

**Солецький О.М.**  
**Емблематичні форми «Кобзаря» Т. Шевченка**

*Солецький Олександр Маркіянович, кандидат філологічних наук, доцент,  
докторант кафедри української літератури*

*ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, Україна*

**Анотація.** У статті досліджується функціональність емблематичних форм «Кобзаря» Т. Шевченка. Їх розглянуто у двох проєкціях – як домінанту синтетичної зображально-словесної практики творчого самовираження письменника та як структуральний код рецепції текстів Кобзаря, свого роду «пам'ять тексту», що об'єднує найбільш виразні та вагомні знакові репрезентанти в єдиний смисловий вузол. Емблематична форма тут трактується як особливий тип словесно-графічної структурованої єдності, що формує матрицю текстуальних узгоджень поміж автором і читачем.

**Ключові слова:** емблематична форма, структура, рецепція, символ, архетипний образ

Довготривала дискусія щодо визначення творчої домінанти мистецьких постав Тараса Шевченка окреслила низку його талантів: неперевершений співак та декламатор<sup>1</sup>, тонкий і високомайстерний художник (рисувальник, гравер, скульптор, архітектор), геніальний поет. Усі ці характеристики демонструють особливу аксіологічну єдність слова та образу, вербального знака та статичного візуального представлення у сфері творчого самовираження автора. Тож односторонні спроби ізольованої інтерпретації Шевченка як поета або ж лише як художника сьогодні практично неможливі.

Свого часу Д. Антонович, Ю. Бойко, В. Бородин, Л. Генералюк, М. Голубець, С. Гординський, І. Гузар, І. Дзюба, С. Єфремов, М. Жулинський, Г. Клочек, А. Ковальчикова, Є. Кузьмін, Л. Левчук, Б. Лепкий, Д. Наливайко, О. Новицький, Е. Рибалт, М. Скворцов, З. Тарахан-Береза, І. Франко, К. Широцький відзначали взаємовпливи та особливу сугестію Шевченка-художника на Шевченка-поета. Цілком слушно, одним з завдань сучасного шевченкознавства, на думку М. Жулинського, «є орієнтація на комплексне вивчення Шевченка – поета-митця як цілісної творчої особистості. Процес осягнення феномену митця-універсуму – геніального письменника і видатного художника, повинен визначити один із магістральних напрямків у сучасному шевченкознавстві [13, с. 66]». Інтегрування двох галузей шевченкознавства – літературознавчого й мистецтвознавчого – «задля виявлення міжвидових взаємозв'язків і впливів образотворчого мистецтва на літературну творчість Шевченка та літератури на його мистецьку творчість [11, с. 3]» – визначає актуальність дослідження Л. Генералюк. У своїй праці вона акцентує на інтерполяції словесно-зображальних інтеракцій, синестезії як психологічної практики мистецьких конотацій Т. Шевченка. Григорій Клочек номінує ці явища «поетикою візуальності» – особливого мистецтва «живописання словом» [15, с. 7]. Микола Ткачук, досліджуючи оповідну стратегію поеми «Катерина», окремо виділяє функціональну вагомність «нарративної оптики» [23, с. 26]. Дмитро Антонович відзначає особливу професійну мистецьку сугестію: «не можна аналізувати Шевченка-поета, не звертаючи уваги на Шевченка-малюра [2, с. 82]».

Та все ж першість у відкритті художньої вагомості

<sup>1</sup> Достатньо пригадати спогади М. Максимовича та П. Куліша, останній з яких відзначав: «рівного йому співу (Т. Шевченка – О.С.) не чув я ні в Україні, ні по столицях» [16, с. 128], а М. Максимович «не вагаючись твердив, що Шевченко як виконавець народних пісень стояв вище, ніж Шевченко-малюра і Шевченко поет [2, с. 11].

«зміслив зору і їх значення в поезії [25, с. 97]» Тараса Шевченка належить І. Франкові, який у праці «Із секретів поетичної творчості» посутньо обґрунтував «психологію образності» малярства в поезії.

Перелічені міркування дослідників по-різному констатують іконічність літературного стилю видатного українського поета, за різними літературознавчо-мистецькими методиками оцінюють та номінують явища одного джерела, що лише підкреслює очевидну вагомність феномену поетичної «візуальності» у творчості Т. Шевченка. Безперечно, це спонукає дослідників до пошуку найбільш адекватних, на їхню думку, пояснень та термінологічних стягнень. Тож навіть в межах одного дослідження часто зринає поліваріантна термінологічна палітра. Так, Леся Генералюк використовує поняття «візуальний код» [6, с. 52-61], «гіпотипозис», «ексфразис» як основні засоби моделювання візуального образу України [7, с. 3-19], «код образотворчого мистецтва» [8, с. 3-13], «синестезійність світосприйняття» [10, с. 29-35.], «міжвидовий інтеракціонізм» [9, с. 355-377.] тощо. Попри акцентування на «образотворчому», «візуальному», «кінематографічному» (Л. Генералюк, Г. Клочек)<sup>2</sup> кодах творчості Тараса Шевченка, все ж об'єднує ці визначення незмінна когерентність та корелятивність візуально-словесної практики у творчості видатного українського поета, де слово і візуальний образ вплетені (зіткані) у єдність.

