджує таку особливість бароко, як синтетичність стилю, котрий на всіх рівнях демонструє виникнення нового синтезу, новаторського, динамічного за якістю. Виникають нові явища, новий тип мислення, що простежується в усіх сферах. Бароко було школою, на якій виховувалися найзначніші представники духовного життя, народжувалася нова інтелігенція, близька за своїм типом до барокової свідомості, охоплена прагненням до розвитку просвіти, поширення знань, ідеями барокового енциклопедизму.

Прискорення розвитку простежується в усіх сферах духовної і матеріальної культури. У літературі відбувається перебудова жанрово-стильової системи, трансформування жанрів і стилів, залучення і освоєння нових явищ, збагачення і розширення можливостей літератури — у змісті, техніці.



Театр швидкими темпами проходив через головні етапи розвитку, притаманні південно-східному регіонові, прилучався до того, що було спільним знаменником театрального життя, служив національним ідеям, ставав складовою частиною вітчизняної культури.

Модернізація мистецтва вела до того, що в останні десятиліття XVIII ст. воно входило в нову добу, в якій західноєвропейські стильові форми ставали провідним образотворчим ідеалом, що означало остаточне відокремлення від поствізантійських традицій і включення в європейський художній процес.

Кінцевий результат сербського барокового розвитку — входження в європейське культурне коло — становить важливий матеріал для вивчення Європи. Перемога бароко у такому специфічному регіоні, як сербський, означає тріумф Європи в її культурній спільності, попри політичні і релігійні конфронтації, що супроводжували розвиток цього стилю.

Водночас актуалізується характер діалогу між Заходом і Сходом, неможливого без специфічного українського лідерства у XVII ст. і посередництва між «латинською» та «грецькою» культурами. Зміщення центру ваги в бік Заходу, прийняття українським Сейченго західної моделі, створення культурного синтезу були закономірністю українського історико-культурного поступу і підтвердженням відкритості української ментальності для досвіду й духовних цінностей європейського Заходу[6].

Свідченням логічності та продуктивності тяжіння до західної моделі є і представлені спостереження над розвитком сербської культури XVIII ст., де приймається бароко українського типу, яке спочатку заперечувалося в ортодоксальних «грецьких» середовищах (Московія, безпосередньо Сербія) через «латинство» киян. Західна модель, що стала «висхідною для формування української культури», не означала повного розриву зі східною традицією і не була денационалізуючою. «Вільний вибір Заходу», результатом якого стало виникнення українського бароко, становив логічний результат традиційного європейства в його українському розумінні, котре пройшло апробацію на сербському, а раніше — на московському терені. Сербське середовище не могло з відзначених денационалізуючих причин вільно обрати західну модель, але врешті прийняло її, що було явищем життєво необхідним. За односпайним визнанням дослідників, тільки в бароковій Європі відбулося народження національної свідомості, саме бароко стало для сербів одним із найважливіших політичних і суспільних перехресть, наріжним

каменем новітнього національного існування, підготувало рушійні сили, які вели до відродження держави.

Барокизація сербського суспільства відбувалася обхідними шляхами через Україну, яка виконувала для сербів функцію, близьку до тієї, що раніше Польща — для України: була «зоною контакту та типологічного варіанта». Хоча бароковий стиль зосереджувався не безпосередньо в Сербії, поширювався не на всю Сербію, що перебувала під Османською імперією, а концентрувався на землях, які входили до складу Австрії, себто в сучасній Воєводині, виникнення його означало в подальшому відхід від давньої греко-візантійської орієнтації, прийняття західної моделі. Сербська культура становила першу балкано-слов'янську традицію, яка здійснювала цей розрив (у його умовному розумінні) і підключення до європейської циркуляції. Так через бароко в його сербському варіанті замкнулося європейське коло, підтверджуючи логічність і закономірність існування загальноєвропейського барокового простору в його різнонаціональних варіантах.

Сербська культура XVIII ст. є прикладом пізнього бароко, що нашаровувалося на добу вже небарокового періоду. Тривала присутність цього стилю в даному регіоні пояснюється не тільки запізненням становлення, а й продуктивністю барокового феномена, відгомін якого відчувається до середини XIX ст. Хоча дослідники вбачають у мистецтві кінця XVIII ст. рокайні елементи, попередні явища живуть і далі, виявляючи себе у просвітительських тенденціях, включаючись у добу, що хронологічно збігається з класицизмом.

Така продуктивність, тривалість цього феномена знову зближує сербський варіант з українським, де барокове проникнення також простежується до кінця XVIII ст., засвідчує значення для слов'ян південно-східного регіону барокового фундаменту, на якому зводилася нова культура. Водночас українсько-сербські зв'язки ще раз підтверджують, що доба бароко була часом розквіту міжнаціональних зв'язків, прикладом комунікативності системи мистецтв, міжетнічного духовного збагачення. Характерно, що згасання цього стилю у сербів збігається з руйнуванням українсько-сербських зв'язків як результатом втручання зовнішніх політичних суб'єктів, двох імперських держав, між полюсами яких ці зв'язки відбувалися.

Духовний вплив України був таким сильним, що не міг не викликати тривоги австрійських властей, які вжили рішучих заходів, спрямовуючи сербське життя на австрійсько-німецьку культуру. З іншого боку, через російські втручання Київ поступово втрачав статус лідера, його впливова міць слабла. Зорієнтована в основному на Москву, Пе-

тербург, українська культура задихалася від штучної герметизації, не отримуючи життєво необхідної включеності у загальноєвропейську циркуляцію, що традиційно збагачувала український духовний генотип, як це підтверджувала барокова доба. Зведена до фольклоризму, що тривалий час був одним з головних виразників національного ідентитету, українська культура шевченківської доби і в цих своїх особливостях була близькою до сербської, що є предметом окремого дослідження.

З відокремленням сербського мистецтва від українських джерел воно почало помітно втрачати той своєрідний дух безпосередності, внутрішнього тепла, які характеризували цей варіант бароко[7]. Сербська література кінця XVIII — початку XIX ст. досить мало черпала з російської, майже не знаючи її тогочасних провідних представників[8]. Натомість набагато більше перекладалося з німецької мови, що позначилося на літературі й мистецтві початку XIX ст., коли сербська культура виходила з пригноблюючого статусу недержавного народу, в якому все більше потопала Україна.

Незважаючи на цілеспрямовану денаціоналізацію українського суспільства, яке перетворювалося на провінцію імперії, а Київ — на віддалений резонатор петербурзько-московських імпульсів, українське середовище і надалі залишалося потужним постачальником яскравих культурно-історичних постатей, які свою етнічну самобутність розвивали вже в інонаціональному середовищі, покидаючи вітчизняне чи ж оплакуючи його долю. На тлі «золотих епох» у культурі сусідніх імперій українська культура XIX ст., відірвана від прямого зв'язку із Заходом, змушена була житися насамперед народною традицією, яка хоч і відігравала неоціниму роль у збереженні національної самобутності, та все ж обмежувала культурний профіль лише фольклоризмом, що у нормальних умовах розвитку культури не може бути єдиним презентантом національної культури.

Розрив із Заходом і примусова орієнтація на Північний Схід вели до катастрофічних наслідків, підтверджуючи як нагальну потребу і умову культурною поступу пов'язаність українського середовища з усією Європою. Свідченням саме такої орієнтації стало українське бароко, яке продемонструвало свою гуманістичну роль на великому слов'яно-неслов'янському просторі.

Українсько-сербські зв'язки XVII–XVIII ст. становлять лише одну величну картину значення українського бароко, яке гідно виявило себе у зв'язках з іншими слов'яно-неслов'янськими культурами, що потребує подальших досліджень.

# Примітки

## Переднє слово

- 1 Mudrak M. Myroslava. Why Ukrainian and why Avant-garde? An Essay — *Ukrajinska avangarda 1910–1930*. — Zagreb, 1990. — P. 61; Пащенко Є. Український авангард або обличчя нашої культури. — Слово. — 1993. — № 2–3.
- 2 Наливайко Д.С Я русин, гордий цим-»: Українці в західноєвропейських університетах XV–XVII ст. // *Наука і суспільство*. — 1970. — № 3. — С. 37–40.
- 3 Геврик Т. Втрачені архітектурні пам'ятки Києва. — Нью-Йорк-Київ, 1991. — 64 с.
- 4 Пащенко Е.Н. Конференции, посвященные эпохе барокко // *Сов. славяноведение*, — 1991. — № 3. — С. 108–110.
- 5 *European cultural routes — Baroque routes. Colloquy «The baroque contribution to European thought and art»*. — Strasbourg, 1988. — 228 p.
- 6 Kuchowicz Z. Czlowiek polskiego baroku. — Lodz, 1992. — 420 S.
- 7 Наливайко Д.С Українське літературне барокко в європейському контексті // Українське літературне барокко. — К, 1987. — С. 75.
- 8 Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 29. — К, 1981. — С. 306.
- 9 Бажова А.П. Русско-югославянские отношения во второй половине XVIII в. М., 1982. — 287 с, Политические и культурные отношения России с югославянскими землями в XVIII в. Документы. — М., 1984. — 429 с.
- 10 Вервес Г.Д. Про основні методологічні принципи видання // Українська література в загальнослов'янському контексті. — Т. 1. — К., 1987. — С. 9–28; Його ж: Українська культура у контексті слов'янського Відродження (кінець XVIII — перша половина XIX ст.) // *Слов'янські літератури: Доповіді. Міжнародний з'їзд славістів*. Братіслава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р. — К, 1993. — С. 240–271.
- 11 Українське барокко та європейський контекст. — К, 1991. — 255 с, Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К., 1983. — 178 с, Лихачев Д.С. Поэзия садов. — С.-Петербург, 1991. — 369 с.; Hernas C. Barok. — Warszawa, 1978. — 669 S; Kuchowicz Z. Czlowiek polskiego baroku. — Lodz, 1992. — 420 S. Hanzal J. Od Baroka k romantizmu. — Praha, 1987. — 225 S.

