

ТЕОРІЯ СЛОВА І ЗНАЧЕННЯ В СИСТЕМІ І КОНТЕКСТІ

Ю.Б. Дядищева-Росовецька, канд. філол. наук,
С. К. Росовецький, канд. філол. наук

АПОСТРОФА В ПОЕЗІЇ ШЕВЧЕНКА: НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ "НА ВІЧНУ ПАМ'ЯТЬ КОТЛЯРЕВСЬКОМУ"

*Аналізуються лінгвостилістичні аспекти використання
апострофи в поетичному тексті.*

*Are analyzed linguistic and stylistic aspect i of use an apostrophe
in the poetic text.*

Тема пропонованої статті передбачає погляд на таке маловивчене явище, як апострофа в поезії Т. Шевченка, з двох основних наукових перспектив, сучасної риторики та лінгвостилістики.

Німецький теоретик риторики Г. Лаусберг, найбільший авторитет у цій галузі, виходячи з міркувань Квінтіліана й Фортуната, зазначає, що апострофа (αποστροφή) "є "відволіканням себе" від звиклої аудиторії (суддів < ... >) і скеруванням оповіді до іншого, відмінного слухача, обраного промовцем через захоплення зненацька. Прийом цей викликає в попередньої аудиторії емотивну реакцію < ... >, оскільки виражає він із боку промовця патос < ... >, який у звичайних умовах не можна й уявити собі між промовцем і аудиторією. Апострофа є, сказати б, емоційним рефлексом розпачу з боку промовця. Як потенційний, другий об'єкт звертання (auditorium) для апострофи виступають: супротивник у суді; неprisутні особи, живі або мертві; речі, ідеї (вітчизна, права, рани тощо)"¹.

Зрозуміло, що класична риторика орієнтована була на найбільшу ефективність промови, її вплив на реальних, конкретних слухачів під час судового процесу. Оказіональність промови, неможливість виправлення й корекції усного тексту її, з одного боку, та реальна багатоваріантність результатів конкретного використання цього прийому робить із такого використання своєрідний ментифакт²: воно проектує певні можливості, які можуть і здійснитися, і ні. Коли такі можливості у внутрішньому "художньому часі" використання апострофи оратором становлять аспект

майбутнього, то під час його реального використання діяла й згадана певна психологічна "передісторія", своєрідне внутрішнє минуле: оратор був "захоплений зненацька" – неочікуваним випадом промовця-супротивника, якоюсь відомістю, отриманою ним, показанням свідка тощо.

Здавалося б, перенесення поняття апострофи у сферу спостережень над літературним текстом знищують весь отой психологічний шлейф, що з'являвся під час використання його в реальній судовій практиці. Обмірковуючи впливаючу звідси культурологічну ситуацію, Г. Лаусберг, зокрема, зазначає: "У літературі, призначеної для читання, звертання до читача, хоч і належить він до звиклої аудиторії < ... >, містить ефект апострофи, оскільки є вона тут чимось незвичайним, до того ж обирає зацікавленого читача з анонімної маси реципієнтів, а тому уникає явища анонімності читацького вибору"³. Можна зрозуміти, й чому теоретики літератури безжально редукують риторичне розуміння апострофи. Так, В. Лесин, О. Пулинець визначають апострофу як "звертання до відсутньої особи, як до присутньої, до мертвого, як до живого, до предмета, як до людини"⁴. Але ж тут у підтексті залишаються певні конвенції між письменником і читачем, які за такої літературознавчої інтерпретації явища апострофи доводиться враховувати.

По-перше, якість "звертання до відсутньої особи, як до присутньої" у творі художньої літератури виглядає просто безглуздим – аж поки ми не домовимося, про що саме йдеться. Адже для читача будь-яка особа, що про неї він читає в тексті, є "відсутньою" в конкретній ситуації читання. Водночас у словесному тексті твору "присутня" будь-яка особа, що отримала в ньому словесну маніфестацію. Ситуація прояснюється, коли існує певна конвенція стосовно явища "відсутності" та "присутності" чогось або когось у тексті. Але тут виникає проблема автора і/або відправника тексту. Справді, хто є ним стосовно поезії "На вічну пам'ять Котляревському"? Читачі ХІХ ст. були переконані, що сам письменник, Тарас Григорович Шевченко. Між тим уже в ХVІІІ ст. з'явилися перші усвідомлення різниці між автором і живою людиною, що написала твір: зокрема А. Кантемир зриває маску з лірика, що у віршах умирає від кохання, а в житті спокійно їсть, спить і "відро випиває". Коли ж романтизм виробив більш життєподібний та водночас "щирий" образ поета-лірика, і читачі повернулися до