На нашу думку, однією з форм вираження інтермедіальності та інтерсеміотичності концептосфери Т. Шевченка є емблематизм, що має тисячолітню традицію еволюціонування та творення універсальних форм семіотично-семантичних презентацій. Вітаючись з первісних ритуально-міфологічних єднань слова-образу та досягнувши свого апогею у часи Бароко (Е.Р. Курціус, О. Михайлов, Д. Чижевський), емблематична форма модифіковано та трансформовано проглядається у різних художніх структурах, організовуючи особливу смислову конструкцію за давнім кодом. Емблематична форма тут трактується як особливий тип словесно-графічної структурованої єдності, що формує матрицю текстуальних узгоджень поміж автором і читачем.

У Шевченка вона проявляє своє дуалістичне функціонування – як домінанта синтетичної зображально-словесної практики творчого самовираження письмен-

<sup>2</sup> За текстом поезії «У Бога за дверима лежала сокира...» Г. Клочек, використовуючи методологію рецептивної естетики, порівнює візуальну манеру Т. Шевченка і сучасних голлівудських кінорежисерів «фільмів-катастроф». Більш детально див. працю: Клочек Г. Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд / Г. Клочек // Слово і час, 2013. - №3. - С. 3-25.

ника та як структуральний код рецепції текстів Кобзаря, свого роду «пам'ять тексту», що об'єднує найбільш виразні та вагомні знакові репрезентанти в єдиний смисловий вузол.

Традиційно класичні елементи емблеми (зображення/малюнок (pictura), надпис/заголовок (inscriptio) і епіграма/підпис (subscriptio) [12, с. 236] модифіковано та латентно формували семантичні узагальнення в рецептивних інтерпретаціях «Кобзаря». Зрештою, вони визначили структуральний код уже першого видання книги і спроектували усі наступні розширені та доповнені перевидання. Взаємонакладання словесно-зображальних акцентів було більш ніж очевидне – офорт художника Василя Штернберга «Кобзар з поводирем» як фронтиспіс першого видання на століття візуально позначив авторську та текстову месійність, координуючи інтерпретаційні смислоформи «Кобзаря» в перехрещенні багаторівневих відносин поміж іконічними та словесними знаками. Відтак, кожен текст збірки умовно внесено в парадигму контамінаційних відносин з назвою та офортом до неї, що значною мірою зумовило семантичну переакцентацію (або ж розширення) лексеми «кобзар» через взаємонакладання образу народного співця на автора та його «голос» у тексті і навпаки. Водночас, емблематична конструкція стає імпліцитним кодом стабілізування значень «наукової» метонімії та перифразу, що набули сталого термінологічного вжитку в шевченкознавстві щодо особистості самого автора – Кобзар, стягуючи візуальний контур образу та його вербальні предствалення в багату семантичну тональність.

Лексема «кобзар» уже не лише символ, алегоричний образ, а насамперед слово, що має особливу емблематичну асоціативність. Лексикографічні тлумачення слова «кобзар» організовані як вибірково малюнкову візуалізацію образу в дії: «український народний співець, що супроводить свій спів грою на кобзі» [4, с.436], що підкреслює національну своєрідність постави співця, невід'ємну атрибутивність кобзи і насамперед дію чи функцію «спів, що супроводжується грою». У текстах «Кобзаря» ця лексема позначає не лише одну візуальну проекцію, а комплекс, що можна означити як «емблематичний мотив [32, с. 74]»<sup>3</sup>. Його функціональне окреслення реалізується у текстах, протягуючи лінії поміж назвою-візуальними образними представленнями-авторськими лірично-філософським коментарями. Зрештою, розширений однотипний візуальний малюнок, що повторюється у різних творах, підтверджує вагомність емблематичної практики. Сюжетну колізію поеми «Тарасова ніч» проектує початкова картина:

*На розпущті кобзар сидить / Та на кобзі грає, / Кругом хлопці та дівчата, / як мак процвітає. / Грає кобзар, виспівує, / Вимовля словами [30, с. 25].*

У творі «Перебендя» з'являються ті ж схематично розширені контрасти, у яких ще Іван Франко відзначав вправність малювання словом: «ось діяльність кобзаря, співака народного, якого намалював (виділення наше