## Історичні умови розвитку сербської культури XVII–XVIII ст.

- 1 Кашанин М, Петровић В. Српска уметност у Војводини. — Нови Сад, 1927. — 215 с, Медаковић Д. Вељко Петровић као историчар уметности // *Гласник СКЗ*. — 1968. — Књ. XXIII. — № 1. — С. 16–18.
- 2 Кашанин М. Два века српског сликарства, — Београд, 1942. — 75 С.
- 3 Коларић М. Српска графика XVIII века. — Београд, 1953. — 73 с, Його ж. Српска уметност XVIII века. — Београд, 1954. — 112 С, Його ж. Модернизација српског сликарства у роздобъе зографа и молера // *ЗМС* — 1954. — № 8. — С. 14–27; Його ж. Основни проблем српског барока // *ЗЛУМС* — 1967. — №3. — С. 235–275.
- 4 Medakovic D. Probleme der serbischen Barockforschung // *Die Welt der Slaven*. — 1958. — № 3. — P. 407–422.

- 5 Васић П. Сликари иконостаса манастира Бојана и Крушедола // Старинар. — 1961. — № 12. — С. 111–121; Ћого ж. Барокни елементи у српском сликарству прве половине XVIII века // Гласних СПЦ. — 1964. — № 7–8. — С. 255–260.
- 6 О *srpskom baroku* // *Delo*. — 1959. — № 12. — 5. 1479–1491.
- 7 Медаковић Д. Путеви српског барока. — Београд, 1971. — 320 с.
- 8 Медаковић Д. Трагом српског барока. — Београд, 1976. — 280 с.
- 9 Медаковић Д. Барокне теме српске уметности // ЗЛУМС — 1979. — № 15. — С. 343–353.
- 10 Медаковић Д. Српска уметност у XVIII веку. — Београд, 1980. — 284 с.
- 11 Радојчић Н. Кијевска Академија и Срби // СКГ. — 1913. — № 9. С. 669–675; Петковић С. Руски утицај на српско сликарство XVII–XVIII века // Старинар. — 1961. — № 12. — С. 10–24; Васић П. Руски утицај у српској уметности // Браничево. — 1964. — № 1/2. — С. 7–26; Јовановић М. Руско-српске уметничке везе у XVIII веку // Зборник Филозофског факултета — 1963. — № 7. — С. 379–409.
- 12 Давидов А О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку // ЗЛУМС. — 1968. — № 4. — С. 211–236.
- 13 Пашенко Є. Українське барокко в Сербії // *Всесвіт*. — 1977. — № 1. — С. 175–179.
- 14 Давидов А Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович // ЗЛУМС. — 1969. — № 5. — С. 137.
- 15 Давидов Д. Иконе српских зографа. — Београд, 1977. — 198 с.
- 16 Давидов Д. Српска графика XVIII века. — Нови Сад, 1978. — 456 с.
- 17 Михаиловић Р. Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века // ЗЛУМС, 1965. — С. 283–305.
- 18 Михаиловић Р. Бојани и Библија Пискагора // Зборник Филозофског факултета. — 1967. — № 9. — С. 282–307.
- 19 Михаиловић Р. О кончестистичким основама слика природе у српској уметности XVIII века // ЗЛУМС. — 1968. — № 4. — С. 191–210.
- 20 Михаиловић Р. Представе анђела у уметности XVIII века // ЗЛУМС. — 1972. — № 8. — С. 281–361.
- 21 Павић М. Гаврил Стефановић-Венцловић // *Књижевност*. — 1965. — № 4–12.
- 22 Павић М. Историја српске књижевности барокног доба (XVII–XVIII век). — Београд, 1970. — 527 с.
- 23 Остојић Т. Историја српске књижевности. — Београд, 1922. — С. 112.
- 24 Roussel J. *La literature de l'age baroque en France*. — Paris, 1963. — 190 p.
- 25 Angyal A. *Barock in Ungarn*. — Budapest, 1945. —; Ћого ж: *Das Problem der slawischen Barocks* // *Der Literarische Barockbegriff*. — Buches, 1975. — P. 329–359; Ћого ж: *Slawische Barockwelt*. — Leipzig, 1961. — 321 p.
- 26 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — Нови Сад — Београд, 1980. — 765 с.
- 27 Пејовић Т. Умјетност на тлу Црне Горе од праисторије до данас // *Овдје*. — 1981. — № 147–148.
- 28 Поезија барока. — Титоград, 1976. — 456 с.; Проза барока. XVII и XVIII вијек. — Титоград, 1978. — 592 с.

- 29 Деретић Ј. Српски роман 1800–1950. — Београд, 1981. — 394 с.
- 30 Радојчић Ђ. Јужнословенско-руске културне везе до почетка XVIII века // Зборник Матице српске за књижевност. — 1965. — Књ. 13. — С. 261–309; Ковачевић Б. Наше везе з Украјином // Југославија — СССР. — 1947. — № 21. — С. 25–28.
- 31 Приселков М.А. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X–XII вв. — СПб., 1913. — 219 с.
- 32 Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII вв. — М, 1963. — С. 59.
- 33 Ягич В. История славянской филологии. — СПб, 1910. — С. 83.
- 34 Ковачевић Б. Српски и хрватски односи с Русима и Украјинцима. — Преглед. — 1947. — № 10. — С. 718.
- 35 Патерик Печерский. — Киев, 1702. — С. 237.
- 36 Уманцев Ф.С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. — К., 1970. — С. 156.
- 37 Гудзий Н.К. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. — М, 1960. — С. 39.
- 38 Возняк М. Історія української літератури. — У 2-х т. — Львів, 1920. — Т. 1. — С. 16.
- 39 Петровский М.П. Илларион, митрополит Киевский, и Доментиан, иеромонах Хиландарский // Известия ОРЯС — 1908. — XIII. — С. 17–24.
- 40 Путилов Б.Н. Русский и южнославянский героический эпос. — М., 1971. — 312 с.; Грица С.И. Украинская песенная эпика. — М. 1990. — 259 с.
- 41 Петров Н.И. Исторический взгляд на взаимные отношения между сербами и русскими в образовании и литературе. — Киев, 1876. — С. 92; Некрасов И. Влияние Сербии и Афона на русскую литературу в XIV–XV веках // Заря. — 1871. — № 5. — С. 12–39; Соболевский А.И. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV вв. — СПб., 1894. — 92 с.
- 42 Історія української літератури. — У 8-й т. — Т.1. — К, 1967. С. 196.
- 43 Пелешенко Ю.В. Розвиток української ораторської агіографічної прози кінця XIV — початку XVI ст. — К, 1990. — 144 с.
- 44 Дашкевич Н. Несколько следов общений Южной Руси с югославянами в литовско-польский периодее истории, между прочим — в думках // Изборник Киевский. — Киев, 1904. — С. 124.
- 45 Вестник Юго-западной и западной России. — 1862. — Июль. Огд. 1. — С. 7.
- 46 Радојчић Ђ. Стари српски писци руске народности од краја XV до краја XVII века // Годишњак Филозофског факултета у Новому Саду. — 1960. — № 5. — С. 199–200.
- 47 Возняк М. Історія української літератури. — Т. 1. — С. 66.
- 48 Лалић Р. Књижевне и културне везе // Енциклопедија Југославије. — Т. 7. — Загреб, 1968. — 5. 460–480.
- 49 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т.1. — Београд, 1902. — С. 453.
- 50 История Югославии. — У 2-х т. — М., 1963. — Т. 1. — С. 263.
- 51 Грујић Р. Какосе поступало са српским молбама на двору цесара аустријског последње године живота патријарха Арсенија III Чарнојевића // Зборник историјских докумената. — Нови Сад, 1906. — Т. 1. — С. 27.

- 52 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т.2. Београд, 1902. — С. 468.
- 53 Историја народа Југославије. — Кн. 2. — Београд, 1960. — С. 767.
- 54 Скерлић Ј. Историја нове српске књижевности. — Београд, 1967. — С. 26.
- 55 Павловић Д. Административна и црквена политика аустријска у Србији // Глас Српске Краљевске Академије. — 1901. — XII. — С. 170.
- 56 Петровић Н. О неким специфичностима српске нације у Хабсбуршкој империји // Југословенски историјски часопис. — 1970. — № 1-2. — с. 45.
- 57 Лещиловская И.И. Взгляды Досифея Обрадовича по национальному вопросу // Славяне и Россия. — М, 1972. — С. 92.
- 58 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — Београд, 1923. — С. 43.
- 59 Скерлић Ј. Историја нове српске књижевности. — С. 20.
- 60 Енгелс Ф. Що буде з Европeјскоу Туреччиною // Маркс К., Енгелс ф. Твори. — Т. 3. — С. 139.
- 61 Руварац Д. Мојсије Петровић, митрополит београдски 1713–1730 // Споменик САН. — Београд, 1898. — № 34. — С. 140, 152.
- 62 Павић М. Историја српске књижевности барокног доба (XVII-XVIII век). — С. 62–71.
- 63 Давидов Д. Украјински утицај на српску уметност... — С. 119.
- 64 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 43.
- 65 Павић М.- Историја српске књижевности барокног доба- — С. 62.

