

9. *Огорілко О.* Синтаксичні інтерференції при засвоєнні близькоспорідненої мови (на українсько-польському матеріалі) // Теорія і практика викладання української мови як іноземної. – 2009. – Вип. 4. – С. 199-205; 10. *Пешковский А.И.* Русский синтаксис в научном освещении. – 7 изд. М.: Учпедгиз, 1956. – 511 с.; 11. *Серебрянская И.М., Латковська Ю.С.* Функціонування безособових дієслівних форм у журналістському тексті // Філологічні трактати. – 2011. – Т. 3. – №1. – С. 74-79; 12. *Якобсон Р.О.* Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – 389 с.; 13. *Doros A.* Werbalne konstrukcje bezosobowe w języku rosyjskim i polskim na tle innych języków słowiańskich (Prace komisji słowianoznawstwa nr 32). – Wrocław, 1975. – 144 s.; 14. *Koneczna H.* O budowie zdania ... // Poradnik Językowy. –1957. – S. 385-390; 15. *Koneczna H.* Od zdań podmiotowych do bezpodmiotowych // Poradnik językowy, 1955. – S. 281-292; 16. *Kryński A.* Gramatyka języka polskiego. – Warszawa, 1907. – 374 s.; 17. *Łoś J.* Składnia // T. Benni J., Łoś K., Nitsch J., Rozwadowski H. Ułaszyn Gramatyka języka polskiego. – Kraków, 1923. – 605 s.; 18. *Tokarski J.* Czasowniki polskie. – Warszawa, 1951. – 288 s.; 19. *Wieczorek D.* Ukrainkij pierfiekt na –no, -tona fonie polskiego pierfiektu. – Wrocław, 1994. – 115 s.; 20. *Wierzbicka A.* Czy istnieją zdania bezpodmiotowe? // Język polski. – 1966. – nr 3. – S. 177-196; 21. *Wilczewska K.* Czasowniki zwrotne we współczesnej polszczyźnie. – Toruń: PWN, 1966. – 171 s.

**Ярмак В.І. (Київ, Україна)**

### **Претеритальні форми дієслова як ключові елементи паратексту в дискурсі сербської класичної драми**

*У статті досліджуються функції синтетичних і аналітичних претеритів у паратексті кращих зразків сербської класичної драми XIX–XX століть.*

**Ключові слова:** паратекст, авторська ремарка, функції авторських ремарок, аорист, плюсквамперфект.

*В статье исследуются функции синтетических и аналитических претеритов в паратексте лучших образцов сербской классической драмы XIX–XX веков.*

**Ключевые слова:** паратекст, авторская ремарка, функции авторских ремарок, аорист, плюсквамперфект.

*The article deals with the functions of synthetic and analytic preterites in the paratext of the best samples of Serbian classical drama of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.*

**Key words:** paratext, author's remark, functions of the author's remarks, aorist, past perfect.

Класична сербська комедія другої половини XIX – першої половини XX ст. являє собою один з найдовершеніших зразків світового красного письменства і водночас прекрасний матеріал для дослідження численних функцій паратексту, зокрема, авторських ремарок. Останні є специфічною й невід’ємною складовою наративної стратегії автора, без яких не лише дискурс п’єс, а й їхні театральні версії виглядали би збідненими. Авторські

ремарки аж ніяк не можна сприймати як текст, котрий має другорядне значення ще й тому, що читач драматичного твору, як правило, є водночас і потенціальним глядачем театральної постановки адресованого читачеві драматичного твору, на очах якого відбувається візуалізація драматичного дискурсу. Природно, що авторські ремарки, сприйняті й трансформовані у свідомості режисерів-постановників, визначають індивідуальне творче бачення, загальну конфігурацію й сучасне трактування драматичних творів. Як не дивно, саме стислі й маргінальні, на перший погляд, авторські ремарки стають у пригоді драматургові при вирішенні чи не найважливішого завдання, стосовного інтерпретації літературного твору читачем, – в пошуку оптимального балансу між нарративними межами розвитку сюжету й емоційним планом. При цьому необхідно брати до уваги й той очевидний факт, що „зв'язок між часом і мовою виражається в двох основних аспектах: (1) час різними способами виражається в мові, мова ж відбиває концептуалізацію часу, але (2) й мова виражається в часі, й, відповідно до цього, мова не стоїть на місці й зазнає змін” [25, 42].