– О.С.) нам Шевченко в Перебенді і яким, очевидно, й сам бажав в ту пору статися для свого народу [26, с. 297]»:

*Вітер віє-повіває, / По полю гуляє. / На могилі кобзар сидить / Та на кобзі грає. / Кругом його степ, як море / Широке, синіє: / За могилою могила, / А там – тільки мріє [30, с.52].*

У поезії «Думи мої, думи мої»:

*Виросла могила, / А над нею орел чорний / Сторожем літає, / І про неї добрим людям / Кобзарі співають [30, с. 52].*

У кожному з цих фрагментів проглядається схожа емблематично замкнута картина, яку наповнюють ті ж декоративні деталі – кобзар, кобза, поле, могила, співає. Вони позначають художній топос оповідності, описують простір уявної наративної позиції автора, вказуючи через визначені деталі вагомність конкретних дій та акцій – співати людям про сумне минуле і сучасне України. Зрештою, у інших текстах Т. Шевченко відкрито підкреслює свою тотожність з кобзарем, замінюючи у подібній емблематичній конструкції образ кобзаря на власний:

*Заспіваю – море грає, / Вітер повіває / Степ чорніє, і могила / З вітром розмовляє. / Заспіваю – розвернулась / Висока могила [30, с. 71 «Гайдамаки»].*

Подібні поетичні картини візуалізують не лише тотожність образу поета-кобзаря, але й предметно унаочнюють провідний тематичний лейтмотив – роль і силу кобзарського (авторського) голосу в зосередженні/акцентуванні й координуванні/єднанні національно-історичної пам'яті, смислову тональність збірки, що сповнена туги, розпачу та гіркоти. Відтак, єднаючись з назвою, вони вибудовують певний взаємодоповнювальний комплекс візуально-словесного смислотворення. Розширює горизонт цих семіотичних комбінацій власне поетичний текст, авторський лірично-філософський коментар, що завершує та стабілізує семантику складної емблематичної конструкції (у бароковій традиції це третій елемент емблеми – subscriptio). У такій структурованій вербально-візуальній цілісності вона функціонує як «пам'ять тексту» «Кобзаря», маючи доволі широку амплітуду текстуальних узгоджень у свідомості реципієнта.

Акценти візуалізації зринають у збірці повсякчас, притім навіть у відтворенні абстрактних явищ та процесів Шевченко не полишає улюбленої форми. Доречно, відзначав Іван Франко, що «він дуже часто обертається до своїх «дум» як до якихось істот, окремих від нього і обдарованих власною волею[25, с. 58]», по-різному емблематизуючи їх навіть у хронологічно віддалених текстах:

*Думи мої, думи мої, / Квіти мої, діти! / Виростав вас доглядав вас – / Де ж мені вас діти? / В Україну ідіть, діти! [30, с. 67].*

(«Думи мої, думи мої», 1839, Санкт-Петербург).

*Думи мої, думи мої, / Ви мої єдині, / Не кидайте хоч ви мене / При лихій годині, / Прилітайте, сизокрили / Мої голуб'ята, / Із-за Дніпра широкого / У степ погуляти [30, с. 440].*

(«Думи мої, думи мої», 1848, Косарал).

Таких фрагментів у «Кобзарі» чимало. І.Франко вважав, що їх можна було «би взяти за образіві речення, за конвенціальні звороти, якби вони не появля-

<sup>3</sup> Детальніше про теоретичне обґрунтування поняття «емблематичний мотив» див. у праці: Peter M. Daly Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries. – University of Toronto Press, 1998. – 283 p.

лися надто часто [25, с. 58]». Розгортаючи ці зауваги, можемо відзначити, що текстові значення тут розкриваються через активну візуально-вербальну взаємодію. Малюнкові образи мають замкнуто-завершений характер, становлять своєрідну відокремлену візуально-зриму цілісність, що узгоджується з текстовою референцією за принципом емблематичної форми – текстова семантика розкривається через структуральне узгодження образу-малюнка і вербально-абстрактних концептів, у бароковій традиції емблеми-малюнка (*pictura*), і епіграма/підпису (*subscriptio*). У загальній текстовій площині вони проявляють себе як структурально зорганізована єдність.

Про вагомість зв'язку малярської і поетичної художньої практики свідчать однотипні назви окремих ескізів, етюдів, начерків та поетичних текстів, де часто саме малюнок був первинним, відтак словесний текст розширював, уточнював та додатково сигніфікував авторські ейдоси. «Так, - зазначає Леся Генералюк, – дериватами є балади «Тополя» (1839), «Утоплена» (грудень, 1841), етюд «Тополя» (1839), начерк «Утоплена» (1840-1841) зроблені не *post factum*, навпаки – поезія доповнює образотворчу форму [6, с. 56]». Ці паралелі виказують органічний потяг поета доповнювати та словесно розширювати окремі візуальні образи, що стають центрами, навколо яких зринає масштабніша смислова конструкція.