### **Роль київських центрів у розвитку сербської культури XVII–XVIII ст.**

- 1 Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія. — К., 1981. — С. 53.
- 2 Радојчић Ђ. Српско схватање историје у осамнаестом веку // Летопис Матице српске. — 1933. — Књ. 339. — С. 133–134.
- 3 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — Београд, 1909. — С. 93.
- 4 Историја Југославији: В 2-х тт. — М, 1963. — Т. 1. — С. 267.
- 5 Ягич В. История славянской филологии. — СПб., 1910. — С. 346.
- 6 Харлампович К.В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. — Казань, 1914. — Т. 1. — С. 42.
- 7 Акты и документы, относящиеся к истории Киевской Академии. Киев, 1904. — Т. 1. — Отд. II. — С. 122–123.
- 8 Руварац Д. Писма Максима Суворова... // Споменик САН. — Београд, 1910. — Књ. 42. — С. 79.
- 9 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 310.
- 10 Кичовић М. Школско позориште код Срба у току XVIII и на почетку XIX века // Зборник радова САНУ. — Београд, 1952. — Књ. 2. — С. 99.
- 11 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија- С. 78.
- 12 Кулаковский П. Начало русской школы у сербов в XVIII в. // Изв. отд. рус. яз. и словесн. имп. Акад. наук. — 1903. — Кн. 3. — С. 278; Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія. — С. 197.
- 13 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 79.

- 14 Грујић Р. Прилози за историју српских школа у прво половини XVIII века // Споменик САН. — Београд, 1910. — № 42. — С. 126.
- 15 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 81.
- 16 Там же. — С. 85.
- 17 Тітов Хв. Стара вища освіта в київській Україні кінця XVI — поч. XIX ст. — К., 1924. — С. 220.
- 18 Петров Н.И. Значение Киевской академии в развитии духовных школ в России // Тр. Киев. духовн. акад. — 1904. — Т. 11. — С. 52–54.
- 19 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија- — С. 106–110.
- 20 Хижняк З.І. Києво-Могилянська академія. — С. 198.
- 21 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 120.
- 22 Там же. — С. 108.
- 23 Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академией. — Киев, 1856. — Ч. II. — С. 88.
- 24 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 106.
- 25 Там же. — С. 93–94.
- 26 Руварац Д. Историко-критична црта о Вићентију Јовановићу. — Земун, 1886. — С. 53.
- 27 Грујић Р. Српске школе (од 1718–1739 г.). — Београд, 1908. — С. 140, 143.
- 28 Рајић Ј. Историја Катихисма православних Србаља у царским државама. — Панчево, 1884. — С. 24.
- 29 Там же. — С. 25–26.
- 30 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 535.
- 31 Рајић Ј. Историја Катихисма православних Србаља у царским државама. — С. 125–128.
- 32 Там же. — С. 26.
- 33 Костић М. Симон Тодорски као учитељ међу Србима године 1737- 1738 // Зборник радова Института за проучавање књижевности САН. — Београд, 1951. — Књ. 1. — С. 109–112.
- 34 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 162.
- 35 Медаковић Д. Трагом српског барока. — Нови Сад, 1976. — С. 262.
- 36 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 163–164.
- 37 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија- — С. 96
- 38 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 164.
- 39 Руварац Д. Покрово-Богородичне школе у Карловцима (1749–1769). — Ср. Карловци, 1926. — С. 40.
- 40 Српска штампана књига XVIII века. — Нови Сад, 1963. — С. 118.
- 41 Историја школа и образовања код Срба. — Београд, 1974. — С. 132–134.
- 42 Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 35. — С. 197.
- 43 Јовановић М. Срби у руским школама у XVIII в. — Скопље, 1926. — С. 3.
- 44 Димитријевић Љ. Стара грађа за српску историју из руских архива и библиотека // Споменик САН. — Београд, 1922. — № 45. — С. 69. С. 257.



- 45 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 83.
- 46 Петров Н. Воспитанники Киевской академии из сербов с начала синодального периода. — Известия ОРЯС — IX — СПб, 1904. — С. 4.
- 47 Јовановић М. Срби у руским школама у XVIII в. — С. 16.
- 48 Житије Герасима Зелића. — Београд, 1987. — Т. 1. — С. 91.
- 49 Димитријевић С. Стара Грађа за српску историју из руских архива и библиотека. — С. 60.
- 50 Петров Н. Воспитанники Киевской академии из сербов с начала синодального периода и до царствования Екатерины II (1721–1762). — С. 5–6. С. 68.
- 51 Драгоманов М. Украјнци і центри. — Громада. — 1878. — № 2. — С. 514; Железняк І.М. Михайло Козачинський і літературна мова сербів // 3 історії української та інших слов'янських літератур. — К., 1965. — С. 165.
- 52 Скерлић Ј. Историја српске књижевности XVIII в. — Београд, 1923. — С. 120.
- 53 Жолтовський П.М. Художне життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К., 1983. — С. 162.
- 54 Там же. — С. 162.
- 55 Јовановић М. Срби у руским школама у XVIII в. — С. 11–12.
- 56 Описаніє документов и дел св. Синода. — Т. XXXIV. — № 554; Јовановић М. Срби у руским школама. — С. 11.
- 57 Франко І. Южнорусская литература // Зібрання творів у п'ятидесяти томах. — Т. 41. — К., 1984. — С. 109.
- 58 Будиша, Д. Почети тискарства у европских народа. — Загреб, 1984. — с. 190–200. (лат.)
- 59 Павић М. Симеон Пишчевић // Књижевност. — 1963. — № 7–8. — С. 125.
- 60 Павић М. Историја српске књижевности барокног доба. — С. 62.
- 61 Полное собрание русских летописей. — СПб., 1843. — Т. II. — С. 355.
- 62 Попов П.М. Осередки книгодрукування на Східній Україні. — К., 1964. — С. 86.
- 63 Книга і друкарство на Україні. — К, 1964. — С. 74.
- 64 Там же. — С. 75.
- 65 Остојић Т. Српска књижевност од велике сеобе. — Ср. Карловци, 1905. — С. 31–32.
- 66 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 76.
- 67 Рајић Ј. Историја Катихисма православних Србаља у царским државама. — С. 21.
- 68 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. I. — С. 471.
- 69 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. Т. II. — С. 134.
- 70 Српска штампана книга XVIII века. — С. 22.
- 71 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 88.
- 72 Јовановић М. Срби у руским школама у XVIII в. — С. 13.
- 73 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. II. — С. 65.
- 74 Там же. — С. 303.
- 75 Грдинић Н. Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине 19 века // Зборник за славистику. — Нови Сад, 1983. — № 24. — С. 45.

- 76 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. I. — С. 113.  
77 Там же. — С. 622.  
78 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. II. — С. 23.  
79 Там же. — С. 252.  
80 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. I. — С. 465.  
81 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. II. — С. 65.  
82 Српска штампана књига XVIII века. — С. 25.  
83 Павић М. Историја српске књижевности бароког доба. — С. 64.  
84 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. II. — С. 393.  
85 Лалић Р. Књижевне и културне везе // Енциклопедија Југославије. — Т. 7. — С. 466.  
86 Михајловић Г. Српска библиографија. XVIII век. — Београд, 1964. — С. 69, 97, 215.  
87 Там же. — С. 90.  
88 Јанц З. Насловна страна српске штампане књиге. — Београд, 1965. — С. 11.  
89 Давидов Д. Српска графика XVIII века. — С. 84.  
90 Павић М. Симеон Пишчевић. — С. 125.  
91 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија.  
92 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 197.  
93 Толстой М.І. Вплив української словесної культури на південнослов'янську в XVII-XVIII ст. // Тези доповідей VI Укр. слав. конф. — Чернівці, 1964. — С. 103–106.  
94 Железняк І.М. Становлення літературної мови в Далмації у XVII-XVIII ст. // Тези доповідей VI Укр. слав. конф. — С. 82–83; Ї ж: М.Козачинський і літературна мова сербів другої половини XVIII ст. // 3 історії української та інших слов'янських мов. — К, 1965. — С. 157–170.  
95 Німчук В.В. Мовознавство на Україні в XIУ-XVII ст. — К., 1985. — 222 с.  
96 Толстой Н.И. История и структура славянских литературных языков. — М., 1988. — С. 91.  
97 Сборник ответов на вопросы по литературоведению. VI Международный съезд славистов. — М, 1958. — С. 81.  
98 Білодід І.К. Києво-Могилянська академія і розвиток східнослов'янських літературних мов в XVII-XVIII ст. — К., 1973. — С. 48.  
99 Грујић Р. Прилози историју српских школа у првој половини XVIII века. — С. 119.  
100 Там же.  
101 Поповић Љ. Србија и Београд до Београдског мира. — Београд, 1950. С. 356.  
102 Там же. — С. 357.  
103 Селимовић М. За и против Вука // О Вуку Караџићу. — Београд, 1968. — С. 105.  
104 Скерлић Ј. Историја нове српске књижевности. — Београд, 1914. — С. 54.  
105 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 197.  
106 Српска штампана књига XVIII века. — С. 127.  
107 Павић М. Историја српске књижевности бароког доба. — С. 38.  
108 Білодід І.К. Києво-Могилянська академія і розвиток східнослов'янських літературних мов в XVII-XVIII ст. — С. 70.

