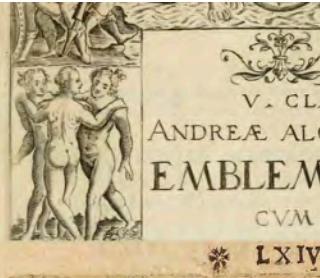


Олександр  
Солецький

ЕМБЛЕМАТИЧНІ  
ФОРМИ  
ДИСКУРСУ:

від міфу до постмодерну

речею:  
\* *Unius interitus, est alterius generatio*  
Одної вещи гиніє, радеєть тебє  
**ПРЕДЪВЪ** 3. л.  
Начало, во вѣдѣ Свѣтлѣ Мудрѣ  
умо-зрѣтѣя; и вѣсо тѣдѣ  
своѣ носилѣ. Оно естѣ Мудрѣ  
Видячиє тебєрѣ на вѣсѣрѣ Мудрѣ  
на урѣсѣмѣлѣмѣнѣ Домѣ Вѣчнаго;  
преурачѣнѣ Рай; тѣбѣ бѣщѣтѣмѣ  
бѣтѣмѣ Вѣдѣнѣ тѣбѣ вѣдѣчѣмѣ  
тѣбѣ мѣмѣмѣ, составѣмѣмѣ  
А я вѣжу вѣ немѣ едѣмѣ  
едѣмѣ Цѣлѣмѣ, и едѣмѣ  
ствѣ и хѣ.  
Но когда естѣ Я  
а Окру  
цѣ



Міністерство освіти і науки України  
ДВЗН «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

*Олександр Солецький*

---

**ЕМБЛЕМАТИЧНІ  
ФОРМИ ДИСКУРСУ:  
від міфу до постмодерну**

---

*Монографія*

Івано-Франківськ  
Ліля-НВ  
2018

УДК 82.0'161.2:003.628:81'42:[165.191:141.78]  
ББК 83.3 (4Укр)  
С60

Рецензенти:

**Білоус П. В.,**

доктор філологічних наук, професор  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

**Криса Б. С.,**

доктор філологічних наук, професор  
(Львівський національний університет імені Івана Франка)

**Радишевський Р. П.,**

доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України  
(Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

Науковий редактор:

**Хороб С. І.,**

доктор філологічних наук, професор  
(Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника)

Рекомендовано до друку вченою радою

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

*(протокол № 03 від 27 березня 2018 року)*

**Солецький, Олександр**

**С 60** Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну: монографія. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2018. 400 с.

У сучасних літературознавчих, культурологічних дослідженнях поняття «емблема» все частіше знаєє словотвірних модифікацій, що вказує на актуальну потребу означення його розширеної функціональної наявності в процесах інтерпретації текстів та тих поліфонічних контекстів, що визначають підходи до їх осмислень. «Емблематична форма», «емблематична поезія», «емблематичний образ», «емблематична композиція», «емблематична мова», «емблематичний елемент», «емблематична конструкція», «емблематичний стиль», «емблематична структура», «емблематичний світогляд», «емблематизм» – далеко не повний перелік сполучень, що зустрічаємо у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Дослідники утворюють семіотичне, структуральне та прагматичне розширення поняття емблеми. Воно набуло нових універсальних застосувань для характеризування взаємодії «іконічного» і «конвенційного» в різних періодах розвитку літератури, мистецтва та науки, насамперед підкреслюючи синкретичну зумовленість і когерентність когнітивних та герменевтичних процесів. «Емблематичне» структурування та інтерпретація тексту дозволяє враховувати одночасно, взаємодоповнювальну конвергенцію візуальних та вербальних «семантик», визначати іконічні та словесні точки дотику у віддалених твірних та суб'єктивних рецептивних горизонтах, їхню динамічність та інтенціональність.

Монографію адресовано літературознавцям, мовознавцям, мистецтвознавцям, культурологам, релігієзнавцям, усім, хто цікавиться історією та практикою функціонування емблематичних «механізмів» у когнітивному, рецептивному, герменевтичному аспектах.

**УДК 82 (091): 821.161.2**

**ББК 83.3(4Укр)**

ISBN 978-966-452-6

© Солецький О. М., 2018

© ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2018

Вступ.....	5
Розділ 1	
<b>ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ: ЕМБЛЕМАТИЧНА ФОРМА ЯК МОДЕЛЬ СМИСЛОТВОРЕННЯ</b> .....	15
1.1. Понятійно-термінологічне увиразнення категорій «емблематичності» та їх словотвірних модифікацій в українському та європейському літературознавстві.....	15
1.1.1. Диференціація та акомодация понять «ієрогліф», «символ», «метафора», «метонімія», «алегорія» .....	17
1.1.2. Емблема у світлі когнітивістики .....	23
1.2. Історіософія емблеми: метафізичні формулювання і емблематичні схеми .....	27
Розділ 2	
<b>ЕМБЛЕМАТИЧНА МОДЕЛЬ ГНОСЕОЛОГІЇ: СЛОВО ЯК «ЕМБЛЕМА»</b> .....	38
2.1. Емблематичні механізми і процес вербалізації: синкретизм первісних образно-словесних репрезентацій .....	40
2.2. Нейролінгвістичні акції і герменевтичні процеси .....	45
Розділ 3	
<b>ЕМБЛЕМАТИЧНІ ФОРМИ ФОЛЬКЛОРУ</b> .....	57
3.1. Емблематика сакрального: іконічно-конвенційна основа міфу і натуралістичний «емблематизм» .....	57
3.2. Семантика міфу: конвергенція образних і вербальних корелятивів .....	68
3.3. Емблематична редукція у «Слов'янській міфології» Миколи Костомарова.....	79
3.4. Іконічно-конвенційні схеми і ритуально-магічний семіозис.....	88
Розділ 4	
<b>ВІД МІФОЛОГІЇ ДО ПСИХОАНАЛІЗУ: ЕМБЛЕМАТИЧНІ МЕХАНІЗМИ І ТЕОРІЇ З. ФРОЙДА, К.Г. ЮНГА, М. КЛЯЙН, Н. ЗБОРОВСЬКОЇ</b> .....	105
4.1. Теорія З. Фрейда та іконічно-конвенційна кореляція .....	106
4.2. К.Г. Юнг і «емблематична» алхімія .....	120
4.3. «Анатомічна» символізація та «емблематична» емоційність Мелані Кляйн .....	137
4.4. До психоісторії української літератури Ніли Зборовської.....	141
4.4.1. Іконічно-конвенційна парадигма та методологія «Коду української літератури». ..	141
4.4.2. Давня українська література: в та поза контекстом національної психоісторії .....	146

Розділ 5

<b>ЕМБЛЕМАТИЧНИЙ КОД БАРОКО</b> .....	163
5.1. Від натуралістичного до риторичного емблематизму: емблема як жанр та поетологічний принцип .....	163
5.2. Емблематична антропологія та метафізика Григорія Сковороди.....	185
5.2.1. Тексти Григорія Сковороди і європейська емблематична традиція .....	185
5.2.2. Герменевтичний простір емблеми і візуально-вербальна конвергенція .....	196
5.2.3. Поміж контекстів: диференційний генезис семіотичних модифікацій Григорія Сковороди .....	206
5.2.4. Знакова перехідність і дохристиянський натурсимволізм .....	228

Розділ 6

<b>«ПОСТЕМБЛЕМАТИКА»: ІКОНІЧНО-КОНВЕНЦІЙНІ МЕХАНІЗМИ У НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ</b> .....	248
6.1. Емблематичні форми «Кобзаря» Тараса Шевченка.....	248
6.1.1. «Тополя»: від символу до емблеми.....	258
6.1.2. Іконічна «кореляція» у поемі «Сон».....	261
6.2. Емблематичний фокус рецепції Івана Франка .....	267
6.3. Тексти Василя Стефаника у світлі емблематичного структурування (за новелами «Моє слово» і «Камінний хрест»).....	278
6.4. Наративна буфонада та карикатурні «префігурації» Леся Мартовича.....	289
6.5. Бароко і Валерій Шевчук: від історіографії до художньої інтерпретації .....	299
6.5.1. Давня українська література: неакадемічний формат.....	299
6.5.2. Між фактом і фікцією: художня модель бароко .....	303
6.5.3. Емблема як форма структурування текстів В. Шевчука.....	314
6.6. Постмодерні модифікації «емблематичності»: Ю. Іздрик «Вошчек».....	325
Післямова .....	340
Список використаних джерел .....	341
Іменний покажчик.....	388



## *ВСТУП*

З часу народження людини відбувається неперервний процес означення та сенсонаповнення її чуттєвості. Візуальні враження, що викликали диференційні емоційні резонанси, вирізняли та окреслювали зі зримого буттєвого потоку конкретні об'єкти, явища, стихії, які ставали екзистенційно важливими та формували перші сакральні та гносеологічні парадигми. Роль візуального сприймання та іконічного сигніфікування в історії розвитку мистецтва та науки перманентно актуальна. Від піктографічного письма, перших спроб графікування сенсів, творення ідолів, фетишів, сакральних зображень, топосів до сучасних симулякрів постмодерного світу візуальні константи є активною частиною вираження акцій когнітивного та естетичного голоду.

Важко віднайти наукову галузь, де б унаочнені зображальні форми не були елементом обґрунтування теорії чи аксіоми і не вказували на апперційність аналітичних процесів. Їх міфологізований, евристичний пафос важко недооцінити. Архімедове відкриття закону гідростатики прив'язується до біографічної згадки про його занурення у ванну, що дозволило помітити зміну рівня води і констатувати уявлення про об'єм. Ньютонів закон всесвітнього тяжіння та руху Сонячної системи прив'язаний до візуалізації з деревом і яблучним падінням. Відкриття Фрідріха Августа Кекуле молекулярної структури бензолу, що належало до улюблених прикладів К.Г. Юнга, спричинене тим, що він побачив уві сні змію, яка кусає свій хвіст. Квантова фізика, класична механіка та електродинаміка, квантова хімія та фізика елементарних частинок, голографія, структура ДНК і ціла низка незліченних наукових галузей у різний спосіб підтверджують визначальність візуальних ректифікацій та іконічних редукцій для розщеплення та синтезу важливих законів Всесвіту.

Помітне впродовж останніх десятиліть міжгалузеве наукове зближення демонструє пошук нових векторів досліджень, які скеровані на вивчення смисловиразових механізмів та знакової метамови, універсальних метаприкладних іконічно-конвенційних парадигм та їх модифікацій, що спостерігається в семіотичному мистецтвознавстві, семіотичній антропології, біосеміотиці, зоосеміотиці тощо. Під пильною увагою опиняється діахронний розвиток та ректифікація семіотичних інструментів, методів та форм, що описують та оптимізують процеси пізнання в конкретному напрямі.

Рецептивні візуальні враження, як правило, є однотипними. Саме загальна одномірна сприйнятливність, споглядальна тотожність, досяжна для кожного суб'єкта когнітивної драми, стає універсальним тлом, «сенсорним знаменником» сприйняття. Проте це лише частина складнішого механізму, що конструє пізнання та його опис. Візуальний досвід завдяки семіозису отримує виражальну предметність, графічну та епічну об'єктивність, що опосередковано взаємозв'язує рецепцію та інтерпретацію, природну реальність та її штучну семіотичну репрезентативність. Когнітивна матриця констатує синергетичність та синхронність чуттєвості та усвідомленості, споглядальності та осмисленості як спрямованих нейрофізіологічних акцій.

Гносеологічний онтогенез демонструє поступовість заглиблень у сферу взаємодії візуальних та семіотичних паралелізмів, наближення до відкриття все нових і нових смислових перспектив. Від первісного візуального увиразнення природних стихій (сонце, вода, земля), номінування та утвердження їхньої сакральності до відтворення моделі субатомних елементів спостерігаємо деталізацію іконічно-конвенційної сфокусованості у відображенні і семантизуванні мікрообразів світу. У таких різночасових когнітивних конкретизуваннях проглядається функціонування схожого сенсоконструювального механізму, який із філологічної позиції можна назвати «емблематичним». Він має універсальну моделювальну та метафізичну вагомість, що, за висловом А. Белого, утверджує «емблематичну» сутність сенсів [46, с. 47] загалом.

Його вияви простежується на різних рівнях соціальної та індивідуальної, наукової та побутової комунікацій, вони визначають схеми синтетичної та диференційної ідентифікації. Людське тіло, його форма, вигляд, обличчя, його природні та декоровані (татування, перука, одяг тощо) типи є візуальним маркером соціального та культурного розрізнення. Воно вступає у різні структурні ідентифікаційні групи, що визначають соціальний, сімейний, професійний статус, які прочитуються у іконічно-конвенційних шаблонах. Ідентифікаційні «карти», паспорт, різні типи «посвідчень» побудовані однотипно – тілесний фотосимулякр і вербалізовані уточнення імені, прізвища, року народження тощо. Емблематичні схеми координують різні вираження соціально-рецептивної поверховості, втискають наділену душею особистість у формат трафаретного реєстру. Соціальне «каталогізування» не передбачає особливого заглиблення у тонкощі індивідуалізму, його емблематичне

класифікування розгортається у спрощеній сигніфікації, що передбачає асиміляційне типізування.

Значно глибшим, зосередженим на увиразненні неповторного й особливого є метафізичне та символічне «прочитання». Сприймання Іншого у категоріях прекрасного і потворного зосереджене на констатуванні особливо приємних (чи несприйнятливих) візуальних «монад» (рис обличчя, форм тіла, очі, брови) та прив'язаних до них уявлень про світогляд, характер, психотип людини. Тіло, його фізіогноміка завжди є частиною емблематичної загадки, що потребує інтерпретаційного доповнення для утвердження індивідуальної самовиразності.

Глобальні соціально-культурні зрушення, когнітивна міфологізація людської діяльності та резонансних подій рецесивно прив'язуються до різноманітних іконографічних жестів та ерзацних обрисів тіла. Від емблематизованих сенсів біблійної історії про дерево пізнання до прочитань психіки в смислових контекстах «візуальної одержимості» [663, с.2] простежується актуальність іконічної семантизації. Часто унаочнені, предметно-зримі доповнення глобалізують смислові «вибухи» вербальних означень, змінюють соціально-історичну релевантність. Саме таку роль відіграли іконізації Біблії в утвердженні християнства, а фіксоване бурлескне перекодування сакральної іконічності та, особливо, його оприявлення спричинило міжкультурний конфлікт між арабською та європейською традицією після карикатурних зображень пророка Магомета в данській газеті «Jyllands-Posten».

Загальновідомо, що будь-який текст із «грифом» анонімності утверджує в свідомості уявний контур можливого образу автора. Текст, його стиль, проблематика, тональність конструюють фіктивну поставу оповідача. Мова потребує визначення «нарративної» фігури. Людське сприймання зосереджене на конгруентності візуальних та вербальних схрещень. Про це твердить психоаналіз.

У міфологічних оповідах З. Фройд вбачав розгортання первісних архетипних поведінкових стереотипів, розглядаючи усі сюжети як символічні представлення, що в ілюстративно-наочній формі кодують враження та уявлення із надр несвідомого. Окреслюючи та формулюючи психоаналітичну термінологію, він активно використовує давні контексти, у яких виокремлює конкретний образ чи процес. Саме у такий спосіб утворені поняття «комплекс Едіпа», «Електри», «нарцисизм», «прометеїзм» тощо. Для інтерпретації складних психічних акцій, станів та снів австрійський вчений використовує



емблематичну схему як метод сканування свідомості людини, а у праці «Міфологічна паралель пластичної візуальної одержимості» асоціація між образним уявленням та конкретним словом стає об'єктом визначення психічних відхилень та емоційних напружень. Ще більш виразно ці явища розкриваються у концепції К. Г. Юнга.

«Емблематично-когнітивна» форма є не лише методом визначення первинних образів-ідей підсвідомого, «міфологічних фігур» душевних конфліктів, архетипів, типового досвіду поколінь, а й принципом обґрунтування та вираження концептуальних засад його теорії. Емблематичні схеми найбільш ефективно дозволяли констатувати основоположні метафізичні поняття, де конкретний візуальний досвід ставав основою для вираження абстрактних сенсів. Увиразнюючи своє розуміння концепту «життя», Юнг наголошував, що це явище завжди видавалось йому схожим на рослину, яка живиться з власного кореневища. «Мене ніколи не покидало відчуття, що щось живе і розвивається під поверхнею вічного потоку. Те, що ми бачимо, лише крона, і після того, як вона зникне, залишиться корінь» [637, с.12]. Візуальні «змісли» (І. Франко), зримі образи матеріального світу значною мірою визначали формування теорії Юнга. З них він виводив перехідну, взаємозв'язну тяглість і єдність усвідомлення космосу і хаосу, людини і природи. Логічно, що такі моделі були актуальними і для інших послідовників психоаналітичного методу, зокрема, для М. Кляйн, Ж. Лакана тощо. Відтак їхні теоретичні концепції визначили особливу методичку опису психоісторії новітньої української літератури у викладі Ніли Зборовської, у якому бачимо кардинально новий підхід до інтерпретації художніх текстів, їхнє деконструювання та перекодування, увиразнення архетипно-образних домінант та їх контекстуальне прочитання, що дозволяє відстежити нові психологічні підтексти та стереотипні коди.

Емблематичні форми літератури, як стверджував Д. Чижевський, «мусимо відносити до духовної літератури» [589, с.376]. Таке визначення видається особливо влучним, адже вказує на прикмету філософічності, яку український дослідник насамперед пов'язував з домінантою релігійності. У проекції на емблематичну виразовість його варто трактувати більш широко, як категорію, що взаємопов'язує психологічні та метафізичні виміри, як і поняття духу, що формується на перетині психічних та метафізичних обґрунтувань.

Емблематика достатньо виразно ілюструє «етимологію» метафізичності, є відображенням особливості когнітивного стилю та методу, що висновує свої розмислові істини з природного (фізика) споглядання, вказує, як абстрактні

сенси опосередковано пов'язані з наочними спостереженнями. Цілком очевидна залежність роздумів про світ від безперервного «поглинання та перетравлення» реальності виражає смислову потенційність візійності. Зримий буттєвий контекст, його різногранні символічні координати впливають на формування рецептивно-аксіологічного стилю та світоглядну орієнтацію, ставлення, оцінку дійсності та поведінковий тип.

Філон Александійський саме поетапне окреслення просторових локусів образу світу, описаних у книзі про сотворення Мойсея, трактує як чуттєве становлення «зримості», що творить підставу для розумової осяжності [532, с.53], бо «споглядання небесного вражає розум і викликає жагу його пізнання. Звідси виникає рід філософії, завдяки якому смертна людина стає безсмертною» [532, с.68]. «Образність» як особлива категорія вираження метафізичних сенсів, на думку Д. Чижевського, пов'язує Г. Сковороду з давніми філософськими традиціями, адже нагадує «поворот філософського думання від форм мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення – до мислення в образах та через образи» [590, с.72].

Деталізовані описи «видовищних форм покарань», «пишноти тортур», візуальне розділення «смерті» через різнотипні способи нищення людського тіла на «тисячу смертей», народження та еволюціонування топосу «в'язниця» стають наочними увираженнями ролі соціально-політичної реєстрації та контролю у книзі М. Фуко «Наглядати й карати». Відтворюючи різноетапні суспільні модифікації, французький есеїст повсякчас звертається до предметної конкретизації, візуалізованої констатації різних моделей соціальних спостережень, що втілені в ідеї «паноптизму» [561, с.285] – універсального окреслення політичної та архітектурної шаблонності. У такій ж іконічно-конвенційній конвергенції М. Фуко розглядає «історію людського тіла», що є не лише об'єктом демографії та анатомії, історичної патології, «осідок потреб і жадань, середовище фізіологічних і метаболічних процесів, як мішень мікробних або вірусних нападів» [561, с.34], яке «занурене у політичну царину» [561, с.34], а й економічне утворення, на яке «владні відносини чинять прямий вплив, наснажують його, таврують, муштрують, завдають, йому мук, силують до роботи, зобов'язують до церемоній, вимагають від нього свідчень покори» [561, с.34].

Про незмінну значущість візуального досвіду у сучасних філософських та культурологічних студіях свідчить одне з центральних понять постмодерну – симулякр (*simulacrum*), через всепроникливість якого утверджують

нове трактування «іконічності» та її ролі в конструюванні фундаментальної реальності Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, П. Клосовський [57; 147; 148]. Симулякр, що трактується і як постмодерна форма нового образного каталогізування, штучний замітник, «царство копій» та новий простір симулятивної кіберреальності, характеризує модифікацію свідомості сучасного світу, новий рівень візуального фокусування та його вплив на творення нових сенсостимулів. Від натуралістичної емблематичності первосвіту, творення перших смисловузлів через конкретизацію та номінацію природної предметності соціум та культура поступово наблизились до симуляційної емблематичності. Можна констатувати, що поглиблення та деталізація в освоєнні візуальних маркерів «світу» були вагомими факторами розгалуження надчуттєвих, граничних принципів освоєння та інтерпретації буття, які дозволяють визнавати вагомість закону «емблематичності» та його універсальне епістемологічне проявлення.

«Теорія символічного» Жака Лакана допомогла Луї Альтюсеру сформулювати «певний метод, у якому структури, що їх можна виявити в літературних та культурних текстах, можуть бути проаналізовані з урахуванням зв'язку між культурною продукцією та глибинними або первісними структурами політики, економіки, ідеології та історії» [256, с.246]. Структура емблеми, що відображає скоординованість когнітивних актів, чуттєвого сприймання та інтелектуального аналізу, ефектно проглядається у різних галузевих методологіях та дискурсивних стратегіях, і навіть при зміні іконічних матриць зберігає свою смислотворчу ефективність.

У класичному трактуванні «емблема» – це спопуляризований витвір барокового «сигніфікативного мовлення» [302, с.358], трьохкомпонентне утворення, що складається з надпису-заголовка (*inscriptio*), зображення-малюнка (*pictura*) та епіграми-підпису (*subscriptio*) [155, с.236]. Проте не трьохчленна форма була домінантою визначення «емблематичності» в європейській та українській традиції.

Олександр Михайлов підкреслює, що уже німецький ерудит Георг Харсдерффер «вважав нормальним двокомпонентну будову емблеми, а епіграматичний підпис розглядав як зовсім необов'язковий додаток» [302, с.368]. Зрештою, як і зображення не доконечно мало бути присутнім у вигляді гравюри, а могло замінюватись коротким словесним описом [302, с.369]. У схожий спосіб такі конструктивні особливості трактували українські автори: «Під “зображенням” слід розуміти, як пояснює М. Довгалевський, малюнок (у прямому розумінні в образотворчому мистецтві) або образ (у прямому

розумінні в поезії)» [290, с.179]. Загалом кажучи, європейські та українські письменники доби Бароко насамперед орієнтувалися на механізми взаємодії слова й образу, особливі взаємопроникливі структури іконічно-конвенційної конвергенції, котрі своєю формою були близькими до когнітивних процесів. Тож емблема розглядалась як особливий засіб узагальнення та меморіалізації конкретних схем та контурів процесуального народження смислових істин. Вона окреслювалась не так у параметрах жанру, як у механізмах та принципах смислотворення.

До таких висновків спонукають і похідні формулювання дослідників української літератури. Д. Чижевський у своїх медієвістичних студіях використовує поняття «емблематична поезія» [589, с.326], зараховує Г. Сковороду до «найяскравіших представників емблематичного стилю в містичній літературі нового часу» [589, с.114], Л. Ушкалов вживає сполучення «емблематичні вірші» [510, с.37] та «емблематичні образи» [510, с.39], Ю. Миненко, визначаючи своєрідність геральдичної поезії, класифікує її як «емблематичну за формою і панегіричну за змістом» [304, с. 6], А. Макаров стверджує про народження в 17 ст. «грандіозної ідеї емблематичного осягнення світу» [285, с.92], що спровокувало появу «емблематичної мови» [285, с.92] в архітектурі, живописі, графіці, емблематичних віршах, філософії, проповідницькій літературі, драматургії та навіть у музиці [310].

Не менш колоритно використовують цю словотвірну основу закордонні дослідники. Досліджуючи барокову поезію, О. Михайлов підкреслює присутність у ній «емблематичної стихії» [302, с.374], що позначає «стихію інтенсивної наочності як скерованості думки» [302, с.374]. Олена Григор'єва поняття «емблеми та емблематичності» трактує як «культурні універсалії» [119, с.10], що дозволяють простежити «цілу парадигму феноменів, що повторюють у своїй структурі ті чи інші принципи “емблематичної” організації» [119, с.10]. Феномен емблеми дослідниця тлумачить двоюко: в якості конкретного історичного і культурного явища і в якості універсальної моделі цілого класу культурних феноменів. Тож поняття структури і прагматики прикладаються не лише до емблеми як жанру, а й до типологічно схожих утворень, що формує культурно-філософську проекцію розуміння «емблематичності».

Джон Менінг розглядає «емблеми в контексті способів мислення і способів відчуттів, способів осмислення того, ким ми є і ким ми можемо бути» [697, с.11]. Утверджуючи в такий спосіб когнітивну, психологічну та метафізичну зорієнтованість емблематичних конструкцій, англійський

дослідник водночас відзначив широку номінативну та функціональну близькість таких категорій, як «символ», алегорія, герб, *impresa* (італійською) та *empresa* (іспанською), іконологія, міфологія, ієрогліф, що формувались у спільному сигніфікативному полі та свідчать про певну формальну системність. Він виокремлював гнучкість та ефективну асимілятивність емблематичної форми як ознаки, що не дозволяють «втискати» її у нормативну одновимірність і спонукають враховувати полігранність сигніфікативних комбнацій. «Навіть найбуденніший або тривіальний аспект повсякденного життя міг створити корисну мораль для цікавого й допитливого ока» [697, с.30]. Фізичний світ потенційно багатий на утворення процесуальних аналогів, що пов'язують осяжні зорові увиразнення з латентним народженням емоційних, духовних та моральних реакцій, тож і сприймання життя загалом є емблематичним, бо «багато аспектів щоденного досвіду заздалегідь презентовані у формі емблематичного театру» [697, с.29].

Такий висновок імпліцитно вказує на певну залежність та очевидні можливості людського сприймання, обмежені рамками фізичних кордонів проникнення та заглиблення, поверховість та контурність рецептивних процесів, що завжди створювали і створюють підстави для фантазувань та ігрових ілюзій. Людська свідомість у діахронному русі поступово увиразнює та деталізує фокус візуальної сприйнятливості, утверджуючи нові емблематичні аксіоми розщеплення та каталогізування світу.

Перелічені дослідницькі трактування, що фокусуються у різнобарвних епітетних констатуваннях, поняття «емблематичності» ототожнюють насамперед із комунікативними, художніми та гносеологічними якостями конкретно організованого принципу та механізму. Тож і його виявлення в художньому тексті має опиратися на ці засади. Саме з таких позицій відстежує функціонування емблематичних механізмів у різних літературних родах, жанрах та категоріях Пітер М. Дейлі. Канадський дослідник констатує їхню смислотворчу присутність і «в драмі», і «в романі», і «в характері», і «в образі», що спонукає його до введення сполучень «емблематична драма», «емблематична сцена», «емблематичний епізод», «емблематична наративна структура», «емблематичний світогляд» [671] тощо.

Поняття «емблематичності», таким чином, наділяється низкою конотацій, що виражають його художню, когнітивну, психоаналітичну, метафізичну, структуральну та інтерпретаційну ефективність. Така широка амплітуда застосувань спровокована використанням емблематичного

механізму як універсального, досяжного як для масового сприймання, так і складного наукового вираження смислових узусів. Їхнє оформлення відображає модифікацію семіотичних принципів з часу створення піктографічного письма.

Про те, що емблематичні механізми близькі до певних мовних «формул», багато писали як вітчизняні, так і іноземні учені. Зокрема, Е. Пановський емблематичні книги 16–17 століть вважає плодом перехідної традиції, створеної під впливом «Hieroglyphica» Горраполло, яка своєю чергою акцентувала на емблематичній виразовості єгипетської семіотики. Одночасна «хвиля єгиптоманії та емблематизму привела до того, що можна було б назвати іконографічною емансипацією чудовиська Сераписа» [342, с.184]. Зрештою, ще Г. Сковорода означував емблематику як особливий різновид сакральної таємничої мови: «древні мудреці имѣли свой языкъ особый, они изображали мысли свои образами, будто словами [...] Образ, заключающий в себе тайну, именовался по-еллински ἔμβλημα, emblema» [409, с.576], а Д. Чижевський резонно відзначав, що «фантастичні трактати про гієрогліфи були першими збірками емблем» [589, с. 330].

Емблематика увібрала конструктивні особливості, що були властиві первісним піктографічним мовним типам, прагнучи оновити та сформувані нові комбінаційні сполуки між образом і його позначенням. Власне емблематичні структури апелюють до першопочаткових принципів смислової сигніфікації, яка по-особливому використовувала іконічні симуляції та копіювання для констатування значень. Емблематика відображає потяг до «пересотворення» мови, заглиблення в її первісні процедури координації та фіксації процесів сприймання реальності, їх смислонаповнення через зведення нових іконічно-конвенційних стягнень та їхнього деталізованого поетапного опису, відтворення та унаочнення тієї імпліцитної взаємодії, що існує між означником і означуваним, денотатом і сигніфікатом.

Абстрактні ідейні узагальнення, що концентрувались у конкретній словоформі, позначаючи світоглядний принцип, чуттєву емоцію, переживання, духовну потребу, моральний закон, завдяки емблематичній схемі отримували додаткові наочні пояснення. Своєю структурою цей процес відтворював закони когнітивної логіки, способи трансформування візуальних рецепцій, спостережень через аналітичні модули у епістемологічні константи. Таким чином структувались тлумачення найрізноманітніших явищ – віри, Бога, душі, моралі, самопізнання, кохання, честі, магічних дій, плинності часу,



смерті, життя тощо. Загалом, європейські емблематичні видання нагадують енциклопедичні каталоги, що в метафізичному, етичному, часом навіть психологічному концентруванні пояснюють складні буттєві істини та закони. Образні візуалізації в емблематичних структурах є тими ознаками, які, за класифікацією О. Потебні, можна номінувати «внутрішньою формою» смислової конструкції, прихованим наочно-образним тлом, що утворює увиразнену підставу для інтерпретації.

У цій книзі ставимо собі за мету обґрунтувати не лише відмінності чи окреслені форматом певної доби своєрідності, а насамперед робимо спробу констатування того спорідненого когнітивно-моделювального «механізму», який демонструє світоглядну та пізнавальну, аксіологічну та ментальну близькість Людини різних часів, його актуальність в утвердженні епістемологічного досвіду через перегляд історії української літератури та її контекстів. Емблематичний принцип осягнення світу створює можливості для оформлення смислових горизонтів і водночас підкреслює їхню умовність та поверховість, адже за кожним конкретизованим вираженням ховається простір недомовленості та нових значенневих поглиблень, того сенсового колообігу, що постійно розкриває кордони нових іконічно-конвенційних перспектив та повторювальних шаблонів. Дослідження емблематичних форм українського фольклорного та літературного дискурсів демонструє, як при відносно сталому збереженні загальної структурної іконічно-конвенційної синкретичності (емблематичної схеми) модифікувались її складові через поглиблені гносеологічні деталізації, культурні запозичення та творчі експерименти. Емблематична форма розглядається як рухома, здатна до культурної, технологічної, виразової адаптації та асиміляції структура. Класична книжна емблема, що в координатах доби бароко отримала своє категоріальне номінування як самодостатнє жанрове утворення, у такому вигляді відображала технологічні можливості гносеологічної репрезентації свого часу, які до цього та після мали свій вияв у форматі натуралістичного символізування та художнього образного узагальнення. Візуальний елемент у міфологічній свідомості зосереджувався в природній анімізації, фетишизації, тотемізації, теогонії та культурах, а у постбароковій літературі – в образних деталізаціях, художніх ситуаціях, сценах та деталях, що координували смислову ідеологію тексту, визначали його макро- та мікроконцепти.

## **ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ: ЕМБЛЕМАТИЧНА ФОРМА ЯК МОДЕЛЬ СМИСЛОТВОРЕННЯ**

### **▼ 1.1. Понятійно-термінологічне увиразнення категорій «емблематичності» та їх словотвірних модифікацій в українському та європейському літературознавстві**

Процес формування, інтерпретації та утвердження значень конкретних літературознавчих категорій рухомий та змінний, часом демонструє потребу додаткового коректування та десигнації. Синхронні та діахронні спостереження за окремими художніми явищами диференціюють їх смислову ректифікацію, що спричинює уведення в літературознавчу епістемологію чіткіших номінативних стягнень. Особливе місце тут займають ті формотворчі категорії, що позначають моделі, структури та механізми смислотворення як у межах конкретного періоду, так і в проекції історичної тяглості. До таких належить багатофункціональне та полісемантичне поняття «емблеми», що має широкий і давній ужиток як у літературознавстві, так і в інших наукових дисциплінах: мистецтвознавстві, релігієзнавстві, культурології, філософії тощо. З огляду на це, значення цієї «універсалії» сформоване міждисциплінарними уявленнями, а її ідентифікація коригується конкретним галузевим дискурсом.

У сучасних дослідженнях поняття «емблема» та «емблематичність» отримали розширене трактування. Олена Григор'єва наділяє їх функціями «культурної універсалії» [119, с.11], що «регулює механізми смислотворення і збереження значень у культурі» [119, с.13]. Емблематична форма, таким чином, розглядається як феномен, що генерує і акумулює історико-художній досвід в межах

конкретної семіотичної структури. Схематично вона редукується до взаємодії іконічних (зображальних) та конвенціональних (вербальних) знаків смисловираження; герменевтично – як відношення між текстом і інтерпретатором, своєрідний варіант «перекладу» (Гадамер), заснований на декодуванні-інтерпретації. Класичним її втіленням вважається тріадна матриця, яка складається з зображення малюнка (pictura), надпису/заголовку (inscriptio) і епіграми/підпису (subscriptio) [155, с.236].

У літературознавчих словниках та енциклопедіях статті про емблему, як правило, мають розлогий характер, вона трактується як жанр літератури і мистецтва 16–18 ст., «символічне зображення, супроводжуване віршовою сентенцією чи прозовим текстом» [258, с.228]. Вагомим і обов'язковим у філологічному потрактуванні вважається наголошення на давній історичній проекції розвитку цього жанру, відтак його коріння віднаходять у зв'язках з ієрогліфом, піктографією (О. Григор'єва, О. Михайлов, Д. Чижевський), або ж «первинно, в еллінській та римській культурі, Е. – це панно з зображенням якоїсь фігури, що було центральним елементом мозаїки» [259, с.1230]. Пріоритетним у визначенні смислових координат цього поняття є акцент на діахронному функціонуванні конкретної моделі, своєрідного семіотичного механізму, що стягує вербальні і візуально-образні презентації у єдиний вузол. До таких висновків схиляється канадський дослідник Пітер Дейлі. Учений наголошує, що термін «емблема» знову і знову потребує перегляду, наближення до свого повного, «завершального значення» [671, с.3], відтак історичний контекст формування емблематики, кореляція до схожих презентативних художніх форм для цього особливо важливі. До кола «попередників чи передвісників» емблеми він відносить ідеї та форми грецьких епіграм, класичну міфологію, Ренесансні колекції, єгипетські та ренесансні ієрогліфи, імпрези, пам'ятні герби, середньовічну геральдику, біблійну екзегетику [671, с.3]. Такий розширений дескрипційний ряд інспірує універсальну присутність «емблематичного механізму» у художньому семіозисі різних періодів та наративних форм. Водночас, він підкреслює функціональну та типологічну схожість до алегоричної, символічної, метафоричної, загалом, образної метамови.

Проблема ідентифікації емблеми як жанру, відношення до інших засобів художнього зображення уже неодноразово артикулювалася в літературознавстві. Тут маємо часто суперечливі оцінки та інтерпретації: від ототожнення емблеми з символом, трактування її як виродження алегорії, розширеної метафори, засобу, що позначає будь-яку візуалізовану символізацію тощо [671, с.3–4]. Певною мірою це пов'язано з відсутністю чіткої термінологічної класифікації різновидів символічної образності та плутаниною контекстуальних версифікацій, адже символ може розглядатись як елемент естетичного, риторичного, онтологічного, семантичного, культурного, соціального, лінгвістичного контекстів. Тож, цілком слушно зауважував О. Лосєв, що «здоровий глузд вимагає порівняння символу з іншими сусідніми категоріями науки, мистецтва і літератури, щоб наша загальна смислова і структурна характеристика символу стала більш конкретною і отримала своє законне місце серед інших принципів і категорій науки, літератури і мистецтва» [271, с.247].

### ▼ 1.1.1. Диференціація та акомодация понять «ієрогліф», «символ», «метафора», «метонімія», «алегорія»

Емблематика тісно споріднена з різними символічними типами семіозису (її джерела співмірні процесам виникнення мови), проте має свої відмінності. Диференціацію емблеми та ієрогліфа, емблеми та символу описує у своїй праці «Емблема. Нариси з теорії і прагматики регулярних механізмів культури» Олена Григор'єва. На думку дослідниці, головна відмінність емблеми від ієрогліфа проявляється у тому, що процес емблематизації вторинний у порівнянні з процесом утворення ієрогліфа. «У ієрогліфі конкретний зміст отримує абстрактне трактування (наприклад, «дві жінки під одним дахом» – «сварка»). В емблемі – навпаки, якийсь неконкретизований і абстрактний зміст («задовольняйся малим») глумачиться за допомогою конкретного об'єкта («верблюду»)» [119, с.46]. Таким чином, у ієрогліфі індивідуальне узагальнюється, а в емблемі – навпаки, загальне індивідуалізується. Загалом, традицію пов'язування цих типів «сигніфікативного мовлення» насамперед ототожнюють з ренесансними запозиченнями. Розглядаючи своєрідність символічного світогляду часів бароко, Дмитро Чижевський зазначав:

«В часи ренесансу це уявлення постало почасти в зв'язку з невдалими спробами розв'язати питання про єгипетські гієрогліфи. Власне фантастичні трактати про гієрогліфи були першими збірками емблем» [589, с.330]. З огляду на це, ієрогліфічне письмо стало джерелом для формування емблематики завдяки насамперед творчим, а не науковим намаганням розкодувати його зміст. Первинним у таких спробах було не так об'єктивне орієнтування на прагматичну, семіотичну, граматичну специфіку ієрогліфічних утворень, а суб'єктивне та довільне декодування давніх графічних презентацій, що не вкладалися в рамки ренесансного мовного «горизонту», але приваблювали своєю структурно-семіотичною виражальною оформленістю. Відтак, саме складна структура ієрогліфічної моделі почасти спровокувала поширення та популяризацію емблематичної форми.

Своєрідність емблематичного семіозису проявляється в тому, що, попри гетерогенність складових, він має моносемантичну замкнутість. Доречним тут є порівняння: «емблема презентує собою посилений варіант фразеологізму, коли кожен елемент відокремлено означає зовсім не те, що в поєднанні» [119, с.47]. Отож, емблематична структура когерентно узгоджує знакові елементи, утворюючи визначений смисловий простір. Багатозначними можуть бути її складові, але не їх поєднання.

У цьому частково виявляється відмінність між емблемою і символом. Безперечно, що тут ми вдаємось до певного функціонального спрощення, адже охопити усі варіанти інтерпретації «теорії символів» [490] та індивідуальні творчі втілення неможливо. Розрізнення цих категорій можливе лише в семіотичному аспекті. Символ потенційно багатозначний, його відтінки коригуються контекстом. Емблема цілісно є «смыслеутворювачем, тоді як її елементи смислорозрізнявачами» [119, с.47]. Символ може бути складовим елементом емблеми, конституція якої увиразнює його семантичний варіант.

У літературознавстві виділяються два підходи до інтерпретації категорій «емблема» та «символ». Апологети першого акцентують на спільних джерелах, спільному «виході» усіх символічних форм з світо-чуттєвих аналогій і художньо-творчих «перенесень» ознак за різними типами схожостей (Пітер М. Дейлі, Д. Чижевський, Д. Меннінг), через те не надто акцентують на потребі розрізнення символу і емблеми,

чіткого відокремлення і розмежування\*. Представники другого – наголошують на відмінній структуральній організованості цих категорій, наголошуючи на відносній одноктності природи символу та більш складній, багатокомпонентній комбінаториці емблеми (О. Григор'єва, О. Махов). Хоча й тут є певні дискусійні моменти, що зринають через категоріальну неконкретизованість. «Будь-який підхід до термінів «символіка» і «символізм» раннього Нового періоду повинен розпочинатися з визнання того факту, що обидва терміни вже стали розмитими у давні часи, і з плином століть ситуація не покращилась» [697, с.14].

Безперечно, структуральна зорганізованість емблематичних механізмів очевидна, проте й природа розкриття значення символу передбачає смислову розгерметизацію через особливу «внутрішню» структурну взаємодію між «означником і означуваним за умовною згодою, завдяки чому утворюється єдність матеріально вираженого означника і абстрактного означуваного на основі конвенціонального, умовного зв'язку» [625, с.125].

Юрій Лотман, акцентуючи на багатозначності поняття «символ», вказує на актуальність сполучень «символічне значення», «символічна функція», «пам'ять символу» [275, с.240]. Услід за Ф. де Сосюром літературознавець виокремлює іконічний елемент як домінанту у його смисловій розгерметизації. Діахронна проекція розгляду цього поняття дозволяє визначити імпліцитну присутність особливої структури, що коригує формування значень. «Стиржева група (символів – *О.С.*) дійсно має глибоку архаїчну природу і пов'язана з дописемною епохою, коли певні (і, як правило, елементарні в графічному відношенні) знаки презентували собою згорнуті мнемонічні програми текстів і сюжетів, що зберігались в усній пам'яті колективу» [275, с.241]. Таким чином, дослідник трактує поняття «символ» нероздільно від історичного процесу формування мови, відзначаючи залежність його семантики від структуральної взаємодії іконічного і конвенційного компонентів та наголошуючи на тому, що він «є важливим механізмом пам'яті культури»

---

\* Приміром, Дмитро Чижевський у своїх працях «Емблематична поезія», «Hieroglifica, emblemata, symbola», «Symbola et emblemata» часто поняття емблема та символ вживає як синонімічні, особливо, коли предметом наукового розгляду є явища не структурального характеру, а тематичні, образні. Подібним чином використовує поняття символу та емблеми Г.Сковорода, зосереджуючись не на розрізненнях, а не спільних стильових властивостях.



[275, с.241]. Візуальний досвід лише через особливе структурування та сигніфікування отримує релевантну смислову відповідність.

Юрій Лотман не вдавався до розрізнення категорій «символ» та «емблематична форма», але його висновки та логіка суджень про природу символічного інспірують доречність такого розгляду. Зокрема, дослідник диференціює символи як «елементарні» та «складні», зазначаючи, що саме перші мають «більшу культурно-смислову ємність» [275, с.242], хоча у підтексті проглядається спроба розрізнення одиничного знака та іконічно-конвенційного механізму. «Хрест, коло, пентаграма володіють значно більшими смисловими потенціями, ніж “Аполон, що здирає шкіру з Марсія” через розрив між вираженням і змістом, їх неспроєктованості одне на одного» [275, с.242]. Багатозначні семи «хрест, коло, знак» свій семантичний потенціал конкретизують лише завдяки контексту та структурі, що визначають ситуативну релевантність іконічності та конвенційності, тим паче формулювання «Аполон, що здирає шкіру з Марсія», яке має чіткі візуальні та вербальні обґрунтування означеного процесу та його змісту, контексту народження та його символічного модифікування. Значення символу реалізується у конкретній емблематичній схемі, що скоординує іконічні та конвенційні сенсостимули.

Окрім «знаковості» в різних наукових галузях акцентовано такі ознаки символу: «образність (іконічність), мотивованість, комплексність змісту символу і рівноправність значень у ньому, «іманентна» багатозначність і розпливчатість меж значень у символі, архетипність символу, його універсальність в окремій культурі і перехрещення символів в культурах різних часів і народів, убудованість символу в структуру міфології, літератури, мистецтва і інших семіотичних систем» [625, с.125]. Усі вони утверджують переконання, що поняття «символ» виражає особливу структурну взаємодію, іконічно-конвенційну процесуальність, які пов'язані з чуттєвим сприйманням, відображенням і його номінуванням. Тож цілком очевидно, що його інтерпретацію визначають психологічні та лінгвістичні координати, які формують основу для розгортання усіх інших. Первинно джерелом символу є чуттєвий образ, який увиразнено та відокремлено з рецептивного потоку як самостійну розрізнену одиницю. Стаючи предметом внутрішнього уявного відтворення, такий образ стає знаком, що фіксується через номінацію.

У гештальт-психології (М. Вертгеймер, К. Коффка, В. Келер), когнітивній психології (Д. Бродбент) та когнітивній семантиці (Дж. Лакоффа, М. Джонсон, Е. Сполські) [229; 248; 633; 693; 713; 714] обґрунтовано доведено, що саме процеси, моделі та структури визначають сприймання та інтерпретацію світу, вони ж впливають на сутність категорій, які пов'язані з репрезентативними схемами, гештальтами, прототипами, фреймами, себто формами стереотипності та ситуативної шаблонності.

Якщо в емблемі іконічний та конвенційний елементи є окремими структурними компонентами і мають зовнішню вираженість, то у символі вони належать до внутрішньої форми, заховані у внутрішніх іконічно-конвенційних корекціях. Тож емблема зовнішньо увиразнює, деталізує та розширює латентний, предметно невиразний процес символізації, вона є своєрідним структурованим унаочнювачем його акційності та процесуальності, що набули модифікованої оригінальності та трансформувалися в окремий жанр.

Подібним чином можна відстежити взаємопов'язаність між емблемою і метафорою, метонімією, алегорією, художнім образом тощо, загалом тими явищами, які презентують різні типи літературознавчо розмежованих «перенесень», що належать до опосередкованих виражень когнітивної прототипності та сигніфікативності. Теорія концептуальної метафори та метонімії Дж. Лакоффа та М. Джонсона аргументовано обґрунтовує структурованість людського досвіду за принципом опосередкованих аналогів. «Суть метафори – це розуміння і переживання сутності (thing) одного виду в термінах сутності іншого виду» [248, с.27]. Метафора ученими трактується як феномен уявної раціональності, понятійна структура, яка «пов'язана не лише з мисленням: вона включає всі природні виміри нашого досвіду, а також ті, що набуваються за допомогою органів чуття – колір, форма, текстура, звук» [248, с.251]. Її фундаментальне та всепроникливе застосування пов'язане з організацією «узагальнення» та «пізнання» у побутовому та науковому вимірах [693, с.246].

Концептуальна теорія метафори визнає корелятивність процесів пізнання, підкреслює як референт і корелят, що належать до різних поняттєвих систем, інференціюють значення абстрактних явищ. Світлана Жаботинська, описуючи корелятивний діапазон та спектр метафори, акцентує на явищах просвітлення / приховування (highlighting / hiding),

що дозволяють активувати та приховати певні значеннєві доміанти. На основі двох виразів, запозичених у Д. Лакоффа і М. Джонсона: «суперечка – це рух по дорозі» та «суперечка – це війна», дослідниця демонструє, як зміна корелята модифікує характеристики референта [165, с.3–4]. І в першому, і в другому випадках корелят герметизує в собі визначений простір унаочненої тотожності, що зринає у свідомості реципієнта як певна контурна, кольористична, фрагментарна образна схема. Іншими словами, корелят візуалізує метафоричну подію, що релевантна внутрішнім уявним відображенням-реакціям на лексеми «рух», «дорога», «війна». Очевидно, що конструкція «суперечка – це рух по дорозі» координує можливі візуальні проектування, встановлює відповідні логіці зорового сприймання і відображення контури, які позначають динамічні зміщення як мінімум двох суб'єктів в межах топосу дороги. Саме від суб'єктивних візуальних домислів реципієнта, їх глибини, ментальної своєрідності, оригінальності залежить семантичне просвітлення метафоричної сполуки. «Перенесення», що вважається домінантною ознакою метафори, можна трактувати як опосередковану вказівку на зображення, додаткову візуальну проекцію смислової конкретизації, спробу розкриття абстрактних сенсів через пошук спільних ознак у вже пізній дійсності.

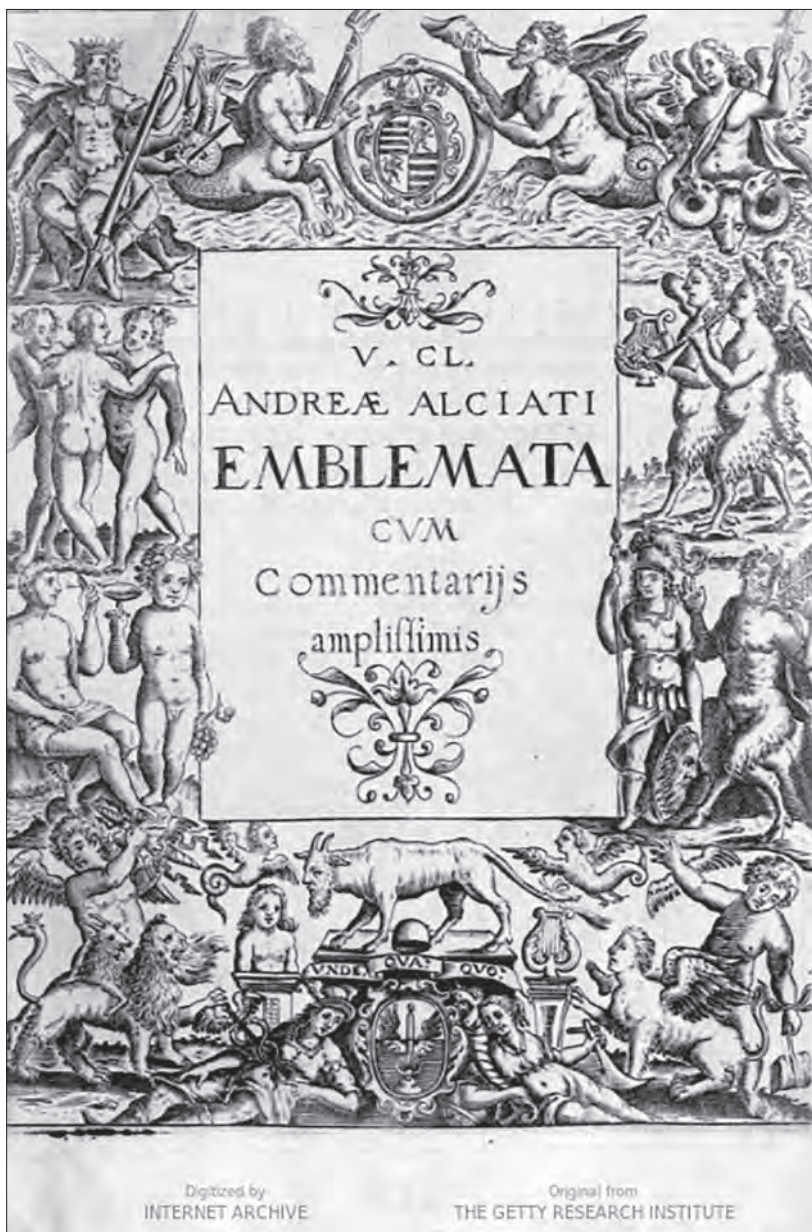
Не менш вагомими є внутрішні відсилання до візуальних суміжностей у метонімії. Олександр Потебня не випадково класифікував цей троп «на основі конкретних умов перебігу в думках» [379, с. 182], переходів та деталізацій частини в цілому, різного роду увиразнень та відокремлень, що опираються на чуттєвий досвід. Послідовники О. Потебні продовжували акцентувати на психологічній та мовній конвергенції метонімії як стилістичного прийому та нейролінгвістичного механізму. Зокрема, І. Лисков стверджував, що «закон асоціації суміжності пов'язано зі сприйманням предметів у просторі, а закон послідовності – зі сприйманням у часі» [279, с.268]. Сучасні дослідники теж обґрунтовують метонімію як явище мисленневих акцій, інференція яких прив'язана до іконічної редукції: «метонімія має певний заряд образності, творчого сприйняття дійсності, спонукає адресата до співучасті в оцінці повідомлення» [176, с.21].

### ▼ 1.1.2. Емблема у світлі когнітивістики

Літературознавча когнітивістика поглиблює інтерпретаційні пояснення функціональної та генетичної природи багатьох художніх явищ. Якщо у XX столітті їхнє обґрунтування висновувалось з мовної сфери, зосібна, М. Бахтін перехідність жанрових форм в літературі пояснював тим, що вони мають «спільну мовленнєву природу» [45, с.238], то нині такі тлумачення прив'язуються до когнітивних механізмів та структур. Свого часу, Г.-Р. Яусс відзначав, що будь-який «твір передбачає певний горизонт очікування, тобто сукупність правил, скерованих на орієнтацію розуміння читача / публіки і реалізацію його аксіологічного сприймання» [645, с.99].

Ефект «емблеми» та пов'язаних з емблематичними механізмами явищ насамперед полягає у тому, що вони створені у відповідності до провідного когнітивного принципу, функціонують за його правилами, що зводять в синергетичну єдність сприймання і його означення, спостереження і його вербальний опис, ректифікацію і аналіз. Структурно-рецептивні паралелі, які простежуються між емблемою і символом, метафорою, метонімією, алегорією тощо, лише підтверджують, що ці художні явища виходять зі спільного джерела, мають спільну «родову» основу і конкретизують різні форми та типи когнітивного перенесення і смислоутвердження. І символ, і метафора, метонімія та алегорія часто лежать в основі композиційної та структурної розбудови емблематичного представлення, що може опиратись на різні типи іконічно-конвенційних узгоджень та сполучень. Об'єднує їх іконічна зорієнтованість, розрізняє – функціональна та структурна релевантність. Ще більш виразно ці явища розкриваються при відстеженні діахронної проекції розвитку емблематичних механізмів. Фактори, що організують автономну художню структуру, складаються з сукупності характеристик і прийомів, які своїми функціями утворюють домінуючі ознаки системності.

У європейському літературознавстві появу емблеми як жанру ототожнюють з появою «Книги емблем» Андре Альціато [655] (*малюнок 1*), що швидко набула популярності та зазнала численних перевидань, епігонських та творчих модифікацій. З того часу термін «емблема» в науково-популярному вираженні асоціюється з формою,



Мал. 1. Титул книги Андре Алціато «Емблеми» з коментарями (1621).  
URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0dv1ws12;view=1up;seq=51;size=75> (дата звернення: 12.03.2017)

що окреслена у книжній традиції XVI–XVIII століття. Проте таке трактування лише частково відображає конотації, що вкладаються сучасними дослідниками в поняття «емблематичності». Воно означає сформований в XVI столітті жанр та затілює іконічно-конвенційний принцип та структуру організації, «внутрішню форму» емблематики як духовно-світоглядного, мистецького та літературного явища, що інспіровано природою когнітивних пошуків та їх оформлень. Канадський дослідник Пітер Дейлі виходить за межі однотипного жанрово систематизування: «до емблематичної літератури я не зараховую властивості книги емблем, а насамперед словесне мистецтво в літературі, яке виявляє ті риси, що асоціюються з емблематичними книгами» [671, с.3]. Дослідник схиляється до увиразнення цього явища у проекції стильових домінант, акцентуючи на особливій зображально-виражальній спорідненості, що окреслюється не лише «зовнішньою» формою, а особливими внутрішньоструктурними механізмами і впливає зі світоглядної спорідненості.

Універсальна всепроникливість «емблеми», на переконання Д. Менінга, може бути зрозуміла «лише з точки зору широких культурних задумів» [697, с.9], через історичний огляд форми, в контексті риторичних звичок наслідування та імітування, «традиційних звичок мислення, письма і читання» [697, с.10]. Провідними контекстами інтерпретації емблеми для англійського ученого є «контекст способів мислення і способів відчуття, способів осмислення того, ким ми є і ким ми можемо бути» [697, с.11]. Такий підхід зумовлений тим, що спостереження за емблематичними механізмами, структурою продукованих ними сенсів розкривають горизонти масштабності, давності, перехідності та зв'язності цього явища і як форми, і як принципу, і як методу. Опираючись на «загадковість», іконічно-конвенційну гру, використовуючи найрізноманітніші візуально образні констеляти для увиразнення певних істин, емблема демонструвала, що будь-яке спостереження, візуальне «відокремлення» може стати поштовхом для метафізичного узагальнення.

Утвердження поняття «емблема» відбулось наприкінці XVI століття, причому в європейські літературні традиції воно входило поступово, маючи свої національні назви. Мода на ієрогліфіку, девізи, різні типи зображень із гаслами та без них уже з початку XV століття почала



впливати на книжний стиль та літературні форми, що мали різне номінування. Так, в італійській традиції використовувалось поняття імпреза (*impresa*), яке, на думку Е. Р. Курціуса, неможливо відрізнити від емблеми [245, с.385], а в іспанській – *impresa* [697, с.15]. Поряд з цим, окрім латинських означень структурних елементів цього жанру (*inscriptio, pictura, subscriptio*), існували власні мовні назви. «В Іспанії зображувальну частину імпрез та емблем позначали як *cifra*, а пояснювальний вислів – як *mote* або *letra*. *Emblema* в Іспанії звучить як *jeroglífico*. Паралельне вживання «шифрованих письмен» та «ієрогліфіки» можна підтвердити десятками прикладів з Кальдерона, звичними ці два вирази були й у теологічній літературі» [245, с.385].

Етимологія слова «емблема» пов'язана з латинським *emblēma*, грецьким *ἐμβλημα*, що первинно означали «вставну частину» [523, с.518], «вставний елемент», пов'язувались з дієсловом *emballo* (викидаю, вставляю), констатуючи ефект «процесуальності», наголошуючи на «зануренні» та «проникненні» у певну структуру чи явище. З'єднуючи в собі візуальні та вербальні сигніфікати, емблема отримувала статус образу-схеми, що натякає на смисловий об'єм, який вона частково реконструює: «емблема, навіть узята відокремлено, усе ж є репрезентацією усього світу, проте такою, яка тут-таки передбачає і довгий, можливо, безконечний ряд таких ж, схожих зображень» [302, с.361].

Підставою для ідентифікації та типологізації «емблеми» та «емблематичності» можна вважати структурований «принцип» референції, семіотичний механізм, що опирається на окреслену взаємодію візуального та вербального, іконічного та конвенційного у зміслостановчих процесах. Схожі міркування імпліцитно та експліцитно проступають у дослідженнях інших вчених (О. Михайлов, Д. Меннінг, Л. Софронова), тож можемо констатувати ефект семіотичного, гносеологічного, метафізичного, культурологічного розширень поняття «емблеми». «Цей ефект, – стверджує Олена Григор'єва, – має бути визнаний як універсальний, він не обмежений чіткими історичними рамками. Тому поняття емблематичної конструкції може застосовуватись до різних періодів розвитку культури» [119, с.54].

Сучасні трактування розширюють часові та галузеві координати функціонування «емблематичності», що як поняттєва категорія значно

збільшує свою вжитковість, адже апелює до фундаментального когнітивного засобу, який опирається на когерентність феноменів та ноуменів, перцептивного фону і його вербального становлення, іконічної та конвенціональної взаємодії у найрізноманітніших комбінаціях. Зокрема, «конвенціональний (або абстрактний) елемент емблеми може представлятися як місце в ієрархії, а іконічний (конкретний) – як зовнішність суб'єкта [...] з іншого боку, емблема може позиціонуватися як конструкція, що поєднує просторові і часові елементи, або як поєднання загального і індивідуального (правила і прикладу)» [119, с.55]. Ці твердження визначають функціональність емблематичного семіозису не лише в літературознавчій чи культурологічній площині, а й мультидисциплінарно, адже емблема трактується і як мнемонічна фігура, і як гносеологічна операція: зображення і слово – це два основних способи позначення / означення усвідомлюваного світу, причому такі, що конгруентно дублюють один одного. Відповідно, емблематичний «механізм» може тлумачитися і як форма пізнання, що має ознаки методу, принципу, способу мисленнєвої акційності, які проявляють та зберігають різні типи онтологічного досвіду.

---

## ▼ 1.2 Історіософія емблеми: метафізичні формулювання і емблематичні схеми

Підкреслюючи популярність емблематики в часи бароко, що надавало їй статусу «масової літератури» [589, с.331], Дмитро Чижевський наголошує на особливій ефективності образно-вербальних презентацій у фіксуванні морально-етичних, філософських, психологічних аксіологем. Прикмета «масовості» обґрунтовує універсальну доступність семіотичної моделі, що легко піддається інтерпретації, приносячи пізнавальну насолоду у зрозумілих для загалу координатах іконічно-конвенційної однотипності. У різних середовищах вона демонструвала свою герменевтичну ефективність, модифікуючи інтерпретаційну глибину під інтелектуальні горизонти реципієнта. У час бароко емблема дійсно «оголошує і про всеохопність, універсальність, енциклопедичність своєї тематики» [302, с.362].

Григорій Сковорода, що у своїх творах подає «цілу теорію символіки» [589, с.330], емблематичну форму ототожнював з особливим типом вираження мудрості: «древніи мудрецы имѣли свой язык особый, они изображали мысли свои **образами, будто словами** [...] Образ, заключающий в себе тайну, именовался по-еллински εμβλημα, emblema» [410, с.378]. Трактуючи її як елітний, майже сакральний спосіб смислового оприявлення, Григорій Савич акцентував на візуально-вербальній синкретичності гносеологічних процесів, великій сугестивній залежності між словом та зоровим враженням, що значно пізніше стало предметом детального вивчення у когнітивістиці, психолінгвістиці, нейропрограмуванні. Елінський контекст, що для Сковороди править за джерело народження ідеї емблематичного осягнення світу, насамперед вказує на його орієнтування на «риторичну традицію», де зорові образи увиразнюються та мисляться виключно у сфері слова.

Проте найдавнішим виявом функціональності «емблематичної форми» як способу народження досвіду та культури, безперечно, є первісне мислення та первісний семіозис, що виплекали ритуал, міф, культ, магію, релігію, загалом фольклор. Емблематичний принцип є основою народження мови. Візуальний, зримий фон (рельєфні просторові окреслення, форми рослин, тварин, природні процеси) означувались, вербально маркувались, поступово формуючи аксіологічні доміанти. Олександр Потебня, полемізуючи з О. Афанасьєвим, підкреслював очевидний зв'язок між зародженням слова і міфу: «правдоподібно, що найпростіші форми міфу можуть співпадати зі словом, а міф як ціла оповідь, може передбачати міф, як слово» [379, с.300].

Метафоричність первісного мислення особливо позначилась на мовотворенні. Первинні вербальні знаки були пов'язані зі своїми візуальними денотатами. Слово було номінальним вираженням візуально окресленої та відокремленої предметної самовираженості. Через аналогії та асоціації «інтерпретаційна» практика тлумачення «світу» визначала домінантні стягування візуальних типовостей, що маркувались вербальними штампами. Конкретне слово позначало виражальну якість, що спостерігалася, могла бути предметом візуальної фіксації, асоціації та мала широку перспективу семантичного поглиблення. Власне, такий шлях спостерігаємо за лексемою «дерево», що, маючи

етимологічне споріднення зі словами «рід», «родина», «родитися», ілюструючи життєві лінії та розгалуження «життя», з плином століть набувало додаткових смислових конотацій (судинне дерево, гілка метро, кора головного мозку), висновуваних з первісних візуальних аналогій. Позначаючи процес (у пізнішому номінуванні «ідею») народження, це слово було складовим елементом інтерпретаційного вираження міфу про створення світу, людини, похідних ритуалів, обрядів, культів (народження, смерті, весілля, замовлянь тощо). Входячи в ці культурно-міфологічні моделі семіозису, образ «дерева» у різних модифікаціях позначав народження (життя) візуально. Проте він є лише символічним елементом структури емблематичного типу, адже його конкретний смисловий варіант координувався додатковими виразниками змісту, до яких первинно належали жести, рухи, танець, вигук, а далі слово, «формула» (А. Лорд).

Узагальнено можна припустити, що емблематична форма була внутрішньоструктурним, креативним принципом організації світоглядної (інтелектуальної, моральної, аксіологічної) одноманітності та типовості. «Усе є спільним для всіх. Рухи стереотипні: всі виконують одні й ті самі рухи за тих самих обставин, і цей консерватизм поведінки є лише породженням консерватизму думки» [159, с.9]. Еміль Дюркгайм вважав, що в такий спосіб індивідуальний тип зливається з родовим. Емблематичний принцип тут дійсно може вважатися універсальним способом спільного узгодження індивідуального з загальним та навпаки. Уявлення і маркування часу та простору наочний тому доказ. Час – абстракція, «створена із засобів, за допомогою яких ми його ділимо, міряємо, позначаємо об'єктивними ознаками» [159, с.13]. Поділ на дні, тижні, місяці, роки відображався в візуально-вербальних десигнаціях публічних церемоній та періодичних ритуалах. Ритм колективної діяльності, регулярність календаря, плинність часу забезпечувалось предметною наочністю (фази місячних, астральних циклів, рух тіні) та вербальною номінативністю (фонетичною артикуляцією конкретних періодів та циклів). Подібним чином координувалося розуміння простору. Його ідентифікація, проекція на пряму визначались за аналогією до макрокосмічної аксіології (схід, захід сонця). Окреслення топосу реалізовувалось через його пов'язаність з конкретними предметами чи явищами, природним розщепленням,

об'єктним відокремленням. Розташування первісних поселень, капищ, жертovníків, культово-ритуальних місць та їхня архітектоніка організовані як відображення уявлень про космічний порядок і є його емблематичною мікромоделлю. У них проявлялась міфологічна аксіома про те, що «частка варта всього цілого» [159, с.15], і герменевтичне правило розуміння «чогось-через-щось» [134, с.128].

Ідея «сакрального» також має емблематичну виразовість, що втілюється в візуально-поняттєвому презентуванні Божественності. Язичницький пантеон вагомий тому доказ. Священні природні стихії та явища опредмечувались у формі конкретних ідолів, отримуючи ім'я та вербалізований ритуальний супровід. Пізніше ця традиція модифікована ввійшла у християнство, ідейна доктрина якого виражається у поєднанні іконографічного (іконостасного, візуального) та біблійно-екзегетичного (вербального) семіозису. Таким чином, емблематична форма експліцитно та імпліцитно проявляється у міфологічному, релігійному, філософському дискурсах, де функціонує як семіотичний принцип смислотворення та гносеології. Її універсальність зумовлена специфікою процесів сприймання і відображення, споглядання та інтерпретації, структурою чуттєвого пізнання та інтелекту.

Перші візуальні враження, що мали спільні колективні резонанси, координували формування перших позначень та їх смислових горизонтів, укладаючи схематичні узгодження між зоровими уявленнями та їхніми вербальними маркерами. Саме синкретичне поєднання взаємодоповнювально констатувало значення конкретних явищ через візуальну та вербальну «семантику». Візуальні деталі, маючи нескінченний асоціативний потенціал, інтерпретувались за допомогою аналогій, подібностей та тотожностей. Структура цих процесів виразно «емблематична». Цілком очевидно, як їхня первинна смислова вагомість та репрезентативність ставала основою для численних реінтерпретацій впродовж наступних періодів розвитку літератури, повсякчас підкреслюючи вагомість іконічно-конвенційної конвергенції. Зокрема, у Г. Сковороди вона теж кристалізується у особливій прив'язаності вираження метафізичних істин через активне використання міфологічних візуальних маркерів, як-то загальних образів – сонце, вода, дерево, змії, так і конкретних – Нарцис, Актеон, Христос тощо.

Безперечно, антична філософська риторика («язык особый»), формули якої почали текстуально відображати спроби пізнання сутності речей, демонструє модифікаційну силу принципу «емблеми», його перехід з «натуралістичного» у риторичний вимір структурування та логіки. Класичним прикладом тут є «теорія ідей» Платона, яку Бертран Рассел характеризує як «почасти логічну й почасти метафізичну. Логічна частина стосується значення загальних слів» [388, с.113]. Емблема «печери», мабуть, найбільш вдало характеризує Платонове розуміння ролі візуального сприймання у когнітивних процесах, залежність смислових узагальнень від конкретного наочного фокусу та включеності його в загальні схеми світоглядної орієнтаційності. Водночас, вона підкреслює актуальність явищ «візуальної семіотики» у метафізиці, власне акцентує на перехідності «фізики» у «метафізику». Вплив таких уявлень постійно зринає у обґрунтуваннях різних явищ та процесів. Достатньо пригадати роздуми Платона про співвідношення конкретних предметів та їх геометричних відтворень: «коли вони користуються кресленнями і роблять з них висновки, їх думки звернені не на креслення, а на ті фігури, відображенням яких вони є» [358, с.293]. Платон наголошує на метафізичній сутності слова, виділяючи реальну, ідеальну та номінативну форми. Загалом, у його методі проглядаються редуційні способи інтерпретації, властиві феноменології. «Слово «кіт» означає якогось ідеального kota, чи то Kota, створеного Богом і єдиного. Конкретні коти мають природу того kota, тільки більш або менш неповну, і саме завдяки цій неповності, недосконалості можливе існування багатьох котів. Ідеальний Кіт – реальний; конкретні коти – тільки видимість» [388, с.113]. Схематичні, шаблонні координатії, що дозволяють проникнути у «сутність» конкретного явища через структурований перехід від фізичного предмета до його ідейного значення, відіграють у концепції філософа провідну роль. Сприймання реальності за Платоном, таким чином, зводиться до «емблематичної редуції», зримі предмети лише «тіні» і можуть бути пізнані через декодування, шляхом етапного переходу до єйдосного розуміння. У гносеології Платона світ та його складові розкриваються через трансформування візуального у номінальне, а комплекс «ідей» редукується в емблематичному механізмі «розумової осяжності» [358, с.298].



Теорія Платона стала основою для метафізики Аристотеля. Його осмислення «універсалій», категорій «змісту» і «форми» звернені на співвідношення «матерії», «номінації» та «ества». Тут теж проглядаються паростки семіотики, «мовної філософії», особливо у книгах «Категорії», «Про тлумачення» [18, с.687]. Розглядаючи поняття «сутності», «роду» та «виду», Аристотель не зраджує емблематичному стилю Платона, хоча свою метафізику буде як варіант полеміки з вченням про «ейдоси». Для прикладу: «Порівняємо два вислови: «Сократ білий» і «Сократ – людина». Біле знаходиться в тілі Сократа. Саме тому ми називаємо його білим, тобто ім'я білого – «біле» – позначається на Сократі. Але власне біле і, відповідно, його поняття, його визначення [...] не повідомляють про Сократа. Адже Сократ не колір, що розсіює світло, він взагалі не колір. Визначення білого не є частиною визначення Сократа. З другого боку, людина не знаходиться в Сократі в тому сенсі, в якому біле (і взагалі будь-які якості) знаходяться в ньому. Визначення людини («двонога істота, що живе на суші») [...] говорять про Сократа» [18, с.601]. Подібні форми викладу суджень, їхня структура та логіка демонструють, що пізнавальна цінність становиться у системі візуальних перевказувань певних ознак, уявному репродукуванні, номінуванні ідей-образів, асоціативна інтерпретація яких творить об'єктивну реальність. Тут бачимо, як метафізика Аристотеля переходить в теорію творчості, а окремі її положення нагадують виклад теорії символізму.

Ганс-Георг Гадамер, досліджуючи роль «мистецтва і наслідування» в системі фракійського мислителя, відзначав особливу вагомість міметичної практики. Суть наслідування полягає в тому, «що ми бачимо в зображеному зображене [...] Упізнавання скоріше означає пізнання чогось як уже одного разу баченого» [134, с.22–23]. Відповідно, «впізнавання, як його мислить Аристотель, має за передумову наявність об'єднувальної традиції, де всі знаходять спільну мову і в якій усі сходяться» [134, с.23]. Як варіант такої об'єднувальної традиції розпізнавання-інтерпретації можна розглядати емблематичну форму, що функціонує як латентний, внутрішньоорганізаційний спосіб символічного упорядкування досвіду. Він поширюється на усю історичну традицію «західної філософії»: «Платон воскресає у Аристотелі, – пише А. Белий, – Геракліт – у Ніцше» [46, с.40–41]. Об'єднавчим тут

є «принцип» філософського осягнення та смисловираження, спосіб та модель інтерпретації, де «світ» (об'єктивна реальність, буття, простір, людина) виступають одиницями символічної мови оформлення гносеологічного досвіду.

У «Критиці чистого розуму» І. Кант цю універсальну властивість називає схематизмом: «В основі наших чистих чуттєвих понять [дійсно] лежать не образи предметів, а схеми [...]. Цей схематизм нашої свідомості у відношенні до явищ і їх чистої форми є сокровенне (*verborgene*) в надрах людської душі мистецтво» [196, с.178]. Діяльність свідомості Кант описує як взаємодію явищ та категорій, чуттєвих та інтелектуальних відносин в межах трансцендентальної схеми, синтетичної єдності різноманіття. Цей механізм схожий до емблематичної форми своєю структурою, він трактується як взаємодія образу та поняття, візуального та вербального. «Поняття собаки (згадаймо Платонового kota – *O. C.*) позначає правило (*bedeutet*), за яким моя можливість уявлення може намалювати форму (*Gestalt*) чотиринової тварини в загальному вигляді (*allgemein*); не обмежуючись якимсь одиничним конкретним образом зі сфери мого досвіду або взагалі будь-яким можливим конкретним образом» [196, с.178]. Цей, у стилі та дусі Платона, варіант судження підкреслює різночасну вагомість і актуальність «емблематичної схеми» як способу відображення дійсності та метафізичної метамови. У різних формах проступає вона і в католицькій філософії, схоластиці, «Левіафані» Гоббса, «монадах» Ляйбніца, у Шопенгауера, Ніцше тощо. Цілком логічно, що уся діахронна вертикаль розвитку пізнавальної думки відображається схематично (автор – теорія – герменевтика), а її індивідуалізовані авторські вияви означають, за влучним висловом Андрія Белого, «емблематикою смислу» – «будь-який зміст виводиться з форми» [46, с.33]. Вагомого значення тут набуває проекція мовного самовираження, її семіотичний вияв, міра «заглиблення» (семантичного, граматичного, етимологічного) конкретного автора в вербальні структури, вміння підпорядкувати нормативний «мовний горизонт» до власної філософської системи. Спроба узгодження феноменальних та ноуменальних осягнень провокує формування особливого ідіостилю, що передбачає розширене об'єднання іконічного і конвенціонального, конкретного і абстрактного, правила і прикладу.

Емблематична форма структурально та прагматично інспірує метафізичність. Закономірно, емблематична поезія в окремих випадках трактувалась як філософська, а окремі філософські трактати – як зібрання емблематичних суджень. Достатньо згадати характеристики Д. Чижевського про стиль Г. Сковороди, який «подав у своїх творах цілу теорію емблематики» [584, с.257], або ж Д. Наливайка про те, що діалоги й численні вірші українського софіста «побудовані за принципом поетичного опису емблематичного малюнка. В плані загальноестетичному він виходив із того постулату, що художня краса речей полягає не в їхній фізичній привабливості, а в певній наданій їм символічній ідеї, яка є тінню небесних і земних образів» [323, с.38], або ж узагальнення Л. Ушкалова – «саме емблематичні образи складають іконосферу всієї української барокової поезії» [508, с.39].

Близькість філософії й поетичного слова, форм пізнання та їх метамовного оприявлення, експлікацію сутності філософської думки обґрунтував Г.-Г. Гадамер. У працях «Філософія і поезія», «Філософія і література» він концентрується на виражальній своєрідності мовних феноменів, підкреслюючи вагомість способу та форми вербального викладу: «філософія як така не має власної мови, яка була б підпорядкована її специфічному завданню. Форма речення, логічна структура предикації, підпорядкування присудка наявному підмету – усе це закони, що функціонують і в інших типах мовлення» [134, с.124–125]. Феноменологічне трактування філософії і літератури у Гадамера – це насамперед дослідження типів взаємодії мислення і мови, рецептивної дійсності та герменевтичної абстрактності. Подібність філософського та літературного дискурсів зумовлена «емблематичним принципом» свідомості, який у німецького вченого закладено у фразі: «Здається, над поетом, так само як і над філософом, від Платона до Гайдеггера, панує незмінна діалектика появи предмета й відступання його назад у таємницю мови» [134, с.126]. Сприймання, яке завжди прив'язане до прагматичного життєвого контексту, – «це завжди бачення чогось-через-щось» [134, с.128]. Окремі ідентифіковані свідомістю предмети, явища, дії є елементами структур, що опосередковано розкривають зміст інших. Іконічний та конвенційний аспекти тут є компонентами впізнання та смислової сугестивності.

Довготривала традиція взаємодії іконічно-конвенційних репрезентацій по-своєму розкривалась у літературній сфері. Попри те, що у 16–17 столітті цей смисловиражальний принцип редукувався у популярний жанр «емблеми», все ж і до його появи, та й після резонансного апогею він мав і має широку модифіковану ужитковість. За винятком європейських емблематичних збірників, де власне розкрито конфігурацію емблеми як жанру у класичній формі (*pictura, inscriptio, subscriptio*), в художній літературі вона, як правило, більше не з'являється. Навіть в часи свого «барокового» розквіту зазнає різноманітних модифікацій. Так, «Харсдерффер вважає нормальним двокомпонентну будову емблеми, а епіграматичний підпис розглядає як зовсім не обов'язковий додаток» [302, с.368], а в українській традиції вона мала своє модифіковане застосування, яке вказувало не так на ознаки жанру, а скоріш стилю. Зрештою, зображення не обов'язково повинно зринати у формі гравюри, візуальність слова дозволяє замінити малюнок коротким вербальним описом [302, с.369]. Отож, визначальним було орієнтування не на класичну форму, а на екзегетичну цілісність смислотворчого принципу, де переплітається та взаємодіє візуально-вербальна, іконічно-конвенціональна сигніфікація.