Цьому віднаходимо певні пояснення і в біографії поета. Очевидно, уже в часи «дяківської мистецької науки» закладалися основи конгруентної єдності візуального та словесного через естетичне сприйняття рисунку літер старих українських книжок, відтак навіть графіка рукописного шрифту Т. Шевченка мала особливу орнаментальну старосвітську форму. Д. Антонович зазначає: «Шевченко завжди і, здається, до кінця життя літери рисував у стилі заголовних літер наших стародруків. Пізніше він любив великими заголовними літерами рисувати написи на перших листах своїх альбомів або всередині альбомів вирисовувати заголовки окремих віршів, і завжди літери ці рисував так, як з дитинства ці літери, ще за часів науки у дяків, усталилися в його дитячій зоровій пам'яті і якими в його уяві залишилися до кінця життя [2, с. 36]». У стилі «торжественного каліграфічного півуставу мазепинської пори» [24, с. 194] Т. Шевченко в 1843-1845 роках намалював кілька заголовків в альбомі «Три літа» літерами, що склалися з подвійних ліній, на взір старих кунтушів виконав титульну сторінку до циклу «В казематі», сторінки «захаявної книжечки» теж мали графічне обрамлення. Факсиміле деяких рукописних листків з віршами Т. Шевченка показують велику кількість «рисунків і писанням поверх нарисованого. Але це вже щось зовсім інше, ніж листки, кругом обведені орнаментом [2, с. 36]». Очевидно, вони відображали дуалістичну пристрасність творчого самовираження, потребу двоякого відображення художніх візій через взаємодоповнення і накладання.

Після книжних «кунтушів» Шевченко захоплюється німецькою та голландською гравюрою, що поєднувала малюнкове зображення і доданий до нього невеликий текст, як правило, пише Д. Антонович, «московський» [2, с. 37]. Як співробітник Київської археографічної комісії, Тарас Григорович цікавився пам'ят-

ками української книжної справи XVII-XVIII століть. Мистецтво гравюри тієї пори відображало загальну тенденцію барокової естетики насамперед у проекції єднання зображення та слова, особливо в художньому оформленні стародруків, зокрема, аркушів-титулів, фронтисписів, гравюр-ілюстрацій, що доповнювали текст. «Тарас Шевченко добре знав, – зазначає Л. Ушкалов, – такі фундаментальні пам'ятки літератури українського бароко, як «Євхологон, або Молитвослов или Требник» Петра Могили, «Книга житій святих» Дмитра Туптала, «Странствования» Василя Григоровича-Барського, «Исторія Русов или Малой Росіи», літописи Михайла Гунашевського, Самовидця, Григорія Граб'янки, Самійла Величка [24, с. 195]». Попри те, що Шевченко до української старожитньої літератури ставився, як і більшість романтиків, неприхильно, насамперед через занедбання народної мови, та все ж виразовий, формальний, поетикальний рівень вочевидь сприймав з великим інтересом та захопленням. На думку Ю. Барабаша, «не можемо залишити поза увагою типологічні подібності між Шевченком і Сквородою також у мовно-поетикальній площині. Йдеться, приміром, про значення для обох (хоча й різною мірою) фольклорного компоненту. Типологічну близькість визначають і спільний міфологічний, символічний первень, елементи поетики українського бароко [3, с. 182]».

У своїх мріях про облаштування власного життя після заслання митець бачить неодмінно заняття гравюрою. «Из всех изящных искусств, – читаємо запис у «Щоденнику» за 26 червня, - мне теперь более всего нравится гравюра. И не без основания. Быть хорошим гравером – значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе. Значит быть распространителем света истины. Значит быть полезным людям и угодным богу. [29, с. 31-32]. Як один з можливих прикладів реалізації такої ідеї для Т. Шевченка є вихід гравюри «Притчі про блудного сина», що мала б складатися з 12 малюнків, сповнених драматичного сарказму та вишуканої сатири. І хоча задум реалізовано частково – у числі восьми малюнків з назвами, вони мали великий резонанс та трактуються дослідниками й сьогодні в контексті взаємодії літератури і образотворчого мистецтва [5, с. 56–72.], що нагадує інтерпретацію за принципом «емблеми».