- 109 Вишне夫斯基 Д. Киевская академия в первой половине XVIII ст. // Тр. Киев. духовн. акад. — 1902. — № 10. — С. 226.
- 110 Павић М. Историја српске књижевности барокног доба — С. 211.
- 111 Железняк І.М. М.Козачинський і літературна мова сербів другої половини XVIII ст. — С. 163.
- 112 Там же. — С. 168.
- 113 Павић М. Историја српске књижевности барокног доба. — С. 217.
- 114 Железняк І.М. М.Козачинський і літературна мова сербів другої половини XVIII ст. — С. 166.
- 115 Руварац Д. Исторично-критична црта о Вићентију Јовановићу. — С. 56.
- 116 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 200.
- 117 Павић М. Историја српске књижевности барокног доба. — С. 200.
- 118 Там же.
- 119 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 323.
- 120 Там же. — С. 539.
- 121 Там же. — С. 541
- 122 Там же. — С. 495.
- 123 Там же. — С. 541.
- 124 Там же. — С. 555.
- 125 Там же.
- 126 Там же. — С. 559.
- 127 Там же. — С. 219.
- 128 Толстой Н.И. Литературный язык сербов в XVIII в. (до 1780 г.) // Славянское и балканское языкознание. — М., 1974. — С. 162.
- 129 Там же.
- 130 Там же. — С. 163–164.
- 131 Стевановић М. Савремени српскохрватски језик. — Београд, 1964. — Књ. I. — С. 64.
- 132 Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М, 1968. — С. 73.
- 133 Стевановић М. Савремени српскохрватски језик. — С. 25; Младеновић А. Славеносрпски језик. — Нови Сад, 1989. — 90 с.
- 134 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 197.
- 135 Карацић В.С. О српској поезији. — Београд, 1964. — С. 283.
- 136 Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 31. — С. 198.
- 137 Гудков В.П. Книжно-письменный язык у сербов в XVIII — нач. XIX вв. // Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. — М, 1981. — С. 135–149.
- 138 Толстой Н.И. Литературный язык сербов в конпе XVIII — нач. XIX вв. // Национальное возрождение и формирование славянских литературных языков. — М., 1978. — С. 269–328.
- 139 Гудков В.П. К изучению русского лексического наследия в сербскохорватском языке // Вестник Моск. ун-та. филология. — 1978. — №4. — С. 72.

140 Ивић П. Српски народ и његов језик. — Београд, 1977. — С. 171.

141 Железняк І.М. М.Козачинський і літературна мова сербів другої половини XVIII ст. — С. 16.

### Літературна культура сербського бароко

- 1 Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама. — Београд, 1984. — 275 с.
- 2 Софронова Л.А. Дидактическая функция польского театра эпохи Просвещения // Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII-XIX вв. — М, 1976. — С. 56–57.
- 3 Павић М. Историја српске књижевности бароког доба. — С. 254.
- 4 Аскоченский А Киев с древнейшим его училищем Академиею. — В 2-х т. Т. 2. — Киев, 1856. — С. 518.
- 5 Соболевский А.И. Неизвестная драма Козачинского. — Киев, 1901. — С. 2.
- 6 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 157.
- 7 Там же. — С. 141–185.
- 8 Исаевич Я.Д. Першодрукар Иван Федорів і виникнення друкарства на Україні — Львів, 1975. — С. 41.
- 9 Павић М. Историја српске књижевности. — С. 232–282.
- 10 История европейского искусствоведения. — М, 1963. — С. 200.
- 11 Жолтовський П.М. Український живопис XVI-XVIII ст. — К, 1978. — С. 233, 237.
- 12 Перетц В.Н. Древнерусские жития в украинских переводах XVII в. // Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVII-XVIII вв. — М.-Л., 1962. — С. 115.
- 13 Сербська народна поезія. — К., 1955. — С. 102.
- 14 Радојчић Ђ. Легенда о смрти хрватског краља Димитрија Звонимира // Глас СКА. — С. XXI. — Београд, 1936. — С. 21–39.
- 15 Ређеп Ј. Легенда о краљу Звонимиру. — Нови Сад, 1987. — 92 с.
- 16 Историја Русів. — К, 1991. — 257 с.
- 17 Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды. — Л., 1967. — С. 15.
- 18 Радојчић Ђ. Стара српска књижевност у Средњем Подунављу // Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. — 1975. — Т. II. — С. 263.
- 19 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 260.
- 20 Там же. — С. 445.
- 21 Там же.
- 22 Там же. — С. 447.
- 23 Там же. — С. 458.
- 24 Кравцов Н.И. Славянский фольклор. — М., 1976. — С. 130.
- 25 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 455.
- 26 Старе српске биографије. — Београд, 1975. — С. 256–257.
- 27 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 489.

- 28 Там же. — С. 497.
- 29 Там же. — С. 509.
- 30 Там же. — С. 511–513.
- 31 Мыльников А.С. Легенда о русском принце. — Л., 1987. — С. 103.
- 32 Яцимирский А.И. Лже-Петр III у черногорцев // Исторический вестник. — 1907. — № 8. — С. 515–516; Мыльников А.С. Легенда о русском принце. — С. 32–33.
- 33 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 562–563.
- 34 Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. — М., 1984. — С. 4.
- 35 История европейского искусствоведения. — С. 199–200.
- 36 Там же.
- 37 Opalinski L. Poeta Novy. — Klimovicz M. Oswiecenie. — Warszawa, 1972. — S. 56.
- 38 Рохас ф. Селестина. — М, 1959. — С. 10–11.
- 39 Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. — С. 121–122.
- 40 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 439.
- 41 Там же. — С. 469.
- 42 Морозов А.А. Новые аспекты изучения славянского барокко // Русская литература. — 1973. — № 3. — С. 12.
- 43 Пашенко Е.Н. «Политика» Ю.Крижанича как произведение литературы барокко // Советское славяноведение. — 1983. — № 5. С. 48–56.
- 44 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 533.
- 45 Раич Ђ. Точное изображение Катихисма // Голубица. — 1840. — № 2. — С. 7–8.
- 46 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. С. 305.
- 47 Там же. — С. 483.
- 48 Грујић Р. Прилози за историју српских школа у првој половини XVIII века // Споменик САН. — Београд, 1910. — С. 12,9.
- 49 Пашенко Е. Зустріч з Властимиром Ерчићем // Всесвіт. — 1974. — № 5. — С. 158.
- 50 Софронова Л.О. Київський шкільний театр і проблеми українського барокко // Українське літературне барокко: Збірник наукових праць. — К., 1987. — С. 109–130.
- 51 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 291.
- 52 Софронова Л.О. Український театр барокко та християнські культурні традиції // Українське барокко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 198.
- 53 Венцловић Г. Црни биво у срцу. — Београд, 1986. — С. 411–435.
- 54 Павић М. Гаврил Стефановић-Венцловић. — С. 443.
- 55 Проза барока. XVII и XVIII вијек. — 592 с.
- 56 Ерчић В. Историјска драма код Срба од 1736 до 1860. Београд, 1974. — 291 с.
- 57 Грујић Р. Прилози за историју српских школа у првој половини XVIII века. — С. 132.
- 58 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 447.

- 59 Раич Й. Трагедия сиреч Печалная повесть о смерти последнего царя сербскаго Уроша Пятаго и о падении Сербскаго Царства. — Будим, 1798. — С. 1–4.
- 60 Кириловић Дим. Нови Прилози проучавању Јована Рајића // Прилози за књижевност. — Београд, 1956. — Књ. XXII. — Св. 3–4. — С. 193–194.
- 61 Ковачевић Б. Стефан Стефановић и његово дело // Смрт Уроша Петого: Трагедија у 5 чинова. — Београд, 1951. — С. 5–20.
- 62 Павић М. Историја српске књижевности бароконог доба. — С. 274.
- 63 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 198.
- 64 Споменик СКА — Београд, 1910. — Кн. XIX. — С. 135–141.
- 65 Пащенко Е. «Политика» Ю.Крижанича как произведение литературы бароко. — С. 48–56.
- 66 Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. — С. 242.
- 67 Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII-XIX вв. — С. 25.
- 68 Українська поезія: кінець XVI — початок XVII ст. // Упорядники В.П.Колосова, В.І.Крекотень. — К, 1978. — 512 с.; Сулима М. Про версифікаційні особливості книжної україномовної поезії середини XVI ст. // Українська поезія: середина XVII ст. — К., 1992. — С. 24; Крекотень В.І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст.: Автореф. праць, представл. на здобуття учен. ступ. д-ра філол. наук. — К., 1992. — 68 с.
- 69 Павић М. Историја српске књижевности бароконог доба. — С. 224.
- 70 Грујић Р. Српске школе (од 1718–1739 гг.). Прилог културној историји српског народа. — Београд, 1908. — С. 153–154; Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија. — С. 201.
- 71 Поезија барока. — С. 456.
- 72 Там же. — С. 97.
- 73 Павић М. Српска књижевност бароконог доба. — С. 189.
- 74 Там же. — С. 148.
- 75 Там же. — С. 37.
- 76 Скерлић Ј. Српска књижевност у XVIII веку. — С. 56.
- 77 Медакович Д. Наша духовна едність // Київ. — 1986. — № 6. — С. 126–128.
- 78 Аполонова лютня. — К, 1982. — С. 56.
- 79 Там же.
- 80 Там же. — С. 38.
- 81 Там же. — С. 101.
- 82 Там же. — С. 148.
- 83 Цит. за: Павић М. Историја српске књижевности бароконог доба. — С. 109.
- 84 Цит. за: Морозов АА Извечная константа или исторический стиль // Русская литература. — 1979. — № 3. — С. 85.
- 85 Аполонова лютня. — С. 137.
- 86 Там же. — С. 103.
- 87 Морозов А.А. Извечная константа или исторический стиль. С. 83.
- 88 Аполонова лютня. — С. 105.