ототоження автора з письменником. У ХХ ст. поступово виробилася концепція "ліричного героя", у найбільш розвиненій та теоретичній формі репрезентована працями російських літературознавців Б. О. Кормана⁵ і Л. Гінзбург⁶, то в зоні впливу російської філології вислови на зразок "У вірші Пушкін закликає..." стали тепер просто неможливі. Натомість на Заході дуже популярні ідеї Р. Барта, висунутих у низці розвідок, зокрема, в есе "Смерть автора" (1980). Основна ідея есе – зникнення в сучасній культурі "Автора-Бога" і поява на його місці власне суб'єкта письма – "скриптора", що "народжується водночас із текстом. Він не має ніякого буття перед і поза письмом..."⁷. Ідеї ці тоді носилися в повітрі. Так само і М. Фуко у лекції 1969 р. прийшов до висновку, що з певного погляду "автор має стертися або бути стертим на користь форм, притаманним дискурсам"⁸. І хоч Р. Барт кілька разів підкреслює, що мова йде лише про сучасну ситуацію ("нині текст створюється і читається таким чином, що автор на всіх його рівнях усувається"), часова невизначеність отієї "сучасності" призводить до того, що послідовники вченого серед дослідників інтертекстуальності намагаються позбутися категорії автора взагалі, замінюючи її, як це робить М. Ріфатер, інтерпретантом, тобто імперсональним механізмом перекодування знаків, або "прихованою присутністю системи знаків, які опосередковують віднесення тексту до свого інтертексту"⁹.

У нашому випадку слід, мабуть, триматися ближче конкретної своєрідності авторства в Шевченковій поезії. У семантичній структурі вірша "На вічну пам'ять Котляревському" опозиція присутній/неприсутній виникає на кількох рівнях. На рівні словесно-текстуальному Котляревський, як зазначалося, "присутній" безумовно, а ось автор – імпліцитно: він ховається за особовими формами дієслів, а ім'я його, на відміну від адресанта поезії, названо лише на обкладинці видання. На рівні ейдологічному вона відбиває взаємодію двох умовних образів – "ліричного героя" (з погляду читача ХІХ ст. – самого молодого Шевченка) і романтичного образу Котляревського, обидва вони "присутні" в тексті. На рівні креативно-інформаційному, або відтворення якоїсь знов-таки умовної ситуації виникнення-і-відправки тексту поезії, читач має уявити собі, що поет-адресант створює текст, а адресат Котляревський при цьому "неприсутній". Тож звертання адресанта безпосередньо, методом природної комунікації¹⁰ є неможливим, виникає умовна ситуація

звертання до "неприсутньої особи" (Г. Лаусберг), тобто власне апострофа.

І хоч створений адресантом текст (написаний від руки, згодом надрукований) готовий до відправки його адресату класичним способом штучної комунікації (К. В. Чистов), отримання його адресатом знов-таки неможливо. Адже Котляревський помер, і ми констатуємо в поезії ще один випадок апострофи – звертання до "неприсутньої особи", яка має дуже поважний привід для неприсутності: вона померла.

У цьому останньому аспекті Шевченкова апострофа в цій поезії виглядає досить своєрідною. Щоб оцінити цю своєрідність, повернемося спочатку до ситуації відправлення тексту. Де вона відбувається? Здавалося, там де працює поет – за письмовим столом, і в Петербурзі, де Шевченко на час написання поезії (1838) перебував. Але більшу частину тексту поезії (68 рядків із 112) займає романтичний український пейзаж і картини національного побуту, причому поет змальовує себе ніби усередині зображеного:

Сонце грає, вітер віє,
З поля на долину,
Над водою гне з вербою
Червону калину...
Отак гляну та згадаю... ¹¹

Отже, художній простір не лише зображеного в поезії, але й той, в якому можливо реконструювати обставини створення поезії, підкреслено умовний. Далі, поет звертається до славнозвісного попередника з таким проханням:

Праведная душе, прийми мою мову,
Не мудру, та щиру, прийми, привітай.
Не кинь сиротою, як кинув діброви,
Прилини до мене, хоть на одно слово,
Та про Україну мені заспівай.