Вагомим елементом візуалізації емблематичної форми є символи та архетипні образи. Шевченко майстерно включається в традицію «сигніфікативного мовлення» [18], контамінуючи традиційні символічні підтексти з власними неологічними смисловими опосередкуваннями. У дослідницьких колах такі явища теж мають різне термінологічне номінування. Леся Генералюк використовує поняття гіпостизису<sup>4</sup>, завдання якого «полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати

<sup>4</sup> Поряд з терміном «гіпостизис» дослідниця «допускає паралельне вживання й таких, якоюсь мірою тотожних йому понять, як «пластичність літературного образу; пластика» (Франко), «живопис словом» (Біциллі)... «живописна образність у літературі» (Лосєв) або «словесна пластика» (Галанов, Халізов)» [7, с.4], що лише підкреслює складність однозначного трактування феномену художнього стилю Тараса Шевченка, відсутність сталого літературознавчого поняття, що б уповні охоплювало мистецьку унікальність.

можливості словесного живописання. Тут часто (на відміну від експресиву) зрима конкретність образу поєднується з метафоричністю, з використанням символіки [7, с. 4]». Таким чином, символіка розглядається як невід'ємний елемент складнішої форми, що «активізує механізми асоціативності та візуальності аналогій у полі дії уяви й на загал культивує інтермодальні асоціації, адже фактично в уяві реципієнта створюється образ подвійного моделювання: словесний і візуальний – т.зв. концепт-картинка [7, с. 4]».

У традиційному трактуванні символ, архетипний образ є одним з ключових структурних елементів емблематичної форми, що обґрунтовано розтлумачив Д. Чижевський у праці «Український літературний барок» [28, с. 326–379.]. Символ концентрує функцію перехідності візуального у вербальне, семіотичного у семантичне. Сміслові відтінки цієї перехідності координуються емблематичною формою.

Символ, на думку багатьох дослідників, є знаком, що опосередковує «пам'ять культури», народжує зрнання вагомим для конкретної культурної спільноти ейдосів. «Символ і у плані вираження, і у плані змісту завжди представляє собою якийсь текст, тобто володіє деяким єдиним замкнутим у собі значенням і виразно чіткою межею, що дозволяє ясно виділити його з оточуючого семіотичного контексту» [17, с. 192]. Символіка «Кобзаря» звернена до кількох семіотичних контекстів, з-поміж яких особливу активність проявляють два – національно-історичний, опертий на фольклорну традицію, і християнський, заснований на риторичі Святого Письма. Вони по-різному вивершуються в окремих періодах творчості і мають різну міжтекстуальну перехідність, що неодноразово відзначалося у «шевченкознавстві». Кожен з них має певну смисловою валентність, конкретизовану в загальній текстовій структурі. Саме тут символи віднаходять семантичну узгодженість поміж накладеною на них традицією та авторською модифікацією.

Символіка Шевченка по-особливому візуалізована його мистецьким генієм навіть у назвах багатьох текстів – «Тополя», «Слепая», «Тризна» «Розрита могила», «Сова», «Лілея», «Русалка», «Відьма» тощо. Назва тексту – це своєрідний концентрат теми, де мінімалізовано «голос автора», який постає посередником, що переносить уже визначенні вербальною традицією смислові константи. У такий спосіб він пропедантично орієнтує читачки сподівання, з нього «вирастає вся архітектоніка твору» [1, с. 40], або ж «заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смисловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення» [20, с. 79].

Так, заголовок балади «Тополя» апелює до фольклорного дискурсу, бо саме у ньому виражені домінантні смислові акценти цього символу. Відтак, він візуалізує відомий мотив – перетворення дівчини в дерево-тотем. Тополя – один з символів «страченої дівочої долі», струнності і краси, роду, світу, дерево, що рубалося язичниками лише для жертвних вогнищ [21, с. 218], отже, має полісемантичну конотацію. Текст поеми координує змістову наповненість цього символу, що спричинює його перетворення в архетипний

образ, структура якого виразно емблематична, адже його інтерпретація потребує взаємодоповнень візуального та вербального<sup>5</sup>. Таким чином, бачимо поетапне розширення образного представлення – від символу до емблематичного малюнка:

*По діброві вітер віє,/ Гуляє по полю, / Край дороги  
гне тополю/ До самого долу./ Стан високий, лист ши-  
рокий/ Марне зеленіє./ Кругом поле, як те море/ Ши-  
роке, синіє./ Чумак іде, подивиться/ Та й голову схи-  
лить [30, с. 54].*

Надалі він модифікується:

*Отак тая чорнобрива/ Плакала, співала.../ І на диво  
серед поля/ Тополею стала [30, с. 58].*

Перший фрагмент є своєрідною вербальною інсталяцією, експресивом мальованого олівцем етюдю «Тополя», який безперечно візуально доповнює ситуативну предметність символу. Другий ж – посилює акцент архетипності образу. Мотив перетворення – є центральним в теорії архетипів К.Г. Юнга. Він проявляється як неможливість перебування у звичній психологічній оболонці під впливом різних чинників. Цілком логічно припускає М. Мовчан, що в «Тополі» виявляється екзистенціаль самотності [19, с. 141]», а О. Тиховська відзначає: «перевтілення в тополю відображає психологічне прагнення героїні до цілісності [22, с. 241]». Зазначені міркування зринають як результат аналітичного осмислення емблематично організованої візуально-вербальної цілісності тексту і нагадують давню та невід'ємну практику розкодування барокової емблеми, яка ховала у собі певну загадку, таємницю, розтлумачити, розкодувати яку мав саме реципієнт-інтерпретатор.