Візуальні змісли в бароковій літературі закорінені в слово, вони констатуються риторично, їхнє унаочнення карбується особливою поетологічною системністю, яка відображає системність світоглядну. Ціла низка риторичних термінів, що позначали домінантні екзегетичні принципи словесного мистецтва XVII століття, зосереджувались на вираженні репрезентативної «копійності» та взаємозамінності візуального через вербальне. Риторичні поняття «гіпотипоза» і «діатипоза», латинський «евіденція», грецький «енаргейа» [302, с.361–362], багатофункціональна «ексфраза» [Дет. у праці: 64] визначали конче важливі явища відображення, наочних уявлень, вербальної деталізації візій, словесного відтворення зображень.

Ця тенденція досить виразно представлена в національній мистецькій традиції. Література українського бароко не витворила оригінальної класичної емблеми, проте емблематична стратегія була чільним способом поетикального семіозису. У працях українських дослідників цього періоду простежується постійне розширення та модифікування поняття «емблема». Зосібна, Д. Чижевський у своїх

медієвістичних студіях характеризує «*емблематичну поезію*» [589], зараховує Г. Сковороду до «найяскравіших представників *емблематичного стилю* в містичній літературі нового часу» [590, с.114], Л. Ушкалов вживає сполучення «*емблематичні вірші*» [510, с.37], «*емблематичні образи*» [510, с.39], Ю. Миненко, визначаючи своєрідність геральдичної поезії, класифікує її як «*емблематичну за формою і панегіричну за змістом*» [304, с.6], А. Макаров править про народження в *XVII столітті* «грандіозної ідеї емблематичного осягнення світу» [285, с.92], що спровокувало появу «*емблематичної мови*» [285, с.92] в архітектурі, живописі, графіці, емблематичних віршах, філософії, проповідницької літератури, драматургії [285, с.92–93] та навіть у музиці [306]. Схожі формулювання вказують на те, що в українській літературі XVII–XVIII століть домінує проявлення не так конкретного жанру – емблеми, а радше семіотичного принципу, прагматичної моделі, смислотворчого та мнемонічного механізму, що може трактуватись як вияв емблематичної форми, а її різногатункові типи номінуватись «емблематизмом».

Тож поняття «емблематична форма», «емблематизм» набувають наукової валідності як категорії, що мають інтердисциплінарний зміст та властивості, розширене трактування, позначають в літературознавстві особливу конгруентну якість художнього мислення, що синхронізує авторське сприймання, художньо-образне вираження та рецепцію у візуальному та вербальному вимірах. Вони констатують давню залежність творчих осягнень від скоординованої взаємодії наочних та словесних перенесень, їхню когнітивну, метафізичну, психологічну зумовленість, що має свою модифікаційну еволюційність від фольклору до постмодерну. Доцільності такому термінологічному застосуванню додає й те, що проявлення емблематичних явищ окремими дослідниками відстежується і «в драмі», і «в прозі», і «в характері», і «в образі», що провокує виникнення сполучень «емблематична драма», «емблематична сцена», «емблематичний епізод», «емблематична наративна структура» [671]. Можна констатувати своєрідну універсальну всепроникливість емблематичної форми, що з жанрового виду трансформувалась в поетологічний принцип. Водночас, стала засобом номінування та характеристики явищ, що виникли задовго до появи та занепаду емблеми як жанру.

У контексті зближення біологічних, когнітивних наук з культурологічними дослідженнями літератури популярним стає твердження, що «творення і еволюція культури добре і корисно описується як життєвий процес, який зумовлений реальними обмеженнями і загорнутий у них» [712, с.11]. Антропологічна і біологічна контекстуалізація впливає на розуміння та інтерпретацію літературних творів як циркуляцій соціальної та фізіологічної енергії, що виплекані «когнітивним голодом» [713, с.185]. Жага «перетравлення» реальності конформувала зримі образи навколишнього світу у знакові симулякри, що стали матеріалом для конструювання різних культурних систем, літературних форм та типів. У дискусіях про когнітивні потреби людини неодноразово зринали питання, чого більше потребує культурна активність – зображення чи слова, візуального чи вербального тамування, а чи їх взаємодоповнювального потенціалу. Закон «емблеми» дозволяє констатувати вирішальну зумовленість іконічно-вербального «тропізму» для глобальних і локальних смислових «проривів», систематизацій та меморіалізацій. Його перше проявлення відстежується у виникненні мови, «переливанні» візуальних вражень у слова.



## **ЕМБЛЕМАТИЧНА МОДЕЛЬ ГНОСЕОЛОГІЇ: СЛОВО ЯК «ЕМБЛЕМА»**

Емблематичні форми репрезентації художнього досвіду мають дуже давню та донині недостатньо досліджену традицію. У дослідницькому дискурсі (І. Ісіченко, Б. Криса, О. Михайлов, Д. Степовик, Л. Софронова, Л. Ушкалов, Д. Чижевський,) домінує переконання, що емблема утвердилась як окрема літературна форма задовго до епохи бароко і зросла на основі тієї словесно-образної єдності художнього мислення, «джерела якого линуть в глибини тисячоліть» [302, с.358]. Дмитро Чижевський, вивчаючи емблематичну поезію бароко, пов'язує її витoki з «ідеєю символізму» [589, с.326], з'ява якого «втрачається десь в найстарших формах релігій старого Сходу» [589, с.326], різних «відмін платонізму, зокрема християнського [...] цілій літературі символічного витовкмачення Біблії» [589, с.326]. Популярна в часи Ренесансу наукова тенденція розгадування єгипетських ієрогліфів стала поштовхом для формування емблематичної книжної традиції, що ідеально відтворювала та кодувала буденні та вишукані буттєві сугестії у іконічно-конвенційній синкретичності. Про давню таємну емблематичну практику «еллинских любомудров» неодноразово писав Григорій Сковорода, відзначаючи особливу вагомість потенційної координатії словесних і образних перехрещень у таких фігурах.

Вивчаючи структурні паралелі між емблемою і літературою у XVI–XVII століттях, Пітер Дейлі неодноразово констатує наявність оригінальних попередників, що стали джерелами як для тематичного, так і структурного, формального утворення конкретних зразків, насамперед у книзі Андре Алціато. У грецьких епіграмах, класичних міфах, ренесансних колекціях «*Loci Communes*» («Загальні принципи теології»), «*The Tablet of Sebes*» («Картина Кебеса»), інтерпретаціях єгипетських ієрогліфів, пам'ятних гербах, геральдиці, символізмі та

екзегетиці [671, с.9] канадський дослідник помічає цілу перехідну систему, що об'єднана спорідненою виражальністю, іконічно-вербальною зведеністю. Така порівняльна проекція дозволяє автору констатувати функціональність емблематичних розширень і стягнень, відзначити як з окремого слова чи образу виростає об'ємна іконічно-вербальна структура, і навпаки, як у багатокомпонентній інтермистецькій презентації відображаються прості сенси.

Для проявлення таких відношень дослідник змушений повсякчас звертатись до осмислення взаємодії між словом і образом, увиразнювати приховану візуальну умоглядність вербальних відтворень, їхню дифузію, відзначати розщепленість та компонентну структурованість семантичних становлень. Тож цілком логічно, ці спостереження згрупувались у окремому підрозділі його праці, що названий «The Word-Emblem» («Слово-емблема») [671, с.73–122], і констатували окрему наукову проблему. Учений наголошує, що «під словом-емблемою я розумію словесний образ, що має якості пов'язані з емблемою» [671, с.74]. Відстежуючи найрізноманітніші схожості між літературними образами та їх емблематичними прообразами й навпаки, інтерпретації Пітера Дейлі насамперед спрямовані на констатування «руху» символічних алюзій та ремінісценцій, образних «попередників» та джерел, що опосередковані конкретними словоформами.

У цьому розділі ми робимо спробу розширення цієї проблеми, визначивши не лише літературні спектри взаємодії між словом і образом, а насамперед зосереджуємось на темі співвідношень структури емблеми зі структурою слова. Видається доречним припущення, що класична емблематична форма – це розширена, унаочнена конструкція, що відтворює процес формування значень конкретних слів. Вона опредмечує та деталізує той латентний нейрофізіологічний процес, що відображає сумарно-динамічний синтез переходу від конкретного знака до його значення. Умовно кажучи, емблема презентує собою розширену конструкцію внутрішньо прихованих сенсотворчих механізмів мови, є модифікованою моделлю того провідного принципу, що стягує візуальних досвід і його вербальну репрезентацію, опирається на його схему і структурні засади. У міфологічних, структуральних, семіотичних, нейролінгвістичних концепціях слово експлікується у різнотипних способах структурування процесу семантизації, через

описи та позначення переходу від означника до означуваного, денотата до конотації, знака до семи, з відзначенням важливості внутрішньо опосередкованих візуалізацій.

Такий підхід дозволяє розширити часові межі утвердження явищ емблематичності, внести їх у парадигматичну вісь культурологічних механізмів, що не обмежуються параметрами жанру. Доречними тут видаються формулювання О. Григор'євої, яка підкреслює, що емблему варто розуміти двояко: «в якості конкретного історичного і культурного явища і в якості універсальної моделі цілої групи культурних феноменів. Відповідно, і поняття структури і прагматики мають відноситись як до емблеми у вузько-історичному сенсі, так і до схожих явищ» [119, с.10].

---

## ▼ 2.1. Емблематичні механізми і процес вербалізації: синкретизм первісних образно-словесних репрезентацій

Попри ствердне переконання дослідників у «давності» емблематичної традиції, пов'язаність з мовою та міфом, в українському і світовому літературознавстві її насамперед інтерпретують в межах історії книжної літератури та її форм. Поза увагою дослідників залишаються аспекти виявлення «емблематичності» в уснопоетичній системі, її конформація в межах формування первісного досвіду та «первісної мови». Для встановлення актуальності та ефективності емблематичних механізмів у виробленні мовних парадигм зосереджуємо увагу на проекції «емблематична форма – первісне мислення / мова – фольклор», що спонукає до перегляду та відтворення базових концепцій становленням мовної картини світу, міфологічної свідомості, з'ясування факторів впливу та законів фольклорного функціонування.

Домінантною ознакою емблематичності в літературі є іманентна єдність візуального і вербального, які когерентно структурують процес сигніфікації. Ця ж таки єдність була первинною дихотомією народження мови та міфу, ритуалу та релігії, звичайно ж у форматі первинного натуралістичного номіналізму. По-різному її відзначали та окреслювали зарубіжні та вітчизняні вчені, вдаючись до диферентних поняттєвих узагальнень та означень. Помітним видається різностороннє наближення

до трактування слова як «горизонту бачення світу» [665, с.76], що через простір нарації конкретизує візію.

Німецький антрополог і лінгвіст Макс Фрідріх Мюллер у своїх мовних та релігійних компаративних студіях наголошував на тому, що причина появи релігії полягала у виродженні мови, перенесенні до сфери абстрактного метафоричних виразів, котрі позначали реальні явища природи: «Якщо ми вперто не хочемо зрозуміти мову давніх пророків, якщо ми наполягаємо на розумінні їх слів з зовнішнього і матеріального боку та забуваємо, що перш, як у мові було встановлено розмежування між конкретним і абстрактним, між власне духовним і виразно матеріальним, бажанням мовців було охопити і конкретне, і абстрактне, і матеріальне, і духовне тим способом, який став зовсім чужим для нас, хоча він живе у мові кожного справжнього поета» [314, с.57]. Первісні мовленнєві конструкти на думку М. Мюллера ізоморфні своєю структурою та філософією до «поетичного» мовлення, що обов'язково має враховуватись при декодуванні давніх текстів. Процеси номінування – це складна і довготривала історія рафінування та пошуку взаємовідповідності між візуально зримим образом та його смисловою вербалізацією. Так чи інакше тут особливо вагомим є взаємозв'язок між конкретним образом та його словесним маркером, що когерентно формують смислову презентацію. Це створювало рецептивні апорії у розумінні давніх текстів. Метод М. Мюллера можна характеризувати як різновид «емблематичної інтерпретації», що передбачає реконструювання синергетичної взаємодії візуального та вербального, опертої на принцип самоорганізації [Дет. у працях: 402; 564].

Прикладом ефективності такого підходу можна вважати пояснення Макса Мюллера щодо змістової суперечності біблійних легенди з першої Книги Буття про створення чоловіка та жінки за образом Божим та другої – про сотворення Єви з ребра (кістки) Адама. Полишаючи традиційний (буквальний) спосіб трактування оповіді, дослідник вибудовує взаємозалежну структуру поміж домінантним образом та його значенням у системі давньоєврейської мови, де кістка позначала «глибинну сутність», «самість речі», її «тотожність». Відтак, створення Єви з ребра Адама – це створення тотожності, відображення / реконструкція його духовної та тілесної сутності [314, с.58–59]. Отож, значення обох біблійних оповідань ідентичне. Розбіжність трактувань наслідок

семантичних контамінацій – сучасний «мовний горизонт» не розкривав давніх особливостей внутрішньої форми слова «ребро».

Метод інтерпретації Макса Мюллера нагадує своєю структурою «емблематичну матрицю» – сенс біблійної легенди розкривається через взаємозалежну кореляцію поміж візуальним образом (кістка, ребро), його назвою та символічним значенням у давньоєврейській мові. Структуральні відношення, що організують емблематичний семіозис, є лише кодом для тлумачення давнього тексту. Симетричне розуміння та смислова ідентифікація відповідно до мовної прагматики та семіотики давнього часу тут особливо важлива.

Приклад Макса Мюллера дуже добре ілюструє важливість системної семантичної ідентифікації давніх лексем, також підкреслює, що редукування значення слова лише через його візуальну когнітивність недостатнє та поверхове, а часом помилкове. Це дозволяє припустити, що металогіка сенсів в часи зародження мови конституювалось у певній структурі, яка схожа до емблематичної. За номінуванням предметів та явищ, фокусуванням їх в конкретні артикуляційні та піктографічні форми ховається довготривалий процес пізнавальної асоціативності та корелятивної аналогії. Виникнення мови можна вважати першим етапом емблематизації досвіду, узгодження зримого та вербального. Вона функціонує як умовна та штучна семіотична система, що опосередковано позначає різні типи чуттєвих реакцій та феноменологічних інтенцій. Фонетичний чи графічний контур слова лише десигнат, що розгортає приховану систему взаємовідношень від знака до значення.

Процес зародження мови по-різному відображений в лінгвістичних, антропологічних, філософських концепціях. Усі вони, як правило, відображають гіпотетичні судження, що не можуть бути підтверджені очевидними фактами. Повна реконструкція первинного етапу становлення мови неможлива. Можна лише констатувати, що це був процес позначення чуттєвого, фокусування і номінування того, що сприймалося різними чуттєвими рецепторами та опиралося на емоційну ситуативність. Таким чином, мова результат узгоджень зримого (споглядального – форма) та мисленневого (уявно відображеного – зміст).

Людвіг Вітгенштайн у «Нотатках про «Золоту галузку» Дж. Фрезера» розглядає функціонування мови у первісних ритуально-магічних структурах як невід'ємну частину складного соціального цілого – практики

«мовної гри», що використовується як заміник поняття «мова» та є синонімом до сполучення «форма життя» [422, с.249]. Такими отождивненнями він підкреслював очевидну залежність між мовою і мисленням, мовою і формуванням уявлень про світ, де варіативність та знакова суб'єктивність, асоціативна вибірковість тощо формували координатне поле гносеологічної та номінативної гри. Для того, щоб зрозуміти своєрідність ритуального світогляду треба, на думку Вітгенштейна, «перебрати усю мову» [79, с.255]. Первісне мислення і фантазії – «це не намальована картина чи пластичний образ, а складне утворення з різногенетичних елементів: слів і образів» [79, с.255]. Тож оперування графічними чи фонетичними знаками не повинно протиставлятися «образним уявленням» [79, с.255], а навпаки – розглядатись як єдність. Торкаючись проблеми взаємоузгодження «речі (предмета)», назви (слова) і його значення, Людвіг Вітгенштейн у руслі «емблематичного структуралізму» констатує: «називати щось – це ніби чіпляти до якоїсь речі табличку з назвою» [78, с.97]. Процес вербалізації структурно нагадує емблематичну сигніфікацію, зрештою, спорідненою є їхня прагматика і філософія. Народження значень форматується візуально-вербальними взаємоузгодженнями семантичних контекстів. «Коли те, що ховається в останньому снопі, називають «хлібним вовком» і так називають цей сніп, а потім і людину, яка його збирає, то в цьому ми впізнаємо добре знайомий нам мовний процес» [79, с.257]. Це дозволяло Вітгенштайну, услід за О. Потебнею, М. Мюллером, Е. Кассіером, стверджувати, що «у нашу мову вкладена ціла міфологія» [79, с.257].

Більш глибоке та розширене трактування мови та міфу як форм, що утворюють символічну єдність, присутнє у дослідженнях Е. Кассієра. Мова і міф у його концепції характеризуються як тотожності «властивих їм конструктивних форм; слово, значення і міфологічний образ первинно утворюють одне неподільне ціле» [191, с.15]. Інтерпретація міфу для Е. Кассієра – це лінгвістична (насамперед етимологічна) ідентифікація стрижневих міфологем. Міфологічна свідомість розкривається через номінативну функцію – у первинному артикульованому позначенні вибраних і конкретизованих у просторі предметів та явищ, тож «сутність кожного міфологічного образу можна визначити за його ім'ям» [199, с.328], а все, що «ми називаємо міфом, зумовлене і опосередковане мовою» [199, с.328].



Мовні позначення завжди полісемантичні, у них концентрується довготривала історія семантичних нашарувань та етимологічних відхилень. Часто через втрату зв'язку з первісним візуальним маркером слова втрачається сенс конкретних історій, з'являються нові варіації їхніх трактувань та походжень. Саме у багатозначності та паронімії, на думку Макса Мюллера, варто шукати джерело відхилень у тлумаченні багатьох міфів. Ілюстрацію такої «паронімії» він демонструє на основі міфу про Девкаліона і Пірру, яких врятував Зевс від великого потопу, знищивши усе людство. Як прабатьки нового покоління, вони розкидають каміння, що перетворюється в людей. Суперечність людина – камінь пов'язана з тим, що в грецькій мові ці лексеми позначені близькими за звучанням назвами *λαοί* і *λάας*. Схожі явища стали причиною поліваріантних трактувань багатьох «темних» місць «Слова о плъку Ігоревъ».

Усі перепони для розуміння первісного мислення М. Мюллер зводить до неправильного тлумачення давніх мов «за допомогою сучасних, в переодяганні древніх думок в одіж думки сучасної» [313, с.34]. Хибне тлумачення первісних текстів дослідник насамперед пов'язує зі «зміщенням мовних горизонтів» – деконструкцією внутрішньої форми, найближчого етимологічного значення і мовними «підмінами» сучасних перекладачів, що змінюють систему відповідностей між означником і означуваним. Оригінальна реконструкція внутрішніх семантичних надр конкретних словоформ відкриває справжні ейдоси міфічних історій. Проте для цього треба відстежити контекст функціонування словоформи, вникнути в систему іконічно-конвенційних зумовленостей. Відтак, міф про Вулкана, що розтинає голову Юпітеру, і Міневу, яка з'являється в обладунках, він трактує як символічну презентацію становлення нового світу: «Юпітер представляє блискуче небо; його чоло – схід сонця; Вулкан – це сонце до сходу, а Мінева – ранкова зоря, донька неба, що з'являється раптово, як джерело світла» [313, с.35].

Такий підхід до інтерпретації давніх текстів підкреслює, що смислові доміанти конкретних міфів часто сконцентровані в межах одного слова чи словоформи, які по-особливому узгоджують візуальний образ та вербальне позначення. Їх значення формується у структуральній взаємодії візуального (вихідного споглядального образу) та вербального (умовної маркованої ознаки), втрата герменевтичної адекватності хоча б одного

елемента цієї структури руйнує первісні смислові кореляти і змінює сенсову валентність. Таким чином, процеси первісного семіозису виявляють певну внутрішньоструктуральну схожість до тих моделей, що пізніше будуть названі «емблематичними».

У працях, що присвячені вивченню історичного глоттогенезу, первісні семіотичні процеси репрезентуються як іконічні та символічні імітації. Іконічні знаки, що мали властивість «переміщуваності», сприяли формуванню концептів і були основою зародження мови. «Такі знаки стали якорями для фіксування сенсорної інформації, яку стало можливо актуалізувати без наявного тут і зараз відповідного джерела інформації» [25, с. XIII]. Фонетичне чи графічне маркування є лише подразником для внутрішньо уявної реконструкції конкретного образу, що опирається на сенсорний досвід суб'єкта комунікації і ідентифікується його супозитивними шаблонами і стереотипами.

## ▼ 2.2. Нейролінгвістичні акції і герменевтичні процеси

У класичній нейропсихології (Г. Хед, Ф. Бартлет, У. Найссер [41; 316]) для характеристики таких процесів активно використовується поняття «схема». «Схема» тут трактується як своєрідний стандарт, за допомогою якого ідентифікують рецептивні реакції. Схеми модифікують відчуття, «які викликані вхідними сенсорними імпульсами, таким чином, що вони містять інформацію про наявний стан у його відношенні до стану попереднього» [25, с. XVII]. У когнітивній психології терміном «схема» позначено структуру, яка конфігурує рецептивну даність. Зокрема, У. Найссер ототожнює її з «тією частиною повного перцептивного циклу, яка є внутрішньою у відношенні до сприймаючого, вона модифікується досвідом і тим чи іншим штибом специфічна у відношенні до того, що сприймається» [316, с. 73]. Функції схем розкриваються через різні аналогії: якщо оцінювати їхню значимість в системах засвоєння інформації, то використовують поняття «формат», якщо в контексті збирання інформації про об'єкти і події – «план». Зрештою, існують інші варіанти термінологічних номінувань, проте усі вони у різних конформаціях підкреслюють вагомість структуральної взаємодії індивідуального

і колективного уявлення про форму і зміст у перцептивних механізмах. «Сприймаючий здійснює певний акт, що включає як інформацію від середовища, так і його особисті когнітивні механізми» [316, с.76]. Візуально сприйняті об'єкти чи явища (зважаючи на вибірковість акцентів візуальної рецепції) суб'єктом номінуються і внутрішньо характеризуються (за формою, якостями). Постановня та ідентифікація значень конкретних образів народжується у складному перехрещенні зовнішніх візуальних подразників, соціального семіотичного контексту та індивідуальних перцептивних відображень та інтерпретацій. Цей процес можна характеризувати як «емблематичний», адже він має схожу структуральну організацію та функціональність: суб'єкт рецепції вибірково зосереджується на зовнішніх стимулах, виділяючи в них домінантні властивості та якості, які стають ідентифікаторами для узагальнень про його смислову тотожність. Асоціативні мнемонічні механізми координують своєрідність уявлень. Семантичні контенти, як правило, опираються на закони «асоціації відношень та ідей» [336].

Зорові відчуття сприяють утворенню особливої візуальної семантики, що утверджує конкретизацію змісту. За допомогою пам'яті поняття можуть бути відірвані від первинних (домінантних) перцептивних контекстів-ідентифікатрів і репрезентовані ізольовано від них. «Розум, – стверджує один з провідних дослідників функціонування і структурних особливостей візуального мислення Рудольф Арнхейм, – може вирізати шматки з тканини пам'яті, залишаючи саму тканину незмінною. Він може по-своєму склеювати матеріал пам'яті, утворюючи в уявленні кентаврів чи грифонів, з'єднуючи механічно відтворені “шматки реального”» [19, с.186].

У гештальтпсихології слово розглядається як подразник для візуальних пригадувань, що організовані як «фігура і фон». У одному з експериментів Курта Коффки піддослідний на словесний стимул «юрист» сказав, «що бачить лише портфель у його руці» [19, с.186]. Домінантною тут є фігура «портфелю», а «рука» вказує на присутність силуету людини, що виступає фоном. Цілком логічно, що у інших реципієнтів будуть інші внутрішні візуалізації «фігури» та «фону» на цей вербальний подразник. Тож, візуальна ідентифікація конкретних словесних стимулів вибіркова та суб'єктивна (суб'єктивно-емблематична), а образи, що безпосередньо споглядаються, часто виникають у свідомості

як результат попереднього досвіду та особистісних маркерів пам'яті [41, с.301].

Розглядаючи герменевтичний вимір «мовних меж», Г.-Г. Гадамер підкреслював: «Кожен раз коли він (мовець – *О.С.*) підшуковує потрібне слово, яке повинне дійти до співрозмовника (а до співрозмовника доходить якраз слово), у нього виникає почуття, що це слово не зовсім вдало підібрано. Завжди те, що один мовець має на увазі і що прагне донести до співрозмовника, проходить повз цього співрозмовника, який реально отримує через мову дещо інше» [137, с.187]. Однією з причин мовної диференційності та полісемантичності є те, що асоціативні візуальні уявлення прив'язуються до конкретних слів на основі суб'єктивного досвіду, вони мають свої ситуативні відмінності та контекстуальну інсталюваність. Конкретне слово у різних людей викликає відповідні суб'єктивному досвіду внутрішньовізуальні предствлення, що мають відмінні «фігуральні» втілення та спільний «фон» або ж контур.

Це дозволяє припустити, що комунікативний консенсус народжується не на основі точної перцептивно-асоціативної відповідності та інтерпретаційної одноманітності, а на основі універсальної схеми узгоджень, яка припускає суб'єктивну візуальну поліваріантність ідентифікації. Слушною видається думка Т. Чернігівської щодо характеристики нейролінгвістичної діяльності людського мозку, який, «забезпечуючи вищі психічні і особливо мовленнєві функції, здійснює деякі математичні операції [...] під такими правилами розуміються специфічні алгоритми, що забезпечують лише мовленнєві процедури» [579, с.20]. Людвіг Вітгенштайн «порівнює лінгвістичний вислів із геометричною фігурою» [387, с.10], Роман Якобсон підкреслює, що для ефективності «мовленнєвої події» потрібен загальний «код» [644, с.112]. Проблема «розуміння» прив'язана до проблеми сприймання та оцінки, значення пов'язане з уявленням; алгоритм, схема, код, план, фрейм тощо – різні номінації складного процесу взаємоузгоджень перцептивного досвіду і його вербалізації. Таким чином, комунікативний процес (в усній і письмовій формах) певною мірою можна характеризувати як емблематичний, він демонструє вагомість емблематичної функції у мовній практиці. Конкретні мовні знаки лише частина зовнішнього вияву редукування значень, що прив'язані до внутрішніх візуалізацій. Якщо

вербальний знак є спільним монотипом, то суб'єктивні уявлення, які він викликає, поліморфічні.

Фрагментарність та вибірковість мнемомеханіки у психолінгвістичних акціях неодноразово підкреслювалась ученими. Експерименти, що проводили Альфред Біне, Курт Кофка, Едвард Б. Тіченер [дет. у працях: 19; 20], засвідчили домінування узагальнених, нечітких, схематичних візуалізувань конкретних словесних стимулів. Рудольф Арнхейм переконаний, що найбільш правдиво і точно ці явища описав Едвард Б. Тіченер. «У звичній діяльності мій розум – це доволі наповнена картинна галерея, у якій немає завершених картин, а лише імпресіоністичні ескізи. Коли я читаю або чую, що хтось зробив щось скромно, або поважно, або гордо, або ницо, або люб'язно, я бачу візуальний ескіз скромності, або поважності, або гордості, або ницості, або люб'язності. Велична героїня викликає в мене спалах, у якому я бачу високу фігуру, і єдина чітка частина у неї – це рука, що підтримує сіро-металеву спідницю; принижений прохач викликає у мене спалах зігнутої фігури, єдина чітка частина якої – це згорблена спина, хоча іноді проступають також руки, складені для прохання перед відсутнім лицем» [19, с.187].

Явища, що описує американський психолог-експериментатор, підкреслюють ескізність, «мерехтливість», відсутність цілісності внутрішньоуявних образів, що зринають як реакції на визначені словоформи. Загалом «це не просто справа фрагментації або недостатньо чіткого розуміння, це позитивна якість, що відрізняє розумове сприйняття предмета від фізичної природи самого предмета» [19, с.187]. Таким чином, розумова діяльність з філологічної точки зору може характеризуватись як емблематична: слово не дає уявлення про предмет, а лише координує зривання окремих, визначених пам'яттю як домінантних, ознак, що в цілому формують інтелектуальний образ – слово разом з ескізом, окремою деталлю образу апроксимують уявлення про його ідейний зміст. Дослідники не випадково порівнюють (Р. Арнхейм, Едвард Б. Тіченер) ці процеси з імпресіонізмом, живописом, загалом тими типами художньої творчості, що концентруються на відтворенні сугестивності візуальних вражень та психоемоційності.

Від глибини, багатства, яскравості та оригінальності таких внутрішньовізіяльних реакцій залежить глибина, багатство, яскравість та оригінальність проникнення у сприйняття і оцінку світу, «талант» його

інтерпретації. Зорова рецепція та мнемоніка – це схоплення і реконструкція вибіркового «окреслень», просторових особливостей і структурних конфігурацій, виділення яскравих характерологічних домінант, що стають кодами ідентифікацій предмета в цілому [20, с.55–56]. Накладені на них вербальні позначення та номінації утворюють складну структуровану взаємодію, яка є основою перманентної внутрішньої інтерпретації і способом смислового конструювання розуміння світу.

Характеризуючи особливості семантики внутрішнього мовлення, О. Потебня, Л. Виготський наголошували на вагомості розрізнення понять «смислу» слова та його «значення». Одним з перших, хто акцентував на такій диференціації у проєкції літературного текстотворення та герменевтики, був французький літературознавець Жан Полан. У своїх дослідженнях він наголошував, що поняття «смысл слова» динамічне і рухоме, воно виникає внаслідок складної взаємодії ситуативних психологічних факторів [365, с.104], тоді як значення презентує лише одну, як правило, загальноконвенційну, сферу смислу. Опираючись на висновки Полана, Лев Виготський акцентує на тому, що «слово вбирає в себе, всмоктує з усього контексту, в який воно вплетене, інтелектуальні і афективні змісти і починає значити більше або менше, ніж закладено в його змісті» [87, с.503]. Таким чином, структурно та функціонально психолінгвістична діяльність умовно розділена на пресупозиційну (антипаційну, очікувальну), що опирається на сферу значень, та постпозиційну, що пов'язана зі сферою смислу, сформатованого текстуальним контекстом. У загальному вияві смислостановлення є виявом емблематичної редукції, своєрідного візуально-вербального декодування, що адаптовує та асимілює індивідуально сформовані мовно-образні уявлення конкретного суб'єкта-реципієнта зі стильовими особливостями авторського слововираження у конкретному тексті. Доволі чітко це простежується на прикладі рецепції назв художніх творів.

Смислоформа «Камінного хреста» Василя Стефаника виразно емблематична. Уже сама присутність назви вказує на очевидну структуральну взаємодію між нею і основним текстом, відтак на поступову значеннево-смислову розгортальність та конкретизацію. Численні дослідження цього твору спрямовані на оприявлення таємних смислових констант – природи художньої символізації, образотворення, міфо-ритуальних паттернів. Тож текст розглядається як структура, що потребує інтерпретаційної



розгерметизації. Візія горба з хрестом у центрі стає домінантним елементом внутрішньотекстової емблематичної структури, що в різних модифікаціях латентно формує смислове осердя твору – «архетипний образ долі» [330, с.61]. Маючи давнє міфологічне та широке інтертекстуальне застосування, ця візуальна конструкція конкретизується текстом новели, що доповнює та визначає часопросторовий контекст «емблеми». Попри те, що текст презентує епічний тип нарації і за жанром автором визначається як «студія», а дослідниками – як психологічна новела з ознаками оповідання, оповідність та фабула спрямовані на експресивно-емоційне наснаження твору через взаємодію візуальних деталізацій та вербальних корекцій, тож і смисловий контур окреслюється через латентне емблематичне узагальнення, про що більш детально далі. Тут можна згадувати й інші тексти, що демонструють функціональну ефективність такого механізму – «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Народна ноша» Л. Мартовича, «Око прірви» В. Шевчука тощо.

Таким чином, конкретизація та становлення смислових горизонтів тексту реалізується в конкретному рецептивному акті та через конкретну смислоорганізаційну структуру, що фасцинує візуально-вербальну сигніфікацію, впорядковує узгодження індивідуальних та колективних смислорозрізнювальних констант. Через те в сучасній філології текст характеризують як простір «мерехтіння смислів» [197; 217; 239]. Це явище, що кристалізується в межах високорозвиненої мовної структури, мало свої вагомні прояви на стадії народження слова та мови. Мабуть, саме «мерехтіння смислів» було причиною первісного семіотичного синкретизму, опертого на візуально-вербальну єдність.

У працях В. Вундта, О. Потебні, Ф. Шлегеля [86; 373–379; 631; 632] у різних формулюваннях повторюється теза про тісний зв'язок та глибоку аналогію процесів народження мови та поетичної творчості, між візуальним та вербальним смислостановленням. Так чи інакше дослідники наголошують на обов'язковій прикметі образності, імпліцитній присутності візуалізованого уявлення. «Продуктивна властивість уявлення, – на думку Ф. Шлегеля, – і в мовних продуктах первісного словоутворення була більш геніально винахідливою і плідною, ніж пізніше, коли на наступних стадіях духовної культури отримувалася більша перевага аналітичний розум» [631, с.363]. Відтак, первісні артикуляційно-графічні позначення «зміст свого внутрішнього буття» [631, с.369]

розкривають через «драматичне зображення». Проте це лише частина складного глоттогенезу, який опосередковано відображав специфіку первісної психології.

Вільгельм Вундт, інтерпретуючи психологічні мотиви виникнення та еволюції мовної системи, по-особливому акцентував на ролі «побаченого» і на його основі становлення «усвідомленого». На його думку, «історичне мовознавство все більше та більше відчуває потребу в психологічному поясненні» [86, с.53], яке звертається до характеристики процесу та структури форматування значень. Первісні словесні утворення В. Вундт називає «природними звуковими метафорами», що позначають «перехід уявлення в чуттєвий образ» [86, с.45], і відображають природні для емоційного тону породжені асоціації. Тож становлення значення слова перш за все залежне від внутрішніх уявних відображень, асоціацій і редукованих словоформ. Емблематичність такої структури виявляється у тому, що конкретний чуттєвий образ набуває свого смислового конкретизування в процесі складної взаємодії візуальних уявлень, емоційних реакцій та вербальних позначень. Власне, слово в руслі засновків семіотики є лише знаком, що опосередковує функціональність складного мисленнєвого процесу.

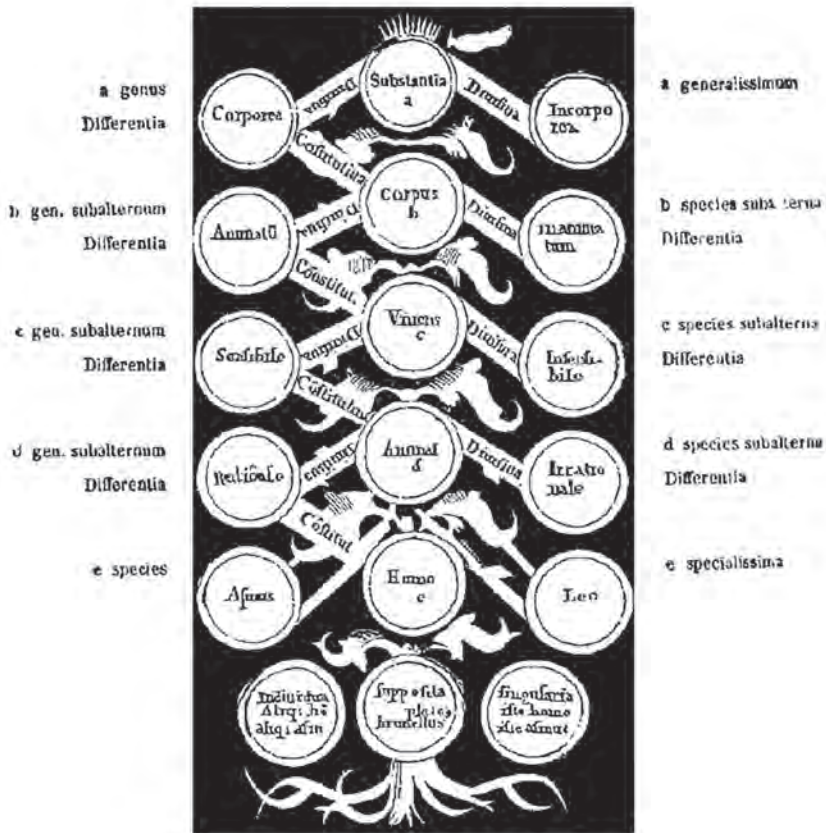
Це підтверджують численні перманентні спроби класифікації та систематизації стосунків мови та мислення від Платона до деконструкції. В історії християнського богослів'я – від часу отців церкви і по сьогодні – ця ідея має свою експлікацію. На думку Г.-Г.Гадамера християнська «ідея інкарнації якнайтісніше пов'язана з проблемою слова» [138, с.387]. Одне з найважливіших завдань християнської екзегетики і патристики – витлумачення таїни Трійці – «спирається на людські стосунки мислення й мови» [138, с.387]. Містерія єдності Бога-Отця, Бога-Сина й Бога-Святого Духа відображається саме у феномені мови, концентруючи нові уявлення про філософію та логіку слова, структурні та функціональні властивості якого трактуються емблематично. Формування теологічних ейдосів розгортається через нероздільну смислову синкретичність візуальних та вербальних означень. За словами Т. Аквінського, природа людського пізнання влаштована таким чином, що абстрактні поняття осягаються через чуттєві речі, тому «в Святому Письмі духовні істини передаються через уподібнення їх до матеріальних предметів» [6, с.16].

Акт творення реалізується завдяки Слову Божому, яке стає «процесом» і «засобом». «Спасіння, посилення Сина, містерія інкарнації, в самому пролозі Євангелія від Івана описується як явлення Слова» [138, с.388]. Словесна артикуляція за екзегетичним законом – феномен (у християнстві «чудо»), що пропорційне явленню у плоті Бога-Христа. Засади про єдиносутнісне взаємоперехідне еманування Отця й Сина, духа та слова підкреслюють емблематичність структури та фокусу відображення канонічних догм, а в загальному – мови та мислення. Оцінюючи «процесуальність» слова в теології Томи Аквінського, Г. І. Гадамер вирізняє специфічні особливості, що підтверджують поступальність, етапність «руху» конструювання значення слова в думці. «Людське слово, перш ніж бути актуалізованим, є потенційним. Воно надається до формування, але не є сформованим» [138, с.393]. У слові потенційно присутній образ речі. Відоме порівняння Т. Аквінського про подібність слова до дзеркала, в якому ми бачимо предмет\*, демонструє, що *verbum* в середньовічній схоластиці ототожнюється з відбитком, штампом речі, значення якого народжуються в структурованому мисленневому процесі. Хоча людське слово зорієнтоване на предмет, але воно неспроможне утримувати його в собі як ціле. Тож мислення через слово конструює вибіркові незавершені емблематичні форми, що уточнюються і конкретизуються додатковими вербальними розширеннями.

Загалом, оглядаючи історію трактувань «слова» у різних часових культурно-історичних формаціях, помічаємо певну тяглість та інтерпретаційну спорідненість у визначенні його функціональної природи. Тож цілком логічно, що християнське розуміння слова опиралось на пізньоантичну думку, а пізня схоластика наближалась у таких трактуваннях до грецької класичної філософії. Різні спроби класифікацій та структурувань слова повсякчас обертаються навколо виділення його зовнішньої та внутрішньої постави, знакової, семантичної, етимологічної консистенції, що, як правило, відображає визначення різних рівнів взаємовідповідності поміж візуально зримим і вербально означеним. Невипадково перша ідея словникового каталогу, на думку У. Еко, втілилась у формі древа Порфірія [647, с.8–21] (*малюнок 2*), умовність

\* Це порівняння цікаво трактує Г.-І. Гадамер у праці: Гадамер Г.-І. Формування поняття «мова» в історії західної думки // Гадамер Г.-І. Істина і метод. Київ: Юніверс, 2000. Т.І: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. С.393.

IN PORPHYRIUM DIALOGUS I.



Мал. 2. Древоподібна схема родового поділу категорії «субстанція». З книги Порфирія «Isagoge» («Вступ»), що є коментарем до «Категорій» Аристотеля

назви якого начебто підкреслює потребу додаткового візуального констатування логіки та філософії вербального.

Олександр Потєбня, формулюючи подібності поміж мовою та мистецтвом, акцентує на тому, що слово є «ембріональною» формою поезії. Поняття «символічності» слова для українського вченого синонімічне «внутрішній формі» і може бути назване поетичністю мови [374, с.22]. Загальновідоме розрізнення у словесній структурі зовнішньої форми (членороздільний звук), змісту, що об'єктивується за посередності звука,

і внутрішньої форми, найближчого етимологічного значення, близьке до функціонально-компонентної розгалуженості значень в емблемі. Тріадна матриця емблеми, що мала різні поєднувальні форми, передбачає взаємодоповнююче представлення значення через малюнок і текст, з різними типами асоціативності. Достатньо згадати поліваріанті емблематичні позначення з лексемою «дерево» – дерево життя, божественне дерево, світове дерево, дерево лицарів круглого столу, дерево Ноя, дерево алхімії, дерево пізнання, ясен Ігдрасіль, дерево філософії, людинодерево тощо, які в різних конструкціях позначали ідеї світонародження, мудрості, родинної чи станової (цехової) єдності, генетичної спорідненості, світобудови, гріхопадання, життя людини тощо. Так чи інакше візуальні конструкції з «деревом» можна вважати «етимологічним» компонентом конкретного емблематизованого ейдосу, що прив'язують його до первісних зримих смислових уявлень. Вони й стали джерелом для народження пізніших, більш складних і зосереджених на уточненні смислоформ.

Виділення у слові етимологічного значення для О. Потебні – це, як правило, визначення його первинного чуттєвого (візуального) ідентифікатора. «У міру того, як думка за посередності слова ідеалізується і звільняється від сильнішого і роздроблюючого її впливу безпосередніх чуттєвих сприймань, слово позбавляється поступово своєї образності» [374, с.51]. Показовими у цьому контексті є семантичні диференціації, що пов'язані з лексемою *жрети* (словенською *žreti, žrèm*), з давньоруської *їсти*. На думку О. Потебні, у слові з цим останнім значення «створюється чуттєвий образ горла, яке спочатку уявляється пожираючим, поглинаючим їжу, подібно до вогню» [374, с.50]. Таке ж значення апперцепіюють образи, що позначені словами *джерело, гирло, жерло*. Домінантним у їхньому семантичному фокусуванні є поняття отвору, що дуже далеко від первинного – вогню. Тож внутрішня форма слова розкриває первинні уявні фокусування, що можуть бути далекими і не спорідненими у семантичному позначенні. Ця властивість етимологічних першопроявлень створює ефект емблематичності слова, де конкретнее значення формується на прихованому перенесенні ознак, властивостей чи подібностей з одного явища на інше, в яких первісні візуальні спостереження стають експліцитними або імпліцитними асоціативними аналогіями для становлення нових значень. Особливо

виразно це проявлялось на початках розвитку словесного мистецтва, коли, як стверджував М. Грушевський, «навіть окреме слово являється стягненим поетичним образом, часто – уже неможливим до розшифрування, але часами ще доволі ясним в своїх коренях чи корені, себто в основнім враженні, до нього вложенім» [125, с.59].

Розгортаючи свою теорію походження слова, О. Потебня деталізує системність та багатогранність такої еволюції саме як «процесу». Про зв'язок між образом і уявленням як про когерентну цілісність пише і Віктор Петров у дослідженні «Український фольклор». Підступаючи до оцінки взаємодії мислення і мови, дослідник наголошує, що будь-який фольклорний, міфологічний, поетичний образ «має гетерогенний, похідний характер» [349, с.3].

У схожому форматі конкретизують феномен категорії «слово» українські літературознавці. По-різному номінуючи структуральні «розщеплення» слова, його складові та їхню взаємодію, вітчизняні науковці висловлюють концептуально споріднені міркування про присутність та залежність іконічно-конвенційних зумовленостей. Леонід Білецький наголошує, що «в первісній мові, себто в мові первісної людини, слово мало в собі всі три елементи: звук, образ і поняття» [51, с.13]. З часом відбуваються «втрати» прямих зв'язків з першообразом, що залишає за словом «символічне окреслення його значення, себто метафора, мітичні образи народного поетичного стилю зникають як їх дійсна реальність, а залишається тільки їх вислів як *картинне зображення* (виділення наше – О.С.) явищ природи» [51, с.13].

Динаміку смислотворення в контексті рецептивно-комунікативних підходів розглядають Р. Гром'як, С. Луцак. У працях цих науковців іконічно-конвенційна кореляція вербальних утворень творить підставу для цілої низки інтерпретаційних увиразнень про синергетичні процеси в художньо-образному світі, що пов'язані з зіткненням об'єктивної та художньої дійсності [122, с.19], індивідуального та колективного, традиційного і новаторського в історико-літературному процесі [123, с.102]. На основі концепцій О. Іліади й Р. Гром'яка Світлана Луцак робить увиразнення про моделювальну та структуральну специфіку слова, що виражає «доцільність розкриття суттєвих особливостей мистецтва слова шляхом моделювання стиржневого в мінливому світі художніх фактів, тобто єдиних у своєму різноманітті компонентів динамічно

впорядкованої “структури матеріалу” з відповідними для його змісту рівнями чи їх сплетіннями» [278, с.130].

Емблематичні механізми виявляють свою конструктивну актуальність в увиразненні багатозначних окреслень постмодерного поняття симулякр, його функціональної вагомості для констатування нових модифікацій іконічно-конвенційної виразовості, ролі різних смисловиразових подібностей у гіперреальній метафізичності. Симулятивність постмодерну пов’язана з новими візуальними актуалізаціями, з новою оптичною аксіологією, яка видозмінює окулографічний простір рецепції, встановлюючи нові координати розуміння та «прочитання» світу, що впливає на нові темпоритми та екзистенційні пріоритети. Така переорієнтованість цілком слушно увиразнила вагомість «штучності», «копійності», «віртуальності» як онтологічних властивостей та якостей нової доби, що по-різному увиразнюють нові комбінації смислових подібностей за старими схемами.

У оглянутих концепціях «слова» назалежно від методологічного спрямування, історичного контексту, лінгвістичного, літературознавчого, когнітивного, нейрофізіологічного обґрунтування повсякчас натрапляємо на різні форми структурувань внутрішніх відношень, механізмів та процесів, що розгортаються за вербальними позначеннями. Провідні положення семіотики і структуралізму ще більш предметно констатують цю особливість. Розкладання природи лінгвістичних одиниць на «знак, позначене (сигніфікат) і позначення (сигніфікант)» [452, с.86–93] у Ф. де Сосюра, логічний трикутник Г. Фреге (знак, денотат, концепт) [546], три семіотичні трихотомії Ч. Пірса [354], метамовна «вторинна семіологічна система» Р. Барта [39], коди і лексикоди У. Еко [647] – далеко не повний перелік різноцентрованих спроб описати механізми семантизації. Їхня схожість до емблематичних явищ не лише структуральна. Попри традиційно зредуковані трьохкомпонентні інтерпретації знака та емблеми, їх об’єднує особлива «семантична» філософія та смислова інтерпретаційна евристичність. Емблема фактично поетапно дублює та деталізує, унаочнює та модифікує семіотичні механізми. Умовно кажучи, вона презентує розширену модель діалектичного, синергетичного процесу перетворення когнітивної активності через словесно-іконічні опосередкування у семантичний досвід. Вперше вона актуалізується у міфі та фольклорі.



## ЕМБЛЕМАТИЧНІ ФОРМИ ФОЛЬКЛОРУ

### ▼ 3.1 Емблематика сакрального: іконічно-конвенційна основа міфу і натуралістичний «емблематизм»

Серед джерел, що вплинули на формування класичної європейської емблематики, Пітер М. Дейлі окремо виділяє давньогрецьку міфологію. На думку дослідника, фігури Тантала, Ікара, Медеї, Геркулеса, Кадма, Париса, Прометея «парадигматично відсилають до конкретних чеснот, вад і ліній поведінки» [671, с.12], що позначають типові форми людського досвіду і через те є добрим зразком для дидактичного моралізаторства. Інтерпретуючи 103 (СПІ) емблему з книги Андре Алціато із зображенням Прометея та абстрактним девізом «*Quae supra nos, nihil ad nos*» («Що над нами, нас не стосується») [655, с.426] (малюнок 3), учений наголошує, що саме відомість та знаність сюжету про Прометея дозволяє сформуванню «резонансних повідомлень». Його структура передбачає реконструкцію візуалізації процесу покарання героя за переступ волі богів і перенесення її у сферу абстрактного узагальнення про недосяжність та таємничість окремих Божих законів, непідвладність навіть для розуму софістів їх глибоких основ. Загальний моралізаторський висновок емблеми, сформований під впливом наочного констатування конкретної долі загальнознаного персонажа, демонструє як три компоненти (*motto, picture, epigram*) «взаємодіють у відтворенні складного поняття, повнота якого не розкривається у жодній з окремих його частин» [671, с.14].

Пітер М. Дейлі насамперед констатує значимість міфологічного матеріалу для утворення дидактичних сенсів у емблематичних книгах XVI–XVII століть у Європі. Його інтерпретації торкаються трансформацій та модифікацій давніх сюжетів в компонентну організацію емблеми, визначення їхньої ролі у сенсовираженні барокового духу. Такі

## Quæ supra nos, nihil ad nos.

## EMBLEMA CIII.



**C**AUCASIA æternùm pendens in rupe Prometheus  
 Diripitur sacri præpetis ungue iecur.  
 Et nollet fecisse hominem: figulosq; perosus  
 Accensam rapto damnat ab igne facem.  
 Roduntur varijs prudentum pectora curis,  
 Qui cæli affectant scire, Deumq; vices.

## COMMENTARI.

**I.** PROMETHEVS gigas nudus rupi  
 cartheis ferreis alligatus cernitur, cuius  
 præcordijs insidens aquila, rostro renascentia  
 arrodit viscera. Emblematis inscriptio sumpta est  
 ex dictis Socratis: τὸ δὲ πρὸς  
 ἡμᾶς, ἢ πρὸς ἡμᾶς. quod adagij vice ponitur  
 à doctis. Sanchi vex ultimo epigrammatis  
 disticho. in quo torius emblematis eandem esse  
 dicit, aliam elicit inscriptionem, sic enim reponit: *Qui addit sceleriam,*

*addit dolorem, ut legimus in sacris literis.*

**F**AVLAM Promethei præter alios plurimos narrat Hesiodus latè in Theogonia, tangit in Georgicis. Sed nos ex varijs concinnatam adducemus, maximè sequentes Iulij Higij in poetico astronomico cap. de Sagittæ. Prometheus Iapeti filius, qui propter excellentiam ingenij miram, hominem

II.

*Promethei fabula.*

*Epigramma.*

міркування спонукають до поглиблення окремих положень про структурну організацію самого міфу, його формальну та парадигматичну організованість. Якщо в структурі емблеми міфологічний матеріал відігравав роль вторинної візуальної репрезентативності, то у давній свідомості візуально конкретизовані сенси були частиною первинного процесу утвердження досвіду. Натуралістичні образи, що відокремлювались із загального зримого потоку, ставали об'єктом ритуально-обрядових маніпуляцій, номінацій, входили в конвергенційну систему з'єднання візуального і вербального маркування. Цікавим і доречним видається спостереження за функцією емблематичних механізмів у формуванні первісного досвіду, визначення їхньої ролі в утвердженні координаційних сенсостимулювальних систем, синкретичних зумовленостей. Така проекція насамперед вимагає огляду наукової парадигми трактування міфу, констатування тих ознак, форм і критеріїв, що визначають його категоріальність, типовість, змістовність.

Міф належить до тих понять, що мають поліфункціональний, розмитий багатьма спробами ідентифікації та редукції статус. З численних підходів увиразнення його значення можна зробити висновок, що дослідники вкладають власні пресупозиційні навіювання в опис параметрів «давності» та «первинності». Ця диференційна поняттєва ужитковість акцентує на перетині у ньому багатьох ознак, що мають різногалузеву прикладну типовість. Доречним видається погляд на міф як систему, що презентує світоглядну, метафізичну (Д. Віко) форму специфічно структурованого висловлювання.

У такому руслі розглядав міф Ролан Барт, наголошуючи на прикметі комунікативної системності. «Міф не може бути річчю, концептом або ідеєю; він представляє собою один зі способів означування; міф – це форма» [40, с.72]. Для визначення міфу не так важливим є тема і предмет його оповідності, як спосіб її організованості. Відзначаючи однакову вагомість зображальних та мовних «повідомлень», французький структураліст стверджує, що і схема, і копія, і малюнок, слово чи знак мають лише практичну цінність. «Міфічне повідомлення формується з матеріалу, який уже оброблений для завдань конкретної комунікації; так як будь-які матеріальні носії міфу, зображальні чи графічні, передбачають наявність свідомості, яка наділяє їх значеннями» [40, с.73–74]. Міф, таким чином, нагадує семіологічний конструктор, елементи якого

кристалізовані свідомістю та складені у смисловий алгоритм. У міфі Р. Барт виділяє трьохелементну систему (означник, означуване і знак [40, с.78]), що співмірна трьохкомпонентній схемі емблеми (*inscriptio pictura, subscriptio*) у площині структурування та сигніфікації.

Використовуючи формулювання «вторинна семіологічна система», учений визнає присутність дворівневих мовних систем, з яких перша – «мова-об'єкт» вбудована в сам міф – «метамову». «Текст» і «зображення», з позиції семіології, «є знаками, які готові для побудови міфу; обидва наділені функцією означування, один і другий представляють собою мову-об'єкт» [40, с.79]. Суттю міфа, на думку Р. Барта, є перетворення, перенесення «історії в природу» [40, с.96], де візуальні образи є частиною семіотичного процесу продукування концептів, нероздільної єдності форми і змісту.

Проте не лише семіологічні інтерпретації дозволяють відзначити внутрішньоструктурну вагомість іконічно-конвенційних сигніфікацій, які формують систему смислоорієнтованих меморіатів і корелятивів міфу. Єлеазар Мелетинський свою теорію узгоджує з різночасовими трактуваннями попередників, відзначаючи, що розвиток античної філософії розпочався з раціонального переосмислення міфологічного матеріалу, а усі наступні етапи були сильно залежні від алегоричних та символічних тлумачень. На думку вченого, першу «серйозну філософію міту» [296, с.13] створив Джамбатисто Віко\*. Особлива цінність його коментарів полягає в тому, відзначав Є. Мелетинський, що він констатував походження міфу з тропів. «Поети створювали з тіл міфи, і кожна метафора виявляється маленьким міфом» [75, с.146]. Значення багатьох слів, стверджує Д. Віко, сформовані через перенесення уявлень і назв частин людського тіла на предмети навколишнього світу – «м'ясо», «кістки» плодів; «жила» каменя або руди; «кров життя» – вино; «нутро» землі» [75, с.147]. Такі формулювання виникли на основі візуальних аналогій та асоціацій, де розуміння конкретної просторової, формальної, типової наочної подібності ставало основою (ілюструванням) для утвердження семантичних відтінків у нових поняттях.

\* Свою книгу «Основи нової науки» Ж. Віко розпочинає з розлогого коментування алегоричного малюнка, що розміщений на фронтисписі його тексту. Ця емблематична структура для нього є найефективнішим засобом пояснення загальної суті свого твору. Автор деталізує кожен елемент зображення і його роль в вираженні конкретних ідей (малюнок 4).



Виникнення міфічної творчості пов'язане з первісними когнітивними акціями «проникнення» у природу, процес їх смислового констатування реалізується через різні наочні зіставлення та зумовлені асоціативною аналогічністю номінування. Архетипні міфологічні моделі співвідносні міфологічній свідомості. У них простежується, як специфічно утворені зв'язки між різними предметами та явищами, діями та циклами, формують систему іконічно-конвенційних кореляцій, регулюють утвердження орієнтаційних, мнемонічних, класифікаційних схем, як візуальний досвід стає основою для імітативної вербальності. Структурально та функціонально міф презентує перший вияв натуралістичного емблематизму. І це не лише ознака міту як первісної світоглядної системи, а презумпція можливого підходу до його розуміння та інтерпретації.

Етнологія та міфокритика ХХ століття засвідчила залежність трактувань міфологічного світогляду від емблематичної опосередкованості, постійну потребу в уточненні та конкретизуванні, розширенні вербальних комбінацій, пошук поняттєвих еквівалентів для означення його своєрідності. Отож, у визначення цієї категорії вкладались відповідні інтерпретаційним горизонтам дослідників логічні пояснення. З-посеред досягнень етнологічних студій минулого віку Є. Мелетинський відзначає узагальнення: «міфотворчість є давньою формою, свого роду



Мал. 4. Фронтиспис до книги  
«Основи нової науки» Жанбатіста Віко [75]

символічною “мовою”, в термінах якої людина моделювала, класифікувала та інтерпретувала світ, соціум і саму себе» [296, с.153]. Таким чином, для міфу характерне своєрідне впорядкування досвіду, він представляє собою модель та спосіб осягнення дійсності. Прикметно, що його «своєрідні риси [...] мають відомі аналоги в предметах фантазії людини не лише глибокої давнини, але й інших історичних епох» [296, с.153]. Міф вперше утверджує ту когнітивну модель, яка, зберігаючи загальні механізми увиразнення сенсів, буде слугувати засобом раціонально-логічної деталізації та всепроникливої диференціації надалі.

Люс'єн Леві-Брюль конкретизував наявність логічної зумовленості міфології, описав її функціональність крізь призму закону «partiципaції», вкотре відзначаючи вагомість переходів від конкретного до загального за посередності різних знаків у паралогічному мисленні. У численних прикладах, що наводить дослідник, увиразнюється теза, що навіть суб'єктивно, алогічно зінтерпретовані візуальні знаки утворюють смислові структури, що дозволяють пояснити конкретні процеси чи явища. «У Пандані посуха одного разу була приписана саме тій обставині, що місіонери під час богослужіння одягали особливий головний убір. Тубільці говорили, що це заважає впасти дощу» [251, с.58]. Вагомим тут є не фактор реалістичного, раціонально-обґрунтованого тлумачення, а когнітивна потреба створення іконічно-конвенційної моделі, штучної смислової емблеми, що пояснює недосяжну для первісного мислення природну закономірність. Еллен Сполскі номінує такі явища іконотропізмом, яке являє собою «гігантське узагальнення того, що люди харчуються зображеннями, метаболізують їх – перетворюють їх у харч – бо нам потрібні знання, які вони представляють» [712, с.16]. Візуальні знаки («головні убори місіонерів»), «принесені» чужим контекстом, втруtilись у обжитий семіотичний простір тубільців та спричинили моделювання нової смислової еквівалентії за старими схемами. Візуальний образ не міг існувати сам по собі, без семантичних аналогій, тож потенційно потребував смисломодельюючого пояснення. Новий іконічний образ під впливом ситуативної зумовленості набуває вмотивованого конвенційного узгодження. Він має й свої темпоральні екзистенційні обґрунтування, адже «асоціація виявляється в містичному зв'язку між попереднім і наступним, яку уявляє собі первісна людина і в якій вона впевнена, як тільки вона собі її уявила:

попереднє, за уявленнями первісної людини, має здатність викликати з'яву наступного» [251, с.60]. Умовно кажучи, емблематичні стягнення були невід'ємною частиною хронотопної логіки, закон партиципації Л. Леві-Брюля акцентує на тому, що будь які предмети, явища, процеси в первісному мисленні сприймаються не лише як самостійні об'єкти, а дотичні своєю суттю до інших перехідні утворення.

Про перехідність як закономірність жанрової модифікативності пише Цветан Тодоров: «новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування» [489, с.25]. Тяглість формотворчих традицій позначилась і на проєкції міфологія / емблематика, яка основоположно пов'язана з діахронічною вертикаллю зародження та історичного розвитку самої мови. Ідентичність міфу в окремих випадках ототожнюється з актом мовлення, тобто первиною розповіддю, що фіксує та пояснює окремі буттєві доміанти. Трансформація цієї початкової вербалізованості утвердила жанр міфу, адже «не існує прірви між літературою і тим, що не є нею, що джерела літературних жанрів – і це так очевидно – у людському дискурсі» [489, с.39].

Складність відстеження і точного реконструювання первинного витоку, стану, складових прамови є перешкодою, що сприяє багатозначності та поліваріативності визначень та інтерпретацій міфу й міфологічної свідомості. Проте структуральні елементи, що визначають смислову організованість та ідентичність міту, як правило, збережені доволі виразно. Зрештою, це підтверджують поліваріантні записи одного й того ж тексту, що попри певні відмінності сюжетно-композиційної організації, оповідного викладу, все ж мають спільну структурно-образну схему, семіотичний кістяк. Тож, ідентичність значень міфу окреслюється структуральною парадигмою, яка умовно взаємоужоджує візуально образні представлення і вербальні коментарі.

Міфологічній свідомості властиве творення та конфігурування смислу, що репрезентує схожість до принципу «емблематичності». Механізм смислотворення регулюється тут його структурою та «філософією». Трансформовані у міфологічні архетипи і сюжети, первісні образи знаходять своє адекватне смисловираження в емблематично структурованій інтерпретації. Емблематична форма не без підстав трактується як «мнемонічний механізм», «генератор колективних смислів»



[119, с.13], що функціонує як прагматична модель. Структура і форма емблеми найбільш адекватно відображає структуру, принцип і модель когнітивного смислоконструювання у міфологічному форматі.

Визначаючи вагомі константи в зовнішньому просторі, первісна людина вдавалась до їхнього семіотичного копіювання та номінування, нормуючи метафізичну аксіологію. Семіотичне маркування буттєвої реальності реалізовувалось через регулювальний та мнемонічний механізм, що взаємоузгоджував візуально-евристичні спостереження та їхню первісну вербальну репрезентативність. Номінування конкретного явища, стихії, природного образу було лише зовнішнім артикульованим акцентом, що вказував і відсилав на / до його унаочнено-функціональної значущості.

Олександр Потебня, вивчаючи первісні «семантичні» координати, в площині яких формувались значення слів, відзначав особливу вагомість взаємодії візуального та поняттєвого досвіду у міфомовленні. Порівняння та аналогія, первісний мисленнєвий синкретизм – визначально вплинули на формулювання та звукову фіксацію (виразову оформленість) первісних лексем. Відтак, «поезія та міфологія розвивають сполучення представлень, які віднаходять у мові [...]». В окремих випадках не завжди зрозуміло, чи розвинуте порівняння народилося з одного слова, чи, навпаки, слово створене під впливом розвинутого поетичного образу. Проте причинний зв'язок між першим і другим у період безособової творчості не підлягає сумніву; правильно також, що слово як найпростіша форма поетичного порівняння першочергово передує цьому останньому» [377, с.330]. Таким чином, учений підкреслює зв'язність первісної візуально-поняттєвої виражальності досвіду. Цей синкретизм утверджує переконання, що мовоформа первісного світу функціонувала за своєрідними законами «емблематичності», себто значення формулювались через взаємоузгодження слова (звукове позначення) – його візуального відповідника (образу) – ознаки чи функції, що визначалась як домінантна «семантизація», внутрішньої форми та первісної етимології. Відтак, усі види архаїчної народної творчості (міф, ритуал, обряд) по-різному опиралися на структуру взаємодії візуального та поняттєвого.

Еміль Дюркгайм був чи не єдиним серед дослідників первісних форм релігійного життя, хто вдався до ототожнення міфічних уявлень

з емблематичними механізмами. Зосереджуючись на описі тотемічних практик, він безапеляційно зазначив: «тотем не тільки назва; це – емблема, справжня геральдика, аналогії якої зі справжньою геральдикою часто помічалися» [159, с.106]. Тотемні зображення, що відтворювались на стінах осень, могилах, сакральних місцях, на людських тілах, були частиною світоглядного уподібнення, опосередкованого символічного ототожнення та ідентифікації, що формували орієнтаційні буттєві закони. «Це під час релігійних відправ він є тотемом і водночас тим, що він є колективною етикеткою, він має релігійний характер. І справді, саме стосовно нього інші речі класифікуються на священні та мирські» [159, с.113]. Універсальні емблематичні механізми коригували алгоритмічні реакції, впливали на ритуально-обрядові дії, визначали світоглядні ідентифікації / відчуження, ототожнення / розрізнення.

Автори монографії «Міф у слові: нариси з психолінгвістики» С. Агранович та Є. Стефанський вважають, що логіка культурного прогресу має лінійний характер: «біологічні функції організму – соціальна форма стадної комунікації – тваринна сигнально-моторна система знаків (жести і протомова) – ритуально-міфологічна діяльність – мовний знаковий код як вербалізація сенсомоторного коду (членована мова)» [4, с.4]. Внутрішньою причиною вербалізації, психофізіологічних та психосоціальних змін індивіда є наслідування та імітування, що значною мірою прив'язане до візуального досвіду, а зовнішньо – природних умов проживання та соціального співіснування. Тож «зорова реальність» формувала і «нав'язувала» виразові форми первісної комунікації, визначаючи смислові домінанти мисленнєвої аксіології та утворюючи ґрунт для народження первісної знакової символіки. Спроби інтерпретації міфу та міфологічної свідомості, відтак міфологічного нарративу, можуть бути успішними лише за об'єднання лінгвістичного, культурологічного та психоаналітичного підходів.

Уже в дослідницьких визначеннях функціональності міфу проглядається тенденція трактування його як моделі, що узагальнено та метафорично презентує первісний досвід і в різний спосіб модифікує його інваріантні схеми в наступних історичних формаціях. Впродовж століть міфи «трансформувалися і збагачувалися під впливом більш сильних культур або ж завдяки творчому генію виключно обдарованих індивідів» [650, с.14]. Предметом такого модифікування та трансформування власне

була структурно-семіотична схема, яка переходила від однієї культури до іншої. Її емблематичність окреслюється через єдність візуального образу (надістоти, божества, конкретного топосу, рослини, тварини), що стоїть в центрі сюжету та оповідної історії, яка розкриває, пояснює та увиразнює (інтерпретує) особливість / сакральність іконообразу.

Виділення поняття «міфема» Ж. Дюраном як найменшої значеннєвої одиниці міфокритичного дискурсу опиралося на наявність сталого «кворуму міфем» [676, с. 344], які мають структуральну зорганізованість і їхнім наповненням «може бути мотив, сюжет, міфологічне забарвлення, емблема» [157, с. 245]. Міфокритика шукала шаблонні схеми та повторювані комбінації, що окреслювали першопочаткові патерни.

Відтворення первісного варіанту міфу неможливе, адже він піддавався цілій низці переробок і дійшов до нас у різнотипних інтерпретаціях пізніших дослідників. «Більшість грецьких міфів, – зазначає М. Еліаде, – були відтворені і, відповідно, змінені, систематизовані Гесіодом і Гомером, рапсодами і міфорафами» [650, с.14]. Подібним чином міфологічні традиції Сходу та Індії, зрештою, як і слов'ян, збережені у фольклорі лише фрагментарно. Ця апорія визначально впливала на реконструювання міфологічного наративу та формувала певну суб'єктивну вибірковість, вільну інтерпретаційність у дослідницькому дискурсі\*. Герменевтичний схематизм, значною мірою, зумовлений «схематичністю» структури міфу чи ж уявлень про неї, адже функціонально міф позначає символічно-алегоричну модель «творення» та «наслідування». Дослідницькі стратегії з міфології, як правило, зводяться до визначення образних, сюжетних, тематичних, семіотичних (часто повторюваних) домінант та створення навколо них прихованих смислових відношень. Міф, як і фольклор, на думку Алана Дандеса, ототожнювався з «пережитками», які представляють «трансформовані, змінені чи спотворені» фрагменти культури» [146, с.63].

Методика досліджень представників різних фольклористичних шкіл (міфологічної, антропологічної, історико-географічної,

---

\* Тут варто згадати хоча б контрверсійні інтерпретації «Міфу про перший вік творіння», що вміщений у другому томі «Записок о Южной Руси» П.Куліша. Тоді як М.Сумцов вбачав у ньому уламки давньослов'янських міфів про участь у створенні світу горобця і миші та походження світу з яйця, Г.Булашев різко засуджував таке трактування і прив'язував його походження до «космогонічних вчень гностико-богомильної ереси» [67, с.50].

ритуально-міфологічної), як правило, зосереджена на діяхронічних порівняннях. Провідними елементами, базовими одиницями таких студій є мотив, сюжет, символ. Вони функціонують як елементи, що комбінують більш об'ємні або ж розщеплюються на менші утворення. Так чи інакше, ці студії сконцентровані навколо каталогізування чи структурування окремих явищ, що дозволяють визначити коди для інтерпретацій міфу. Дослідники намагаються сформувати модель або ж код, за допомогою яких відкриваються приховані, герметичні сенси давніх міфічних повідомлень. Такі зосередження утворюють переконання, що збережена, досяжна для дослідників, форма міту лише видозмінено відображає праформу та давній зміст, відтак потребує перегляду та «переформулювання», адаптованої до сучасних смислових горизонтів інтерпретації.

Одним з найбільш складних і загадкових для наукових інтерпретацій моментів є визначення, в якій оповідній формі концентрувався міф – чи це була злагоджена фабульна історія, чи елемент ритуально-культового дійства, що пояснював окремі явище та речі, рактифікуючи прадосвід, танець, ритуал тощо. За твердженням окремих дослідників, первинно жодних оповідних функцій міф не мав, його «оповідність» була опосередкованою. «Це чиста умовність, що ми називаємо міфом лише словесно виражену оповідь. Насправді таким ж міфом були і дії, і речі, і мова» [557, с.36]. Олександр Лобок доречно розширює такі узагальнення і зауважує, що у цьому понятті парадоксально проглядається феномен «істини». «Людина – це істота, яка створює міфи, називає ці міфи істинами, а потім живе у їхніх рамках і за їхніми законами. І це, можливо, одне з найбільш точних визначень людини. Людина – це істота, що створює якийсь міф, а потім підлаштовує світ під формат цього міфу» [265, с. 17].

Номінування та позначення є імпульсами пізнавальної активності. Будь-який предмет фізичного світу, (дерево, шмат каменя) «отримавши ім'я в якомусь міфологічному контексті, стає завдяки цьому міфологічному контексту надважливим для цієї ж культури, що й утворює безконечну мотиваційну пружину для розкручування пізнавального зосередження до такого уламка» [265, с. 60]. Логічно, що окремі міфічні деталі були складовими елементами багатьох магічних ритуалів та обрядів. «У племен бхилів, – зазначає М. Еліаде, – в обряді зцілення є

одна надзвичайно цікава деталь. Шаман «очищує» місце навколо ліжка хворого і, посипаючи маїсовою мукою, малює зображення мандали» [650, с.33]. Ця мандала\* відображає образ світу в мініатюрі та водночас його космогонію. Супроводжуючи процес змалювання мандали піснеспівом, шаман в такий спосіб «робить» хворого сучасником творення світу, його первинного розквіту, що має сприяти проникненню у його тіло гігантських сил, які породили світ. Структурно цей ритуал розгортає паралельну співдію виражальних компонентів – зображення мандали та ритуального співу, які синхронізують візуальний та вербальний (голосовий) принципи міфічного семіозису. Саме такий формат окреслює емблематичну практичність магічних дій, в яких іконічно та словесно реконструюється оповідь про світотворення. Він опирається на сформовані та впорядковані візуально-словесні константи, які наділені функціями магічного синергізму.

### ▼ 3.2. Семантика міфу: конвергенція образних і вербальних корелятів

Упродовж століть у працях з порівняльної міфології часто зринало міркування про спорідненість форм і структур вираження аксіологічних постулатів первинної міфології і релігії на різних континентах. Еміль Дюркгайм стверджував, що в божественних образах неминуче відображалися колективні переживання найважливіших реалій суспільного і культурного життя [159, с.110], лінгвіст і релігієзнавець Е. Поломе припускає, що людина створювала богів за власним образом і подобою [701, с.55–58]. Тож цілком логічно, що «нові дослідницькі течії зосереджуються на побудові моделей і структур, базованих на основних напрямках сучасних наук про людину» [139, с.30]. Ці новітні моделі та структури мають різне номінування, проте об'єднує їх спільна методологічна основа – у різний спосіб вони використовують зображально-графічну, образно-словесну взаємодію давніх виражень первинного досвіду як предмет наукового дослідження.

\* На основі інтерпретації символічних малюнків мандал К.-Г.Юнг робив висновки про дивовижне багатство індивідуальних форм фантазії і регулярний прояв основних її елементів. Саме зосередження на емблематичних компонентах, аналіз їх взаємопов'язаності дозволили ученому робити висновки про свідомі і несвідомі психічні маніфестації. [Дет.: 636, с.470-551].

Розуміння первісного досвіду потребує конгруентного реконструювання візуального і вербального компонентів та врахування обмежених можливостей архаїчної семіотики. Клод Леві-Строс, зважаючи на цю особливість, зазначає: «суть міфологічного мислення полягає в тому, щоб виразити себе за допомогою чудернацького за складом набору засобів, який є обширним, але все ж обмеженим – ним доводиться обходитись незалежно від поставленого завдання, бо нічого іншого під руками немає. Отже, це мислення є чимсь на кшталт інтелектуального бріколажа» [253, с.32].

Техніка бріколажа передбачає довільні смислові утворення з первинних «підручних» засобів, до яких належали насамперед візуальні образи, що ставали предметом різноманітних аналогій та алегорій і формували окремі поняттєві узагальнення. «Елементи міфологічної рефлексії завжди знаходяться на півдорозі між чуттєвими образами (percept) та поняттями (concept)» [253, с.33]. Перші, твердить К. Леві-Строс, неможливо відділити від тієї конкретної ситуації, в якій вони виникли, тоді як звернення до других вимагає, щоб мислення могло б, хоча б тимчасово, винести за свої «дужки всі проекти». Посередником між образом та поняттям є знак, який може бути визначений як категорія, що пов'язує образ і поняття у ролі означника та означеного. Проте для того, щоб виникли такі відносини, вони повинні взаємоузгодити свою референцію в межах певної моделі та структури. Власне, тут насамперед акцентуємо на принципі, що забезпечує функціонування системи взаємовідношень між візуальним образом-його значенням-знаком. Доволі чітко це простежується в первісних спробах класифікувати світ за певними категоріями (рослини, тварини, птахи, дерева) – давні племена «класифікують істот та природні явища за допомогою широкої системи відповідників» [253, с.54]. Відтак процес розуміння конкретного образу потребує внесення його у знану модель та структуру, що контекстуально координує семантику.

Для первісного мислення характерний особливий спосіб перетворення реальності і реорганізації її у семіотичний досвід. Щоб зрозуміти міфологічний спосіб смисловираження, недостатньо зосередитись на інтерпретації домінантних знаків, образів, мотивів міфу, насамперед варто зважити на модель формування та творення таких знаків, образів, спосіб їхнього трансформування. Таким чином, варто відтворити

модифікацію елементів. «Міфологічне мислення, будучи прив'язаним до образів, може бути узагальнюючим, а отже, і науковим: воно також діє через аналогії та порівняння, навіть якщо, як і у випадку бріколажа, його витвори щоразу зводяться до нового впорядкування вже наявних елементів [...] в невинному реконструюванні за допомогою тих же матеріалів саме те, що раніше було метою, покликане відігравати роль засобу – означене перетворюється в означник і навпаки» [253, с.36]. Міфологічна рефлексія опирається на латентну узгодженість між структурою «інструментального набору і структурою проекту» [253, с.36], впорядковуючи події, вона виробляє структури. Міфологічний образ, як і тотем чи фетиш, не можуть відокремлено втілювати виключно якусь світоглядну ідею, вони є лише знаками, що відсилають до певної моделі та структури, яка координує та окреслює її зміст.

Синкретичні міфологічні моделі буттєвої репрезентації впливали на формування фольклорних, умовно переносючи давню семіотичну форму в нові структури. Український дослідник Ярослав Гарасим, вивчаючи національну самобутність естетики українського пісенного фольклору, відзначає формульний характер уснопоетичної поетики. Опіраючись на дослідження Альберта Лорда, учений зародження народнопоетичної текстуальності пов'язує з художньою стереотипізацією та ритмічною організацією «повсякденного мовлення» [90, с.310]. Повторюваність окремих словосполучень в уснопоетичних текстах спонукала А. Лорда до визначення поняття «формули», яка функціонує як принцип організації «поетичного мовлення» [268, с.42] і є своєрідним кодом, що узгоджує зміст повідомлення і для слухача, і для виконавця народних творів. Розглядаючи моделі і системи уснопоетичних текстів, А. Лорд підкреслює, що «ми фактично спостерігаємо «граматику» цієї поезії, притім ця граматики неначе накладається на граматику відповідної природної мови» [268, с.49]. В середині граматики мови «ми виявляємо якусь особливу граматику [...] словосполученнями і реченнями для цієї граматики є формули» [268, с.49]. Фольклорні тексти, таким чином, організовані за принципом формули, що «замкнута» у конкретній іконічно-конвенційній мовній системності.