Якщо йдеться про драматичний твір, то слід враховувати і той безперечний факт, що автор будь-якої комедії великою мірою залишається водночас і одним з її режисерів-постановників, навіть з на фоні великої часової історичної дистанції. Показовими в цьому контексті є міркування всевітньо відомого російського режисера А.С. Кончаловського, котрий у своїх інтерв'ю постійно наголошує, що в хороших кіно- й театральних вузах акторів не випадково навчають грати не стільки роль і текст, скільки підтекст. Завдання досвідченого режисера – безпомилково визначити не тільки, що показати, а, головне, те, що не слід показувати глядачеві, даючи йому при цьому максимум необхідної інформації. У драматичному дискурсі в пригоді йому стають усі вербальні й невербальні засоби, пов'язані з гумором, іронією, сатирою, гротеском тощо. Отже, таке підґрунтя є достатньою підставою для того, аби зацентувати на тому, що латентний семантико-експресивний потенціал авторських ремарок у драматичних творах комедійно-сатиричного спрямування, безпосередньо пов'язаних з гумором, іронією, сатирою, сарказмом тощо, набуває неабиякої ваги, адже вони є не лише засобами характеристики персонажів, важелями управління процесом структурування художнього простору, а й славнозвісними „живими паузами”, які В. І. Немирович-Данченко називав такими, „що продовжують емоцію”. Ключем до дослідження функцій паратексту в драматургії й розкриття вагомого латентного потенціалу стислих авторських ремарок, як правило, слугують різні претеритальні форми дієслів, в яких, зазвичай, і сконцентроване основне семантико-експресивне навантаження речень. „Звернення до представників різних театральних і естетичних

парадигм дозволяє встановити в досліджуваному предметі константне й варіативне завдяки вивченню АР (авторської ремарки – В. Я.) як надзвичайно важливого способу реалізації позиції автора” [22].

Вивчення різних аспектів паратексту посідає чільне місце в сучасних працях українських і російських лінгвістів. Так, зокрема, в центрі уваги – дослідження тексту й паратексту в архітектоніці п’єси [11, 6]; прагматичні аспекти паратексту, комунікативні функції передмови як паратексту [19, 20]; проблеми *перекладу культурно маркованих знаків певних історичних епох у паратексті драматичних творів* [24]; паратекст як засіб конструювання художнього простору в драмі [14]; паратекст як засіб оформлення авторської індивідуальності [23]; ремарка як знак театральної системи; ремарки, що компенсують неозвучені репліки дійових осіб; ремарки як один з головних засобів висловлення авторської позиції [9]; кінесика та її вербальне вираження в ремарках [13] тощо. Водночас необхідно підкреслити, що навіть згадані багатовекторні дослідження паратексту не охоплюють усього комплексу проблем, пов’язаних з традиційними функціями паратексту (пояснювальною, характерологічною, психологічною і т. д.), а, головне, – з константним і варіативним у паратексті.

*Метою нашого дослідження є вивчення семантичного потенціалу й стилістичних функцій дієслівних форм минулого часу в авторських ремарках різних за особливостями творчої манери п’єс видатних сербської драматургів різних епох: Й. С. Поповича, М. Глішича, П. Кочича та Б. Нучиша. Нагадаємо, що паратекст – це „текст (набраний курсивом або іншим шрифтом, який завжди візуально відрізняє його від іншої частини твору), що супроводжує діалоги театральної п’єси..., а також будь-який супровідний дискурс, як, наприклад, присвята..., передне слово... тощо” [15, 217]. Отже, „паратекст являє собою особливим чином організований літературно-оповідний елемент всередині драматургійного тексту й відзначається притаманними йому (паратекстові) рисами традиційного наративу, що експлікують позицію автора. Поліфункціональність паратексту обумовлює вибір спеціальних мовних засобів реалізації авторської інтенції” [22]. Як слушно зазначають сучасні мовознавці, загальним моментом у спостереженнях усіх дослідників є „теза про те, що ремарка поступово (від початку існування драми до сьогодення) стає поліфункціональною, виконуючи функції від традиційної характерологічної і обставинно-пояснювальної до створення „підводної течії” у психологічному театрі, – у деяких випадках стає показником трансформації жанру. ...Ремарка, окрім своєї утилітарної функції виконує функцію „психологізації дії” (в „союзи” з особливим чином організованим діалогом), що для драматургії, орієнтованої на розкриття внутрішнього конфлікту, не є новим” [6].*