- 89 Там же.
- 90 Там же. — С. 159.
- 91 Радојчић Ђ. Стара српска књижевност. — С. 280.
- 92 Аполонова лютня. — С. 24.
- 93 Сучевић М. Неколико примера српске грађанске лирике XVIII века // Зборник МС — Нови Сад, 1955. — Т. III. — С. 167.
- 94 Аполонова лютня. — С. 51.
- 95 Цит. за: Павић М. Историја српске књижевности барокног доба. — С. 103.
- 96 Аполонова лютня. — С. 81.
- 97 Там же. — С. 91.
- 98 Сучевић М. Неколико примера српске грађанске лирике XVIII века. — С. 167.
- 99 Цит. за: Павић М. Српска књижевност барокног доба. — С. 111.
- 100 Arkiv JAZU. — Ruk. I. — S. 29.
- 101 Kalista Z. Ceska barokna gotika a jeji zdarske ohnisko. — Brno, 1970. — S. 12–15.
- 102 Цит. за: Павић М. Историја српске књижевности барокног доба. С. 112.
- 103 Там же.
- 104 Там же.
- 105 Аполонова лютня. — С. 72.
- 106 Там же. — С. 84.
- 107 Цит. за: Павић М. Историја српске књижевности барокног доба — С. 116.
- 108 Аполонова лютня. — С. 103–104, 108.
- 109 Там же. — С. 110.
- 110 Там же.
- 111 Там же. — С. 67.
- 112 Там же.
- 113 Там же. — С. 82–83.
- 114 Там же. — С. 194.
- 115 Там же. — С. 142.
- 116 Там же.
- 117 Там же. — С. 173.
- 118 Там же. — С. 179.
- 119 Споменик СКА, 1910. — Кн. XIX — С. 135–141.
- 120 Српско грађанско песништво. — Нови Сад, 1988. — С. 104–117.
- 121 Стефановић М. Песме Јована Рајића у рукописним песмарицама // Српско грађанско песништво. — С. 106–107.
- 122 Там же. — С. 107.
- 123 Лесковац М. Антологија старије српске поезије. — Нови Сад, 1953. — С. 192–194.
- 124 Прашка песмарица. — Прага, 1957. — С. 252.
- 125 Богдановић М. Наша грађанска лирика у XVIII веку. — СКГ. — XXIII. — Св. 7. — 1928. — С. 506.
- 126 Грдинић Н. Морална симболика 18 и прве половине 19 века // Зборник за слав. Матице српске. — 1983. — № 24. — С. 28.

- 127 Там же. — С. 48.
- 128 Димитрије Кантакузин. — Београд, 1964. — С. 44.
- 129 Анђал А. Неколико питања маниризма // Задарска ревија. — 1967. — № 1. — с. 1–8. (лат.)
- 130 Цит. за: Павић М. Историја српске књижевности бароког доба. — С. 210.
- 131 Там же.
- 132 Там же. — С. 211.
- 133 Там же.
- 134 Обрадовић Д. Сабрана дела. — Београд, 1961. — Књ. 2. — С. 414.
- 135 Кириловић Д. Популарност Орфелинове песме «Плач Србије» // Летопис МС. — 1951. — № 368. — С. 112.
- 136 Чурић А. Стихови Доситеја Обрадовића, Емануила Козачинског и Јована Рајића у песмама Јеврема Лазаревића о Карађорђевог устанку // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. — 1967. — № 33. — С. 12–24.
- 137 Остојић Т., Ђоровић В. Српска грађанска лирика XVIII ст. Из старих песмарица. — Ср. Карловци, 1926. — С. 75.
- 138 Конев И. Българо-србски литературни взаимоотношения през XIX век. — София, 1964. — С. 63–64.
- 139 Маслюк В.П. Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. — К, 1983. — с. 84.
- 140 Білецький О.І. Симеон Полоцький та українське письменство XVII ст. // Матеріали до вивчення історії української літератури. — К., 1959. — Т. 1. — С. 319–328.
- 141 Павић М. Барок // Историја српске књижевности. — Т. 2. — Београд, 1991. — С. 115.
- 142 Павић М. Историја српске књижевности бароког доба. — С. 386.
- 143 Обрадовић Д. Живот и прикљученија. — Београд, 1970. — С. 78.
- 144 Там же. — С. 83, 87, 90.
- 145 Деретић Ј. Поетика просвећивања // Књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића. — Београд, 1989. — С. 37.

### **Сербське барокове мистецтво**

- 1 Радојичић Ђ. Мајстори старог српског сликарства. — Београд, 1955. — С. 98.
- 2 Медаковић Д. Путеви српског барока. — Београд, 1974. — С. 63.
- 3 Истомин М.П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII веке // Искусство и художественная промышленность. — 1901. — № 10. — С. 3–27.
- 4 Титов Ф. Киевская академия в эпоху реформ (1769–1819). — Киев, 1910–1915. — Вып. 1–5. — С. 220–221.
- 5 Шевченко Ф.П. Роль Киева в міжслов'янських зв'язках XVII–XVIII століть. К., 1963. — С. 33–37.
- 6 Міляева Л. Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV–XVIII століть // Образотворче мистецтво. — 1976. — № 4. — С. 7–12.
- 7 Радојичић Н. Кијевска Академија и Срби. — С. 669.



- 8 Пашенко Е.Н. Изучение сербского барокко в СФРЮ // Зарубежная историография славяноведения и балканистики. — М., 1986. — С. 282–301.
- 9 Давидов Д. Украински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович. — С. 131.
- 10 Давидов Д. О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку. — С. 229
- 11 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 18.
- 12 Давидов Д. Иконе српских зографа. — 198 с.
- 13 Медаковић Д. Путеви српског барока.
- 14 Медаковић Д. Српска уметност у XVIII веку. — С. 77.
- 15 Давидов Д. Српска графика XVIII века. — С. 55.
- 16 Руварац Д. Циркулар патријарха Арсенија Јовановића... // Богословски гласник. — 1911. — № 1/ 6. — С. 27–31.
- 17 Давидов Д. Барокни иконостас из Суботице // ЗЛУМС. — 1975. — № 11. — С. 159.
- 18 Медаковић Д. Иконостас Григорија Герасимова Московитера у Доњој Ковачици из 1724 година // ЗЛУМС. — 1985. — № 21. — С. 375.
- 19 Медаковић Д. Један сликарски уговор XVIII века // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. — 1955. — XXI. — № 1–2. — С. 125.
- 20 Медаковић Д. Један сликарски уговор XVIII века. — С. 129.
- 21 Васић П. Доба барока. — С. 40.
- 22 Руварац Д. Циркулар патријарха Арсенија Јовановића. — С. 29.
- 23 Жолтовський П.М. Художње життя на Україні в XVI-VIII ст. — С. 159.
- 24 Васић П. Доба барока. — С. 32.
- 25 Там же.
- 26 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. II. — С. 193.
- 27 Лесек М. Иконостас цркве св. Богородице у Моровићу // Рад Војовођанских музеја. — Нови Сад, 1971–1972. — № 21–22. — С. 59–65.
- 28 Миловановић-Јовић О. Иконостас Николајевске цркве у Иригу // ЗЛУМС. — 1969. — № 5. — С. 159–173.
- 29 Лесек М. Прилог проучавању Василија Романовича // Свеске. — 1979. — № 7–8. — С. 8.
- 30 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 41.
- 31 Васић П. Доба барока. — С. 32.
- 32 Там же. — С. 68.
- 33 Там же. — С. 76.
- 34 Медаковић Д. Српска уметност у XVIII веку. — С. 34–35.
- 35 Галавић Г. Точки зіткнення стилю барокко в мистецтві Угорщини та України // Українське барокко та європейський контекст. — К., 1991. С. 140–141.
- 36 Микић О. Мајстори прелазног периода. — Нови Сад, 1981. — С. 79.
- 37 Коларић М. Основни проблеми српског барока // ЗЛУМС — 1967. — № 3. — С. 266.
- 38 Медаковић Д. Српска уметност XVIII века. — С. 42–43.
- 39 Васић П. Доба барока. — С. 140–141.