Такі трактування викликали широкий резонанс у наукових колах, спонукаючи дослідників до власних конкретизацій та уточнень. Польський етнолінгвіст Є. Бартмінський зазначає, що «світогляд» формули



анти-індивідуальний, формула – це ніби голос колективу, скерований на кожного зокрема, або це голос індивідуумів, котрі промовляють від імені колективу. Формула є знаряддям домінуючого у фольклорі – на всіх рівнях його організації – принципу типовості і схематизму [42, с.403]. Російський дослідник позаобрядової лірики Г. Мальцев пропонує використовувати поняття «фольклорний художній стереотип», особливістю якого є не відмежованість форми від змісту. У його основі – «символізуюче ритуальне світовідчуття, яке у сфері свідомості виступає як обрядове мислення» [283, с.38]. Таким чином, дослідники «формульності» у фольклорі по-різному описують та номінують явища стереотипізації та семіотичності, що відображають процеси становлення мовної картини світу, де «перевага позначення над вираженням є прикметною для всіх форм словесного чи образотворчого архаїчного мистецтва» [580, с.91]. Тож смислова вагомість і адекватність реалізовувалась не так через конкретний знак, символ, образ, як у структурі взаємодії візуальних та вербальних позначень. «Неможливо уявити, – зазначав О. Потебня, – що розважлива людина не знала різниці між загальновідомими речами чи, знаючи, називала відому рослину водночас і калиною, і малиною, і смородиною. Залишається думати, що зіставлення непокєднуваних реалій не є порушенням логічного закону, а способом позначення поняття найвищого порядку, способом узагальнення, нерідко – ідеалізація у сенсі зображення предмета такого роду (напр. дерева), але надзвичайно чудесного, прекрасного» [373, с.418]. Природа фольклорного знаку спонукає розглядати «формулу як гештальт, як образносміслову цілісність» [90, с.324].

Первісна семантика теж доволі виразно демонструє свою «емблематичну» етимологію. Досліджуючи психолінгвістичну історію лексем «встид» і «сором», «піч» та «печаль», просторових концептів «місце», «коло», С. Агранович та Є. Стефанський підкреслюють вагомість жесту, візуального знаку та просторових уявлень в процесах становлення мови. Відтак, значення конкретних слів приховано відображають давні міфо-ритуальні дійства і опираються на фізіологічно сформовану, сенсомоторну семантизацію візуально-поняттєвого досвіду. «Позначення [помічення – *О.С.*] території стало проводитись палицею-копачем, віхтем лозини, а пізніше віником, сохою, бороною і осмислювалося уже як магічний акт структурування, а значить, творення світу» [4, с.157].

На основі аналізу палеоантропологічного матеріалу О. Лобок висловив гіпотезу, що «ключовим фактором виникнення феномену предметно-культурної діяльності в процесі антропогенезу стала позначувальна (міточна) персоніфікація навколишньої реальності пралюдиною» [269, с. 443].

Семантика міфу відображає сфери «підсвідомої соціальної психології» [184, с.7]. Побутові предмети, окрім прагматичних завдань, використовувались як семіологічні одиниці, за допомогою яких інтерпретувались більш складні, абстрактні узагальнення. Міфопоетична семантика всепрониклива, вона наділяла ритуальні предмети ознаками та функціями природних об'єктів, що в давній картині світу мали свій рейтинг орієнтаційної вагомості. Їхні пояснення часто формувались під впливом накладання функцій натуралістичних образів на побутові (а далі й на абстрактні явища та дії), що виражало семіотичний емблематизм первісного мислення. Прикладом такого «сигніфікативного» перенесення є семантичний зв'язок між словами «печера – піч – печаль».

Досліджуючи етимологію слов'янської лексики, Макс Фасмер відзначав смислову спорідненість вказаних слів, що, очевидно, опирається на візуальний маркер замкнутого простору з багаттям всередині. «Печора», «печера» близьке за значенням до «піч», «первинно подібна до печі» [522, с.256]. Попри те, що семіотичний кістяк цих слів складний і важко піддається розчленуванню, все ж «піч може бути зрозуміла перш за все як модель обжитої людьми печери з палаючим у центрі багаттям; потім як модель примітивного житла» [4, с.63]. Лексема печаль насамперед пов'язана з розлукою, журбою, відображає психологічне відчуття суму через втрату контакту з кимось. Ціла низка споріднених словоформ, в яких відстежується праслов'янський корінь *pektъ* демонструють зв'язок етимології лексеми печаль з «пекти, піч»\*. Олександр Потебня такі явища пов'язував з «дисиміляційною силою мови», яка діє за правилами, що не піддаються поясненню [375, с.9]. Слова, що первинно вживались для позначення кількох понять, лише з плином часу починають редукуватись в одне. На первісному етапі формування мови

\* Етимологію слова *печаль* відстежував і О.Потебня, відзначав, що воно однозначно походить від *піч*, проте в українській мові частіше використовується *журба*, що має постійний епітет *лекуча*. *Журба* близьке по формі до чеського *zuriti*, одного кореня з *горети-жрѣти* [375, с.10].

«як душа і життя, так і часткові прояви життя: голод, спрага, бажання, любов, печаль [виділення наше – *О.С.*], радість, гнів – представлялись народу і зображувались в мові вогнем» [375, с.9]. Певним чином, у цьому проглядається імпліцитна функція емблематичного механізму, що діє як латентний закон семантизації, адже мовне повідомлення набувало смислової конкретності у структурі, що взаємоуможлижувала візуальний маркер і означник за визначеною асоціативною схемою. Тож і у лексемі *печаль* сховано такий іконічно-конвенційний конструкт, що йде набагато далі за позначення сумного стану, неприємного відчуття, що пов'язане лише з розлукою та журбою. «Це розлука і зустріч водночас, єднання живих і мертвих, предків і нащадків, що здійснюється через ритуал, у процесі якого живий просить у мертвого допомоги і захисту, включаючи його в життя роду» [4, с.82].

Показовим виявом цієї семантичної синкретичності є обряд «колування печі» (на Слобожанщині номінується фразеологізмом *грзйти піч* [280, с.178–180]), що символізує «перехідність», і є конкретизацією складного психологічного стану «ініціаційності», зміни родового статусу, тож «колування» – це руйнування старого і закладання основи для творення нового світу, які втілено у образі «печі». Дівоча «печаль» («печалення» біля печі), таким чином, синкретично виражає амбівалентність смислових підтекстів: сум (прощання з родом) і радість (єднання з коханим та новою сімейною гілкою), звертання через «вогонь» до духів померлих родичів задля благословення. Зміст цієї обрядової дії виражено через взаємодію іконічно-конвенційних акцій.

Іван Огієнко теж підкреслює цю очевидність. Послідовно відтворюючи історію трансформувань вірувань та обрядів українців, дослідник неодноразово зосереджується на етимологічних роз'ясненнях утворення значень конкретних слів, на розкритті глибин «внутрішньої форми». Формування слів, на його думку, часто прив'язані до конкретних ритуальних чи міфологічних уявлень. Простежуючи історію виникнення понять «требище – потреба – Требник», Іван Огієнко звертається до періоду культивування матеріальних богів і прив'язує появу цього етимологічного кореня до давніх жертвопринесень та ритуальних дарувань. Ідоли потребували видимої жертви, «ця жертва звалася *требою* чи *потребою*, а жертівник звався *требищем* або *потребищем*. Треба була конче необхідна, і це стародавнє значення позосталося і в нашому

слові «треба» (необхідно) аж до сьогодні» [187, с.162]. Пізніше воно з іншою релігійною (ідеологічною) конотацією, але з частковим збереженням функціонального призначення вживається у християнстві: «від нашого слова «требище» пізніше постали слова: треба, а книга виконування треб – Требник» [187, с.158]. Таким чином, етимологія і значення конкретних лексем розкривається у своєрідній, внутрішньо присутній системі перепокликань, у якій центральна етимологічна візуально-образна презентація (у класичній емблемі так звана *pictura*) має віддалене, часто протилежне трактування. Вона стає метафоричним тлом, що завдяки асоціативним аналогіям конкретизує новий конотаційний варіант. Очевидно не випадково християнські книги барокової доби на титулах, фронтисписах подавали розширені назви, густо обрамлені малюнками, конклюдіями, що додатково унаочнювали використані для номінації лексеми, змінюючи та доповнюючи їхню етимологічну історію, утверджуючи самодостатній іконічно-конвенційний формат. Таким є титул Требника Петра Могили (малюнок 5).

У подібний спосіб митрополит Іларіон тлумачить інші словотворчі гнізда. Зокрема, етимологічний ряд «бовван – бовваніти» пов'язується з «кумиром», «ідолом». «Від «бовван» постало й «бовваніти» – ледь-ледь виднітися здалека, як видніється бовван» [187, с.153]. Від традиції «гадання на жертвах» та жертвоприношень виводиться етимологія «жертги» та «жертви». «Приносити жертву визначалося словом «жрати» або «жертги», що полишилося аж до нашого часу в розумінні багато й сквапливо їсти, – їли ж чуже» [187, с.169], звичайно з відповідними танцями, піснями та примовляннями. Таким чином, етимологія конкретних лексем розкривається через унаочнення ритуально-магічних дійств або ж їх фрагментів, значення слова подається як узагальнене констатування функції, за якою схована візуально-вербалізована акція.

Міфотворчість – це універсальне явище будь-якої культури, що використовує типологічно схожі семіотичні інструменти. Міфологічний наратив версифікує та конфігурує знання, емблематично відображаючи алгоритми людської свідомості. З досліджень К. Леві-Строса, Е. Тайлора, Е. Дюркгайма, С. Мелетинського, В. Топорова, О. Фрейденберг та багатьох інших висновується узагальнення, що міф являє собою стабільний комплекс певних образів культурної свідомості, які мають інтертекстуальний та інтерсеміотичний характер. Емблематична форма

є функціональною структурою, що конкретизує сенси інтертекстуальних та інтерсеміотичних знаків у конкретних видах пратворчості. Показовим прикладом тут є поліваріативність міфологеми «дерево», що як правило у різних еквівалентних сполученнях («світове дерево», «дерево роду», «світова гора», «світовий стовп») трактується і як символ, образ, архетип та метафора. У різних іконічно-конвенційних сполученнях воно втілює цілу систему ейдосів [103, с.156–157]. Проте його смислові координати зринають лише у структурі, що має емблематичне окреслення, а конкретне значення коректується відповідно змодельованим типом.

Смислоформа «дерево» формувалась поетапно, відображаючи диференційну «метафорику» та асоціативність первісного мислення. Вагомість візуальної концентричності тут більш ніж очевидна. Первинно цей міфологічний образ, що ліг в основу різножанрових оповідей про сотворення світу і в українському фольклорі, предметно позначав ідею «росту», тож «розвитку», відтак, «народження світу». Очевидно, процес його семантизації пов'язаний з ректифікацією предметів зовнішнього світу і наділенням їх через асоціативність та аналогію інтерпретаційною функціональністю. «У первісної людини домінують зорові враження [...] Світ, що споглядала давня людина, заново відтворювався її суб'єктивною свідомістю як друге самостійне об'єктивне буття, яке відтоді починає суперечливо жити поряд з реальною, не помітною для свідомості дійсністю» [557, с.26].

У руслі цього дуалізму відбувається відокремлення суб'єктивної змістовності міфообразу дерева. Предметно «дерево» творить певну просторову окресленість, що візуально структурує рівні горизонту та фіксує умовну вертикаль їхнього єднання: крона вперта у небо, коріння вросле у землю. Ця реалістична морфологія зазнала метафоризації і наповнилась цілою низкою перехідних інтерпретаційних варіантів у міфах, релігійних кульгах, фольклорі – дерево світу, дерево життя, дерево роду, райське дерево, різдвяне, весільне, клечальне деревце, шутка (вербова гілка) тощо. Семантика кожного з них коригується структурою, що поєднує візуально-просторовий іконізований маркер з додатковим оповідним репрезентантом (слово, оповідь).

Цілком очевидно, що давній український міф про народження світу, опирався на візуальні асоціації і аналогії. Антропологізація дерева, що

може розглядатись як спільний для усього людства когнітивний закон, передбачає уподібнення його до цілої парадигми візуально-контурних типовостей, які наділяються схожими якостями і ознаками. Слушно відзначає М. Попович, що «дерево символізує не лише організацію світу у просторі, але у часі. Це наочно ілюструють слов'янські загадки» [370, с.56]. Таким чином, цей образ є моделлю як мікрокосму, так і макрокосму, а в окремих, похідних семіотичних процесах є праобразом для семантизації інших, процесуально схожих явищ. Зокрема, такі ототожнення спостерігаються з етимологічною візією слова «піч», що як «найбільш архаїчний центр хати, водночас моделює і хату, і світ і є аналогом світового дерева (пічний стовп осмислюється як світове дерево)» [4, с.62]. Або ж «заміна образу дерева образом жінки» [370, с.56], споріднення його з жіночим началом, що виражає ідею плодючості, розвитку, життя, формуючи конотацію генеалогічного дерева. Зрештою, старозавітнє «дерево пізнання» найкраще демонструє ефектність цієї іконізації для відображення рушійних, амбівалентних у своїх практичних наслідках процесів «когнітивного голоду» (Е. Сполскі), його метаболічного спрямування на світ та людину в історії культури та науки.

Таким чином, смислова репрезентативність лексеми «дерево» знаходить своє стабілізування в конкретних структурах, модель яких споріднена до емблематичного механізму, опирається на принцип іконічно-конвенційної сигніфікативності. Поза ними воно є лише абстрактним мовним концептом, який, на думку Ролана Барта, «доволі розмитий, і може входити до багатьох різних контекстів» [40, с.99], які його конкретизують. Втілюючи філософську ідею часу, народження і смерті, синкретичної єдності минулого та майбутнього, емблемата «дерева» диференціює смислову конфігурацію у варіантах, моделюючи дерево світу, дерево роду тощо.

Проблема термінологічного маркування фольклорно-міфологічних явищ констатувалась багатьма дослідниками. О. Фрейденберг підкреслювала умовність та відносність поняттєвих номінації, адже будь-який термін віддалено характеризує якусь ознаку з позиції сучасної епістемології і, як правило, не вкладається у мисленнево-понятійний, раціональний та логічний порядок давнього світу. Визначальною особливістю характеристики давніх художніх утворень є те, що, «аналізуючи архаїчні образи, ми відкриваємо в них комплексність змісту» [557,





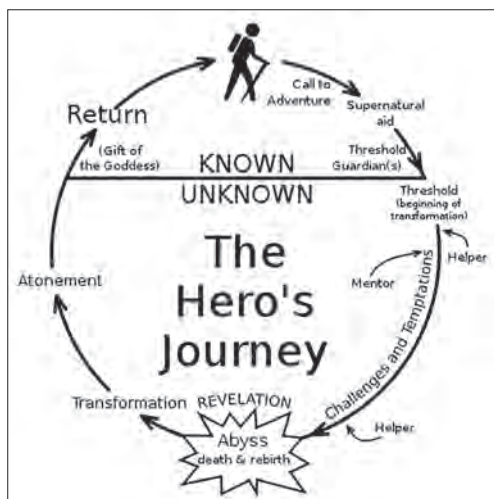
Мал. 5. Титул «Еухологiон, альбо Молитвослов, или Требник» Петра Могили. Видання друкарні Києво-Печерської лаври (1646)



с.25], своєрідну семіотичну «полірепрезентабельність». «Комплексність змісту» невід’ємно прив’язана до «комплексності форми», тож і для їхнього номінування варто використовувати поняття, що позначають таку сукупність. Поняття емблематичності в цьому контексті є одним з можливих еквівалентів, що акцентує на особливому типі іконічно-конвенційної сполучуваності.

Загалом, визначальність структуральних відношень в організації міфологічного наративу має достатньо аргументоване обґрунтування. Ольга Фрейденберг наголошувала на їх домінанті в каноні античного фольклору та літератури: «кожен античний жанр (особливо грецька драма) дотримується обов’язкової «структури», що сковує зміст» [557, с.10], Клод Леві-Строс підкреслював цю ж особливість у координатах первісного мислення: «мистецтво йде від сукупності (об’єкт+подія) до відкриття її структури; міф – від структури, за допомогою якої конструює сукупність» [253, с.41], Д. Бікертон пов’язував це з особливим функціонуванням нейролінгвістичних «ієрархічних структур» [50], а К.-Г. Юнг з явищем «проекції». «Усі міфологізовані природні процеси, як-от літо і зима, зміна місяця, дощові періоди і т. д., є не стільки алегоріями власне цього об’єктивованого досвіду, скільки символічним вираженням внутрішньої і несвідомої драми душі, яка збагачує людську свідомість шляхом проекції, тобто віддзеркалюючись у природних подіях» [636, с.15].

Міфокритика послідовно шукала способи ідентифікації міфу як форми. У працях Дж. Фрезера, Ф. Реглана, Е. Кассіраера, К. Леві-Строса неодноразово констатувалась відсутність чистого вияву міфу, його зразкового типу. Дослідники підкреслювали, що міф існує у вигляді уламків, що мають споріднену репрезентативність [704]. Власне, їхня «шаблонність», структурна типовість сформувала гіпотезу «мономіфу» («моноритуалу»). Джозеф Кемпбел конкретизував його за допомогою схематизованого малюнка, що дуже виразно підкреслює можливість такого узагальнення лише емблематично (*малюнок 6*). Його концептуальність розкривається лише за допомогою іконічно-конвенційного шаблону, який візуально констатує узагальнення про міфологічну пригоду як низку «стандартних метаморфоз, через які проходили й проходять усі чоловіки й жінки з усіх куточків світу, в усіх засвідчених сторіччях та під усіма найхимернішими перевдягами цивілізації» [203, с.16].



Мал.6 Схема подорожі героя. З книги Джозефа Кемпбела «Герой із тисячею облич» [199]

на матриця» [679, с.35], констатується відповідна координатам первісного мислення когнітивна спрямованість та аксіологічність. Реконструювання іконічно-конвенційних стягнень міфологічного мислення конкретизує логіку буттєвого впорядкування, сакралізацій, демонструє їхню еквівалентність чуттєвому досвіду, біологічним та духовним потребам.

### ▼ 3.3 Емблематична редукція у «Слов'янській міфології» Миколи Костомарова

Дослідження М. Костомарова «Слов'янська міфологія» й донині не втрачає своєї актуальності, про що свідчать численні перевидання та часті покликання послідовників як в Україні, так і за її межами. Принаймні праця польського етнолога та лінгвіста Александра Гейштора [139], що з'явилась з ідентичною назвою через більш як сотню років після книги українського вченого, наочний тому доказ. Попри те, що польський дослідник використовує у своїй праці ті ж джерела, що й М. Костомаров, зокрема, ідентичні цитати з опису війн Саксона Грамата, шукає етимологічні корені назв слов'янських богів у санскриті, праслов'янській, іранській мовах, А. Гейштор, на жаль, у бібліографії не згадує книгу свого українського попередника.

Водночас, поряд зі схожим методологічним інструментарієм, джерельною базою, у обох дослідженнях трапляється багато однотипних концептуальних узагальнень. Як зазначає Л. Слупецький, етнолог та лінгвіст Александр Гейштор у праці «Слов'янська міфологія» робить «чи не найважливіше його відкриття: багато назв слов'янських богів є лише епітетами імен головних богів, які почасти набули рис самостійних фігур [...] Аналогічні зміни можна простежити й у багатьох інших релігіях, але саме стосовно слов'ян згаданий фактор до Гейштора недооцінювався» [416, с.327]. Насправді, подібні міркування висловлював ще Микола Костомаров, наголошуючи на тому, що «Славяне, несмотря на видимое многобожие, признавали одного бога, отца природы, и это существо они понимали сознательнее, чем таинственную судьбу греки, а скандинавы Альфатера, который не участвует в делах человеческих. Единобожие славян не оспоримо» [227, с.201]. Український вчений наполегливо наголошував, що слов'янська сакральна міфологія – це не пантеїзм, а багатоіпостасне відображення Божественної єдності, проявлене через ідентифікацію зі світлоносною, сонячною, водяною та земною стихіями. Різні номінації язичницьких божеств – це лише варіанти позначення однієї з натуралістичних форм божих сутностей. Констатовані нами перегуки досліджень М. Костомарова і А. Гейштора вказують, що праця українського автора не втратила своєї актуальності з плином століть, а його висновки дублюються як відкриття в пізніших наукових контекстах. На цьому наголошує і М. Яценко: «Підтвердженням думок Костомарова, висловлених у «Славянской мифологии», можуть бути й численні приклади з індоєвропейської (зокрема слов'янської) міфології, що їх наводить у своїй монографії «Вогонь і слово» М. Ласло-Куцок» [646, с.19]. Усе це відзначає валідність дослідницького методу і спонукає до більш детального його розгляду та оцінки.

У своїй студії Микола Костомаров робить спробу реконструювати послідовність та диференційність формування слов'янського язичницького богослів'я. Ярослав Герасим слушно відзначає, що «з методологічного боку заслуговує на увагу положення М. Костомарова про категорію зв'язку» [89, с.111]. Відновлення міфологічного світогляду реалізується через опосередковане акцентування процесів, що пов'язані з першим осмисленням візуальних розрізень. Без особливого акцентування учений все ж пов'язує формування релігійно-міфологічних категорій

з осмисленням зорових реакцій. Найдавніше з таких усвідомлень втілювалось в сакралізації світа і темряви, тож світлопоклонництво є визначальною складовою слов'янської релігії і саме воно сформувало перші іконічно-конвенційні сигніфікації. «Ближайшее к богу истечение есть свет, и потому при тщательном рассмотрении мы найдем, что существеннейшая часть язычества славянского относится к светопоклонению. У славян было верование, что существо света являлось на земле и воплощалось в человеческом роде» [227, с.202]. Спроби усвідомлення і поняттєвого увиразнення світлоносної сутності реалізовувались через утворення емблематичних стягнень, що презентували першу візуально-номінативну синкретичність. Вона демонструє логіку первісного мислення, його асоціативну причинність, розкриває домінантні іконічні опосередкування у конструюванні образів священного пантеону.

Констатуючи ідею сакральної монолітності («Что Свентовит, Сварожич, Радегаст и Дажьдбог одно и то же – кажется ясно» [227, с.207]), М. Костомаров описує кожного з язичницьких богів за структуральним шаблоном, що передбачає вказування його назви, детальне реконструювання ідола та визначення сакрального призначення, смислової ідеї. Ця емблематична у своїй основі структура, з одного боку, відображає синкретичну релевантність первісного мислення, з іншого, виражає координати методологічні – осягнення міфологічного світогляду реалізується через опис візуально-символічних редукцій, їх номінацій та визначення ідейних підтекстів. Тут бачимо, як логіка первісного мислення координує логіку його дослідницького оприявлення. Зокрема, описуючи бога Свентовида, М. Костомаров спершу акцентує на етимології слова, пов'язуючи його з лексемою «сонце», «світло», утверджуючи назву божества в межах тотожності з образом («сонце») та явищем («світло»). Далі деталізовано відтворює його фігуральну форму за описом Саксона Граматика: «идол Свентовита, превосходивший огромностью всякий рост человеческий, с четырьмя головами и четырьмя шеями, с двух сторон представлялись две спины и две груди; борода у идола была тщательно прибрана, волосы острижены, так что художник подражал прическе рюгенцев. В одной руке идол держал рог с вином, который жрец, определенный к святилищу, наполнял ежегодно в назначенный день вином, и по этому вину угадывал благоденствие будущего года. Левую руку он держал согнувши наподобие лука, по известиям другим держал в ней лук. Идол



Мал. 7. Збручанський ідол Світовіда. Знайдений у ріці Збруч у 1848 році  
URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B1%D1%80%D1%83%D1%87%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D1%96%D0%B4%D0%BE%D0%BB#/media/File:O98\\_Idol\\_von\\_Sbrutsch\\_mit\\_Darstellung\\_von\\_Unterwelt,\\_Erde\\_und\\_des\\_Himmels,\\_zirka\\_10.\\_Jh.\\_n.\\_Chr..JPG](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B1%D1%80%D1%83%D1%87%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%96%D0%B4%D0%BE%D0%BB#/media/File:O98_Idol_von_Sbrutsch_mit_Darstellung_von_Unterwelt,_Erde_und_des_Himmels,_zirka_10._Jh._n._Chr..JPG)

был одет, одежда достигала до колен, которые были сделаны не из одного дерева с туловищем, но так искусно соединены с ним, что пронизательный глаз не мог приметить раздела. Ноги его стояли на голой земле, и подошвы входили в землю. Подле идола находились его принадлежности: седло, узда и замечательный огромный меч, которого ножны и рукоятка блистали серебром и прекрасною работою» [227, с.204] (малюнок 7).

Довіряючи данському хроністу, Костомаров погоджується з усіма зображувальними деталями. Серед них варто виділити сигніфікаційні елементи антропологізації божества через іконічне відтворення у тотожності до тіла людини, її потреб і занять та просторової всеприсутності та всеосяжності через зображення чотирьох голів, чотирьох ший тощо. Увесь опис вказує як окремі речі побутового вжитку стають іконічними інструментами означення Бога, його семіотичної матеріалізації, що узагальнюється в емблематичній схемі. Технологічно увесь процес дійсно нагадує явище інтелектуального бріколажа у формулюванні К. Леві-

Строса, адже вираження ідеї сакрального виражається через обмежений арсенал «чудернацького за складом набору засобів» [253, с.32]. Власне увесь опис у сполученні з назвою Бога передбачав герменевичну процесуальність, інтерпретацію його елементів у ритуально-обрядових діях, внутрішніх іконічно-конвенційних ідентифікаціях. Цей фундаментальний принцип був ключовим для первісної гносеології, що відображала особливу модель організації досвіду, опертого на візуально-словесну

синкретичність. У подібний спосіб М. Костомаров описує сакральні сенси інших богів – Сварога, Радегаста, Дажбога, Триглава, Перуна, Білобога тощо.

Часто наголошуючи на тому, що різні назви та постави давніх божеств – це лише диференційні форми вираження ідеї єдинобожжя, М. Костомаров фактично наближається до ствердження переконання про універсальну перехідність та різнотипну тожсамість іконічних сигніфікацій міфологічної свідомості – як конкретні емблематичні увиразнення позначали інваріантні спроби вираження когнітивної потреби смислового впорядкування. Візуально-предметне іконізування та вербальне позначення утверджувало смислові горизонти та встановлювало визначений формат комунікації зі світом.

Кожен елемент міфологічної рефлексії, за визначенням К. Леві-Строса, «відтворює цілісну систему стосунків, одночасно конкретних і віртуальних, і ці елементи є операторами, які використовуються в будь-яких операціях одного типу» [253, с.33]. До операцій одного типу варто і зарахувати процеси креації язичницьких божеств у трактуваннях М. Костомарова. Різнотипні міфотворчі одиниці вступають у злагоджені стосунки в межах однотипної схеми, утворюючи нові семантичні кореляти в межах загальнозрозумілого механізму узгодження візуального з вербальним. Емблематичні форми найсприятливіше конформують пристосування зорових вражень у поняття.

Мирослав Попович, вивчаючи світогляд давніх слов'ян, акцентує на потребі конкретизації категорії «поняття» у контексті міфологічного мислення. Опираючись на Арістотелівську логіку, він наголошує, що воно означає насамперед певні «межі», «кордони» сприймання і пізнання, що немає точного «мовного еквівалента, так як одне і те ж поняття виражається багатьма словами» [370, с.9]. Клод Леві-Строс теж вважає доречним оцінку первісного мислення у проекції цієї категорії, адже «поняття виступає як оператор для відкриття цілісної множини [...] образ не може бути ідеєю, але може відігравати роль знака, чи точніше співіснувати з ідеєю в знакові, а також, якщо ідея ще відсутня в останньому, зберігати її майбутнє місце» [253, с.35]. Зрештою, це мотивується і у етнопсихологічних студіях: «Продуктивна уява забезпечує поняття образом, хоч він і відрізняється від власне чуттєвого образу» [240, с.61]. У цьому контексті усі слов'янські боги виконують

функцію понять, що фіксують простір перетворень реальних спостережень у епістемологічні константи, демонструють, як через аналогію і асоціацію виразність образу перетворюється в ідею.

Александр Гейштор, як і М. Костомаров, зосереджується у своїй студії на семантичних виявах сакральних номінувань, констатуванні тотожної присутності божественних функцій в різних релігійних віруваннях, що виражається етимологічно. Наголошуючи на тому, що Святovit – «суто слов'янське» ім'я, дослідник наводить цілу низку споріднених коренів у праслов'янській, іранській, литовській мовах і реконструює варіанти його семантики. «Це ім'я складається з двох елементів. Перший (svēt-) позначає володаря доброї магічної сили («святого»)... Другий елемент – ознака, що міститься в суфіксі \*-ovit /-evit. Його значення для нас не є цілком зрозумілим, хоча ця морфема й повторюється в багатьох власних назвах. Найімовірніше, \*-vit – відповідник поняття «пан» [139, с.112]. Проте, як бачимо, лінгвістичні коментування не дають навіть поверхового уявлення про сутність Свентовита, а лише відсилають до етимологічної ознаки, що вказує на загальний класовий тип. Отже, вона не може утверджуватись як домінанта, а варта розгляду лише в системі інкорпорованості в іконічну структуру. Очевидно, є певний сенс у тому акцентуванні, що корінь «міф» означає «“безсловесний” і “безмовний” (mutus). А думка про безсловесність пов'язана з речами, які через свою природу не можуть бути виражені нічим, окрім символів» [47, с.107].

Незважаючи на те, що український та польський дослідники доволі детально відтворюють візуальні фігурування образу слов'янського Бога, його атрибути та вербальну етимологію, подібні постави в індоєвропейських міфологіях, все ж меншою мірою зважають на те, що і візуальне представлення, і вербальні доповнення варто розглядати в єдиній системі. Лише в такому форматі вона повнокровно виражає первісну перехідність сприймання в уявлення, його кристалізацію і сигніфікативну реконструкцію. Про такі явища у контексті первісної психології В. Кувєда зазначає: «Виникнення опосередковуючого уявлення як погляду на внутрішні, приховані здатності зовнішніх об'єктів до самодії, означало появу принципово нової основи для ототожнення і розрізнення зовнішніх об'єктів, що сприймаються чуттєво» [240, с.66–67]. Сенс давніх релігійних презентацій окреслювався через опосередковану взаємодію форми, вигляду, деталі і словесного «накладання». Зрештою,



у такій конструкції розкривається і певна етапність смисловпорядкування первинного досвіду, сфери його накопичення та фіксування. «Словесне мистецтво виникло не лише пізніше ніж живопис, скульптура, танець і музика, але й у синкретичному зв'язку з ними і з зображальним мистецтвом в межах певного театрального дійства, яким був первісний ритуал» [298, с.40].

Визначення людиною свого місця у світі, впорядкування законів і форм світового буття зводило процес самопізнання та світопізнання до різних типів структурованих тотожностей та протиставлень. Цю гносеологію Клод Леві-Строс пояснює за допомогою описів «системи найменувань і системи установок» [253, с.41], системи словника і психологічно вмотивованих світоглядних кореляцій. Семіотичне вираження змістів абстрактних ідей, що, зокрема, позначали сакральні поняття, природні явища і стихії, реалізовувалось через перенесення на них відомих і знаних, предметно виражених ознак матеріального світу, що мали окреслені і знайомі функціональності. Як видно з цитованого вище опису Святовита, його унаочнення складається з аксіологічно вагомих для давніх слов'ян оптичних знаків. Тіло Бога – це збільшена чоловіча фігура з явними ознаками гіперболізації та модифікації (чотири голови, шиї, дві спини), поряд сідло, вуздечка, меч. Знайомі та ідентифіковані образи складені у комплекс, що реорганізовує та перетворює їх у нову ідею. Попри те, що вони виконують символічну функцію, формують конотаційні увиразнення через перенесення, все ж, як наголошував Є. Мелетинський, за ними закріплена первинна виражальна предметність, що латентно координує асоціативну зорову мнемоніку. «Конкретні об'єкти, хоч і стали символами, не перестають бути самими собою і володіти деякими специфічними емоціями» [297, с.26].

Ця практика характерна для усіх прасуспільств. І антропологи, і лінгвісти акцентують на традиціях ідентифікації первісними племенами власної самості через асоціативні аналогії, що формували сакральні тотеми. Роже Каюа про вибір кланами таких фракційних ідентифікаторів зазначає: «Істоти, що слугують їм за емблеми – справді різної масті і часто протиставляються. Так, плем'я гурндічмара у штаті Вікторія поділяється на Krokitch (білих какаду) та на Kaputch (чорних какаду)» [202, с.86]. Таким чином, репрезентування «себе», окреслення тотожності племені, їхня ідентифікаційна дуалістичність розкривалась

через залучення додаткових візуальних маркерів, що вказували на симетричність і антагонізм (тварини одного виду, але різного забарвлення), спільне і відмінне. Вони конкретизовані мовним контекстом, власне тими світоглядними догмами, що сконцентровані в вербальних формулах.

Обрядові дієства найкраще репрезентують специфіку побутової актуальності міфології, її логіку та смисловиражальні схеми. Описуючи весняні обряди зустрічі весни, М. Костомаров згадує традицію спорядження опудала Кострубонька, яке «кладут на землю, поют над ним печальныя песни, потом погребают и всегда кончают обряд веселыми песнями и шумною радостью. В иных местах это чучело после обряда несут с торжеством, увитое цветами и лентами, и топят в воде, как топили чучело Адониса в Александрии, по свидетельству Теокрита (Theocr., XV) 104; это означает окончательное торжество; бракосочетание света с водою» [227, с.225]. За такою ж схемою відтворено купальські дієства з Мореною: «На праздник Купала делают чучело, называемое Морена, перескакивают с ним через огонь и топят в воде: это, по моему мнению, означает бракосочетание света с водою» [227, с.219].

Ці щорічно повторювані ритуали через систему найбільш вагомих процесуальних візуалізацій утверджували зрозумілий порядок відношень до світу, що семіотично відповідав образним уявленням про складні процеси природних змін. Цілком очевидно, чому, насамперед, з семіотичного та, меншою мірою, структурального погляду ці дієства не зрозумілі віддаленим від первісних світоглядних кордонів поколінням. Тож М. Костомаров, як і інші дослідники, інтерпретує їх, намагаючись відновити еквівалентні іконічно-конвенційні відносини, що нагадує розгадування давньої емблеми, відтак, розуміння давнього світу можна трактувати як емблематичний прорив до старого семіотичного «горизонту».

Відтворена М. Костомаровим структурна та ідеологічна форма обрядів характерна для усіх міфів і ритуалів, що пов'язані з початком і кінцем природних життєвих циклів, які розкривають і конкретизують категорії «старе / нове», «життя / смерть» [29, с.35] у однотипних схемах з різними складовими. У такий спосіб оформлені ритуали «водіння кози», Маланки, «водіння куста» (русалії), купальські «собітки» тощо. Олександр Потебня, досліджуючи споріднені форми купальських обрядів, описує один з пізніх варіантів, що своєю структурою дуже нагадує

«Кострубонька», «Марену» тощо: «В Харьков. губ. перед вечером девчата под чернокленом накрывают стол, наготовят яичниц и млинцов, хлопцы принесут водки, едят и пьют. Потом девчата снимают все свое с Марены и несут ее топить вместе с чернокленом. Это делается перед вечером, а костры зажигаются по заходе солнца» [376, с.531]. Обряд теж вказує на символічне одруження «світла з водою», супроводжувався співом, що славив сонячну силу:

Ходили дівочки коло Мареночки,  
Коло моє водила Купала,  
Гратиме сонечко на Івана.  
Та купався Іван, та в воду упав,  
Купала під Івана! [376, с.531]

Визначені аналогії демонструють, як за спільним шаблоном, зі змінними семіотичними одиницями, що часто виражають синонімічні значення, зокрема, у згаданих обрядах фіксують різнокалендарні фази сонцестоянь, формувався первісний досвід. Дослідження М. Костомарова, що стали джерелом для багатьох пізніших студій з міфології, окреслюють вагомість емблематизованих схем у оформленні світоглядних орієнтацій, вираженні первісних буттєвих законів та принципів. Водночас, варто відзначити ефективність методу «емблематичного» реконструювання для оприявлення таких узагальнень, адже він дозволяє комплексно врахувати роль іконічно-конвенційних сигніфікацій, візуального «конкретизування» образів світу та перетворення їх у первісні смислові знаки. Відчутним стає усвідомлення вагомості синкретичної співдії процесів наочної асоціативності та їх впливу на первісну вербалізацію. Поряд з цим очевидною є залежність спостережень за природними циклами, календарними змінами, річними шаблонними повтореннями та їхньою репрезентативною схематичністю у ритуально-міфологічних відображеннях. Тут спостерігаємо, як закони природи стають правилами організації первісного семіозису в усій силі імітативних, наслідувальних виражальних компіляцій. Зрештою, формат дослідження М. Костомарова дозволяє констатувати межі та можливості міфологічної логіки, що є першим етапом емблематичного осягнення світу та людини у ньому, найпростішого візуального розрізнення природних «деталей» та їх коментувань, що надалі будуть «розщеплюватись» когнітивною спрагою людства. Український вчений

переконаний, що більшість дохристиянських сакральних міфо-ритуальних репрезентацій втілюють ідеї шлюбного «соединение света с водою и было первообразом творения, любви во вселенной, жизни в природе и полового соединения тварей» [227, с.219], а конкретні обрядові дійства з «підручних засобів» (К. Леві-Строс) у різних емблематичних конфігураціях виражають її. Оцінка М. Костомарова слов'янської міфології в контексті світової, визначення поміж ними аналогій та тотожностей посилює та аргументує доречність таких висновків.

### ▼ 3.4. Іконічно-конвенційні схеми і ритуально-магічний семіозис

Магія як система демонструє практичне застосування візуального досвіду, її специфічно укладені формули вказують, як окремі зорові аналогії стають частиною інтерпретаційної стратегії пояснення природних законів, а їхні імітації спробами коректування життєвих процесів. У працях українських та зарубіжних учених неодноразово відзначалось, що міфологія та магія опираються на символічне мислення, а найменшою одиницею ритуальної семіотики є символ, який в конкретній структурі виявляє свою репрезентативність. Структура символу розглядається як «семантична», тобто «вона залучена у відношення знаків і символів з предметами, до яких вони належать» [502, с.33]. Для природи символу у міфологічному контексті, на думку Віктора Тернера, характерні: багатозначність, об'єднання диспарних сигніфікацій, що взаємопов'язані через аналогію та асоціацію з реальним та уявним, конденсування та редукування в єдиному образі розлогої фабули, історії, дуалістична поляризація семантики [502, с.33]. Визначені ознаки вказують на комплекс, що функціонує як система структуральних та семіотичних зв'язувань та переходів.

Структура ритуалу передбачає взаємодію жестів (рухів, танцю), слів та візуальних об'єктів чи предметів, навколо яких організовується стереотипна послідовність. Його можна назвати «емблемою в дії». Він має стабілізовану, однотипну, законсервовану повторюваність, його значення – відносно визначені і незмінні, принаймні в межах кількох поколінь. Відтак його провадження – це умовне «читання» і «народження» (розкодування, розгерметизація) емблематично впорядкованого сенсу.

Первісно ці варіанти семіозису проявлялися у освоєнні і структуруванні простору. Спеціально визначені місця сакралізувалися через особливу рельєфну, ландшафтну, природну архітектоніку, отримуючи однакову функціональну, семантичну та номінативну визначеність. Жертви приносили «або в храмах, або найчастіше під голим небом на святих місцях: під великим дубом або іншим великим деревом, в гущавинах лісу, в чагарниках, на березі річок чи озер, біля криниць чи джерел, на пагірках і т. ін.» [187, с.169]. Просторові локуси наповнювались сакральною символікою, тут встановлювалися ідоли та боввани, сигніфікативна природа яких теж виразно емблематична. Тут палили «невгасимі вогні» і, як стверджує Іван Огієнко, опираючись на свідчення арабського історика і мандрівника Аль-Масуді, «курили й ладаном» [187, с.168]. У таких місцях читалися відповідні молитви, пісні, проводилися певні обряди. Таким чином, увесь цикл, його форма, антураж, візуальні та вербальні знаки утворювали викінчений сенс священного дійства. Цілісно він був емблематизованим дійством комунікації з Богом, чому сприяла повторювана однотипність, що ставала законом. Відтак, усі ритуальні процесії опиралися на цей структурний, адаптований до первісного сакрального семіозису принцип, використовуючи найрізноманітніші семіотичні елементи для комбінування.

Серед українських та зарубіжних дослідників неодноразово підкреслювалась вагомість і значимість тяглості первісних традицій. Ця «спадкоємність» насамперед проявляється на рівні структури та форми сигніфікаційних представлень. Якщо символ багатозначний і змінний, то «емблематична» структура майже непорушна. Синкретизм візуально-вербальних сигніфікацій незмінно конструює семантику міфу та фольклору, тож усі підстави були, зокрема, і в М. Грушевського виділяти «нитку, котра простягається від примітивної колективної обрядовості до магічних формул, замовлянь і молитв» [125, с.136–137].

Іван Огієнко підкреслював, що давній релігійно-міфологічний спадок, його виражальна, формальна, а часом і змістова складові суттєво вплинули на адаптацію та асиміляцію християнської доктрини на теренах Древньої Русі. «Давні вірування, як довговіковий набуток духовний, не могли легко й безслідно розвіятися перед наступом Нової Віри серед народу, що у своїй переважаючій більшості був тоді неписьменний, і тому поставала мішанина вірувань, т. зв. синкретизм» [187, с.8]. Розглядаючи

«географію» сакрального простору, вчений відзначає історичну спадковість у визначенні особливих священних локусів. «Там, де стояли капища та боввани, пізніше повставали Церкви» [187, с.157], тож саме на місці давнього «Київського гаю» зросла Києво-Печерська Лавра. Водночас, структуральні, формотворчі та семіотичні типи «язичницького семіозису» латентно увійшли в сигніфікаційну систему християнства. Стародавні звичаї і обряди «дуже консервативні, і з бігом віків мало міняються, тому багато їх перейшло у християнство, змінивши тільки свою первісну ідею» [187, с.171]. Окрім того, їхнє трансформування і вродання у християнство було системним: «Старі релігійні форми звичайно не гинуть остаточно, але тільки змінюються чи то в формі, без зміни ідеї, чи то в ідеї, без зміни форми» [187, с.171].

Візуальний компонент обрядових «емблем» натуралізований конкретними предметами навколишньої дійсності, у яких концентрується іконічне ототожнення з вагомими стихіями та природними силами. Він, як і у класичній емблемі, є одним з центральних елементів смислового вираження, що персоніфікує та умовно позначає ідейні субстанції за принципом метонімічного зміщення. Усі ритуальні дієства можна умовно назвати «емблематизованими інсценізаціями», адже вони відтворюють традиційні, «відредаговані» часом та досвідом консервативні обряди, що мають стале конотування і структуру. Архаїчне мислення у магічних обрядах та ритуалах виявляє свою символічну, часом, хаотичну, оперту на асоціацію та аналогію, сутність. «У замовляннях причинно-наслідкового сюжету нема взагалі» [327, с.17]. Тут діє семіотична причинова наслідковість, що узгоджує та поєднує, як правило, наочно-емоційні ректифікати та вербальні маркування, зводить їх у комбінацію, що має свої закони семантизації. Їхня прагматика, філософія, герменевтика розкривається лише в емблематично зредукованій схемі.

Підтвердження цьому віднаходимо у модифікаційних представленнях різних природних явищ та стихій, що від номінативного окреслення, сакралізування, уведення в міфологічну ієрархію, в магічні формули та ритуали – незмінно виявляють цю синкретичність. Іван Огієнко відстежує цю тенденцію у різних проявах. Зокрема, «у святковому ритуалі було багато соняшних емблем» [187, с.26]. До них дослідник зараховує «калату», яку хапають дівчата і хлопці на Андрія; «білого коня», що біжить по небу; «яйце». Їхнє смислове становлення конкретизується

в структурі обрядової «емблеми». «Яйце – джерело народження, як і сонце, чому воно з глибокої давнини стало емблемою сонця й шанувалося. Великодне червоне яйце (крашанка) набуло особливо великої пошани, – ним «котилися» й гуляли «навбитки» [...] При гаданнях і заговорах часто вживаються яйця, як речі ритуальної: ним викочують хворобу, пристріт чи вроки (наврочене)» [187, с.27].

Маючи широкий ряд означуваних, що пов'язують означник з різними стихіями, явищами, «яйце» використовувалось як елемент магічного лікування чи гадання, проте його функціональний статус визначався лише в конкретному ритуальному дійстві. «Викачування яйцем» завжди супроводжувалось «спеціальними примовляннями та звичайними молитвами» [312, с.156]. У такий спосіб бажання отримували статус предметності, чи як писав про це Л. Вінгенштайн «Зображення якогось бажання є тим самим зображенням його реалізації. Магія якраз приводить до зображення бажань; вона дає бажанню вираження» [79, с.253]. Таким чином, символічно зацентрована у яйці природна сила проявляє себе через замовляння та відповідний рух, себто являється у конкретній структурній моделі. Зрештою, навіть збережені до наших днів уламкові форми давніх ритуалів опираються на таку візуально-вербальну синкретичність. До таких відносимо традицію побивання вербовим гіллям («шуткою») у передвеликодній тиждень. «Ці вдари – це магічне прогнання нечистої сили від людини: «Верба (в Галичині часто лоза) б'є, не я б'ю» [187, с.55].

Усі «жанрові» різновиди магії виявляють синкретичність обрядового сценарію, що стягує образність з визначеним типом тексту. Візуальне та вербальне – визначаються як взаємодоповнювальні форми, що мають «реальну» силу впливу. Тут виявляється закон оберненої пропорційності, що є одним з факторів трактування магії як псевдонауки, – способи пізнання та класифікації образів світу є формами асоціативного маніпулювання «світом». Загалом, вагомість споглядання, роль погляду, його «позиція» та психоемоційна основа, як і «позиція» слова, його внутрішня енергетика тлумачаться як інструменти магічного мислення. «Зла людина, – пише І. Огієнко, – легко може наврочити лихо словом або пристріти очима (порівняй в нашій мові слова: урок, наврочити, врочити, корінь слова «рок», «рек», звідси: пророк, вирок і т.ін.), і таку злу людину можна пізнати



вже і по її очах. Як добра людина гляне на вас, то пощаститься, а коли зла – наврочить на нещастя. Тому ховають дітей від злого ока, так само й немовлят при купанні» [187, с.188].

«Недобрий», «урекливий» погляд уніфікується як неправильне, спотворене відображення (уявлення, що видозмінює первообраз), що, за законами давнього світосприймання, може впроваджуватись у реальність. Такими ж властивостями наділялося слово. «Слово, належно й своєчасно сказане, має велику й чудодійну силу, – воно лікує, приносить добро («благословення»), або, навпаки, сильно шкодить» [187, с.189]. Вроки теж персоніфікуються, виступають демонами, що є «перебраними від злих людей або вмисно насланими» [101, с.193]. Позбавлення від уроків опирається на комплексну візуально-словесну процесію, логіка реалізації такої зміни втілена у емблематичній організації обряду. Зокрема на Опіллі поширеним є скидання вугілля або хліба на воду. Один з них відтворюємо у записі Б. Кузьмінської. «Треба взяти ложки і виделки, вісім штук, а ніж дев'ятий, і стиснути у лівім кулаці. Правов руков від себе набрати в мищину води і так само від себе зльети ту воду через ті ложки, і виделки, і ніж у другу мищину. Тоди перебрати то всьо у праву руку, а лівов так само зльети воду. І так дев'ять разів. Вода є готова. Тепер тим ножиком треба брати з печі вугіль і кидати навідгіг (від себе – Б.К.) на воду і рахувати: не раз, не два, не три. І знов: не раз, не два, не три. І ще раз так. Маєте дев'ять. Так по дев'ять зробити три рази» [242, с.256–257].

Поєднання візуального і вербального компонентів у магічних формах – це варіант форматування особливої метамови, що утверджувала відповідну можливостям міфологічної логіки систему відношень між означником і означуваним. Власне у цьому, на перший погляд, проявляється алогічність для сучасного мовного горизонту магічного вислову. Його функціональне і семантичне значення реалізується лише у цілісній структурі, де кожен компонент є взаємодоповнювальним і коригувальним. «При закляттях слово мусить бути зв'язане з певним рухом руки, ноги, голови, мімікою і т. ін.; дещо треба повторювати тричі й плювати при тому ліворуч. Часом при цьому зав'язуються вузлики, особливо при чаруванні, і це дуже старе. Слід від ноги людини здавна вважається за саму людину, а тому закляття легко може відбутися й над слідом того, кого закликають» [187, с.193].

Джеймс Фрезер, виділяючи два основних принципи магії – подібності та дотику або зараження, – обґрунтовує наявність двох практичних типів – гомеопатичної та контагіозної [560, с.21]. Гомеопатична магія опирається на уявлення – подібне утворює подібне або наслідок схожий до причини. Контагіозна ж – речі, які хоча б раз торкалися одне одного, продовжують взаємодіяти на відстані після припинення їхнього безпосереднього контактування [560, с.21]. І у першому, і у другому випадках, вважає дослідник, ми маємо справу із «спотвореною системою природних законів і хибним керівним принципом поведінки; це одночасно і псевдовчення, і безплідне мистецтво» [560, с.21]. Безперечно, саме так виглядають магичні обряди з горизонту модерної доби, проте в своєму історичному часі вони були цілком обґрунтованим висловленням гносеологічних взаємозв'язків, когнітивних алгоритмів, що відображали інтерпретаційні схеми свідомості давньої людини, класифікування і нормування світу.

Магічні дії були первісною формою тлумачення, що підкреслювала залежність людини від навколишньої дійсності, її зв'язність з природними стихіями і явищами. Очевидно саме тому Дж. Фрезер від аналізу принципів магичного обряду переходить до ідей цього дійства: «Якщо правильний наш аналіз магичної логіки, то два її головних принципи виявляються просто двома способами зловживання зв'язком ідей. Гомеопатична магія базується на зв'язку ідей за схожістю; контагіозна магія базується на зв'язку ідей за суміжністю» [560, с.22]. Проте такі трактування потребують доповнень.

Магічну логіку не варто розглядати лише у фокусі сучасного розуміння герменевтичних процесів «зловживання зв'язком ідей» на основі двох принципів, адже вона була адекватним до можливостей первісного світосприймання засобом становлення та концентрування смислу в контексті загального міфологічного мислення. Очевидно відчуваючи такі неузгодження, Дж. Фрезер надалі об'єднує обидва типи у один, називаючи їх «симпатичною магією». Це номінування він обирає через те, що саме «завдяки таємній симпатії речі впливають одна на одну на відстані і імпульс передається від однієї до іншої за посередності чогось схожого на невидимий ефір» [560, с.22].

Такі винахідливі формулювання і узагальнення у понятті «симпатична» магія лише підкреслюють, що структуральна і смислова

організація цих обрядів криється у взаємодії, яка, насамперед, відображає семіотичну взаємодію знака і предмета у будь-яких первісних семантичних процесах. Розглядати магичні обряди поза цим неможливо, що підтверджують дослідження О. Веселовського, В. Давидюка, Ф. Колесси, О. Потебні, М. Сумцова, В. Топорова та багатьох інших. «До подібної думки, – зазначає В. Давидюк, – може спонукати й наявний у них [замовляннях – О.С.] безпричинний спосіб зв'язку окремих предметів і явищ, який нічим не відрізняється від способу хаотичного нагромадження предметів у настінних розписах верхнього палеоліту» [144, с.233]. На думку М. Толстого, замовляння, як правило, «не просто фольклорний текст, але й визначена дія конкретного діяча з певними предметами» [491, с.135], у якому виявляються «зримі риси індоєвропейського і праслов'янського замовлянського мистецтва» [491, с.135].

Слушно зауважував В. Петров, що збирачі фольклору «ігнорували побутово-обрядову сторону замовляння» [329, с.49], «вони записували виключно словесний текст заговору і не звертали уваги на обстановку, на спосіб діяння» [349, с.49]. Таке розмежування, безперечно, не сприяло адекватному відтворенню і практичному розумінню магичних дійств, і переводило їх у невідповідну первісним принципам систему релевантностей. «Припущення, ніби в фольклорно-етнографічній практиці слово існує само по собі й дія сама по собі і що їх відокремленість є стадіяльною розчленованістю окремих етапів, які в процесі історичного розвитку заступали один одний, є хибним припущенням. Цієї помилки не уник ні Потебня, ані його наступники, вважаючи, приміром, що заговори розвинулися з чар і словесна формула в заговорах з'явилася як додаток до дії» [349, с.4–5].

Заглиблюючись в етимологічні коментування історії походження конкретних словоформ, їх еволюцію та семантичну модифікацію, дослідники робили узагальнення діахронного характеру, оминаючи конкретні ситуативні синхронні особливості, що часто визначалися ритуальним контекстом. Слово у таких структурах мало «ритуальне значення» і було одним зі складових елементів загальної сигніфікативної структури. Зосередження уваги лише на семантиці окремих слів або образів, що входять до замовляння, надає можливість відстеження лексичної історії, і лише частково міфологічно-ритуальної чи обрядової, відтак є лінгвістичною, а не фольклористичною верифікацією. Через

те визначення смислових акцентів конкретних обрядів опиралося на принцип символізму. Зокрема такі настанови домінували у дослідженнях О. Потебні: «Рожу лікують висіканням вогню і прикладанням червоного сукна на хворе місце, тому що рожа зближується у мові з вогнем і червоним кольором» [375, с.7].

Подібних прикладів у дослідженнях видатного українського вченого доволі багато. Рожа, яка в цитованому фрагменті, на думку О. Потебні, «зближується у мові з вогнем і червоним кольором», насправді у цьому конкретному замовлянні зближується не через мовне, а через асоціативно-уявне перенесення, що має не вербальну, а зображальну (візуальну) аналогію. А словесний супровід, який не згаданий дослідником, власне міг би стати основою для подібних спостережень. У збірнику П. Єфименка, де відтворено окремі українські словесні формули замовлянь XIX століття, на запікання крові віднаходимо такий варіант: «Тамъ на горѣ туры орали, красну рожу сіяли; красна рожа не зошла; тамъ стояла дѣвка; коло синяго моря без ребра овечка стояла; кры червоного моря червонный камень лежить. Де сонце ходить, тамъ кровь знимається; де сонце заходить, тамъ кровь запикається» [162, с.13].

Текст замовляння переповнений символічними сигніфікаціями. Вони позначають аналогії за кольором предмета: «красна рожа», «овечка без ребра», «червоне море», «червоний камінь», «кров»; та аналогії процесуальні, що пов'язані з функцією «видозміни», «переробки», «трансформації», що складаються з двох конотацій – сталого: «стояла дѣвка», «овечка стояла», «камень лежить», і змінного: «туры орали», «рожу сіяли», «рожа не зошла», «сонце заходить», «кров знимається», «кров запикається». Процес «одужання» асоціативно зв'язаний з господарськими культурами («орали», «сіяли»), з уламками обряду «жертвопринесень» («коло синяго моря без ребра овечка стояла»), сонцепоклонництвом («Де сонце ходить, тамъ кровь знимається; де сонце заходить, тамъ кровь запикається»). Вони оформлені як ситуативні наочні фіксатори, контурно відображають візуальні, неконкретизовані часовими та просторовими посиленнями загальні картини («тамъ на горѣ туры орали», «коло синяго моря без ребра овечка стояла», «кры червоного моря червонный камень лежить»), що складаються в каталог-палімпсест. Символічні маркування торкаються центрального образу обряду – «крові» і процесу трансформування (лікування) – «запікання

рожі». Цілісно текст позбавлений сюжетної концентричності, тут вона символічна. Словесна модифікація нагадує фабулу сну чи візії, зміненого стану свідомості, що характерно для усіх ритуально-магічних церемоній. З вербальним супроводом згадані О. Потебнею ритуальні дії набувають цілісного представлення, де конкретні візуалізовані маніпуляції сполучаються з особливим типом тексту, який має свою «семіотичну філософію», символічну репрезентативність, впорядковані домінуючі знакові центри, узагальнено – свій мовний код. Логіка цієї конструкції можлива лише у такій системі, що розгортається за сценарієм «емблематичної дії» і позиціонується як процес переродження, реінкарнації чи творення.

З-поміж усіх фольклорних жанрів, на думку Віктора Петрова, «зв'язок уявлення, образу й безпосередньої практичної функції найвиразніше виступає в заговорах (шептаннях, замовляннях)» [349, с.10]. У цей синкретичний перелік варто додати «слово», як невід'ємний атрибут смислової міфологічної структури. У такому поєднанні вона стає універсальним узагальнювальним принципом, що характеризує усі жанрові різновиди магії. Подібним чином ставився до класифікації магічних типів Михайло Грушевський, зважаючи не на диференціальні, а на об'єднани, споріднені ознаки. «Читач помічає, що я не маю охоти йти слідами дослідників, які старались докладно розмежувати різні категорії молитов-заклять: побажання, прокльони, замовляння, закляття, молитви (передхристиянського характеру). Я вважаю, що се все тільки нюанси одної магічної гадки, котрі доволі тяжко класифікувати по таким розділам, і не бачу навіть потреби такої систематизації» [125, с.138].

Цілком слушним видається міркування тих учених, які розглядають магію та її умовно класифіковані за призначенням жанри як невід'ємну частину міфопростору. Віктор Давидюк акцентує на тому, що «якою б не була в тексті [замовляння – *О.С.*] частка імпровізації, виконавець змушений будувати його за існуючими правилами, основним з яких є зближення з міфологічним виміром» [144, с.233], М. Новикова переконана, що всі «замовляння породжені ще живим міфом» [327, с.19]. І міфологія, і магія опираються на однотипну семіотичну модель впорядкування смислової прагматики, принципи та методи сигніфікації, що узгоджують трансформацію візуальних вражень у вербальні схеми. Паралелізм, суміжність, аналогія – усі ті ознаки, що окреслюються

дослідниками як провідні поетологічні норми цього виду народної творчості, є виявом емблематичного позначення конкретних уявлень та переконань. Вони постають у формах візуального та вербального перенесення на якийсь конкретний, реально зримий образ, предмет, процес і їхня семантика розкривається у структурних взаємодоповненнях. Зокрема, топлення воску – стає частиною різноманітних контамінацій, що позначають – танення від кохання серця, скрапування життя (життєвого часу), візуалізування контуру переляку і має амбівалентні властивості – зняття вроків, лікування, привороту, заподіяння хвороби чи смерті. Конкретизація одного з цих функціональних різновидів відбувається в емблематичній структурі, у якій вербальний супровід (примовляння, шептання, казання) та візуальна маніпуляція мають когерентну властивість.

Не випадково у дослідженнях, що розглядають своєрідність магічних формул лише на основі вербального супроводу, повсякчас натрапляємо на спроби централізації у таких текстах домінантного образу чи їх системи, що унаочнюють символічну вираженість і у яких екстраполюється загальна ідеологія обряду. «Як агенти чужого світу фігурують у вербальній магії численні змії (не тільки як персонажі замовлянь від укусу змії, а й у любовних та лікувальних текстах)» [61, с.73]. Такі інтенції нав'язує логіка і філософія магічно-ритуальних дій, що потребують емблематичної схеми, яка пропорційна первісним гносеологічним операціям, вагоме місце у ній займає інтелектуальна практика смислонаповнення візуальних вражень, їхнє деталізування, відокремлення з загального пізнавального потоку і семантизація. Ця проблема водночас вказує на складну і своєрідну асоціативність первісної психології, як це бачимо у працях В. Глезера, Д. Жданова, Ф. Клікса, В. Розіна, С. Симоненко [99; 166; 206; 391; 407], у яких доведено – «процес становлення знаку нерозривно пов'язаний з розвитком форм психічного відображення» [407, с.272].

Пізнавальні процеси завжди опираються на аналогії та порівняння з відомим. Відповідно й функції первісних візуальних символів мали гносеологічне спрямування. Вони ставали наочними заміниками предметів і створювали умови для операційної, алгоритмічної діяльності у межах можливостей архаїчного мислення. Наочний образ отримує статус знаку, який поступово заміщує візуалізований предмет. На

думку багатьох дослідників, властивість «регуляційного заміщення» значною мірою розкрилася у магічному семіозисі. «Крім пізнавальної функції передачі інформації, – стверджує С. Симоненко – знаки несуть у собі ще і функцію регуляції із зовнішнім світом, через застосування магічної сили: що здатна викликати чи попередити щось незвичайне, вигнати надприродні сили чи перемогти їх. Таким чином, за наочними образами-символами, завдяки їх властивості вказівки та заміщення, закріплюється регулятивна функція наочного образу» [407, с.275].

Усе це дає підстави розглядати магічні формули як етапне явище в історичному семіотичному процесі та загалом в контексті явищ глоттогенезу. Тут візуально-вербальна синкретичність відображає лімінальну стадію переходу від понять-образів до понять-знаків. Уламки цього складного і довготривалого процесу по-різному «законсервовані» у міфології та обрядовій творчості, його принципи і методика повсякчас зринають у різних типах ритуальних дійств і ворожінь. Так, уявлення про хворобу та її лікування розгорталось у аналогіях до господарських та біологічних процесів, які мали свої наочні ілюстрації змін та трансформацій. Підкорення землі (саджання, вирощування, збирання урожаю) «переносилось» на підкорення хвороби (біологічних змін у людському тілі), перебіг якої ототожнювався з процесами росту рослин.

Зокрема, поширеним було ідентифікування абсцесу чи нариву як «затовченого» волосся, яке оживає і впивається в тіло. «Беруть нѣскольکو пустыхъ ржаныхъ колосьевъ, связывають ихъ в пучокъ, поливають теплою непочатою водою и, прикладывая колосья эти къ больному мѣсту, приговариваютъ: «Волось, волосъ, выйди на колось!»». Вѣрятъ, что послѣ этого волосъ выйдетъ изъ больнаго мѣста и обматывается вокругъ колосьевъ» [162, с.9]. Наочна частина обряду є імітацією процесу «засівання» і відтворює окремі його етапи: саджання, поливання. Вона доповнюється словесним текстом-звертанням до персоніфікованого предмета хвороби. І перша, і друга – є різними виразовими семіотичними представленнями однієї ідеї. Її синкретичне втілення виразно емблематичне.

Формули магічних обрядів розкривають не лише зміст первісних світоуявлень, їхнє семантичне наповнення, а насамперед можливі для цього етапу семіотичної еволюції структури їхнього втілення та формування. Загалом, у магічному світогляді проглядаються наполегливі



спроби емблематизації складних і незрозумілих для первісного інтелекту подій. Візуальні спостереження за змінами у природі (ростом та всиханням дерев, нагріванням та охолодженням, топленням тощо) ставали основою для пояснення актуальних переживань, що торкалися не лише фізичної, але й душевної сфер людського буття.

Замовляння, що пов'язані з психоемоційною сферою, зорганізовані як своєрідні «переплавлення» фізичних, матеріальних субстанцій у душевні. Розуміння абстрактних чуттєвих переживань (кохання, переляку, страху) засновується на аналогіях до наочних фізичних процесів, які стають елементами емблематичних магічних маніпуляцій. Уявлення «зміни», «трансформування» теж має фізичну, предметно-зображувану основу. У замовляннях, що пов'язані з модифікаціями «почуттєвості» (привертання уваги коханого, насланням кохання), яскраво виражені ознаки таких вірувань. Видозміна емоційного ставлення об'єкта чар до суб'єкта магічних дій реалізується через вплив на елементи або відбитки (копії) частин його тіла, через які можна змінити його чуття, мислення, свідомість. У збірнику П. Єфименка наведено любовне замовляння для «старья дѣвушек», що хочуть розбурхати любов чоловіка. Для цього треба зішкребти підошву чобота того, кого чарують, або витягнути з його шапки нитку, або щось інше, все це заліпити в кульку з воску, кинути у вогонь примовляючи: «Щобь тебе за мною такъ пекло, якъ пече вогонь той воскъ! Щобь твое сердце за мною такъ топылось, як топыця той воскъ, и щобь ты мене тогда покинув, коли найдешь той воскъ!» [162, с.1]. Вважалось, що обранець після таких чар обов'язково закохається у дівчину, а якщо ні – то буде чахнути, сохнути і зрештою помре.

У замовляннях кодифікуються вияви давніх герменевтичних практик, які розгортаються у руслі досяжних для первісної комунікаційної системи знакових форм. Тлумачення і пояснення, інтерпретаційне «зв'язування» часом амбівалентних, несумісних для сучасного гносеологічного горизонту явищ та процесів є спробами створення первісних псевдонаукових аксіом. Магічний семіозис скерований на пояснення причини (хвороби, вроків, господарських проблем) та їх виправлення, себто на тлумачення «процесу» та його модифікацію. Через обмежені можливості первісної гносеології та семіозису такі процедури робляться, як правило, на основі довільних асоціативних стягувань, де вагомого

значення набуває елемент уявлення та фантазії, що опирається на зорову мнемоніку.

Серед численного ряду замовлянь від зубного болю натрапляємо на часто повторювану конструкцію, що має виразно емблематичне структурування. Перша її частина – візуальна – пов’язана з інсценізацією ритуальної схеми за чітко визначеним хронотопним типом: «Говорится къ молодому мѣсяцу, увидѣвши его въ первый разъ, и съ правой стороны» [162, с.5]. Молодий місяць, побачений вперше, погляд на нього справа – є обов’язковими конструктивними елементами наочної частини. Друга – вербальна – є словесним додатком, що складає у єдину смислову конституцію різнофабульні ряди: «Мѣсяць у небѣ, мертвецъ у гробѣ, камень у морѣ: якъ три браты до купы зберуться и будутъ бенкетъ робити, тоди у мене зубы будутъ болѣти» [162, с.5]. Алогічна для сучасного епістемологічного контексту за змістовим та номінативним вираженням (місяць, мрець, камінь – брати) сполука мала сакральну силу в уявленні давньої людини. Її специфічна образність визначалась не інформаційно-поняттєво, а знаково-символічно, основою смислової вагомості була не інформаційна прозорість і повнота, а особлива семіотична сполучуваність.

Усе це варто пов’язувати з тими процесами мовної еволюції, які втілились у знаменитому формулюванні Г.-І. Гадамер про «межі мови» і торкаються можливостей первісного семіозису, перехідного періоду від жестикулярно-вибукового до вербального типів. Опираючись на міркування Арістотеля, німецький учений наголошує, що мова – «це форма позначення і повідомлення, яка дається не природно, а існує на основі угоди» [137, с.179–180]. Поняття угоди – «*Synteke*» [в інших варіантах – конвенція – *O.C.*] – має надзвичайне значення, у ній немає першопочатку, «у ній є те, що позначається словами “сходження, збіг”». Це континуум перехідності, який веде мовну особистість» [137, с.180]. Магічна комунікація – є етапним моментом, що вибудувана на основі угоди «мовної гри». Ця гра опирається на правило «семіотичного маркування», за яким конкретні образи та явища отримують номінативні позначення за асоціативною близькістю чи аналогією: «Це подія, що перекидає місток від комунікації, яка ще не висловлена семантично й артикуляційно, до словесної комунікації» [137, с.181].

Сутність хвороби, почуття, фатуму, біологічних та анатомічних трансформацій – все те, на що спрямоване вістря магічних маніпуляцій, – належало до сфери «невисловлюваного», «несказанного», «непізаного». Їхнє абстрактне та недосяжне для первісного мислення функціонування потребувало пояснень у межах звичних сигніфікативних норм, серед яких емблематичні стягнення займали провідну роль. Візуальна аналогія тут, як правило, є провідною. Звідси уявлення, що душа людини – це її кров, серце, очі, народження кохання – спалювання (загорання) часток тіла (волосся, нігтів) тощо. Словесний супровід доповнює чи символічно коментує візуалізований образ. Тому в окремих випадках магічні формули нагадують спроби пояснень значень конкретних явищ у знаково-емблематичній редукції. Це підтверджують поліваріантні записи однотипних замовлянь, що мають відмінності у тексті, проте зберігають ідентичність структурального емблематичного представлення. Повторення – це вагомий логічний і емоційний процес, що регулює психологічні настрої. Воно пов'язане з ефектом розпізнавання, що програмує різноманітні ініціації. В. Байбурін про такі явища висловлюється так: «ситуація упізнавання – одна з ключових обрядових сцен, а саме впізнавання – найважливіша семіотична процедура» [28, с.13].

Чимало доказів цьому віднаходимо й у працях тих дослідників, що порівнювали тексти замовлянь з різних національних фольклорних традицій. Зокрема, В. Топоров, зосередившись на генетичних джерелах та структурах слов'янських, балтійських, германських та давньоіндійських замовлянь, для виявлення схожості та реконструкції семантичної зорганізованості індоєвропейського ритуального архетипу звертається до плану «вираження» та «мови» [494, с.409–410]. План «вираження» пов'язаний з візуальною частиною ритуального дійства, зокрема його «значення – утворення дотику, з'єднання однієї частини тіла з іншою, однойменною їй, з метою витягування тієї частини, якій нанесено пошкодження» [494, с.409]. На рівні форми це проявляється «в іменниках, що означають відповідні частини тіла» [494, с.409] та «прийменників, що означають зближення» [494, с.409]. Для східнослов'янської традиції характерні переліки частин тіла, що постійно повторюються, як у лікувальних, так і в любовних замовляннях: «кістки, суглоби, жили, кров, плоть і т.д.» [494, с.410]. Такі замовляння є найдавнішими і мають аналоги у ведичних та германських варіантах. В. Топоров припускає,

що статична і найчастіше повторювана послідовність «мозок-кістка-сухожилля-плоть-кров» і зворотня «кров-плоть-сухожилля-кістка-мозок» відображають природну черговість перерахунку (зсередини або ззовні» [494, с.410]) і, відповідно, можуть вважатися первісними моделями анатомічної емблематизації людського тіла.

Окремі варіанти повторюваних у різних традиціях замовлянь дозволяють визначити спільний прототип, що належить до індоєвропейської епохи. Одним з таких, на думку В. Топорова, є замовляння від глистів (черв'яків), що має однотипну структурно-семантичну схему в білоруському, російському, українському, чеському, польському, німецькому варіантах. У кожному з них з'являється однакова символічна кількість хробаків – дев'ять, що поступово зводиться до нуля. Як українські наводяться два типи, за збіркою М. Комарова [216]. Одне з них: «Червяк, червяк! Ты мав девять жинок. З дев'яти осталося висим..., из одной – ни одной. Так щоб и червей ни одного не осталося» [Цит. за: 494, с.416]. Така формульна схема, вибудована навколо символічного числа, входить до різних за призначенням українських магічних «жанрів», що побудують і нині. Окремі варіанти, поширені на Гуцульщині, записав В. Шухевич [634]. Попри текстуальні, сюжетні та образні відмінності, варіації за призначенням, схема, структурно-семіотичні відношення і загальна ідея-мета у цих різнонаціональних варіантах однакова. Це дозволяє зробити висновок, що емблематичні структури є універсальними загальними формами, що виражали сигніфікативні представлення у різних фольклорних традиціях. Водночас, відстежуючи їхнє походження, варто акцентувати не так на «мандрівному», міграційному поширенні таких варіантів, а скоріш на спільному екзистенційно-світоглядному переживанні, що пов'язане з тотожністю «людської природи» та єдністю психологічних процесів, чи, як формулював І. Денисюк, з «самозародженням при однакових умовах» [151, с.96].

Конкретні жанри магії переходили в обряди і навпаки, зберігаючи структурну і функціональну спрямованість. «Коли весною вперше бачать гусей диких, журавлів, ластівку й ін., то підкидають до них, що під руку попаде: солому, грудку землі, шапку з голови й ін., і говорять: «Гуси, гуси, вам на кубло, а нам на тепло!» [187, с.192]. Або: «Є багато різних заклинань супроти нечистої сили, напр. робиться круг навколо себе, або такий круг з молитвою-заклинанням» [187, с.192]. Емблематична

структура формує презентацію клятв та присяг, зрештою, як і молитви. «В договорі князя Ігоря з греками 944 (945) року, – зазначає Іван Огієнко, – вже згадується ідол бога Перуна в Києві: «Приде Ігорь на холм, где стояше Перун», і клявся з дружиною перед ним» [187, с.192]. Візуальна присутність божества сповнювала сенсом легітимність ритуалу, що лише в такий спосіб цілісно узагальнювався в ідею «правдивості», «дійсності» чи обов'язкової реалізації угоди.

У інтелектуальних структурах первісних міфів та ритуалів Клод Леві-Строс виявляв властивості, що були притаманні кращим філософським системам сучасників [252, с.265–291]. Подібні спостереження робить В. Тернер у дослідженні «Символ і ритуал», відзначаючи особливу роль первісного досвіду у концепціях «Фройда [...], Леві-Строса [...], Тайлора, Робертсона Сміта, Фрезера і Герберта Спенсера; Дюркгайма, Мосса, Леви-Брюля, Юбера і Герца, ван Геннепа, Вундта і Макса Вебера» [502, с.106]. Поряд з багатьма іншими схожими висловлюваннями можна констатувати велику залежність концептуальних осягнень «світу» і від первісних узагальнень, що конкретизують найдавніші гносеологічні механізми і моделі, принципи та форми, які визначатимуть спрямованість пізнавальних векторів надалі.

Фрагментарно окреслені нами структуральні форми візуально-вербальної взаємодії в семіозисі магії та ритуалу вказують на актуальність та потенціальність дослідження під таким кутом зору. Саме «емблематична структура» була всепроникливим механізмом смислового конструювання первісного мислення, визначала впорядкування семіотичних відношень між світом та людиною, була перенесена з язичництва у християнство, адаптована та асимільована під нове ідеологічне спрямування через заміну складових елементів, номінувань та іконічних візуалізацій, що переконливо доведено у працях О. Потебні, М. Грушевського, І. Огієнка, багатьох інших.

Магічно-ритуальний комплекс уже давно трактується як перше творче осягнення людиною дійсності на основі довільних асоціацій та фантазійних аналогій. Він відображає координати первісних гносеологічних зосереджень, особливо зорганізовану інтерпретаційну практику. Його «мистецький» [470, с.16–21] синкретизм більш ніж очевидний. Унаочнення та імітування певних процесів, штучне предметне та вербальне компілювання, зведення зображення та слова в єдиний

виразовий комплекс складають його структурну цілісність. У ній проглядаються ознаки емблематичного осягнення та репрезентування давнього мисленнєвого досвіду, де домінують роль відіграють наслідки психоемоційності спостереження за природними явищами, їхнє редукування в особливу форму, систему дій та мовлення. Клод Леві-Строс обґрунтовано доводив, що «в символізмі міститься одночасно і принцип, і кінцева мета уважного та скрупульозного спостереження, цілком зверненого на конкретне. Первісне мислення не розрізняє момент спостереження та момент інтерпретації» [253, с.242].

Внутрішньоструктурні відношення, що здійснюють монтаж «між вузлами ритуальної схеми», «семантикою слів й образів» [60, с.78], визначають своєрідність магічної організації та первісного мислення, їхні межі та можливості, першу стадію іконічно-конвенційної когнітивної виражальності. Жертвопринесення, тотемізм, анімізм, ініціації та різноманітні магічні дії утверджували доступність візуально-вербального синкретизму як для усвідомлення, так і вираження. Саме такий формат був досяжним для загальної смислової конвенційності, що узгоджувалась через «натуралістичний емблематизм».

**ВІД МІФОЛОГІЇ ДО ПСИХОАНАЛІЗУ:  
ЕМБЛЕМАТИЧНІ МЕХАНІЗМИ І ТЕОРІЇ  
З. ФРОЙДА, К.Г. ЮНГА, М. КЛЯЙН, Н. ЗБОРОВСЬКОЇ**

Для відтворення наступних етапів емблематичної модифікативності в історії української літератури, відстеження структуральної і семіотичної тяглості вважаємо доречним зупинитись на психоаналітичних теоріях та їх впливах на літературознавчу методологію та інтерпретацію. Психоаналіз значною мірою висновується з міфології, його головні категорії, схеми, дефініції та контекстуальні порівняння опираються на первісну світоглядну репрезентативність, а своєрідність індивідуального та колективного психорозвитку перманентно розглядається в системі скоординованих міфологічних патернів. Психоаналітичні теорії іконічно-конвенційні узгодження міфу використовують як основу для структурування і акцентування свідомих та несвідомих психічних механізмів. Роль міфологічної візуально-вербальної конвергенції в оформленні методології та термінології психоаналізу очевидна. З. Фройд, К.Г. Юнг, М. Кляйн, Ж. Лакан адаптують міфологічні образи та сюжети для застосування в своїх теоріях, що виражається через емблематичне редукування. Ототоженні через візуальне уявлення сенси давніх «подій» відіграють функцію внутрішнього схематичного унаочнення для оформлення значень психоаналітичних понять. Емблематизація психореакцій, стадіальності, архетипності, визначення ролі візуальних та вербальних сенсів, їх взаємоузгодження та конфлікти проектують психоаналітичні узагальнення.

Тож і моделювання психоісторії української літератури «відбувається на основі дотримання едіповості як головного коду психоаналізу [...] тобто формується у материнсько-батьківському (сімейному) середовищі. Мати і батько відображають у метафізичному плані цілісну творчу структуру Бога. Символічно прабатьки людства в Біблії Адам (батько) і Єва (мати) відображають свідому людину і несвідоме життя»



[178, с.12]. Таке формулювання достатньо виразно демонструє, як емблематичні механізми визначають сенсову конкретизацію фундаментальних принципів літературознавчого та метафізичного осягнення, як складні абстрактні узагальнення потребують унаочнених аналогів.

#### ▼ 4.1. Теорія З. Фрейда та іконічно-конвенційна кореляція

У своїй праці «Вступ до психоаналізу» Зигмунд Фрейд як обов'язкову константу для використання свого діагностичного методу називає здатність дослідника до саморефлексій: «Психоаналіз опановують на-самперед на самому собі, при вивченні своєї особистості» [548, с.13]. Апелюючи до давнього ейдосу «пізнай самого себе», він підкреслює, що можливості психоаналітичної практики розпочинаються з вивчення свого «я», на основі чого формується конкретний досвід для розуміння «Іншого». Велику роль у цих процесах відіграє «філософське знання» [548, с.14], яке дозволяє виявляти порушення психічних функцій і визначати правильність та об'єктивність життєвих реакції. Розділяючи психічні процеси на свідомі та несвідомі, акцентуючи на вагомості обох у конструюванні рушійних життєвих механізмів, австрійський психолог шукає способи та форми оприявлення і конкретизування (констатації, номінації) взаємодії та взаємовпливу неозначених внутрішньопсихічних рефлексів, конфліктів та зовнішніх вчинків та дій.