1. З усієї блискучої плеяди сербських драматургів для сучасного українського читача й глядача, безумовно, найвідомішим є ім'я Бранислава Нушича. Як справедливо зазначає видатний сербський історик літератури, професор Й. Деретич, „...у своїй роботі над комедією Б. Нушич спирається на сербських комедіографів раніших періодів... У своїх кращих комедіях Нушич об'єднав значущість комедіографічної тематики Стерії з віртуозністю сценічної техніки Трифковича і, хоча й не досяг глибини кращих комедій Стерії, ...створив найрізноманітніший і найживописніший комічний світ у нашій (сербській – В. Я.) літературі” [27, 200]. Природно, що релевантне місце в авторських ремарках комедій Б. Нушича „Пані міністерша” і „Небіжчик” посідають *емоційно забарвлені форми аориста від verba dicendi або їхні функціональні еквіваленти в контексті*: „ЖИВКА (цикне (тут і далі підкреслення в ремарках наше – В. Я.) *као рањена*): Бог те убио да те не убије, а што је даде?” [3, 133]; „РИНА (цикне престашено): „Кога?” [3, 258]. Аналогічну роль відіграють також і функціональні контекстуальні еквіваленти *verba dicendi* у комедії Б. Нушича „Пані міністерша”: „ДАЦА: Кад се хоће, може се све... СОЈА (пресече јој реч): Ја само једном имам да те молим, Живка, да ми помогнеш да положим матуру” [3, 86]; „ЧЕДА (удари у сладак смех, затим оде прозору и довикује маиући руком): Рако! Рако!...” [3, 98]”; „ДАЦА (издваја се гласом од осталих): Кад смо могли сви овако јавно, може ваљда...” [3, 98]. Як видно з низки репрезентативних прикладів (окрім останнього), основним елементом „поверхневого натяжіння тексту” ремарок є характерні й гранично скупі, а водночас точні й компактні в стилістико-експресивному відношенні форми аориста (цикне; пресече јој реч; удари у сладак смех), до того ж часто-густо посилені образними порівняннями й епітетами(*као рањена, престашено, сладак смех*). Безумовно, великою мірою секрет виразності й незамінності аориста в авторських ремарках слід шукати саме в специфіці цієї претеритальної форми. „На думку деяких граматистів і дослідників семантики дієслівних часів, основне значення аориста найбільшою мірою втілене в такому різновиді аориста, який означає минулу дію, що відбулася безпосередньо напередодні моменту мовлення. Проте, щодо індикативного значення аориста, так само, як і стосовно усіх його значень, точилося чимало дискусій і було дано багато визначень. ...Сам той факт, що аорист неоднаково вживається на території поширення нашої (сербської – В. Я.) літературної мови, свідчить, що йдеться про різні умови його існування, обумовлені виражальними можливостями останнього... Тому можна поставити питання про те, чи аорист узагалі має індикативне, неекспресивне значення...” [26, 65–66].