Нагадаємо, що старий поет уже помер. Про це сказано в заголовку ("На вічну пам'ять Котляревському") і знов-таки не прямо, метафорично в тексті поезії: "Замовк, неборака, сиротами кинув..."; окрім того, для розповіді про його діяльність застосовано дієслова в минулому часі ("щебетав", "витавав", "водив"). Як може він, мертвий, "прийняти" й "привітати" творчість молодого поета? Як може "заспівати" йому про Україну? За цих умов, щоб звернутися до мертвого поета та ще вимагати від нього певної реакції, тобто

створити неймовірну в реальному житті комунікативну ситуацію, Шевченко будує семантичну конструкцію, яка стає можливою за умов апперцепційної її підтримки читачем щонайменше на трьох рівнях традиційного розуміння тексту. Перший – мовний, граматичний. Опозиція живий/неживий в українській мові не отримує якогось формального розмежування (артикль абощо), тому й Шевченкові не довелося додатково обігрувати відповідні формальні ознаки. Другий – уснопоетичний. Читач, на якого розраховував Шевченко, обов'язково чув голосіння, в яких звертання до мертвого, як до живого, а інколи й з проханням "прилинути" були традиційним прийомом. Третій рівень – народно-релігійний. Справді, звертання "Праведная душе!" чи не свідчить, що молодий Шевченко поділяв поширене серед українців уявлення про особливу активність душі людини в перші 40 днів по її смерті, коли вона "ще не встигла помандрувати на той світ" ¹²?

Але особливий, надприродний характер образу Котляревського в цій поезії полягає не лише в сакральних особливостях його "співу", і не лише в тому, що ліричний герой Шевченка запрошує до себе його, покійного, душу. Котляревський "не вмре", його названо "батьком", він буде "панувати, Поки живуть люди..." Але ж у такий спосіб "панує" Бог, його ж звать "батьком" – і все це підкреслює, що померлий автор "Енеїди" виступає в цій поезії Шевченка як істота сакральна. Тут втілено дуже давню, архаїчну традицію. Ще Платон у діалозі "Іон" наводить думку Сократа, що поети не брешуть, коли прирівнюють себе до Зевсові присвячених бджіл: "і правду говорять. Тому що легка істота поет і крилата, й священна, і творити він здатний не раніше, ніж стане богонатхненним..." ¹³.

Справді, І. П. Котляревського змальовано тими ж фарбами, що в давнину Орфея: він прирівнюється до "соловейка", спів якого змушує заплакати навіть "лютого злодія", славний полтавчанин теж "отак щебетав", а тепер

сиротами кинув

І гори, і море, де перше витав.

Якщо в цій метафоричній картині "і гори, і море" названо "сиротами" (раніше поет-соловейко так само, "сиротою", "кинув дуброви"), це означає, що перед нами риторичний прийом персоніфікації, за якого про неістоти кажуть як про істот (нагадаємо, що існує й тип апострофи, за якого, немов до живих, звертаються до

речей). Нагадаємо, що в українській мові "назви істот і неістот мають деякі відмінності у грамат.[атичному] оформленні", ¹⁴ і коли б гори та море справді "ожили", то поет мав би застосувати форму "гір". Але цього не сталося, бо "оживлення" гір, їх персоніфікація – ці чарівні перетворення відбуваються в поезії на рівні "надграматичному", рівні особливої, поетичної семантики.

Коли Котляревський за кілька рядків називається "батьком", виходить, що він є батьком і "гір", і "моря", а це можливо лише в тому випадку, якщо він сам їх і сотворив – як художник, адже далі йдуть алузії на "Енеїду":

...де перше витав,
Де ватагу пройдисвіта
Водив за собою, –
Все осталось, все сумує,
Як руїни Трої.