Іван Франко у своїх студіях над твором Т. Шевченка «Тополя» теж вдається до подібної критичної тенденції. Посутньо розглянувши провідні мотиви балади українського поета в контексті подібних у світовій літературі, наприкінці праці він елективно інтерпретує текст за принципом емблематичної матриці. Спершу цитує початковий фрагмент, що візуалізує топос тополі, коментуючи: «сим майстерним аккордом поет вносить в нашу душу особливий, лагідний настрій. Одинока тополя серед широченного безлісного степу – мимоволі будить у нашій душі питання: а вона відки тут взялася? [27, с. 168]», далі звертає увагу на окремі фрагменти, що доповнюють візуальний образ, увиразнюють зміст та уточнюють смислоформу, умовно кажучи, вибірково акцентує на структуральній єдності візуально-вербальних ампліфікацій.

<sup>5</sup> Тут варто згадати, що теорія архетипів і колективного несвідомого К.Г. Юнга, власне, її інтерпретаційна методика нагадує стратегію тлумачення емблеми. Описуючи метод власного доведення, вчений наголошує, що головним джерелом архетипів є сни, активна уява, символ. Для розуміння їхніх смислів треба вибудувати модель, у якій відтворено конкретний образ, символ (чи групу символів) зі сну (своєрідний малюнок, візуальна емблема) додати до нього «так званий контекст, тобто з огляду на належний до нього асоціативний матеріал, у якому той фрагмент втілюється» [31, с. 74] (свого роду епіграма-підпис) і опрацювати фантазійні візі через вивчення розвитку змісту фантазії, що доповнює відповідний фрагмент. Фактично маємо ідентичну до емблематичної триадну матрицю, інтерпретуючи яку К.Г. Юнг робить психоаналітичні висновки про вроджені універсальні структури і зміст колективного несвідомого.

Загалом емблематичні контури «Тополю» є коректуючими компонентами навіть у тих текстах збірки, де лише згадується подібний мотив, тож вони становлять візуально-вербальну емблематичну картину «пам'яті тексту», окремої його теми. Зокрема, кобзар у «Перебенді» «з жонатими на бенкеті» співає «про тополю, лиху долю [30, с. 52]». Натяк, що опирається на дві лексеми тополя-доля, можна розглядати як десигнат реконструкції більш розлогого презентування, відсилення до емблематичності балади. Подібним чином, бачимо паратекстуальну зв'язність між баладою «Тополя» і поезією «Коло гаю в чистім полі», де розгортається мотив перетворення у тополю сестер, яких кохав один хлопець. Можемо відзначити певну рухомість

емблематичної форми, що зорганізована навколо семи «тополя» у межах усієї збірки, відтак окрема згадка цієї лексеми у відповідному контексті проектує зрнання минулого семіотичного досвіду.