2.1. Оскільки „паратекст включає в себе цілу низку істотних для

організації тексту параметрів, ...опис декорацій і подій, що відносяться до предмету мовлення, телесної виразності дійових осіб (кінесика) й експресії обличчя (міміка)...”, [22], то наступним характерним семантичним різновидом претеритальних форм дієслів у авторських ремарках драматичних творів слід вважати лексеми, пов’язані з *рухом*, який відображає людську поведінку в її невербальних виявах, і є невід’ємною складовою людського спілкування. У цьому плані сербські драматурги демонструють величезний діапазон можливостей симбіозу мовлення й кінетики, й, відповідно, цілу низку характерних авторських художніх прийомів використання претеритів у ремарках. Специфіка паратексту полягає, зокрема, й у тому, що він сприймається читачем драматичного твору як частина дискурсу (можливо, й другорядна), а під час перегляду театральної вистави трансформується й бере активну участь у його візуалізації. Іншими словами, паратекст у сценічному втіленні, хоч і залишається для глядача „за кадром”, проте посідає чільне місце серед невербальних засобів, що безпосередньо формують авторську концепцію п’єси й конфігурацію її режисерського й акторського втілення на сцені. Роль авторських ремарок було б неправильно сприймати лише як конкретні рекомендації для режисерів і акторів, їхня роль набагато важливіша, – вони відіграють важливу концептуальну, ідейну й формотворчу роль в сценічному втіленні задуму драматурга. Так, наприклад, „...в усіх комедіях Стерії, навіть у тих, котрі зазвичай відносять до фарсів, моральний, дидактичний момент є настільки акцентованим, що іноді він залишається основним, конститутивним принципом структури, витісняючи комічність” [27, 120]. Саме ідейно-тематична виразність, стислість і експресивна концентрованість, яка, не в останню чергу, закладена в паратексті його комедій, дала підстави видатному сербському літературному критикові Й. Скерличу в 1909 р. згадати про те, що п’єси Й.С. Поповича „...який декілька десятиліть вважався застарілим письменником, близько 1900 почали знову ставитися в Народному театрі; його незіграні комедії, написані більше, ніж півстоліття тому, почали з успіхом ставитися перед публікою, яка з подивом прийняла реалізм старого письменника, й тоді народилося оте, багато в чому точне порівняння Йована Ст. Поповича з Мольєром” [18, 374].

Аналізуючи використання дієслів руху в паратексті п’єси Йована Стерії Поповича „Ворона в павиному пір’ї”, треба підкреслити, що згаданий художній прийом є класичним і характерним для його драматичного дискурсу в цілому. Під пером згаданого автора навіть „найпростіші” випадки використання аориста від дієслів руху перетворюються на динамічні важелі активізації дії: „ФЕМА (*Подбочи се*). Молим те, кажи ми, с ким мислиш ти да говориш?...” [1, 111]; „ФЕМА (*Ухвати га за руку*).

Марш из моје куће, тражи мајсторице код твога оца...” [там само, 112]; ФЕМА (*Полеми на њега, па се опет тргне*). Вуци се, кад ти кажем, из моје куће...” [там само, 111]; „ФЕМА. Кест машир, марш! (*Истурпа га*)” [там само, 112]; „ЕВИЦА (*Изиђе напоље*)” [там само, 113]; „ФЕМА ... Чујеш, Евице, да ти јошг’ једну кажем” (*Узме је за руку*)” [там само, 114]. Велике експресивне навантаження притаманне й формам аориста від дієслів руху в драмі „*Підступ*” Милована Глішича, що свого часу була відзначена нагородою Матиці сербської, і яку „...можна вважати першим ... прикладом сільської реалістичної драми в Сербії” [18, 457]: „ЖИВАН (*одмахне руком*). Е видим ко да сам валио! ” [2, 60]; „НЕСА (*махне главом*). Хм, богами, ту има неко предсказање” [2, 77].

Якщо говорити про те, в який спосіб паратекст може бути інтегрованим до структури дискурсу зразків сербської драми різних епох, то треба зазначити, що авторські ремарки можуть бути як в препозиції, так і в постпозиції по відношенню до реплік дійових осіб як основного тексту. Часто-густо зустрічаємо також авторські ремарки, що посідають проміжне становище між репліками, слугуючи своєрідною паузою. Згадане спостереження можна проілюструвати на прикладі комедії Б. Нушича „Пані міністерша”, де політика втрутилися до споконвічної родинної драми, так і комедії цього ж письменника „Небіжчик“, де автор „... залишає міщанське середовище, в якому від до того майже виключно обертався, і вводить нас до вищих кіл столиці. У цій комедії Нучиш пішов найдалі у критиці суспільства й найбільше наблизився до сатири, не втративши при цьому чарівного засобу свого стилю – гумору” [27, 202]: „P r v i a g e n t : ... molim da me oslobodite. Gospodo, gospodine! (*Ode*)” [5, 6]; „ЖИВКА: Иди ми брзо зови Дару. РАКА: (*Ode десно*) ЧЕДА: Ја!” [3, 99]; „L j u b o m i r : ...Izvinite, molim vas, izgleda da nisam u podesan čas došao. (*Ostavi knjigu na sto*)” [5, 12]; „R i n a (*pohita mu u susret*): Ти знаш?” [5, 31]; „Rina (*pritrči i zgrabi čvrsto muža*): Milane, je l’istina što taj gospodin govori” [там само, 32]; „ЖИВКА. Добро. ’Ајде од сутра, рецимо, да почнемо бриц да учимо. А за цигарете, ето, дајте ми. (*Узме је и ставља на сто*)” [1, 217]; „НИНКОВИЋ: ...А сад, вашу ручицу, драга пријатељице! (*Пољуби јој руку*)...” [там само, 217]. Найстислішими й водночас найнасиченішими в експресивному відношенні є приклади, коли паратекст, фактично, заміняє репліку дійової особи: „САРА (*Omude*)” [1, 217]; „M a r i j a (*ode*)” [5, 12].