- 40 Лесек М, Аксентије Остојић // Рад Војвођанских музеја. — 1971. № 20. — С. 319–334.
- 41 Степовик Д. Київська школа рисунку та її міжнародні зв'язки // Народна творчість та етнографія. — 1980. — № 4. — С. 52–60.
- 42 Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. С. 162.
- 43 Давидов Д. Українски утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович. — С. 121.
- 44 Там же.
- 45 Васић П. Доба барока. — С. 116–117.
- 46 Давидов Д. Барокни иконостас из Суботице // ЗЛУМС. — 1975. — № 11. — С. 159.
- 47 Јовановић М. Срби у руским школама у XVIII в. — С. 14.
- 48 Грбић М. Карловачко владичанство. — Карловац, 1891. — С. 168.
- 49 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 291.
- 50 Јовановић М. Срби у руским школама у XVIII в. — С. 15.
- 51 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. I. — С. 328.
- 52 Міляєва Л. Російсько-українсько-сербські зв'язки XIV–XVIII століть. — С. 28–30.
- 53 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 125.
- 54 Кашанин М. Два века српског сликарства. — С. 12.
- 55 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 126.
- 56 Руvaraц Д Циркулар патријарха Арсенија Јовановића... — С. 27–31; Давидов Д. Иконе српских зографа. — С. 10.
- 57 Димитријевић-Микић О. Стефан Тенецки — банатски сликар из XVIII века. — Рад Војвођанских музеја. — 1957. — № 6. — С. 143.
- 58 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 130.
- 59 Микић О. Нови архивски подаци о сликару Стефану Тенецком. — ЗЛУМС. — 1969. — № 5. — С. 339.
- 60 Давидов Д. О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку. — С. 223.
- 61 Цит. за; Микић О. Нови архивски подаци о сликару Стефану Тенецком. — С. 339–340.
- 62 Радојковић Б. Ситна пластика у старој српској уметности. — Београд, 1977. — 120 С.
- 63 Детальніше про це див.: Пащенко Є. Українське барокко в Сербії. — С. 176–178.
- 64 Васић П. Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола. — С. 111–121.
- 65 Давидов Д. О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку. — С. 233.
- 66 Давидов Д. Українски утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович. — С. 131.
- 67 Жолтовський П.М. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV–XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. — К., 1963. — С. 221; Петров Н.И. Киевская Рождество-Предтеченская церковь // Труды Киевской духовной академии. — К., 1896. — С. 52–53.
- 68 Пащенко Є. Українське барокко в Сербії. — С. 176–177.

- 69 Історія українського мистецтва. — В 6 т. — Т. 3. К., 1968. — С. 189; і Міляєва Л., Логвин Г. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. — К., 1963.
- 70 Уманцев Ф.С. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. — К., 1970. — С. 156.
- 71 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 125.
- 72 Грујић Р. Српске школа (од 1718–1739). — С. 41; Руvaraц Д. Покров богородичне школе у Карловцима (1749 до 1769). — Сремски Карловци, 1926. — С. 150.
- 73 Михајловић Д. Утицај западноевропске иконографије на композиције «Удовичина лепта» и «Изгнање трговаца из храма», рађеној у српском сликарству XVIII века // ЗЛУМС — 1966. — № 3. — С. 298.
- 74 Aurenhammer H. Mariengnadenbilder Wiens und Niedersterreihes in der Barockzeit. — Wien, 1956. — P. 61.
- 75 Давидов Д. Крушедол. — Београд, 1964. -9 с. (лат.)
- 76 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 114.
- 77 Там же. — С. 126.
- 78 Там же. — С. 28.
- 79 Давидов Д. О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку. — С. 232.
- 80 Логвин Г.Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст. — К, 1990. — 212 с.
- 81 Давидов Д. Српска графика XVIII ст. — С. 59.
- 82 Там же. — С. 82.
- 83 Михаиловић Г. Српска библиографија XVIII века. — Београд, 1964. — С. 69.
- 84 Јовановић М. Руско-српске уметничке везе у XVIII веку. — С. 389–390.
- 85 Степовик Д.В. Леонтій Тарасович і українське мистецтво барокко. — К., 1986. — С. 207.
- 86 Фоменко В-М. Київська школа гравюри (середини 1610-х — 1718 pp.): Автореф. дис. на здобуття вчен. ступеня д-ра мистецтвозн. — К., 1993. — 41 с.
- 87 Давидов Д. Српски барокрези у Будимској епархии // Зборник Светозара Радојића. — Београд, 1968. — С. 58–61.
- 88 Давидов Д. Српска графика XVIII века. — С. 134.
- 89 Медаковић Д. Српски сликари XVIII века. — С. 16.
- 90 Давидов Д. Српска графика XVIII века. — С. 136.
- 91 Логвин Г.Н. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст. — С. 16–24.
- 92 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 172.
- 93 Там же. — С. 175.
- 94 Давидов Д. Српска графика XVIII века. — С. 118.
- 95 Јанц З. Насловна страна српске штампане књиге: Каталог Музеја примењене уметности. — Београд, 1965. — С. 78.
- 96 Попов П. Матеріали до словника українських граверів. — К, 1926. — С. 96.
- 97 Попов П. Ксилографічні дошки Лаврського музею. — К, 1927. — С. 8–11.
- 98 Жолтовський П.М. Графіка // Історія українського мистецтва. — В 6 т. — Т. 3. — К, 1968. — С. 309.

- 99 Јанц З. Кожни повез српске ћирилске књиге. — Београд, 1974. — С. 38.
- 100 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 100.
- 101 Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. — К., 1978. — С. 13; Овсійчук В.А. Майстри українського барокко. — К, 1991. — 400 с.
- 102 Давидов Д. Стилски преображај фрушкогорских манастира // Манастир Шишатовац. — Београд, 1989. — С. 49.
- 103 Медаковић Д. Српска уметност у XVIII столећу. — Београд, 1980. С. 163.
- 104 Каптерев Н. Приезд в Россию за милостьгнею сербских иерархов разных кафедр и настоятелей разных сербских монастырей в XVI, XVII и в начале XVIII столетия // Прибавление к изданию о творений святых отцов в русском переводе за 1891 год. — М., 1891. — Ч. 48. — С. 461-476.
- 105 Васић П. Доба барока. — С. 19-35.
- 106 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 166.
- 107 Тимотијевић М. Идејни програм зидног сликарства у припрати Крушедола // Саопштења, 1987. — XIX. — С. 122.
- 108 Михајловић Р. О кочетистичким основами слике природе у српској уметности XVIII века // ЗЛУМС. — 1968. — № 4. — С. 202-203.
- 109 Љубинковић М. Неколико сачуваних икона старограничног иконостаса XV века // Зборник Народног музеја. — Београд, 1959. № 2. — С. 145; Михајловић Р. Иконостас XVIII века. Циклус Христових страдања // Зборник Светозара Радојчића. — Београд, 1969. — С. 9-12.
- 110 Лесек М. Резбарање иконостаса цркве св. Арханђела Гаврила у Моловину // Грађа за проучавање споменика културе Војводине. — Нови Сад, 1981. — С. 155.
- 111 Радојковић Б. Ситна пластика у старој српској уметности. — С. 75. (лат.)
- 112 Гавриловић Б. Неки дрворезбарски центри у Војводини // Рад Војвођанских музеја. — 1954. — № 3. — С. 32-42.
- 113 Микић О. Још прилог о сликару Стефану Тенецком // Грађа за проучавање културе Војводине. — Нови Сад. — 1978-1979. — № 8-9. — С. 253-254.
- 114 Медаковић Д. Путеви српског барока. — С. 62.
- 115 Стојановић Љ. Стари српски записи и натписи. — Т. II. — С. 269.
- 116 Там же. — С. 276-277.
- 117 Медаковић Д. Ризнице фрушкогорских манастира // ЗЛУМС. — 1983. — № 19. — С. 146.
- 118 Павић М. Историја српске књижевности барокног доба. — С. 187. Див. також: Кара-Васильева Т.В. Літургијне шитво України XVII-XVIII ст. (Іконографія, типологія, стилістика): Автореф. дис. на здобуття вчен. ступеня д-ра мистецтвозв. — К, 1994. — 41 с.
- 119 Жолтовський П.М. Українське мистецтво XVII-XVIII ст. — С. 155; Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. — Л, 1981. — 256 с.
- 120 Коларић М. Основни проблеми српског барока. — С. 238-245.
- 121 Портрети Срба XVIII века. Галерија Матице српске. — Нови Сад, 1965. — 156 с.
- 122 Милановић М. О портрету једног војника и портретима наших ратника опште // ЗЛУМС — 1968. — С. 350.

- 123 Давидов Д. Иконе 18 века из Николајевске цркве у Старом Сланкамену // ЗЛУМС — 1970. — С. 352.
- 124 Медаковић Д. Српска уметност XVIII века. — С. 87.
- 125 Мирковић Л. Теодор Крачун. — Нови Сад, 1953. — 120 с.
- 126 Бурић-Клајн С. Историјски развој музичке културе у Србији. — Београд, 1971. — 128 с.
- 127 Петров С. Очерци по история на Българската музикална култура. — София, 1959. — С. 37.
- 128 Григоровича-Варскаго Путешествие к Святым местам. — СПб, 1819. — С. 242–243, 255–256.
- 129 Живковић Ј. Црквено појање // Богословски гласник. — 1903. № 4. — С. 7–12.
- 130 Бурић-Клајн С. Историјски развој музичке културе у Србији. — С. 32–33.
- 131 Петровић Д. Шишатовачки појци // Манастир Шишатовац. — Београд, 1969. — С. 145.
- 132 Петровић Д. Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку // Југословенске земље и Русија у XVIII веку. — Београд, 1986. — С. 304.
- 133 Петровић Д. Српско народно црквено појање и његови записивачи // Српска музика кроз векове. — Београд, 1973. — С. 253.
- 134 Разумовский Д. Церковное пение в России. — М, 1868. — Т. 2. — С. 174–176.
- 135 Герасимова-Персидська Н.О. Специфика національного варіанта барокко в українській музиці XVIII ст. // Українське барокко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 219.
- 136 Petrovic D. Liturgical Manuscript with the Russian «Hammerheaded» // Musica Antiqua. — III. — Увсiaoзгсг, 1972. — P. 293–319.
- 137 Ерчић В. Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траєдокомедија. — С. 137.
- 138 Петровић Д. Музика у Орфелиновом делу «Поздрав Мојсеју Путнику» // Српска графика XVIII века. — Београд, 1986. — С. 176.
- 139 Stefanovic D. Le musique baroque en Serbie // Barocco in Italia e nei paesi Slavi del Sud. — Firenze, 1983. — P. 258.
- 140 Petrovic D. Hymns in Manuscripts and Modern Editions in Honour of Serbian Saints // Studies in Eastern chant. — IV. New York. — P. 134–138.
- 141 Ісаєвич Я.Д. Братства і музична культура XVI-XVIII ст. // Українське музикознавство. — 1971. — Вип. 6. — С. 53.
- 142 Petrovic D. Hymns in Manuscripts and Modern Editions in Honour of Serbian Saints. — P. 134–135.
- 143 Герасимова-Персидська Н.О. Українські партесні мотети початку XVIII століття. З югославських зібрань. — К, 1991. — С. 9.
- 144 Івченко Л.В. Український кант XVII-XVIII ст. — К, 1990. — С. 4.
- 145 Перетц В. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII — нач. XVIII в. // Старинный спектакль в России. — Д, 1928. — С. 74.
- 146 Корній Л.П. До питання про особливості музичної частини української шкільної драми XVII — першої половини XVIII ст. // Українське барокко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 227, 229.
- 147 Петровић Д. Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку. — С. 315–318.