Окрім визначених, у «Кобзарі» можна відстежити й інші конгруентні форми, що функціонують як емблематичні констукції, стабілізуючи та централізуючи смислові фрейми, проте це завдання для більш розлогої праці. Тут ж намагаємось підкреслити вагомість емблематичного коду як у процесах авторської текст-організації, так і його рецепції. Проявлення в творах Т. Шевченка давньої емблематичної форми певним чином обгрунтовує таємничу силу «слова» унікально-українського митця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Апологія модерну: обрис ХХ віку. – К.: Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Антонович Д.В. Шевченко-маляр. – К.: Україна, 2004.- 272 с.
3. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. – К.: Виддм «Києво-Могилянська академія», 2007. – 744с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укладач і головний редактор В.Т. Бусел. – К.:Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
5. Генералюк Л. «Блудний син». Символіка графічної серії Шевченка в контексті взаємодії літератури і образотворчого мистецтва // Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. – 2008. – Чис. 1. – С. 56–72.
6. Генералюк Л. Візуальний код Шевченка // Слово і час, 2004.- №3.- С. 52-61.
7. Генералюк Л. Гіпостипозис у творчості Шевченка – основний засіб моделювання візуального образу України// Слово і час, 2009. - №3. – С. 3-19.
8. Генералюк Л. Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика // Слово і час, 2013. - № 2. – С. 3-13.
9. Генералюк Л. Поетичність у структурі мистецьких творів Шевченка і питання міжвидового інтераціоналізму // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. – Вип. 5. – К.: Інтертехнологія, 2008. – С. 355–377.
10. Генералюк Л. Синестезійність світосприйняття Шевченка – майлара і поета// Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць. – К.: Київський ун-т, 2005. – Вип. 7. – С. 29–35.
11. Генералюк Л.С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку-середини ХІХ століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук: спец. 10.01.02 „Українська література”. – Київ, 2011. – 43 с.
12. Довгалевський М. Поетика ( Сад поетичний ). – К.: Мистецтво, 1973. – 436 с.
13. Жулинський М. Шевченкознавство: Стан і перспективи // Слово і час, 2004. - №3. – С. 61-66.
14. Ключек Г. Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд // Слово і час, 2013. - №3. – С. 3-25.
15. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. – К.: Академвидав, 2013. – 256 с.
16. Куліш П. Історичне оповідання// Спогади про Шевченка/Упоряд. і приміт. В.С.Бородіна і М.М.Павлюка. – К.: Дніпро, 1982. – С. 122-129.
17. Лотман Ю. Символ в системі культури// Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 191-199.
18. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. URL: www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Miha ylov/htm.
19. Мовчан М.М. Шевченко в дискурсі філософії самотності // Наука. Релігія. Суспільство. – 2009. – № 3. – С. 140-146.
20. Нямуц А. Поэтика традиционных сюжетов. - Черновцы : Рута, 1999. - 176 с.
21. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології . – К. : Велес, 2007. – 240 с.
22. Тиховська О. Архетипна образність балад Т.Шевченка// Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації, 2014. - Випуск 1 (31). – С. 239-244.
23. Ткачук М. Наративна оптика поеми Тараса Шевченка «Катерина»// Слово і час, 2009. – №3. – С. 26-34.
24. Ушкалов Л. Барокові джерела нового українського письменства: Котляревський, Квітка, Шевченко// Ушкалов Л.В. Есеї про українське бароко. – К.:Факт-Наш час, 2006. – 282 с.
25. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31.– С.45–120.
26. Франко І.Я. Передне слово [до видання: Шевченко Т.Г. Перебендя. Львів, 1889] // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т.27.– С. 285-307.
27. Франко І. «Тополя» Т.Шевченка // Франко І. Шевченкознавчі студії/ упорядник М.Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – С. 154-169.
28. Чижевський Д. Емблематична поезія // Український літературний барок: нариси. – Харків: Акта,2003. – С.326–379.
29. Шевченко Т. Щоденник // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т.5. – К.: Дніпро. 1979. – С. 11-236.
30. Шевченко Т. Кобзар. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2012. – 736 с.
31. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / Перекл. з нім. Катерина Котюк; наук. ред. українського видання О. Фешовець. – Львів: Видавництво «Астролябія», 2013. – 588 с.
32. Peter M. Daly Literature in the light of the emblem: structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries. – University of Toronto Press, 1998. – 283 p.

#### REFERENCES (TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Aheyeva V. Apology Nouveau: outline of the twentieth century. - K. : Grani-T, 2011. - 408 p.
2. Antonovich D. Shevchenko the painter. - K. : Ukraine, 2004.- 272 p.
3. Barabash Y. Selected studies. Skovoroda. Gogol. Shevchenko. - K. : Pub. house "Kyiv-Mohyla Academy", 2007. - 744 p.
4. Great Dictionary of the modern Ukrainian language / comp. and ed. V.T. Busel. - K: Irpen: WTF "Perun", 2001 – 1440 p.
5. Heneraljuk L. "Prodigal Son". Symbolism of graphic series of Shevchenko in the context of the interaction of literature and fine Cape-tetstva // Studies of art. Architecture. Fine and decorative-applied art. - 2008. - Num. 1. - P. 56-72.