**2.2.** Креативніші приклади використання претеритальних часових форм у паратексті сербської класичної драми також здебільшого пов’язані саме зі своєрідним «нанизуванням» однорідних аористів або вживанням «розширеної» форми – аориста з інфінітивом, за рахунок чого авторські ремарки стають розлогішими й набувають більшої експресивної ваги:

„ФЕМА (Пође, на се заустави). Ух, што не смем да му се приближим, да га сама истерам. Али, чекај, безобразник! (Узме лезу, на га почне с њоме тупаму). Напоље из моје куће!” [1, 112]; „А н а: Molim! (Ode i malo zatim se vrati sa čašom vode)” [5, 21]; „С Р Е Т Е Н ...Бре хоћеш! (Зерабу нунавца и почне га зурати, к вратима)” [2, 108]. У деяких випадках авторські ремарки, в яких спостерігається нагромодження однорідних аористів від дієслів руху, фактично, й не потребують продовження у вигляді репліки дійової особи: „P a v l e (jedan trenutak razmišljanja, zatim izvadi iz džepa sva pokvarena pisma, zgužva ih i baci sa odvratnošću na pod)” [5, 18]. Беручи до уваги цілий спектр складових, які формують непересічну експресивно-стилістичну виразність аориста, професор М. Чорац висловлює свою авторитетну думку з приводу того, в чому саме слід шукати джерело експресивності цієї синтетичної претеритальної форми: „Навіть тоді, коли видовий елемент впливає на виражальну силу аориста й, незважаючи на те, що вид є окремою категорією, яку слід відокремлювати від часового значення, не можна сказати, що виражальні можливості аориста не залежать від цієї складової. ... В усіх тих випадках, коли аорист вживається ... замість перфекта, ми маємо справу зі стилістичним аористом. Його стилістичні параметри впливають з його перфективного значення. ... Транспозиція значення аориста є джерелом його експресивності. Оповідь за допомогою аориста є імпресивнішою, ніж ... за допомогою перфекта, який дає лише часове поняття про минулу дію. ... Аорист передає також і те, що минула дія була особисто пережитою” [26, 65–66]. Таку «пережитість» дії підкреслюють і авторські ремарки в п'єсі видатного сербського письменника Петара Кочича „Борсук перед судом”. Особливо вагомими видаються авторські ремарки, що передують репліками, які П. Кочич вкладає у уста головного героя п'єси, Давіда Штрбаца. Ось як образно його характеризує Й. Скерлич: „...І цей Давід, дотепний, ...з прихованою, але гострою іронією, ...удаваною простодушністю, ...удаючи, що не знає справжньої ціни словам, звинувачує в суді „поважне” панство, кидаючи йому в обличчя усю свою ненависть, усі свої негаразди. Не щадить він ані саме „царство”, ...ані ексекторів, ані попа, ані ...увесь державний механізм, без винятку й незважаючи ні на що” [18, 140]. Не випадково Давід весь час у русі, він супроводжує своє мовлення жестами, без яких воно виглядало б неприродним. Іноді навіть складається враження що паратекст є важливішим, ніж сам текст: „David: (ustade, ustaće kapu, opet je skide i pruži ruku pisačicu)...” [4, 140]. До сказаного слід додати, що характерне **поєднання експресивно забарвлених verba dicendi і дієслів руху** є особливістю дискурсу сербської класичної драми, релевантним фактором його когезії як структурно-граматичного різновиду зв'язності тексту, й

когерентності як семантичного різновиду його зв'язності: „R i n a (*trgne se kao pod ubodom, preživljuje težak momenat i najzad promuklo šapće*): Izvolite se obratiti mome suprugu!” [5, 40]; „S p a s o j e (*prvi se pribere i viknu za njim, iako je Pavle već otišao*): Ali, i mi hoćemo da živimo!” [5, 41]; „M a r i ć (*posrne i drekne*): Ko to, ako Boga znate?” [5, 29].