Розв'язуючи ці завдання, Фрейд зосереджується на осмисленні явищ репрезентації та сигніфікації, досліджує різночасні семіозисні практики, роль іконічних та вербальних позначень у відображенні колективної та індивідуальної психосфери. Цей огляд він проводив у широкому мультидисциплінарному контексті, шукаючи підтвердження та важливі вказівки для своїх узагальнень у різних наукових дискурсах.

Саме у такій проекції сприймають психоаналіз його дослідники. Міхал П. Марковскі наголошує, що психоаналіз є водночас терапією, герменевтикою, метапсихологією, антропологією, теорією творчого процесу [696, с.49]. Володимир Ващенко розглядає психоаналіз в контексті історичних «транзитів», відзначаючи вагомість археологічного дискурсу та «моделей історіописання» [70, с.25] для його становлення.

Проте й цей перелік лише частково відображає широкі епістемологічні занурення теорії Фрейда, яка рясніє міфокритикою, порівняльним релігієзнавством, історією літератури, особливою «мистецтвознавством», тож і окреслення змістів його положень, зокрема поняття несвідомого, є полівалентним у різних науково-методологічних системах [350, с.84–89]. Значною мірою це зумовлено сконцентрованою психоаналітикою на вивченні різних репрезентативних моделей реальності, відстеженні структурально-семіотичної впорядкованості універсальних комбінаційних парадигм. Попри очевидну вагомість для його теорії категорій знака, символу, образу, все ж вони стають сенсоповненими не відокремлено, а лише у конкретних моделях, що опираються на взаємодоповнювальну смислокоординаційність іконічних та вербальних знаків, яка, на думку К.Г. Юнга, була помічена Фрейдом у «несвідомому архаїчно-міфологічному способі мислення» [636, с.12].

У польському літературознавстві помітні тенденції апологетизування семіотичної зорієнтованості психоаналізу [158, с.32–35]. У працях Е. Фіали й Д. Данек відзначено вагомість структурального та знакового аспектів у фрейдівській теоретико-методологічній практиці та інтерпретаційній стратегії [673; 674; 678]. Так чи інакше дослідники та послідовники вчення австрійського психолога різним чином означають важливість свідомо та несвідомо проявлених іконічних та конвенційних сигніфікатів, їх синкретичність та структуральну логічність. Саме від таких засад відштовхувався Жак Лакан, проводячи паралелі між вченням З. Фрейда та Ф. де Сосюра. «*Entstellung*, тобто спотворення, транспозиція, що є для Фрейда загальною умовою функціонування сновидінь, і є те саме, що ми, за Сосюром, визначили як дійсне (несвідомо дійсне!) у будь-якому дискурсі ковзання означуваного під означником» [246, с.69].

Для номінації конкретних комплексів учений використовує літературно-мистецькі прототипи, відзначаючи глибоку, проартикульовану ще в міфології, актуальність взаємодії конкретних переживань (фобій, насолод), вчинків та долі. Його оперування образами Еросу і Танатосу, використання міфологічних історій про Едипа та Електру, Прометей, Нарциса, багатьох інших для конкретизації поведінкових комплексів вказують на присутність «емблематичної методології» у формуванні психоаналітичних понять та категорій. Адже він використовує

міфологічні образи та сюжети як давні схематичні увиразнення, що візуально-символічно позначають певні надчасові алгоритми ситуативно-мотивованих поведінкових типів. До них він додає інтерпретаційні коментарі, що переакцентують архаїчні оповіді у «термінологічний інструментарій» психоаналізу. Власне їхнє представлення та класифікування, практичне проявлення зводиться до своєрідної емблематичної редукції, що зумовлено присутністю у методології Фрейда давнього сигніфікативного смисловпорядковувального механізму. Частково й це сприяло перетворенню психоаналізу з «вузьконаукової дисципліни, що займається психічними «механізмами», «реакціями», «інстинктами» і т. п., в дисципліну, що вивчає найфундаментальніші проблеми і цінності людського буття і свідомості» [156, с.5].

У міфологічних сюжетах Фрейд віднаходить шаблонні схеми, які стають основою, візуальним контуром для конструювання та класифікування психоемоційних поведінкових типів. Структурою та формою такі впорядкування схожі до способів організації смислових представлень в емблематичних збірках XVI–XVIII століть, у яких конкретні, як правило, міфологічні історії стають частиною візуально-символічної переакцентації. Зокрема, одна з найбільш повторюваних емблематичних конструкцій із зображенням Нарциса, що заглядився на свій образ у воді, зустрічається уже в падуанському виданні 1621 року збірника Андре Алціато\* «*Emblemata*» [655, с.305–306] (малюнок 8), з якого перемандрує через низку інших і з'являється в амстердамському виданні «*Symbola et emblemata selecta*» з підписом «Знай самъ себа» [484, с.240], а пізніше – у різних модифікаціях неодноразово зринає у діалогах Г. Сковороди. Одним із центральних засобів вираження ейдосу самопізнання тут є унаочнення кульмінаційної міфологічної ситуації, яка стає образним сигніфікатом для вербальної переакцентації і корекції, тож уже в Сковороди назва такого

---

\* До зображення додано латиномовний підпис: «*Quod nimium tua forma tibi, Narcisse, placebat./ In florem, et noti est versa stuporis olus./ Ingenii est marcor, cladesque [philautia], doctos/ Quae pessum plures datque, deditque viros:/ Qui veterum abiecta methodo, nova dogmata quaerunt./ Nilque suas praeter tradere phantasias*» («Через те, що твоє відображення тебе надто захопило, Нарцисе, воно перетворилося у квітку, рослину відомої безглузості. Самозакоханість – це занепад і руйнування природної сили, що приносить і руйнує багатьох учених, які, відкидаючи метод древніх, шукають нові доктрини і не відтворюють нічого, окрім своїх особистих фантазій»). [655, с.305]



Мал. 8. 69 емблема з книги А. Алціато «Емблеми» (Антверпен, 1577) URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0dv1ws12;view=1up;seq=51;size=75> (дата звернення: 12.03.2017)

презентування – Нарцис – герметизуючи в собі нову сюжетну доміную, стає синонімом поняття духовного «самоосмислення».

За міфічним сюжетом Нарцис, покараний богами, закохується у власне відображення, відтак об'єктом його любові є власне тіло. У емблематичних збірках, а особливо у Сковороди, цей акцент модифікується, а візуалізація Нарциса перед дзеркалом води інтерпретується як символічне означення потреби «духовного» пізнання, а не тілесного самозамилування. Сміслові констатування опирається на домі-

ную відображення (процесу), а не тіла Нарциса (об'єкта).

У різних працях З. Фрейда, зокрема, «Леонардо да Вінчі. Спогади дитинства», «Тотем і табу», «Про введення поняття “нарцизм”», «Психоаналітичні нотатки про один автобіографічно описаний випадок параної», використовується термін «нарцизм», що є скороченим варіантом популярного в психоаналізі «нарцисизму». У його інтерпретації ця номінація, що імпліцитно прив'язана до міфологічної візуалізації, позначає «індивіда, який об'єднує свої автоеротичні сексуальні потяги в деяку єдність, щоб отримати об'єкт любові, спочатку вибирає об'єктом любові своє тіло» [553, с.184], або ж «нарцизм» означає «поведінку, при якій індивід обходиться з власним тілом як з сексуальним об'єктом, тобто розглядає його з сексуальним жаданням» [551, с.43]. Такі тлумачення віддують міфологічним трактуванням образу Нарциса і відсилають до кульмінаційної сюжетної сцени, яка стає додатковим вираженням, наочним ілюструванням тілесної самокоханості, відтак, умовною «етимологічною» основою для утвердження значення психоаналітичної категорії.

Зрештою, свої центрологічні психоаналітичні поняття – комплекс Едипа та Електри – Фрейд розкриває у подібний спосіб та подібній

структурній формі, себто головні категорії своєї теорії він увиразнює за допомогою фокусування на міфічній сюжетній ситуації, що набуває модифікаційної інтерпретації. З розлогого фіванського циклу оповідей про Едипа він обирає центральну сюжетну презентацію – батьковбивство, висновує усі інші як обґрунтовану предтечу та наслідок. Фабульне, контекстуальне обґрунтування «випадковості» цього вбивства Фройд не приймає: «усвідомлення вини табу аж ніяк не применшується, якщо вчинок здійснено через незнання, і що ще в грецькому міфі вина Едипа не скасовується тим, що він став винним, сам того не відаючи і не бажаючи, і навіть всупереч своїй волі» [555, с.358].

У міфологічних оповідах Фройд вбачав розгортання первісних архетипних поведінкових стереотипів, тож усі сюжети розглядає як символічні представлення, які в ілюстративно-наочній формі кодують враження та уявлення, що зринають з надр несвідомого. Подібним чином він трактує «конструювання» релігійних сенсів. «Істини, які містяться в релігійних вченнях, все ж так спотворені і систематично замасковані, що людство здебільшого не може розпізнати у них правду» [547, с.178]. Для розкодування закритих тисячолітніми нашаруваннями істин «необхідно вивчити граматику символів», ключем до якої, на думку Джозефа Кемпбела, є психоаналіз [203, с.5].

Інтерпретації давніх історій часто зводяться З. Фройдом до емблематичної редукції – конкретні ситуації він виокремлює як знакові представлення, що у взаємодії з вербальними коментарями потребують розкодування, розгерметизації. Утворення на їх основі психоаналітичних понять теж передбачає узгодження давніх візуальних репрезентантів та сучасних словесних маркерів за принципом «емблеми».

Міф про Едипа, на думку Фройда, навіть в давньогрецькій рецепції виконував функцію застереження та обґрунтовував важливий морально-етичний поведінковий стереотип. «Художник, розкриваючи вину Едипа у подібному шуканні, спонукає нас до пізнання нашої власної душі, в якій все ще присутні такі імпульси, хоча й у придушеному стані» [556, с.18]. Дослідник впевнений, що сюжет міфу – це оніричний матеріал, на що вказують відкриті уточнення, які є в тексті трагедії Софокла: «На те, що міф про Едипа походить з давнього матеріалу сновидінь, які мали за зміст ті тяжкі порушення відносин з батьками через перші сексуальні потяги, навіть у тексті трагедії Софокла є безапеляційні

вказівки» [556, с.18]. Таким чином, зміст поняття «комплекс Едіпа» розкривається через взаємоузгодження давньої міфічної ситуації та її новочасного вербального у вираженні, що своєю репрезентативністю близька до організації смислів у європейських емблематичних збірках XVI–XVIII століть, більшість з яких зосереджувались на констатуванні проблем моралі, етики, загалом каталогізували реєстр побутових чи езотеричних правил (норм, застережень) поведінки у життєвому вирі спокусу та емоційних напружень. Його використання та застосування реалізується через символічну ідентифікацію, що передбачає розкодування закритого у назві емблематичного ототожнення.

Подібну модель використовує Фройд інтерпретуючи міф про Прометея. Розкладаючи його на частини, він зосереджується на окремих сюжетних деталях, які дозволяють сформуванню взаємозв'язки між символічними унаочненнями та їхніми можливими значеннями. Легенда про Прометея, як і міфи про вогонь, на думку вченого, пов'язані з тим, що «вогонь, очевидно, здавався давнім якимсь аналогом любовної пристрасті, ми б сказали: символом лібідо. Тепло, що випромінює вогонь, викликає ті ж відчуття, якими супроводжується стан сексуального збудження» [552, с.340]. Такі висновки можна зробити, якщо правильно «прочитати» «зображальні» деталі міфу. Зокрема, до прикутого Прометея щоденно прилітає птах, що видзьобує його печінку. Печінка не випадково вибрана за об'єкт покарання, адже у свідомості давньої людини саме цей анатомічний орган був сховищем бажань і пристрастей. Дарування вогню людству Фройд ототожнює з відмовою від пристрасті і є її своєрідною взаємозаміною. Тож покарання Прометея, узагальнює Фройд, це вираження «неприхованої злості, яку, напевно, мало до героя культури пристрасте людство» [552, с.340]. Далі дослідник концентрується на деталізуванні цієї композиції, начебто розкладаючи та пояснюючи символічні мікрообрази емблематичного малюнка. «Якщо печінка – це місце розташування пристрасті, то символічно вона означає те саме, що і вогонь, і що тоді її щоденне виснаження і відновлення – точне відображення властивостей любовного бажання, яке, щоденно задовольняючись, щоденно виникає знову» [552, с.340].

Справжні значення, як і культурологічну та духовно-ментальну цінність, міфологічного епосу Фройд віднаходить у символічно закодованих ситуаціях, образних презентаціях, де конкретні візуальні унаочнення

є умовними знаками первісної піктографії. Тож можна констатувати, що для нього смисловиражальною одиницею міфологічної мови був символ, а конкретні значення формуються в емблематичних схемах як взаємоузгодження іконічних та конвенційних сигніфікатів.

Для розкриття складних психічних процесів австрійський вчений використовує емблематичну схему як метод сканування свідомості людини. Тлумачення «помилкових дій», аналіз сновидінь, зумовленість комплексів дитячими невротами Фройд розглядає у співвідношенні візуальних образних уявлень (пережитих емоційних сплесків, що фіксуються і регресують в пам'яті у формі символічних образних маркерів) і прив'язаних до них емоційних стереотипів, що оприявлюються і через слово, яке має особливу цінність. «Колись слово було магією, слово і тепер багато в чому зберегло свою попередню чудодійну силу» [548, с.11]. Проте слово для Фройда – це не лише фонетичне чи графічне співвідношення, а насамперед при'язаність до образних асоціацій.

У праці «Міфологічна паралель пластичного нав'язливого уявлення» вчений описує випадок з власної практики, що підтверджував вагомість проявлення безсвідомої розумової діяльності не лише у формі «невідчепних» (нав'язливих) ідей, що зовні опосередковуються словом, а у синкретичному поєднанні з супровідними малюнками або образами [550, с.251]. У його пацієнта встановився тісний зв'язок між нав'язливим словом і нав'язливим образним уявленням, коли він бачив свого батька. «Це слово “Vaterarsch” (батьківська сідниця), а відповідний малюнок зображав батька у формі оголеної нижньої частини тіла з руками і ногами, верхня частина тулуба і голова були відсутні» [550, с.251]. Слово «Vaterarsch», припускає Фройд, це іронічне перелицювання почесного звання «Patriarch», а візія – загальновідома та давня карикатурна модель, у якій з метою приниження, применшення усю персону замінюють представленням у формі якоїсь частини тіла чи органа. У такий спосіб виявлялись приховані комплекси страху / поваги до батька, що формуються як іронічне взаємозаміщення протилежностей повага / зневага, пошана / насміх, голова / сідниця.

Для конкретизування діагнозу дослідник намагається розгадати цю візуально-вербальну симптоматичну проявленість за принципом емблеми, як взаємодоповнювальне та синкретичне «повідомлення» мови безсвідомого. Умовно кажучи, для визначення глибинних внутрішніх



конфліктів, переживань та комплексів він вдається до «стягнення» вербальних симптоматичних маркерів, що зринають під впливом «подразника», та супровідних візуальних асоціацій в єдину структуру. Цю єдність він трактує як універсальну модель проявлення мови несвідомого, природній варіант функціонування людської психіки, що зіткана з хаотичних (які часто зумовлені попередніми життєвими враженнями) внутрішніх образно-уявних зривань та прив'язаних до них вербальних сигніфікатів. Для їхнього прочитання він використовує міфологічні аналогії та контексти, що мають схожу презентабельність і є сховищем закодованих психоемоційних реакцій та станів.

Для тлумачення описаного вище випадку Фройд зосереджується на порівняннях візуального уявлення свого пацієнта зі схожими зображальними презентаціями у різних культурних контекстах. Спочатку згадує французькі карикатури, а опісля – грецьку легенду про Деметру, яка, шукаючи свою доньку, потрапила до Дісавла та його дружини Баубо. Остання, бажаючи розвеселити безталанну Деметру, раптово підіймає угору свій одяг і оголює живіт, на який нанесено контури, що нагадують людське обличчя. Пояснення цьому, на думку Фройда, «магічного церемоніалу» знаходяться у книзі єврейського історика Соломона Рейнаха «Культури, міфи і релігії». Тут згадано, як під час розкопок малоазійської Прієни були віднайдені теракотові зображення Баубо. «Вони демонструють жіночий тулуб без голови і грудей, на животі намальоване лице; піднята уверх спідниця обрамлює це лице, наче копа волосся» [550, с.251]. До цього опису Фройд додає графічний рисунок.



Він вважає це зображення частиною «магічної» церемонії, проте, на жаль, не продовжує свій аналіз, як і не обґрунтовує взаємозв'язок зі схожим образним уявленням свого пацієнта, лише акцентує на однотипній виразовості сучасного неврозу і давнього міфообразу. Очевидно, що для автора обидві метонімічні конструкції є виявом підсвідомого перенесення та вираження переживань у символічний

формі, яка презентує сформовані під впливом конкретних ситуацій емоційно-психічні уявлення та відчуття. Позаяк мова несвідомого не має прозорого словесного окреслення, а функціонує як складна система синкретичних візуально-семіотичних стягнень колективної та індивідуальної пам'яті, то такі подібності виглядають цілком обгрунтованими. Водночас, вони є виявом захисного символічного прояву внутрішніх конфліктів, спровокованих різними (внутрішньо суперечливими) трактуваннями однієї події чи особи, що викликає резонансні переживання у свідомості суб'єкта. Варто відзначити, що викладені Фройдом у праці «Міфологічна паралель пластичного нав'язливого (невротичного) уявлення» незавершені порівняння та аналогії стали поштовхом до більш глибоких діахронних відстежень та коментарів Лариси Бонфанте. У статті «Фройд і психоаналітичний сенс жесту Баубо у стародавньому мистецтві» [663, с.2–9] вона розгортає міркування психоаналітика, вдаючись до більш ґрунтового аналізу схожих іконізацій – від шумеро-аккадської міфології до політичних карикатур ХХ століття (зображення короля Едварда VII з обличчям на сідниці). На її думку, такі візуальні символізації позначають підсвідомі реакції, що пов'язані зі складними та амбівалентними (змінними) процесами переживань «сексуальних кордонів» і тілесних табу. Ця семантика стає ефективним контрастом оцінки різних явищ та процесів у проекції плідності (плідності, розвитку, збагачення) та гниття (деградації, руйнування, кастрації). Так чи інакше, їхнє вираження опирається на емблематичну матрицю.

Можна констатувати, що Фройд модифікує традиційне розуміння мистецтва та літератури під фокус психоаналітичної теорії особистості, розглядаючи індивідуальні переживання як емблематичні форми, що прочитуються за допомоги різних культурних аналогій та контекстів, міфічних схем. Для пояснення психічних процесів він зосереджується на інтерпретації символічних асоціацій, що дозволяє йому створювати узагальнення про певну шаблонність та виражальну однотипність людських емоцій, притім відзначимо, що не останню роль тут відіграє емблематичне структурування. Тож не випадковими є порівняння образотворчих традицій з емблематичних книг та фрейдівських аналогій, зокрема, каліцтва як кастрації, на чому акцентує Елен Сполскі, вивчаючи когнітивні та культурні фіктивні контрасти [714, с.219].

Свого часу Стефан Цвейг, оцінюючи науковий метод З. Фройда, наголошував на тому, що австрійський психоаналітик був першим, хто розгадав «мовний» код несвідомого. «Подібно до того як єгиптологи використовували таблицю Розети, починає і Фройд наносити знак за знаком, починає розробляти для себе слова і граматику мови несвідомого, щоб зрозуміти ті голоси, які лунають за нашими словами» [575, с. 286]. Цвейг не випадково вдається до порівняння з Розетським каменем, на якому трьома мовами (єгипетськими ієрогліфами, єгипетським демотичним письмом, давньогрецькою графікою) єгипетські жерці висловлювали вдячність Птолемею V Епіфану. Так як давньогрецька була зрозуміла лінгвістам, їм вдалося через порівняння та аналогію розтлумачити єгипетські ієрогліфи. Власне метод Фройда теж опирається на подібні компаративні практики. Обираючи за одиницю аналізу знак, символ, образ з несвідомих уявлень, нав'язливих станів, сновидінь, неврозів, він шукає аналог у віддалених міфологічних, релігійних, мистецьких контекстах, і саме через його семантичні кореляції віднаходить ключ або аналогію до пояснення конкретних переживань.

Особливо показовою тут є його теорія і практика тлумачення снів, яку він розглядає як одну з форм психоаналітичного діагностування. Як і симптоми деяких нервових розладів, сні, переконаний Фройд, теж мають сенс [554, с.77]. З потоку оніричних образів він обирає окремі візуалізації, через тлумачення яких пробує констатувати причини неврозів та життєвих переживань. Для їхнього розгерметизування використовує два контексти – контекст особистого життя та контекст культури. Виокремлені візуальні образи чи сюжети зі снів потребують конкретизації, себто обов'язкового прив'язування до слова. «Тлумачити – значить найти прихований зміст» [554, с.80]. Складнощі, які виникають при відтворенні сновидінь, пов'язані з тим, що їхні «образи треба перевести в слова» [554, с.84]. Проте відтворення образів зі снів, їх словесний опис – це лише умовне конструювання «емблеми», яку треба звести як єдність, що взаємокоординує сенс візуального сновидного поліобразу та вербальних коментарів. «Сновидіння не просто передає роздратування, воно переробляє його, натякає на нього, ставить його в певні зв'язки, замінюючи чимсь іншим» [554, с.90]. Аналітик усвідомлює неможливість дослідження снів точними методами і зазначає, що йде слідом античних тлумачів. У снах ми дещо переживаєм у візуальних образах,

підкреслює він. Ця мова підсвідомого проголошує важливі для нашої емоційної екзистенції символічні артикуляції, що є плодом внутрішньої візуальної автокомунікації. Тож, встановлення справжніх сенсів снів можливе через трактування індивідуальних візуальних вражень засобами конвенційних вербальних позначень. Фройд розкриває індивідуальне засобами загального, вказуючи на те, що особисті переживання, неврози, сні сильно залежні від соціального контактування. Ефективність методу емблематичного структурування та інтерпретування снів у тому, що він дозволяє узгодити індивідуально-візуальні та загальноконвенційні смисли, перевести образно хаотичну та потенційно полісемантичну мову підсвідомого у конкретні історико-культурні сигніфікати. Провокуючи своїх пацієнтів на пригадування яскравих (кульмінаційних) образів зі сну та узгодження їх з останніми життєвими емоціями, він умовно прикладає до оніричних візій вербальні підписи. Сформатована у такий спосіб сполука стає психоаналітичним твором, композиційно опертим на мистецьку конвергенцію індивідуально іконічного (мова організму, тіла) та вербально конвенційного (мова соціуму). Індивідуалізовані візуальні враження, що мають образну смислову логіку, семантизуються та редукуються через вербалізацію. Власне тут вкотре зринає проблема відповідності та взаємоузгодженості внутрішньо-образних уявлень та їх вербальних маркерів, узагальнень, психічних вражень і слів.

Фройд підкреслює, що його «техніка дослідження сновидінь дуже проста» [554, с.84]. Він переконаний, що особа, яка бачила сон, має про нього певні знання, але не може їх розгерметизувати, себто означити, конкретизувати та оприяти. Для тлумачення оніричних образів Фройд використовує будь-яке перше пояснення, що спадає пацієнту на думку, коли той зосереджується на вихідному уявленні. Його варто вважати вільною вербалізованою асоціацією. Відтак, у взаємоузгодженні зі снов-образом ці словесні маркери детермінують важливі внутрішні резонатори і означають (матеріалізують) емоційно-психічні переживання. Психоаналітик наголошує, що такі вербальні коментарі можуть бути надто віддаленими і, на перший погляд, непов'язаними з оніричною візією. Вони є латентним виявом афектних процесів, інтересів і комплексів з надр несвідомого. Умовне утворення емблематичного стягнення – онірична візія та вільна вербальна асоціація – дозволяє означити та сконструювати іконічно-конвенційну форму, яка символічно «замінює» («заміщує»)

справжні переживання. Шляхом психоаналітичної інтерпретації через взаємоузгодження та проектування «заміщень» на емоційно-когнітивний контекст життя особи визначаються її внутрішні конфлікти. Велику роль тут відіграють візуальні акомодатії індивідуальних інтенцій з загальноконвенційною сигніфікацією, розгерметизування абстрактизованих візій через мовну конкретизацію. Власне мова тут виступає засобом симпліфікації, спрощення чи конвенційного увиразнення складних оніричних образів. Саме емблематична структура дозволяє організувати таку інтерпретаційну процедуру, адже сонні уявлення мають явні образні маркери і приховані за вільними вербалізованими асоціаціями змісти. Як приклад, згадаймо кілька Фройдових інтерпретацій.

Один з його пацієнтів бачив, як він уві сні «піднімається на гору, звідки відкриваються незбагненно далекі обшири» [554, с.115]. У процесі аналізу цих квазіобразів, адже він не пригадує власних сходжень у гори, зазначає, що один з його друзів видає часопис «Огляд», в якому осмислюються стосунки з далекими країнами. «Таким чином, – стверджує Фройд, – прихована думка сну – ототожнення споглядача сну із видавцем “Огляду”» [554, с.115]. Дослідник акцентує, що тут проявляється особливий тип відношень між явним і прихованим елементами сновізії, синергізм образу і слова у просвітленні складних процесів несвідомого. У такому форматі можливе виокремлення і аналіз окремих переживань з нескінченного потоку свідомості, про що пізніше більш детально писатимуть представники феноменологічної школи (Е. Гуссерль, Р. Інгарден). Водночас бачимо, як давній емблематичний принцип стає основою функціональності психоаналітичної методики, модифікованим принципом діагностування свідомості.

Можна помітити, як емблематичні механізми у Фрейда екстраполюються як на короткотривалі, відносно «свіжі» психоемоційні контексти, так і на довготривалі, фундаментальні для поведінкової екзистенції стереотипи. У праці «Спогади Леонардо да Вінчі про раннє дитинство» він звертається до інтерпретації дитячої фантазії італійського митця, що для нього мала вагомий резонанс впродовж усього життя, адже саме її як єдиний вагомий спогад згадує у своїх наукових записах. «Здається, що вже заздалегідь мені було визначено так ґрунтовно займатись шулікою, тому що мені пригадується начебто дуже ранній спогад, що, коли я лежав ще в колисці, прилетів до мене шуліка, відкрив

мого рота своїм хвостом і багато разів торкнувся хвостом у мої губи» [549, с.186]. На думку Фрейда, цей начебто спогад – насправді фантазія Леонардо, яку він створив і переніс у своє дитинство. У цій візуалізації сховані безцінні свідчення важливих рис духовного розвитку, психотипу, характеру і світогляду митця. Її смислові підтексти Фрейд розкриває за допомогою символічної інтерпретації, виокремлюючи окремі знаки і вказуючи на їхню семантику у різних міфологічних та культурних контекстах. Зокрема, «хвіст (“cado”) – один з найвідоміших символів і способів зображення чоловічого начала» [549, с.187], очевидно, вказує на його делікатну психотілесну самовизначеність, що, можливо, впливала на особливу естетичну аксіологічність митця. Водночас, ця візуалізація має й інше символічне прочитання, пов’язане з ремінісценцією про смоктання грудей матері, що у сні представлена у образі шуліки. Ця віддалена аналогія, на думку дослідника, зринає зі священних ієрогліфів давніх єгиптян, які піктографічно позначали матір у формі шуліки, а богиня материнства зображалась «з головою шуліки або з багатьма головами, з яких, принаймні, одна була головою шуліки» [549, с.188]. Ім’я цієї богині було Мут, підкреслює Фрейд, що співзвучне німецькому «Muter» (мати). Вибудовуючи свої пояснення, Фрейд згадує трактування єгипетських ієрогліфів Н. Горуполло. У тексті його «Ієрогліфіки», який був віднайдений у 1419 році на острові Андрос, є окремий розділ, що пояснює значення зображень шуліки. Серед них виділяється окрема конотація «материнства», так як в уявленні давніх єгиптян у птахів цього виду начебто немає дуалістичного поділу на статі, лише монотип «самиці»-матері. Продовження роду відбувається через «запліднення північним вітром», що триває впродовж п’яти діб, протягом яких самиця не приймає ані їжі, ані пиття, жадаючи лише дітонародження [716, с.23–24].

Використовуючи тлумачення та коментарі Горуполло до єгипетської ідеографії, схожі аналогії у інших міфологічних контекстах, Фрейд інтерпретує фантазію італійського митця епохи Відродження. «Ієрогліфіка» Горуполло у європейських наукових колах вважається книгою, що спричинила масштабне захоплення емблематикою і була джерелом наслідування для багатьох емблематичних збірників. Пік її популярності збігається з життям Леонардо да Вінчі, тож очевидно він був знайомий з її змістом. Фрейд припускає, що саме з цієї книги образ

шуліки (насамперед його іконічно-конвенційна сигніфікативність) був адаптований як нейрообраз та внесений до внутрішніх емоційних візуальних виражень італійського митця. Прадавні міфологічні сигніфікати формують і семантизують для дослідника оніричну проекцію Леонардо да Вінчі. Його сон він «втискає» у формат психоаналітичної емблеми, інтерпретація якої дозволяє відчитати внутрішні стереотипні поведінкові рефлекси за давніми схемами, сформовані під впливом резонансних сучасних біографічних колізій. Тож фантазія-візія Леонардо пов'язана із тим, що перші роки свого життя він провів з матір'ю. Відчуваючи брак батьківської любові, він уже з дитинства почав шукати відповіді і зробився дослідником складних тем, які редукувались значною мірою у візуальних культурологічних сигніфікатах. Зрештою, це, на думку Фрейда, вплинуло на його життєву гермафродитичну зосередженість. Не вдаючись у детальне відтворення розгалужених та вільних інтерпретаційних узагальнень аналітика, відзначимо велику залежність та вагомість для його методу емблематичного механізму та схеми.

Проте метод Фрейда не допоміг йому розгадати власні фобії та внутрішньовізієві образні застороги, а можливо, відчуваючи «катастрофічні» смислові прояснення, внутрішньо «блокував» їхнє конкретизування. Карл Густав Юнг у спогадах кілька разів згадує розмови зі своїм колегою, у яких останній описував власні емоційні стани та супровідні своєрідно означені унаочнення. «Фрейда не покидало відчуття, що на нього ось-ось лине якийсь “потік чорного бруду”» [637, с.25], чи «Розмовляючи з Фрейдом, я дізнався про його страх: він боявся, що нумінозне “сяяння” його теорії [сексуальності – *О.С*] може потьмяніти, якщо його захлине якийсь «потік чорного болота» [637, с.28]. Фрейд просив обіцянки від Юнга, що той ніколи не відмовиться від сексуальної теорії, з якої вони мали б зробити догму, недосяжний бастион проти «чорного потоку» [637, с.23]. Ця цілком архетипна ситуація боротьби світла і темряви, на думку К.Г. Юнга, виникла внаслідок помилкового адорування явищ «сексуальності» та неможливості визнання та самоусвідомлення цієї помилковості. Інакше, «конфліктність» та переростання у комплекс цієї візуалізації можна пояснити структурно незавершеним «емблематичним» констатуванням фобії, що зумовлено «механізмами витіснення». Нав'язливе внутрішнє унаочнення («потік чорного бруду») сигналізувало про потребу вербального розгерметизування, «допису», які так часто



робив Фройд щодо знакових образів культури та своїх пацієнтів, і не наважився застосувати щодо себе. Несвідоме через символічний образ, переконаний Юнг, сигналізувало про хибність висновків та необґрунтовану перманентну підпорядкованість Еросу, яку Фройд намагався канонізувати, надаючи йому статусу «релігійної» догми.

Індивідуальні візуально-вербальні прояви людських переживань Фройд прочитує в широкому культурному та семіотичному контексті, встановлюючи різночасові аналогі та утворюючи певні виразові шаблони констатування свідомого і несвідомого. Очевидно, він як психоаналітик-практик латентно відчував (а можливо, шукав) певну емоційно-поведінкову алгоритмічність та тавтологічність, відповідно і їхню виразову апроксимацію. Так чи інакше у методології Фрейда чітко окреслюється актуальність різних типів зв'язності візуальної та вербальної сигніфікації.

---

#### ▼ 4.2. К.Г. Юнг і «емблематична» алхімія

Карл Густав Юнг за об'єкт своїх досліджень обирає символічні позначення, що для нього є денотативним простором вираження глибинних душевних рецепцій та історичних констеляцій культурної аксіології. У символах він бачить «об'єднання свідомих і несвідомих змістів» [636, с.371], що констатують стани свідомості і виконують «трансцендентну функцію» [636, с.371]. Утворення символів, на думку Юнга, «дуже тісно пов'язане із алхімічними уявленнями, а саме, переважно, із уявленнями про “об'єднаний символ”» [636, с.370]. Водночас, символи у його концепції мають архетипне експлікування, адже розглядаються як «образи несвідомих змістів», що корелюють «генетично фіксовані давні образи і соціокультурні ідеї, які є надбанням “колективного несвідомого”» [625, с.135]. Уже в цьому визначенні, що зосереджене на констатуванні лінгвістичної природи архетипних з'явлень, бачимо намір стягнення в єдину сполуку понять образу (іконічного) і соціально-культурної ідеї (конвенційного), що синкретично позначають смислову єдність.

Такий формат іконічно-конвенційних взаємозумовленостей часто у Юнга є сигніфікативним простором, через розкодування якого можна відчитати складні душевні рефлексії. Незважаючи на те, що він

умовною одиницею «консервування» когнітивно-культурного досвіду вважає символ, визначення його функціональної семантики реалізується у емблематичних моделях. Ця «емблематично-когнітивна» форма є не лише методом визначення первинних образів-ідей безсвідомого, «міфологічних фігур» душевних конфліктів, типового досвіду поколінь, а й принципом обґрунтування та вираження концептуальних засад його теорії. Певним чином, вона є елементом стилю наукового мислення та вислову швейцарського психолога. Зрештою, саме за допомогою емблематичних схем можливо відобразити специфіку взаємодії індивідуального та колективного несвідомого, їхню складну природу та перенесення «у сферу надособистісного» [249, с.71].

Часто свої важливі розмислові узагальнення він доповнює іконічними унаочненнями, що виконують функцію додаткової смисловізуалізації. Зокрема, описуючи інконгруентність психіки, Юнг відзначає: «свідомість повинна захищати свій розум і свої можливості самозахисту, а хаотичне життя несвідомого повинно також мати можливість йти за своєю натурою, – настільки ми можемо це знести. Це означає, водночас, і відкриту боротьбу, і відкриту співпрацю. Так, вочевидь, і повинно виглядати людське життя. Це давня гра у молот і ковадло. Стражденне залізо між ними обома виковується до непорушного цілого, а саме до “індивіда”» [636, с.370].

Емблематичні схеми були формою, що найбільш ефективно дозволяла констатувати основоположні метафізичні поняття, де конкретний візуальний досвід ставав основою для вираження абстрактних сенсів. Увиразнюючи своє розуміння процесу «життя», Юнг наголошував, що це явище завжди видавалось йому схожим на рослину, яка живиться з власного кореневища. «Мене ніколи не покидало відчуття, що дещо живе і триває під поверхнею вічного потоку. Те, що ми бачимо, лише крона, і після того, як вона зникне, залишиться корінь» [637, с.12].

Візуальні «змисли», зримі образи матеріального світу значною мірою визначали формування його теорії. З них він виводив перехідну, взаємозв'язну тяглість і єдність усвідомлення космосу і хаосу, людини і природи. Відокремлюючи рослини як провідне унаочнення ейдосу життя, Юнг стверджував, що «вони виражали не лише красу, але й ідею Бога, не мали своїх цілей і не відхилялись від завдань» [637, с.14]. Проте вони були лише ланкою, що пов'язувалась з однотипними формами

констатування сенсів і асоціативних смислоконцентрацій. Тож від виказування рецептивних значень образів «рослин» він переходить до «дерев». «Особливо таємничими, повними неосяжного сенсу видавались дерева, тому ліс був тим місцем, де я найсильніше відчував страх і тремтіння Божого світу, його глибоке значення і благо усього, що у ньому відбувалося» [637, с.14].

Проте і ці величні образні сенсостимули лише інваріант проявлення конкретної моделі. У парадигму багатих для зорового конотування та аналогічного констатування метафізичних та психоаналітичних сенсів ряду «рослина – ліс» Карл Густав Юнг вносить і образ «собору». Переживання страху та величі Творцевого світу «посилились після того, як я побачив готичний собор. Але там безграниччя космосу і хаосу, увесь сенс і уся неосяжність сущого, усе безособистісне і механічне було втілене в камені, що одухотворений і сповнений таємниці» [637, с.14]. Споглядання різних природних та людських творінь, визначення їх екзистенційних призначень є основою для більш глибоких філософських узагальнень про світову «Волю», Творця, Дух, «модель світу як фундаментальне поняття» [403, с.36]. Зрештою, подібних прикладів у текстах культуролога можна знайти чимало. Його інтерпретації повсякчас спрямовані на конвергенцію різних типів візуальних проявлень (у сні, фантазії, невротичному фантазуванні, символі) та їх вербалізованих експлікацій. Методологічно та стилістично його формулювання дуже схожі до відомих смисловиразових практик, що сягають міфу.

Юнг неодноразово підкреслював, що у процесі становлення його теорії, він прагнув віднайти неперервану традицію, логічно-сміслову «лінію», що сполучала сучасну психологію несвідомого і первісні натурфілософські практики. «Традиція, що йшла від гностиків, видавалась мені перерваною, мені довгий час не вдавалося прокласти хоча б якийсь місток, з'єднуючий гностиків чи неоплатоніків з сучасністю. Лише, почавши вивчати алхімію, я з'ясував, що вона історично пов'язана з гностицизмом» [637, с.29]. Саме середньовічна алхімія дозволила визначити особливу тяглість, що формувалась завдяки присутності однотипного методу оцінки та аналізу природи несвідомого. Предметом для таких узагальнень були конкретні символи, а їхня смислова аналогічність та еквівалентність обґрунтовувалась завдяки емблематичним схемам. Можна констатувати, що вчений шукав споріднену «окулографічну»

модель [113], «світоглядну константу», що у символічній формі відображала конкретний тип світорозуміння та світовідчуття.

Категорії, які розглядає Юнг, можуть визначатись та пояснюватись лише емблематично, адже це, як правило, складні, абстрактні метафізичні та психічні явища (життя, смерть, самість, душа, індивідуація), значення яких важко зредукувати лише вербально, особливо, якщо вони розглядаються діахронічно, мають актуальні здавна спроби смислових прояснень. Зокрема, у гностицизмі, стверджує Юнг, Верховне божество дарувало людям «кратер» – «чашу духовної трансформації» [637, с.29]. Цей «жіночий принцип» зігнував «патріархальний» З. Фройд, його довго ігнорувала католицька церква, а протестанти та іудеї в центр своєї релігії ставлять лише Бога-Отця. «Чаша» як «жіночий» символ алхіміків – це предмет, в якому безпосередньо відбувалось переродження та трансформування енергії, що опиралось на давні імітативні ритуали та мало демонстративно споглядальний характер. Його значення формується через візуальну асоціативність (чаша-лоно), шляхом символічного перенесення наочних маніпуляцій на модифікацію об'єкта перевтілення. Це давнє унаочнення використовує Юнг для обґрунтування своїх психоаналітичних категорій: «В моїх психологічних концепціях центральним також є процес внутрішнього переродження – індивідуації» [637, с.30]. Давні іконічні сигніфікати часто є ключовими елементами окреслення основоположних категорій, що сполучають в собі релігійні відчуття, споглядання і думку.

Карл Густав Юнг, як бачимо, особливо симпатизував символічній сигніфікації, шукав концептуальні смислові прояснення за іконічно зредукованими представленнями, ретельно заглиблювався у різнотипні традиції. Його праці «Про символіку мандал», «Щодо феноменології духу у казках», «Щодо емпірії процесу індивідуації», «Mysterium Coniunctionis» [636; 640; 641] та багато інших вказують на різносторонні спроби інтерпретації відокремлених наочних знаків у релігійних, міфологічних, фольклорних, містичних контекстах. Дослідник намагається віднайти та пов'язати різночасові сигніфікативні форми як виражальні однотипності у буддизмі, християнстві, алхімії, ритуальних обрядах, снах, фобіях, неврозах сучасників і шляхом порівняльних аналогій розкодувати загадкову мову сакрального та несвідомого. Часто такі інтерпретації нагадують розгалужені увиразнення теми взаємодії візуального

та вербального, означення того, що стоїть «за» та «поміж» ними через «відтворення типових мотивів і образів міфології» [392, с.6].

З-посеред різних бібліографічних джерел, якими користувався Юнг, виділяється цілий корпус текстів, що різним чином відображають традицію іконічно-конвенційної сигніфікації, роль візуальних та вербальних знаків у смислостановленні релігійних та культурних систем. Першість тут займають праці про функціональну природу давньоєгипетського ідеографічного письма, знакові підтексти міфів, середньовічний алегоризм та символізм, бароковий емблематизм, візуальне констатування сенсів у буддизмі (Мандала), іудаїзмі (Кабала) тощо. Вочевидь, перегляд бібліографічних цитувань та покликань К. Г. Юнга засвідчує його великий інтерес до іконічно-конвенційної сигніфікації у різних за призначенням, вираженням та часовим окресленням системах. У їх різноконтекстуальних зринаннях він знаходить ті виразові аналогічні константи, що розкривають можливість відстеження складних явищ духовно-психічного життя.

Серед розлогого переліку цитованих праць відзначимо дослідження італійського натураліста Уліссе Альдрованді з дендрології («*Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae libri duo sylua glandaria, acinosumq*», «Дві книги з дендрології, тобто про історію дерев»), що була видана у Болоньї у 1668 році [656]. Емблематичні схеми цієї книги, у якій малюнкові зображення рослин та дерев, їх структурних компонентів були частиною наукового викладу основ ботаніки у світлі метафізичної алхімії, наштовхували Юнга на філософські узагальнення про космічну синергію. Формулюючи поняття Аніми [636, с.164], Юнг опирається на малювання Альдрованді, у якого розлогий розділ «*Anima et eius facultates*» («Душа і її ресурси») розпочинається з виказування важливості неповторних форм крон дерев для окреслення метафізичної сутності душі [656, с.146].

Неодноразово звертається К. Г. Юнг до колекції латиномовних алхімічних творів «*Artis auriferae*» («Мистецтво добування золота») [658], що достоту представляла зібрання символічного містицизму та емблематичного конструктивізму у пошуках таємних формул трансформації субстанцій. Зважає на дослідження, присвячені єгипетській символіці, зокрема, французького єзуїта Н. Каусина «Символіка єгипетської мудрості» («*De symbolica Aegyptiorum sapientia*»). Частими є покликання



Мал. 9. Титул книги «Mutus liber» («Книга без слів»), що складається з 15 гравюр, які відображають етапи Великого Творення, виготовлення філософського каменя і самовдосконалення алхіміка. Анонімно видана у Франції у 1677 році.

URL: <http://www.odisea2008.com/2011/04/alquimia-mutus-liber.html>



на езотеричні тексти, що через особливу практику символічної візуалізації відображають актуальність таких форм у конструюванні таємних сенсів. Зокрема, до таких належить анонімна (ймовірно) «Mutus liber, in quo tamen tota Philosophia hermetica figuris hieroglyphicis depingitur...», що у повному перекладі українською – «Безсловесна книга, у якій вся герметична філософія зображена ієрогліфічними фігурами, присвячена тричі найславнішому, найвеличнішому Богові милосердному, присвячена одним тільки синам мистецтва, автором якої є Альтус» [699] (*малюнок 9*). Юнг покликається на неї, коли описує архетипи колективного несвідомого і поняття аніми, що іконічно втілюється у образах сирен, мелюз, мавок, ундін, доньки лісового короля, ламій, сукуб, які завожують юнаків і висмоктують із них життя: «Сама русалка є більш інстинктивною попередньою сходиною чаклунської жіночої постаті, яку ми називаємо анімою» [636, с.40]. Ці фігури є давніми проєкціями заборонених (небезпечних) почуттєвих станів, фантазій та психічних змістів, що ускладнюють життя чи відкривають новий метафізичний обшир. На одному з малюнків «Mutus liber» адепт перетворення рибалить і ловить на вудилище русалку, а його дуалістична опонентка – сітками птахів. У загальному сприйманні уся «Книга без слів» має численну кількість конотацій, зокрема й демонструє вагомість «балансу пропорційності чоловічої і жіночої енергії» [718, с.46] (*малюнок 10*) у вагомих алхімічних процесах. Юнг же пов'язує цю візуалізацію з природним архетипним уявленням Аніми, яка має свою гендерну особливість. «У кожній статі до певної міри присутня протилежна стать, як і біологічно лише один із великого числа чоловічих генів є вирішальним для чоловічості. Решта жіночих генів, як виглядає, утворює в ньому також жіночий характер, утім він залишається несвідомим внаслідок своєї підлеглості» [636, с.44]. Додаткові візуальні підтексти дозволяють Юнгу у традиційному номінуванні констатувати невидимі значення, вдаватись до своєрідної переакцентації сенсів чи відкриття нових смислових площин, що мають координувати та стимулювати його пояснення. До давніх візуалізацій, шаблонних схем дослідник намагається прикласти нові вербальні вираження, що часто стають основоположними категоріальними стягнення його теорії.

Неодноразово, як і З. Фройд, згадує швейцарський учений книгу «Ієрогліфіка» Н. Гораполло, зокрема, обґрунтування позначення





Мал.10. Одна з ілюстрацій з книги «Mutus liber» («Книга без слів»)  
URL: <http://www.odisea2008.com/2011/04/alquimia-mutus-liber.html>

Богині-матері в образі шуліки, яке він акомодує на непорочне зачаття Марії [691, с.46]. Описи Гораполло про запліднення вітром шуліки-матері, Юнг пов'язує з тотожністю вітру та духу. Ця вагома сакральна константа присутня і в християнстві, де має модифікований під новий іконічний (національний, ментальний) горизонт формат. Важливо, що у його відтворенні Юнг звертається до середньовічних зображень, серед яких виділяє картину-опис «Благовіщення», на якій зображено трубкаподібний прилад, що сягає від трону Бога до тіла Марії. «По ньому опускається голуб, або ж Христос-дитя. Голуб є символом запліднювача, Святого Духа – вітру» [636, с.78]. Якщо в єгипетській міфології зачаття Богині-матері описується за допомогою образу вітру, то у християнстві непорочне таїнство Марії іконізується завдяки сходженню Божого Духу, що втілюється в образі голуба тощо. У таких символічних презентуваннях непорочного зачаття, що повторюються у різних часових та релігійних системах, швейцарський психоаналітик констатував «найважливіший психологічний факт» [640, с.302], що не визнає раціоналізації і лише у такій формі є істинним.

Не вдаючись у більш детальне відтворення та коментування бібліографічних джерел до текстів К. Г. Юнга, зазначимо, що у загальному списку книги «Архетипи і колективне несвідоме» майже третина покликань – це давні містичні тексти, барокові емблематизовані видання та коментарі до них, а майже половина – це різноетапні відображення когнітивних та гносеологічних інсталяцій у візуально-вербальній синергії. Кожна з цих книг має свою унікальну історію і впроваджується у розмисли Юнга як додаткове джерело легітимації та валідності його міркувань. Притім, частими є порівняння наочних схем з різних галузей, контрастні проведення аналогій між науковими і релігійними іконізаціями, що виглядає як намір виокремлення якогось універсального сенсовпорядковувального шаблону, виплеканого з надр несвідомого.

Один з таких випадків зафіксований у останній праці «До питання про підсвідомість». Юнг наголошує, що багато наукових винаходів зреалізовані через символічні підказування підсвідомості у сні. Німецький хімік Фрідріх Август Кекуле, що досліджував молекулярну структуру бензолу, побачив уві сні змію, яка кусає свій хвіст. Цю

оніричну візію, що має розгалужене презентування у різних міфологіях, він потрактував як натяк на те, що структура бензолу аналогічна – він має циклічну формулу з шести атомів вуглецю [638, 35].



Структурна форма давнього символу, одним зі значень якого було вираження ідеї «вічності», «незмінності» через зображення тілесної замкненості плазуна, визначила схематичну модель репрезентування органічного хімічного з'єднання, властивості якого розкриваються через емблематичну редукцію\*.

Швейцарський учений не вдається у деталізовану диференціацію понять знак, символ, емблема, ієрогліф тощо, а розглядає їх як повноцінні різнопроявні елементи візуального нарративу. Диференційні іконічні представлення трактує як вагомні сигніфікативні проявлення «несвідомого» мовлення, а конкретні психічні конфлікти проектує на

\* Дещо пізніше Станіслав Гроф розвиватиме відзначені Юнгом наприкінці життя паралелі між символічно-образною мовою свідомості і науковими теоріями. Використовуючи голографічні уявочення, він ілюструє ідею фізика Девіда Бомі про те, що енергія, світло і матерія складаються з інтерференційних патернів, які несуть в собі інформацію про усі інші. Тож, «кожна частина енергії і матерії представляє мікрокосм, що згорнув у собі ціле» [124, с.20]. Через аналогії між працями Д.Бомі та нейрофізіолога Карла Прибрама, біолога Руперта Шелдрейка та багатьох інших від констатує велику залежність «проблеми форми у природі» і наукових аксіом, зв'язок первісних символічних сигніфікацій, що виокремлюють і копіюють певні натуралістичні образи, та пізніших наукових теорій, так як вони є плодом абстрагування і ілюзії відмежування від Цілого. У цьому контексті особливо цікавими, на думку С.Гроффа, є дослідження Юнга явищ синхронності, які доводять, що психологічні події на індивідуальному рівні часто утворюють патерни збігів з різними аспектами загальновищаної реальності, цим самим вказують на тісні зв'язки між матеріальним і психічним світом [124, с.23]

знакові образні міфологеми, які теж редукує емблематично як перехідну вервицю психо-емоційної стереотипної ідентичності.

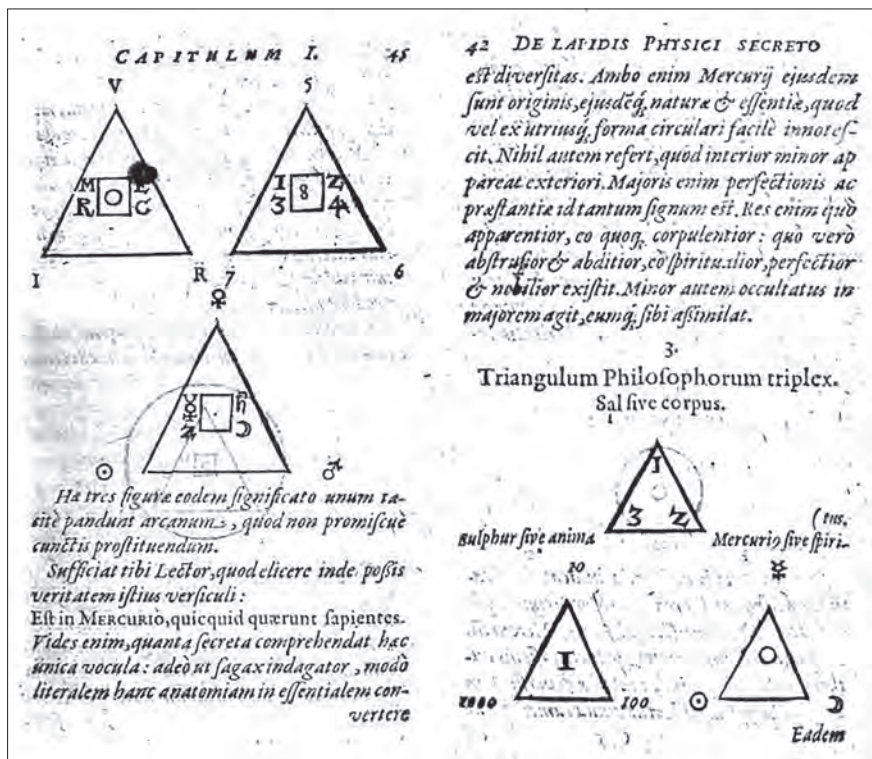
Юнг шукає семантично схожі, емблематично структуровані моделі, що дозволяють йому стверджувати перехідність і спадковість, екзистенційну однотипність психічних та філософських універсалій та їх проявленість через візуально-вербальні конструкції. Їхнє пояснення потребує визначення численних аналогій з різних контекстів, що дозволяє окреслити певну іконічно-конвенційну матрицю, «емблематичний шаблон», за яким можна відчитувати приховані сенси конкретних візій, снів, марень, психічних відхилень сучасників. Логічно, що його погляди корелюють з «символістськими інтуїціями» Андрія Белого, що констатував «емблематичність» змислів [7, с.12–14].

Зрештою, у такій проекції він розгортає констатування багатьох своїх концептуальних положень. Трактування архетипу пов'язує з ейдосом Платона, обґрунтуваннями Філона Александрійського, Іринія, Діонісія Аеропагіта, Леві-Брюля [636, с.12–13], кожен з яких висловлював близькі до його концепції міркування. Зокрема, Юнг підкреслює, «якщо в Августина немає терміна «архетип», то все ж за сенсом до нього є близьким термін «ідея» [636, с.13]. Водночас, це поняття він вважає «пояснювальним описом Платонівського ἕϊδος» [636, с.13]. Архетип він називає і «первісним типом», «споконвічним наявним загальним образом», і, услід за Леві-Брюлем, «*representation collectives*» («колективні уявлення»), «символічною фігурою примітивного світогляду» [636, с.13]. Такі трактування дозволяють дослідникам пов'язувати цю категорію з об'єднаним полем «нейролінгвістичного програмування» – «ієрархією логічних ярусів, де конгломерат глибинних структур представлено рівнями духовності» [214, с.221].

Чимало пояснювальних формулювань для цієї категорії запозичує дослідник і з алхімічних текстів, адже саме містичний світогляд виразно демонструє вагомість універсальності «емблематичного схематизму» у трактуванні світу та його законів, виведенні нових псевдонаукових формул, переартикулюванні звичних взаємовідношень між конкретними «речами» і їхніми значеннями. Власне у алхімічних текстах бачимо спроби відкриття таємних «сенсів» через організацію нових зв'язків між предметом, його властивостями та фантастичними асоціаціями.



Усі системи алхімічних трансформацій, спроби сплаву золота, філософського каменю, універсальних розчинників, еліксирів опиралися на органічну та духовну тотожність макрокосму і мікрокосму, з великою залежністю візуальних схожостей. У фокусі алхімічного смислотворення завжди перебуває візуальна потенційність сенсів денотата та символічна взаємоперехідність органіки. Тож, окреслюючи значення поняття архетип, Юнг покликається на Гермеса Трисмегіста (малюнок II) «Tractatus vere aureus...» («Трактат про золото») [684], зокрема, аналогію, що, як «Бог усі скарби своєї божественності ховає в собі, як у архетипі... так подібно і Сатурн потаємно несе у собі подоби металевих тіл» [636, с.13]. Своє уявлення «архетипу» Юнг формулює і у згоді з визначеннями французького дипломата, криптографа і алхіміка Блайза де Вігенеруса, що вважав «світ є "ad archetypi sui similitudinem factus"»



Мал.11. Сторінки з книги алхіміка Гермеса Трисмегіста «Tractatus vere aureus...» («Трактат про золото»), яку неодноразово згадує у своїх текстах К.Г.Юнг.

[з лат.: створений за образом архетипа], а тому й називається “*magnus homo*” [великою людиною]» [636, с.13].

Водночас, те, «що мається на увазі під «архетипом» [636, с.14], на думку К. Г. Юнга, виражено у міфі і казці, що мають безліч зв'язків з потаємними вченнями та релігіями. Об'єднує їх структура та форма смислової фантазії. Вони висловлюють «психічні маніфестації», що репрезентують свідомі та несвідомі буттєві реакції. Поряд з цим, Юнг називає їх «вічними образами», що «створені з праречовини одкровення і зображають найпервинніший досвід божества [...] завдяки столітнім зусиллям людського духу, були включені в всеохопну систему світо-впорядковуючих думок» [636, с.14].

Поняття архетипу трактується вченим доволі широко. Для нього існує «стільки архетипів, стільки у житті існує типових ситуацій» [636, с.72]. Їхнє безкінечне повторення формує «психічні констеляції», які «спершу практично існують лише у вигляді форм без змісту, що представляють собою лише можливість певного типу сприйняття і діяння» [636, с.72]. Ці форми є проявленнями своєрідних візуальних смислів, які є первинним контуром метафізичного окреслення архетипу. Їхнє змістове розширення та конкретизування відбувається завдяки вербалізації – додаткового смислосповнення через конвенційні номінативні увиразнення. Ця універсальність пов'язана й з тим, що уявлення про архетипи виникли на «перетині глибинної психології (фройдової інтерпретації снів і методу словесних асоціацій, відкритого Гальтоном і вдосконаленого Юнгом) і історії словесних і образотворчих мистецтв (історичної поетики, яка вивчає вічні чи мандрівні мотиви, і іконографії, що досліджує образотворчі мотиви в живописі), порівняльної історії релігій, антропології і етнографії» [405, с.144].

Майже усі праці К. Г. Юнга густо наповнені ілюстраціями, різноматичними світлинами, графічними схемами або вербальними описами конкретних візуалізацій. Часто саме іконографічні образи визначають хід інтерпретаційних констатувань ученого, а важливі розмислові узагальнення він увиразнює за допомогою унаочнень. У цьому контексті достатньо згадати його роздуми про архетипи колективного несвідомого, які він повсякчас намагається конкретизувати за допомогою візуалізацій. «Те, що я маю на увазі, я, напевно, найкраще зможу проілюструвати, – відзначає Юнг в одному з численних випадків, – на прикладі

швейцарського музиканта і пустельника, нещодавно канонізованого брата Нікляуса із Флюс. Його, ймовірно, найважливішим пережиттям було так зване “видіння Трійці”» [636, с.19], яке він намалював на стіні келії у вигляді мандали з центральним коронованим образом Бога. Надалі він упродовж багатьох років намагався дослідити суть свого видіння і «перевести у зрозумілу йому форму» [636, с.19]. Цей процес Юнг називає «опрацюванням символу», що можна трактувати як пояснення образної фантазії, її коментар та супровід за допомогою слова. Іконічні сигніфікати завжди в центрі смисловиразових структур дослідника.

Увесь культурно-міфологічний, езотеричний, сакральний спадок, їхні іконообразні констеляти Юнг розглядає як простір консервування несвідомих колективних архетипних уявлень, як сигніфікативний набуток наближення до осмислення Сутності. Візуальні та вербальні маркери історико-культурного досвіду – це дзеркальні відображення колективного архіву, що «номінує» та зберігає тіні пам’яті. «Усі міфологізовані природні процеси, як-от літо і зима, зміна місяця, дощові періоди і т.д., є не стільки алегоріями власне цього об’єктивного досвіду, скільки символічним вираженням внутрішньої і несвідомої драми душі, яка збагачує людську свідомість шляхом проєкції, тобто віддзеркалюючись у природних стихіях» [636, с.15].

Юнг вдається до розрізнення понять алегорія та символ. Для нього «алегорія є парафразою свідомого змісту, натомість символ – найкращим із можливих виразів ще невідомого, неусвідомленого змісту, про який тільки починають здогадуватись» [636, с.15]. Структура досвіду та сенсу, процесів самоаналізу та інтерпретації для швейцарського ученого форматується емблематично. Умовна іконічно-вербальна взаємодоповнювальність та структуральність стають методом конкретизування та розкодування змістів символу, вона є тією структурою, що дозволяє проявляти «неусвідомлені змісти», семантизувати природну, архетипну мову підсвідомого. І хоча Юнг відкрито не акцентує на цьому, все ж логіка, стилістика та філософія його інтерпретацій часто демонструє актуальність саме такого «емблематичного» методу.

Безперервний процес свідомості – складна парадигма різноманітних відношень, що перетинають активні ситуативні рецепції зі свідомими і несвідомими емоціями зі сховищ пам’яті, конкретні спостереження та реакції взаємодіють з попередніми візуальними маркерами та визначають



остаточний зміст нашого сприймання. «Наявність культурних універсалий пояснюється здатністю психіки людини – носія будь-якої мови, незважаючи на різні способи й умови життя, відображати світ у схожих категоріях» [220, с.98]. Ця універсальність втілена і в емблематичній моделі. Ефективність та популярність емблематичних схем зумовлена тим, що вони близькі до мисленневих смисловпорядкувальних механізмів. З безперервного потоку зорових вражень виділяються конкретні образні константи, значення яких формується через додаткове вербальне коментування. Подібно до того, як виокремлений малюнок чи образ у емблемі латентно передбачав контактування зі своїм первинним контекстом і роль його значень у загальній структурі сильно залежала від попередніх семантичних асоціацій, смислове стабілізування зорових вражень опирається на попередній досвід. «Наші свідомі враження швидко засвоюють елемент несвідомого смислу, який фактично є вагомим для нас, хоча свідомо ми не визнаєм існування цього підпорогового смислу і того, що свідоме і несвідоме змішуються і в результаті дають нам викінчений сенс» [640, с.225].

Увесь когнітивний досвід, що законсервовано у культурологічних універсалиях [482], розглядається Юнгом як сховище різночасових «психічних маніфестацій», які сформатовані за певним шаблоном і складені з однотипних символічних позначень. Вивчаючи емпірію процесу індивідуації, він наводить приклад з власної практики, що демонструє структурну проявленість несвідомого у внутрішніх фантазіях. Його пацієнтка, жінка 55 років, відвідавши батьківщину своєї матері – Данію – несподівано відкрила у собі потяг до живопису. У процесі творчості її опановували внутрішні фантазійні образи, які вона переносила на полотно. «Несвідоме» легко впроваджувало у малюнки «контрабандним шляхом» [636, с.374] свої образи, що лежать поза свідомістю. У видінні, «вона побачила, як нижня частина її тіла застрягла у землі, а точніше – у кам'яній брилі» [636, с.374], навколо був пляж, а позаду виднілося море. Вона почувалася полоненою і безпорадною. Проте на малюнку, відтвореному за цією фантазією, кам'яна брила стала у формі круто звареного, розрізаного яйця з жовтком посередині. Уся візуалізація, стверджує Юнг, вказує про «перебування під владою несвідомого» [636, с.375]. Її тлумачення реалізується через вибіркове, зумовлене психоконтекстуальною історією життя пані Х та усієї

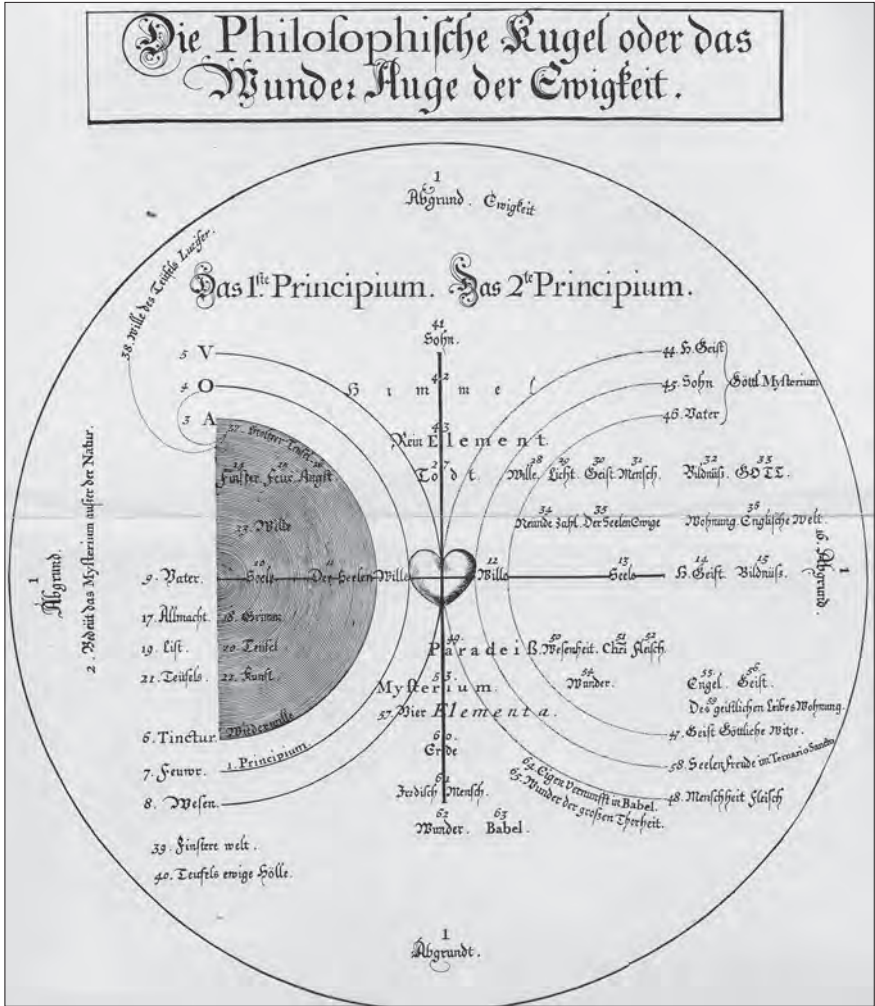
цивілізаційної культури, трактування центральних символічних образів, що в загальному виглядає як інтерпретація універсальної емблематичної схеми, яка вказує на вирішення і розв'язання душевного конфлікту. Яйця, що на малюнку замінили кам'яні брили, спервовіку наділені багатоаспектними символічними конотаціями. Юнг акцентує на тому, що вони є не лише космогонічним, але й філософським символом, адже «орфічне яйце» [636, с.376] – це не лише початок світу, а насамперед «*ovum philosophicum*» («філософське яйце»). Воно в середньовічній природничій філософії було чашею, в якій наприкінці алхімічного діяння народжується «*homunculus*», тобто антропос, духовно досконала людина. Отож, уся репрезентована на малюнку наочність була опосередкованим натяком на потребу процесу «індивідуації», духовного переродження, що так чітко окреслювали символічні ряди через аналогії з давніми ритуально-магічними процедурами.

Надалі, у процесі комунікації зі своєю пацієнткою, Юнг повсякчас звертається до її малюнків, які інтерпретує через проведення аналогій з трактуваннями образів та форм у олександрійського алхіміка Зосима Панополитанського, монаха та теолога Цезарія Гайстербахського, лікаря і натурфілософа Парацельса, філософа-пантеїста та містика Якоба Беме [Дет. див.: 16]. Виділяючи схожі образні репрезентації, психоаналітик виводить природу душевного конфлікту сучасної йому особи через трактування алхімічних символів.

На другому малюнку пані Х знову з'являється скелясте узбережжя, море, але «яйця перетворились на абстрактні кулі чи кола, а магічний дотик стає блискавкою, яка пронизує її несвідомий стан» [636, с.378]. Саме з нього він висновує аналогії про те, що «душі, згідно із давньою традицією, також властива сферична форма. Як повідомляє Цезарій Гайстербахський, вона не лише “подібна на місячну кулю, а й має очі зусібіч”» [636, с.378]. Такі формулювання Юнг прив'язує до парапсихологічних феноменів, зокрема «світлових куль» чи глобулярних світінь. Блискавка ж є символом звільнення, зокрема у Парацельса і алхіміків, у «духові блискавки присутнє «велике, всемогутнє життя» (Якоб Беме), «вона має силу перетворення» [636, с.379]. Шляхом асоціацій він вибудовує цілу низку образних аналогій, що мають спільну конотацію. Це і «патериця Мойсея», що знайшла живу воду і перетворилася на змію, «Ангел Господній», «світло Величі», «вогняна змія», «тріумф

божественного народження». Найвагомішим ж він вважає пов'язування блискавки із «четвірністю», що присутнє на одному з малюнків Якова Беме (мал. 12).

Деталізуючи символічні елементи цієї мандали, К. Г. Юнг вдається до різноманітних аналогій і вкотре підкреслює власну симпатію до



Мал. 12. Малюнок з книги німецького християнського містика, теософа Якова Беме, що використовує для обґрунтування пов'язань між блискавкою і четвірністю К.Г.Юнг.

іконічної перехідності, глибоку віру у смислову значимість опосередкованих сенсовиражень. Очевидно, він вірив, що візуальні уявлення конкретної людини є індивідуальними проявленнями загального смислового алгоритму мови несвідомого, яка присутня у кожному індивіді як образний спадок несвідомої пам'яті, що має свій специфічний символічний код, свою іконічну мову, розшифрування якої можливе лише через залучення додаткових, насамперед вербальних уточнень. Його коментування символіки мандал, проведення ліній між візуально-образними психорефлексіями сучасників і давніми культовими малюнками вагомий тому доказ. Власне цей «емблематичний закон» дозволяє конкретизувати виразові психологічні та екзистенційні однотипності поведінкових стереотипів людей різних періодів, культур, національностей, що вийшли зі спільного «формуявного» порядку та морфогенетичних природних систем. «Однакові причини, – відзначав учений, – мають *ceteris paribus* однакову дію, а однакові психологічні ситуації використовують також однакові символічні вирази, які зі свого боку, ґрунтуються на архетипних підвалинах, як це вже продемонстрував на прикладі алхімії» [636, с.543].

Загалом, з текстів К. Г. Юнга чітко увиразнюється його пасеїзм, фанатична закоханість у «прасвіт», давні тексти та первісні сигніфікаційні ряди. Саме під впливом таких переконань поширення «благ» цивілізації він конформував у образ «хижого птаха», який з неймовірною наполегливістю шукає здобич подалі від свого гнізда. «Усі ці орли й інші хижаки, які прикрашають наші герби, дають психологічно правильне уявлення про нашу справжню природу» [637, с.36]. Незчисленна кількість схожих висловів психоаналітика ще більше наближала його стиль до белетристики, а його теоретичні висновки до літературознавства.

---

#### ▼ 4.3. «Анатомічна» символізація та «емблематична» емоційність Мелані Кляйн

Проте не лише у З. Фрейда та К. Г. Юнга емблематичне редукування перетворюється в метод структурування акціональних фреймів. Їхні послідовники та опоненти теж використовували схожу конгруентність [132, с.111–114]. Зберігаючи загальну модель та принцип аналізу, вони

насамперед деталізують пошук нових когнітивно-знакових комбінацій та іконічно-конвенційних з'єднань для пояснення складних механізмів функціонування «свідомого» та «несвідомого».

Мелані Кляйн, що зосереджувалась на осмисленні «первісного злиття і розщеплення двох провідних інстинктів – інстинкту життя й інстинкту смерті» [178, с.14], вважала, на відміну від Фрейда, доедипову фазу інфантильного розвитку центральною. Її трактування, що лягли в основу феміністичного психоаналізу, теж опираються на іконічно-вербальну сигніфікацію. Психіку людини вона трактує як «системний діалог між різними рівнями, сферами і модусами психічного досвіду, в якому вони по чергово виступають то як фігура, то як фон у відношеннях один до одного» [195, с.31].

Першу стадію розвитку дитини М. Кляйн номінує як «фазу переслідування», чи «параноїдально-шизоїдний етап». На цій стадії людина переживає фрустрацію задоволення, ненависть і агресію. Ці емоції «скеровані на ті ж об'єкти, які приносять задоволення, а саме на груди матері» [211, с.181]. Через те, що в цей період життя дитина не здатна сприймати цілісні об'єкти, фізичне та уявне сприймання ще не достатньо розвинуті, тому материнські груди стають першою психічною фантазією і знаком, що викликає перші емоції і формує перші онтологічні сенси. «Таким чином, перса матері, які дають задоволення або відмовляють у ньому, в психіці дитини наповнюються характеристиками добра і зла» [211, с.182]. У такий спосіб, на думку М. Кляйн, констатується перше смислове впорядкування, що взаємозв'язує «бажаний» образ та психоемоційне задоволення.

Надалі відбувається репарація (відновлення зруйнованого світу) і синтезування у цілісний образ розщепленого материнського об'єкта. Цей період Мелані Кляйн називає «депресивним» і він визначає істотно нове емоційне та інтелектуальне реагування на світ. З часом кількість вагомих фігур, що розрізняє дитяча психіка, зростає, проте саме специфічно ідентифікований образ матері буде визначати його внутрішньо-психічне реагування на події у зовнішньому світі надалі. «Якщо дитині вдається влаштувати всередині себе «добро», турботливу матір, то ця інтерналізована мати буде позитивно впливати на нього впродовж усього життя» [211, с.187]. Таким чином, внутрішньо сформований, «емблематичний» за своєю природою механізм психічного реагування

є основою конкретних поведінкових стереотипів. Його опис потребує символічного констатування та виокремлення, адже без такого зведення його природу сформулювати доволі складно. «Тобто, коли “хороший” об’єкт (материнські груди, а згодом цілісний материнський образ) буде переведений у внутрішній план переважно в ситуації любові та задоволення, це сприятиме утворенню доброякісного аспекту раннього Над-Я (Супер-Его) як повноправного представника інстинкту життя всередині людської психіки» [178, с.20].

Внутрішні візуальні уявлення та їхнє автокоментування (перше можливе у цьому віці тлумачення, трактування) є аксіомою формування та функціонування психіки індивіда, внутрішніх ідеалів, горизонтів його стереотипів, усталених пресупозиційних реакцій. Тут можемо констатувати, що М. Кляйн намагалася описати структуру переживань, визначити ті елементи, які, взаємодіючи між собою, утворюють зміст емоцій. Зокрема, ситуацію дитячого розриву з персами матері вона ототожнює з народженням страху втрати реальної та імпліцитної «матері». Цей страх пов’язується з переживанням «дитиною вини за те, що вона її знищила (з’їла)» [211, с.188] у процесі висмоктання молока (харчування-зростання через спустошення-руйнування). Тож «втрата матері – це кара за жадливий вчинок» [211, с.188]. Зміст цього дитячого переживання, що є першим проявом страху смерті, структурується через візію «смоктання грудей матері» та смислову тотожність з «вбивством». Це значення постає внаслідок взаємозумовленої та конгруентної рецептивно-асоціативної конвергенції. Приклади, які наводить дослідниця з власної практики, підтверджують велику залежність переживань, фобій та неврозів від зредукованих свідомістю візуальних констант та спровокованих ними сенсів.

Описуючи наступні стадії розвитку особистості, М. Кляйн знову ж зосереджується на образних унаочненнях, які централізують і фокусують змісли нових етапів психічного становлення. Зокрема, передумови для виникнення Едипового комплексу вона бачить у перенесенні лібідозної фіксації з материнських грудей на інші чоловічі органи [210, с.211].

Опираючись на дослідження К. Абрахама, вона відзначає вагомість асоціацій жіночих грудей та пеніса, які замінюються й іншими частинами тіла – палець, стопа, волосся, сідниці [210, с.211]. У всіх цих процесах важливу роль відіграє «функція символуотворення і фантазійної



діяльності» [210, с.218]. Бажані батьківські фігури у фантазіях переводяться всередину психіки, так званий процес інтерналізації. Маючи чіткі емоційні резонанси (хороший, поганий), вони утворюють первинні смислові реакції, що визначають поведінку дитини за принципом емблематичних алгоритмів. І хоча Кляйн використовує поняття «символ», з контексту її праць зрозуміло, що символізація – це лише частина більш глибокого структурованого процесу, де не лише одиничні опосередковані вираження визначають механізми психічних ідентифікацій. «Символізм є основою усієї сублимації і будь-якого таланту, адже саме шляхом символічного порівняння речі, дії й інтереси стають предметом лібідозних фантазій» [209, с.41]. Зрештою, дослідниця доповнює такі висновки міркуванням, що супроводжує ці процеси стан тривоги, який і «запускає в дію механізм ідентифікації» [209, с.41].

Дитячу стадію сприйняття реальності вона вважає «абсолютно фантазійною», що зрештою може вважатись аналогом ранній стадії сприймання світу давніми людьми. Дитина «оточена об'єктами тривоги, і в цьому відношенні екскременти, органи, об'єкти, речі, живі і неживі, спершу є еквівалентами один одному» [209, с.41]. Сприймання світу завжди супроводжується тремтливим переживанням, особливо на ранніх стадіях, коли відбувається перше встановлення взаємовідповідності між предметом і емоцією.

Інфантильні сексуальні теорії, що виникли на основі ректифікацій батьківських образів, їх частин через комбінації з'єднання, розкладання, накладання, лежать в основі багатьох міфологій. Жінка з бородою, фалічна матір (корова, кобила), уроборос, материнський гібрид, андрогін – усі ці синкретичності вказують на вагомість візуальних схрещень на ранніх стадіях зародження свідомості. Мелані Кляйн вважає, що вони пов'язані з інфантильною депресивною позицією.

Можна констатувати, що у центрі спостережень та інтерпретацій М. Кляйн лежить явище когнітивно-емоційного «процесу», яке розглядається як послідовна та закономірна модифікація фізіологічних явищ та психічних станів. Його тлумачення близьке до поняття «тропізм» у концепції Е. Сполскі [712, с.11–19], що виводиться з антропологічної та біологічної контекстуалізації. Подібно до «фототропізму – квітка повертається до сонця, чи гідротропізму – коріння росте до води» [712, с.12], людина задовольняє свій біологічний та когнітивний голод,



формуючи іконотропічні матриці з природного потенціалу та пізнавальної активності. За аналогією до метаболізму: «Як організм перетворює їжу в живі частини тіла, водночас руйнуючи речовини, які він поглинає та виробляє енергію, потрібну для життя» [712, с.12], свідомість «перетравлює» емоції та задоволення, формуючи певні алгоритми асоціацій про пов'язані з ними об'єкти та предмети (материнські груди і втамування голоду, перса і мати як цілісний об'єкт тощо).