- 148 Сперанский М. Сербские школьные вирши // Русская литература XI-XVII веков среди славянских литератур. — М.-Л, 1963. — С. 408.
- 149 Нудьга Т. Українська пісня і дума в Югославії // Народна творчість та етнографія. — 1968. — № 1. — С. 31.
- 150 Івченко Л.В. Український кант XVII-XVIII ст. — С. 6.
- 151 Петровић Д. Српска музика и руско-српске културне везе у XVIII веку. — С. 308.
- 152 Бурић-Клајн С. Трагом музике у XVIII веку // Српска музика кроз векове. — Београд, 1973. — С. 157.
- 153 Бурић-Клајн С. Есеји о уметности. — Нови Сад — Београд, 1966. — С. 160.
- 154 Џонсон Б. Неки видови песништва Захарије Орфелина // Од барока до класицизма. — Београд, 1966. — С. 155, 192.
- 155 Герасимова-Персидська Н.О. Українські партесні мотети початку XVII століття. — С. 7, 9.
- 156 Бурић-Клајн С. Историјски развој музичке културе у Србији. — С. 43.
- 157 Ясиновский Ю.П. Українська гімнографія в європейському контексті // Українське барокко та європейський контекст. — С. 219-224.
- 158 Петровић Д. Музика у Орфелиновом делу «Поздрав Мојсеју Путнику». — С. 179.
- 159 Petrovic D. Ukrainian Melodies in the Serbian Monaster of Krka (Dalmatia) // Muzikoloski zbornik. — XIV. — Ljubljana, 1978. — P. 35-46.
- 160 Там же. — С. 48.
- 161 Сперанский М. Сербские школьные вирши. — С. 403-413.
- 162 Позднеев А.А. Песенная книжная поэзия в славянских странах // Русская литература XI-XVII веков среди славянских литератур. — М.-А., 1963. — С. 416-417.
- 163 Нудьга Г. Українська народна пісня і дума в Югославії. — С. 31.
- 164 Бурић-Клајн С. Трагом српске музике у XVIII веку. — С. 184.
- 165 Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. — М., 1951. — Т. 1. — С. 462-463.
- 166 Православно појање у српскога народа. — Т. 1. — Беч, 1862. — С. 17.
- 167 Петровић Д. Српско народно црквено појање и његови записивачи. — С. 257.
- 168 Петровић Д. Духовна музика у српској црквеној општини у Трсту // Музико-лошки зборник. — Лубљана. — XXV. — 1983. — С. 56. (лат.)

### Міжетнічні зв'язки в добу бароко

- 1 Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. — К., 1980; Откович В.П. Народна течія в українському живописі XVII-XVIII ст. — К, 1990.
- 2 Гусев В.Е. О фольклоризме русской литературы XVII в. // ТОДРЛ, 1969. — Т. XXIV. — С. 280.
- 3 Адрианова-Перетц В.П. Древнерусская литература и фольклор. // ТОДРЛ, 1949. — Т. VII. — С. 5.
- 4 Див.: Грица С.И. Мелос української народної епіки. — К., 1979; Путилов Б.Н. Русский и южнославянский героический эпос. — М., 1971.

- 5 Слов'янська фольклористика. Нариси розвитку. Матеріали. — К., 1988. — С. 14–17; Пашенко Є.М. Передісторія хорватської фольклористики (XV–XVIII ст.). — Слов. літературознавство і фольклористика. — Вип. 16. — 1987. — С. 79–84.
- 6 Коккьяра Д. История фольклористики в Европе. — М., 1960. — С. 23.
- 7 Пашенко Е.Н. Дубровник в сравнительном изучении славянской мифологии // Балканские чтения I. Симпозиум по структуре текста. — М, 1990. — С. 133–136.
- 8 Павлюченко О.В. Україна в російсько-югослов'янських суспільних зв'язках (друга половина XIX — початок XX ст.). — К, 1992. — С. 12.
- 9 Див., Історія міст і сіл України. Вінницька область. — К, 1965.
- 10 Унбегаун Б.О. Русские фамилии. — М, 1989. — С. 201–226.
- 11 Див.: Грица С.И- Межэтнические связи в фольклоре пограничий // Национальные традиции и процессе интернационализации в сферах художественной культуры. — К., 1987. — С. 73–108.
- 12 Дорошенко Д. Нарис історії України. — Т. II. — Мюнхен, 1966; Київ, 1992. — С. 236.
- 13 Антонович В. Про козацькі часи на Україні. — К., 1991. — С. 201.
- 14 Дорошенко Д. Нарис історії України. — Т. II. — С. 238.
- 15 Drzavni arkiv. Zagreb // Slavonska generalna komanda. — F. I. — № 27/1769.
- 16 Там же.
- 17 Там же. — P. LXVI. — № 233/1785.
- 18 Там же. — P. LXVI. — № 8/1786.
- 19 Там же. — P. LXVI. — № 123/1791.
- 20 Там же.
- 21 Там же.
- 22 Ђелап Л. Колонизација Запорошких Козака у данашњој Војводини у XVIII столећу // Зборник друштвених наука. — Матица српска, 1959. — № 24. — С. 130.
- 23 Антонович В. Про козацькі часи на Україні. — К., 1991. — С. 204.
- 24 Скальковский А.А. Опыт статистического описания Новороссийского края. — Ч. I. — Одесса, 1850. — С. 224.
- 25 Карпенко Ю.А, Смольская А.К. Югославские следы в топонимии Юга Украины // Onomastica Jugoslavica (Zagreb). — № 6. — С. 68–69.
- 26 Історія міст і сіл Української РСР. Кіровоградська область. — Київ, 1972. — С. 650.
- 27 Карпенко Ю.А., Смольская А.К. Югославские следы в топонимии Юга Украины. — С. 68.
- 28 3 польових досліджень автора.
- 29 Карпенко Ю.А., Смольская А.К. Югославские следы в топонимии Юга Украины. — С. 73–74.
- 30 Дяченко В.Д. Про назви населених пунктів етнонімічного походження // Питання топоніміки та ономастики. — К, 1962. — С. 161–162; Карпенко Ю.А., Смольская А.К. Югославские следы в топонимии Юга Украины. — С. 75.

- 31 Павлюченко О.В. Україна в російсько-югославських суспільних зв'язках (друга половина — початок ХХ ст.). — К., 1992. — С. 11.
- 32 Див.: Стрижак О.С. Етніонімія Птоломеевої Сарматії. — К., 1991. — С. 167–193.
- 33 Міжетнічні зв'язки в українській антропонімії ХVІІ ст. — К., 1989. — С. 3.
- 34 Там же. — С. 36–38.
- 35 Дашкевич Н. Несколько следов общения... — С. 127.
- 36 Архив Юго-Западной России. — Ч. III. — Т. 1. — К., 1863. — С. 204–205.
- 37 Міжетнічні зв'язки в українській антропонімії ХVІІ ст. — К., 1989. — С. 36.
- 38 Дашкевич Н. Несколько следов общения... — С. 127.
- 39 Історія міст і сіл України. Кіровоградська область. — К., 1972.
- 40 Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. — М., 1976. — С. 114.
- 41 Попов Н. Акты и документы, относящиеся к истории Киевской Академии. — К., 1913. — Т. II. — С. 103.
- 42 Песня о Сербе. — Киевская старина, 1884. — Кн. 12. — С. 757–758.
- 43 Головацький Я. Народні пісні Галицької та Угорської Русі. — Т. I. — С. 206; Т. II. — С. 582.
- 44 Дашкевич Н.М. Несколько следов общения Южной Руси с югославянами. — Киевская старина, 1904. — Кн. 3, II. — С. 128.
- 45 Гнатюк В. Зносини українців з сербами. — Львів, 1906. — С. 46–47.
- 46 Словник української мови. — Т. IX. — К., 1978. — С. 128.
- 47 Там же.
- 48 Полицкий А. Сербы в гетманщине. — Киевская старина, 1896. № 6, 7, 8, 9.
- 49 Стојановић Љ. Стари српски записи. — Т. 2. — С. 131–132.
- 50 Костић М. Српска насеља у Русји. — Београд, 1923. — С. 98.
- 51 Там же. — С. 97.
- 52 Там же.
- 53 Там же.
- 54 Житије Герасима Зелића. — Београд, 1897. — Ч. 1. — С. 91.
- 55 Свод этнографических понятий и терминов. Социально-экономические отношения и соционормативная культура. — М., 1986. — С. 146.
- 56 Песня о Сербе. — С. 757–758.
- 57 Скальковский А.А. Опыт статистического описания. — Т. 1. — С. 18.
- 58 Дашкевич Н. Несколько следов общения Южной Руси с югославянами. — С. 136.
- 59 Франко І. Українська пісня в Сербії // Збір. творів у 50 т. — К., 1981. — Т. 32. — С. 7.
- 60 Див.: Шумада Н.С. Спільні риси болгарської та української епічної пісенності // Исследования в честь на академик Михаил Арнаудов. — София, 1970; Гуць М.В. Сербохорватська народна пісня на Україні. — К., 1966. — С. 205.
- 61 Див. Сухобрус Г.С. Роль українських славистів першої половини ХІХ ст. у розвитку міжслов'янських фольклористичних зв'язків // Філологічний збірник. — К., 1958. — С. 289.