6. Heneraluk L. Visual code of Shevchenko // Word and time, 2004. - №3. - P.52-61.
7. Heneraluk L. Hipostypozys in the works of Shevchenko - the main means of modeling the visual image of Ukraine // Word and Time, 2009. - №3. - P. 3-19.
8. Heneraluk L. Code of Fine Arts in word Shevchenko: coloring // Word and time, 2013. - № 2. - P. 3-13.
9. Heneraluk L. Poetry in the structure of Shevchenko and artistic issues interspecific interactionism // Art Kultura. Current Affairs: Science. Gazette. - Vol. 5. - C.: Intertehnolohiya, 2008. - P. 355-377.
10. Heneraluk L.S. Synestezity of Shevchenko's worldview - artist and poet // Shevchenkoznavchi studiy: Coll. sc. works. - K.: Kyiv University Press, 2005. - Vol. 7. - P. 29-35.
11. Heneraluk L.S. Writings of Taras Shevchenko in the context of the interaction of literature and art of the early-mid-nineteenth century: abstr. diss. Doctor of Philology, spec. 10.01.02 "Ukrainian literature". - Kyiv, 2011. - 43 p.
12. Dovhalevskyy M. Poetics (Garden of poetic). - K.: Art, 1973. - 436 p.
13. Zhulinsky M. Shevchenko studies: Status and Prospects // Word and Time, 2004. - №3. - P. 61-66.
14. Klochek G. Film director Taras Shevchenko & Hollywood // Word and Time, 2013. - №3. - P. 3-25.
15. Klochek G. Poetics of visuality of Taras Shevchenko: monograph. - K.: Akademvydav, 2013. - 256 p.
16. Kulish P. Historical narrative // Memories of Shevchenko / Comp. V.S. Borodin and M.M. Pavlyuk. - K.: Dnieper, 1982. - P. 122-129.
17. Lotman Yu. Symbol in the system of culture // Lotman Yu. Favourites articles in 3 volumes. V. 1. - Tallinn: Alexandra, 1992. - P. 191-199.
18. Mikhailov A. The poetics of the Baroque: the completion of rhetorical Epoch. - URL // www.volunteering.org.ua/wordstown/Text/Mihaylov/htm.
19. Movchan N. Shevchenko in the discourse of philosophy of solitude // Science. Religion. Society. - 2009. - № 3. - P. 140-146.
20. Nyamtsu A. Poetics of traditional stories. - Chernovtsy: Ruta, 1999. - 176 p.
21. Plachinda S. Dictionary of ancient Ukrainian mythology. - K: Velez, 2007. - 240 p.
22. Tihovska O. Archetypal imagery of Shevchenko's ballads // Scientific Bulletin of Uzhgorod University: Philology. Social Communications, 2014. - Volume 1 (31). - P. 239-244.
23. Tkachuk M. Narrative optics of poem of Taras Shevchenko "Catherine" // Word and Time, 2009. - №3. - P. 26-34.
24. Ushkalov L. Baroque source of new Ukrainian literature: Kotliarevsky, Kvitka, Shevchenko // Ushkalov L.V. Essays of Ukrainian Baroque. - K: Fact nowadays, 2006. - 282 p.
25. Franco I. From the Secrets of poetry // Collected Works: A 50 t. - K.: Naukova Dumka, 1981. - T.31.- P. 45-120.
26. Franco I. Foreword [to the publication: Taras Shevchenko. Perebendya. Lviv, 1889] // Collected Works: A 50 t. - K.: Naukova Dumka, 1980. - T.27.- P. 285-307.
27. Franco I. "Poplar" of T. Shevchenko // I. Franko. Shevchenko's Studios / compiler M. Hnatyuk. - Lviv: World, 2005. - P. 154-169.
28. Chizhevsky D. Emblematic poetry // Ukrainian literary baroque essays. - Kharkiv, Acta, 2003. - P. 326-379.
29. Shevchenko T. Diary // Shevchenko T. Works in five volumes. V.5. - K.: Dnieper. 1979. - P. 11-236.
30. Shevchenko T. Kobzar. - K.: Pub. center "Prosvita", 2012. - 736 p.
31. Jung K.I. The archetypes and the collective unconscious / Trans. from ger. Catherine Kotyuk; Sc. Ed. of Ukrainian edition Oleg Feshovets. - Lviv: Publishing House "Astrolabe", 2013. - 588 p.

#### **Soletsky O.M. Emblematic Forms of Taras Shevchenko's "Kobzar"**

**Abstract.** The functionality of emblematic forms of Taras Shevchenko's "Kobzar" have been studied in the article. The forms have been reviewed in two perspectives: as the majorant of the writer's synthetic figurative-verbal creative self-expression and as the structuralist code of texts' reception. It is a kind of "text memory" that unities the most expressive and significant symbol representatives in a single notional unit. Thus, the emblematic form has been treated as a particular type of verbal and graphic structured unity forming the matrix of textual concordance between the author and the reader.

**Keywords:** emblematic form, structure, reception, symbol, archetypal image

#### **Солецкий А.М. Эмблематические формы «Кобзаря» Тараса Шевченко**

**Аннотация.** В статье исследуется функциональность эмблематических форм «Кобзаря» Тараса Шевченко. Их рассмотрено в двух проекциях - как доминанту синтетической изобразительно-словесной практики творческого самовыражения писателя и как структуральный код рецепции текстов Кобзаря, своего рода «память текста», объединяющая наиболее выразительные и весомые знаковые репрезентанты в единый смысловой узел. Эмблематическая форма здесь интерпретирована как особый тип словесно-графического структурированного единства, которое формирует матрицу текстовых согласований между автором и читателем.

**Ключевые слова:** эмблематическая форма, структура, рецепция, символ, архетипический образ