«Процес» як видозмінна сукупність різносигніфікативних дій редукується, як правило, емблематично, адже синтезовано констатувати та описати явища, що мають диференційну природу по-іншому неможливо. «Одна з найбільш гірких невдач, які ми віднаходимо у несвідомому, – зазначає Мелані Кляйн, – це те, що незліченна кількість питань, очевидно, лише частково свідомих, а якщо і свідомих, то не здатних бути вираженими словами, залишаються без відповіді» [213, с.295]. Ці відповіді зринають у формі різноманітних неусвідомлених образних виражень, як певні візуальні натяжки, що можуть частково розгерметизуватись через вербальні уточнення.

Антропономічний розвиток екстраполюється на інтерналізовані мисленнєві акції, а функціональна значимість конкретних анатомічних органів у певних життєвих циклах трактується як символічна домінанта, що зумовлює етапні поведінкові стереотипи. «Йдеться про фантазуюче перенесення комбінованих батьківських фігур всередину психіки на ранніх стадіях розвитку, або про так званий процес інтерналізації» [178, с.21].

---

#### ▼ 4.4. До психоісторії української літератури Ніли Зборовської

##### ▼ 4.4.1. Іконічно-конвенційна парадигма та методологія «Коду української літератури».

Теорія Мелані Кляйн, зокрема головні психотипи захисту материнського та батьківського коду, як і концепції З. Фрейда та К. Г. Юнга, стали методологічним підґрунтям викладу психоісторії новітньої української літератури у версії Ніли Зборовської, що має промовисту назву «Код української літератури». Поняття «код» вказує на новий формат функціонування та інтерпретації тексту як системи, що опирається на

постструктуралістичне уявлення про форму і зміст художнього повідомлення. Окрім того, воно акцентує на прихованості справжніх сенсів, що дешифруються через окремий тип умовностей та правил, творення вибіркового сполучень з текстових рядів, їх деконструкцію, які, вочевидь, розкриваються за посередності особливої методології.

Психоаналіз багато в чому завдячує літературі та літературній критиці. Обираючи за об'єкт аналізу емоційну «візуальність» та «вербальність», як і образ, символ, міфологічну свідомість, архетип, адепти цієї науки творили нову проекцію розуміння природи художньої творчості. Уже за життя З. Фрейда, К. Г. Юнга та інших він став новим літературно-критичним методом, способом інтерпретації художніх текстів у фокусі людської психіки, когнітивної рецепції і акцій свідомості. Тож цілком логічно, що він сформував окремий літературознавчий напрям.

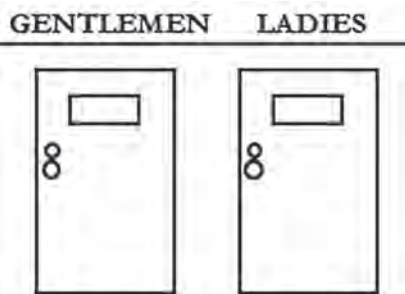
Ніла Зборовська, оцінюючи тенденції розвитку літературознавства у ХХ столітті, відзначає вагомість методології герменевтики та структуралізму, які були адаптовані та модернізовані психоаналізом. «Психоаналіз здійснює зсув із центрального об'єкта герменевтики (мистецтво як “форма самопізнання духу”) на периферійний тілесний низ духовного творця» [179, с.60–61]. Одним з центральних критеріїв тут є підбір «адекватної психоаналітики» [301, с.377], тієї дослідницької органічності, що відображатиме раціональну справжність у відтворенні складних процесів творчого життя.

Методологія психоаналітичного літературознавства, таким чином, спрямована на реконструювання творчих «психоструктур» та інтерпретацію їх складових, трактування імпліцитних відношень між іконічно-конвенційними сигніфікатами та екзистенційними, (побутовими, творчими, свідомими і несвідомими) психоемоційними процесами, що торкаються автора і тексту, автора і біографії, тексту і реципієнта, тексту і культури, тексту і соціуму. Такі тенденції вкотре засвідчують, що психоаналітичні інтерпретації опосередковано пов'язані з текстуальною «метафізикою». «Зміщення ідей і концептів психоаналітичної парадигми до метафізики художнього тексту, – зазначає А. Печарський, – відбувається через те, що в структурованій системі поезики міститься діагностичне й терапевтичне самовизначення наратора, героя, прототипа, автора тощо» [352, с.43].

Про вагомість структурально-герменевтичної стратегії у методиці психоаналізу найбільш показово свідчать праці Жака Лакана, які теж складають підґрунтя «Коду української літератури» Ніли Зборовської, зокрема, при окресленні символізації батьківського образу у драмах Лесі Українки, описах мотиваційних механізмів бажань [178, с.234–235] тощо. Опираючись на дослідження Фердинана де Сосюра, французький учений висловив славнозвісне формулювання, що несвідоме структуроване як мова. Повсякчас підкреслюючи, що значення утворюються завдяки зв'язкам між словами, а не словами і предметами, він неодноразово вдається до «емблематизованих» пояснень, що латентно констатують неоднозначність його висновків, недооціненість та ігнорування іконічної сигніфікативності у теорії, проте активне використання у «ілюстративних» прикладах. Зокрема, акцентуючи на нескінченному «ковзанні» означника щодо означуваного, Лакан згадує малюнок Фердинана де Сосюра, на якому зображено «хвилясті лінії з давніх мініатюр книги Буття на позначення верхніх і нижніх вод. І тонкі, схожі на струмені дощу, вертикальні пунктирні лінії, призначені для виділення сегментів повідомлення» [245, с.62]. Або ж існування нездоланної прірви між словом і референтом він унаочнює схемою, на якій зображено двоє дверей до вбиральні з підписами «чоловічий» та «жіночий» [246, с.59]. Метою цієї піктури є демонстрація того, що один і той ж означник може мати різні означувані, а значення народжуються у протиставленні.

Проте спосіб та форма такого пояснення вказує, що для цих розрізень потрібне принаймні умовне (уявне) візуальне існування образу, яке у співдії з означником створює умови для окреслення означуваного. Зрештою, ще більш промовистими є його коментарі щодо поліфонії означуваних ланцюгів і пунктирності номінативної ізоляції.

Як і його попередники (З. Фройд, К. Г. Юнг), Лакан не може оминати лексеми «дерево», яке, на його думку, перетинає межі «сосюрівського алгоритму» [246, с.62] і демонструє особливу систему



іконічно-конвенційних відношень. Насамперед він підкреслює її багато-значність та полівекторну іконічну асоціативність, що лежить в основі семантизації багатьох культурологічних, релігійних, світоглядних універсалій. «Розкладене в подвійному спектрі своїх приголосних і своїх голосних, воно викликає в пам'яті, разом з роббером і платаном, всі значення, які супутні йому в нашому рослинному поясі – значення, сповнені сили і мужності. Вбираючи в себе всі символічні контексти, що оточили його в єврейському тексті Біблії, воно споруджує на голomu пагорбі тінь хреста. Далі зводиться до заголовкового Y – знаку дихотомії – який, якби не вигадливе зображення гербовника, нічим не був би зобов'язаний дереву, як би не хотів іменуватись генеалогічним. Судинне дерево, “дерево життя” мозочка, дерево Сатурна чи Діани» [246, с.62–63]. Так чи інакше, але саме візуальні схематичні ідентичності є формами для фіксації таких розлогих аналогій. Контурні іконічні обриси «дерева», спостереження за його біофункціями, календарними циклами та морфологією були предметом для асоціативних аналогій, що сформували різнонаціональні, різнокультурні та навіть різнонаукові емблематизовані значеннєві константи.

Когнітивні та психологічні процеси, що експліцитно виявляють себе через номінування, таким чином, близькі до процесів художньої творчості. Сутність конкретних явищ, ознак, об'єктів часто виражається через «інші», шляхом вказування певних функціональних тотожностей. Тож світ мови, як і світ людської психіки, – це середовище перепокликань, де конкретні речі пояснюються через певні аналоги інших. Очевидно, відчуваючи саме таку сигніфікативну структурологію, Жак Лакан шукав поняттєві відповідники для номінування цих явищ в літературознавстві, адже процес означування – це завжди «перенесення», де провідну роль, як правило, відіграють іконічні модифікації. Серед переліку стилістичних фігур і тропів він виокремлює знову ж «метонімію» та «метафору», що позначають два русла, «які утворює означник для виникнення сенсу» [246, с.64].

Усі ці явища, що по-різному вказують на вагомість емблематичних механізмів у функціонуванні психіки та її описів, у різних варіаціях стають предметом дослідження новітньої української літератури у викладі Ніли Зборовської. Акцентуючи на вагомості соціально-історичного контексту, дослідниця увиразнює колективні психоцикли та етапні

світоглядні позиції на основі конкретних текстів та індивідуальних біографічних даних їх авторів. Емблематичні схеми тут займають провідну роль. Зокрема, розпочинаючи огляд класичного циклу психоісторії новітньої української літератури з «Енеїди» І. Котляревського, дослідниця зосереджується на визначенні архетипної сутності «державницької Трої», що виводиться з семантики назви, яка «символізує трюїсту природу метафізичного коду. Український Тризуб як Золоте (Сонячне) Трисуття також відсилає до цього коду, його символізує архетип давнього праотця – Трояна, який тримає три Сонця» [178, с.59]. Саме ця геральдична конструкція, на думку дослідниці, у «пророчому видінні Котляревського асоціювалася з епохою українських предків» [178, с.59] і, очевидно, сформулювала провідні підтексти травестіювання. З позицій психоаналізу, ця внутрішньоуявна візія є символічним пригадуванням загибелі «Трої нептунської», «містить для України архетипну таємницю» [178, с.59], ідентифікує асоціативні ототожнення автора. Умовно кажучи, вона є кодом до розширеного розуміння тексту, емблематичним «жестом»\*, що вказує на приховані ментальні уявлення та національні культурні стереотипи. Тож усі текстуальні ряди варто прочитувати з урахуванням цієї символічної іконізації, яка формує емблематичне конфігурування смислів і диференціює від варіантів Гомера та Вергілія.

Загалом, усі наступні візуальні сенсостимули поеми теж включаються в процес смислового коректування. Ототожнення Енея з козаком, троянців з українцями, етнографічна деталізація одягу, національних страв, звичаїв, побуту, ремесл – все це прихованим трибом позначається на загальному сприйманні власне тексту, який поступово «маргіналізує український світ» [324, с.11].

Усі сюжетні ситуації дослідниця інтерпретує як символічні унаочнення, що додатково інформують про справжні сенси. Тотальна Енеєва «сексуальність», «тотальна оральність (ненажерливість, пиятика)» [178, с.71] – це ілюстратори, що через текстове коментування, вказують на його інфантильність, несформовану позицію на початку тексту. Усі наступні «аскетичні» елементи подорожі (побудова нової держави і відмова від легковажного життя) є ознаками формування Я (Его) та моральної свідомості (Над-Я) [178, с.71]. Загалом, для дослідниці

\* Про роль емблематичних жестів у координуванні ментальних уявлень, культурної ідентифікації та диференціації детальніше див.у працях: [657; 698].

«Енеїда» є новітнім українським сюжетом, який має приховане відношення до «героїчного троянського квесту, адже це символічний сюжет відродження українського суб'єкта під гнітом Російської імперії в материнському лоні європейського світу» [178, с.71].

Не менш важливими є емблематичні просвітлення текстів інших українських письменників. Психоаналітична інтерпретація ігнорує традиційні підходи до «форми» та мови художнього твору. Текст сприймається не як цілісність, у ньому виокремлюються окремі вагомі для «психодіагностування» сегменти, або ж окремі образи, сюжетні ситуації, через які проявляються нові підтекстові ряди. Текст переструктурується у шаблонах психоаналітичних концепцій для констатування прихованої присутності знакових для цього методу понять та категорій (свідоме / несвідоме, комплекс Едипа, стадії розвитку та емоційні симптоми), узагальнень про індивідуальні та колективні психотипи, поведінкові шаблони. Дослідження Н. Зборовської відкриває нову перспективу оцінки «націєтворчого дискурсу», що має і матиме вплив на всі наступні психоаналітично зорієнтовані доповнення та перегляди [492].

#### ▼ 4.4.2. Давня українська література: в та поза контекстом національної психоісторії

Усі спроби інтерпретації історії української літератури з позицій психоаналізу, як правило, торкаються «нового» її періоду, оминаючи давні простори нашого письменства. І «психоісторія» Н. Зборовської, «психотипологізація» М. Моклиці [309], як і дослідження В. Агеєвої [2], О. Забужко [174], С. Павличко [337], А. Печарського [351], Л. Плюща [362], Б. Тихолоза [486] та багатьох інших зосередженні на психоаналізі новітніх тенденцій художнього дискурсу. Давня література, а особливо бароковий період у цьому контексті вивчався доволі поверхово. За винятком праць П. Білоуса «Питання психології творчості в «Діяріші» Дмитра Туптала» [54] та ще кількох незначних згадок І. Франка, М. Грушевського, С. Єфремова, Б. Криси, Д. Чижевського, Ю. Пелешенка, Н. Поплавської, Р. Радишевського, М. Возняка, В. Шевчука, М. Сулими, О. Сліпушко, Л. Ушкалова концептуальне психоаналітичне прочитання доби Бароко, на жаль, не здійснювалось. Хоча підстав для цього, на нашу думку, доволі багато.

Галина Левченко доречно відзначає, що психоісторія української літератури виглядає неповноцінною «без такої центральної постаті для формування української самосвідомості, як Григорій Сковорода, без києво-чернігівської поетичної школи, без великих реформаторів Петра Могили і Феофана Прокоповича, без так званої “католицької русі”, без полемічної літератури, не кажучи вже про києворуське візантійство із його психологією аскетизму та релігійного і державницького подвижництва» [255, с.55]. Проблема тут не лише у хронологічній неповноті репрезентування української літератури, з якої випадає величезний часовий період, а насамперед у оминанні надзвичайно важливого етапу трансформування свідомості та психіки людини X–XVIII століття під впливом нового релігійно-світоглядного та культурного коду. З точки зору психоаналізу саме цей «революційний» перехідний період світоглядної реформації (нового духовного народження) наклав найбільший відбиток на ментальність нації, формуючи глибоко закорінену у підсвідомості низку комплексів та поведінкових стереотипів. Так чи інакше тут маємо очевидну підставу для констатування культурної та світоглядної психотравми, що виникла під впливом ментального переорієнтування та «кастрування».

У першу чергу, методика психоаналізу, його домінантні категорії та аксіоми вишпекані з міфологічного дискурсу, що виступає перманентним джерелом емблематичного проявлення прихованих закономірностей конкретних психічних явищ та соціально-культурних тенденцій. Стаючи кодом для вивчення новітньої психоісторії літератури, що має чітку діахронну вертикаль – від І. Котляревського до постмодерну, уже навіть етапним, поступальним способом викладу оголює чи не найважливіший період – літературу X–XVIII століття. Саме давня література найближче стоїть до первісної фольклорно-міфологічної системи, тож саме в ній найефективніше відстежувати першу світоглядну та психічну модифікацію, поетологічну, образну, ідеологічну трансформацію архетипності та лібідозності, сублімацію та психоінтеграцію. Зрештою, саме давня література латентно зберігає «емоцію» світоглядного розриву, «параноїдно-шизоїдну» і «депресивно-репараційну» реакцію на втрату зв'язку з первосвітом, яку, за методикою М. Кляйн та Н. Зборовської, варто номінувати стадією розриву з «материнськими персами», в інших варіантах – з Прабатьком (Великим Богом). Отож, цей процес водночас



висвітлює деструктивні (світоглядну смерть) і прогресивні (філогенез, духовне народження, нову психоінтеграцію) форми. Власне завдання психоаналітичної інтерпретації мало б полягати у виявленні ролі оцього важливого переорієнтування, що залишило сліди депресивної травми і стало імпульсом нового національного психосинтезу, адже без нього обґрунтування усіх наступних етапів видається не зовсім логічним.

Тут вкотре на передній план виходять поняття «структури» та «інтерпретації», адже «авторська свідомість» опосередковано виражається в конкретних структурованих інтерпретатором зв'язках всередині тексту та інтертекстуально. Категорія «коду», яку використала Н. Зборовська для класифікації художніх типів та їх ідеологічних підтекстів, вагомий тому доказ. «Батьківський національний код втілює духовну мужність і її критичне відношення до несвідомого [...] Батьківський імперський код втілює авторитарну маскуліність, в якій переважає інстинкт смерті над інстинктом життя [...] Материнський код найяскравіше проявляється у романтичну епоху, батьківський – у реалістичну» [178, с.30]. Обираючи систему кодів для відчитування історії новітньої української літератури, авторка схематично структурує і завдяки цьому класифікує літературні «психотипи», які окреслюються завдяки емблематичному редуванню.

Подібним чином можна класифікувати давню літературу. Обираючи фольклор та міф за первинні точки утвердження психодосвіду, у давніх текстах можна відстежити світоглядні трансформації, духовні переживання та психотравми. Однією з домінуючих тем давньої літератури, насамперед барокового періоду, є невдоволення марнотним «світом», негачія сучасності та глорифікація давніх, ідеальних часів, що провокує зривання цілої системи підтем – втрати духовної цілісності, гармонії, сили, морального відступу, гріховності, соціальної деструктивності та регресії. І у автора «Слова о полку Ігоревім», і І. Вишенського, М. Смотрицького, І. Величковського аж до Г. Сковороди ця проблематика має свій обґрунтований резонанс. Масштаби її актуальності та поширення дозволяють стверджувати наявність психологічного підтексту переживання, що сформоване під впливом емоційного невдоволення від соціальної та індивідуальної екзистенції, онтологічного дискомфорту.

Мотиви «плачу» [346, с.30–40], паломництво, затворництво спричинені розчаруванням та спробами «втечі» від депресивного світу

в усамітнення та мандри до сакральних топосів – «нового світу». І за-творництво, і паломництво пов'язані з відчуттям потреби інтроєктного очищення та психоінтегративного оновлення. Вони є виявами духовного пошуку та самоідентифікації. Емоційно-виразова «химерність» культури та літератури XVI–XVIII століть, світоглядна та екзистенційна амбівалентність, лише підкреслює психічну несформованість та невизначеність, що вказує на перехідну, «дитячу» стадію онтогенезу на шляху до зрілої свідомості. Часті мотиви «сліз» та «мандрів», культивування «єпитимійних» покарань [472] у цьому контексті варто трактувати як експліцитні маркери філогенезисного становлення, що супроводжуються переживаннями тривоги і відповідають етапу розщеплення, відриву від «праматері» і пошуку своєї життєвої «дороги».

«Втеча» від матеріального світу у світ духовний – це прояв емоційного дисонансу, що вказує на дисгармонію індивідуальних бажань та соціальних пропозицій. Певна річ, що в таких умовах неминучим було народження прагнень «пересотворення світу» (Б. Криса), яке «в українській поезії XVII–XVIII ст. починається з ненастанної уваги до проблем світобудови, до вічних і найзагальніших питань людського буття» [236, с.4].

Особлива увага до сакральних тем, часті звертання до Бога, Христа, Богородиці, святих та аскетів – це різні рівні означення аксіологічних параметрів для нової самоідентифікації та буттєвої інтеграції. Їхньою характерною відзнакою була перманентна «інтерпретаційність», доконечна необхідність пояснення, тлумачення та коментування Святого Письма, релігійних тем, образів у проекції людського психоемоційного становлення. Певним чином це зумовлено стилем та ідеологією самої Біблії, що, на думку Н. Фрая, опирається на правило «метафори»: «метафорика – далеко не випадкова прикраса біблійної мови, а справді один із фундаментальних способів її мислення» [534, с.95]. Тож усі типи перенесень, навіть алогічних стягнень вказують на особливу перехідну метамовність та своєрідну емблематичну смислоцентричність. Вони сфокусовані на відображенні тих емоційних сплесків, що пов'язані з феноменами любові та страждання, розуму і віри, совісті, моральності, загалом, тих переживань, що формують поняття душі, яке, на думку Е. Фрома, втратила сучасна психологія [559, с.8], замінивши його категоріями «психіка» чи «розум».

Номінативні окреслення «Бог-Отець», «Богородиця-Мати», «Церква-Наречена», «Церква-Мати», що є домінантними світоглядними репрезентантами барокової картини світу, визначають роль та місце людини як «дитини» з несформованим «єго», що потребує батьківського захисту та опіки. Небезпечні, неконтрольовані та недосяжні для розуміння зовнішні та внутрішні буттєві колізії вказували людині на її інтелектуальну «малість» та раціональну обмеженість. У багатьох барокових авторів ці явища полісемантично концентруються у лексемі „безодня”, яка походить з богословських позначень апокаліпсису, як-то у Івана Величковського: «Ангел змія связанна в бездну вовергает, / егда Христос дѣмоню силу укрощает» [72, с.115]. У модифікованих (семантично розширених) поліфункціональних формах цей образ зустрічається у Сковороди, позначаючи «глибини» серця, Всесвіту, процеси «руху», мислення: «Бездна дух есть в человекѣ, вод вѣх ширшій и небес» [410, с.69], «Трудно не потопитися в міра сего безднѣ» [410, с.99]. На думку Д. Чижевського, ці явища наближують вчення Г. Сковороди «до всіх пізніших наук про „підсвідоме” або ліпше позасвідоме» [590, с.240]. Невипадково, саме тут відбувається перехрещення мікро- та макрокосмічних вимірів – «темні» глибини душі відповідають «темним» глибинам світу та постають як тісно пов’язані, єдиносутнісні субстанції.

Релігія, як стверджував З. Фройд, – це повторення «дитячого досвіду». Ховаючи в собі «інфантильні» образи, вона є «продовженням більш ранньої ситуації, адже у такій беспорядності людина одного разу вже перебувала – в якості маленької дитини щодо своїх батьків, яких не без підстав треба боятися, особливо батька, що забезпечує, однак, надійний захист» [547, с.151]. У барокових текстах ця метафорична «тенденція» виразно простежується і у міфологізації християнської образної парадигми, і у особливо популярних панегіричних посвятах та ляментах, де культивування «батьківства», відношення «отець-діти» були формами структурального вираження сакральних та соціальних ідентифікацій.

У Мелетія Смотрицького це соціально-психологічне структуроване позиціонування присутнє у різноматичних текстах. Так у його «Треносі» центральний топос Церкви екстраполюється «у метафоричних конструкціях Церкви-Нареченої і Церкви-Матері [...] опозиційні

відношення складаються у творі між «дітьми-відступниками», «Богом-Отцем», «Нареченим-Синоном людським» [26, с.52]. У «Ляменті світу вбогих на жалісну смерть велебного отця Леонтія Карповича»\* архімандрита віленського Свято-Духовного братського монастиря ототожнено з батьком та ненею, що покинули дітей-сиріт на поталу мінливому світу: «Зъ отцем стада, зъ маткою сирот, вдов упалых, Зъ сыном церкви, зъ спольбратом великих и малых» [479, с.204], «Же съ нас, сирот убогих, въ хлѣб слова zostавил» [503, с.208]. А у трактатах «Оборона верифікації», «Еленхус писань ущипливих», «Суплікація» – Мелетій Смотрицький тлумачить унію як «розпинання дитини», чого мати Україна не потерпить. Зрештою подібних метафоризацій багато й у текстах інших письменників українського бароко.

Лямент, тренос, плач – це завжди вираження пікової емоційності, що відображає переживання втрати, страху та безпорадності. Перенесення їх в «уста» та образ Церкви – це відомий в психоаналізі прийом заміщення, коли особисті страждання висловлюються символічно, через перекладання на «іншого», а втрата церковного авторитету може ототожнюватись з втратою віри у власну особистість, що завжди зумовлене соціальним контекстом та спроектоване на вагомій соціальній маркері. Зрештою, життєві перипетії Мелетія Смотрицького спонукають до таких висновків, адже стоїчне прокламування єдиносутнісної величі Східної Церкви, що присутнє у «Ляменті», архімандрит через більш як десяток літ змінив на ідею створення загальнонаціональної церкви у підпорядкуванні папи, а опісля й сам прилучився до унії, що, цілком логічно, завершилось для нього гоніннями та анафемою з боку колишніх православних друзів, протестом й усамітненням, очевидно, складним внутрішнім автоідентифікаційним «узгодженням». Тут варто зосередитись на природі полемічного конфлікту в координатах іконічно-конвенційних узгоджень.

\* У цьому тексті М.Смотрицького дослідники визначають внутрішньоструктурні емблематичні стягнення, що взаємокоординують його смисловиразність. Зокрема, Н.Поплавська у праці «“Антиграфи” та “Тренос” Мелетія Смотрицького в полемічному дискурсі кінця XVI – поч. XVII ст.», окреслюючи риторичні прийоми автора, зазначає: «Античні божества, які в західноєвропейському Ренесансі «оживають» як міфопоетичне узагальнення стихій природи (наприклад, Еросу) і тим само набувають статусу певної «пантеїстичної» опозиції Богіві, в українського книжника є *чистою ілюстрацією* [виділення наше – О.С.] до тези Біблії «боги язичників суть біси», стають втіленням демонічних сил» [367, с.208].

Полемічна література дійсно виглядає як феномен. Опираючись на спільну іконічну репрезентабельність, вона нагадує спроби їхнього конвенційного розмежування, що, як показує історія розгортання «діалогу», є неможливим. Увесь іконічно-символічний, зображально-образний ряд презентування католицької та православної віри майже ідентичний, опертий на Святе Письмо і втілений у відносно однотипних наочних формах (форми соборів, іконостаси, церковні розписи, декоративні ритуально-обрядові речі). Предмет дискусії, таким чином, формується у площині риторичної та ідеологічної змагальності за історичне обґрунтування давності, відповідно першості конкретного конфесійного типу, що виглядає як цілком логічна спроба пошуку неперерваної традиції, сакрального першовитоку, умовного «батька та неньки».

Враховуючи історичні обставини утвердження християнства в Україні, пошук «першоджерела» в координатах Святого Письма постійно відводив на чужі землі, що спонукало до визначення якоїсь особливої узгоджувальної лінії. «Захарія Копистецький, Атанасій Кальнофойський, Лазар Баранович, – зазначає Л. Ушкалов про такі спроби в «східному» таборі, – та інші православні автори, обстоюють лінію вселенської Східної Церкви, викшталтовують лінію історичної тягlosti: Єрусалим – Константинополь – Київ [...] і правлять про Київ як про «другий Єрусалим», себто як про справжнє осереддя Божої благодаті» [518, с.125]. Схожі формули з протилежним визначенням першотопошу в католицькій традиції призводили до ототожнення з Римом. Уже сама актуалізація потреби обґрунтування присутності Божої благодаті за аналогом до якоїсь традиції вказувала на вагомі проблеми орієнтаційної ідентифікації, конфлікт та розрив гармонійної вертикалі, що мав психологічні підтексти. Адже сакральна вісь, що мала би вести до горішнього, небесного центру, деструктивно заламувалась на земельні топосні горизонти і аж ніяк не відповідала на першочергові екзистенційні запитання. Тож полеміка дійсно виглядала як «війна барокових метафор» [192], що констатувала ідеологічну та ідейну штучність, певну духовну безпорадність, відсутність чітко окреслених зосереджень на більш вагомим духовних проникненнях. Значною мірою це зумовлено відсутністю спадкової та гармонійної іконічно-конвенційної однотипності, проникненням «чужих» знаків та топосів в сакральну парадигму української традиції.

У багатьох місцях «Треносу» М. Смотрицького розширено деталізується емоційна напруга, зумовлена динамікою структурної опозиції Церква-Мати / діти-відступники / Бог-Отець. З позицій психоаналізу у такій моделі можна відстежити і модифікацію комплексу Едипа, що достоту виразно позначає релігійну (тож і світоглядну) розірваність свідомості українців у XVII столітті, «сліпоту» у визначенні духовних пріоритетів – Церкви-Матері та Бога-Отця, складний історичний спадок сакральної орієнтації та невизначену перспективу. Сергій Бабич доречно констатує у «Треносі» М. Смотрицького «міфологізацію смислової структури» [26, с.49–50], утверджуючи латентну присутність давніх моделей та схем опосередкованого вираження психоемоційних реакцій. «Принцип внутрішньої опозиції закладався у процесі конвенціоналізації християнської міфології і теологічної доктрини, які не завжди узгоджувалися на зовнішньому рівні, що створювало ілюзію абсолюту і самодостатності тієї чи іншої структури, але не вирішувало самої проблеми взаємофункціонування» [26, с.49].

У тексті М. Смотрицького усі смислові вузли прив'язані до центрального мотиву «відступництва», що концентрується у трикутнику «діти – матір – отець», різносторонньо описаного у змінних художніх відображеннях. Автор гіперболічно нанизує усі жорстокі та нелюдські вчинки «дітей» щодо своїх сакральних батьків. Зокрема: «Діток народила і зростила, а вони зреклися мене, стали мені посміховиськом і глумом. Бо роздягли мене з шат моїх і голою з дому мого вигнали: одняли оздобу тіла мого і голови моєї окрасу забрали. Що більше! Вдень і вночі зазіхають на бідну душу мою» [417, с.68]. Метафоричне оголення церковного «тіла» має виразні зорові конотації. Загалом, увесь фрагмент нагадує малюнковий опис з чітко акцентованими деталями: роздягли матір, вигнали з дому, позбавили оздоб та окрас. Він витворений у руслі барокової традиції концентрування духовних сенсів у часто вживаній візуалізації «голого тіла», що пов'язано, на думку Л. Ушкалова, з трактуванням «людської істоти в перспективі психосоматичної цілості» [509, с.88].

Поряд з найбільш знаковим вираженням іконізації тілесної «відкритості» Христа, різні форми неприкритих людських постав рясно сповнюють титули, фронтисписи, конклюдії барокових книг, особливе місце вони займали в емблематичних збірках. Так у книзі А. Альціато

простежується перманентна зорієнтованість на культивування «нагості» – і титул, і обрамлення емблематичних малюнків, і їх персонажі – усі представляють різні форми відкритої «тілесної» семантичності. Більшість із них є елементом конструювання метафізичних узагальнень, що присвячені «емоціям» духу, спричинених «скитаннями» тіла. Така фотографічна відкритість, безперечно, була продовженням давньої міфологічної традиції, яка структурувала та модифікувала тілесні форми як первісний сигніфікативний матеріал, що дозволяв означувати евристичну спрямованість «когнітивного голоду». У книзі Андре Альціато усі морально-етичні унаочнення вкладалися в рамку-обрамлення, декоративними елементами якої були модифікації людського тіла. Вони наскрізно виражали незмінну вагомість та залежність усіх сформатованих ейдосів від замкнених в межах тіла буттєвих драм. Тіло перетворювалось в своєрідний топос, у межах якого концентрувалися важливі сотеріологічні та тропологічні сенси.

Мелетій Смотрицький очевидно відчував оцю особливу тілесну метафізичну і семіотичну валідність, тож і наклав топос Церкви на топос оголеної материнської фігури. Така метафоризація підкреслює, що загальні смислові уявлення про структуру макро- та мікрокосму взаємонакладалися у яскравих емблематичних віддзеркаленнях, тож і людське тіло було зіткане з природних стихій і утримувало в собі натуральні елементи. Кирило Транквіліон-Ставровецький, виділяючи в людині дві буттєві сутності, писав: «видимое твое тѣло ѿ четырехъ стихій есть составленно, плоть ѿ земли, кров ѿ воды, дыханіе ѿ воздуха» [495, с.142]. У подібний спосіб і уявлення про Макрокосм та Архітектона реалізовувалось через проєкції на людські типи, як Церкви-Матері та Бога-Отця, Сина-Христа, що у свідомості кожного індивіда мають свою візуально-емоційну скоординованість, накладають власні зорові меморати про батька та няньку на абстрактні сакральні категорії.

У «Треносі» таке моделювання дозволяє автору релігійний догматичний конфлікт спроектувати як трагічну родинну драму. «Немає нікого серед них, хто б вітця наслідував [...] Вітця соромлять, матір оббріхують. Вітцівською наукою згордували. Материнське старання зневажили» [417, с.69].

Ця міфологічна «модифікація» метафорично характеризує за авторським задумом ментальну тенденцію світоглядної деградації значної



частини українського соціуму. Так чи інакше, за усіма метафоричними констатаціями «Треносу» невпинно розгортається ідея духовної дезорієнтації, поведінкового «провалля», аморальності та неврівноваженості, відсутності визначеної давнім каноном поведінкової стереотипності, отож і справжнього Бога у душах сучасників. Ідея віри, що відображає спільну для всіх дію і виражає «спільні прагнення, пов'язані з загальними цінностями» [559, с.86], конструюється емблематично через аналогію до родинних відносин, що є найбільш ефектним та загально значимим соціальним контекстом. Автор прагне доповнити і розгорнути абстрактні сентенції за допомогою конкретних візуалізацій, вибудовуючи структуру, що взаємоз'явує візуальні та абстрактні смислорезонатори. Так, уже на початку тексту бачимо відверте і зумисне нарощення зорових емоційних «збудників»: «Ой леле, на ганьбу тіла мого перед світом із шат роздягнений! Біда мені, незносними ладунками обтяженими! Руки в оковах, ярмо на шиї, пута на ногах, ланцюг на стегнах, меч над головою двосічний, вода під ногами глибока, огонь з боків негасимий» [417, с.67]. Вони є частиною модельованого вираження, що доповнене додатковими узагальнено-смысловими конотаціями, які розгортають дискурс емоційності більш абстрактно. «Біда в містах і селах, біда в полях і дібровах, біда в горах і в земних безоднях. Немає жодного місця спокійного ані житла безпечного. День у болісних ранах, ніч у стогнанні й зітханні. Влітку спека до млості, взимку мороз до смерті: бо ж голаголісінька і аж на смерть гнана буваю» [417, с.67]. Проектуючи трагедію Церкви на образ безталанної матері, М. Смотрицький занепад «віри» пов'язує з руйнуванням простору, нищенням та ліквідацією звичних топосних форм, що мали каталогізоване окреслення і формували візуальну психоміметіку.

Аргументом на користь вагомості емблематичного проектування значень тексту є й те, що автор безпосередньо не зосереджується на відтворенні діянь, вчинків та мислення «злочинних дітей», а описує їх опосередковано через емоційну реакцію Церкви-Матері, що отримує статус «живого монументу», який здатен відчувати та переживати. Водночас, цим самим підкреслює, що його цікавить не констатування фактів, а їхній психорезонанс, конкретний чуттєвий ефект та наслідок.

З позицій психоаналітичної термінології у тексті «Треносу» найвиразніше відстежується характерна для Фрейда емблематична

номінативність та поведінкова шаблонність. Церква-Мати, діти-відступники, Бог-Отець – сигніфікативні координатори внутрішнього конфлікту становлення особистості. Повстання «дітей проти своїх батьків» за фрейдівським методом можна трактувати як подолання «інфантильної фіксації», акцію, що означає пошук власної життєвої дороги. З позиції Матері усі описані Мелетієм Смотрицьким вчинки «злочинних синів» дійсно можуть мати виражене ним психоемоційне трактування, проте з позиції «дітей» (на жаль, автор не використовує цю наративну фокалізацію) відкриваються додаткові інтерпретаційні горизонти. Саме обраний оповідний фокус не дозволив письменнику більш предметно обґрунтувати ментальну колізію українського соціуму, та все ж вказав на неї принаймні опосередковано. Зрештою, це характерно для усїєї полемічної літератури, що зосереджувалась на легітимації та зміцненні конкретних культів, оптимальних теократичних моделей та органічних релігійних візій, вибудованих на основі біблійної міфології. Аполегетизуючи метафізичні виміри власних інтерпретацій, представники обох таборів ігнорували психологічні підтексти, що закономірно відображало можливості, потреби та завдання теологічних дискусій. Визначаючи як домінуючий предмет художніх осмислень у поняттях Церква, догма, релігійна модель, полемісти на другий план переносили важливі явища – психостимуляцію віри, роль релігійної системи у конструюванні духовної гармонії та рівноваги. Вони більшою мірою переймалися теоретичним обґрунтуванням теократичної концепції світу, ніж осмисленням органічності людини у Всесвіті, що констатувало незавершеність та неповноту метафізичної інтерпретації і лише поглиблювало феноменологічний конфлікт, отожд, і світоглядні хитання.

Ця колізія була частиною активного душевного переживання і самого Мелетія Смотрицького, мала виразні особистісні витоки, що підтверджуються його наступним переходом у табір опонентів Східної Церкви, зосередженням на новій сакральній інтерпретаційній перспективі. Саме за висловлені у «Треносі» міркування «вісімнадцять років потому, Смотрицький доймає себе в «Апології» за ересь» [26, с.63]. Тож уся емблематично зредукована структура виражає конфлікт, що має заглиблення у підсвідоме, який на момент написання тексту ще не був по-справжньому розкодований письменником і представляв

емоційні образні уявлення, що констатували потребу духовного пошуку та світоглядного становлення, а «образна модель ідеального світу відтворюється на основі міфологічної моделі християнського світу, що уявлявся у сакралізованому минулому та в історії першопочатків» [26, с.51]. Не сподіваючись та не відчуваючи перспективи у майбутньому, що визначається екзистенцією сучасності, особистість у «кризовому стані» глорифікує минуле та ідеалізує давній «хронотоп» як досконалий, себто її концепція «щасливого віку» винесена поза межі власної майбутньої буттєвої проекції. Надмірне змалювання сучасності у сірих, печальних тонах, гіперболізація «злочинних» дій дітей Церкви, зосередженість на негативі, перманентне констатування «біди» та кризи вказують на емоційний, а не раціональний аналіз, що символічно виражає внутрішній світоглядний конфлікт, його невіршену колізійність. Саме семіотичне концентрування світоглядної драми у парі «батьки-діти» демонструє актуальність і потребу подолання ілюзії «застиглості та замкнутості», адже «справжня мета людини – подолати свою інфантильну фіксацію» [559, с.14], стати на шлях розвитку та самостійного руху. Зорієнтований на виклад релігійного догматичного дискурсу текст відображає соціально-національні світоглядні дилеми, що є наслідком несформованої колективної та індивідуальної поведінкової позиції, неузгодженості та невідповідності давніх сакральних меморатів та сучасних маркерів.

Схожі переживання були джерелом для художніх репрезентацій у багатьох текстах українських письменників доби Бароко, що аж до Г. Сковороди невпинно наближались до все більш чіткого зосередження на людиноцентричних витоках духовних проблем та психоемоційних реакцій. Емблематичні механізми, що координують та стабілізують внутрішні смислові зосередження, формують «іконосферу всієї української барокової поезії» [508, с.39]. Частовживані образи «моря», «дзеркала», «човна», «Нарциса» (С. Яворського, Г. Сковороди) та багато інших мандрували поміж текстів українських письменників і висловлювали складні онтологічні осягнення у іконічно-конвенційних хрещеннях. Кожен з цих образів мав свою, більш або менш тривалу історію символічного функціонування, входив до різних сигніфікативних контекстів, не останню роль в увиразненні їхнього художнього потенціалу відіграло європейське емблематичне популяризаторство.

Прагнення пояснити складні, часто не окреслені вербально, а резоновані лише емоційно відчуття штовхало давніх авторів до створення особливих структур, де активно взаємодіють візуальні та абстрактні смислові констеляти. Емоційні переживання кодувались у вервиці художніх «перенесень», виражаючи їх опосередковано. Леонід Ушкалов цілком слушно відзначає: «українські барокові автори, услід за Арістотелем, раз по раз покликалися на максиму сенсуалізму» [509, с.91]. У такому форматі концентрувався давній когнітивний закон – усі раціональні узагальнення є плодом первинного чуттєвого реагування та сприймання, а створений Богом світ пізнається у пліні чуттєвих образів. Кирило Транквіліон-Савровецький у «Перлі многоцінному» виділяє п'ять сенситивних типів, дарованих Богом людині: «пять ѿконець, жебы претыи ѿкна видѣла и знала» [496, с.3]. Бачити, візуально сприймати і уявляти чуттєві речі – все це він трактує як спосіб утвердження знань, надаючи саме зоровим типам пріоритетність у гносеологічних акціях.

Про вагомість візуальної сигніфікації у вираженні, констатуванні та класифікації поведінкових типів, родових психохарактеристик та історичних узагальнень сімейного менталітету у XVII–XVIII століттях свідчить і геральдична поезія (*малюнок 13*). Цей різновид художньої творчості, що кваліфікується Ю. Миненком як «емблематичний за формою і панегіричний за змістом» [304, с.6], попри виплекану жанровим каноном «славословну» суб'єктивність посутньо ствердив вагомість зорової символізації для висловлення загальних психохарактеристик.

Давня гербова традиція, що своїм корінням сягає ще у дохристиянські знакові системи, дуже часто провідну ознаку характеру можновладця чи княжого роду, його світоглядний та вольовий імператив увиразнювала у яскравій іконізації, що метафорично, через наочний асоціативний резонанс вказував на його поведінкові, ментальні домінанти. Саме малюнок герба, його композиція та елементи були основою для створення панегіричного «коментаря», що розкодував окремі іконічні знаки у пишних формулюваннях. Очевидно, що насамперед унаочнені деталі через символічне опосередкування більш виразно та різноаспектно характеризували ментальні особливості конкретного роду, адже вони були сформовані задовго до появи поетичної присвяти. Безперечно, вимагаючи розкодування, вони висловлювали свої

НА СТАРОЖИТНЫЙ И ПРЕСЛАВНЫЙ ГЕРБ ИХ МИЛОСТЕЙ  
ПАНОВ МОГИЛОВ, ГОСПОДАРОВ ЗЕМЛѢ МОЛДОВЛАХІЙСКОЙ



Дом преславный Могилев, в клейноты обфитый,  
През одважные дѣла стался знаменитый.  
В том Марс збройно ставает, трудно приступити  
Врагом, тут урадила слава гнѣздо мѣти.  
Славные, где теж цноты, окрито прибыли,  
В Петръ митрополиту ясне ся зъявили.  
Солнце, мѣсяць, з звездами небо обѣцують  
Славным Могилем земля снать тане шацують.

Мал. 13. Геральдична композиция на герб роду Могил.  
URL: <http://litopys.org.ua/ukrpoetry/anto51.htm>

сенси мовою давньої таємничої гербової графіки, що тут отримувала вагоміший за слово статус.

Гербові іконічні представлення вказували на давність поведінкових рис, спадкоємність характеру конкретного роду, що визначав його відношення до світу та людей від покоління до покоління. Їх можна трактувати як своєрідну родову «психоконституцію», що була символічним еталоном для кожного його представника. Загальновідомо, що символічні графічні елементи дуже часто повторюються у різних княжих стематах, зрештою, герби створювались за структурованим шаблоном, компонентами якого були щит, шолом, корона, щитотримачі, фігури вершників, звірів, рослини тощо. Графічна композиція створювала універсальне узагальнення для характеристики за відомим усім шаблоном та з каталогу загальнозрозумілих елементів, себто класифікувала в межах замкнутої системи засобів, яку можна вважати своєрідним аналогом тогочасної панегіричної родової психодіагностики, що мав свій метод та інструментарій.

Так чи інакше, ця тема потребує окремого ґрунтовного дослідження, проте навіть поверхова констатація вказує на домінування іконічних редукцій для загальних і визначених можливостями часу психохарактеристик у геральдичних жанрах. Вони відображають відповідний запитам доби і традиції стематичного семіозису способів родової психологічної класифікації, що розглядав ментальність конкретної особи насамперед у контексті сімейної генеалогії. І піктографічна форма сигніфікації, і антитетичне структурування в межах опозиції свій-чужий, глорифікація та ідеалізація роду, героїзація та «коронування» особи, використання біо- та зоосимволів у геральдичній поезії вказують на її близькість до міфологічного світоглядного та семіозисного типу, що концентрується на вираженні колективних, а не індивідуальних психохарактеристик.

Приблизно з середини XVII століття в українській літературі відбувається все більш глибоке занурення у світ індивідуальних, зосереджених на опис внутрішніх душевних драм особистості психоконстатацій. Поняття духу, душі все більш виразно пов'язуються з фігурою людини, опредмечуючи її значущу буттєву виразність. Квінтесенцією тут безперечно є метафізика та етика Г. Сковороди, що цілком заслужено стала об'єктом пильних досліджень з позицій психоаналізу. У працях О. Брусенко, Г. Костюка творчість Г. Сковороди інтерпретується у форматі



класичного психоаналізу [65; 214], концепції самопізнання та людини стають основою для визначення актуальних для сучасної психології досліджень у Л. Макарової, Л. Пілецької [286], до психоаналітичного прочитання символіки та стилю вдаються С. Вільчинська, І. Дорожко, Г. Петренко [76; 348], відчитує тексти українського філософа в системі психоаналізу З. Фрейда Г. Логінова [266], про етнопсихологічні та міфо-символічні зв'язки пишуть М. Скринник та О. Хрущ [413; 574]. Проте найбільш виразними є смислові та семіотичні паралелі текстів Г. Сковороди та К. Г. Юнга, адже у обох простежується особливе культивування міфології, використання міфотопосів, образів та їх підтекстів для обґрунтування власних концепцій і опису важливих світобуттєвих законів. І для українського пізньобарокового філософа, і для модерного швейцарського психоаналітика особливо важливим було орієнтування та покликання на сакральні тексти, містичні та алхімічні твори. Цілком логічно, що вони використовували схожу методологічну структурологію та вживали однотипні символічні «терміни»: К. Г. Юнг, як і Сковорода, свою аналітичну психологію вибудовує навколо давнього принципу «пізнання себе» [637, с. 90–91], у світлі символічної традиції називає душу «чашею», а світовий порядок трактує як перетворення та переродження субстанцій [637, с. 30], визнає перманентну актуальність «мовних матриць», першобразів та архетипів у смислотворчих процесах [637, с. 90–91], простір бессвідомого для нього – це царство «глибоких вод» [637, с. 94], а «той, хто дивиться в дзеркало води, бачить насамперед своє відображення» [637, с. 90]. Значною мірою, саме емблематичні смисловиражальні схеми є тими формами, що зберігають, переносять і актуалізують традицію таких подібностей. Вони мають свою логіку культурно-семіотичних впорядкувань, визначених історико-еволюційною спадкоємністю, і презентують «спільні» (однотипні) світобуттєві переживання.

Більш ніж очевидно, що творчість Г. Сковороди є цінним етапом психоісторії української літератури, демонструє неабияку вагомість у осмисленні давньої міфології та релігії, її світоглядних та символічних моделей, їх актуальності у пізнанні, класифікації та описі складної ментальної природи людини. Зрештою, Г. Сковорода модифікував і спопуляризував значну кількість художньої «психотермінології», що активно формувала інтертекстуальні лінії в літературі надалі (макрокосм, мікрокосм, самопізнання, сродність, Наркіс, дві натури тощо).



Вагомими з цієї точки зору є і роздуми українського письменника про природу свідомих і несвідомих дій, видиму і невидиму природи, взаємозалежність індивідуальної і колективної психосфери, реальності і сну. Тут достатньо згадати навіть побутові біографічні описи, зокрема, випадок, описаний у листі до М. Ковалинського за лютий-травень 1764 року [261, с.338–339], про перехідність настроїв, переживань, духовно-емоційних станів, оніричну психореабілітацію та душевне заспокоєння у сні. Текст, що значно пізніше став джерелом написання оповідання В. Шевчука «У череві апокаліптичного звіра», рясніє емблематичними структурними зведеннями іконічних та емоційних репрезентантів. Настрої печалі, смутку, журби та розпачу концентровані у образах демона печалі, біса меланхолії, черева апокаліптичного звіра. Складні душевні тривоги конформуються в оніричних візуалізаціях, як і настроєве оновлення і «оздоровлення», а стани емоційної напруги розкриваються через редукування їх до знакових релігійних образів: «дияволом я між іншими станами духу вважаю печаль» [261, с.339]. Саме іконічно-конвенційна синкретичність стилю Сковороди, емблематичне модифікування яскравих зорових образів у вираження душевних екзистенцій, наближення до трактування психіки як динамічного комплексу візуально-мисленневих акцій, спровокованих наочним розрізненням елементів світу та їх осмисленням, відчуттям залежності між зоровим «світом-подразником» і внутрішнім аналітичним реагуванням, надає творчості українського автора особливого статусу в діахронному впорядкуванні літературної психоісторії.

## **ЕМБЛЕМАТИЧНИЙ КОД БАРОКО**

### **▼ 5.1. Від натуралістичного до риторичного емблематизму: емблема як жанр та поетологічний принцип**

Емблематичні механізми, що відіграли вагомий роль у організації міфологічного досвіду, з шістнадцятого століття «легалізуються» літературою, модифікуються в популярну форму, яка означає конкретний тип художнього іконічно-конвенційного моделювання з визначеною структурою, її окремими модифікаціями, реєстром тем, символів, образів, що, загалом, має прикмети конкретного жанру та, водночас, позначає особливий спосіб метафізичного констатування. Дмитро Чижевський на основі спостережень за функціонуванням емблематики в загальноєвропейському контексті доречно наголошував, що у XVI–XVIII столітті вона належить до «масової літератури» [589, с.331], себто є загальнозною та широковідомою мистецькою формою, що актуальна як для вишуканого інтелектуального інсталювання, так і для побутового вжитку.

Емблема формувала різні рівні власної смислової осяжності, глибини проникнення для конкретного читача, підлаштовуючись під його культурно-освітні та інтерпретаційні горизонти. Незалежно від того, чи був реципієнт емблематичного тексту знайомий з образами, ремінісценціями, іконічними та конвенційними алюзіями зображення і вербального підпису, структура та форма, їхня взаємодоповнювальна та взаємокоординувальна зумовленість конструювали певний герменевтичний рівень саморозуміння.

Серед домінуючих ознак культури бароко О. Михайлов виділяє «безперервність алегоричного тлумачення будь-яких речей і явищ, традицію “сигніфікативного мовлення”» [302, с.358]. Емблема демонструвала, як один образ міг стати поліфункціональним засобом для позначення

різних, часом протилежних явищ та процесів, що увиразнює вагомість саме структурально-координаційних відношень, зосередженість на комплексному взаємокоригувальному сенсоповненні. «Алегорична образність, – наголошує дослідник про особливості барокової поетики, – водночас підходить до якоїсь упорядкованості енциклопедичного характеру» [302, с.358].

Дмитро Чижевський теж помічав таку зосередженість і підкреслював, що перші емблематичні збірки мали «вчений», науковий характер [589, с.330], який з часом трансформувался в «літературний ґатунок, що може бути присвячений і серйозній цілі, але також легкому повчанню, і бути суто літературною вправою або навіть легким жартом» [589, с.331]. Дослідники прив'язують своєрідність емблематичної форми до поетикальних властивостей барокового стилю (О. Михайлов) та до тенденцій художньої «моди» (Д. Чижевський), хоча тут, на нашу думку, насамперед треба враховувати гносеологічний та культурологічний аспекти, і пов'язувати її з алгоритмами «масової свідомості», особливим типом когнітивної та культурної рефлексії, що ефективно вкладалася у формат іконічно-конвенційних механізмів сприймання та «аналітики». Доречним видається формулювання О. Григор'євої: «... емблема загалом, як і її складові можуть розглядатись в якості різноманітних регулюючих механізмів смислоутворення і збереження зміслів в культурі» [119, с.13]

У бароковий період цей «механізм» отримав категоріальне номінування, сфокусувався в межах визначеного поняття «емблема», що досі не використовувалось для фіксації схожих явищ. Підвержень цьому доволі багато, достатньо згадати обов'язкові акценти, що в унісон зринають у працях вітчизняних та закордонних дослідників, про зв'язок емблеми з ренесансними традиціями творенням геральдичних знаків, популярними в наукових колах дослідженнями піктографічного письма, тлумаченням єгипетських ієрогліфів, позаяк фантастичні трактати про ієрогліфи «були першими збірками емблем» [589, с.330], пов'язаність з міфом, імпрезою, епіграмою, геральдикою, символізмом, Бібійною екзегетикою [671, с.9] тощо. Джон Меннінг слушно відзначив, що на початку шістнадцятого століття «було віднайдено і заново відкрито декілька принципово нових символічних форм» [697, с.16], маючи на увазі емблему. Тож і повсякчасні спроби пов'язувань емблеми та інших

типів художньої виразовості варто трактувати як латентні виявлення особливої універсальної перехідності та придатності цього типу творчості для оригінального відтворення мисленневих процесів.

Популярність емблематики характерна для усього загальноєвропейського контексту [245, с.385]. Емблематичні книги мандрували через національні кордони, часом суттєво впливаючи на місцеві літературні та мистецькі традиції. Зокрема, про впливи німецьких релігійних емблем на візуальну культуру Голландії пишуть Ф. Дієтз та Е. Стронкс [675]. Обмеженість оригінальних емблематичних комбінацій, змодифікованих з власних іконічних тенденцій, вагомість зовнішніх запозичень в угорській літературі констатують Є. Кнап і Г. Тускес [672, с.246]. Впливи емблематичних структур на французьку літературу та культуру Ренесансу досліджує Д. Рассел [706].

В Україні теж була добре відома емблематична література Заходу: Дмитро Чижевський першим звернув увагу на ці явища, відзначивши компілятивні та оригінальні адаптування цієї художньої практики в національну художню та культурну традицію. «Дещо з неї перекладали (відомі збірки: латинську німця Гуго, іспанську Сааведри). Емблематичний оригінальний збірник „Июка ієрополітика” часто перекладався» [584, с.257]. У праці «Український літературний барок» дослідник детально відстежує присутність у приватних бібліотеках П. Могили, А. Радивиловського, Є. Славинецького, С. Яворського, Т. Прокоповича, Г. Сковороди різноманітних емблематичних видань і підкреслює, що ці книги «були джерелами, напр., символіки в проповідях українських проповідників або містичної символіки творів Сковороди» [589, с.338].

Попри цілком обґрунтовані спроби визначення конкретних текстів, що слугували за взірці для вітчизняних барокових авторів, Д. Чижевський неодноразово констатує неможливість детального і повного визначення усіх джерел, адже в окремих випадках відомі лише назви книг, або лише ім'я автора, без вказівки на місце і час видання, а тут це доволі важливо. Європейські емблематичні збірники часто перевидавались і навіть різні видання одного автора мали суттєві відмінності як у проєкції зображальних презентацій, так і у форматі тексту, який при перекладі з однієї мови на іншу віднаходив нові національні «значенсві» еквіваленти. Численні перевидання книги А. Алціато вагомий

тому доказ [Дет. про це у книзі: 669]. Окрім того, поміж емблематичними книгами існували щільні інтертекстуальні (інтерзображальні) зв'язки. Достатньо згадати, як емблемата «Нарцис», що вперше зринула у збірнику А. Алціато, через цілу низку компілятивних репродукувань зринає у амстердамському виданні «*Symbola et emblemata selecta*», з якого, очевидно, «потрапляє» до діалогу Г. Сковороди «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира». Схожі тенденції описує Д. Чижевський, зокрема, історію популярності книги О. Венуса «*Symbola amoris*», (в інших варіантах – «*Symbola amoris divini*», «*Amorum emblemata*»), що сполучала християнські та міфологічні образи і теми [589, с.334], чи «*Symbola politica Savedrae*» Дієго де Сааведри, що була перекладена багатьма мовами, а на церковнослов'янську її перекладав Ф. Прокопович [589, с.338].

Варто врахувати, що й на сьогодні важко встановити загальну кількість емблематичних збірників, тим паче пов'язаних з ними «структурально» та ідеологічно книг, що популяризували емблематичний семіозис. Пітер Дейлі та Мері Сілкок, відстежуючи перехідність емблематичних тем, мотивів, іконічних та вербальних редукцій, послідовно стверджують, що в європейських мовах існує більш як дві тисячі емблематичних заголовків та назв книг [672].

Цілком природно, що емблематизм став однією з вагомих ознак українського літературного бароко. З емблематичною традицією пов'язана поезія К. Транквіліона-Ставровецького, І. Величковського, Т. Прокоповича, дидактичні притчі С. Полоцького, велика кількість анонімних творів, а Григорій Сковорода «подав у своїх творах цілу теорію емблематики» [584, с.257]. Зрештою, серед українських письменників цієї доби важко знайти творчість тих, де принаймні дотично не проявлялась емблематична формальна зорієнтованість.

Про глибинні зв'язки українських емблематичних видань з європейськими свідчить ціла низка зауваг, зроблених українськими вченими. Через те можна констатувати чітку тенденцію наслідувальної, компілятивної зорієнтованості, що простежується навіть у Г. Сковороди. Тут мова насамперед про класичну форму емблеми. До оригінальних українських емблематичних збірок Д. Чижевський зараховує «Иѳіку ієрополітику», що верше була надрукована в Києво-Печерській лаврі в 1712 році, а далі кількаразово перевидавалась у Петербурзі, Москві,

Львові та Відні. Пильний огляд цієї збірки спонукає дослідника до висновку, що її зміст «буває іноді досить примітивним і тривіальним: зміст сентенцій “Иѳіки”, дійсно, не відрізняється глибиною» [589, с.349], а «емблеми “Иѳіки” здебільша не оригінальні; та оригінальні, нові емблеми в історію емблематичної літератури з’являються лише зрідка» [589, с.351].

Більш досконалыми в художньому плані вважає Д. Чижевський емблематичні вірші Т. Прокоповича, що присвячені пам’яті Варлаама Ясинського. Проте символи цього циклу теж доволі традиційні, у численних європейських «збірках ми могли б знову знайти немало подібних, а то й таких самих, як у Прокоповича, емблем» [589, с.363]. Далі український учений відзначає походження конкретних символів, зокрема, «дзеркало зустрічаємо в різноманітних збірках Енгельграве, Давіда, Silvestr’a Petrasancta, Philotheusa, у Коменського («Centrum Securitatis»), у Сковороди» [589, с.362] тощо. Помітно, як у своєму огляді української емблематичної літератури, Д. Чижевський зосереджується насамперед на поезії («емблематична поезія»), часом ігноруючи зображальні елементи, а насамперед – іконічно-текстуальний синкретизм. Він більше концентрується на образах та символах, наводячи їхні значеннєві аналоги в європейських варіантах.

Така оцінка поступово утворює думку про те, що класичний (повний) варіант емблеми в українській традиції розвинувся слабо, був модифікованим та асимільованим прототипом своїх західних попередників. Відтак, більшої вагомості набуває визначення функціональної присутності емблематичної форми всередині текстових структур, спостереження за її внутрішньо-організаційними, смислокоординуючими механізмами, притім такими, що не обмежені параметрами роду чи жанру. Власне про це свідчить використання сполучень «емблематичні елементи» [589, с.367], «емблематичний стиль» [590, с.114] щодо творчості Г. Сковороди, який, на думку Д. Чижевського, належить до «найяскравіших представників емблематичного стилю в містичній літературі нового часу» [590, с.114]. Або ж виявлення «наочного значення емблематики для інших літературних гатунків» [589, с.367], зокрема, для проповіді або драми. Рясне емблематичне моделювання бачить дослідник у «Розмишлянні о муці Христа» Іоанікія Вовковича [589, с.368], різдвяній драмі, «Комедії на Успеніє Богородици»

Дмитра Туптала [589, с.369], у «Воскресенні мертвих» Г. Кониського, де «емблематичні елементи стали навіть центральним образом цілої драми» [589, с.373].

У своїх пильних відстеженнях емблематичних механізмів у творах українських барокових авторів Д. Чижевський констатує, що емблематика може використовуватись як метод для інтерпретацій та пояснень незрозумілих чи затертих часом «темних» місць давніх текстів. «При допомозі емблематики ми іноді можемо навіть розшифрувати деякі незрозумілі місця драм» [589, с.374]. Використовуючи таку «методологію», дослідник за допомогою емблемати, що зустрічається у діалозі «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира» Г. Сковороди (малюнок 14), на якому зображено слона, що віддає шану сонцю і символізує благочесного, «побожного» чоловіка\*, розкодує «темні плями» рукопису драми «Ростовське дѣйство» [589, с.374]. Шляхом порівняльних аналогій він окреслює присутність емблематичної конструкції всередині драматичної дії, що координує її внутрішні сенси. Значно пізніше про ці явища писатиме канадський учений П. Дейлі, виділяючи в драматичних творах XVI–XVII століття «емблематичне слово», «емблематичний характер», «емблематичну



Мал.14. Малюнок із діалогу Г.Сковороди «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира», що є копією 422 емблеми із книги «Символы и Эмблемата» (*Symbola et Emblemata selecta*), виданої в 1705 році в Амстердамі Я. Тесингом, И. Копиевским, яка теж була копією з попередніх емблематичних видань.

\* Вперше така іконічно-вербальна синкретичність, де ототожнено людину зі слоном, на думку Д.Чижевського, зринає у оповіданні з циклу «Фізіолога», в якому образи Адама, Єви, Мойсея та Христа спроектовано на образ цієї величної тварини [531, с.475-476]. Проте, на наш погляд, ця конструкція має більш давнє походження і зустрічається уже в єгипетській іконографічній традиції, що підтверджує книга Н.Горопулло, де слон з хоботом доверху символізує сильну людину[668, с.137]. Цілком очевидно, що ця єгипетська конотація була модифікована християнськими герменевтами і уже позначала духовно сильну, незламну у своїй вірі людину. Природно вона ввійшла в емблематичні каталоги, зустрічається у книзі А.Алціато, амстердамських «Символах і емблемах», з якої її перейняв Г.Сковорода.



сцену», загалом, тракуючи «драму як розширену емблему» [671, с.153–187].

Зрештою, і тут дослідники визначають певну традицію, що дозволяє «говорити про протоемблематику чи “емблематику до емблематики”» [293, с.5]. Опираючись на студію Д. Рассела «Емблематичні структури в культурі французького Ренесансу», О. Махов переповідає, що прототипи емблем присутні «у придворному побуті – і у живих картинах (tableaux vivants), які розігрувались при дворі Франциска I» [293, с.7], а емблематичні структури «бувають не лише в книжній культурі, але у театралізованих формах придворного побуту, облаштунках будинків і т.д.» [293, с.7].

Загалом стверджуючи, література українського бароко витворила мало оригінальних класичних емблем, тож в межах національної традиції варто констатувати домінування емблематичної стратегії у процесах текстотворення, яка була чільним способом поетикального семіозису, засадничим світоглядним принципом, інтерпретаційним методом. Вона формує «нутро», світоглядно-виражальну стихію, є структурально-герменевтичним «згустком» літератури тієї доби. Власне, похідні словотвірні сполучення від слова «емблема» стають найчастіше вживаними у дослідницьких працях, повсякчас підкреслюючи «врослість» цієї структури в текстуальну канву. Окрім уже згаданих формулювань Д. Чижевського – «емблематична поезія», «емблематичний стиль Сковороди» [590, с.114], «емблематичні елементи», «емблематика», Л. Ушкалов вживає сполучення «емблематичні вірші» [510, с.37], «емблематичні образи» [510, с.39], Р. Радишевський – «емблематична композиція» [385, с.57], Ю. Миненко, визначаючи своєрідність геральдичної поезії, класифікує її як «емблематичну за формою і панегіричну за змістом» [304, с.6]. На «емблематичних зображеннях» та «емблематичних малюнках» [150, с.216] фокусує свою увагу А. Дельюга, про схильність бароко до «емблематичного мислення» пише О. Щербатюк [635, с.133], А. Макаров твердить про народження в XVII ст. «грандіозної ідеї емблематичного осягнення світу» [285, с.92], що спровокувало появу «емблематичної мови» [285, с.92] в архітектурі, живописі, графіці, емблематичних віршах, філософії, проповідницькій літературі, драматургії [285, с.92] та навіть у музиці [310; 632]. Схожих формулювань можна віднайти безліч. Ця «тотальна» емблематичність вказує на те,

що в українській літературі XVII–XVIII століть домінує проявлення не так конкретного жанру – емблеми, а радше семіотичного принципу, прагматичної моделі (за Ч. Пірсом), смислотворчого та мнемонічного механізму, що може трактуватись як вияв емблематичної форми, а її різногатункові типи номінуватись емблематизмом. Водночас, він виявляє тісну спорідненість з усіма схожими попередніми формами іконічно-конвенційної конвергенції, що формували міфологічний досвід і трансформувались у художні репрезентативні моделі.

Доречним видається обґрунтування популярності емблематики у зв'язку з когнітивними процесами та потягом до метафізичних узагальнень. Саме на цьому наголошує Д. Наливайко: «посилений інтерес літератури бароко до емблематики витікає із властивого їй прагнення до наочності, причому не тільки до наочності візуальної, а й тієї, що призначалася для внутрішнього, “духовного зору”» [322, с.11] Довготривала традиція взаємодії іконічно-конвенційних репрезентацій по-своєму розкривалась у літературній сфері. Попри те, що у XVI–XVII столітті цей смисловиражальний принцип редукувався у популярний жанр «емблеми», все ж і до його появи, та й після резонансного апогею він мав і має широку модифіковану ужитковість. За винятком європейських емблематичних збірників, де власне розкрито конфігурацію емблеми як жанру у класичній формі (*pictura, inscriptio, subscriptio*.) в художній літературі вона, як правило, більше не з'являється. Навіть в часи свого «барокового» розквіту зазнає різноманітних модифікацій, ректифікацій та трансформацій. Так, німецький письменник та ерудит, автор фігурних віршів «Харсдерффер вважає нормальним двокомпонентну будову емблеми, а епіграматиний підпис розглядає як зовсім не обов'язковий додаток» [302, с.368]. Зрештою, зображення не обов'язково повинно зринати у формі гравюри, візуальність слова дозволяє замінити малюнок коротким вербальним описом [302, с.369]. У висновках багатьох дослідників заакцентовано, що для української та світової емблематики визначальною була орієнтація не на класичну форму (формат жанру), а на екзегетичну цілісність смислотворчого принципу, де переплітається та взаємодіє візуально-вербальна, іконічно-конвенційна сигніфікаційна конструктивність.

В емблемі концентруються ледь не усі риторичні, поетичні, світоглядні ознаки бароко. Вона репрезентує світ як цілісність: малюнок,

як правило, вкладався у форму кола чи квадрата, символізуючи завершеність та самодостатність образу світу та підкреслюючи вагомість відокремленого фокусування, саме такими є копії-емблеми у Г. Сковороди. У цьому контексті емблема – одна з форм творення універсальної картини світу, що, за спостереженнями Валерія Шевчука, «має концептуальне значення» і є «ключем до розуміння барокових мистецьких структур, тобто є одним з визначальних засобів поезики цієї стильової течії» [618, с.38]. Водночас, емблема була складним та замкнутим у межах конкретної іконічно-конвенційної традиції конструктом, завжди ховала в собі якусь таємницю, загадку, що відображало загальну світоглядну настанову – світ та знання про нього завжди включають в себе таємне та непізнане. Метафоризм, алегоризм, складні образні паралелі, структуральна антитетика – компоненти творення таємничого, загадкового в емблемі. Вони відповідають традиції «взаємоперехідності» світу (візуального) та письма (вербального): принципи світотворення трансформуються в поезику текстотворення.

Емблема зближувала наукову та художню моделі організації тексту. Окрім образно-графічного, алегоричного подання певних тем, явищ, вона була формою узагальнення знань з теології, фізіології, ботаніки, біології тощо. Символічні образи тварин, рослин, природних явищ (сонця, місяця, зоряного неба), відсилали до їхньої природної функції, конкретні наукові тлумачення ставали об'єктом алегоризації та символізації. Це зустрічаємо і в Григорія Сковороди, наприклад, емблематично представлено геліоцентричну концепцію всесвіту М. Коперника в діалозі «Кольцо».

Емблема – своєрідне запрошення до барокової гри зі словом, текстом, підтекстом як до загадки, ребусу, інтелектуального лабіринту. Один знак залежно від задуму, контексту, міг позначати різні, часто протилежні поняття. Ця традиція доволі яскраво виражена у Григорія Савича, для якого «кожний образ, символ має не одне, лише певне окреслене, „установлене“, „зафіксоване“ значення, що його обсяг значності різко окреслений, а кілька значень, що їх сфери значності почасти суміжні, почасти далекі між собою, почасти навіть перехрещуються» [590, с.72].

Емблема нерозривно пов'язана з книгою. Вона утверджувала епістемологічну каталогізацію, аксіологічний реєстр, морально-етичні норми та поведінкові стереотипи. Унаочнення відображали додаткові візуально

увираженні сенси, часто вони були пропедевтичними графічними підступами до конкретизації тем, елементом, що пропедевтично моделював сферу зміслостановлення словесного тексту. Навколо них формувались асоціативні відношення, що проектували та програмували внутрішню онтологію слова і образу. Будь-яка річ могла стати матеріалом для емблематичного кодування. Книги емблем, що користувалися великою популярністю в Європі та й в Україні, нагадують енциклопедичні видання, які збирають воєдино історію словесно-графічного тлумачення та розуміння людиною світу.

В українській літературі XVI–XVIII століття цей жанр ректифікується та модифікується. Через інверсію, переміщення, комбінування його структурні компоненти не раз розмиваються, стаючи формами організації тексту, образу. Конструкція емблеми часто ставала каркасом, внутрішнім механізмом композиції книги чи окремого твору. Дослідники української барокової літератури мають усі підстави називати «емблематизм» однією з домінантних ознак її стилю. Таким чином, давній спосіб іконічно-конвенційної координації знаходив свою стильову релевантність, формуючи відповідну риторичну традицію. З первісної натуралістичної номінативності він модифікується у риторичний тип.

Емблематизм розкриває себе у різних видах барокового мистецтва: архітектурі, малярстві, літературі, стає невід'ємною рисою тогочасної освіти. Тож маємо цілу низку пов'язаних понять, що опираються на емблематичну конфігуративність і впливають з її логіки. У Києво-Могилянській академії підготовка до диспутів супроводжувалась виданням оригінально оформлених програм, які іменувались конклюдіями, пізніше тезисами. Це були «складні алегоричні композиції, що об'єднували багато різних елементів, з обов'язковим поєднанням небесного світу та світу земного. Постійні елементи конклюдій – тексти, що відіграють суттєву графічну роль і показують літературний аналог зображення» [9, с.18]. Інтерпретація Святого Письма теж передбачала узгодження візуально-вербальної сигніфікативності, визначення символічних підтекстів, образних значень, різномовних номінувань, їхніх стягнень в одну смислову площину, що формувало особливу «типологію», «фігуральний реалізм», «алегоричну ампліфікацію», «концепт», як це бачимо у проповідях Л. Барановича [291]. Ілюстровані Біблії з скороченим текстом, що «часто перефразовувався у форму римованих чотиривіршів – такі

катрени стануть однією з типових форм емблематичних *subscriptions*» [293, с.6].

Емблематична рефлексія самостійно резонувала свою актуальність. Маючи сильний смисловиражальний потенціал, її форми у різних модифікаціях зринатимуть надалі. Принаймні наприкінці XVIII століття вони проступали, приміром, у латиномовній творчості В. Довгови́ча. Мирослав Трофимук виокремлює у його літературному арсеналі «емблематичні особливості» [497, с.317] та «емблематичну епіграму» [497, с.318], тематика, мотиви та образи яких виразно барокові. Загалом, емблематика виходить поза межі жанру чи поетологічного засобу, літературного прийому, суто формальної фігури, позначаючи «світологічні» та «світочуттєві» переживання.

Термін «зорова поезія» часто використовується як синонімічний, альтернативний чи значеннєво споріднений до поняття «емблематична». Безперечно, такі паралелі доречні, адже це явища, що впливають і функціонують у споріднених дискурсах, проте все ж їх варто розрізняти. Основною відзнакою «зорової поезії» є те, що саме поетичний текст своїм просторовим розташуванням, як правило, контурно відрображає схематичні обриси певних фігур, образів, символічних позначень, які є домінантами художньої гадки твору. Зорова поезія має ігровий, формалізований характер, її комбінаторику цілком логічно називати «експериментальною поезографією» [381], а культурну ідеологію оцінювати в площині художніх симулякрів. Від І. Величковського до експериментальної поезія ЛуГоСад(у) спостерігається саме така тенденційність.

Емблематика має більш широку придатність, вона значною мірою прив'язана до когнітивних акцій, метафізичних узагальнень і тяжіє до натуралістичної візуальної образності, культурної іконології, більш контрастного наочного конкретизування. Тетяна Назаренко у праці «Poezographia: contemporary visual poetry in Ukrainian – Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою» з цього приводу зазначає, що курйозна поезія ґрунтується «на словесному концепті, в той час як емблематична – на смисловому» [318, с.46].

Спроби розрізень та класифікування жанрів зорової поезії в українській літературі кінця XVI–XVIII століття робить М. Сорока в однойменній монографії, обираючи за центральне поняття «зорова» [451],



З книги М. Сороки «Зорова поезія»

що принаймні приховано акцентує на вагомості чуттєвих когнітивних начал у оформленні цього типу творчості. В умовній схемі дослідник схоплює різні жанрові варіанти, сплітаючи сітку пов'язувань між ними. Не вдаючись у номінативні пояснення та розрізнення щодо першості, валідності, синхронної та діахронної відповідності вживань категорій «зорова», «курйозна», «емблематична», все ж варто акцентувати на тому, що етимологія цих понять так чи інакше проектуватиме саме когнітивну інтерпретаційність, а лінія – «зорова поезія»-«емблематична поезія»-«емблема, символ, геральдичний, епітафія» може більш доречно розглядатись у зворотньому порядку, де саме емблематичні схеми, що вперше ефективно спрацювали в міфологічному семіозисі, якраз варто вважати за першоджерело художнього оформлення цих літературних типів. Зрештою, тут вкотре доречно пригадати обґрунтування М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Ц. Тодорова про зумовленість виникнення літературних жанрів з побутової дискурсивності, мовної та усвідомленої інтенціональності, з співдії низки чинників, з-поміж яких виділяється і окулографічна позиція, визначення координат взору і їх впливу на інтелектуалізацію сенсів.

Вагомість емблематичного структурування в поетиці барокової літератури утверджується різносторонньо. Тут дійсно варто констатувати домінування певної візуальної «позиції» та сприйнятливості, особливого споглядально-інтерпретаційного фокусу, що впорядковував драматичні онтологічні ракурси. Тож і барокова проза не позбавлена такої конгруентності, а її сенси структуруються через емблематичну та геральдичну організованість. «Окреслення ролі геральдичних конструкцій та емблематики в українській бароковій прозі» [66, с.16] є предметом досліджень О. Бровко, яка зосереджує увагу на «Історії Русів», літописах Л. Боболинського, С. Величка. Відстеження емблематичних механізмів у історичній белетристиці дозволяє дослідниці виокремлювати залежність «інкорпорованих» літописних текстів від особливої «ролі символів та емблем» [66, с.22].

Автори поетик та риторик XVII – першої половини XVIII століття звертали увагу на те, стверджує В. Маслюк, що «використання емблем, символів та ієрогліфів у творах допомагає [...] ґрунтовніше вливати слухачам істину» [290, с.177]. Дослідники ж сучасної емблематичної поезії відзначають, що саме барокові поетологічні традиції є джерелом для візуальних та авангардних текстів XX–XXI століття, як про це пише С. Бойко у студії «Зорові та емблематичні українські поетики XVII–XVIII ст. як прояв тілесності та проекція їх крізь XX ст. на сучасність» [58, с.7–11]. Епоха бароко вирізняється особливою впорядкованістю, навіть відомою кодифікацією відношення слова і образу, тобто насамперед відношенням слова і тієї предметності, «тілесності», яка закладена в слові незалежно від ступеня його абстрагування.

Дослідницькі вектори вказують на модифікаційне входження емблематичних механізмів у різні літературні роди та жанри. Складний перехід емблеми в літературний текст виявляє різні стадії її трансформації. Ще в епоху бароко трьохчленна форма емблеми (зображення малюнка (*pictura*), надпису / заголовку (*inscriptio*) і епіграми / підпису (*subscriptio*) [155, с.236] зазнавала різноманітних деструкцій та модифікацій. Так, вважалось, що емблема може складатись з двох компонентів, а епіграматичний підпис розглядався як не обов'язковий, часто зображення, що повинно реально подаватись у формі гравюри замінювалось словесним описом, графічна піктограма заміщувалась текстом, в якому слово ставало інструментом «поета-графіка». Емблема трактувалась



як форма, що народжена «з речей і слів» [293, с.5]. Речі і слова – це ті фундаментальні категорії, що утворюють базисну опозицію, «на яку опиралася вся антична риторика» [293, с.8]. Багато її положень були перейняті українськими бароковими письменниками, частково вплинули на українські поетики та риторики XVII–XVIII століття [322, с.4]. Метафізичний спектр відношень «речі і слова» координує розмислові потоки Г. Сковороди, окремі діалоги та численні вірші якого «побудовані за принципом поетичного опису емблематичного малюнка» [323, с.38].

Складні, як правило, невербальні, внутрішні психічні реакції та відображення плинності буття навколишнього світу створюють особливий риторичний тип. Дмитро Чижевський, досліджуючи філософський стиль Григорія Сковороди, зауважує: «це своєрідний поворот філософського думання від форми мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення в образах та через образи. Він повертається від термінологічного вжитку слів до символічного їх ужитку [...] Як у “досократиків” під образними виразами [...] дрімають ще не цілком сформовані поняття [...] заховані під покровою численних порівнянь та символів [...] символічна форма мислення має в Сковороди тенденцію захопити цілу сферу думки, прийнявши в себе все поняттєве, «сухе», стисле, термінологічно окреслене» [590, с.72]. Спроба вербалізувати несформовані абстрактні узагальнення потребує наочної основи, створення своєрідних «з’єднувальних вузлів», опосередкованих сигніфікаційних перенесень, що сприяють адекватному перетворенню несвідомих уявлень в свідомі. Така опосередкованість виокремлює вагомість споглядальних аналогій, загалом, централізує фокус «спостережливості», візуально-словесної взаємопроникливості. Очевидно, що такими вузлами є образно-іконічні уявлення, свого роду, метафізичні «кадри», що допомагають виразити складну природу відношень між чуттєвими враженнями та їх усвідомленістю.