2.3. Говорячи про лексичну валентність синтетичних й аналітичних претеритальних форм від дієслів різних лексико-семантичних груп, маємо зупинитися також на функціях, які виконують в паратексті дискурсу художньої драми, дієслова на позначення *розумової діяльності*. „Тематична група дієслів розумової діяльності являє собою окрему систему, що функціонує в загальній лексичній системі... Особливість її полягає в тому, що в ній відбивається залежність відповідної частини лексики від загальних властивостей розумової діяльності, різноманітних аспектів цієї діяльності й, разом з тим, від різних способів усвідомлення й осмислення дійсності носіями мови протягом усього періоду її розвитку, розумових процесів і внутрішнього зв'язку між ними” [21, 1]. Форми аористів від дієслів на позначення розумової діяльності вже самі по собі є достатньо мобільними, тому вони широко вживаються авторами, незалежно від того, як структуровано паратекст по відношенню до репліки дійової особи. За допомогою аористів від згаданих дієслів, автор часто-густо розставляє в контексті певні „невидимі” акценти: „N o v a k o v i ć: U hotelu „Ekselsioru”. Eto, to je sve što sam saznao (*Seti se*). A, da, još nešto” [5, 32]; „S p a s o j e (*seti se*): Ah, da” [5, 50]; „S p a s o j e: Pa, poslovan, jeste poslovan (*Seti se*)” [5, 59]. Так само, як і дієслова від *verba dicendi*, дієслова на позначення *розумової діяльності* (або висловлення, які в контексті виступають їхніми семантичними заміниками), демонструють високий ступінь сполучуваності з *дієсловами руху*: „P a v l e (*pružajući mu ruku*): Računam na vašu diskreciju. (*Seti se i trgne ruku*)” [5, 15]; „P a v l e (*jedan trenutak razmišljanja, zatim izvadi iz džepa sva pokradena pisma, zgužva ih i baci sa odvratnošću na pod*)” [5, 18].

2.4. а) Розглядаючи рідкісні випадки функціонування аналітичних претеритів у паратексті драматичних творів, наведемо приклад використання *плюсквамперфекта в авторських ремарках*, й водночас спробуємо з'ясувати, в чому ж полягає специфіка цієї дієслівної форми минулого часу: „S p a s o j e (*koji se zario bio u neko pismo, trgne se*): Pa da, razume se!” [5, 46]. Дослідники специфіки плюсквамперфекта в художньому дискурсі фіксують виконувани ним функції позначення актуального в минулому результату дії; позначення незавершеної минулої ситуації; позначення результату передминулої дії, що перестав бути актуальним у момент мовлення; ретроспективної актуалізації; позначення нового



тематичного блоку [детальніше про це див.: 17, 653–672]. Слід, однак, обов'язково враховувати ще одну особливість цієї аналітичної дієслівної форми минулого часу, яка є не менш вагомим для адекватної оцінки її значення не лише в слов'янських мовах, а й в інших мовах світу. Йдеться про наявне в її семантичному спектрі поєднання значень плюсквамперфекта й контрафактичної умови. Так, зокрема, В. О. Плунгян вважає, що згадане поєднання „...найприродніше пояснюється дискурсивним компонентом дигресії в значенні плюсквамперфекта. Наративне вживання плюсквамперфекта, в яких ця дієслівна форма позначає події попереднього часового плану, безпосередньо не пов'язані з основною лінією оповіді (відступами, коментарями ...ї т. п.), виявляються за своєю дискурсивною функцією практично ідентичною показникові контрафактичної умови: остання вводить таку ситуацію в альтернативному світі, яка мала відбутись раніше від деяких добре відомих мовцями подій реального світу” [16, 288].