- 62 Див.: Пашченко Яевг., Рашковић С. Українці и српска народна песма // Преводна књижевност; Сборник радова II Београдских сусрета преводиоца. — Београд, 1978. — С. 174–181.
- 63 «Великий сербський епос, без сумніву, найвеличніший між усіма, які утворила фантазія слов'янських народів», — стверджував, зокрема, І.Франко. — Франко І. Збір. творів у 50 т. — Т. 26. — С. 52.
- 64 Так, він, зокрема, писав: «Але нічі героїчні чи епічні пісні так не схожі між собою.., як пісні давніх і нових греків і слов'ян, особливо слов'ян подунайських (сербів) і південно-руських (русинів або малоросіян)». — Бодянский О. О народной поэзии славянских племен. — М, 1837. — С. 106.
- 65 «Думу «Косово поле» я скоріше всього назвав би «Іліадою» сербів. І справді, в слов'янській історії годі найти величнішого предмета для епосу, як битва на Косовім полі. Свобідний лицарський народ, независне царство, слава і сила і початок розцвітаючої просвіти, — все гине-пропадає.» — Франко І. Збір. творів у 50 т. — Т. 26. — С. 54–55.
- 66 Проводячи спеціальне порівняння, зазначає: «Число співставлень можна було збільшити з залученням збірників В.Караджича та інших численних збірників сербохорватських пісень, але і наведених достатньо, щоб прийняти висновок про близьку племінну спорідненість «Слова.» з південнослов'янським епосом» // Киевская старина, 1893. — № 7. — С. 88.
- 67 Ягич В. О славянской народной поэзии // Славянский ежегодник, 1878. — С. 246.
- 68 Див.: Пащенко Є.М. Юрій Крижанич і народна культура // Народна творчість та етнографія, 1983. — № 6. — С. 46–52.
- 69 Франко І. Збір. творів у 50 т. — Т. 26. — С. 51–59.
- 70 Див.: Мишанич СВ. Порівняльне вивчення епосу українського південно-слов'янського народів // Народна творчість та етнографія. — 1974. — № 4. — С. 24–37.
- 71 Так, М.Халанський, зокрема, відзначав: «Чимало історичних, побутових і народнопоетичних даних є міцною підставою вірогідному припущенню про рух усно-поетичного матеріалу з південнослов'янських країн до руського півдня і сходу. Козацтво малоруське і великоруське, дніпровське і донське було, без сумніву, вдячним середовищем для слов'янської взаємності на цьому ґрунті» // Халанский М. Южнославянские сказания о смерти Марка Краевича. — СПб, 1904. — С. 8. До його думки близький і М.Дашкевич: «Завдяки зазначеним зносінам південної Русі з південно-слов'янським світом і проникненню південних слов'ян в середовище малоруського козацтва, відкривалася дорога впливу югослов'янської поезії на епос дум» // Дашкевич Н. Несколько следов общений Южной Руси с югославянами в литовско-польский период ее истории, между прочим — в думах. — Изборник Киевский. — Киев, 1904. — С. 127–128.
- 72 Сумцов Н. Культурные переживания // Киевская старина. — 1889. — № 26. — С. 647.
- 73 Халанский М. Южно-славянские песни о смерти Марка Краевича. — СПб., 1904. — С. 78.
- 74 Див.: Рильський М.Т, Сухобрус Г.С, Юзвенко В.А, Захаржевська В.О. Українські думи і епос слов'янських народів. — К., 1963. — С. 8.

- 75 Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. — СПб., 1891. — С. 142.
- 76 Сумцов Н. Культурныс переживання // Киевская старина. — 1889.- № 26. — С. 642.
- 77 «Якщо схожі історичні події породжували схожі наслідки, то не менш вірне положення, що можливість впливу зумовлюється схожістю культурних умов, і пандури могли в силу цього положення здійснити вплив на південноруське козацтво, передусім запорожців», — стверджував М.Сумцов. — Там же. — С. 642.
- 78 Див. Вінок пісней малоруських. — Перемишль, 1906. — С. 19–22.
- 79 Халанский М. Малорусская дума про Байду // Повесть. — Харьков, 1908. — С. 27.
- 80 Старицький М, наприклад стверджував: «Українська мова найбільш здатна для передачі епічного типу цих дум». — Сербські народні думи і пісні. — К, 1876. — С. 2.
- 81 Тимченко Є. До питання про стосунок українських дум до південнослов'янського епосу // Записки УНТ в Києві. — 1908. — № 11. — С. 239–247.
- 82 Маретић Т. Књижевна обзнана. — Rad JAZU. — Т. XXXII. — S. 17. (лат.)
- 83 Франко І. Зібр. творів у 50 т. — Т. 26. — С. 30.
- 84 Там же.
- 85 Там же. — С. 30–31.
- 86 Там же. — С. 33.
- 87 Там же. — Т. 42. — С. 144.
- 88 Там же. — С. 63.
- 89 Драгоманов М. Исторические песни малоруського народа. — К., 1883. — Киев. — Т. 1. — С. 306.
- 90 Франко І. Зібр. творів у 50 т. — Т. 42. — С. 85.
- 91 Бодянский О. О народной поэзии славянских племен. — М, 1837. — С. 106.
- 92 Показово, що такі думки виникли у Франка, коли він ознайомився з книжками Караджича: «Що коломийковий розмір знаходиться в сербських народних піснях, се я знав і давніше із збірок В.Караджича. Се, зрештою, натурально, бож коломийки се, беручи ритмічно, та сама сербська юнацька пісня, тільки розширена в першій половині вірша одною чотирискладною стопою». — Франко І. Зібр. творів у 50 т. — Т. 32. — С. 17.
- 93 Потебня А.А. Объяснение малоруських и сродных народных песен. — Варшава, 1883–1887. — Т. 1–2.
- 94 Бодянский О. О народной поэзии славянских племен. — С. 113.
- 95 Сам тон нашої думи часто міняється, нагло переходить із тужного, сумного в жартівливий, а то й ідко насмішливий, чого в сербських думках ніколи не стрічаємо». — Франко І. Зібр. творів у 50 т. Т. 26. — С. 59.
- 96 Так, І.Франко вважав, що «козацькі думи складалися на більшій часті в козацьких куренях, де кипіло ненастанно воївне життя, де рідко й чутка доходила про тихий спокій життя родинного, лицарям тут ніколи було убирати свої думи у гладку форму, ніколи було подумати о однолітнім тоні... А тим часом

сербські юнаки після війни звичайно вертали до своїх осель, де, помимо тяжкого турецького гніту, рідко коли заходив шум війни, і тут, серед родинного життя... творилися і творяться й досі пишні стви про давню славу, про теперішню боротьбу». — Там же.

97 Гнатюк В. Зносини українців із сербами. — Львів, 1906. — С. 19.

### Висновки

- 1 Голенищев-Кутузов И.Н. Гуманизм у восточных славян: Украина и Белоруссия. — М., 1962. — С. 73.
- 2 Див.: Пащенко Є. Наші в Римі. — Слово, 1993. — Число 5.
- 3 Див.: Крижанич Ю. Политика. — М., 1965; Пащенко Є. Юрій Крижанич і Україна. — Всесвіт, 1983. — № 9. — С. 135–139.
- 4 Давидов Д. Српска графика. — С. 54.
- 5 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 334.
- 6 Грачотті С. Спадок Ренесансу в українському бароко // Українське бароко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців. Київ, 1993. — С. 8.
- 7 Давидов Д. Иконе XVIII у Николајевској цркви у Старом Сланкамену. — ЗЛУМС, 1970. — № 6. — С. 354.
- 8 Ягич В. История славянской филологии. — СПб., 1910. — С. 396.

Наукове видання

**Євген Пащенко**

# УКРАЇНСЬКО-СЕРБСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ ДОБИ БАРОКО XVII–XVIII ст.

Підписано до друку .... р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Ум. друк. арк. 17,9  
Наклад 300 прим.

ВД «Освіта України»  
ФО-П Маслаков Руслан Олексійович  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК №4726 від 29.05.2014 р.  
Тел. (095) 699-25-20, (098) 366-48-27.  
E-mail: osvita2005@gmail.com, www.rambook.com.ua

Видавничий дім «Освіта України» запрошує авторів до співпраці з випуску видань, що стосуються питань управління, модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних і методологічних аспектів освіти та навчального процесу у вищих навчальних закладах.  
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.