В «Книжечці, называемой SILENUS ALCIBIADIS, сирѣчь Икона Алквіадская (Израилскій змій)» Григорій Сковорода, коментуючи наслідки кривотлумачень Біблії, що зродили «вздоры, споры, СЕКТЫ, Вражды междусобныя и странныя, ручныя и словесныя войны» [409, с.730], вдається до іконічно-вербальної комбінаторики, створення допоміжного візійного відсилання: «Сей Седмиглавный Дракон (Біблія), Вод горких Хлябы изблевая, весь свой Шар Земный покрыл суевѣрем.

Оно не иное что есть, как безразумное, но будто Богом осуществованное и защищаемое разумѣніе» [409, с.731]. У такий спосіб розгортається системна, перехресна іконічно-конвенційна конгруентність. Спроба вербального відтворення складних індивідуальних та колективних суб'єктивних реакцій на текст Святого Письма редукується до універсального символічного образу, що стає центром формування перенесень візуальних вражень у смислові. Для Сковороди візуальна зосередженість часто є визначальним метафізичним координатором. «Видно, что жизнь живет тогда, когда мысль наша, любля Истину, любит выслѣдывать Тропинки Ея и, встрѣтив ОКО Ея, торжествует и веселится сим незаходимым Свѣтом» [409, с.730].

Емблематичні моделі часто є кодами для інтерпретації барокових текстів. У працях різних дослідників бачимо спроби поєднання візуальних та вербальних елементів у єдину взаємодоповнювальну структуру, що розкриває приховані ейдоси складних образно-словесних узагальнень. Так, піктографічна композиція, що відтворює перебування у череві звіра, виходить з давніх ритуальних ініціацій, посвят, міфологічних уявлень про трансформування та переродження, стає однією з найбільш вживаних у поезиці бароко [дет. див: 664]. Тут вона набуває нових конотацій, давній зорообраз отримує нові змістові наповнення. Її походження та тлумачення подає Валерій Шевчук у статті «Прообразність у баченні Г. Сковороди» [609].

Поняття «прообразність» у Валерія Шевчука вживається як авторський науковий неологізм, що характеризує властиві бароковим текстам поетологічні явища образного взаємовіддзеркалення та словесного коректування. Функціонально та структурально воно близьке до емблематичного механізму, адже теж потребує визначення в межах тексту образних та вербальних взаємодій, що закодовують певні значення. Репродукуючи малюнок XVII–XVIII ст. «Йона в череві кита», що є ілюстрацією до окремих пояснень образу Змія (лернеської Гідри) пісні 14 «Саду божественних пісень», та накладаючи його на конкретні текстові локуси, дослідник приходять до висновків, що у Сковороди Гідра-звір алегорично уособлює Московську імперію, що «з'їла чи проковтнула Україну» [609, с.597].

Уявлення тексту, його сприймання, розуміння, герменевтичні рівні у XVI–XVIII століттях ще виявляють тісну спорідненість з первісними

смислорепрезентативними типами, де візуальне кодування було зручним способом констатування певних значень. Орієнтуючись на нові семіотичні контексти та сакральну символіку барокова література перелаштовується на новий тип іконічно-конвенційних відносин, зберігаючи в загальному вияві структуральну емблематичну зосередженість. Українські міфообрази заступаються давньогрецькими, утворюючи нові візуально-вербальні комбінації позначення конкретних ейдосів, морально-етичних правил, поведінкових стереотипів та метафізичних узагальнень. Натуралістичний емблематизм заступається «книжним», проте елементи першого в силу своєї екзистенційної, первинної світоглядної та глоттогенезисної вагомості повсякчас підтекстуально зринають у давніх текстах. Особливо відчутними такі прояви є у Г. Сковороди, про що детальніше у наступних розділах.

Усе це потребувало від реципієнта особливо розвинутої здатності генерувати складні візуальні образи в конкретні смислові сентенції, шляхом екзегези розривати дистанцію між образною і словесною репрезентацією. Зрештою, це дійсно ставало особливим мистецтвом інтелектуалів, що могли враховувати усі тонкощі іконічно-конвенційної розпорошеності та розкоординованості, водночас визначало різні рівні текстуальної розгерметизації. Цілком логічно, що у дослідницькому дискурсі про специфіку «прочитання» барокових текстів повсякчас зринають спроби централізувати їхнє тлумачення в проекції конкретного поетологічного засобу, прийому чи тропу, що опосередковано констатують вагомість візуально-вербальної партиципації. Метафоризм, алегоризм, символічність, концептизм, емблематизм, прообразність, «народження візуальної образності» [285, с.241], перманентна присутність «шифрів і кодів» [285, с.225], «дзеркальність» відображень [715, с.326] характеризують домінантні ознаки літератури бароко, що нагадують спроби віднайдення термінологічно увиразненої самобутності цієї літературної практики. Зокрема, Валерій Шевчук, шукаючи такі еквівалентні означення, в одному з інтерв'ю (не без допомоги емблематичних порівнянь) відзначає таке: «Теоретики барокової літератури багато уваги приділяли так званому принципу силену, ідею якого виповів ще Платон, а за ним розвинув Г. Сковорода у творі «Ікона Алквіадська», йдеться про подвійне чи потрійне читання одного тексту. Вважалося, що основний зміст має заховуватись у підтекст, самим же

текстом ставала елементарна історія чи позиція, власне, як у негарному на вигляд футлярі ховається чудова скульптурка силена. Але для того, щоб дістатися до неї, потрібен ключ розуміння (так, до речі, звалася одна із книг І. Галятовського), яким футляр можна відімкнути, відтак і глядач (читач) вступається до сокровеного змісту» [264].

Емблематичні структури завжди відображають особливе налагодження асоціативних відношень та внутрішньоемоційних адаптацій. Залежно від ситуації, психотипу, інтелектуального рівня реципієнта емблема модифікує імпульси для асоціативної діяльності, розкриваючи певні семантичні надра. І хоча цей процес має суб'єктивний характер, загальна структура емблеми координує можливі уявні паралелі. Невипадково фігури та текст пов'язані між собою так, щоб одне не було зрозуміле без іншого.

Мовна універсальність емблеми (малюнок-текст) налагоджує міжчуттєві асоціативні зв'язки, синестезію, тобто є системною ознакою наближення до цілісного відображення самої дійсності. Емблематична конструкція формує художні образи в процесі взаємовпливів та синтезу. Таким чином, вона створює сприятливі умови для художніх часо-просторових узагальнень. Буденні сюжетні ситуації стають тлом для абстрактно-логічних узагальнень. Реалістичне, часом натуралістичне відтворення дійсності переплітається з умовними, символічними формами репрезентації, що акумулює змістові нашарування. Барокова риторична традиція пов'язувала «текст і світ», координувала художню та реалістичну взаємоузгодженість так, що читач вільно міг проектувати «описане в творі з залишеними за його межами явищами життя» [455, с.78]. Емблематичні схеми у таких процесах мали особливу ефективність «Німецьке слово *Sinnbild*, – синонімічне емблемі (з 1626 р., з голландської мови) означало не лише образ зі змістом, образ, наділений змістом, але образ, за яким треба шукати сенс, образ, який треба розгадати, означало деяку, пов'язану з образом, хитрість; можна припустити, це слово по-своєму передає ту обставину, що навколо образу, і починаючи уже з нього, існує екзегетичний ореол» [302, с.371].

Ідея герменевтичного «першопочатку» тут теж має особливий зміст. У Григорія Сковороди текст Біблії – це «символічний мир, затѣм что в ней собраны небесных, земных и преисподних тварей фигуры, дабы они были монументами, ведущими мысль нашу в понятия вѣчныя природы,

утаення в тлінній так, як рисунок в красках своїх» [411, с.137]. Відповідно, усі біблійні фігури, конкретні предмети («печать, сосуд, місце, дом, град престол»), «скоти, звіри, птаці, човічка» [408, с.20] він розглядає як емблематичні образи, бо таким є «природний штиль біблії [...] иное на лицѣ, а иное в сердцѣ. Лицо, как шелуха, // а сердце есть зерном» [408, с.20]. Ця ж практика стає основою його риторики. «У Григорія Сковороди слово найменше пов'язане з буквальним змістом. Звідси, очевидно, відсутність чи навмисне ігнорування мовної проблеми. Мова тут ніяк не може бути метою. Він постійно говорить про позамовну сутність, про несуттєвість мовного як несуттєвість зовнішнього, наголошуючи на тлінності знака, сліду, що ведуть до неглинного джерела» [236, с.166].

Намагання пояснити несвідомі та неусвідомлені прояви внутрішніх переживань людини кристалізувало особливі форми їхнього опредмечування, фіксації. В емблематиці спостерігаємо ефективну узгоджуваність виразової репрезентативності. За візуальними образами ховались об'ємні шлейфи неоформлених значень, вони не так пояснювали означуване, як створювали умови для наближених репрезентацій. Енциклопедії, словники, довідники фантастичних та вигаданих істот, бестіарії справдана відображали загадкові та складні переживання людини щодо світового устрою та свого місця у ньому. Відхилення від норми, творення ірреальних (неіснуючих) образів у тваринній чи людській подобі пропорційні внутрішнім відхиленням свідомості від звичних щоденних станів, це спосіб фіксації погляду на світ, що знаходиться поза межами реальності. У бароковому світогляді вони набували статусу «божественного відкриття», чи, як формулює Д. Чижевський, презентували «форму виходу людини поза межі її власного єства та зближення її – в цій або тій формі – до божественного буття: споглядання Бога, злиття з Богом, з'єднання з Богом, „обожнення” є формою такого зближення» [590, с.342–343].

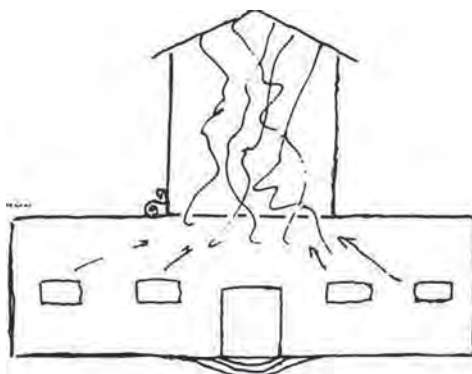
Складні абстрактні ідеї, переживання та уявлення переливались в складні символічні форми, де зримість, орнаментальність, декоративність відображали внутрішні акції мисленнєвих процесів. Проблема їхньої вербалізації провокувала активні пошуки подібностей у світі реальних предметів, явищ, істот, штовхала до їхніх модифікацій, доповнень. Лазар Баранович у вірші «Читачу ласкавий, пильно зваж сі справи» це пояснює так:

Пробач, що просто я взявся писати,  
Перо в звичне чорнило вмочати;  
Якби наваживсь у мозок вмочити,

Надлюдські мав би писання створити [34, с.294].

У традиційно звичне вкладався новий прихований сенс. Номінальні вербальні позначення розглядалися не лише як константні відображення статичності, вони ставали знаками, за якими ховались закони світового руху. Явища об'єктивної реальності ототожнювались з процесами людського мислення. Метафоричність, символізм, алегорія, що були засадничими художніми засобами в поезиці бароко, ідеально моделювали такі ототожнення. Вони розширювали надра внутрішніх форм слова, відображаючи контекстуальні зв'язки їхнього формування у мисленневих актах. «Як символи, – пише Д. Чижевський, – Скворода вживає птиць, – по-перше, відому вже нам ластівку, далі голуба, що вилетів із Ноевого ковчегу, бусла (що визначає собою „віру в Христа”), також душу в вигляді крилатої дівчини» [590, с.90]. Переживання часу, смерті, віри, надії у Івана Величковського знаходять втілення у схематичних формах годинника: «зегар цѣлый», «полузегарик», «минуть», «квадрантес» [72, с.191]. У Кирила Транквіліона-Ставровецького процес кристалізації «слова на честь, і славу, і хвалу імені бозському суть яко перла многоціннії, рожденнії од молнії небесної, од світлості духа святого, в глибині небесної премудрості» [496, с.8]. Візуальні контури ейдосу «дороги» [509, с.80] у різних барокових авторів пропорціювали внутрішньому «шляху» думки. Психічні переживання як наслідок зіткнень із зовнішнім світом розкривались у формі емблематичних представлень, де конкретні образи були посередниками перехідності між «зовнішнім» та «внутрішнім», редукцією фізичного світу у виявах свідомості, «проекцією на зовнішній простір просторів внутрішніх» [148, с.29].

Жиль Дельоз у своїх дуалістичних спробах поєднання інтерпретації філософії Ляйбніца і окреслення через неї власної філософської системи, мабуть, найвиразніше демонструє ефект емблематичних механізмів у метафізичних концепціях. Тут якраз доречно використати його поняття «складка» (згортка, згин, зморшка, словникова калька) для характеристики його ж методу, що акцентує на ролі візуальних ефектів у інтерпретаційних дублюваннях та розмислових констатуваннях як у часи бароко, так і постмодерну. Характеризуючи



*Схема «барокового будинку».  
З книги Ж. Дельоз  
«Складка. Ляйбніц і бароко»*

процеси світового руху та логіки його осмислення, Дельоз виділяє лінію «inflexion» – «ідеальна Складка (складка Бога), яка дозволяє існувати безперервному процесу згинання та складання» [364, с.249]. Для того, щоб описати механізми функціонування Всесвіту та їх осмислення Дельоз потребує увиразнених візуалізацій, якими для нього стають «бароковий будинок» та неперервність складкових ліній, їхніх згинів

та площинних перетинів. Усе це графічно унаочнюється в малюнках, що поміщені у його праці. Ці малюнки є центрами його системного викладу, з яких він висновує свої пояснювальні концепти. Загалом він постійно змішує унаочнені констатації неперервності дотиків та згинів матерії з мисленневими узагальненнями про долання різних типів смислового спротиву. Його стиль та метод обґрунтування перманентно зосереджений на переходах від візуальної смислової констатації до вербальної. Він має особливу виражальну емблематичну метафізичність, насамперед у розумінні барокового світу, який він розкриває за посередності філософії Ляйбніца. Зокрема, схема «барокового будинку» ним тлумачиться так: «Два поверхи, зрозуміло, між собою з'єднуються (тому безперервність виникає в душі). Існують душі, що знаходяться внизу (чуттєві і тваринні), – в душах теж є нижній поверх, – і їх оточують і огортають складки матерії. З'ясувавши, що душі не можуть мати вікон у зовнішній світ, ми маємо уявити собі це (принаймні, для початку), у відношенні «верхніх» душ, мудрих, що піднялися до другого поверху («підвищення»). На верхньому поверсі вікон немає: там є кімната чи темний кабінет, драпований полотном, “яке приймає різноманітні форми за посередності складок” і нагадує оголену шкіру. Ці складки, струни і пружини відображають на непрозорому полотні вроджені знання, завдяки чому вони можуть бути активізовані під впливом матерії» [148, с.7]. Дельоз, як і Ляйбніц, свою



філософську транспозицію окреслює у переходах візуальних сигніфікатів у смислові концепти, свою логіку вибудовує у паритетності до уявної логіки світобудови, тож уся візуально сприйнятлива світова конгруентність трансформується у особливу іконічну метафізичність, що є стильовою ознакою мислення та письма.

Згадка про Ж. Дельоза дозволяє констатувати метафізичну, стильову та світоглядну актуальність емблематичних форм, їхню смислокоординаційну функціональність у інтерпретаційних розбудовах. Можна стверджувати універсальну всепроникливість емблематичних стягнень, що ефективно діють не лише у межах конкретної жанрової структури, а й у формі розмислового механізму, логічного способу судження, який висновується з іконічно-конвенційної визначеності та встановленості.

Українське літературне бароко теж виявляє схильність саме до такого типу. Якщо в європейській літературі маємо численну кількість класично сформатованих емблематичних збірників, то в українській – їх доволі мало, окрім того дуже рідко вони мають оригінальний, опертий на національну візуально-символічну традицію характер. За винятком «Иѳіки ієрополітики», зокрема, перших її видань, бо московське видання 1796 року з'явилося без малюнків, очевидно, з метою припинення пов'язувань пояснень етичних та політичних норм за допомогою римської («католицької») іконології; книги «Царський путь Креста Господня», яку Д. Чижевський вважає перекладом або переробкою «збірки Гефтена під тією самою назвою (Антверпен, 1635)» [589, с.353]; «Гербів і тренів при гробі...Сильвестра Косова», можливим автором якої Валерій Шевчук називає Л. Барановича; «Віршів на Євангеліє для іконописців» Івана Величковського, класична емблематична форма зі збереженням усіх трьох структурних компонентів зринає лише у модифікація, де умовною піктурою до тексту є фронтиспис, малюнок на титулі, або вербалізований опис конкретного зображення. Зрештою, саме на текстуальних інтерпретаціях, а не на синкретичній єдності зображення і словесного коментування, зосереджують свою увагу українські дослідники. Очевидно, це пов'язано зі складністю дешифрування давніх іконічних символізацій, врахуванням їхньої епохальної релевантності та символічної полісемії, що ускладнювало об'єктивне та доконечне констатування якихось однотипних призначень. Окрім того, самі тексти, поетичні епіграми дуже

часто обігрували окремі образи з піктури, відповідно творили свій інтерпретаційний варіант їхнього семантичного увиразнення.

Дмитро Чижевський у праці «Український літературний барок» розглядає емблематичну збірку «Иѳіка ієрополітика» у «відписі (перед. 1745 р.) з книгозбірні сирітського дому в Галле» [589, с.339–340], в якому не було малюнків. Їхню композицію він реконструює з поетичних епіграм, неодноразово відзначаючи, що вони тут не особливо потрібні. Зокрема, про одну з останніх поетичних сентенцій (крѣпка есть любов, но крѣпка і вѣра / та сильна есть, но и сей равна мѣра / аки на земли, путь творит на мори, / словом единѣм преставляет горы [цит. за: 589, с.347]) він зазначає: «це просто звичайна моральна епіграма, що не потребує ніякого малюнку: коли автор додає до цього емблеми любови (серце) та віри (хрест), то це власне не змінює віршу, як літературного твору» [589, с.347]. В іншому місці він знову-таки відтворює зображення на основі тексту: «Очевидно, малюнок мав зображати мильний пухир, дитячу грашку. Вказівку на цю емблему людського життя уміщено в останньому рядку» [589, с.341]. Таким чином, інтерпретації Д. Чижевського мають «обернений» вектор, вони зосереджені не на осмисленні синкретичної цілісності емблематичних комбінацій, а на відтворенні символічних зображень через текст. Зрештою, це загальна тенденція дослідницького дискурсу, де текстуальні компоненти беруться за домінанту, і часто саме в них конкретизуються певні візійні смислоакценти.

Ігор Ісиченко в «Історії української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.)» розділ, присвячений емблематичній поезії, розпочинає з огляду геральдичних текстів, зокрема, з «Похвали на герб князів Острозьких» Герасима Смотрицького з Острозької Біблії 1581 року, далі згадує вірші на герби князів Огинських, Воловичів і Соломирецьких Мелетія Смотрицького, також твори Тарасія Земки, «Зегар з полузегарком», «Млеко» І. Величковського, твори Климентія Зіновієва [193, с. 367–386]. Уже сам підбір художніх творів, що внесено до розділу «Емблематична поезія», відрізняється від того, який у однойменному розділі використовує Д. Чижевський. Учений теж зосереджується на текстуальному аналізі і центральні смислотворчі візуальні презентації висновує, насамперед, з епіграм та поезій.

Таким чином, для українських дослідників, як правило, власне тексти є самодостатнім джерелом, з якого висновуються іконічні

координатори художніх змислів. Структура емблеми розглядається як внутрішньо регулюючий механізм, що спрямовує взаємодію візуальних та вербальних маркерів у межах текстової системи. Зрештою, тут варто наголосити, що саме в межах тексту зосереджувались ті символічні образні візуалізації, які виходили з національної іконічної традиції, тоді як усі наочні декоративні зображення і елементи (на фронтисписах, титулах, емблематичних піктурах) були ближчими до західних джерел і відображали західноєвропейську тенденційність. Найбільш показовою у цьому плані є творчість Г. Сковороди. Будучи, з одного боку, елементом «декоративної» естетики бароко (вишукані друкарські шрифти, де текст сприймався як зображення, орнаментально-формалістична поезія, пишні розписи соборів та церков) емблематичні моделі стали виразниками інтелектуальної метамови та металогіки, універсальним сигніфікатом ідіостилі доби.

## ▼ 5.2. Емблематична антропологія та метафізика Григорія Сковороди

### ▼ 5.2.1. Тексти Григорія Сковороди і європейська емблематична традиція

Особливе місце займають емблематичні форми сигніфікації у вираженні антропологічних, метафізичних, етичних, естетичних та герменевтичних ейдосів Григорія Сковороди. Мав усі підстави стверджувати Д. Чижевський, що власне Григорій Сковорода сформував та обґрунтував «цілу теорію емблематики» [584, с.257], а емблематизм став центровим осердям його символічного мислення, формою образно-логічної матеріалізації думки. «Сковорода приспособлює скарб філософічної термінології до свого стилю думання: поняття стають символами» [590, с.72]. Світ, буття, Бога, біблійну історію, власну біографію, нечисленні історичні факти – все це він «вживає та інтерпретує символічно» [590, с.73]\*. Дмитро Наливайко наголошує на тому, що емблематизм є внутрішньоорганізаційним шаблонним стильовим типом, тож діалоги

\* Варто наголосити, що Дмитро Чижевський поняття символу та емблеми при аналізі стилю Г.Сковороди часто вживає як синонімічні та взаємозамінні, не вдаючись у теоретичні заглиблення щодо їхньої диференціації. Очевидним є те, що значення багатьох полісемантичних символів українського філософа конкретизується саме в емблематичній структурі. Відночас, Д.Чижевський як доконечну закономірність приймає легітимність та обґрунтованість поняття «емблематичний стиль» [590,с.114].

й численні вірші Г. Сковороди «побудовані за принципом поетичного опису емблематичного малюнка. В плані загальноестетичному він виходив із того постулату, що художня краса речей полягає не в їхній фізичній привабливості, а в певній наданій їм символічній ідеї, яка є тінню небесних і земних образів» [323, с.38].

Упродовж тривалого часу дослідники творчості Г. Сковороди не зважали на вагомість у його світоглядному та стильовому самовираженні емблематичних сигніфікацій, а видання творів за редакціями Д. Багалія [458] і В. Бонч-Бруєвича [421], двотомника 1961 року [412] з'явилися без малюнків українського філософа, більшість з яких були точними копіями з амстердамського збірника «*Symbola et emblemata selecta*» [484], виданого голландським купцем Яном Тесінгом та білорусом Іллею Копієвським у 1705 році.

Дмитро Чижевський був першим серед дослідників, хто звернув увагу на малюнки в рукописах і зацентрував велику залежність Григорія Савича від емблематичного та символічного способів смислового вираження. «Просто незрозуміло, як від уваги дослідників Сковороди заховалися ті місця його творів, де він переводить розмову на образи, символи деяких понять та дає їх опис короткими словами. Ці символи висловлюють найулюбленіші етичні думки Сковороди, та тільки вони понаводжуювані в деякому, трохи випадковому порядку [...] Це незрозуміла помилка дослідників Сковороди, що цих малюнків ані видано, ані описано» [590, с.85]. У своїх працях «Про деякі джерела символіки Гр. Сковороди» [588], «*Hieroglyphica, emblemata, symbola*», «*Symbola et emblemata*» [590, с.71–85; с.85–114], «Емблематична поезія» [589, с.326–379] та частково в інших він детально розглядає своєрідність символічного мислення Г. Сковороди, специфіку емблематичного філософського стилю. Український учений належить до тих дослідників, хто обґрунтовано ствердив стильовий, світоглядний, епістемологічний та мистецький синкретизм творчості Г. Сковороди, відзначивши велику залежність його філософських ідеологем від художньо-образної виразності. Він розглядає ці явища насамперед у проєкції джерел, походжень та запозичень. На його думку, стиль Сковороди почасти сформований філософією античності (платонізмом), символікою «поганського богослів'я», патристикою і екзегезою Святого Письма, середньовічною містиком, текстом Біблії. Усі ці відлуння він розглядає як предтечу для

формування символізму Г. Сковороди. Особливу цінність мають відстеження Д. Чижевського історії видання європейських емблематичних збірок та теоретичних трактатів про символіку і їхнє «актуалізування» у творчості українського письменника [590, с.92–114].

На материкових теренах України емблематичну сигніфікацію Г. Сковороди у офіційному науковому світі довго ігнорували, тож лише у 1969 р. у праці Ю. Лощиця «Мудрець та Сфінкс. Малюнки-символи у творах Г. С. Сковороди» [277] з'явилось перше популяризаторське окреслення проблеми, а справжнє піднесення у вивченні цієї теми розпочинається з 1990 року. Так, Ю. Шевельов розглядає емблематику та символіку Г. Сковороди як вияви його перманентного потягу до стильового експериментаторства та «гри словами» [709, с.263–264]. Роланд Піч інтерпретує сквородинський образ Нарциса у контексті дослідження міфів епохи німецького Романтизму [357]. Опираючись на основні положення праці Фрідріха Крейцера «Символіка і міфологія стародавніх народів, особливо греків» [357, с.162], Р. Піч розглядає центральну міфологічну візуалізацію та коментарі до неї у трактаті Сковороди на тлі західноєвропейської традиції. Цікаві трактування окремих емблем діалогу «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира» формулює Вілен Горський у судії «До питання про джерела символізму Григорія Сковороди» [116]. Окремо варто відзначити дослідження О. Межевікіної та Т. Шевчук, що відстежують емблематику Сковороди в контексті європейських емблематичних збірок, їхніх провідних шаблонів та символічних представлень [294; 295; 623; 624], а О. Шикиринська вдається до порівняльного зіставлення емблематичних інтеракцій у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди [629, с.139–164]. Окремі художні аспекти і семіотичні моделі функціонування емблематичних форм у творчості Г. Сковороди розглядає Л. Софронова у праці «Три світи Григорія Сковороди» [456]. Спробу узагальнення досліджень емблематики Г. Сковороди, просвітлення його текстів у фоні європейських емблематичних збірок та теоретичних трактатів, висновування онтології українського філософа з емблематичної традиції робить Л. Ушкалов у студії «*Symbola et emblemata selecta*» у творчості Григорія Сковороди» [520]. Водночас, цілу низку цікавих спостережень віднаходимо у працях, присвячених символіці Г. Сковороди, більшість з яких підштовхують до узагальнення – символи українського філософа

знаходять свою семантичну конкретизацію у емблематичних структурах [23; 662; 200; 233; 243; 284; 393; 420; 525].

Відзначені дослідження переконливо стверджують вагомість європейської емблематичної традиції у світоглядному та стилевому самовираженні Г. Сковороди. До книжних джерел, які він використовував у своїх творах, насамперед відносять амстердамський збірник «*Symbola et emblemata selecta*», копії малюнків з якого розміщені у діалозі «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира», а численні символи «порозсипувани» по усіх текстах, що обгрунтовано довели Д. Чижевський та Л. Ушкалов. Проте, ще Дмитро Чижевський наголошував, що «в амстердамських “Символах та емблемах” ми не знайдемо цілого ряду емблем і символів Сковороди, напр., згаданого вище бобра з підписом: “тільки б не загубити серця”. Але цю емблему ми знаходимо в розповсюдженому в ті часи збірнику емблем Альціата» [590, с.97].

Тетяна Шевчук, порівнюючи коментарі до емблеми, на якій зображено кермований купідонами корабель, у Сковороди [409, с.691] і 654-ту в амстердамському збірнику, помічає, що в українського філософа є згадки про гавань і місто на великій горі, тоді як у книзі «*Symbola et emblemata selecta*» їх немає. Проте ці обриси є на малюнку у збірнику Данієля де ля Фея «*Devises et emblemes anciennes et modernes*» [681]. Тож Сковорода, на думку Т. Шевчук, був знайомий саме з цією книгою [623, с.80].

Загальновідомо, що емблематичні збірники активно перевидавалися впродовж кількох століть у різних містах Європи, мали спільні джерела і часто були текстовими та піктографічними модифікаціями попередників, свідчення чого віднаходимо в бібліографічному огляді Джона Ландвера [694]. Так, широковідомий в Україні амстердамський збірник «*Symbola et emblemata selecta*» з церковнослов'янськими мотто видавався тричі і був компілятивною копією з книг Данієля де ля Фея. Зокрема, малюнки та зміст підписів у переважній більшості перенесено з «*Devises et emblemes anciennes et modernes*» 1691 року видання, а «порядок їх розташування (по шість емблем на сторінці замість п'ятнадцяти) – із другого збірника “*Devises et Emblemes d'Amour*”, 1696 р.» [400, с.142], які теж були модифікаціями попередників.

Перевидання не завжди зберігали ідентичність до першоджерела, частими були малюнкові та текстові корекції, окрім того їх якість,

формат та стиль залежав від типографічних можливостей конкретної друкарні. Порівняння, що проводились колективною групою учених факультету мистецтв Університету Утрехта та Науково-дослідного інституту культури і історії Університету Утрехта в межах проекту «Emblem Project Utrecht», нідерландських (1691, 1692, 1693, 1697, 1712) та німецьких (1693, 1697, 1702, 1704) видань збірника Даніеля де ля Фея виразно демонструють такі відмінності і у малюнковому, і у текстовому варіантах [дет. у: 719]. Тож цілком можливо, що Григорій Савич бачив і читав різні видання та перевидання, зокрема, під час мандрів Європою, вільно карбуючи в пам'яті певні шаблонні символічні схеми та вкладаючи в них свої інтерпретаційні відтінки. Тому у питанні відстеження джерел емблематизму Г. Сковороди варто орієнтуватися на розлогий опис Д. Чижевського [590, с.97–100] та Л. Ушкалова [520, с.166] відповідних європейських видань, що були в українських громадських та приватних бібліотеках XVIII століття і могли потрапити в поле зору українського письменника.

Попри пильну увагу Г. Сковороди до рафінування текстів та авторів, яких варто читати і перечитувати «насамперед» [409, с.1331], у своїх творах та листах він відкрито не згадує жодних назв емблематичних збірників, тим паче прізвищ їх упорядників, що виглядає трохи дивно, адже улюблених ним авторів, як і книги, завжди виокремлює як цінні пізнавальні джерела. Свого часу В. Ерн доречно відзначив, що Сковорода «ніколи не робив посилань на прочитані книги» [653, с.60], проте реєстр згадуваних ним авторів та книг доволі вагомий [511, с.142–150].

Загальноприйнято вважати, що у діалозі «Разговор, называемый Алфавит, или Буварь Мира» Г. Сковорода інтерпретує окремі емблеми амстердамського збірника «Symbola et emblemata selecta», і можливо, на думку Т. Шевчук, із збірника Даніеля де ля Фея «Devises et emblemes anciennes et modernes». Варто зважити й на те, що в колекції малюнків цього діалогу зустрічаємо один, що стоїть одноосібно, зображаючи фонтан, який наповнює різнооб'ємні чаші, з підписом «Не равное всѣмъ равенство» [409, с.669]. Емблеми зі схожим зображенням немає у амстердамському збірнику, як і у книзі Даніеля де ля Фея.

До малюнку як вербальне уточнення Сковорода додає: «Бог богатому подобен Фонтану, наполняющему различные сосуды по их





Мал.15. Перший малюнок у діалозі «Алфавіт...» Г.Сковороди

вмѣстности» [409, с.669] (малюнок 15). Леонід Ушкалов припускає, що ця конструкція «явно навіяна емблематикою, тобто якоюсь картиною на зразок 18-ої емблеми (*Quantum volebant*» – Ів.6: 11) у книзі Гайнріха Енгельграве “*Lux evangelica...*”, де чудо нагодування Христом п’яти тисяч людей змальоване у вигляді фонтану й розташованих довкола нього посудин» [520, с.178]. Цілком очевидно, що вона була саме «навіяна», або відновлена з пам’яті, адже попри схожість до 18 емблеми із книги Гайнріха Енгельграве [680, с.296] (малюнок 16), вони не ідентичні та мають явні зображальні відмінності, різні назви та коментарі. Умовною назвою до емблеми Г. Енгельграве є фрагмент цитати з Євангелії від святого Івана «*Quantum volebant. Joan. 6.*», що у перекладі українською – «скільки вони хотіли». Під малюнком як підписи подано кілька фраз, з-поміж яких відзначимо “*Manabit ad plenum*» (виллється вдосталь), «*Deus dat omnibus affluenter*» (Бог усіх розкішно обдаровує), «*Alia claritas solis, alia claritas lunae et alia claritas stellarum; stella enim a stella differt in claritate; sic et resurrection mortuorum*» («Інша слава (честь) для сонця, інша слава для місяця та інша слава для зірок, тому що зірка від зірки відрізняється славою; так і воскресіння мертвих») (Перше послання святого апостола Павла до Коринтян 15: 41–42).

EMBLEMA XVIII.

*Quantum volebant.* Joan. 6.



MANABIT AD PLENUM. a

DOMINICA QUARTA QUADRAGESIMA.

Divinae munificentiae fontem benignissimus Redemptor noster hodie multis millibus fecit scaturire, largiendo singulis, *quantum volebant*; at longè excellentius per sacramenta, sacros veluti canales, gratiae fontes in animos hominum derivare non cessat.

§. I. Deus dat omnibus affluenter, b & secundum propriam cuiusque dispositionem. ex quo consequitur juxta mensuram gratiae fore & mensuram gloriae, quod Apostolus innuit dicens :

§. II. c *Alia claritas est solis, alia claritas lunae, & alia claritas stellarum: stella enim à stella differt in claritate; sic & resurrectio mortuorum.*

a Metat. l. 2, caput, v. de 17. b Iacob 1. Trid. Sess. 6, c. 1. d 1 Cor. 13,

DOMI-

Мал. 16. 18 эмблема з книги Гайнріха Енгельграве “Lux evangelica...”

URL: <https://archive.org/details/luxevangelicsub02enge>

(дата звернення: 12.08.2016)..

Об'єднує обидві композиції спільна метафорична основа означення та ілюстрування Бога як водограю.

Загалом, емблематичні шаблони мали широку «мандрівну» амплітуду та іконічні перегуки, окрім того позначали спільні світоглядні засновки та когнітивні схеми, часом, з незначними модифікаціями, через те складно віднайти першоджерело, адже кожен символічний елемент може трактуватись як похідний. Зокрема, ще у ієрогліфічному письмі на позначення божественної сили Нілу (ріки як Божества), його всепроникливої присутності у житті давніх єгиптян використовуються зображення амфори, з якої ллється вода [716, с.41].



Таким чином, на основі висновків дослідників утверджується переконання, що малюнки Сквороди в діалозі «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира» скопійовані або змодифіковані принаймні з трьох різних емблематичних книг. Проте окремі відмінності та текстуальні коментарі до малюнків спонукають до припущення, що Скворода міг опиратися і використовувати не лише книжні варіанти емблем (про які, як відзначалось, він ніколи не згадує), а виокремленні картинні репродукції, що були збільшеними копіями емблематичних зображень, які прикрашали зали багатьох культурно-освітніх закладів та світлиці маєтків українських шляхтичів, де бував автор і на чому акцентував у окремих творах.

Про популярність емблематичних сюжетів, як зауважує Д. Чижевський, свідчить і те, що «дослідники народного мистецтва вказують, до речі, що амстердамський збірник відбився й на народному українському мистецтві (кахлі!), та вплив його помітний і на російському мистецтві. І згадка Сквороди про малюнки, що він їх бачив у Харкові, ще раз підтверджує існування такого впливу» [590, с.100].

Мабуть, не випадково розділ свого діалогу «НѢСКОЛЬКО СИМВОЛОВ, сирѣчь Гадательных, или Таинственных, Образов, из Языческой Богословіи» Скворода розпочинає з сюжетної деталі (яких, загалом, небагато у його філософських текстах) – Григорій запрошує гостей із саду до своєї світлиці, що густо обставлена новими картинами. Ці картини і є тими копіями емблематичних зображень, що стають



об'єктами інтерпретацій та смислових узагальнень для протагоністів діалогу. Окрім того, про емблематичні малюнки як інтелектуальні декоративні елементи прикрашування стін згадує Сковорода і в 29 байці «Старуха и горщечник» своєї збірки: «Довелось мнѣ в Харьковѣ между премудрыми ЕМБЛЕМАТАМИ на Стѣнѣ Залы видѣть слѣдующій: Написан схожий на Черепаху Гад с долговатым Хвостом. Средѣ Черепа сияет болшая Золотая Звѣзда, украшая оной. Посему Он у Римлян назывался STELLIO, а Звѣзда STELLA. Но под ним толк подписан слѣдующій: “SUB LUCE LUES”. Сирѣчь: Под сіяніем Язва» [409, с.175].

Цей малюнок, за спостереженнями Д. Чижевськкого [590, с.97] і Л. Ушкалова [520, с.178], – модифікація 48-а емблеми зі збірки Дієго де Сааведри Фахардо «Idea de un principe politico christiano...» [688]. Проте у італійському виданні 1642 року [688], як і у пізнішому 1655 року (Антверпен) [689] зображення, про яке веде мову Г. Сковорода, має виразні відмінності. Найперед, зірки розташовані впродовж усього тулуба ящура, (малюнок 17) їх тринадцять, немає великої зірки біля черепа, проте підпис, такий ж. Зображення ящура з цим підписом зустрічаємо і в амстердамському виданні «Symbola et emblemata selecta», але без деталей, на яких акцентує український автор. Таким чином, окремі емблематичні сюжети



**Q**ue prevenidos estan los Principes contra los Enemigos externos! Que delarmados contra los Domesticos! Entre las cuchillas de la guarda les acompañan, y no reparan en ellos. Estos son los Aduladores, y Lisongeros: no menos peligrosos sus halagos, que las armas

X x

Мал.17. 48 емблема зі збірки Дієго де Сааведри Фахардо «Idea de un principe politico christiano...». URL: <https://archive.org/details/ideadeunprincipe42saav> (дата звернення: 12.12.2016).

Г. Сковорода міг запозичувати з копій-репродукцій, або ж відновлював з пам'яті.

Усі 15 емблематичних малюнків вказаного розділу діалогу «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира», за винятком кількох незначних деталей, є точними копіями з амстердамського видання «*Symbola et emblemata selecta*». Перші п'ять вплетено у текст у порядковій послідовності розташування їх у збірнику – 302, 332, 351, 422, 718, далі знову повернення до початку і нове «коло» – 203, 310, 493, 748, а наостанок маємо 534, 654, 721, 744, 741, 625. Особливістю амстердамського видання було те, що воно мало двокомпонентну структуру – малюнок та словесний девіз, який об'єднував у собі ознаки мотто і коротенької епіграми. Голандськомовні варіанти назв до малюнків одразу дублювалися церковнослов'янською та трохи нижче – німецькою, французькою, латинською, англійською, італійською та іспанською. Текст та малюнки було розділено і розміщено окремо на суміжніх сторінках. Емблематичні конструкції подавались у формі каталогічного зібрання. Вони не мали додаткових смислових уточнень, були самостійними одиницями, а не пропедевтичними візуально-вербальними презентаціями до розлогих текстуальних розділів, як це було у багатьох послідовників А. Альціато. Їхня структурно-семіотична композиція організована як ребус, що потребував розкодування.

У своєму тексті Сковорода не згадує назв емблем з амстердамського збірника, а інтерпретаційні «процесії» розпочинаються одразу з огляду малюнків (*малюнок 18*):

АΘАН[АСІЙ]. А протолкуйте мнѣ, что се за пирог... что ли...

ЛОНГ[ИН]. Гдѣ тебѣ пирог? Конечно, севодня мало ты ѣл.

Се раковина, или черепашка, или Устрица.

Откушай ее. Она говорит самое премудрѣйшее:

«Ищи себе внутрь себе» [409, с.685].

Сконцентровані у назві першоджерела ідейні сентенції стають координаторами для інтерпретаційних поглиблень та розмислових узагальнень. Церковнослов'янські варіанти девізів Сковорода теж модифікує під книжоукраїнський мовний тип, проте їхнє відтворення не дослівне, а вільне, і очевидно скоректоване тими різномовними дублюваннями, що додавались до емблем, насамперед, латиною. Це помічає і О. Межевікіна: «На відміну від зображень, девізи з «Емблем



Мал. 18. Малюнок з діалогу  
Г.Сковороди «Алфавіт...»

та символів» майже ніколи не відтворюються в тексті Сковороди дослівно, а передають смисл, ніби записи по пам'яті або ж як переклади з інших мов, використаних у цій книзі» [294, с.6]. Поряд з цим, свої розмірковування Григорій Савич доповнює цитатами з Святого Письма, що коригують смислові акценти у потрібну авторові проєкцію

аналізу ейдосів «сродності» та «самопізнання». Загалом, ця частина діалогу Сковороди структурою та методикою смислопрезентації близька до тієї моделі, яка зринула у послідовників А. Альціато, у якій емблеми розташовувались на початку розділу і ставали об'єктом для розлогіх коментувань та текстуальних розмислів з символічно маркованої проблеми.

У Г. Сковороди маємо сикретичне з'єднання традицій книжної емблематики та жанру філософського діалогу, емблематичні малюнки стають важливим елементом смислового констатування. Зрештою, елінська філософія була тим праджерелом (прапосередником), у якому виразно проглядаються емблематичні схеми смислоконструювання, адже візуалізація та унаочнення розмислових сентенцій була доволі популярною, достатньо згадати Платонову «печеру», його міркування про природу «номінацій», про що детальніше згодом.

На думку багатьох дослідників, з європейських емблематичних збірок Сковорода запозичив численну кількість символів та семіотичних схем. «Переглянувши амстердамський збірник, – підкреслює Д. Чижевський, – ми знайдемо там мало не всі головніші символи, що зустрічаються в Сковороди» [590, с.93], а Л. Ушкалов переконаний, що «деякі тексти Сковороди буквально зіткані з образів, які є в цій книзі [«Symbola et emblemata selecta» – О.С.]» [520, с.170]. До подібних висновків схилиються і О. Межевікіна, Л. Софронова, Т. Шевчук. Емблематичні збірники презентували особливо яскраві та інтелектуально вишукані різнокультурні синіфкати, себто рафінували та

відображали іконічно-конвенційні семіотичні схеми з різних контекстів. Своєю появою вони підкреслили вагомість емблематичного типу смислоконцентрування, що існував здавна. Для їхнього розкодування обов'язковим було знання та розуміння контекстів їхнього походження, первинних значень.

Сковорода, помічаючи та запозичуючи з емблематичних збірників конкретні символи та емблеми, піддає їх контекстуальному переакцентуванню і використовує як знаки для нових семантизацій. Він часто вживає в одній схемі образи та текстуальні коментарі, наприклад, з еллінського та біблійного контекстів.

### ▼ 5.2.2 Герменевтичний простір емблеми і візуально-вербальна конвергенція

У своїх трактатах та діалогах український філософ неодноразово звертається до окреслення принципів та історичної модифікації емблематики. Вони, загалом, вкладаються у русло теоретичних традицій поетик та риторик XVII – першої половини XVIII століть, у яких, на думку В. Маслюка, послідовно підноситься переконання, що «використання емблем, символів та ієрогліфів у творах допомагає [...] ґрунтовніше впливати слухачам істину» [290, с.177]. Емблематичну традицію він трактує як дуже давній винахід «древніх мудреців», тож не ототожнює її з емблематичними збірками XVI–XVIII століть, а розглядає як первісний спосіб утвердження сигніфікації універсального «богослів'я», сакральну прамову, що зростає з міфологічної свідомості. Про це він пише ледь не в кожному тексті, зокрема і в «Алфавіті»: «Баснословныя Древних Мудрецов Книги есть то самая предревняя Богословія. Они также не-вещественное Естество Божіе изображали тлѣнными Фигурами, дабы не-видимое было видимым, представляемое Фигурами Тварей» [409, с.690].

У трактаті «Книжечка, называемая «Silenus Alcibiadis. Сирѣчь Икона Алквіадская» емблематичну сигніфікацію він пов'язує з давньоєгипетською, давньоєврейською (біблійною) та еллінською традиціями, наголошуючи на тягlostі, спадковості та різних номінаціях однотипного смисловиражального принципу: «Такія Фигуры, заключающія в себѣ тайную силу, названы от Еллинских Любомудрцов: EMBLEMATA, HIEROGLYPHICA. А в Библии называются: Чудеса, Знаменія, Путіе...» [409, с.742]. Згадка в одному ряді ієрогліфів, емблем, чудес не випадкова,



вона лише підтверджує внутрішню настанову виокремити спільний та перехідний семіозисний тип, що є джерелом та основою постання досвіду та смисловпорядкувальних механізмів у глибокій історичній проєкції та широкому культурному контексті. Зрештою, уся «емблематична» література XVI–XVIII століть була лише модифікацією цього типу. На переконання Ервіна Панофського, саме під впливом віднайденої в 1419 році книги Н. Гораполло «Hieroglyphica» [685] почали «з'являтися незліченні книги емблем» [382, с.184].

У трактаті «Кольцо» Григорій Савич розглядає емблематичні моделі в прив'язці до римської традиції, згадуючи трактування символів у Ціцерона та акцентуючи на особливій ефективності зображально-вербальної (іконічно-конвенційної) сигніфікації, що функціонує як різновид вишуканої метамови: «древні мудреці имѣли свой язык особый, они изображали мысли свои образами, будто словами [...] Образ, заключающий в себе тайну, именовался по-еллински εμβλημα, emblemata» [409, с.576]. У прикладах емблематичних конструкцій Г. Сковорода виділяє два компоненти – зображення і вербальний коментар: «гриф с сею подписью: «Наглорожденное скоро исчезает»; или сноп травы с сею подписью: «Всяка плоть – трава» [409, с.576]. Така структура у часи пізнього бароко була особливо популярна. Вона є модифікованим варіантом класичної емблеми, демонструє заміну малюнкового елемента (pictura) вербальним описом, що опосередковано унаочнює образ та його важливі деталі.

Підкреслюючи саме таку структурну особливість, Сковорода розкриває свої ідеали про ефективні та вишукані художні форми абстрактно-вербальної комунікації, звеличує роль зорової (наочної) символізації у пізнавальних та герменевтичних процесах, латентно наголошує на вагомості візуальної рецепції та її смислонаповненості через іконічно-конвенційну сигніфікацію. Такі образно-вербальні утворення «заключають внутри себе нечто драгоценное – разумъй божіе» [410, с.380]. Відтак, пізнання Бога, вічності, людини та навіть Біблії повсякчас розкриваються через конструкції, що сконцентровані навколо наочних універсалій, візуальних спостережень і зводяться до констатування когнітивної та духовної вагомості понять «взору» та «очей»: «Сіаніе премудрости божія, из тлѣнных образов блистающія, подобны естъ драгоценному сокровищу, в нѣдрах сокровенному» [410, с.390], чи:

«Видѣніе внѣшнее сих многих очей есть фігура одного недремлющаго, вседержительного ока божія» [410, с.382].

Процес споглядання для Сковороди передвісник народження значень, він потенційно семантичний. У кожному з образів фізичного світу він бачить внутрішньо приховану божественну цінність, відтак особливу семантику, постання якої не опосередковане лише словом, а насамперед взором.

«Змисл зору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя, а тим самим і для поезії» [536, с.97], – писав Іван Франко значно пізніше, відштовхуючись від позитивістських критеріїв інтерпретації екзистенційно-когнітивних процесів. Сковорода ж трактував його символічно, опираючись на християнські догми й містичні уявлення та емблематичне структурування. Тож явище пізнання, як стверджує Д. Чижевський, в його висвітленні має двобічний характер, доволі чітко розкривається у фразі: «цей світ бачить себе в моїх очах, як у двох дзеркалах» [590, с.260].

Процеси споглядання у Г. Сковороди прив'язані до процесів пригадування, вони мають мнемонічну функцію і втілюються в системних «умозрених» [411, с.14]. Розумові акції трактуються як візуальні асоціації, що сповнені прихованих сенсів, відповідно «в вещах можно примѣтити вѣчность» [411, с.13]. Використовуючи емблематичну «структурологію», український мислитель будь-який образ вводить в діалектичну систему і розглядає його в формулі універсальної взаємоперехідності: «Начало во всѣх системах мірских умозриться и всю тлѣнь, как одежду свою, носит; оно есть мір первородный» [411, с.14]. Загалом, такий стиль та виклад доволі близький до структуральної ідеології та методології, з єдиною відмінністю – структуралісти зосереджують увагу на слові і його семантиці, яка формується ззовні, в «порівняльному контексті», Сковорода ж акцентує на образі та уявленні, смислові горизонти яких знаходяться начебто в його середині, хоча насправді у нього вони теж контекстуальні.

Розрізнення конкретних явищ можливе у антиномічних протиставленнях: «Сей риза, а тот – тѣло, сей тѣнь, а тот – древо; сей вещество, а тот ипостась, сиріч [...] мір в мірѣ есть то вѣчность в тлѣни, жизнь в смерти, востаніе во снѣ, свѣт во тмѣ, во лжѣ истина, в плачѣ радость» [411, с.14]. Така особливість взаємного визначення семантики

слів у парних протилежностях для Фердінана де Сосюра була однією з найважливіших у мові, адже вказує на відсутність ознак, властивих «опозиції». «Весь механізм мови [...] ґрунтується на протиставленні цього роду та на породжуваних ними звукових і поняттєвих відмінностях» [452, с.154]. Сигніфікативні моделі Г. Сковороди, що оперті на різного роду структуральні проектування та каталогізування, на думку сучасних дослідників, «цілком корелюють з новітніми методологічними тенденціями сучасної західної філософії, зокрема семіотикою, семіологією, структуралізмом і постструктуралізмом» [363, с.99], а його «хронологічне» розуміння щастя і раю, пекельних мук, «найближче до постмодерну» [369, с.102].

Світлана Повторєва підкреслює пов'язаність поняття «різоми» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі) і уявлення Сковороди про сутність картини світу [363, с.100]. Причому «різома», за улюбленою методикою Г. Сковороди, конкретизується емблематично, з використанням візуальних та вербальних синкретичностей: «У метафоричному виразі різوما нагадує *цибулину* [тут і далі виділення наші – *О.С.*], яка містить у собі *приховане стебло*, що може розвиватися куди завгодно і приймати будь-які форми. Істотною властивістю різومي є її поліморфність, плюралістичність під час збереження цілості. Ця цілість містить в собі у спресованому вигляді різноманітні види діяльності, є свого роду *клітинкою*, *бульбою*, в якій потенційно містяться мислення, пізнання, поведінка, міміка, мова не як рівні діяльності, а як конкуренція і діалог» [363, с.100]. Таким чином, складні абстрактно-раціональні засновки постмодерну, його термінологія та методологічний інструментарій піддаються семантичному просвітленню у емблематичній моделі, через залучення наочних ілюструвань як допоміжних тлумачних елементів у мовленнєві синтагми. Виявлення у текстах Сковороди структуральних та семіотичних подібностей до методології постмодерну підкреслює очевидну актуальність та взаємопроникливість проблем мови (вираження) та світорозуміння (смислу), тексту та буття у його філософській системі.

Частково відчуття саме таких специфічних особливостей сигніфікації та недовіра до сухих вербальних конструкцій були спонуками до емблематичного комбінування фрази у Г. Сковороди, для якого візуалізовані образи ставали допоміжним елементом формування смислових утворень і вказували на неможливість «розриву», особливу близькість

та зв'язність візуального та семіотичного. Домінантні концепти він розглядає у парних антиноміях, що мають наочну аналогію, яка перемандрує з тексту у текст. Один з улюблених ейдосів філософа – «вічність» (Бог) – складається з «начала» і «конца», народження і смерті, нового і старого, що ілюструється кільцем: «В ней так, как в колцѣ: первак и послѣдняя точка есть та же, и гдѣ началось, там же кончилось» [411, с.12], або змієм, що кусає свій хвіст. Іншим наочним представленням цієї ідеї є класичний часто повторюваний у різних текстах та аналогіях мотив трансформації насінини «зерна»: «В самих тварях сіе можно примітити: что тогда, когда согнивает старое на нивѣ зерно, выходит из него новая зелень и согнитіе старого есть рожденіем новаго, дабы, гдѣ паденіе, тут же присутствовало и возобновленіе» [411, с.12].

Емблематичні форми семіозису Г. Сковороди породжені його ставленням до можливостей та функцій слова у гносеологічних та герменевтичних системах. Дмитро Чижевський відстежує такі прояви в контексті усталених форм художнього самовираження і підкреслює, що Григорій Савич фактично повертається «до якоїсь первісної форми мислення в образах та через образи» [590, с.72]. Термінологічні та поняттєві форми «вжитку слів» [590, с.72] він ігнорує, натомість звертається «до символічного їх ужитку [...] Як у «досократиків» під образовими виразами (“вода”, “вогонь”) [...] дримають ще не цілком сформовані поняття [...] заховані під покровою численних порівнянь та символів» [590, с.72]. Богдана Крися наголошує на відсутності зв'язку між словом і його буквальним змістом, підкреслює перманентну легковажність у ставленні до семантичного потенціалу слова та мови загалом: «Звідси, очевидно, відсутність чи навмисне ігнорування мовної проблеми. Мова тут ніяк не може бути метою. Він постійно говорить про позамовну сутність, про несуттєвість мовного як несуттєвість зовнішнього, наголошуючи на тлінності знака, сліду, що ведуть до нетлінного джерела» [236, с.166]. Зрештою, навіть власне слово він мислить емблематично («мыслей вода»), «відриває» від індивідуально-авторського самоотождення (тож і самотворення) і розглядає його як прояв «безначальної істини», про що читаємо у передмові до збірки «Басни Харьковскія»: «Прійми ж, любезный приятель, дружеским сердцем сію небезвкусную от твоего друга мыслей воду. Не мои сіи мысли и не я оные вымыслил: истина есть безначальна» [410, с.108].

Можемо констатувати, що Сковорода мав власне розуміння природи та потенціалу «вислову», вироблене довготривалою, перманентною герменевтикою біблійних текстів, сформоване на логіці та метафізиці античних філософів, «християнського епікуреїзму» [353, с.184], контекстом літературно-мистецького бароко, європейськими емблематичними взірцями. Структурно воно проектувалось як взаємодія візуально-вербальних десигнацій, де посилання на наочний образ ставало додатковим, а часто й домінантним метафоричним конотуванням значення в цілому.

Загальновідомо, що мова творів Г. Сковороди, яку Л. Ушкалов називає «сумішкою» (*lingua mixta*) [506, с.396],— це синтез української розмовної, церковнослов'янської, книжної української мови (в різні періоди з більшою або меншою наближеністю до російської), латині. Вживає він вислови «давньогрецькою, давньоєврейською [...], німецькою та французькою» [605, с.593], що підтверджує полілінгвальну комбінувально-виразову зосередженість. У побуті він користувався розмовною українською мовою, як стверджують М. Ковалинський та Ф. Луб'яновський [215]. Таким чином, мовна «палітра» Г. Сковороди була доволі багатою, а вживання конкретних варіантів зумовлювалось різними контекстами: побутовим, творчим, науковим, епістолярним, інтерпретаційними та стильовими інтенціями. У мові його творів, відповідно до норм літературно-мистецького бароко, домінує книжна українська з великою кількістю церковнослов'янізмів, проте у ній достатньо вкраплень з української народної, латинської, грецької тощо.

Григорій Сковорода доволі ретельно підбирає вербальні відповідники до конкретних термінів та понять, узагальнень та аналітичних підсумків, у власних текстах вказує грецькі, латинські, рідше римські, польські, німецькі тощо першоваріанти, пояснює їхню етимологію, походження та аналогії. Проте як тільки його мисленнєві потоки скеровуються у філософське розмислове русло, йому не достатньо лексичного різноманіття усіх знаних мовних варіантів, традиційні граматичні можливості не задовольняють його виражальні потреби і він повсякчас звертається до улюбленої емблематичної сигніфікації («язик особливий»). Можемо констатувати, що Сковорода надавав перевагу не так конкретному мовному варіанту, а насамперед конкретній сигніфікативній схемі, прагматичній лінгвофілософській моделі, що мала надлексичну та надграматичну орієнтованість.

Емблематичній «редукції» піддаються цитати зі Святого Письма, окремі сюжети та образи, теми та мотиви улюблених письменників та «мудреців». Очевидно, це було виявом внутрішніх спонук до розбудови вишуканого та зручного для власного філософського медитування ідіостилію, що навіть у різномовних варіантах демонструє акцентування та домінування символічного значення над «конкретно-матеріальним» [593, с.8]. Семантичний потенціал конкретних образів, предметів, явищ, повсякчас прив'язаний до знаків, він звертається до окреслення фізичного (візуального) контуру, виявлення першообразу, номінального позначення чи позначень та ідеального значення, що ховається за ними.

За словообразом Сковороди часто проглядається ціла система семантичних підтекстів, що водночас відсилають і до гносеології, і до богослів'я, і до етики, і до естетики тощо. Це пов'язано з тим, що український мислитель бачив у конкретних символічно зацентрованих його розумом явищах та образах різносторонні вияви та зв'язки, поняття «сутності» він часто розглядає «мультидисциплінарно». Такі тенденції зумовлені й тим, що його гносеологія прив'язана до етики, метафізики, психології, біблійної герменевтики.

Показовою є конструкція, що виражає ідею справжності «внутрішнього (чуттєво-раціонального) пізнання», компонентами якої є око, що має прикмети зовнішнього, споглядального, і серце, що асоціюється з внутрішнім, чуттєвим; у текстах їхнє проектування емблематично виражає складні явища гносеологічної взаємоперехідності та взаємопроникливості. «Обрати сердечное око твое во твое же сердце. Тут дѣлай наблюдєнія, тут стань на стражѣ со Аввакумом, тут тебе обсерваторіум, тут-то узриш, чего никогда не видел, тут-то удивишь-ся, насладишь-ся и успокоишь-ся» [411, с.114]. Образ «ока» і «серця» зустрічаються в різних іконічних сполученнях у емблематичних збірниках XVI–XVIII століття, що додатково увиразнює їхню давню популярність та різносторонню семіотичну потенційність. Помітно, як у цитованому фрагменті центральна образна конструкція стає елементом розгортання гносеологічної та антропологічної теми – «обрати сердечное око», «узриш, чего никогда не видел, тут-то удивишь-ся», естетичної – «насладишь-ся», психологічної – «успокоишь-ся». Усі вони зринають через символічне опосередкування обраних знаків, семантичне просвітлення яких потребує прив'язувань до конкретних

смыслекоординувальних контекстів. На ці контексти за допомогою перепокликань вказує сам Сковорода, переносючи вподобані символи та образи через низку емблематично зредукованих корекцій.

Комбінаційне сполучення «сердечное око», «серце» відсилає до одного з центральних наочних образів західнохристиянської іконографії, що має широке застосування і стало елементом особливого культу та зображень Чудотворної ікони серця Христового, а також «хатніх ікон» «Христос – палаюче серце», «Богородиця – палаюче серце», відтак до його трактувань та тлумачень у екзегетичній та патристичній традиціях\*. Детальний опис однієї такої іконічно-вербальної композиції відтворює Сковорода в діалозі «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира» в розділі «Нѣсколько Символов, сирѣчь Гадательных или Таинственных Образов, из Языческой Богословии»:

Между тѣм, разбирая древних Любомудрцов тайно-образующія Божію Премудрость Картины, не видите на Главнѣйшем мѣстѣ, будьто всѣми ими Образ владѣющій ХРИСТОВ.

Вверху надписано:

«ОБРАЗ УПОСТАСИ ЕГО».

Внизу: «ІИСУС ХРИСТОС вчера и днесь...»

В кругѣ, окружаюшем Голову ЕГО, сіе:

О Ων. Сирѣчь:

СЫЙ.

На взаимном мѣстѣ Образ Пречистыя Матери Его. Вѣнец Ея от Звѣзд. Под ногами Луна, система Міра и Змій, держащій во устах яблоко. Но в руках Ея цвѣт Лиліа, а в сердцѣ сіяніе СВЯТАГО ДУХА. Задумчив и цѣломудренный взор.

Вверху надписано:

«Сотвори мнѣ величіе, СИЛЬНЫЙ».

Внизу: «Радуйся, честнаго таинства Двери.

Радуйся, премудрых превосходящая разум.

Радуйся, вѣрных озаряющая Смыслы» [409, с.694].

Структурально увесь фрагмент – відтворена вербально емблематична конструція, з деталізованим акцентуванням на доміантних

\* Про захоплення Г. Сковороди іконографією та малярством, візуальним малюнковим образотворенням та їхніми зв'язками з європейською та вітчизняною мистецькою традицією пише Д.Степовик у працях: [461; 462; 463; 464].



зорообразних маркерах. Григорій Савич звертається до популярної іконізації та зводить у єдиному емблематичному комбінуванні знаки, що дозволяють виразити ідею самопізнання у дзеркалі християнського семіозису, антропології, з конотаціями християнської герменевтики, латентно пов'язуючи самоосмислення та «Христову філософію», естетику та іконографію.

Загалом, про те, що теологія серця «посідає в Сковороди неабияке місце, – зазначає Л. Ушкалов, – красномовно засвідчує статистика. Принаймні слово серце Сковорода вживає 1146 разів, прикметник сердечний – 106 разів» [516, с.82–83]. «Серце» Григорій Савич трактує полісемантично і, як і будь-який символ, наділяє його різними конотаціями, тобто використовує як семіотичну універсалію, що позначає складну субстанційну взаємоперехідну семантичну групу, яка сигніфікує процес контактування у межах «трикутника» людина-світ-Бог. Дмитро Чижевський розглядає такі варіанти і визначає їхні значення. Зокрема, глибину психічного життя «він зве «серцем» [590, с.224], «серце» є корінь усього життя людини, вища сила, що стоїть поза межами й душі, й духа, – шлях до «дійсної людини» веде через «переображення душі в духа, а духа – в серце» [590, с.225], «воно є безодня, глибінь, основа людського буття» [590, с.225], «серце є божественне в людині» [590, с.225], «іноді серце є для нього раціональний принцип: «думка», «мисля» [590, с.226] і обов'язково антитетичні пари «старе й нове», «чисте й нечисте», «тілесне й духовне» [590, с.228].

Цей далеко не повний перелік визначених видатним українським славістом рецептивних значень стверджує, що для Сковорода «серце» є полісемантичним образом, що виконує і роль символу, і метафізичного поняття, і екзистенційної категорії, позначає суб'єкт, предмет, процес пізнання, явище, принцип, форму, психоемоційний стан\*. Зрозуміло,

\* Поліваріантне використання одного знака для сигніфікації різних ідей було властиве європейській емблематиці, великою популярністю користувався саме образ серця. У збірці Фабіана Атируса [110] «Світське дзеркало» (повна назва «Das erneuerte Stammund Stechbüchlein: Hundert Geistliche Hertzens Siegel/ Weltliche Spiegel» [659]) різноманітні зображальні модифікації серця присутні у кожній зі ста емблем книги. Вони є елементом позначення диференційних іконічно-конвенційних комбінацій, що констатують метафізичні, моральні, етичні узагальнення про соціальний побут і людську поведінку, тілесну та духовну пристрасність (*малюнок 19*). Подібним чином використовується «серце» в книзі «Symbola et Emblemata selecta», де відтворено близько двадцяти композицій з цим образом. Очевидно, що з ними був знайомий Г.Сковорода.



Мал. 19. 64 емблема зі збірки Фабіана Атируса (псевдонім Георга Харсдерффера) «Світське дзеркало», у кожній зі 100 малюнкових композицій якої фігурували модифіковані образи серця. Скопійовано з URL: <http://diglib.hab.de/drucke/165-19-eth-1/start.htm> (дата звернення: 28.11.2017).

що втілення усіх цих конотацій прив'язане не до анатомічних чи біологічних унаочнень «серця», а до його емблематично модифікованих відображень, які мають фіктивну образну редукцію. Подібним чином сигніфікуються й інші символи, які залежно від задуму, контексту можуть позначати різні, часто протилежні поняття.

Григорій Сковорода утворює своєрідні символічні каталоги, що охоплюють диференційні семантичні уявлення і відображають смислову дифузю, спровоковану конкретним образом. Вони залежні від окулографічного фокусу, когнітивної позиції та горизонту у формативанні іконо-конвенційних відношень. Слушно про таке «розростання» семантичних відтінків писав Д. Чижевський: «кожний образ, символ має не одне, лише певне окреслене, «установлене», «зафіксоване» значення, що його обсяг значності різко окреслений, а кілька значень, що їх сфери значності почасти суміжні, почасти далекі між собою, почасти

навіть перехрещуються» [590, с.72]. Емблематична структура є формою, що дозволяє увиразнити семантичний відтінок, конкретизувати варіант, узагальнити його смисловий вияв. Вона розмита в текстах та фразах письменника і демонструє перехід класичної емблеми у формат внутрішнього текстуального «механізму».

### ▼ 5.2.3. Поміж контекстів: диференційний генезис семіотичних модифікацій Григорія Сковороди

Григорій Сковорода повсякчас використовує сигніфікативне перепокликання як засіб тлумачення, його герменевтичні розгортання вибудовують цілі ряди переходів від знака до ідеї, від образу до поняття. «Малая в корабль скважина впускает внутрь страшную стечь[...]. Вексель не бумагою и чернилами страшен, но утаенною там обязательностью. Бомба не чугуном опасна, но порохом или утаенным в порохъ огнем. Все невидимое сильняе есть своего виднаго и от невиднаго зависит видное» [410, с.431]. Такі формулювання організовано за емблематичним принципом – у стягненні словесно зредукованих візуалізацій і коментарів до них.

Окремі образи та символи Г. Сковороди, матеріалізовані у слові, нагадують семіотичні згустки, сконденсовані візуально-вербальні смислоутворення, що розкриваються через асоціацію, порівняння, протиставлення, метафору тощо, координуються контекстом. У них закладена латентна семантика, що формується асоціативно і потребує додаткового іконічно-конвенційного структурування. Відчуваючи цю символічну ускладненість власної фрази, письменник час від часу вдається до значеннєвого «просвітлення» та конкретизування тексту у формі авторських приміток. Така «семантична розгерметизація» дуже часто структурується за принципом емблеми: синкретична взаємодія образу та коментаря до нього форматує презентування певного ейдосу. Зокрема, такий формат бачимо у двадцять другій поезії «Саду божественных пѣсней». Описуючи бурі «суєтнаго» світу та шлях у ньому людини, український поет згадує у тексті про небезпечну дорогу в «Іерихон-град». Ідею «Іерихону» Сковорода розгортає емблематично у авторській примітці до поезії, як взаємодоповнювальну єдність візуальних асоціацій і вербальних маркерів, з одного слова висновує розлоге та композиційно відокремлене представлення. «Іерихон-град есть образ суєтнаго

міра сего и лестнаго. Он широкій, сирѣчь роскошным путем водит юных в разбойники, сієсть в челюсти зміїны и гидрыны, в смертныя грѣхи. Quaeenam maxima peccatoribus poena? Ipsum peccatum. – Ничто же есть злѣе грѣха и жала, убо его ничто же ни в сем, ни в оном вѣщѣ мучительнѣе. «Жало смерти – грѣх» [410, с.80]. Отже, ідея «суєтного і гріховного міста» концентрується у назві «Іерихон», яка наочно увиразнюється через візуалізацію «розкішної» дороги спокус, що веде юних у пащу зміїну та гідрину (цілком у дусі барокової іконографії зображень пекла та грішників, спокус та відплати), та доповнюється латиномовним риторичним «підписом» – «Що є найбільшим покаранням для грішників? Грїх» і цитатами з Біблії «Жало смерти – грїх» (1 послання Коринфянам) тощо.

### ***Біблія***

Емблематичний стиль Сковороди почасти зумовлений стилем Святого Письма, його перекладами, екзегетичною традицією і її методикою, перманентною настановою християнських богословів створювати нові варіанти розширених трактувань і пояснень до окремих фрагментів, фраз, образів, слів, мотивів сакрального тексту. Тлумачення Біблії як універсального тексту (окремиї «символічний світ») позначилось на уявленнях про структуру та форму смислотворення і смислопредставлення. Текст Святого Письма, зведений до образу книги, Сковорода розглядає лише емблематично: Біблія – це «седмиглавий дракон», що «вод горких хлябы изблевая весь свій шар земной покрыл суевѣрієм. Оно не иное что есть, как безразумное, но будто богом осуществованное и защищаемое разумѣніе» [411, с.8]. Сакральний текст він трактує як універсальний каталог, сенси якого розгортаються через приховані перенесення та аналогії, це «символічний мир, затѣм что в ней собраныя небесных, земных и преисподних тварей фигуры, дабы они были монументами, ведущими мысль нашу в понятия вѣчныя природы, утаенныя в тлѣнной так, как рисунок в красках своїх» [411, с.137].

У різних текстах та листах український богослов неодноразово підкреслює вагомість для його екзистенційного «веселія» читання та тлумачення Біблії. За узагальненням Л. Ушкалова, український філософ «народився задля того, аби тлумачити Біблію» [506, с.80] і не визнавав «за буквальним та моральним сенсами Святого Письма жодної рації, окрім знакової» [506, с.80]. Цю знакову природу Сковорода

репрезентує в улюблених і частоповторюваних емблематичних схемах, опираючись на символи кільця, змія, зерна, пов'язуючи пізнання світу та пізнання сакрального тексту в одну структурно-семіотичну систему. «А змій, держащій во устах свій хвост, приосѣняет, что безконечное начало и безначальный конец, начиная, кончит, кончая, начинает [...] На сем началѣ утверждена вся Библиа. Сіе истинное и единое начало есть зерном и плодом, центром и гаванью, началом и концем всѣх книг еврейских» [411, с.17]. Філософ був переконаний, що «Мойсейській же, символическій тайнообразный мір есть книга» [411, с.17], яка потребує особливого тлумачення. У традиції біблійної ноєматики та гевристики [дет. див.: 10; 517] Сковорода вносив власний струмінь, розкриваючи сенси Святого Письма й за близькою його серцю емблематичною «методикою», яка є чільним способом «усеосяжної алегорези тексту Біблії» [506, с.80].

Філософія символічних форм Г. Сковороди, на думку Л. Ушкалова, є «найбільш яскравою спробою осягнення буття через слово [...] Добачаючи між текстом Біблії та космосом якісь фундаментальні паралелі, перетворив “священну філологію” на онтологічний інструментарій, тобто на форму сходження людини до Абсолютного шляхом осягнення ества слова» [519, с.393].

Етимологічні роз'яснення Григорія Савича доволі оригінальні, він повсякчас «загортає» власне тлумачення у символічний пакунок, переносячи семантичне «конкретизування» через цілу низку структурно-семіотичних аналогій та різних контекстів, пов'язуючи візуальні образи (фігури) та відповідні вербальні маркери, поміж яких народжується прихована смислоформа. Для нього значення та сенс зринає лише у візуально-вербальній синкретичності, чи радше – синкретичностях, абстрактні категорії він тлумачить через конкретно-предметні асоціації, конкретні ж розглядає в системних аналогіях наочної, відтак семантичної схожості.

Осягаючи та описуючи багатосмислову категорію «начало», що мислиться у Сковороди як вихідне уявлення для позначення цілої низки сутностей – вічність, Бог, дух, «мір первородный», Біблія, «глава мудрости» – він наводить цілу низку фігур і монументів, що її «ізобразили» у різних віках і народах, «напримѣр колцом, шаром, солнцем, оком... А как колцо, так перстень, гривна, вѣнец и протч. есть тот же

образ. За шаром идут звѣзды, планеты, плоды, зерно, древо, рай и протч. За солнцем – утро, свѣт, день, огонь, луча, молнія, блистаніє, дорогіє камни, золото, прекрасные и благовонные цвѣты и протч.» [411, с.16] і так далі. Поряд з цим, він формує виразно емблематичні схеми, що доповнюють його пояснення: «Зороастр изобразил солнцем с сею пѣснію: «Услыши, блаженный, всевидящее имѣющий око!» [411, с.16]. Надалі категорію «початку» він пояснює все більш «віддалено», звертаючи від першооснови, заглиблюючись у асоціативно-образні деталі. «Отсюду у древних персов поклоненіє солнцу, а день воскресный назван день солнца, сирѣчь день Господень» [411, с.16], а Господь – це початок. Від трактування значення категорії «начало» в проєкціях «фігур» і «тварей», що є різними елементами однотипної емблематичної схеми, Сковорода переходить до узагальнення про істинну сутність біблійного слова: «всеї Библии слово создано в том, чтоб была она единственным монументом начала» [411, с.17]. Власне у цих переходах, від візуально-конкретного, предметно-відображуваного до невидимого істинного духовного начала Сковорода втілює своє розуміння взаємоперехідності, субстанційної та структурної єдності космосу, людини і Біблії, що визначають відповідну семіотичну та структурну синкретичність його стилю та мови.

### *Емблема-Біблія-елліни*

Зосереджуючись на визначенні таємничої сили біблійного слова, український мислитель у трактаті «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алкивіадская (Израилскій змії)» вдається до термінологічної ревізії провідних способів смислоконцентрування та встановлює їхні відповідники «у еллин» та Священному Писанні: «фігуры, заключающія в себѣ тайную силу, названы от еллинских любомудрцов: emblemata, hieroglyphica. А в библии называются: чудеса, знаменія, путіє, слѣды, сѣнь, стѣна, дверь, оконцо, образ, предѣл, печать, сосуд, мѣсто, дом, град, престол, конь, херувим, сиріч колесница и протч... Они-то суть скоты, звѣри, птицы чистыя и нечистыя, а библия есть ковчег и рай божій, простѣе сказать – звѣринец» [411, с.20]. У такий оригінальний спосіб міжмовної «термінологічної» трансформації Григорій Савич пов'язує елінську та біблійну сигніфікаційні системи, акцентуючи на структурно-семіотичній спорідненості виражальних форм, що втілена у різноманітних словоформах. Водночас, у визначеннях антропоцентричної, етичної, гносеологічної, естетичної



аксіології давніх греків та авторів Священного Писання бачив паралелі та подібності. Зрештою, часом він розглядає еллінську та біблійну софістику в єдиній світоглядній системі, наводячи до біблійних цитат та сюжетів аналогії з античних міфів та давньогрецьких софістів і навпаки, змішуючи та переплітаючи знакові та семантичні горизонти. У тексті та навіть у модифікаціях назви «Книжечки, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алкiviадская (Израилскій змій)» вони доволі виразні.

Очевидно, Сковорода часто відчував невдоволення, чи радше потребу постійного розширення та конкретизування, перманентну герменевтичну незавершеність власного вислову, отож мав скерованість на уточнення, альтернативне позначення. Відтак, вловити і визначити в усталеній (завершеній) формі провідні ідеї, домінантні смислові згустки доволі складно, адже вони зринають як узагальнення в різних місцях текстів, широко обкладені символічними, алегоричними, метафоричними аналогіями і плавно перепливають з однієї емблематичної універсалії в іншу. Особливо це проявляється у назвах текстів, що, на думку авторів приміток до другого тому повного зібрання творів Г. Сковороди 1973 року видання, часто змінювались автором, а «несталість назв, характерна для творів Сковороди взагалі» [411, с.503].

У першій редакції трактат мав назву «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алкiviадская», в другій – «Израилскій Змій, или картина, наречення День. Схожа на икону, называемую еллински – Σιληνός Ἀλκιβιάδου – Пѣстун Алкивиадов, и на египетскую льводѣву – сфинкс», а в «листах цей твір він називав «Дщерь», або «Авигеа» [411, с.503]. Розлогі та об'ємні назви – це загальна тенденція бароко, на титульній сторінці книги як її номінацію подавали, зазвичай, складну та пишно зіткану синтаксичну конструкцію в малюнковому обрамленні, з декоративним оздобленням (алегоричні гравюри, рамки із виливних прикрас, геральдика, шрифтові засоби). І у першому, і у другому варіантах свій текстовий виклад Сковорода узагальнює в номінуваннях «ікона» (перший), «картина», «ікона» (другий), свідомо чи підсвідомо акцентуючи на вагомості візуальних ефектів у його смислопредставленнях. У першому варіанті як домінантне він обирає давньогрецьке семіотичне поле (Алкiviад, силени, ікона-εἰκόνα), латентно покликаючись на Алкiviадове порівняння Сократа з силенами, яке



описав Платон в діалозі «Бенкет»; у другому – старозавітне, опираючись на біблійні легенди про Мойсеєвого мідного змія (один з улюблених символів), сотворення світу (День) та далі розширюючи давньогрецьким (ікона, Алківіад) та давньоєгипетським («льводѣва – сфінкс»). Модифікації назви демонструють семіотичну широту уявлення автора, використання різноконтекстних іконічно-конвенційних узгоджень, бажання удосконалення, розширення, доповнення, уточнення смислових узагальнень, хитання та «переходи» між давньогрецьким і біблійним семіотичними системами. Проте обидві підкреслюють незмінну орієнтованість на синкретичну сигніфікацію, концентрування і вираження смислових концептів у візуально-вербальній взаємодії, емблематичній схемі, де конкретний наочний образ є лише елементом, частиною більш розлогої структури, яка координує його семантичний відтінок і символічне «прочитання».

Власне життя, його самоуявлення, як і власні тексти, Сковорода постійно вносив у емблематичну парадигму семіотичної опосередкованості, замінюючи конкретні та звичні номінування на вишукані художні «перенесення», запозичення та порівняння, занурюючись у «інтертекстовий простір», насновуючи різноманітні алюзії, ремінісценції, цитування. Навіть у описах буденних процесів він не уникає цієї практики, а насолоджується такими вербальними «симулякрами», перетворюючи текст у низку емблематизованих ребусів та сентенцій. Так у листі до М. Ковалинського, що датується 26 вересням 1790 року, Сковорода розповідає про надсилання йому трактату «Ікони Алківіадської»: «Мати моя, Малороссія, і тетка моя, Украина, посылают тебѣ в дар малорослую дщерь Авигею «Икону Алківіадскую». Прійми ее и яко Давид, наслаждайся ею. Она не лицом, но сердцем красавица, и вся слава ея внутри ея. С нею бесѣдуя, бесѣдуеш со мною. Серце мое в ней, а ея во мнѣ. Она породить тебе единого точію сына, иже есть истое начало» [411, .356]. Власну постать, індивідуальність та текст Сковорода намагається семіотично «розчинити та розмити» у цілій низці культурних і соціальних знаків, що створює враження його орієнтації на «контекстуально-символічну» персоналізацію (чи навіть імперсоналізацію) та її опосередковану відображуваність, що дає усі підстави апологетизувати домінантність емблематичної виразовості у стилі українського філософа.