Отже, те, що створив поет-деміург, і навіть той умовний світ козацької античності, серед якої змусив діяти "пройдисвіта" Енея, – воно все не лише "осталось", але й "сумує" – нова персоніфікація, за якою створений Котляревським художній світ, тобто певний комплекс "ідей" (Г. Лаусберг) оживає, тобто переходить із неістот до істот. У даному випадку закони української мови не передбачають якихось формальних відмінностей, протиставлення істот / неістотам виступає, коли скористатися виразом В. А. Виноградової, як "прихована категорія" ¹⁵, але перекладачі поезії французькою, узбецькою, угорською, арабською мовами опиняються тут перед питанням, чи позначати формально в еквіваленті отого "все", що йдеться про своєрідну істоту.

Коли в риторичі як основна змістова й заразом маркуюча особливість апострофи виступає *звертання* до незвиклого об'єкта і тому вона розглядається як вужчий випадок метабази ¹⁶, то з погляду лінгвостилістики, де комунікативна ситуація, важлива для риторики, набуває, у кращому випадку, другорядного значення, ніщо не заважає перенести семантичний наголос на *незвиклість* об'єкта звертання. Тоді, виходячи з того, що незвичне називання об'єкта, його апеляція, є певною послабленою формою звертання до нього, можна стверджувати, що в поезії "На вічну пам'ять Котляревському" власне апострофи та персоніфікації утворюють певну ієрархію, де апострофи належать до вершинного визначального рівня поезики твору, а семантично залежні від них персоніфікації – нижчий, і до

речі, не такий помітний для читача, як спеціально розраховані на ефект несподіванки апострофи. Остання обставина свідчить, що й у писемному тексті апострофи зберігають щось посутнє із свого усного ораторського минулого.

Насамкінець зауважимо, що немає жодних підстав розглядати застосування Шевченком у цьому вірші риторичного прийому апострофи як наслідок його вивчення якоїсь теоретичної риторики. Цей прийом він запозичує зі скарбниці української усної традиції, ораторський, риторичний компонент якої потребує уважного вивчення. Не слід і обмежувати використання в лінгвостилістиці понятійного апарату теоретичної риторики – адже юридичне минуле останньої не має суттєвого значення, адже і судові промови, і народне красномовство, і риторичні прийоми в поезії – фольклорній і літературній – мають одне джерело, а саме невичерпну стихію живого народного мовлення.

¹ Lausberg H. *Retoryka literacka: Podstawy wiedzy o literaturze* / Pzrel. A. Gorzkowski. – Bydgoszcz, 2002. – S. 420. ² Див.: Маранда П., Кёнгас-Маранда Э. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора / Пер. Т. В. Цивьян. – М., 1985. – С. 194. ³ Lausberg H. *Retoryka literacka*. – S. 420. ⁴ Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – К., 1971. – С. 39. ⁵ Корман Б. О. Лирика и реализм. – Иркутск, 1986. ⁶ Гинзбург Лидия. О литературном герое. – Ленинград, 1979. ⁷ Барт Ролан. Смерть автора // Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия. – М., 2001. – 2 CD. ⁸ Фуко Мишель. Что такое автор? // Фуко Мишель. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. – М., 1996. – С. 182. ⁹ Riffaterre M. La trace de l'intertexte // *La Pensée*. – 1980. – Octobre. – P. 9. ¹⁰ Про розрізнення "природного" і "штучного" способів передавання інформації див.: Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С. 26–43. ¹¹ Шевченко Тарас. Повне збір. тв. у 12-ти т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 89. Далі текст поезії (с. 89–91) цитуємо за цим виданням. ¹² Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / Пер. с нем. К. Д. Цивиной. – М., 1991. – С. 345. ¹³ Творения Платона / Пер. с греч. В. Соловьева. – М., 1899. – Т. 1. – С. 165. ¹⁴ Жовтобрюх М. А. Істот і неістот категорія // Українська мова: Енциклопедія. – К., 2000. – С. 223. ¹⁵ Виноградова В. А. Одушевленности-неодушевленности категория // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 342. ¹⁶ Lausberg H. *Retoryka literacka*. – С. 421, 848–849.