**2.5.** Є всі підстави віднести до окремого різновиду менш частотних випадків уживання синтетичних і аналітичних форм дієслова з яскраво вираженою семантикою минулого часу також і випадки виразної візуалізації дискурсу, коли авторська ремарка є набагато розлогішою від самої репліки, детальною й емоційно насиченою. Таке співвідношення одразу ж упадає в око при прочитання текстів п'єс: „P a v l e (*plane gnevom, na ovaj cinizam, odjuri i otvori vrata, dohvati stplicu i zamahne njome*): Napolje! Napolje!” [5, 17]; „S v i: Ni za nas. (*Spasoje preksti ruke na truhu i zagleda se u tavanicu. Rina se sakrije iza leđa Novakovićevih...*)” [5, 38]; R i n a (*gušeći s rod uzbuđenja i mržnje koja je njoj u tom trenutku plamti iz očiju, plane odjednom i brekne*): Dosta!” [5, 81]. Окреме місце посідають так звані промовисті „репліки без слів”, коли все семантичне і емоційне навантаження лише на підтекст, що, в свою чергу, сприяє появі ще сильнішого акценту на візуалізації дискурсу: „P a v l e (*kad ona isčezne, digne glavu, posle izvesne pauze diže se i zvoni*)” [5, 12]; „P a v l e (*digne glavu i pogleda za njom: kad vidi da je ona zatvorila vrata, odlazi telefonu, uzima telefonsku knjigu i traži izvestan broj*)” [5, 7]; „BACA (*npeceče je pogledom*)” [3, 89]. Темою окремого дослідження може бути також типологія характерних переходів між часовими формами дієслова в авторських ремарках.

Таким чином, як видно з аналізу, претеритальні форми дієслова є основним носієм семантико-експресивного значення різних типів авторських ремарок у контексті неоднорідного дискурсу драматичних творів, незалежно від в структурно-функціональній будови паратексту, в межах якої сучасні дослідники виділяють три загальні типи й десять підтипів авторських ремарок [детальніше про це див., напр.: 22]. Якщо говорити про константне й варіативне в авторських ремарках драматичних

творів, то претеритальні форми дієслова, що вживаються в авторських ремарках, безумовно, репрезентують параметри, що завжди залишаються сталими. Якщо говорити про варіативне в контексті претеритальних форм, які експлікують авторське слово, то слід зазначити: найчастотнішими формами, як правило, виступають *аорист*, *перфект* і *перфект без допоміжного дієслова* (які найбільше динамізують дискурс). Насамкінець зазначимо, що з розглянутих нами менш частотних претеритальних форм у паратексті найцікавішим є *плюсквамперфект*, а інші рідкісні претеритальні форми дієслів (форми *умовного способу* або *майбутнього часу 1-го з транспозиційним значенням минулого часу* тощо) як елементи когезії й когерентності дискурсу сербської класичної драми мають стати об'єктом спеціального мовознавчого дослідження.

### СПИСОК ДЖЕРЕЛ:

1. *Бојовић З.* Српска књижевност: избор. – 2 изд. – Београд: Чигоја штампа, 1998. – 393 с.; 2. *Глишић М.* Подвала. (Комедија у пет чинова а девет слика). – Београд: Просвета, 1963. – 120 с.; 3. *Нушић Б.* Одабране комедије. – Т. II. – Нови Сад – Београд: Будућност, 1970. – 353 с.; 4. *Коџић Р.* Pripovijetke. – Sarajevo: Svijetlost, 1982. – 170 s.; 5. *Nušiћ B.* Pokojnik. Komedija sa predigrom u tri čina. – Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1969. – 94 s.