Цей-таки емблематичний світоглядно-стильовий тип був сприятливим фактором для розгортання поліваріантних інтерпретацій його творчості, а часом відвертих рецептивних вибіркостей та штучних модифікацій його смислоформ під певний ідеологічний шаблон. М. Попович про «сковородинознавчу історіографію» слушно узагальнив, що «небагато є в історії мислителів, спадщина яких тлумачилася би так різноманітно, як – від ювілею до ювілею – по-різному тлумачиться спадщина Сковороди. Мимоволі виникає питання: якщо розбіжності в розумінні доробку Григорія Сковороди настільки великі, то чи не дав він сам приводу для цього?» [369, с.91]. Справді, саме символічна опосередкованість думки та емблематична смислоконцентричність зумовлювала суперечливі трактування філософії Г. Сковороди.

Український письменник любив знакову та текстову гру, «словесні викрутаси» та «цитатні симфонії» (Ю. Шерех), що часто формує ілюзію надзалежності його текстів від прив'язаних до цитат контекстів. Проте, як доречно відзначають окремі дослідники, він довільно використовував запозичення з конкретних джерел (Ю. Шерех) та навіть улюблену Біблію переповідав у власній інтерпретації, що часто суперечила тогочасним церковним канонам і зближувала його з «європейським протестантизмом» [371, с.200]. «Для нього всі біблійні образи, у тому числі оповіді апостолів, є не більше ніж «фігури», символи з глибоким непрямым, інакомовним смислом» [371, с.200]. Враховуючи часте символічне перетікання та перескакування Сковороди від одного контексту до іншого, знаковий синкретизм, то, зрештою, цілком логічним є дослідницький «конфлікт інтерпретацій» (П. Рікер), які прагнуть вловити одну смислову тональність, підлаштувати обраний вектор дослідження «під крило» визначеної проблеми, тоді як у Сковороди їх кілька, що взаємно відзеркалюються у знаковій перехідності.

Сковорода насамперед орієнтується на семіотичні маркери контекстів, вибудовуючи з них власні смислоформи, умовно кажучи, хід його розмислу йде від конвенційного знака через переакцентування до власного значення, від відомого образу до власного художнього узагальнення, а окремі дослідники його творчості хід своїх інтерпретацій вибудовують у зворотній проекції – від значення до знака, що приводить їх до контекстів та визначених ними значень, які насправді ігнорує сам автор. Зрештою, Григорій Савич часто перетасовує знаки і контексти, вводить

загальновідомі культурні семи у «чужі» для них смислові горизонти. Не обходиться тут без улюбленого емблематизму – відомі іконічні образи та мотиви він трансформує в нові семантичні координати.

Доволі виразно такі тенденції простежуються у діалозі «Наркісс», де змодифіковано накладання загальних та індивідуальних іконічно-конвенційних корелятивів. Текст діалогу зорганізовано як розлогий коментар та інтерпретаційну дискусію до увиразненої у назві та низці описів візуалізації Нарциса, що заглядевся на своє відображення у воді. Тож більшість розмислових узагальнень про цінність «себепізнання» латентно прив'язані до неї, формуючи смислопредставлення емблематично, додатково наочно увиразнюючи справжні (духовні) та оманливі (тілесні) самооцінки.

За традицією, «Наркісса» прив'язують до міфологічного епосу, насамперед у римському списі Овідія: «Давній міф про Наркісса (або, в звичному для нас прочитанні, Нарциса) був знайомий Сковороді, мабуть за Овідієм, який переклав цей міф у третій книзі своїх «Метаморфоз» [33, с.163]. Проте саме міфологічний контекст вказує, що не він є домінантним смисловим координатором; з міфу Сковорода запозичує лише кульмінаційну образну презентацію, ігноруючи фабульні варіанти та полярно інтерпретуючи її. У контексті міфологічної традиції Нарцис інтерпретується як символ самозакоханості та егоцентризму, проникливе любування собою у дзеркалі води спричинює смерть, що є карою Богів. Виникнення цього міфу, на думку М. Ботвинника, «пов'язане з характерним для первісної магії страхом давньої людини побачити своє відображення (відображення є наче двійник людини, його друге «я», що знаходиться зовні)» [63, с.382].

Трактування Сковорода більш близькі до модифікованих європейською літературою середньовіччя смислоформ, що, зокрема, бачимо у 718-й емблемі зі збірки «*Symbola et emblemata selecta*», у якій до піктури «Нарцис у дзеркалі води» було виокремлено текстовий підпис, який у перекладі старослов'янською подано як «Знай самь себл» [484, с.240]. Саме цей емблематичний варіант розширює та розвиває Г. Сковорода за допомогою тексту Святого Письма, прив'язуючи еллінський міфообраз до біблійного контексту.

Давній образ, за висловом Л. Ушкалова, «виконує роль риторичної «матерії» в ході ампліфікації довгої низки тем» [513, с.174] та набуває

нового значення через залучення нового контексту. Зрештою, у «Пролозі» до діалогу Григорій Савич чітко підкреслює, що розглядає сюжет міфу як дуже давню притчу єгипетського «богослів'я», яке є основою єврейського: «Наркісс [...] есть предвевняя Притча из обветшалыя Богословія Египетскія, яже есть Матер Еврейскія» [409, с.231]. Очевидно, він ідентифікував цей міф у власній пам'яті як універсальну семіотично-структурну композицію, повчально-алегоричні алюзії якої присутні в єгипетській та гебрейській традиціях. На це були певні підстави, адже дослідники античного міфопоєсу трактують його як «етимологічний» (Ботвинник М. Н.): «судячи з імені героя, міф про Н. догрецького походження; народна етимологія зблизила ім'я Н. з грецьким дієсловом «ціпеніти», «остовпіти», і це зближення, можливо, слугувало одним з джерел міфу» [63, с.382]. Безперечним є те, що Сковорода використовує семіотичний кістяк міфу, модифікуючи його під своє розлоге емблематичне інтерпретування.

«Богослівський» контекст, визначений автором діалогу як джерело народження образу, теж відкриває цікаві аналогії. У світлі грецької етимологічної традиції поняття «богослів'я» Г. Сковорода використовує для означення не лише християнських ексегетичних доктрин, а й прикладає для увиразнення дохристиянської теогонії і дуже часто підкреслює спадковість та зв'язність обидвох. Використовуючи емблему Нарциса, насамперед візуально-ілюстративну кульмінацію, Григорій Савич коментує її в герменевтичному обрамленні тексту Святого Письма, а окремі розділи конструює у формі біблійних «цитатних симфоній». Саме змішування та з'єднання двох «богословських» традицій стає джерелом для метафізичного узагальнення доміантного ейдологічного концепту – «пізнай себе». Кожна з них виконує свою роль і «не втручається» у функціональний простір іншої. Давньогрецький контекст увиразнює візуальну проекцію, біблійний – текстувальну. Попри те, що саме біблійні цитати слугують Сковороді провідним засобом для розмислового просвітлення, вони експліцитно та в контексті улюбленої автором семіотичної «перехідності» жодним чином не позначились на увиразненні номінативної семи «Наркісс», відтак і його образу, хоча підстави такі були.

Одним з чільних джерел текстового форматування діалогу є Послання апостола Павла, цитати, перафрази та довільні відтворення

якого густо вплетено у твір. У першій його частині – Посланні святого апостола Павла до римлян – є згадка про Наркіса, що належав до Святих апостолів з числа сімдесяти (Послання св. Апостола Павла до римлян 16: 11). Окрім того, згадується святий Наркіс як проповідник Христа у Атонах у «Четьях Мінеях» під оповіддю 31 дня жовтня. Ім'я «Наркісс» використовувалось в православних колах при «постриженні», можна, приміром, згадати викладача риторики Києво-Могилянської академії, ієромонаха Києво-Печерської Лаври, автора курсу «Liber septem Oratoriae difficultatibus sigillis munitus in gratiam consiliandi legentis ac considerantis [animorum] intus et foris conscriptus, hoc est ab extra decore, laude et dignitate, qua ab intra utilitatem rhetorum adornatus magnifica Tulli Severiensis dextera sedulamente ad legendum et [utinandum] porrectus anno 1719» («Книга, запечатана сімома труднощами ораторського мистецтва, написана на втіху й пораду тим, хто читає і розмірковує всередині і зовні, тобто оздоблена зовні доречністю, похвалою і гідністю, а зсередини користю риторів; завдяки могутній десниці Сіверського Туллія для читання та вдосконалення старанного розуму видана року 1719» [8]) Армашенка (Гармашенка), що взяв чернече ім'я Наркісс. У книзі Діонісія Фурноаграфіота «Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфіотом. 1701–1755 год» рекомендовано у іконописі зображати апостола Наркісса як молодого хлопця з ледь пророслою бородою [563, с.153]. Так чи інакше, Григорій Савич жодним чином не згадує цю номінативну конотацію, використовуючи образ «Наркіса» лише як знакову візуалізацію з давньогрецької міфології, очевидно, опосередкованої емблематичними збірниками. Тож можна констатувати, що у емблематичній сигніфікації український філософ, використовуючи знаки та тексти, що належать до різних контекстів та традицій, вдавався до вибіркового модифікування та змішування. У цьому проглядається якась особлива творчо-світоглядна «вільнолюбність» Сковороди. Складається враження, що він понад усе прагне уникнути підпорядкованості власного тексту та стилю від однотипного ідеологічного, семіотичного та семантичного штампу, підлаштовуючи відомі культурно-знакові контексти під власний виразовий тип.

### *Графіка та правопис Сковороди*

Стиль та семіозис Сковороди є органічним відображенням його гносеології та герменевтики, у яких емблематична схема часто була основою смисловпорядкування та пояснення, домінантною методологічною моделлю інтерпретації онтологічного досвіду від первовіку до сучасності. Незалежно від того, на який культурно-семіотичний контекст (елінський, біблійний) спрямований його герменевтичний вектор, усі аналітичні та синтетичні узагальнення підпорядковуються його філософській настанові – «начало во всѣх системах мірских умозрится и всю тлѣнь, как одежду свою носит; оно есть мір первородный» [411, с.14]. За конкретними образами, знаками, реальними та умовними предметами Сковорода «бачить» взаємоперехідну «історію» модифікацій, що вказують на діахронну субстанційну єдність. Тож будь-який знак – лише тінь, візуально-смисловий концентрат, що ховає у собі глибоку перехідну семантику, яка спиняється у всеосяжний Божественний Абсолют.

У оригіналі автографу трактату «Икона Алквіадская» словоформа «умо-зрится» написана через дефіс. Цілком можливо, що у такий спосіб Сковорода намагався додатково графічно виразити своє особливе розуміння пізнавальних процесів, окремо акцентуючи і на зорових, візуальних формах у їхньому становленні. Загалом, графіка та правопис українського богослова демонструє перманентну спробу індивідуалізаторських оригінальних увиразнень смислової аксіології через письмо.

Григорій Савич вільно послуговувався правописними нормами, формуючи власну орфографію та пунктуацію, які, вочевидь, за його намірами, мали додатково графічно констатувати особливі акценти його розмислових потоків. Особливі функції виконують спеціальні позначки у формі «зірочки», що, на думку Юрія Шереха, Сковорода ставив, коли «наводив» біблійні фрагменти як цитати або у власних переказах, наголошував окремі «речення та фрази», «просто привертав увагу до того чи того фрагменту тексту», вирізняючи «найістотніше з його думки» [627, с.395–396]. Для посилення вагомості та виділення окремих слів у власних графічних конструкціях український письменник використовує велику літеру всупереч традиційним нормам. На жаль, перші два академічні видання творів Г. Сковороди 1961 та 1973 року не зберегли цю особливість авторського тексту, на чому з жалем акцентував Іван

Огієнко [188, с.14]. Цей недолік виправив Л. Ушкалов у повній академічній збірці творів 2011 року [409].

Велика літера, поряд із традиційним нормативним вживанням, у Г. Сковороди є елементом графічного увиразнення окремих слів чи сполучень, а також тексту загалом; він пише з великої літери як окремі слова, до яких, за визначенням Ю. Шереха, має особливий «пошанівок» [627, с.395], так і використовує збільшені графічні виділення усіх літер в обраних лексемах. Ця остання особливість графіки Сковороди дуже складно відтворюється у друкованому форматі, як це бачимо у виданні 2011 року. Вона нагадує рукописну зміну розміру шрифту, а часом і його типу, відтак окремі слова виписані з застосуванням збільшеного окреслення та каліграфування, що чітко проглядається у автографах [411, с.15]. Безперечно такий формат не був випадковим – у такий спосіб Сковорода розставляв логічні акценти, визначав домінантні центри смислових структур та символічних узагальнень, за якими потенційно ховалися нові або додаткові герменевтичні чи інтерпретаційні розгортання. Водночас, графіка Сковороди була опосередкованим відображенням тих складних мисленневих процесів, що спонукали вишукувати оригінальні виразові форми, тож традиційні та звичні, семантично унормовані слова та словоформи у такому написанні начебто набували нової, окремішньої контекстуальної значимості. Зокрема, у третьому розділі рукопису трактату «Икона Алквіадская» з великої літери написано (*малюнок 20*) «Мір», «Домъ», «Рай», «Вертоградовъ», «Машинище», «Центръ», «Ціркуль», «Окружія», «Ипостась», «Основаіе», «Грязь», «Рисунок» тощо [411, с.15]. З великої літери та збільшеним розміром рукописного шрифту написано: «Вѣчнаго», «Начало», «Центръ».

Визначити єдиний принцип, що міг би обґрунтувати саме таку специфіку вживання великих літер складно. Та все ж певні тенденції є доволі виразними. Зокрема, «авторську» велику літеру Г. Сковорода використовує, як правило, для виділення іменникових форм, що позначають предмет та об'єкт розмислу, значно рідше – прикметникових, які вказують на його якість. Майже усі іменникові форм набувають статусу образних категорій, їхнє значення стає більш розширеним, модифіковане контекстом та іншими, виділеними великою літерою, словами – з розряду звичної лексичної одиниці Сковорода переводить їх у розряд синкретичних понять. Їхнє семантичне прояснення відбувається через



речени:

\* Unius inventus, est alterius generatio.  
Одной вещи изобретъ, рождаетъ творъ другую.

### ПРЕДЪЛЪ 3.й.

Начало, во всѣхъ Системахъ Мира, уно-зрится; и всю тѣль, напѣ Орежду свою носитъ. Оно есть Миръ первоначный.

Взглянемъ теперь на всемирный Миръ сей; напѣ на унаселительный Домъ Вѣчнаго; напѣ на прекрасный Рай; изъ безщѣтныхъ Вертоградовъ; будьто вѣнецъ изъ вѣночковъ; или Машинище изъ машинокъ, составленныи.

А я вижу въ немъ единое Начало; тапѣ напѣ единый Центръ, и единый умный Циркулъ, во множествѣ ихъ.

Но когда сіе Начало, и сей Центръ, есть вездѣ; а Окружая Сего нигдѣ нѣтъ; тогда вижу въ себѣ цѣломъ Миръ до Мира; единый Миръ составляющія: Миръ видный и не видный; живый и мертвый; цѣлый и сокрушаемый. Сей риза; а тотъ тѣло. Сей тѣнь; а тотъ древо. Сей вещество; а тотъ Илюстрац. свѣтъ Основаніе; содержащее вещественную Глазъ; тапѣ напѣ Рисунокъ держитъ свою краску.

и тапѣ

Сторінка автографа трактату «Икона Алквіадская».

Мал. 20. Автограф графіки Сквороди

художньо-образні перепокликання, що опираються на структуровану візуально-вербальну взаємодію.

Повертаючись до виділених у третьому розділі трактату «Икона Алквіадская» слів, можна простежити між ними таку структурно-семіотичну скоординованість. Ідея та образ світу – «всемірний Міррь сей» – це «Домь Вѣчнаго», «Рай» з незліченних «Вертоградовъ», «Машинище изъ Машинокъ». Його смислове становлення реалізується через послідовне семіотичне «перевказування» та доповнення – це дім, чудесний рай, ветроград, механізм складений з машинок. Кожен із вказаних знаків має свою внутрішню візуальну асоціативність, себто провокує зривання в пам'яті певних наочних «меморіатів», що є джерелом фіксованості значень. Таким чином, ідея образу світу реалізується через поступальну взаємодію візуально-вербальних маркерів, що синкретично конструюють смисловий горизонт. Семантика словоформ «дім», «рай», «ветроград», «машина» у такій структурі зазнає переакцентування, їхній визначений зміст модифікується і стає елементом представлення абстрактної ідеї через конкретні. Далі за допомогою виділених слів Скворода вдається до вербального малювання графічної схеми, що структурує його світову модель. У попередньо визначеній композиції образу світу він виділяє «Начало», «Центръ» і «Ціркуль», що не мають окружності, тож діляться на два світи – видимий і невидимий, живий і мертвий і так далі.

Сприймати такий виклад складно, адже його логічне становлення можливе лише у перехресній рецепції, з урахуванням важливості синкретичної взаємодії іконічно-конвенційних сигніфікацій, особливого уявлення про графічну опосередкованість, «переливання» символічного у конкретне, чи представлення абстрактних категорій через вервицю наочних аналогій. Загалом, стиль Сквороди сильно залежний від емблематично зредукованих схем; майже усі, визначені дослідниками творчості як домінантні, ідейні центри філософської системи репрезентовані візуально-вербально, через активну взаємодію наочно-образних аналогій та вербальних узагальнень.

Оригінальний правопис, особлива графіка, малюнкові вплетання у тексти, символізм та всеосяжний емблематизм – різні форми знакового вираження складних мисленнєвих акцій Сквороди, що сплітали та модифікували традиційні та унормовані контекстами семіозисні

еталони з авторськими сигніфікативними експериментами. Їхня взаємопроникливість та перехідність часом перетворюється у надмірне, зумисне розгалужене автором знакове «штукарство», спрямоване на емблематичне осягнення та артикулювання певних ейдосів і їх етимології.

Діалог «БЕСѢДА 2-я, Нареченная OBSERVATORIUM. SPECULA. Еврейски: СІОН» Сковорода розпочинає з емблематизованої схеми визначення сутності «істинного блаженства», що розміщена як епіграф до усього тексту: «Что есть Истинное Блаженство? На чем оно твердо стоит? Конечно, КАМЕНЬ оный есть великій, дивный и ЕДИН» [409, с.454]. Цілоком у руслі улюблених іконічно-вербальних композицій, насамперед найчастіш уживаної – зі збірника «*Symbola et emblemata selecta*», український творець вагомий християнський ейдос спершу концептуалізує через символічну візуалізацію. Її представлення визначається низкою вагомих деталей – блаженство стоїть на одному, великому і нерухомому чудесному камені. Лексеми «один», «великий», «твердий», «чудесний (дивный)» конкретизують унаочнення образу, який стає узагальненим і єдиним «просторовим маркером» [152, с.351] у замкнутому наповненні емблематичного малюнка. Його виокремлення як окремої текстової одиниці (епіграф) надає йому особливої ваги, а відзначені деталі спонукають до трактування його як символічного відображення «сакрального центру» – *axis mundi* – (синонімічного до міфологем «гора», «пуп», хрест), що присутнє і у назві твору) [152, с.17], що впливає на смисловираження усього діалогу. Звернення до емблемати «каменя» теж не випадкове.

У збірці «*Symbola et emblemata selecta*» є ціла низка емблематичних зображень з цим образом, з-поміж яких згадуємо один, що перегукується з трактуваннями Сковорода. Двісті шістдесят восьма композиція презентує обрамлене в коло зображення кам'яної брили (скелі), що самотньо височіє понад рівнинним простором з підписом: «Воздвигнута єсьмь да ѿвсего свѣта видима буду» [484, с.90–91]. У Святому Письмі цей образ трапляється доволі часто, маючи цілий ряд сюжетних конотацій. «Камінь, виставлений на видному місці, може нести якість послання і бути майже одухотвореним. Так, камінь Ісуса Навина в Сихемі “чув всі слова Господа ... він хай буде свідком проти вас, щоб ви не збрехали перед Богом вашим”» [415, с.466]. Отримані Мойсеєм Десять заповідей були написані на кам'яних скрижалях, а їхнім новозавітнім доповненням

вважаються Заповіді блаженства, які оголосив Ісус Христос під час Нагірної проповіді. Камінь як символ непорушності, сили та міцності Божої волі та Христової віри з'являється у різних місцях Біблії, що лише підтверджує його семіотичну вагомість та семантичний потенціал і вказує на смислокоординаційну присутність дохристиянської сигніфікаційної моделі у його значенневому увиразненні (камінь-блаженство).

Один з центральних християнських «психоемоційних рефлексів», спосіб духовного медитування семантично прояснюється через аналогію до природних властивостей конкретного предмета фізичного світу та його візуальних означників. Аксіологічні прикмети духовної категорії увиразнюються за допомогою наочних аналогій, що умовно конкретизують абстрактне поняття. Надалі увесь текст діалогу нагадує розширене розмірковування над емблематично зредукованою універсалією «блаженство», висновування та інтерпретацію пов'язаних з нею гносеологічних та психічних процесів, що можна трактувати як спробу символічної оцінки культурно-світоглядної екзистенції у проекціях теологічного і філософського номіналізму.

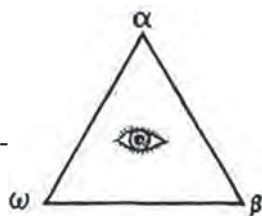
Впродовж усього твору Сковорода використовує синкретичну одно-типну модель – вказує на конкретний образ чи сюжетну ситуацію та коментує їх з залученням цитат Святого Письма. Усі вони поєднуються через перехідну взаємодію таких емблематично зоорганізованих перепокликань. Розпочинає Григорій Савич з улюбленого етимологічного акцентування – чому у еллін блаженство називається «Εὐδαιμονία, сиріч Благоразуміє» [409, с.454]. Відповідаючи на це, Сковорода від еллінського контексту переходить до юдейського і розгортає як пояснення нову емблематичну аналогію: «Для чого Евреи назвали оноє ж Свѣтом? Оно не Солнце. “Возсієет вам, боящимся Имене моего, СОЛНЦЕ Правды...” Малах[ія]» [409, с.454]. Далі у центр наступної композиції він ставить образ ока, що семіотично доповнює попереднє тлумачення з сонцем: «умное Око, как Свѣт и Фанарь во тмѣ, предводительствует нам, когда Блаженства ищем? А всякое Сумнѣніе и Невѣжество есть то тма» [409, с.454]. І так далі.

Структура та філософія такої текстової побудови нагадує прозове комбінування емблематичного каталога, де кожна наступна композиція доповнює попередню і є компонентом для народження нової. У тексті виразно проглядаються емблематичні моделі зі збірника «Symbola et

emblemata selecta». Окрім згаданої вище, можна відзначити модифікацію підпису до 493-ї композиції «Враги челоуьку домашній его» [409, с.456], яку з малюнком розтерзаного власними собаками Актеона відтворить Сковорода і у своєму «Алфавіті» [409, с.688]. Зрештою, тут важливо відзначити інше, змодифіковані запозичення – це лише прояв загальної світоглядно-стильової настанови емблематично редукувати певні ейдоси та смисли, що утворюються як іконічно-вербальні композиції з утверджених та відомих культурних знаків, сюжетів та їх мовних номінацій. Тож не дивно, що наприкінці діалогу Сковорода використовує малюнкову графіку, описуючи «Центр Пресвятыя ВЪЧНОСТИ»:

В центрѣ Треугольника ОКО.

1. АЛФА, всякую тварь предваряет.
2. Ѡ-МЕГА, послѣ всей твари остается.
3. ВИТА, есть раждающаясь и ищезающая Сре-  
дина [409, с.463].



Пояснюючи християнські сакральні догми, український богослов вдається до трансформованих синкретичних запозичень від Піфагора, Платона, єгипетської та давньоєврейської міфології, середньовічної містики. Центр Пресвятої Вічності презентується «геометрично-емблематично» як семіотичне стягнення з різних джерел. Тож «Треугольник твой, Якуша, пахнет Пифагором», «И мнѣ кажется, будто запахи Платоновскія Їдеи», а «СІЯ ТРОИЦА ЕСТЬ ЕДИНИЦА. “ТРИСОЛНЕЧНОЕ ЕДИНСТВО”. “не дремлющее ОКО...”» [409, с.463].

Дмитро Чижевський ці особливості художнього мислення пов'язував з «символізмом» думки, не розділяючи, як і сам автор, поняття символу та емблеми [590, с.90]. «Символіка Сковороди виявляється в постійному звороті від ідеальних, абстрактних, загальних предметів до конкретного – до життя, природи, мистецтва релігійної традиції» [590, с.71]. Можна лише конкретизувати цю сентенцію – логіка філософських розмислів та суджень, їхнє оформлення та виклад опирається на символічні аналогії та емблематичні структури, абстрактну ідею Сковорода завжди прагне пов'язати з конкретно-наочним аналогом. Невипадково дослідники творчості виданого українського мислителя часто централізували інтерпретацію окремих концепцій навколо образу чи символу

з текстів Сковороди, вводячи їх в різноманітні структурно-семіотичні пояснювальні схеми.

Сковорода неодноразово як синонімічні використовує поняття «емблема», «ієрогліф», «чудо», «знамення», «слід», «образ» [411, с.20] тощо і ставить в один ряд загальні термінологічні, видові, класові типи. Такі отожднення доволі часто трапляються в різних текстах, де емблема – це і фігура, і символ, і «вкладка» [411, с.22]. Навіть тоді, коли використовує класичні емблематичні форми з мальованими акварельними композиціями, він номінує їх фігурами, образами чи просто символами, як це бачимо у діалозі «Алфавит». Трактуювання їх як синонімічних, мабуть, зумовлене тим, що Сковорода бачить в них спільний структурно-функціональний принцип, який форматує та визначає семантичне конкретизування. Розглядаючи їх як однотипні семіозисні моделі, він підкреслює власне своєрідне уявлення семантичної архітекτονіки та мовної природи, що сильно залежні від його розуміння «світу» та «досвіду».

Поняття чуда, сліду та образу семантично становляться в інтенціональних емблематичних структурах, що передбачають внутрішньосвідому редукцію іконічного та вербального. Вони прив'язані до процесів абстрагування та номінування, узгодження внутрішньоуявного асоціювання та вербального маркування. Отже, семантика слова опосередкована універсальними (конкретизованих у визначених деталях) візуально-образними ідентифікаторами, що часто розкриваються через низку перевказувань: «И не дивно, что весь Израиль толчет в ступах Манну. Манна значит: ЧТО ТО? сирѣчь Чудо, а Чудо есть Образ, или фигура. Сама Ея о фигурах рѣчь дышет Гаданій Мраком, и самая кратчайшая Сказочка заключает в Узлѣ своем Монумент сладчайшія Вѣчности, как Корка Зерно, а Перлова Мать Жемчужину, и как Луна Солнечный Свѣт отдает по всей земленности своей. Напримѣр» [409, с.743].

Зрештою, у подібних формулюваннях часто проглядається рецесивне акцентування на давній герменевтичній проблемі адаптаційного узгодження світопізнання та його мовної референції, визначеного часовими рамками конкретного життя індивідуального реально-чуттєвого досвіду та опосередкованого через слово віддаленого узагальненого історичного знання. Їхнє взаємопроникнення є основою для смислостановлення, переливання абстрактного в конкретне, індивідуального в загальне, що часто опирається на імпліцитний гносеологічний емблематизм.



### *Платон-емблема-Сковорода*

Безперечно, тут не обійшлося без впливів Платона та середньовічних схоластів, про що багато писали як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники. Зокрема, В. Ерн називав Сковороду «християнським платоніком» [653, с.256], О. Лосев акцентував на «платонівському способі мислення» [270, с.221], Д. Чижевський зараховує українського філософа до «запізнілих платоніків» та «неоплатонізму» [591, с.146–147]. Загалом, серед дослідників творчості талановитого українського софіста не бракувало й тих, хто заперечував або применшував актуальність впливів платонізму (О. Пипін, Г. Шпет). Така «множинність інтерпретаційних континуумів» [521, с.28] вказує на те, що для визначення наявності або відсутності Платонових традицій у текстах Сковорода варто окреслити предмет порівняння та перегуків: чи йдеться про розвиток «Платонівських метафізичних проблем» в межах конкретної галузі (гносеології, естетики, етики, онтології), чи про інтертекстуальну пов'язаність, світоглядну та телогічну тотожність, чи про спорідненість структурно-семіотичної організації «вислову», «викладу» думки та власного вчення. Саме останнє, що висновується з відчуття та уявлення слова, відображає переживання «філософії мови» та втілюється в конкретних стильових формах самовираження, на наш погляд, варто розглядати як основу для таких відстежень.

Дмитро Чижевський був першим серед українських дослідників, хто вказав на вагомість емблематичного та символічного смисловираження у Платона та його послідовників, розглядаючи це як предтечу конститування стилю Г. Сковорода. «Одне з джерел, з якого символічне мистецтво позичає свої образи, є філософічна література платонізму. Вже в Платона зустрінемо силу символів: деякі з них знайдемо, до речі, і в Сковороди» [590, с.100]. Наводячи окремі символи Платона, які пізніше зринуть в українського філософа, Д. Чижевський все ж відзначає, що «образи Платона прийшли до Сковорода не безпосередньо» [590, с.101], а через опосередковані варіанти, насамперед з «символічних творів» XVI–XVIII століть.

Український вчений виокремлює довготривалу символічну перехідність, натягаючи семіотичну нитку від Платона до текстів XVI століття. Усе це додатково утворює функціональність емблематичної традиції,



що переносила «символи, емблеми, образи» [590, с.101] з дохристиянського в християнський семіозис. Водночас, такі засновки вказують і на давню літературно-філософську синкретичність, насамперед у сфері вираження та образно-логічного представлення певних смислів, що визначається гносеологічною та герменевтичною спорідненістю – схожими способами сенсопроявлення реальності. С. Аверінцев наголошує на нероздільності символічного та алегоричного тлумачення у Платона та його послідовників і називає це «герменевтичним методом, орієнтованим на дешифрування шифру іномовлення» [1, с.85], що мав тисячолітнє життя. Тож емблематичні схеми варті трактування як універсальні «методи» надчасового та надідеологічного форматування культурного досвіду.

Леонід Ушкалов та Олег Марченко теж відзначають, що «Платонів міф про “печеру” моделює низку присутніх вимірів сковородинівського метафізичного універсуму» [521, с.28]. Справді, саме визначення «моделює» найбільш виразно окреслює формат частково перейнятих від Платона способів та принципів репрезентування філософських істин. Сковорода інтерпретує та творчо модифікує не так конкретні розмислові узагальнення, «сміслові константи», а насамперед стиль та форму іконічно-вербальних експлікацій, спосіб смисловираження, що опирається на повсякчасну взаємодію візуально-вербальної сигніфікації для просвітлення складної та широкої буттєвої різноманітності. Сковороду цікавлять та приваблюють «конструкції» та структури, що дозволяють розкрити навіяні внутрішньою екзегезою та самоаналізом істини, він шукає універсальні методи, що мають широке занурення у різні традиції. Платонівський спосіб мислення, його теологію він вважає однаково цінною поряд з біблійною, відзначаючи у нього релевантні іудейським богословським осягненням:

ЛОНГ[ИН]. И мнѣ кажется, будто запахли Платоновскія Ідеи.

ЯКОВ. Пиѣагорствую или Платонствую – нѣтъ нужды. Только бы не Идолопоклонствовал. И Павел, и Аполлос суть ничтоже с Авраамом «Никтоже Благ...».

ГРИГ[ОРІЙ]. Дайте Покой! Пожалуйте, не дѣйте его. Он слово благое отрыгнул, от вѣрующаго сердца. С Вѣрою грязь есть у Бога дражайшая чистаго Злата. Не на Лица зряче судите. Вспомните вдовын Пѣнязь. Не заключайте Боговѣднїя в тѣснотѣ Палестинской. Доходят к Богу

и Волхвы, сирѣчь Философы. Един Бог Іудеев и Языков, Едина и Премудрость. Не весь Израиль мудр. Не всѣ Язычники тма [409, с.463].

Мабуть, саме і під впливом Платона у діалозі «Потоп Змін» Г. Скворода критикує ті біблійні оповіді, де відстежуються хронотопні та фабульні невідповідності, кладучи логічну інтерпретацію біблійних сюжетів поверх свого переконання про «символічний стиль» Біблії.

Платонова «філософська риторика» виражає латентний конфлікт між можливостями мовного вираження та можливостями пізнання, демонструє схожість до принципу «емблеми», насамперед – структурою та логікою комбінування смислових презентацій. «Теорія ідей» – це класичний вияв однієї з перших когнітивних емблематизацій. Бертран Рассел трактував її як намагання узгодити логічну та метафізичну інтерпретації у сфері «значення загальних слів» [388, с.113]. Безперечно, у ній проглядаються паростки семіотики, перші спроби розгадати природу знака і його функцій у гносеологічних та аксіологічних процесах. Роздуми Платона про співвідношення конкретних предметів та їх геометричних відтворень, про знак і асоціацію вказують на це: «коли вони користуються кресленнями і роблять з них висновки, їх думки звернені не на креслення, а на ті фігури, відображенням яких вони є» [358, с.293]. У Скворода в діалозі «Потоп Змін» знаходимо схоже обґрунтування про живописця, фарби і мальований образ: «Самьи точныи Образы еще прежде Явления своего на Стѣнѣ всегда были во Умѣ Живописцу» [409, с.944]. Так чи інакше ці паралелі підкреслюють вагомість процесів споглядання та аналізу, «правильного» співвідношення реальних образів та їх внутрішньовізійних іконізацій у пізнавальних аналітичних процесах для обидвох мислителів. Конкретні предмети реального світу для Платона були лише «тінню» ідеальної сутності, що ховалася у них. Ці ж уявлення розділяє Г. Скворода, вбачаючи у «фігурах, тварях, образах» приховану ідеальну Божу присутність.

Платон наголошує на метафізичній сутності слова, виділяючи реальну, ідеальну та номінативну форми. Сприйняття реальності за Платоном, таким чином, зводиться до «емблематичної редукції», зримі предмети лише «тіні» і можуть бути пізнані через декодування за визначеною схемою, шляхом ототожнення з ідеальним типом. Жиль Дельоз відзначив великий вплив таких засновків на європейську філософську традицію, яка надалі перманентно розгортатиме епістемологічні моделі

уявлень картини світу поміж ікон і симулякрів: «Платонізм закладає основи для всієї тієї області, яку філософія пізніше визнає своєю: область уявлення, яку наповнюють копії ікони і яка визначається не зовнішнім відношенням до об'єкта, а внутрішнім відношенням до моделі чи основи» [147, с.336].

Зміст Платонової «оповіді про печеру» Сковорода переакцентує та асимілює для підтвердження власних богословських та етичних висновків «Сїи отцеубійцы и слѣпыи стѣн осызатели называются у Платона подлостью, во мрачном рвѣ и адѣ сидящую, одну темную тѣнь видящую и ничего за сущую истину не почитающую, развѣ одно тоє, что ощупать и в кулак схватить могут. Сей есть источник безбожія и сердечному граду разоренія» [411, с.139]. Структуральну схему класифікації та емблематичного представлення матеріального і духовного вимірів, світоустрою, людини, Біблії, істини, Сковорода розгортає, орієнтуючись на принципи та номінативні узагальнення давньогрецького філософа.

Услід ідеалізму Платона три світи Григорія Сковороди складаються з різних фокусів уявлень про перехідність матерії і форми, що пов'язані з трансформуванням візуальної предметності у ідеалізовану «сенсовість». Вони «називаються идеи, сирѣчь видѣнія, виды, образы. Они суть первородныи мыры нерукотворенныя, тайныя веревки, переходящую сѣнь, или матерію, содержащія. Во великом и в малом мырѣ вещественный вид дает знать о утаѣнных под ним формах, или вѣчных образах» [411, с.139]. Конкретизація сутності будь-яких предметів та явищ реального світу вноситься у цю парадигму незмінного емблематичного проявлення, що дозволяє перейти від матеріальних контурів до ідеальних. «Такожде и в символическом, или біблічном, мырѣ, собраніе тварей составляет матерію. Но божіе естество, куда знаменіем своим ведет тварь, есть форма» [411, с.139]. Відтак, увесь фізичний світ є тлінним відображенням ідеального начала, тож і універсальна оповідь про «печерні тіні» у Сковороди має свій спрощений аналог – мальовані на картині образи та їхні реальні прототипи, що редукує гносеологічні акти в емблематичних схемах: «Ах, не називай краску образом. Она есть одна точію тѣнь во образѣ, а сила и сердце есть рисунок, сиріч невещественная мысль и тайная начертанія, до коих то пристаєт, то отстаєт краска так, как тѣнь к яблонѣ своей, и краска есть как плоть, а рисунок как кость в тѣлѣ» [411, с.138].

Проте впливи Платона, як і інших традиції (неоплатонівської, схоластичної, біблійно-екзегетичної), аж ніяк не заступають розмислову та сигніфікативну оригінальність Г. Сковороди, лише підкреслюють, що в його стильовому, семіотичному та світоглядному «морі» перетинаються різні течії, з яких він вибирає та модифікує гармонійну власним інтенціям виразову форму. І тут не останню роль відіграли перегуки з відчуттям та розумінням мовних та сигніфікативних можливостей, уявленнями та пошуками «комфортних» виражальних форм у відомих йому традиціях та текстах.

У своїх творах Г. Сковорода намагається узгодити, пов'язати та розтлумачити знаки, що належать до різних семіотичних та культурних контекстів, насамперед, це проглядається у спробах їхньої семантичної переакцентації та смислової модифікації. У такій формі вибудовуються його філософські та герменевтичні інтерпретаційні розгортання. У язичницьких (дохристиянських) та біблійних «фігурах» та «іконах» він знаходить споріднені символічні позначення і часто наголошує на запозиченнях, знаковій спадкоємності, визнаючи існування «мандрівних» та поміжетнічних (універсальний символічний світ) форм організації досвіду та сенсу в історичному процесі: «Мойсей между протчіими фигурами занял у египетских священников и ікону змія, образующаго божію премудрость. «Змій же бѣ мудрѣйшій...» [411, с.29]. Його цікавить не лише символ, але й структура його семантизації, універсальна емблематична модель, яку можна використовувати та прикладати до різних явищ – загальних і конкретних, матеріальних і духовних, частини і цілого, з конотуванням переходу від позитивних до негативних узагальнень і навпаки. «А когда одна фигура, то и вся Библия есть змій. Возносит его Мойсей в гору, чтоб не умер Израиль [...] Змій сей, ползая по землѣ, всю сію Мойсеева міра систему и Адама со всѣм здѣсь населенным родством портит [...] Итак, Библия есть змій, хоть одноглавный хоть седмиглавный, а растопчет ему голову, почивающій в солнцѣ» [406, с.29].

#### ▼ 5.2.4. Знакова перехідність і дохристиянський натурсимволізм

Дохристиянський семіотичний простір для Сковороди є перехідною системою образів та фігур, що має першу значеннєву релевантність. Він вплетений в розлогі структури біблійної герменевтики, зазнає

додаткових семантичних модифікацій, про що згадувано дослідниками у різних проекціях [32; 52; 201; 341; 514; 592]. Знакові для язичницького релігійного світопорядку явища він використовує як елементи у власних емблематичних схемах, що провокує певну контекстуально-знакову невідповідність і часто є причиною зринання міфологічних, містичних та навіть магічних конотацій, тож не дивним є несприйняття його екзегези сучасними церковними очільниками. Космічні стихії та явища, що були об'єктами сакрального поклоніння у поганстві, «ідеологічно переакцентовуються» – стають візуальним, наочним символічним елементом в емблематичній сигніфікації софіста. Їхнє значення коректується цитатами з Священного Писання, переказами окремих біблійних мотивів, міркуваннями автора, що виглядає як латентне творення нової етимологічної історії з новими семантичними координатами.

### *Сонце*

Таких модифікацій та трансформацій зазнає поліфункціональний образ «сонця» та сонячного світла, що у Сковороди стає елементом формування репрезентацій християнської історії, Бога, «начала», творення світу, Пасхи та багатьох інших. У тексті «[Ікони Алквіадської] образ сонця є компонентом творення «фабрики фігур» [411, с.18], за чим проглядається намір зредувати уявлення про Біблію, християнство, Бога в емблематичних формах з солярними знаками, що реалізується через вибіркове цитування та вільний переказ Святого Письма. Починає він з фігури Творця: «И рече Бог: – Слушай, Мойсей! Пушай будет солнечный свѣт фигурою моею! Она станет показывать перстом истину мою, сыяющую в тлѣнной вашей натурѣ, невѣроятную смертным» [...] И так, вдруг солнечный свѣт надѣл блистаніе славы божія и образ ипостаси его, а тлѣнь свѣтила сего здѣлалась солнцем правды и селеніем истины» [411, с.18].

Безперечно, у таких висловлюваннях проглядаються різноманітні аналогії. Подібні теологічні інтерпретції та персоніфікації, виокремлення та стягнення зустрічаються в різних релігійних культурах (які добре знав Сковорода), не винятком було й слов'янське язичництво. Свого часу М. Костомаров наголошував на тому, що «найближчим до Бога виявленням є світло [...] визначальна складова слов'янського язичництва є світлопоклонництво» [226, с.6], а «Свентовит, Сварожич, Радегаст і Дажбог – одна і та ж персона» [226, с.21], які по-різному

позначали і називали ідею «сонця» та світотворення. У емблематичних структурах Сковорода образ сонця, зберігаючи значною мірою провідні міфологічні сенсокоординування, отримує додаткові конотації, що привнесені додаванням біблійного тексту та контексту (цитати, сюжети, мотиви, перекази тощо) у його ейдологію.

Від Творця Сковорода переходить до космосу та світу, використовуючи образ сонця для семантичних розширень; тут домінують є окреслення вищої космічної сили, центру буття, Всевидячого божества, що, знову ж таки, має перегуки з язичницькою міфологією [82, с.170]. «Но источник и центр свѣта есть солнце. Сія благороднѣйшая и прекраснѣйшая тварь в мирѣ есть то, что в тѣлѣ око. «В солнцѣ положи селеніе свое» [411, с.22]. Далі від макрокосмічного виміру Сковорода переходить до сигніфікації мікрокосму, зберігаючи центральну образну форму: «На неже мѣсто, аще зряше начало едино, идяху вслѣд его!» Будьто бы в очах их высокое оное око, зѣница вѣчности и во свѣтѣ свѣт истинный, а в солнцѣ новое заключалося солнце. «Аки бы коло в колеси» [...] Извѣстно, что древніе свѣчою, лампадою и оком міра называли сонце, а человекъ есть маленькій мірик» [411, с.24].

Подібних трансформацій набуває образ сонця у діалозі «Потоп Змін», притім тут Сковорода наголошує на тому, що «сонце есть архитипос, сирѣчь первоначална и главна фігура, а копія ея и вицефігуры суть безчисленныя, всю Біблію иполнившія» [411, с.141]. Централізуючи цей образ як першоначало, що у різних формах зринає у Біблії, він підкреслює вагомість давніх сигніфікаційних типів у власній герменевтиці, тож і переконань про виявлення-тожсамість Божественної субстанції у природніх стихіях.

Хоча Сковорода часто у своїх текстах відверто засуджує ідолопоклонство та поганство, все ж його символіка, семіотика та насамперед емблематичні типи інтерпретації (вираження, уявлення, оформлення) сакрального повсякчас проявляються у його розмислових комбінаціях. У цих процесах не останню роль відігравала «багатомовність» Сковорода, перехід від одного мовного типу до іншого, внутрішня перекладацька сконцентрованість, що на один образ накладала різномовні варіанти позначень. Структура та прагматика вербальної виразовості «переносила» давні коди смисловпорядкування, що зберігались (консервувались) у формі клішованих типів та семіотичних схем, маючи

свою логіку знаково-семантичних відносин, і експліцитно та імпліцитно визначали «кордони» мовних презентацій.

У такий спосіб з'являються конструкції, що своїм стилем та способом організації фрази, схожі на магичні формули, насамперед ті, що скеровані на опис субстанційної взаємоперехідності, різних типів космічної зв'язності та відображуваності, – об'єднує їх принцип символічної опосередкованості. «Седмь седмиць солнцев и одно сонце. Седмь очей вѣчности и одно недремлющее око [...] Сей свѣтосолнечный свѣщник просвѣщает исходы и входы в сѣю запечалѣнную книгу, а сіе седмивзорное око весь дом сей свой в цѣлости доселѣ сохраняет» [411, с.23]. Джеймс Джордж Фрейзер у магичному мисленні виділяв два принципи, на основі яких виникають два типи – гомеопатична і контагіозна магії [560, с.21]. Ворожіння на відбитках ніг людини (так звана «магія слідів»), волосі, нігтях, імені, кістках тварин, воді, вогні тощо відображають різні варіанти первісного символізму, «перенесень» ідей з частини на ціле і навпаки, уявлення про взаємоперехідну зв'язність явищ та стихій, космосу і його елементів, віру у велику силу взаємодії людини і природи. У Сковороди ця перехідність має метафізичний характер.

Певною мірою символічне мислення Сковороди можна вважати модифікацією первісного символізму, тож не випадковими є стильові та світоглядні подібності, на що вказано у працях М. Грицяя, О. Мишанича, М. Скринника, Л. Федорчук [120; 121; 306; 413; 526]. Проте якщо міфологічна та магична свідомість опирається на натуралістичну (природню) сигніфікацію, то в українського філософа бачимо перехід, а часом хитання між натуралістичним та риторичним типом, відчутну залежність від «книжних» традицій.

Саме давні міфоруальні схеми лежать в основі емблематики жертви і жертвопринесень, що час від часу зринають у різних текстах як вияв пошани та вдячності Творцю, скоректовані біблійним контекстом. Знову ж таки, зустрічаємо тут фігуру сонця: «Богатая сія и великолѣпная фигура солнце есть тучная жертва богу. 7 суббот, 7 коров, худость наша, а тук божій. Наш голодный вечер, а его утро сытосное» [411, с.25]. У творах «Брань архистратига Михайла со Сатаною о сем: легко быть благим», «Пря бѣсу со Варсавою», «Діалог. Имя ему – Потоп зміин» розгортаються прадавні міфічно-ритуальні ідеологеми жертви



та жертвоприношення задля оновлення та пересотворення («преображення») себе та світу. Очевидно, що у Сковороди цей сюжет опирається на прадавню семантику обрядів люстрації (очищення). «Уявлення про відродження із смерті, – зазначає О. Фрейденберг, – пов’язувалось ще в мисливській свідомості зі звіром, метафоричними формами представлення були похід, боротьба, розрив-їжа» [558, с.153]. Символічна семантика шляху, боротьби з чудовищем (у Сковороди – біс, сатана, змії), розриву та поглинання (у Сковороди – «Се челюсть адскую на мя лють разверзает! / Поглотить хоцет. Ядом клокошет / Василіск дивый, аспид питливый» [411, с.160]), покутницька смерть заради спасіння «усього колективу» [558, с.153], загалом семіозисні схеми – вказують на зв’язки текстів Сковороди з прадавніми міфо-ритуальними комплексами структурально та сигніфікативно.

Дуалістичні теорії, що стверджують протилежність людини і тварини, демонструють, як у процесі культурної (релігійної, коперніканської, психоаналітичної) еволюції актуальною залишалась тенденція осмислення людського у відзеркаленні тваринного. На думку Армелі Ле Бра-Шопар, язичницькі уявлення про потвор Церква трансформувала у свого монстра – диявола. Він «втїлює в собі два постійні страхи, які ми спочатку розглянемо: страх перевтілення в гібридні істоти; страх метаморфози, страх Іншого в собі та в Іншому» [250, с.160]. Загалом, тут бачимо, як емблематичні представлення, незалежно від релігійно-ідеологічного контексту, перманентно визначають кодифікацію людських страхів та фобій у модифікованих зоообразах. Вони відображають деформовані візуальні уявлення, що символічно позначають деструктивну природу раціональності. Трансубстанційні перетворення належать до переліку емблематизованих тем, що описують різні форми архетипних уявлень та несвідомих переживань.

Такі сюжети імпліцитно та експліцитно завжди відображали психоемоційні переживання «страху» та «радості», «смерті» та «життя» і були прив’язані до ритуально-магічних текстів, що ліміналізували перехідні крайнощі. У Сковороди натрапляємо на авторські оказіоналістичні стилізації молитв-замовлянь, що зіткані з відкритих та прихованих цитат, переказів та інтерпретацій Святого Письма, зцентрованих навколо визначеного образу чи символу. Структурою та стилем вони нагадують ту «таємну мову давніх мудреців», про яку він згадує ледь

не в кожному творі, і презентують опис сакральної вертикалі з горішнім Божественним центром, до якого течуть усі тлінні ріки і благання: «Верхи Гор, волосы Глав, Лучи Зари и Солнца – все сіе ничто же есть. Но сіи фігуры текут к Вѣчному, Его ж силою влекомыя [...] Он один совершеніе и Конец Свѣтилам и Знаменіям. «Да станет Солнце! И ста Солнце и Луна». «Дондеже пришедши, ста верху... Се нынѣ!». «Соверш[ишася] небо и Земля и все украшеніе их» [...] Вся сія Исторія с нравоученіем создана в Началѣ, сієсть в Бозѣ, Отцѣ моем. «В началѣ бѣ слово». И все сіє идет к ВѢЧНАГО Точкѣ, как к своему совершенію. Все сіє нынѣ совершенно уже и отдѣлано. “Совершиш[ася] небо и Земля”» [409, с.743–744].

Таким чином, сонце, як і багато інших увіражених язичницьким семіозисом знаків, Григорій Савич використовує як перехідний універсальний образ, що зберігає своє архетипне первинне значення: «Сонце єсть архитипос, сирѣчь первоначална и главна фігура, а копіи ея и віцефігуры суть безчисленныя, всю біблію исполнившія. Такая фігура называлась антипос (первообраз, віцеобраз), сиріч вмѣсто главныя фігуры поставленна иная. Но всѣ они, как к своему источнику, стекаются к сонцу» [409, с.141]. Проте це первинне позначення зазнає переакцентації під впливом контекстуального коректування, що реалізується через різноманітні емблематичні схеми, тож смислотворчою одиницею у Сковороди є не символ, а емблематичні структури, що, за висловом Д. Чижевського, «порозсипувані по всіх його літературних творах» [590, с.114]. Він прагне концентрувати значення не у виокремленому образі чи символі, а у взаємозалежній візуально-вербальній формі. Тож і улюблене «сонце» (чи зменшено-пестливе «сонушко») стає частиною такої модифікації, розкриваючись у цілій галереї узагальнень: «Такія віцефігуры суть, наприклад: темница и Иосиф, коробочка и Мойсей, ров и Даниил, Даліда и Сампсон, сирѣчь сонушко, кожа и Иов, плоть и Христос, пещера и лев [...] Все сіє то же єсть, что сонце и сонушко – змій и бог. Краснѣйшая всѣх и мати протчим єсть фігура сонечная. Она первак благословляется и освящается в покой богу. «Благослови бог день седмый» [411, с.141].

Безперечно, що вибрані нами іконічно-вербальні сполучення не вибудувані в текстах у єдину лінію, а розмиті цілою низкою інших смисловиражальних конструкцій. Вони підтверджують, що Сковорода

часто використовує одий і той же образ, символ для відтворення цілої низки різних, але за його уявленнями взаємопов'язаних понять. Емблемаічна форма допомагає йому увиразнити кожний відтінок, і водночас підкреслити спільний, об'єднувчий смисловий контекст, що засвідчує нероздільність певних явищ та процесів у буттєвому світоустрої, їхню системну універсальну цілісність та взаємоперехідність. Водночас, активне залучення та зв'язування знаків з різних контекстів у смислову єдність виказує ще одну важливу рису мислення та герменевтики Сковороди – зорієнтованість на понадчасову та понадпросторову метафізичну узагальненість, де усі культурно-світоглядні системи є актуальними, якщо відображають закон «мудрості». Відсутність одномірного семіотичного поля впливає на піднесення вагомості різного роду «перехідостей» та запозичень, зокрема, й щодо язичницько-християнських сигніфікаційних трансформуваль. Тож Сковороду цікавлять не так поверхові знакові однотипності, а насамперед приховані смислотворчі принципи, що часто у нього вкладаються в універсальну емблематичну схему, як-то всюдиусще зерно.

Про вплетення язичницьких традицій у християнську світоглядну та семіотичну системи, трансформування та входження давніх ідеологічних та аксіологічних сигніфікатів у христологічну концепцію достатньо обґрунтовано пишуть М. Грушевський, Г. Лозко, І. Огієнко, Б. Рибаків та інші [125; 187; 267; 395]. Іван Огієнко наголошує на тому, що усі народи світу, які прийняли християнство, зазнали культурного «синкретизму, правильніше двовір'я» [187, с.6]. На його думку, давній релігійно-міфологічний спадок, його виражальна, формальна, а часом і змістова складові суттєво вплинули на адаптацію та асиміляцію християнської доктрини на теренах Древньої Русі і пов'язано це з тим, що «стародавня віра давала нашим предкам усю реальну філософію всього біжучого життя» [187, с.313].

Стародавня віра була першим способом комунікації етносу і світу, визначала та пояснювала світоглядні принципи і закони, які консервувались у конкретних мовних кодах та смислових алгоритмах. Саме тому запровадження християнства було довготривалою адаптацією світоглядних, знакових і герменевтичних горизонтів. Однозначно первинну роль у входженні нової релігії у давньоукраїнський обшир відіграло явище герменевтичного узгодження, переклад основоположних текстів

Святого Письма на давньоукраїнську мову і, насамперед, використання адекватних та визнаних традицією автохтонних словоформ, знаків та смислових схем для тлумачення християнського віровчення у «чужій» семіотичній системі.

Українські поети доби бароко часто вдавались до метафоричних отожднень та парадоксальних кореляцій християнських та поганських, як правило, давньогрецьких міфологем. «Прикметна для барокової риторичної практика «поєднання полярностей» (*coniungere repugnantia*) дозволяла структурувати різдвяний та великодній мотиви в образах поганської мітології (Юпітер, Орфей, Геркулес, Персей, Язон тощо)» [510, с.50]. Християнсько-міфологічний синтез, знаковий синкретизм, на думку Д. Чижевського, виявлявся у тому, що «Пресвята Діва стає «Діаною», хрест порівнюють з тризубом Нептуна, в містичних трактатах з'являються «амури» і «купідони» і т.д.» [584, с.243]. До таких «префігурацій» вдається і Г. Сковорода. Зокрема, у тридцятій пісні «Саду божественних п'єсней» він підносить культ поміркованих, духовних насолод, що акумулюється у парному унаочненні «Епікур-Христос», або ж відображення присутності Христа у Наркісові у однойменному діалозі [410, с.158]. Проте особливого семіотичного переакцентування зазнають давньоукраїнські язичницькі міфологеми, що у різних комбінуваннях зринають майже у кожному тексті, стаючи допоміжним, а часом провідним, засобом перепрочитання Святого Письма крізь призму цілої системи давніх культів – культу сонця, води, вогню, дерева (саду), змія тощо.

Сковорода рідко згадує імена давньослов'янських богів, а тим паче вдається до аналогічного асоціювання з християнськими святими. За винятком першої пісні «Саду», де згадано вогонь Перуна, та кількох натяків у Сковороди не знаходимо імен язичницького сакрального пантеону. І навіть у тих місцях, де такі аналогії були б доречні, він добирає персонажів грецької чи біблійної міфології, начебто зумисне оминаючи давньослов'янські поганські номінації, що загалом відображало тенденцію бароко. Очевидно, Сковорода асоціював такі назви з ідолопоклонінням, тож їхнє артикулювання у власних текстах міг розглядати як актуалізацію «бовванства», кумирства, що ніяк не вкладалось у його світоглядні переконання, у мовній рафінації яких першість займали природні та космічні образи. Проте символіка давньослов'янської

міфології, її смислові відтінки та сигніфікативні моделі відіграють у його герменевтиці провідну роль. Часом видається, що саме визначальні природні ейдоси язичницької міфології є центрами його розмислових конструкцій, які він намагається розширено потрактувати за допомогою біблійного, грецького та інших контекстів. До таких належить уже згаданий образ сонця, що розширено інтерпретується та входить в емблематичні схеми трактату «Икона Алквіадская», багатьох інших.

Значна частина семантизованих дохристиянським богослів'ям знаків різнобічно сповнює зображальні представлення у емблематичних збірках XVI–XVIII століть, не винятком є і образ «сонця». Так, у першій емблематичній книзі А. Альціато він присутній у 56, 104, 165 емблематах, а в амстердамському виданні «*Symbola et emblemata selecta*», яке копіював Сковорода, трапляється більш як у двадцяти композиціях. Помітно, що у останньому виданні символ «сонця» набуває більш диференційованих конотацій та має різноманітнішу семантику. Відтворений з амстердамського збірника 422-й малюнок у діалозі «Алфавіт», на якому зображено слона, що віддає шану сонцю, Сковорода інтерпретує за допомогою біблійних цитат з Книги пророка Малахії та Книги Псалмів, вдаючись до ототожнень «сонця» і божої правди, всепроникливої божественної благодаті. Усе це підкреслює вагомість семіотичної модифікативності, її художньо-семантичну еволюцію в процесах історико-літературного розвитку. В натуралістичні образи та символи міфологічного семіозису вносяться нові семантичні увиразнення та конотування. Відбувається своєрідна знакова переакцентація, або ширше – мовне перекодування, що відходить від первинних природно зорієнтованих шаблонів і творить нову «риторичну» традицію.

У творі «Діалог. Имя ему: Потоп Зміин» «сонце» стає елементом цілої вервиці перехідних модифікацій та позначень. Значна частина конструкцій з лексемою «сонце» запозичена з тексту Біблії (Книги Псалмів, Ісаї, Навина тощо), вони з'являються у формі цитат, які інтерпретує автор, вкладаючи свої семантичні перепади. Сковорода використовує різні форми словотвірного гнізда «сонце» – у однині, множині (сонцы), зменшено-пестливій (сонушко), прикметниковій (солнечная фігура, сонечныя суботы) тощо. Окрім цього, як синонімічні аналоги часом вживає слова з відносно близькою семантичною орієнтацією на позначення світла і вогню – «свѣтильник», «искра»,

«огонь», «свѣт», «лампада», «свѣтоносец», «свѣча», «лучіфер» та віддалені метафоричні перенесення – «верховная фігура», «начало», око в трикутнику, змії, згорнутий у коло, «колесниця», «шар», «колесо», «очи», «радуга», тінь, що через опосередковані сигніфікаційні схеми вказують на присутність всевидячого світила. У загальному підрахунку у тексті діалогу Г. Сковорода 85 разів вживає слова з твірним коренем «сонце». Для порівняння, слово Бог (Господь) та похідні варіанти («божія», «божественное», «господень» та інші) у цьому діалозі зустрічаються 151 раз, а Ісус (Христос) – лише 30. Домінування лексеми «Бог» не випадкове, адже як влучно зауважив Ю. Шерех, її він уживає для номінування різних предметів та явищ, бо «всі речі є одне й те саме в їх найвищому аспекті й найглибшому сенсі, тобто Бог» [627, с.419]. Власне, й сонце у трактуванні Г. Сковорода є семіотичним інваріантом Бога і навпаки.

У тексті «Потопу Зміяного» віднаходимо цілу низку іконічних комбінацій, що є частиною емблематичної презентації концепції єдності «Бога-Світу-Біблії-Людини». «Солнце есть глава мыра» [411, с.137], «В каждом же сонцѣ есть зѣница: второе прекрасное сонушко» [411, с.140], «Сонце есть храм и чертог вѣчнаго» [411, с.140], «Дабы возлѣтали ко единому началу, сирѣчь к сонушку» [411, с.140], «Вот тогда ж то просвѣщается лице божіе, сирѣчь сонце» [411, с.156], «Ты кто еси? и рече им Ісус: начаток» Сонце есть день, столп – горница. Тут царствіе божіе, сирѣчь правленіе, власть и начало» [411, с.159].

У таких семантичних перетіканнях, взаємопереплетених повторях Ю. Шерех побачив «своєрідну словесну фугу», яка своєю «мистецькою структурою ідеально відбиває світобачення Сковорода, згідно з яким усе перетікає в усе» [627, с.419]. Ця світоглядна настанова формує особливу метамову та відображає особливе розуміння природи мови, законів семантики. «Нормальне значення слів він приймає, та разом усуває його, додаючи й ще новіші значення, що врешті призводить до жахливого (з погляду мови, якою послуговуються на щодень мовці і яку фіксують словникарі) вирівнювання цих нових значень, химерність яких найкраще було б порівняти з гравюрами та картинами [...] Франциско Гої та Вільяма Блейка» [627, с.420]. Розгортаючи міркування Ю. Шереха та переносячи акцент із слова на текст, можемо констатувати у Сковорода формування особливого метатексту, особливої

структури, що переформатовує і семантично та семіотично трансформує й модифікує цілі, визнані історико-культурною еволюцією як самодостатні, текстові локуси. Безперечно, первинна роль тут належить тексту Святого Письма, явні та приховані, вільно відтворені цитати з якого заповнюють у різних пропорціях тексти Сковороди. Підрахунки, що проводились Ю. Шевельовим та пізніше Л. Ушкаловим, вказують, що в останньому філософсько-богословському творі «Потоп Змін» біблійні цитати складають 25,5 відсотків [516, с.82]. Притім значна частина таких запозичень розмиті як вільні перекази у тексті богослова. Водночас, менш вагому частку займають світські запозичення, проте їхня смислова переакцентованість та семантична зміщеність часом справді «химерна». Зокрема, діалог «Потоп Змін», що певною мірою можна вважати синтезованим узагальненням та духовним підсумком розмислів мислителя\*, він завершує строфою:

Проч уступай! проч!  
Печальная Ноч.  
Сонце всходит.  
Свѣт вводит.  
Свѣт вводит.  
Радость родит.

Проч уступай проч! Потопная Ноч. [409, с.975].

Цей фрагмент Сковорода запозичує з вітального канта Ф. Прокоповича [382, с.218], якого останній написав на честь славлення імператриці Анни Іоанівни, вітаючи її влітку 1730 року в сані архієпископа Великоновгородського у підмосковному селі Владикіно. У своїй поезії Ф. Прокопович використовує символічне протиставлення «печальная ноч»-«сонце восходит», що відповідно асоціюються з владною клікою узурпаторів монаршого трону (Верховна Таємна Рада) та імператрицею Анною, що прийшла їм на зміну. Надалі у тексті про це мовиться відкрито: Солнце Анна возсияла, / Свѣтлый нам день даровала [382, с.218]. Себто центральний образ – сонце – стає символічною частиною прикладкового увиразнення конкретного російського монарха, з визначеною контекстуальною семантизацією. Сковорода використовує цей фрагмент як підсумок-узагальнення розлогого діалогічного розмислу,

\* До тексту діалогу ввійшли фрагменти з попередніх творів Г.Сковороди, ціла низка символів, образів, емблем, що зринали раніше.



що має геть іншу проблематику, ідейну спрямованість, контекстуальну основу, джерельну базу, надчасову та позаісторичну зосередженість. Єдиним пов'язанням є сема сонця, яка у двох текстах має різне, жодним чином не пов'язане семантичне вираження. Тож можемо констатувати, що Сковорода у його запозиченнях насамперед приваблювали семіотичні схеми, емблематичні форми пов'язувань конкретних образів у певному фоновому представленні. Він використовує вподобану ним емблематичну композицію як семіотичний шаблон, якому надає нового конотування, часом відверто не помічаючи або зумисно ігноруючи визначений значеннєвий потенціал конкретної структури, координуючи нові семантичні вкладення. У такий спосіб цитований фрагмент (зрештою, у діалозі Сковорода жодним чином не позначає його як запозичення) набуває цілком іншого змісту.

У порівнянні з текстом оригіналу Ф. Прокоповича Григорій Савич робить дві незначні, проте вагомі з точки зору загального ужодження з ейдосами його діалогу, зміни. Дублює четвертий вірш «Свѣт во-водит» і замість «Печальная ночь» наприкінці вживає «Потопная ночь», прив'язуючи у такий спосіб строфу до назви – «Потоп Зміин» та вносячи це поетичне прояснення у загальну систему семіотичних кодувань значень твору з улюбленим антитетичним віддзеркаленням «сонце» – «потопная ночь».

Відкидаючи усі історичні підтексти Ф. Прокоповича, відзначимо, що у цьому поетичному фрагменті розгортається одна з найдавніших міфологічних семантичних опозицій [297, с.25] – зміна темної небезпечної (ворожої, нелюбої) ночі ясним днем з централізацією солярного Бога, що дає захист і спокій. Якщо Ф. Прокопович цю схему вносить в інший семантичний контекст, руйнуючи сакральну відповідність між знаком сонця та його значенням верховного Бога, підмінюючи останнього імператрицею Анною, то Сковорода повертає її у первісне смислове русло, що відповідає фольклорній традиції. З семіотичної «точки зору» Григорій Савич не копілює текст Ф. Прокоповича, а надає йому звичної традиційно давньої світоглядної конотації. Ця міфологема є універсальним типом, що зустрічається у фольклорі різних народів, присутня вона і у тексті Біблії, і в українському уснопоетичному спадку, що підкреслює її позачасовий та позапросторовий «характер» – а це улюблений «топос» Сковороди (Ю. Шерех).

Окрім того, використання наприкінці діалогу візуалізованої проєкції зі знаком «сонце», що наскрізною семіотичною ниткою проходить крізь увесь текст, виглядає як намір увиразнити саме цей знаковий кістяк за домінантну. Це актуалізує не так біблійний, як фольклорно-міфологічний (дохристиянський) семіотичний контекст.

Формою, структурою, поетикою, логікою комбінування фрази фінальний поетичний фрагмент нагадує магічні молитви-замовляння, спадковість та перехідність яких від язичництва до християнства описав свого часу І. Огієнко – «форма заклинань взагалі перейшла до Требника» [187, с.198]. Зокрема, як і у давніх магічних текстах, тут домінують різні варіанти словесних повторень та дублювань – «Проч уступай! проч!», «Свѣт воводит. Свѣт воводит» (доданий вірш у Сковороди), «Печальная Ноч [...] Потопная ночь», а увесь текст можна розглядати як синонімічне розширення центральної антиномії: «сонце» («Свѣт») «всходит, воводит, родит». Фрагмент побудовано на психологічному паралелізмі, що, на думку О. Веселовського, у фольклорі опирається на зіставлення «суб'єкта і об'єкта у категоріях руху, руху як ознаки вольової життєдіяльності» [74, с.101], – «ночь»-«печаль», «сонце», «свѣт»-«радость родит», присутні ритуальні звертання, наказовий спосіб до умовного об'єкта дії («ноч»), характерною рисою ритміки є дієслівні закінчення.

Фрагмент прив'язаний до центрального знака «сонце», яке різноманітно візуалізується у діалозі, утворюючи приховану, розмиту емблематичну схему, значення якої можна прочитувати в різних проєкціях, залежно від визначеної конотації. Якщо «сонце» редукувати до семи «початку» («начала»), то уся іконічно-вербальна комбінація позначає радість народження світу, якщо – до семи «Ісус», то маємо ейдос цінності Нового Заповіту, якщо – до семи людина («сонушко»), то отримуємо позначення народження «нової» (духовної) людини, якщо – до семи «ковчег», то маємо позначення ідеї порятунку і надії, очищення та відновлення, якщо – до семи «Господь», то можемо констатувати актуалізацію ідеї віри та духовного прозріння тощо. Враховуючи семіотичні схильності Сковороди трактувати світ як взаємопрехідну єдність, можна стверджувати, що саме поліфонічний комплекс смислових представлень кодувався у визначених формах. Час, а поряд з ним і простір, тут не брався до уваги. «Мойсей, – пише Ю. Шерех про хронотопні особливості філософії Сковороди, – трактувався як сучасник Ісуса Христа,

а цар Давид творив свої піснеспіви обіч святого Павла» [627, с.414]. Світоглядні засновки Г. Сковороди про ідеалістичну спадкоємність та взаємоперехідність всіх речей у світі формували надчасові емблематичні перетікання, що у різних конфігураціях позначали прояви всюдисущого Бога та дзеркального знакового синкретизму.

### *Вода*

Використовує Григорій Савич первинно актуалізовані в дохристиянському семіозисі семи й у інших текстах, вони мають різне походження (давньогрецьке, старозавітне, давньоукраїнське) та, знову ж таки, взаємоперехідну прив'язаність. Поряд зі знаком сонця у його емблематичних представленнях вагому роль відіграють акваобрази, які у різних модифікаціях стають елементами формування багатьох ейдосів. Про це достатньо обґрунтовано писали Ю. Барабаш, О. Савчук, Л. Софронова, Л. Ушкалов, Д. Чижевський, В. Ерн [33; 398; 456; 515; 653]. До таких належать: вода, море, ріка, джерело (источник), потік, криниця, роса, студенець (джерело, криниця), муст (сік), потоп, кров, кров гроздова (вино), дощ, калуга (калюжа), фонтан, болото, блевотины тощо. Відповідно до улюбленої семіотичної «перехідності та дзеркальності», що часто відлуннює міфологічним синкретизмом та божественною натуралістичною іманентністю, Г. Сковорода наділяє акваобрази тими ж конотаціями, що й сонце, і розглядає їх у одному смислового ряді: «Развѣ Солнце и Источник есть То же? Ей! Солнце есть Источник Свѣта. Источник Водный источает Струи Вод, напаяя, прохладяя, омывая Грязь. Огненный же Источник источает Лучи Свѣта, просвѣщая, согрѣвая, омывая Мрак. Источник Водный водному Морю Начало. Солнце есть Глава Огненному Морю» [409, с.232].

Дослідники, як правило, зосереджують увагу на образі «моря» та визначенні його ідейно-естетичного змісту у різноманітних структурах, що використовуються для позначення «суетного», небезпечного та неспокійного світу. Таку інтерпретацію цього образу знаходимо в багатьох емблематичних книгах, присутня вона і в українських барокових письменників [471] і може вважатися універсальним топосом та мотивом, що належить до «скарбниці сталих виражальних засобів українського літературного бароко» [505, с.66]. Проте така конотація демонструє втрату аквасемантичної домінанти, перехід від натуралістичного до риторичного типу, бо провідною якістю є не речовинність чи

природна субстанційність, а просторовість і стихійність, з акцентом на неспокійності, бурхливості, небезпеці, що лише підкреслює вагомість емблематичної редукції у вираженні цієї смислоформи. Поряд з цим особливо цікавими виглядають спостереження за тими акваобразами, що зберігають первинні семантичні ознаки, позначають речовинну якість і властивість та стають супровідними знаками вираження цілої низки концептуальних філософських узагальнень.

«Вода», як і сонце, у Г. Сковороди є засобом означення поняття Бога, його присутності в людині, компонентом сигніфікації ідей самопізнання, духовного прозріння, оновлення та очищення, міри та цінності, духовної рівноваги. Усі вони окреслюються в конкретних емблематичних формах, через низку семіотичних «перетікань». У діалозі «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь Мира» Сковорода в системі перевказувань формує ряд тотожності «природа – Царство Боже – Бог – фонтан – людина». «Видно, что Природа больше прилагает Хитрости, выльвливая Фигуру Мурашкину, нежели Слонову, и дивнѣйшій Царствія Божія Промысл можно видѣть в пчельных Роях, нежели в Овечьих и воловых стадах. БОГ богатому подобен Фонтану» [409, с.669]. Надалі Григорій Савич переходить до вираження філософської ідеї, конкретизування якої можливе лише в улюбленій емблематичній формі, адже вона найбільш адекватно позначає співдію цілої низки універсалій та ефективно узагальнює розгалужений комплекс теологічних, антропософських, етичних, естетичних та аксіологічних розмислових ланок.

Як у класичній емблемі тут є традиційні три елементи: назва – «Не равное всѣм равенство» [409, с.669], акварельний малюнок фонтану, з якого через різні отвори ллється вода у різні чаші, відповідний підпис-коментар з додатком: «Меншій сосуд менѣ имѣет. Но в том равен есть большому, что равно есть полный» [409, с.669]. Бог символічно ототожнюється з водограєм, води якого у різних об'ємних пропорціях наповнюють чаші-тіла світу. Як уже зазначалось, подібна малюнкова композиція зустрічається у 18-й емблемі (малюнок) книги Гайнріха Енгельграве «Lux evangelica...» [680, с.296], проте у Сковороди вона має своє текстове і семіотичне призначення, стаючи ілюстративним компонентом для увиразнення кількох важливих ейдосів. Попри те, що у тексті український письменник цю емблематичну схему насамперед прив'язує до прикмети «сродності», все ж у ній ховаються вираження

багатьох інших, що зринають надалі. Зокрема, найвиразніша з-поміж них – це символічне витікання зі спільного центру усього сущого у світі, відтак природної єдності та «перетічності» елементів космосу, конформованих у ознаці води. Надалі автор із цієї емблематичної смислоформи висновує вервицю суджень, що торкаються поняття міри (норми, пропорції) та психоемоційної сфери, зацентрованих у поняттях «грусть», «скука», «несродность», «пресыщенія». Такий перехід цілком обґрунтований логікою емблематичного уявлення, адже поняття міри визначене Богом, «пропорція» якого присутня в кожному. Це створює підстави для окреслення загального універсального закону «вічного щастя», що функціонує на засадах плинності та перехідності: «Щастіє наше внутрь нас... пускай никто не ожидает щастія ни от высоких наук, ни от почтенных Должностей, ни от изобилія... Нет его нигдѣ. Оно зависит от сердца, сердце от Мира, Мир от Званія, Званіе от Бога. Тут Конец: не ходи далѣ. Сей есть Источник всякія Утѣхи, и Царствію Его не будет конца» [409, с.673].

Субстанція води, її різнообразні втілення є елементами моделювання аксіології гносеологічних ейдосів, що у Сковороди зцентровані у проєкції самопізнання. У листі до М. Ковалинського він закликає шукати «воду» мудрості і спокою: «Копай всередині себе колодязь тієї води, яка зрсить твій дім і сусідські. Всередині тебе є та основа, яку Плутарх називає джерелом спокою: намагайся це джерело очистити, черпаючи не з свинячих калюж, а з священних книг святих людей» [411, с.309]. Помітно, як автор листа опирається на кілька візуалізованих аналогій (колодязь, джерело), що по-різному зображають модифікаційну «текучість» (змінність, очищення, поживність) пізнання через символи води.

Увесь розмисл про вагу та роль «себепізнання» у діалозі «Нарцис» побудовано як розширений коментар до центральної візуалізації, що відображає різні рівні самоосмислення у дзеркалі води. Тут теж бачимо виразно емблематичну сконцентрованість смислокоординування, що виявляється і у висновуванні ейдології діалогу з 718-ї емблеми зі збірки «*Symbola et emblemata selecta*» [484, с.240], і у загальній іконічно-конвенційній зорієнтованості вислову, зокрема: «Видите, что во Златой Главѣ Кумира вашего, Мыра сего, и во Вавилонской сей Пещѣ обитает и Субботствует Свѣт наш незаходимый, и не ваше мрачное, но наше СОЛНЦЕ прославляется слѣдующею Трубною Пѣснею: «Источник

исхождаше и напаяше Вся» [409, с.233]. Вагомими знаковиражальними елементами цієї розширеної емблематичної системи є семи «сонце» і «вода», що обоюдно, зі збереженням єдиного семантичного вкладення, позначають Божу присутність і всепроникливість.

Вода як провідник Вселенської сили, мудрості, тожсамості, спокою та рівноваги з відповідними антиноміями для Сковороди є не лише символічним компонентом позначення духовних аксіологем, але й органічною речовиною, різні стани та об'єми якої в людському організмі впливають на психосоматичні відчуття. У руслі середньовічних традицій гуморальної медицини, що оцінювала стан «здоров'я чи хвороби на підставі вимірювання співвідношення тілесних рідин» [628, с.59], яка, своєю чергою, закорінена в грецькій і арабській традиціях (для Сковороди тут авторитетом був насамперед грецький лікар, хірург і філософ Гален Пергамський [411, с.290]) та народній медицині, український софіст своє уявлення про слабкість М. Ковалинському описує так: «З гарячої їжі розвивається зайва вологість, а звідси катар, який всі лікарі вважають причиною всіх хвороб. Катар – це нежить [нежид], а нежить – це не що інше, як гній, що згустився з надмірного жару і надмірної гарячої їжі, або це вологість, згущена жаром. Тому-то греки називають жар у тілі, або гній, флегмою» [409, с.1125]. У іншому листі роботу організму Сковорода порівнює з водяними і сонячними годинниками, а виникнення хвороби пов'язує з «розладом погано узгоджених елементів, а саме коли вогонь або земля переважає» [409, с.1118].

Дотикові й візуальні враження-відчуття та складені на їх осові «рідинні уявлення», викликані субстанційними властивостями води, для Г. Сковороди були наочною основою для символічного перенесення і розвитку різногатурнових метафізичних суджень, відтак висновки про космічну «перетічність» стоять поряд з перехідністю психо-емоційною. Можна констатувати, що саме емблематичні моделі були основою та «методом» формування філософської системи Г. Сковороди, що побудована на зіставних та перехідних висновкових аналогіях. Преображення Нарциса він описує у контрастах гідроорганічної перехідності, обираючи форму «джерела» та «джерельної пари» за енергетичний архетип: «Добро бо Дѣло сотвориx. Море из Рѣк, Рѣки из Потоков, Потоки из Ручаев, Ручаи из Пары, а Пара всегда при Источникѣ сущая Сила и Чад Его, Дух Его и Сердце. Се Что люблю! Люблю Источник и Главу, Родник и НАЧАЛО,

вѣчныя Струи источающее, от Пары Сердца своего. Море есть Гной. Рѣки проходят. Потоки иссыхают. Ручаи ищезают. Источник вѣчно Парою дышет, оживляющею и прохлаждающею. Источник ЕДИН люблю и ищезаю. Протчее Все для мене Стечь, Сѣчь, Подножіе, Сѣнь» [409, с.232].