### ЛІТЕРАТУРА:

6. *Багдасарян О.Ю.* Текст и паратекст в пьесах «новой волны» (А. Галин, С. Злотников) // Русская литература XX—XXI веков: направления и течения. – Вып. 9. [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://znanie.podelise.ru/docs/93356/index-7475-1.html>; 7. *Вукулова Л.Г.* Паратекст французской литературной сказки: Прагмалингвистический аспект. – Иркутск, 2001. – 363 с. [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://www.dissercat.com/content/paratekst-frantsuzskoi-literaturnoi-skazki-pragmalingvisticheskii-aspekt>; 8. *Ивин А.А.* Сюжетостроение драматургии А. П. Чехова. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Иваново, 1999 [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://dissertation2.narod.ru/avtoreferats8/r24.htm>; 9. *Ищук-Фадеева Н.И.* Репарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и Театр. – Тверь, 2001. Вып. 2. – С. 5–16 [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://www.hqilib.ru/st.php?n=112&PHPSESSID=8898016ea827c9040e3e06be706ccb5d>; 10. *Колотов А.А.* Паратекстуальный подход в современном литературоведении // I Международная заочная научно-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования»: Сб. м-лов конференции (30 сентября 2011 г.). – Краснодар, 2011. – 196 с. – С. 37–41 [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://www.kolotov.com/txt/kolotov2011a>; 11. *Лисенко Н.М.* Особливості композиції монодрами Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» [електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://intkonf.org/lisenko-n-m-osoblivosti-kompozitsiyi-monodrami-yaroslava-stelmaha-siniy-avtomobil>; 12. *Мірошніченко Л.* Паратекст і його функції у романі Доріс Лессінг „Ущелина”//

Іноземна філологія. – Вип. 124. – 2012. – С. 269–277 [електронний ресурс]. – Режим доступу [http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Foreign\\_Philology/Foreign\\_Philology\\_124/articles/Miroshnychenko.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Foreign_Philology_124/articles/Miroshnychenko.pdf); **13.** *Накашидзе Н.В.* Кинесика и её вербальное выражение в характеристике персонажей художественного произведения на материале англо-американской художественной прозы XX века. Автореф. дис. ... канд филол наук. – М., 1981. – 156 с. [електронний ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://www.dissercat.com/content/kinesika-i-ee-verbalnoe-vyrazhenie-v-kharakteristike-personazhei-khudozhestvennogo-proizvede>; **14.** *Носов С.О.* Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме. Автореф. ... дис. канд. филол. наук. – Тверь, 2010. – 18 с. [електронний ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://university.versu.ru/aspirants/abstracts/docs/New/212.263.06/10.01.08/13-09-2010-1.doc>; **15.** *Пави П.* Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с. [електронний ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://www.scribd.com/doc/.../Пави-П-Словарь-театра-1991-pdf>; **16.** *Плунгян В.А.* О контрафактических употреблении плюсквамперфекта // Исследования по теории грамматики. Ирреалис и ирреальность. – Вып. 3. – М.: Гнозис, 2004. – С. 273–291; **17.** *Попович Л.* Граматичні та семантичні функції плюсквамперфекта в сучасній українській мові // Акцентологія. Етимологія. Семантика. Наук. видання. До 75-річчя академіка НАН України В.Г. Скляренка. – К.: Наук. думка, 2012. – С. 653–672; **18.** *Скерлић Ј.* Писци и књиге: прикази и чланци. – Т. I. – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000. – 440 с.; **19.** *Сокол М.О.* Прагматичні аспекти паратексту (на матеріалі повісті І. Франка „Захар Беркут“). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2011. – 21 с. [електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.academia.edu/2457864>; **20.** *Сокол М. О.* Комунікативні функції передмови як паратексту [електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: [dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/18499](https://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/18499); **21.** *Стоянов И.А.* Семантическая структура и этимологический состав глаголов умственной деятельности в современном болгарском языке. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1970. – 23 с.; **22.** *Толчеева К.В.* Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии: на материале французского языка. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2007. – 220 с. [електронний ресурс]. – Режим доступу к источнику: <http://www.dissercat.com/content/semantiko-strukturnye-i-funktionalnye-osobennosti-parateksta-v-modernistskoi-i-postmodernis>; **23.** *Тютелова Л.Г.* Особенности субъектной сферы драматурги А.Н. Островского [електронний ресурс]. – Режим доступа к источнику: [vestnik.ssu.samara.ru/articles/269/33.pdf](http://vestnik.ssu.samara.ru/articles/269/33.pdf); **24.** *Чала Ю.П.* Переклад культурно-маркованих знаків Вікторіанської доби в паратексті драматичних творів // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. праць. – К.: ВПЦ „Київський університет”, 2006. – Вип. 17. – С. 405–413; **25.** *Antonić I.* Vremenska rečenica. – Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001. – 409 s.; **26.** *Ćorac M.* Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika. – Beograd: Naučna knjiga, 1974. – 291 s.; **27.** *Deretić J.* Kratka istorija srpske književnosti: za dake i nastavnike. – 2 izd. – Beograd: BIGZ, 1990. – 373 s.