Природа «радісті і печалі» у Сковороди теж прив'язана до «плинних» аналогій і розкривається в образах, сформатованих та вихоплених з аквасистеми. У одному з листів до М. Ковалинського печаль, тривога та страх персоніфікуються у «череві морського апокаліптичного звіра» [411, с.338–339], а духовні глибини він називає безоднею, що «вод всѣх ширшій и небес» [411, с.352]. Загалом, подібне вираження стихійності «внутрішніх обширів» через аквасемантичні детермінанти спонукало окремих дослідників до висновування у поглядах Г. Сковороди психоаналітичної ейдології, насамперед у Юнговій інтерпретації [65; 76; 266; 390; 413]. Безперечно, такі аналогії доречні, бо тематично і, насамперед, семіотично їхні тексти часто перегукуються. Обидва мислителі власні концепції опирали на давню міфологію, сакральні тексти, середньовічну містику та алхімію, використовували схожу структурологію та символіку: К. Г. Юнг, як і Сковорода, повсякчас повертається до принципу «пізнання себе» [637, с.90–91], у світлі символічної традиції називає душу «чашею», а світовий порядок трактує як перетворення та переродження субстанцій [637, с.30], визнає перманентну актуальність «мовних матриць», першообразів та архетипів у смислотворчих процесах [637, с.90–91], простір бессвідомого для нього – це царство «глибоких вод» [637, с.94], а «той, хто дивиться в дзеркало води, бачить насамперед своє відображення» [637, с.90]. Значною мірою саме емблематичні смисловиражальні схеми є тими формами, що зберігають, переносять і актуалізують традицію таких подібностей. Вони мають свою логіку культурно-семіотичних упорядкувань, визначених історико-еволюційною спадкоємністю, і презентують «спільні» (однотипні) світобуттєві переживання. Структура, образність та ейдологія діалогу «Наркіс» яскравий тому доказ.

Акваобрази Сковороди, знову ж таки, спроектовані перехресною сигніфікацією, виведені з фольклорного та біблійного контекстів. Описуючи джерела символізму 2-ї пісні «Саду...», П. Білоус наголошує: «Сковорода у своєму вірші поєднує архетипне значення води як автохтонного, так і біблійного смислу, досягаючи художньої та ідеологічної



прозорості образу» [52, с.399]. Українського поета приваблюють магичні властивості води, тож у свілі улюбленого «емблематичного перетікання», він використовує їх у конструкціях, що по-різному активізують явище трансформації – духовного очищення, піднесення, прозріння, воскресіння, благословення, віднаходячи відповідні аналогії у текстах Святого Письма, еллінських мудреців. Підносячи дохристиянські знакові сакралізації на взір води, джерела, роси, Сковорода намагається проявити їх у текстах Біблії, переливаючи інтерпретаційну домінанту христоцентричності в натуралістичний символізм.

Таких модифікацій знає архетипний образ роси, що в українській та світовій міфопоетиці є первісним світотворчим еством і головною відтворювальною силою, як це бачимо в обрядах «збирання роси» на Юрія [414, с.48]. У листі до М. Ковалинського за вересень-жовтень 1763 року Г. Сковорода використовує цілу вервицю емблематичних перетікань. Міфологічна семантика цього образу стає внутрішньосмисловим ядром для розгортання нових семіотичних перенесень. Це вказує на те, що в основі смисловиражальних конструкцій Г. Сковороди ховається «закон семантизації» (О. Фрейденберг), давня «міфологічна семантика образів отримує абстрактний сенс» [557, с.234], його поняття народжуються як «форми образів» і прив'язані до конкретних візуальних вражень. «Здоров, любима моя цикадо і найдорожча мурашко! Михайле, любителю Муз! Кажуть, що цикади живляться росою. Тому дуже доречно людину, віддану Музам, називати цикадою, оскільки святилищем Муз називається гора росоносна, то найчистіше джерело» [409, с.1153]. Це іконно-конвенційне узгодження є першою образно-символічною конструкцією, навколо якої вибудовано усі розмислові узагальнення про духовну і тілесну поживу, про чисті і каламутні життєві джерела. Значення цієї символічної візуалізації, що опирається на міфопринцип «психологічного паралелізму», уточнюється за допомогою біблійних цитат та парафраз, які в різний спосіб підтверджують вагомість акваобразних смисловиражень у сакральному тексті, зокрема, у Книзі Псалмів («роса аермонска», «дождь на руно»), Книзі Ісуса Навина («12 источниов»), Євангелії від св. Івана (духовні «євангельні води»), Четвертій книзі Мойсея (джерело пробите у скелі) [409, с.1153]. Для Сковороди тут не так важливим є контекст походження образу, як смисловиражальна схема та її елементи, його цікавить структуральне

представлення у форматі візуально-вербального синкретизму, тому він і змішує різносеміотичні джерела (біблійний, давньогрецький міфологічний, езопівський – «Мураха і цикада»). «Мальована словом» візуалізація («цикади живляться росою»), скоректована цитатами та коментарями, набуває цілісного та викінченого змісту. Далі, відповідно до улюбленого «антитетизму», Сковорода переходить до протилежного емблематичного «схрещення», звертаючись до унаочнень Арістотеля про «ослів [насправді у Арістотеля верблюди – *О.С.*], що люблять каламутну воду і не п'ють, як говорить твій Арістотель, поки не скалмутять води» [409, с.1153], «свиней», що шукають нечистоти і бруд, тож гублять душу і можливість розуміння Христової благодаті.

Натуралістичні образи та аналогії до конкретних космічних і природних явищ займають провідне місце у сигніфікації розмислових констант Г. Сковороди. Комбінації з ними для українського філософа є семіотичним першоджерелом пояснення багатьох різнотематичних суджень. Для нього це та знаково-архетипна основа, що є первинним символічним світом народження значень і первинним семіотичним контекстом. Д. Чижевський, класифікуючи символи та емблеми Г. Сковороди, виділяє п'ять груп, серед яких три мають виразно природне походження – «звірі та птахи», «рослини і рослинний світ», «мертва природа», одна група – «фантастичні тварини» – це модифікації природних образів, і остання – «продукти людської праці». Навіть цей, за підкресленням видатного славіста, «неповний список» [590, с.90–91] демонструє вагомість «натурсимволізму» в семіозисі Г. Сковороди, тож і актуальність опосередкованих смисловиражень.

Таким чином, Сковорода форматує власні твори за принципом метатекстового розширення (переакцентування, переформулювання), активно інтерпретуючи насамперед Святе Письмо та твори богословів, авторські та уснопоетичні джерела, що різними «голосами» лунають у його «словесній фузі». Він шукає та модифікує емблематично зредуковані схеми, які можна використати як семіотичні моделі для викладу своєї філософії. Описати та означити таку якість неможливо без застосування його ж методики емблематичного редукування – його текст нагадує строкату «тканину» (Барт Р.), що переплітає різні коди та голоси, які створюють ефект стереозвучності та політональності. Тож у них можна прогледіти різні семіотичні та семантичні партії.

## **«ПОСТЕМБЛЕМАТИКА»: ІКОНІЧНО-КОНВЕНЦІЙНІ МЕХАНІЗМИ В НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

У творчості письменників українського літературного бароко спостерігаємо модифікацію класичної форми емблеми, її «рекτιфікацію» [645, с.98] та трансформування зі сталого жанрового типу у стильовий сенсотворчий механізм. Такі явища – наслідок не лише свідомої авторської орієнтації на особливий тип іконічно-конвенційної співдії, а радше зумовлене когнітивними та гносеологічними процесами підсвідоме координування пошуку ефективної смисловиражальної моделі, що синхронізує зорову сприйнятливість та вербальну номінативність в умовах конкретної культурної аксіології. Вона виявляє свою ефективність і у новій українській літературі. Зберігаючи загальну схему координування смислових сигніфікатив, тут вона зорієнтована на інші контексти і використовує нові (давні) семіотичні одиниці. Романтична та реалістична літературна тенденції вже більше зосереджені на національних знакових контекстах і формують нові іконічно-конвенційні парадигми, що меморіалізують більш близькі для масового сприйняття візуальні констеляти і вербальні словоформи. Особлива роль тут, звичайно, належить Т. Шевченкові.

### **▼ 6.1. Емблематичні форми «Кобзаря» Т. Шевченка**

Довготривала дискусія щодо визначення творчої домінанти мистецьких постав Тараса Шевченка окреслила низку його талантів: неперевершений співак та декламатор\*, тонкий і високомайстерний

\* 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»[244, с.128], а М.Максимович «не вагаючись твердив, що Шевченко як виконавець народних пісень стояв вище, ніж Шевченко-маляр і Шевченко-поет [Цит. за: 15, с.11].

художник (рисувальник, гравер, скульптор, архітектор), геніальний поет. Усі ці характеристики демонструють особливу аксіологічну вартість словесних та візуальних ефектів у сфері творчого самовираження автора, майстерну проникливість у вербальну конвенційність та іконічну репрезентативність. Тож односторонні спроби ізольованої інтерпретації Шевченка як поета або ж лише як художника сьогодні практично неможливі.

Свого часу Д. Антонович, Ю. Бойко, В. Бородін, Л. Генералюк, М. Голубець, С. Гординський, І. Гузар,, І. Дзюба, С. Єфремов, М. Жулинський, Г. Клочек, Є. Кузьмін, Б. Лепкий, Д. Наливайко, І. Франко, К. Широцький [15; 62; 91–97; 106; 111; 126; 153; 163; 173; 208; 241; 257; 320; 545; 630] відзначали взаємовпливи та особливу сугестію Шевченка-художника на Шевченка-поета. Цілком логічно, що ці відношення актуальні і нині та впливають на завдання сучасного шевченкознавства. На думку М. Жулинського, саме «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» [173, 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» [97, 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» [208, с.7]. Микола Ткачук, досліджуючи оповідну стратегію поеми «Катерина», окремо виділяє функціональну вагомість «наративної оптики» [488, с.26]. Дмитро Антонович відзначає особливу професійну мистецьку сугестію: «Не можна забувати, що Шевченко – суцільна натура, і не можна аналізувати Шевченка-поета, не звертаючи уваги на Шевченка-малюра. Може якраз тут треба сугубо пам'ятати, що *Ars una, species mille*: мистецтво єдине, а поезія і малярство тільки галузі єдиного» [15, с.82]. Та все ж першість у відкритті художньої вагомості «зміслив зору і їх значення в поезії» [536, 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 вагомість 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» [92, с.52], «гіпотипозис», «ексфразис» як основні засоби моделювання візуального образу України [93, с.3–4], «код образотворчого мистецтва» [94, с.3–13], «синестезійність світосприйняття» [96, с.29–30], «міжвидовий інтеракціонізм» [95, с.356–357] тощо. Попри акцентування на «образотворчому», «візуальному», «кінематографічному» (Л. Генералюк, Г. Клочек)\* 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, інтермедіальність та інтерсеміотичність концептосфери Т. Шевченка пов'язана і з особливим чуттям, і з художнім смаком, актуальністю та значимістю для українського митця візуальної та вербальної «емоційності», конвергенцією зорових вражень та їх словесних конформувань, потребою означити та номінувати виокремлену оптичну рефлексію, що переростає в національно-культурний архетип і має особливо вагомий смисловиражальний резонанс. Вагому роль тут відіграють емблематичні форми, що структурують візуально-вербальні відповідності і утворюють довготривалу сталість їхньої релевантності, організовуючи значеннєве просвітлення за давнім кодом. У Шевченка вони проявляються двояко – як домінанти синтетичної зображально-словесної практики творчого самовираження письменника та як структуральний код рецепції текстів Кобзаря, що конфігурує штампи

\* 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». [дет. у праці: 207].

«пам'яті тексту» і надовго об'єднує найбільш виразні та вагомі знакові репрезентанти в єдиний смисловий вузол. Емблематична форма тут функціонує як особливий тип словесно-графічної структурованої єдності, що формує матрицю текстуальних узгоджень поміж автором і читачем.

Образ автора, його текст (письмо), образи набувають ознак іконічності і сакралізуються. Вишивки з портретом Шевченка та його «фразою» (особливо популярним «Заповітом»), малюнки та графічні композиції за творами, меморіальні скульптурні фігури, листівки тощо – відображають активність емблематичних механізмів у національній репрезентативній аксіології.

Традиційно класичні елементи емблеми (*inscriptio*, *picture*, *subscriptio*) 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 поводитирем» 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 прикладковий номінацію в багату семантичну тональність.

Лексема «кобзар» не лише символ, архетипний образ, а насамперед поліфункціональний знак, що має особливу емблематичну асоціативність. Лексикографічні тлумачення цього слова організовано як вибірккову малюнкову візуалізацію образу в дії: «український народний співець, що супроводить свій спів грою на кобзі» [71, с.436]. Таке

формулювання виокремлює національну ідентичність співця, невід'ємну атрибутивність кобзи і насамперед активну дію чи функцію – «спів, що супроводжується грою». У текстах «Кобзаря» ця лексема позначає не лише одну візуальну проєкцію, а комплекс, що можна означити як «емблематичний мотив»\*. Його функціональне окреслення реалізується у текстах, протягуючи лінії поміж назвою збірки-візуальними образними уявленнями-авторськими лірично-філософським коментарями. Зрештою, розширена однотипна образна композиція, що повторюється у різних творах, підтверджує вагомість емблематичних механізмів у авторському рефлексуванні. Сюжетну колізію поеми «Гарасова ніч» проєктує унаочнений зачин:

На розпутті кобзар сидить  
Та на кобзі грає,  
Кругом хлопці та дівчата,  
як мак процвітає.  
Грає кобзар, виспіває,  
Вимовля словами [597, 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» [540, 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 [597, с.52].  
У поезії «Думи мої, думи мої»:  
Виросла могила,  
А над нею орел чорний  
Сторожем літає,

\* Детальніше про теоретичне обґрунтування поняття «емблематичний мотив» пише у своїй праці П. Дейлі «Література у світлі емблеми»: [671].



І про неї добрим людям  
Кобзарі співають [597, с.66].

У кожному з цих фрагментів проглядається схожа окулографічна сфокусованість та візійна замкнутість, яку наповнюють ті ж декоративні деталі – кобзар, кобза, поле, могила, співає. Вони позначають уявний художній топос оповідності, описують простір фіктивної наративної позиції автора, вказуючи через визначені деталі на вагомість конкретних дій та акцій – «співати» людям про сумне минуле і сучасне України. Зрештою, у інших текстах Т. Шевченко відкрито підкреслює свою тотожність з кобзарем, означуючи власні ідентифікаційні метаморфози:

Заспіваю – море грає,  
Вітер повіває  
Степ чорніє, і могила  
З вітром розмовляє.  
Заспіваю – розвернулась  
Висока могила [597, 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, еднаючись 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 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» [536, 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! [597, 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, сизокрилі  
Мої голуб'ята,  
Із-за Дніпра широкого  
У степ погуляти [597, с.340].

(«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 появлялися надто часто» [536, с.58]. Розгортаючи ці зауваги, можемо відзначити, що текстові значення тут розкриваються через активну візуально-вербальну взаємодію. Малюнкові образи, презентовані у формі замкнуто-завершених композицій, становлять своєрідну відокремлену візуальну конотативну цілісність, що узгоджується з текстовою референцією за принципом емблематичної форми – текстова семантика розкривається через структуральне узгодження образу-малюнка (ескізу, контуру, деталі) і вербально-абстрагованих концептів. У загальній текстовій площині вони проявляють себе як структурно організована 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 виразником візуальної емоційності, 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, розширюючи діапазон закладених у неї значень. Сепія «Сліпа з дочкою»

(1842) і поема «Слепая» (1842) взаємопов'язані імагінальним актом творення (не виключено, що точніше датування виявило б первинність рисунка); таке ж синхронне вирішення завдання в темі ескізу «Відьма» (1847) та поеми «Відьма» («Осика», 1847), «Мар'яні-черниці» (1841). Офорт «Казка» (1844) разом із підтекстовкою пробудив тему й візуальне наповнення в поезіях «Рано-вранці новобранці» (1847), «Москалека криниця» (1847)» [92, с.56]. Ці паралелі виказують органічний потяг поета доповнювати та словесно розширювати окремі візуальні уявлення, що стають центрами, навколо яких зринає масштабніша смислова конструкція.

Віднаходимо певні пояснення цього і в біографії поета. Очевидно, уже в часи «дяківської мистецької науки» закладалися основи конгруентної перехідності «візуального» та «словесного». Навіть сприйняття рисунку літер старих українських книжок для Шевченка мало своєрідну естетичність, відтак його графіка рукописного шрифту 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 zostалися до кінця життя» [15, с.36].

У стилі «торжественного каліграфічного півуставу мазепинської пори» [504, с.194] Т. Шевченко в 1843–1845 роках намалював кілька заголовків в альбомі «Три літа» літерами, що складались 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» [15, с.36].

Обведення та сферичне відокремлення малюнка ще у барокових текстах було композиційним прийомом вираження цілісності смислового об'єму, цьому сприяла «форма рондо, кола для самого зображення» [302, с.361]. Текст Шевченка виражає дуалістичну пристрасність

творчого самовираження, потребу двоякого (цілісного) відображення художніх візій через взаємодоповнення і накладання наочних та вербальних сигніфікацій.

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» [15, с.37]. Як співробітник Київської археографічної комісії, Тарас Григорович цікавився пам'ятками української книжної справи XVII–XVIII століть. Мистецтво гравюри тієї пори відображало загальну тенденції 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 «Євхологiон, або Молитвослов или Требник» Петра Могили, «Книга житiй святих» Дмитра Туптала, «Странствования» Василя Григоровича-Барського, «Исторiя Русов или Малой Россii», лiтописи Михайла Гунашевського, Самовидця, Григорiя Граб'янки, Самiйла Величка, а ще – цiлий корпус духовних пiсень, псалми Григорiя Сковороди та його листи, що були оприлюдненi на сторiнках «Украинского вестника», книжку Йоаники Галятовського «Скарбница потребная», iсторiографiчнi джерела» [504, 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. Не приймаючи «латини» й «московщини» Г. Сковороди, все ж, на думку Ю. Барабаша, «не можемо залишити поза увагою типологічні подібності між Шевченком і Сковородою 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 поезики українського бароко» [31, с.182]. Це відстеження доволі чітко утверджує вагомість емблематичної практики для обох українських поетів у проекції тяглості та переходності міфологічного, символічного, барокової поезики.

У своїх мріях про професійне зосередження 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» [599, 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 [91], що не без підстав вказує на структурованість за принципом «емблеми».

Одним із зв'язних елементів візуально-вербальної синкретичності емблематичної форми є символ. Шевченко майстерно долучається до традиції «сигніфікативного мовлення», контамінуючи традиційні символічні підтексти з власними неологічними смисловими опосередкуваннями. У дослідницьких колах такі явища теж мають різне термінологічне номінування. Леся Генералюк використовує поняття гіпостизису\*, завдання якого «полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливості словесного живописання. Тут часто (на відміну від ексфразису) зрима конкретність образу поєднується з метафоричністю, з використанням символіки» [93, 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 загальне культивує інтермодальні асоціації, адже фактично в уяві реципієнта створюється образ подвійного моделювання: словесний і візуальний — т.зв. концепт-картинка» [93, с.4].

\* 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» (Лосев) або «словесна пластика» (Галанов, Халізев)» [93, с.4], що лише підкреслює складність однозначного трактування феномену художнього стилю Тараса Шевченка, відсутність нормованого літературознавчого поняття, яке б уповні охоплювало мистецьку унікальність.

У традиційному трактуванні символ є одним з ключових структурних елементів емблематичної форми, що обґрунтовано розтлумачив Д. Чижевський у праці «Український літературний барок» [589]. Символ концентрує функцію перехідності візуального у вербальне, семіотичного у семантичне. Смислові відтінки цієї перехідності координуються емблематичною формою.

Символ, на думку багатьох дослідників, є знаком, що опосередковує «пам'ять культури», народжує зривання вагомих 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» [276, 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 смислову валентність, конкретизовану в загальній текстовій структурі. Саме тут символи віднаходять семантичну узгодженість поміж накладеною на них традицією та авторською модифікацією.

### ▼ 6.1.1. «Тополя»: від символу до емблеми

Символіка Шевченка по-особливому візуалізована його мистецьким генієм навіть у номінуваннях 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 пропедевтично орієнтує читачькі сподівання, з нього «виростає вся архітектоніка твору» [2, 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» [330, с.79].

Так, заголовок балади «Тополя» апелює до фольклорного дискурсу, бо саме у ньому виражені домінуючі смислові акценти цього символу.

Відтак, він візуалізує відомий мотив – перетворення дівчини в деревототем. Тополя – один з символів «страченої дівочої долі», стрункості і краси, роду, світу; дерево, що рубалося язичниками лише для жертвних вогнищ [360, 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 врахування взаємодоповнень синхронних та діахронних візуальних та вербальних сигніфікацій. Таким чином, утворюється 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 широкий  
Марне зеленіє.  
Кругом поле, як те море  
Широке, синіє.  
Чумак іде, подивиться  
Та й голову схилить [597, с.54].  
Надалі він модифікується:  
Отак тая чорнобрива  
Плакала, співала...  
І на диво серед поля  
Тополею стала [597, с.58].

Перший фрагмент є своєрідною вербальною інсталяцією, ексфразисом мальованого олівцем етюду «Тополя», який безперечно візуально доповнює ситуативну предметність символу. Другий ж – посилює акцент архетипності образу. Мотив перетворення емблематично позначає руйнування фізичної цілісності, неможливість перебування у звичній психо-фізіологічній оболонці та захисне злиття (розмивання, переродження) з природним тотемом. Цілком логічно припускає М. Мовчан, що в «Тополі» виявляється екзистенціал самотності: «Як міфообраз межовості існування вона є означником знову ж таки «долі-недолі», бо їй судилося рости «край дороги», «бути на межі життя і смерті». Недоля для дівчини – це те, що протилежне їй природному



призначенню в житті, а звідси – для неї протиприродно бути самотньою» [308, с.141], О. Тиховська відзначає: «перевтілення в тополю відображає психологічне прагнення героїні до цілісності, кохання вже через вливання в рослинний світ, що є метафоричним виявом сфери несвідомого» [485, с.241]. Зазначені міркування зринають як результат аналітичного осмислення емблематично зорганізованої візуально-вербальної редукції тексту і нагадують давню та невід’ємну практику розкодування барокової емблеми.

Іван Франко у своїх студіях про «Тополю» 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. Одинок тополя серед широченного безлісного степу – мимоволі будить у нашій душі питання: а вона відки тут взялася?» [542, 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.

Загалом, емблематичні контури «Тополі» 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» [597, с.52]. Натяк, що опирається на дві лексеми тополя-доля, можна розглядати як десигнат реконструкції більш розлогого презентування, відсилання 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 шаблонне іконічно-конвенційне зринання.

### ▼ 6.1.2. Іконічна «кореляція» у поемі «Сон»

У дослідницькому дискурсі поема «Сон» Тараса Шевченка трактується як один з тих творів, що дозволяє відстежити певну тематичну схожість і світоглядну єдність творчості українського поета з попередньою літературною традицією. «Природно, – зазначає Л. Ушкалов, – що поетика Шевченкових творів часом виразно наві’язується до барокових літературних форм. Скажімо, усталену риторичну схему окреслення екзистенційного вибору «того вабить те, того – те, а от мене втішає це», що на ній засновується філософський початок комедії “Сон”... поет уперше надібав у сквородинській псалмі “Всякому городу нрав і права”» [504, с.198–199]. Схожість, на якій акцентує відомий український вчений, насамперед відображає змістову подібність, що, на наш погляд, лише частково і віддалено вказує на наявність барокових форм у тексті поеми. Більш виразно вони окреслюються при детальному порівнянні засадничих принципів організації «картини світу», що у бароковому дискурсі і у тексті Шевченка репрезентують схожі моделі соціально-космічної вертикалі, спрямовані на панорамне і масштабне відображення буттєвого світоустрою. Валерій Шевчук таку практику номінує творенням: «універсальної картини світу у творчості письменників українського бароко» [618], зазначаючи, що й Шевченко в окремих поемах «творює універсальну картину свого народу» [617, с.392]. Дослідник теж наголошує саме на принципах організації художньої картини світу, які у його трактуванні відстежуються у двох вимірах «макрокосму і мікрокосму», як репрезентування цілого у частинах і навпаки, що «створювало передумови до бачення явищ панорамно у видимих і невидимих їхніх частинах, до масштабності художнього мислення» [618, с.45].

Текст поеми «Сон» всуціль наповнений унаочненнями, що виокремлюють та взаємонакладають різні мікроепізоди в межах розлого полотна світобуття. Вони організовані за тим ж принципом, що й барокові титули та фронтисписи до книг, конклюдії, настінні розписи, іконостаси церков та соборів. Об’єднує їх споріднена структурна організації – насичення візуального представлення через своєрідну малюнкову каталогізацію світу, створену з окремих сюжетів, та обов’язкове словесне коментування або ж у формі епіграми, тезису, диспуту, панегірика, або ж простого підпису чи назви. Тоді як у бароковій літературі – це були власне

малюнкові, гравюровані на металі чи дереві образи, то у Шевченка – вони «малюються» (І. Франко) словом та текстовою фразою. У обидвох випадках художні утворення спрямовані на вираження насиченості та наповненості зображення, словесний ж коментар увиразнює домінанту смислової значимості.

Насамперед з-поміж вірцевих пам'яток XVII–XVIII століття тут варто згадати фронтисписи «Службника», «Патерика Печерського», книг Лазаря Барановича «Труби словес праведних», «Благодать і істина», конклюдії-програми та тези Києво-Могилянської академії із присвятами визначним особам, розписи Троїцької надбрамної церкви Святоуспенської Печерської лаври у Києві, ілюстрації до Євангелій тощо. З окремими з них був знайомий Т. Шевченко. Зокрема, з великим захопленням Шевченко переповідав сюжети та зміст окремих зображень, що декорували інтер'єри храмів, зокрема, у тексті повісті «Близнець» такими є оповіді про переяславську церкву Покрови: «В этой церкви хранится замечательная историческая картина, кисти, можна думать Матвеева, если не иностранца какого. Картина разделена на две части: вверху – покров пресвятыя богородицы, а внизу – Петр Первый с императрицей Екатериной I, а вокруг их все знаменитые сподвижники его. В том числе и гетман Мазепа, и ктитор храма во всех своих регалиях» [595, с.24].

Таким чином, у настінних розписах та сакральному мистецтві Шевченко мав нагоду бачити панорамні схоплення світу, де зливалося «релігійне та світське», «високе та низьке», «небесне та земне» що були дуалістичними формами структурування у бароковій культурі. Класифікуючи зображення Покрови у повісті «Близнець» як «історичну картину» [331, с.9], Тарас Григорович підкреслює акцент світського компонента в церковних розписах, на чому наголошують і сучасні мистецтвознавці: «Живих людей (своїх сучасників) митці зображають на хмарах (тобто в небі) у перемішку із святыми» [462, с.294].

Мандруючи дорогами України, Тарас Шевченко «з інтересом історика й маляра оглядав численні пам'ятки барокової архітектури в Києві, Переяславі, Василькові, Баришівці, Полтаві, Сорочинцях, Ромні, Густині, Чернігові, Козельці, Глухові, Ніжині, Седневі, Кременці, Почаєві» [504, с.193], іконостаси яких представляють «помпезні

релігійні сцени, зображення парадних представниць та урочистих процесій, святих в розкішних декоративно-квітчастих шатах, затканих золотом і сріблом, а то й в козацьких жупанах або в одягах, які носили дружини гетьманів та полковників» [331, с.9]. Зрештою, навіть у своїй «Автобіографії» поет згадує дяка-маляра, що прославився в околиці зображенням великомученика Миколи і Івана-воїна, «у последнего для большего эффекта рисовал он на левом рукаве две солдатские нашивки» [594, с.5–6].

Отож, у природному руслі провідних принципів барокової іконографії розпочинає Т. Шевченко текст поеми «Сон», у проекції картинної мозаїки творить «універсальний» малюнковий іконостас України:

Той мурує, той руйнує,  
Той неситим оком –  
За край світа зазирає,  
Чи нема країни,  
Щоб загарбать і з собою  
Взять у домовину.  
Той тузами обирає  
Свата в його хаті... [598, с.229]

Проте його початковий «розпис» позбавлений сакральних централізацій, жорстокий та «нещасливий» сучасний світ руйнує священну вертикаль, і лише згадка про забутий рай апелює до його загубленої першооснови:

Так і треба! бо немає  
Господа на небі!  
А ви в ярмі падаєте  
Та якогось раю  
На тім світі благаєте?  
Немає! Немає! [598, с.229–230]

Авторський коментар до першої іконічної сцени цілком вкладається в традиційну структурну виразовість емблантичної схеми і нагадує третій елемент, що стає своєрідним узагальненням та увиразненням ідейної інтенції усієї візуально-вербальної презентації, координуючи її панорамну стратифікативність за законами барокової емблематики біблійною сентенцією:

Шкода й праці. Схаменітсья:  
Усі на сім світі –  
І царята, і старчата –  
Адамові діти [598, с.230].

Її можна означити як антропоцентричний імператив «гуманізму» та рівності – «усі ми Адамові діти», що відлунює «христоцентричність, міцно закоріненою в попередній українській духовній традиції» [507, с.321]. Тож основною рисою рефлексії поета є осмислення людини і суспільства як центрів буття усього світу, «високогуманне чуття», що, за словами Д. Чижевського, було «основною рисою цілої духовної постаті Шевченка» [587, с.128]. Вираження її окреслюється через взаємодію візуально-вербальних десигнацій.

Уже в перших віршах поеми активно проступає візуальна ампліфікація. Нагромадження ситуативних сцен творить певну панорамну іконосферу, а увесь текст нагадує розпис «храму національної долі», архітектура якого виражає різночасні історичні карбування. Отож і огляд такої проекції потребує лету та піднесення. І начебто дотримуючись законів барокової іконічної естетики, поет вносить у свій «орнамент» образ крил, що символічно опосередковані образом сови. Автор не відділяє себе від грішного світу і чітко визначає у такий спосіб своє місце в панорамному представленні, відводячи собі роль горішнього всевидячого інтерпретатора (нарративний фокус «високого» бароко) та земного «юродивого» (інтермедійний низовий акцент). Відтак, низка опозицій, що виникає у особливій структуралізації відношень – автор/український світ (суспільство), небо/земля, Україна/Росія, злиденність/пишнота, індивідуальне/колективне цілком природно формулює метафізичний, соціальний, політичний дискурси, адже образ світу презентується як емблема, яку сам вибірково візуалізує та інтерпретує, створює та пояснює наратор, що водночас є і учасником фабули, героєм космічної драми, реципієнтом і критиком.

Такий спосіб організації художнього наративу набуває семантичної органічності лише в структурі візуально-вербальної взаємодії, поза якою текст поеми втрачає цілісність та логічність. Тож і її інтерпретація потребує врахування та застосування емблематичного «коду». Очевидно, саме тому, поклавши в основу аналізу поеми змістовий, а не формальний принцип, Іван Франко у праці «Темне царство» називає

«Сон» – «одним із слабших творів Шевченка. Сама основа поеми – поет у сні перелітає Росію, а особливо Петербург, і списує картину за картиною так, як вони насуваються йому на вид, – грішать недостачею внутрішнього логічного зв'язку, так як взагалі кожний опис подорожі, де картини випадково чергуються та міняються, нічим або мало чим в'язучися з собою» [541, с.63].

Уся проекція «історичного лету» дотепно означена «сном», що фантазмагорично підкреслює особливу умовність цього видіння чи галюцинації. Поетика сновидіння дозволяє автору формувати зорові презентації у руслі оніричного гротеску, що своєрідно виявився і в бароковому мистецтві, втілюючись в різних емблематичних формах. «Як це буває і в сновидіннях, – зазначає Анатолій Макаров, – на багатьох емблематичних композиціях наявні елементи чіткого, навіть надокучливого «фотографізму». Копітке деталювання поєднується (тут і там) із загальною неправдоподібністю відтворюваних ситуацій» [285, с.94]. У стилі зображень апокаліптичних картин, страшного суду, пекла, мук неправедних виписана сцена соціального устрою сучасного світу:

Заворушилася пустиня.  
Мов із тісної домовини  
На той останній страшний суд  
Мертвці за правдою встають.  
То не вмерлі, не убиті,  
Не суда просити!  
Ні, то люди, живі люди,  
В кайдани залиті.  
Із нор золото виносять,  
Щоб пельку залити  
Неситому!..  
А меж ними, запеклими,  
В кайдани убраний,  
Цар всесвітній! цар волі, цар,  
Штемпом увінчаний! [598, с.234].

У інфернально-апокаліптичні зображення поет вносить світський компонент, універсально наповнюючи сферу панорамної презентації різночасовими та різнопросторовими алюзіями, світськими та сакральними мотивами, що мають глибоку інтертекстуальну

семантику – «пустиня», «домовина», «страшний суд», «мертвці встають», «кайдани», «золото», «каторжні», «вседержитель», «Цар всесвітній» тощо. У структурі цієї візії проглядається традиційна для християнської іконосфери кількашарова, стратифікативна проекція «підземелля, пекло – земля – небо». Безперечно, що такі наповнення провокують смислову енігматичність і трактуються амфіболічно, що є невід’ємною ознакою емблематичності. Варто згадати хоча б дослідницькі інтерпретації словоформи «цар, штепом увінчаний», що по-різному тлумачились навіть в межах однієї праці: «До речі, цей пасаж, – підкреслює Іван Дзюба, – змушує повернутись до версії Смаль-Стоцького про те, що під «царем всесвітнім, царем волі», закутим у Сибіру, Шевченко міг мати на увазі самого Христа – така метафора самодержавної диявольщини, – може, це припущення не таке вже й безпідставне, як нам спершу здалося» [153, с.279].

Ледь не усі, візуалізовані словом малюнкові сцени поеми, доповнюються авторськими філософськими рефлексіями чи асоціативними коментарями. Так, до останнього, цитованого нами, фрагменту, поет додає:

А де ж твої думи, рожеві квіти,  
Доглядані, смілі, викохані діти,  
Кому ти їх, друже, кому передав?  
Чи, може, навіки в серці поховав?  
О, не ховай, брате! розсип їх, розкидай!  
Зійдуть, і роститимуть, і у люди вийдуть! [598, с.235]

Такий тип художнього викладу підкреслює вагомість дуалістичних переходів – від зображально-виразових (споглядальних) до абстрактно-філософських (вербальних) – у творчій манері автора, де «художник» змінює «поета» і навпаки. Цілісність рецепції такого тексту можлива лише через взаємоузгодження фрагментів, схожих на емблематизований ребус, який розкодує читач.

Виразно емблематичними за своєю структурою є епізоди, де поет мовить про самодержавну «велич», зокрема, опис та коментар пам’ятника Петрові І, царських покоїв, «опенька засушеного», державного мордобиття тощо. Кожен з них входить до загальної іконосфери представлення образу українського світу в історично-фантазмагоричній проекції.

Іконічно-конвенційні координати творчості Тараса Шевченка дозволяють стверджувати вагомість поезики і риторики «емблематизму» як



у ідейному смислового просвітленні текстів, так і визначенні месійних історіософських проєкцій образу автора. Проявлення в текстах функціональної дієвості емблематичної форми певним чином обґрунтовує таємничу силу «слова» унікального українського митця, своєрідність та самобутність художнього мислення, що опирається та творчо модифікує давні мистецькі та літературні традиції, семіотичні механізми та культурні універсалиї. Окрім визначених, у «Кобзарі» можна відстежити й інші конгруентні типи, 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 текстоорганізації, так і його рецепції.

---

## ▼ 6.2. Емблематичний фокус рецепції Івана Франка

Емблематичні форми не лише координують смислову кореляцію художніх текстів, але, насамперед, впливають на організацію соціально-культурної та сакральної аксіології, що за допомогою традиційної для конкретного середовища іконічно-конвенційної сигніфікації утверджує систему світоглядних та ідеологічних орієнтирів. У цій перехресній формі через актуальні, закріплені історичним розвитком візуальні та вербальні знаки вони стають досяжними для усього соціального середовища. Будь-яке втручання у ці національно-світоглядні константи викликає резонанс та спротив, адже руйнує усталену (гармонійну) систему уявлень про національну та індивідуальну тожсамість. Певною мірою, іконічно-конвенційні шаблони є виразниками досяжної через знаки смислової стабільності та однозначності, виконують захисну, ідентифікаційну та сенсовпорядкувальну функції. Особливе місце тут займають сакралізовані особистості.

З моменту фізичної смерті Івана Франка його постать, антропоніміка, окремі художні узагальнення та наукові постулати стали перманентними, доміантними елементами культурно-аксіологічного семіозису України. Франко перетворився на «культурну універсалию», що включена в структурні форми окреслень контурів національної ідентичності і входить до складу найбільш часто вживаних візуалізацій для фундаментування

ейдосів – «патріотизму», «національної відданості», «державності», «працьовитості» тощо. Структура та форма «присутності» Франка в українському популярному та інтелектуальному дискурсі виразно емблематична: Франко-текст і Франко-людина розкриваються (піддаються розкодуванню та інтерпретації) у різноманітних традиційних та давніх емблематичних конструктах.

Найбільш характерним масовим виявленням такого емблематичного фокусування та меморіального сенсостановлення Івана Франка є численні пам'ятники, монументи, барельєфи, пам'ятні дошки, в центрі яких візуалізовані копіювання тілесної постави видатного українця або ж його художніх протагоністів. Як правило більшість з них доповнена антропомічним підписом та цитатою з текстів письменника, зрештою у такому «єднанні» постає Іван Франко на аверсі дватцятигривневої купюри зразка 2003 року. Ця форма та структура відповідає класичному варіанту емблематичного семіозису, що має трьохкомпонентну будову (*inscriptio, pictura, subscriptio*) і синкретизує візуально-вербальну сигніфікацію. Вона вказує на те, що тожсамість Франка-людини нероздільна від його тексту, і його загальнонаціональне позачасове смислоформування розгортається у перехресному дискурсі.

Традиційно емблематична структура попри своє розгалужене кількохкомпонентне утворення позначала, як правило, одну ідею або ж поняття. Презентування Івана Франка у такій моделі підкреслює, що його образ схоплюється як синонімічна візуалізована тотожність до конкретних ейдосів, які у цій формі складають підґрунтя національного емблематичного іконостасу. Безперечно тут маємо цілий комплекс видових репрезентацій, тож і конотацій, що узагальнюють як національну, так й міжнаціональну гуманістичну тенденційність.

Емблематична присутність Франка у культурно-соціальному семіозисі простежується на багатьох рівнях. Зокрема, можемо згадати прикладкові номінування вулиць, освітніх установ, громадських організацій, споруд тощо, де сема «Франко» стає центральним виразником і розрізнявачем просторових окреслень, ідей «освіти і навчання», вектора громадської діяльності чи активності, гносеологічних та епістемологічних верифікацій. У цьому бачимо цілком закономірне, протестоване часом та соціальним попитом, залучення Франка в емблематичний іконостас смислового орієнтування українського соціуму. Зрештою, це зумовлено

традиційною для семіотичних процесів прагматикою. Опираючись на семіологічні інтерпретації Ролана Барта, можемо констатувати перехід слова-об'єкта «Франко» на новий рівень – метамови, що функціонує як вторинна семіотична система [38, с.78]. Така практика існує з часу зародження міфологічного мислення. Вона вказує на входження в знакову модель сакрального, яка потребує емблематичної сигніфікації, принципу, що синкретизує іконічну (зображальну) і конвенційну (вербальну) позначуваність.

У контексті законів сакральної логіки цілком мотивованими виглядають палкі дискусії, спрямовані на обґрунтування візуально-вербальних конфігурацій та номінацій Франко-Каменяр-не Каменяр, Франко-Мойсей, Франко-Пророк, Франко-Вічний Революціонер тощо. Уже самі риторичні типи цих формулювань вказують на спробу перенесення ідентичності образу Франка у нову іконічну парадигму, яка, загалом, відповідає міфологічній тенденції дискурсу. Природа таких висловів «дискретна» і потребує поетапного співвідношення означника і означуваного, як і узгодження візуальних представлень «Каменяр», «Франко», «Каменяр-Франко», та насамперед залежна від культурного коду, що узгоджує систему знакових посилянь.

Резонансність та полемічність дискусії «Франко-Каменяр!?» вишпекана різними проєкціями індивідуальних асимілювань Франка, що зумовлені цілим комплексом інтелектуальних, візуальних, наукових і побутових уявлень/ототожнень. Тарас Салига, обґрунтовуючи своє бачення, на початку книги «Франко-Каменяр» у руслі гіперболічного максималізму зауважує: «він сам [І. Франко-О.С] – і реальність, і метафора української духової культури, який міцно стоїть ногами на рідній землі і сягає головою у небо» [401, с.11], «це революційна постава велета, що з темряви пробиває дорогу до світла навіть через гранітні скелі» [401, с.15]. Ця візуалізація співпадає з образними представленнями богів «першого покоління» і нагадує Титана, що «тримає небо». Вона спрямована на цілісне, монументальне представлення беззаперечної сакральної величі Франка.

Тамара Гундорова використовує інший фокус, опирається на інші контексти, тож і «вихоплює» образ Франка з традиційного дискурсу, що зумовлює руйнування сакральних іконічно-конвенційних шаблонів. Її «іконізації» редукують образ Каменяра до «змінних “масок”

в життєвому «маскарадї» [130, с.6], що розщеплюють його на інтелектуально-естетичні «монади», тим самим позбавляючи його сакральної цілісності і непохитності. Саме профіль масок суперечив і руйнував (закривав) виплеканий традицією візуальний канон ідентифікації Івана Франка і спричинив спротив і несприйняття. Адже змінні «маски» начебто вказують на штучність і несправжність, антимонолітність і світоглядну скритність, відповідно замінюють добре знаного і «семантично визначеного» Каменяра на таємничого «мандрівного шпільмана», скинутого з неба у вир земного театру. Віктор Тернер на прикладі ритуально-міфологічних схем довів, що «функція маски – це зміна статусу» [502, с.236].

Візуальні уявлення, що прив'язані до конкретних знаків, відіграють надважливу, основоположну роль у формуванні навіть абстрактних понять. Зорова рецепція та мнемоніка – це схоплення і реконструкція вибіркового «окреслень» [20, с.54–55], просторових особливостей і структурних конфігурацій, виділення яскравих характерологічних доміант, що стають кодами ідентифікацій образу в цілому. Сакральні духовно-культурні універсалії в процесі історичного розвитку набувають загальноновизначених, традиційних візуальних контурів. У такий спосіб вони стають виявленням спільного світоглядного, ментального світорозуміння, «духовної та екзистенційної» єдності.

Візуальний образ Франка має теж свою історію конструювання у вимірі загальнонаціональної мнемоніки. Його формують прижиттєві фотокартки, надгробний пам'ятник на могилі письменника скульптора Сергія Литвиненка, різноманітні іконічні меморіали. Надгробні монументи належать до тих ментальних та пам'ятних знаків, що стають символічною реконструкцією «людини, що зникла». Відтак, стають її посмертним меморіальним «дублікатом», або «тілом». Отож, за логікою культурно-семіотичних процесів надмогильний образ «Каменяра» став законсервованим масовим, публічним знаком Франка. Складна гра «монтажу» і «демонтажу» Франка безперечно викликає гучні резонанси, адже розгортається через узагальнення та індивідуалізацію, змішваність іконічного та конвенційного типів композиції його образу, що пов'язана зі зміною культурно-світоглядних орієнтирів.

Проте ці контрверсійні, традиційні і модерні візуальні представлення лише частина, компонент латентної емблематичної структури, у якій

розгортається рецептивний образ Франка. Попри те, що центральну проблему дискусії зведено до визначення доречності номінування та характеризування І. Франка за допомогою лексеми «Каменярь», все ж, як бачимо з викладених у працях вчених аргументів, на перше місце виходить окреслення структуральної парадигми ідентифікації українського письменника, «вибудування» системного візуально-вербального алгоритму прочитання його «образу».

У руслі традицій емблематичного семіозису візуально-образні маркери розгортаються до смислових концептів через текстуальні уточнення, вербальні коментарі. У обидвох науковців (Т. Салига, Т. Гундорова) вони часом навіть тотожні – це цитати з праць попередників (М. Євшана, М. Зерова, С. Єфремова, Є. Маланюка, М. Грушевського, М. Мочульського тощо), що характеризують духовно-мистецьку сутність Франка, і фрагменти з текстів письменника. У цей дискурс включені не лише вірші з поетичного тексту «Каменярі», а й інші джерела, зокрема, автобіографічні коментарі, епістолярій, критика. Відтак, каменярство Франка виходить за межі однойменного тексту і інтерпретується як надтекстуальне та психоаналітичне поняття.

Емблематичну структуру «Каменярів» зредукував особисто Іван Франко, підкреслюючи її латентні елементи у композиції, тож і спровокував її «емблематичну» інтерпретацію. Оповідючи історію написання поеми у вступі до українсько-польського видання тексту «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання» [537], він зазначав, що «Поемка «Каменярі» – се алегоричний образ громади працівників, що спільною важкою працею ламають скелю для промощення дороги. В основі сеї теми лежали конкретні враження робітників, що товкли каміння на дорозі (пор. моє оповідання «Вугляр» і оповідання про пробивання залізничного тунелю в Карпатах біля Дуклі» [537, с.12]. Конкретні візуальні враження стали зоровим прообразом поеми. За законами емблематичного моделювання вони є зображальним центром і «як і слід у алегорії, не означено ані часу, ані місця» [537, с.12] художнього хронотопу, що має універсальну, вихоплену з реальності і сформатовану у обмежену «видінням» візуально-схематичну абстракцію. Цей елемент провокує становлення інших, що поглиблюють і трансформують споглядання і увявлення в поняття. Вони виражені у конкретних вербальних формулюваннях.

Відтак, ідейні концепти розкриваються синкретично, у взаємоперехідній візуально-вербальній сигніфікації, зрештою на цьому акцентував сам письменник «При всій оздобності стилю (*stylus ornatus*) я старався висловлювати думки і малювати картини [виділення наше – *О.С.*] якнайпростіше і найясніше, не насилуючи ані складні, ані язика» [537, с.12]. Письменник відверто означив й ідею «Каменярів» – спільна праця «робітників» задля блага громади. Тож бачимо усю внутрішню структуральну проекцію автора з визначенням центрального концепту. Закономірно, що вона стала моделлю семіотичного означування «Івана Франка», незважаючи на застереження письменника: «Хоча ціле оповідання держане в першій особі (в формі «я»), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший» [537, с.12].

Пластична проекція настрою, «психоемоційного» стану, яку відзначає Франко як домінанту народження образу «Каменярів», має конкретне візуальне-образне втілення, що підкреслює – для українського письменника практика представлення конкретних ейдосів, емоційних вражень та настроїв втілюється в синкретичній єдності візуально-вербальних позначень, опирається на емблематичний код. Зорове враження, що має великий емоційний резонанс, для Франка є фундаментом народження «інтенціональності» творчих образів. Реальні візуальні враження трансформуються в уявно відображувані і, як зауважує Е. Гуссерль, отримують «модифікаційну силу атрибута «уявлень» [133, с.43]. У творчому акті вони відхиляються від первинного перцептивного способу вираження і трансформуються у контурні представлення, що коригуються і набувають смислового потенціалу за допомоги вербальних змістових розширень. Відтак, між первинним зоровим враженням і його художнім втіленням немає чіткої відповідності, тим паче тотожності, у художньому тексті воно перетворюється в емблематичний маркер.

Іван Франко трактував цю проблему у контексті роздумів про поетичну фантазію. Акцентуючи на вагомості «зміслів зору», він відзначав «поетична так само, як і сонна фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки транспортує їх на мову конкретних образів» [536, с.75]. Конкретні душевно-емоційні стани для українського митця

розкривалися за посередності візуалізацій у певних образних формах. Це підтверджують історії створень багатьох текстів, зокрема поеми «Мойсей», збірок «Зів'яле листя», «Мій ізмарагд», зрештою, навіть у великих епічних текстах проблискує емблематична матриця конфігурації смислових концептів – «Перехресні стежки», «Voа Constrictor».

Відтворюючи генезу народження поеми «Мойсей», дослідники неодноразово наголошували на вагомості зорових «зміслів» у становленні центрального образу твору. Первинні враження були викликані спогляданням однойменної картини Корнила Устияновича, яку той написав у Відні 1887 р., а наступного року експонував у Львові, а особливо «оглядини в Римі скульптури Мойсея роботи Мікеланджело» [536, с.7]. Зворотна проекція цієї структури зринає у листі М. Коцюбинського, який писав з Риму 28 травня 1905 року: «Я все збирався подякувати Вам за ті приємні і незабутні для мене дні, коли ми разом пробували у Львові та на селі. Роблю се сьогодні, оглянувши «Мойсея» Мікеланджело, який нагадав мені вашу чудову поему. Коли я стояв перед ним, я чув ті сильні, повні вогню промови, які слухав у Вашій хаті» [231, с.18].

Сприймаючи резонансні культурні образи, І. Франко часто асимілював їх до українських контекстів, наснажуючи особливою емоційністю. Візуальні враження потребували вербалізованих уточнень, а часом суттєвих, або ж кардинально нових герменевтичних «накладань». Багато відомих міфологічних та літературних знаків письменник перекодував під власну світоглядну візію, вводив у новий хронотопний та національно-культурний контекст. Досліджуючи інтертекстуальну функціональність біблійних апокрифів, Ярослава Мельник описує механізми трансформування давніх легенд таким чином: «На деякі ікони давніх святих І. Франко накладає нові, свіжі фарби. Щоправда, не торкнувшись, як уже зазначалось, своїм пензлем старовинного портрета бражника, поет водночас наділяє свого героя просторим «житієм», переселяє в інше культурно-історичне середовище, робить своїм сучасником» [299, с.17]. Письменник зберігає емблематичну структуру, внутрішню композиційну релевантність, але вводить нові семіотичні та образні деталі, пов'язуючи оповідь з новим контекстом. Загалом, інтертекстуальність функціонує, як правило, за емблематичними схемами, особливо, якщо йдеться про образну «вторинність».



Ї семантичне «стабілізування» можливе лише у визначеній структурі знакових узгоджень.

Універсальність генія І. Франка зумовила перманентну стереоскопію його стилю та світогляду. Інтелектуалізм українського мислителя розкривається у його філософсько-світоглядних узагальненнях, що кристалізувались не без участі емблематичних формул. На думку багатьох дослідників, «цільного чоловіка» однаково тривожили сфери сердечні й розумові, через те йому притаманний «інтегрально-синкретичний тип світоглядної рефлексії» [487, с.33], а «Каменяря і Митеця різною мірою були складовими іпостасями» [104, с.378] особистості письменника. Богдан Тихолоз підкреслює «дискурсивну полівалентність, багатоканальність кристалізації Франкових ідей, тобто їх висловлення не лише у *поняттєво-логічній (категоріальній), а й художньо-образній* [виділення наше – О.С.] чи публіцистичній формі. Часом *ці форми (як парадигми світоосягання та особливі мовні коди)* навіть перетиналися, взаємопроникали [...] Змінювалась, так би мовити, *система знаків, мова філософування*» [487, с.33]. Оксана Забужко філософське мислення автора «Мойсея» характеризує як «екзистенційно-художнє», відтак «як філософ І. Франко більший і оригінальний у своїх художніх творах» [175, с.57]. У загальному вияві такі оцінки споріднені до висновків, що робив Д. Чижевський про стиль Г. Сковороди: «Це своєрідний поворот філософського думання від форми мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення в образах та через образи» [590, с.72]. Безперечно, ця віддалена аналогія лише в загальних контурах окреслює стильову, виражальну спільність філософських репрезентацій двох великих українських письменників. Більшою мірою вона дозволяє стверджувати, що в основі їхнього стильового смислового вираження лежить давня емблематична структура, що передбачає обов'язковий візуально-вербальний синкретизм. Його форматування нагадує процес творення власної «метамови» у межах певної традиції, що формує нові відношення між означником, означуваним і референтом.

Більшість власних концептуальних ейдосів Франко втілює у такий спосіб. Так, ідея спільної праці заради потреб громади – в каменярях, людина і суспільство, вождь і громада – у Мойсеї, втраченого кохання – у зів'ялому листі, ідея згубної капіталістичної психофізіології – у воа

constrictor, фатуму та буттєвої відносності – у перехресних стежках тощо. Усі вони зредуковані до візуалізованих з більшою чи меншою контрастністю образів, що знаходять своє смисловизначення через текстуальне «доповнення».

Про вагомість «структурального» сприйняття текстів та на їхній основі образів українських письменників Іван Франко багато писав у своїх наукових та публіцистичних студіях, насамперед щодо особи Шевченка. У праці «Містифікація чи ідіотизм» український вчений виступає проти нав'язуваної москвофілами структури «Шевченко-атеїст і богохулець». Цитуючи працю сумнівного авторства «К греко-католическим архиереям и священникам смиренное верующего мирянина послание», Франко підкреслює вибіркову маніпулятивність та штучну текстуальну контамінацію оцінки тексту поеми «Марія», а відтак й образу самого Шевченка [538, с.44–46]. А інтерпретуючи тексти автора «Кобзаря», неодноразово зауважує емблематичну консистенцію смислотворення, що виражає специфіку психології творчого мислення.

Цілком логічно, що емблематична рецепція стає основою інтерпретаційних методик аксіологічної оцінки Івана Франка та його текстів. Ця традиційна для семіотики культурних процесів форма дозволяє спроекувати місце, тип, функцію та значення – іконічно-конвенційний образ – у межах конкретного контексту, що має свою ідеологічну, структуральну і семантичну визначеність. Саме ці ознаки емблематичного фокусу рецепції Івана Франка сприяють полісемантичності тлумачень та різноваріантним прочитанням його «тексту», адже одні і ті ж візуалізовані образи та прив'язані до них вербальні доповнення вносяться у різні контексти.

Показовою є історія сприйняття «Каменярів». Традиційна народницька концепція трактує «каменярство» як провідну ідею громадської і національно-патріотичної тотожності Івана Франка, що є робітником, будівничим, який жертвує своїм буттям заради державницьких народних ідеалів. Відтак, візуалізація «каменярі» у сполученні з вибраними фрагментами тексту внесена у контекст державності. Естетична та мистецька концепція – це отождоження «каменяра» з поетом-трудоарем, тут маємо включення візуалізації у контекст творчості. Її частково сформував сам письменник, описуючи у передмові до збірки польськомовних оповідань «Дещо про себе самого» свою роль та місце

в літературному письменницькому універсумі. Франко поділяє митців на два типи: «генії, обранці долі» і «письменників-робітників і ремісників» [535, с.28], зараховуючи себе до останніх. «Печуть вони як говорив Крашевський, щоденний хліб для розумового споживання, розбивають на дрібну монету ті купи ідеального золота, що їх майстри видобули з таємних глибин натхнення, наповнюють своєю працею створені ними основи. У цих людей бібліографія їхніх творів більша за життєпис; людина неначе зникає за тим, що зробила [...] Це немов ті робітники, які допомагають ставити будинок цивілізації, але прізвища яких не виписуються на фронтоні цього будинку» [535, с.28].

Цілу низку контекстів для увиразнення та ректифікації (Г.Р. Яусс) «каменярства» Івана Франка використовує Т. Гундорова. Вносячи «Каменярів» у психоаналітичний контекст, розглядаючи їх в проєкціях міфологеми жертви й батьківського архетипу, дослідниця розкладає «образ» на структурні елементи. Зокрема, виділяючи «молот» як центральну візуально-символічну ознаку, дослідниця інтерпретує його в контексті видінь-галюцинацій хворого Франка і вкладає в руки М. Драгоманова [131, с.168–169], що кардинально змінює емблематичну структуру візуальної презентації, децентралізує домінуючу фігуру образного представлення та позбавляє її сакрального значення. Знову ж таки, саме «молот» замінений на «молоток» стає центром розбудови іншого емблематичного конструкту, що включений в контекст «масонської» теми. Варто наголосити, що у тексті «Каменярів» Іван Франко п'ять разів вживає лексему «молот», а не «молоток». Така дослідницька заміна теж є виявом довільної асоціативної аналогії, що кардинально змінює прочитання, адже молот і молоток – схожі за формою, та різні за розміром інструменти, відповідно мають різне функціональне і семіотичне призначення. Молот є атрибутом «сили», рішучих, кардинальних змін, тоді як «молоток» майстерності та «штукатурства». Зрештою, ці візуальні деталі, що, на перший погляд, видаються несуттєвими, є частиною латентної рецептивної «напередзаданості», антиципації, що вкладається у відповідну емблематичну модель. «Молоток є франкмасонською емблемою майстра-масона й символізує силу, що руйнує всі перешкоди та прокладає шлях до вселюдської рівності» [131, с.180].

Цей візуалізований символ стає частиною структури, яку доповнюють вибіркові цитати з інших текстів І. Франка в «масонській» ретроспекції.

Зокрема, з образка «Рубач», у композиції якого проглядається «опис ініціації» [131, с.180], що нагадує масонські церемонії; згадується персонаж твору «Борислав сміється» Бенедьо Синиця, «якого Франко називає «помічником мулярським» [131, с.181], що є аналогією до масонських сект будівельників-мулярів тощо. Таким чином, образ Каменяра, внесений у змодифіковані структури, набуває нових конотацій, що зринають внаслідок зміщеного фокусу рецепції, внесенню в нові контексти та особливої емблематичної матриці, що стягує візуально-вербальні позначення у єдиний смисловий вузол через вибіркове стягнення іконічно-конвенційних сигніфікатів, вибраних з різних творів. Зрештою, подібні моделі рецепції текстів І. Франка використовують й інші дослідники, зокібна Б. Тихолоз у праці «Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії» [486].

Виписані нами міркування лише в загальних контурах окреслюють означену проблему. Проте навіть цей поверховий огляд демонструє вагомість емблематичного фокусу рецепції у інтерпретаціях як образу видатного українського письменника, так і його текстів. Загалом, історія сприймання, інтерпретації та оцінки Франка увиразнює функціональну значущість емблематичних механізмів у впорядкуванні культурної типології в діахронному аспекті. Окрім того, виявляє особливу актуальність емблематичної структурології у трактуванні художніх текстів, що через вибіркове стягнення іконічних знаків та текстуальних фраз можуть виражати різні, навіть протилежні значення. Водночас, це пояснює роль і вагу дослідницьких контекстів (смислового поля) у герменевтичних процесах, їхню змінність, суб'єктивність, вказує, як світоглядна дослідницька антиципація під впливом своїх «передналаштувань» знаходить структурні алгоритми для обґрунтування власної позиції, а у більш широкому розумінні – як розходяться і зближуються світоглядні та інтерпретаційні авторські та дослідницькі горизонти. Іван Франко заслужено посідає одне з центральних місць в іконічно-конвенційній ієрархії національного емблематичного семіозису і очевидно, що його «образ» ще неодноразово зазнаватиме іконічно-конвенційних «перематювань».

---

### ▼ 6.3. Тексти Василя Стефаника у світлі емблематичного структурування (за новелами «Моє слово» і «Камінний хрест»)

Сприймання та смислова ідентифікація художнього твору характеризується літературознавцями як адаптивне «узгодження» або ж семіотична асиміляція мовних горизонтів власне тексту та реципієнта. Цей процес корелюється багатьма ситуативно-стимулювальними факторами, особливої диференціації він зазнає, коли текст і читач належать до різних соціально-історичних парадигм. Попри цілу низку причин, що ускладнюють «адаптацію» тексту для хронологічно віддаленого реципієнта (відмінність контекстів «народження» твору і його «сприймання», активної лексики тексту і реципієнта, контексту сюжетних ситуацій і контексту життєвого досвіду читача, що формують поле художньо-екзистенційних переживань і ототожнень, тощо), сфери асиміляції дуже часто редукуються емблематично, у формі моделей іконічно-конвенційного декодування домінантних виразників смислу.

Текстуальна невизначеність, яка, на думку Р. Інґардена, впливає з неможливості мовно та екзистенційно окреслити будь-яке явище у всеохопній онтологічній даності [189, с. 72–91] та, водночас, уявити (реконструювати) його через текст, є продуктивною і стимулювальною умовою, що активізує механізми уяви і констатує велику роль суб'єктивної читацької візуально-вербальної асоціативності. Ці процеси Р. Інґарден пов'язує зі «схематичністю» кожного твору художньої літератури, яка виникає «по-перше, з суттєвої диспропорції між мовними засобами зображення і тим, що повинно бути зображеним у творі, а по-друге, з умов естетичного сприймання твору» [190, с. 46]. Дослідник наголошує на складній схематичній опосередкованості, що утворюється через відмінність реального візуального досвіду та його умовно-контурної вербальної репрезентативності, тож художні значення утворюються у перехідній взаємодії первісних авторських візуальних вражень у текстові експлікати, які стають основою для суб'єктивних читацьких меморіативних зривань та витворення його власних смислових еквівалентів. Саме емблематично зредуковані схеми, що функціонують як смислокоординаційні внутрішньотекстові механізми, зближують

авторську та читацьку позиції, визначають сенсову тотожність через іконічно-конвенційну релевантність.

У такій проекції актуальним видається розгляд текстів Василя Стефаника, які, з одного боку, демонструють особливу авторську експресивність в узгодженні візуальних вражень, спровокованих ними емоційних вибухів і їх вербальних фіксувань та, з іншого, через латентну внутрішньотекстову скоординованість іконічно-конвенційних взаємодій визначають смислові проекції читацької рецепції. Тут бачимо очевидну залежність відсилань «тексту» до творчого «контексту», конкретних знаків до семіотичної традиції, поміж яких конкретизується авторська та читацька сенсосповненість, що достоту залежні від явища «мерехтіння смислів» [219, с. 95]. Спершу зосередимось на тому, як сам письменник сприймав такі процеси і коментував їх роль у творчих актах.

Василь Стефаник достатньо драматично переживав амбівалентність, що формувалась через неможливість адекватного (повного, точного) відтворення візуально-уявних творчих намірів у межах вербального тексту. Світлана Кочерга цю рису творчої вдачі описує так: «Письменник божеволів від того, що у дзеркалі написаного він бачив, як мізернішав його задум, виплекані серцем образи перетворювались на «блудних синів», що зрадили його світ» [232, с. 441]. Первинне образне уявлення, зафіксоване у пам'яті резонансне емоційно-візуальне враження потребувало, шукало «скриптового» вираження. Тут можемо констатувати чітко виражений конфлікт між індивідуальною візуальною сприйнятливістю та вербальною конвенційністю, спробу їхнього «осереднення», що має і «міфологічне підґрунтя» [356, с.250], виявляє давню / первісну тенденцію переходів «світу» у «слово» і констатує цілу низку структуральних полюсних зближень як на семіотичному, так і семантичному рівнях у творах письменника.

Спроба злагодження цих складних, уже своєрідно узгоджених в межах мовної традиції процесів була надзвичайно болісною і викликала душевні кризи, бо була оригінальним проривом до створення індивідуального варіанту іконічно-вербальної смислоформи. «Я Вам кажу, що мука моя з тим образом. Я ходжу, а він ковтає і допоминається на папір. Як мене катують такі образи!.. Я вам кажу, як на сповіді, що колись усі ті мізерні господарства попідпалюю, а сам здурію» [468, с. 117]. Тут бачимо чітке проявлення «ситуації репрезентативного голоду»

[711], коли досяжні, візуально втілені та окреслені ознаки «шукають» організаційні принципи, які їх структурують і систематизують у самодостатню смислову даність. Їхня сенсова незавершеність провокуватиме когнітивні «повторення» та багаторазові творчі повернення до художнього переосмислення та перемодельювання структур, що розкривають потенціал конкретного образу.

До цього додавалась й інша проблема. Власні тексти письменник оцінював з різних позицій, що постійно змушували його зміщувати наративний фокус – від автора до реальних прототипів художнього світу, від прототипів до персонажів власних новел, від персонажів до реципієнтів його творів. У всіх цих проекціях однаково важливим було певне оптичне уявлення, що вказувало на вагомість візуальних ефектів та їх роль у смислостановчих процесах та передаваннях. Стефанік редукує їх до універсального образу «великих, страшних очей», що дозволяють йому всепроникливо і панорамно, понад власну волю відкривати / відчувати власні та чужі психоемоційні схови. У листі до О. Гаморак, який датується травнем 1899 р. письменник зазначав: «Є в мене, а властиво за мною, такі великі, страшні очі, що на свою зірницю збирають наймоцніше світло і, змусивши то світло, освітлюють собі цілого мене, як подлу панораму на ринку в Заболотові. Аби я як молив і благав, то освітить мені найтемніші мої закутки і приведе до свідомості» [468, с. 182]. Далі В. Стефанік акцентує (не без участі емблематичних схем) на ще більш складному та болючому «фотографуванні» образів Іншого. «А хочь то така страшна мука, глядіти на себе, покраяного на тарелі, і братися до снідання з ножем, то все воно не так страшно, як ті очі приносять мені із світа образи і фотографують на мені їх, як на першім-ліпшій склі. Такий образ відбиваєся аж на самім споді серця, аж в самій середині мозгу!» [468, с. 182].

Поряд з цим, письменник звертає увагу на кінцевий результат своєї творчої праці, констатує відмінності, що існують між художнім задумом і текстуальним втіленням, між авторською інтенцією та читацькою рецепцією. Описуючи свої враження про ці явища, Василь Стефанік повсякчас звертається до художніх «перенесень», конкретизує їх за допомогою сюжетних візуалізацій, абстрактні мисленнєві процеси відтворює у формі експресіоністичних побутових ескізів, що неодмінно виражають вагомість акту споглядальності. У листі до С. Морачевської



від серпня 1897 р. письменник підкреслював: «Беру пишу. Даю їм своє господарство. *Дивлюся* [виділення наше – О. С.] на їх господарство і вижу таке мізерне, таке маленьке. Кажу: у мене ви були богацкими синами, а на своїм хлібу нуждарями будете. А потім ще гірше вам буде. Підете по жебрах за шустку-дві. І йду з подвір'я блудних синів і забуваю за них» [468, с. 117]. Цілком слушно, відзначає Б. Кир'ячук наявність у творчій акціональності Василя Стефаника «герменевтичної в своїй основі» [205, с.97] «поетики погляду» [205, с. 97]. Її змінні фокуси («є в мене, а властиво за мною, такі великі, страшні очі»), що відображали рецептивне віддзеркалення письменницького і читацького горизонтів, були, водночас, засадничим виявленням особистого світоглядно-психічного ототожнення / розрізнення себе як соціальної одиниці родинного, селянського, міщанського, аристократичного, покутського, австро-угорського, загальноукраїнського тощо світів, загалом, були виявом оцінки себе та своєї творчості у контрастах «іншого». Вони мали вагомі біографічні підтексти.

Особливо резонансними були такі узгодження, коли вони демонстрували конфлікт між індивідуальним (авторським) і колективним трактуванням конкретної візії чи ситуації (їхнім іконічно-конвенційним узгодженням), визначали, як окремих образ з різних окулографічних позицій отримує протилежні конотування і має різні особистісні ототожнення. Вони формують найбільш емоційно насажені, засадничі екзистенційно-світоглядні переживання письменника, мають яскраве психологічне мотивування, вказують на велику залежність оптичного виокремлення для формування базисних семіотичних маркерів, які він використовуватиме для різнобічних художніх моделювань. Насамперед, тут доречно згадати той автобіографічний епізод періоду навчання в Коломийській гімназії, коли письменник пережив перший автоідентифікаційний «розрив», психосоматичне розтинання, спровоковане відчуттям соціальної наруги і насміху над його тілом, що стало предметом соціального приниження. Про його вагомість свідчать часті згадки у листах та текстах, у яких навіть через десятиліття письменник деталізував зображальний та емоційний ефект сцени. «Професор натуральної історії – Вайгель бив мене тростиною по руках, тому що я не міг досягнути образка з намальованою гієною, бо образок високо причеплений, а я був ще малий. Потім цей учитель своїм прутом

підоймив сорочку, яка спадала верх штанців, і показував клясі пояс мого голого тіла. Кляса ревіла з утіхи, я вийшов зараз з кляси і пішов на квартиру» [466, с.XLVI]. Сцена, що ледь не спричинила самогубство, приховано і явно моделюватиме цілу низку художніх ситуацій у текстах письменника, стане концептуально значимим розрізнявачем, з одного боку, для утвердження власних можливостей, індивідуальної творчої і життєвої «сили», внутрішньої свободи і «енергії», душевної чистоти та, з іншого, різних форм соціальної агресії, обмежень, нав'язувань, «законів», загалом тих явищ, що сформовані соціальним контекстом та соціальною конвенцією.

Емоційні переживання пов'язувались з конкретним образом, утворювали емблематичне стягнення між візією і її меморіативним сенсом. У новелі «Моє слово» ця психодрама втілена у семі «білої сорочки», що невід'ємна від «білого тіла» автора, його душевної чистоти і поведінкової зміни, нав'язаного ззовні індивідуального «змаління», втрати своєї «персональності» і цілком логічної образної метаморфози у тіло невеликої тварини: «і я ходив, як біленький кіт» [467, с. 161]. Акцентування на перехідному повторенні-означенні «білого» як кольористичного маркера сталості вказує на поступове формування дихотомії соціального і індивідуального авторозрізнення власної постаті Стефаником, його спробу збереження себе «у своїм царстві» духу і відчуттям втрати себе через своє тіло у світі «сплєтених розпустою» «брудних туловищ». Усі ці емоційні констатування письменник герметизує у рафінованих іконічно-конвенційних стягненнях, що теж повсякчас виявляють складне балансування поміж індивідуальною та загальною сигніфікативністю, між індивідуальним візуальним життєвим контекстом і його текстовим оприявленням, тобто між емоційно насаженою особистою візією і «чужою» конвенційністю слова.

Вагомість зафіксованих у пам'яті письменника оптичних біографічних знаків, окремих картин, мікроепізодів для смислового утвердження конкретних емоційних, моральних та естетичних постулатів багатогранно розкривається у його текстах. Вони вказують на їхню незмінну внутрішню сталість та розголос, що впродовж усього життя письменника зринатимуть як супровідні автоуявлення для розгерметизації індивідуально окреслених істин, координуватимуть їхні візуально-вербальні спектри. Тож і візуальним прообразом смислового

редукування ейдосу щастя для Стефаника будуть «мамині очі»: «Я був щасливий. Коли я глядів дитиною на мамині очі, як по них сунулися тихесенько пречисті хмарки щастя, – я був щасливий» [467, с. 163]. Коловий, замкнутий рух фрази, стилістична інверсія – опосередковані вияви внутрішнього бажання здолати однотипні виразові штампи, відзначити вагомість особистого («понадмовного») життєвого досвіду у вираженні домінантних екзистенційних аксіом.

Протилежні, неспокійні та суєтні, болісні відчуття письменник пов'язує зі сприйманням «інших» картин, що завжди нагадує неусвідомлюване пропадання та розмивання, має велику і небезпечну силу та теж редукується до образу «очей» і погляду, їхньої ролі в утворенні емоційних резонансів. «Всі ті образи, то є лиш помічні новому якомусь образіві, що розтворяєся переді мною, як великі, страшні очи, що мене тягнуть десь дуже далеко [...] На берегах тих очий стоїть так багато людей, а всі подібні до мене і всі розбираються, аби в них купатися, як у ставі чорнім» [468, с. 198].

Візуально-вербальні перетини та переходи координували та зумовлювали світоглядно-творчу боротьбу за оприявлення «свого царства» та «свого слова». «А в своїм світі я жию! / Як безумний, бреду хмарою своєї фантазії. / Сто раз розпускаю сили своєї душі, аби далекими світами відшукали мені щастя моє. / По тихім ставу моєї минувшини пливуть неводи сердечних моїх бажань, аби виловити всі ясні хвили життя мого. / Але неводи рвуться і не годні нічого зробити» [467, с. 162]. Стефаник у різний спосіб підкреслює складну мисленнєву трансформацію емоційно наснажених переживань (болю, суму, печалі, радості) у текст, творчі піднесення і падіння, наближення і віддалення свого уявного світу і слова. «А як грім трісе, то я здоймаю чоло вгору наново. / І лечу, лечу на чорних хмарах... / Золотою стрілою прорізаю світляні висоти. В чорний чупер ховаються звізди, як у чорну хмару. Студені хмари від моїх очей теплим дощем спускаються на землю. / Але сонця дійти я не годен. І падаю з високості вдолину» [467, с. 163]. Оцінюючи своє слово, він пише про певну недомовленість, що, загалом, виглядає як цілком обґрунтоване і обмислене констатування можливостей та виражальних кордонів мови у відтворенні душевно-емоційного плину: «Мої слова невимовлені, мій плач недоплаканий, мій сміх недосміяний!» [467, с. 161].

Усе це дозволяє констатувати, що В. Стефанік тонко відчував і, як письменник, переживав дихотомізацію творення та рецепції, складну процесуальну взаємоузгоджувальність візуального та вербального, яка, з одного боку, спричинювала відтворювальні зображальні «втрати», з іншого, продукувала активізацію читацької уваги, визнання його суб'єктивної творчої співдії у смисловій розгерметизації тексту. Тут доречно стверджувати про авторське відчуття «емблематичності» певних сенсів, як і розуміння вагомості ролі «емблематичних» механізмів у світосприйманні і його інтерпретаціях, текстотворенні і текстореципіюванні.

Це виявляється і у прагненні до використання експериментальних, модифікованих жанрових конструкцій та наявності у авторському світоглядно-репрезентативному репертуарі сталих візуально-експресивних сем, візуально-смислових комбінацій, які латентно діють у різних текстах і представляють консервативно значимі, духовно-психічні меморіативні сенсокоординування, про що трохи далі на прикладі новел «Моє слово» та «Камінний хрест».

Дослідники творчості В. Стефаніка неодноразово наголошували на «неформатній» жанровій логіці новеліста. «З погляду жанрово-композиційних конструкцій це спричинилося до формування «гібридних» жанроутворень, що теж становить прикметну ознаку творчості Василя Стефаніка» [356, с. 263]. Поезії у прозі, «образки» (у визначені самого автора), «етюди», «студії», «шкіци» – це далеко не повний перелік поняттєвих означень для текстів письменника, що начебто вказують на експериментальні потяги автора, хоча, насамперед, тут варто акцентувати на пошуках органічної виражальної форми, яка б сприяла гармонії переходу окремого візуального образу, емоційно маркованого резонансу в текст, його «обростання» сенсом у конкретній мовній структурі. Уживана автором словоформа «образок» щодо жанрової характеристики текстів, які називатимуть і «поезіями в прозі», наголошує на особливій вагомості зорової семантизації та її ліричного описування. Зрештою, саме такі явища останнім часом спонукають дослідників виокремлювати у творах письменника наявність «кінематографічної поетики», «кінематографічного мислення» [77; 109], наголошувати на «кадровості» [204] його художніх ракурсів, окремі історії розглядати як «фрагменти з його “кіноплівки” у вигляді словесного кадру»

[303, с. 18], що, зрештою, відзначалося ще за життя автора, зокрема, коли у підзаголовку до образків В. Стефаніка, які друкувалися в «Літературно-науковому віснику», було додано розширювальне уточнення «фотографії з життя», яке також викликало резонансне коментування, спочатку А. Крушельницького, пізніше М. Коцюбинської [230, с. 161]. Так чи інакше, усі ці різні поняттєві уточнення (образок, поезія в прозі, фотографії з життя, кадровість, кінематографічність) вказують на чергові спроби модернізації номінативних окреслень жанрових та композиційних рис, що пов'язані з особливо вагомим і відчутним для різночасових дослідницьких відстежень зосередженням Василя Стефаніка на оптимізації візуальних вражень у художні картини, надання їм увиразненої смислової суті, що сповнюється у своєрідній образно-вербальній репрезентативності та перехідності.

Цілком логічно, що для інтерпретації художніх текстів у параметрах жанротворчих показників варто брати до уваги не увесь текст, а «конкретний “фрагмент”, або “шматок” твору» [356, с. 264], як і аналіз творинь автора часом потребує структурального розчленування та скоординування, а окремі сенсові узуси повноцінно розкриваються лише у конвергенційному понятті «сміслообраз» [356, с. 264].

Василь Стефанік не прагне до вибудування причинно-наслідкових сюжетів, він звертається до сюжетних «мазків», оптичних деталізувань, що стають базою для смислових узагальнень. Уривчастість, фрагментарність, стислість фрази вказують на загострену зосередженість, зумисний намір виокремлення візії, ситуативної деталі і її вербального коментування. Ці ознаки цілком вкладаються в структуральну та прагматичну формулу емблематичної стратегії і можуть розглядатися як її модифіковані прояви, що відображають свідомісну акційність. Підтверджує це і часто повторюване використання одних і тих ж знаків, візій для ілюстрування конкретних сенсів у різних текстах та смислових контекстах, що вказує на їхнє меморіативне «закостеніння», фреймову стереотипність, визначальну візуальну ідентифікативність у душевно-психічній орієнтації письменника. Повторне використання визначених образів як смислокоординувальних знаків у різних художніх структурах вказує на їхню потенційну назавершеність, певну значеннєву непрозорість та внутрішню творчу потребу розширення та організації нових модифікованих проявлень. Спробуємо обґрунтувати

ці явища на прикладі новел «Камінний хрест» та «Мое слово», що дозволяють стверджувати перехідність знаків та форм, які письменник використовував щодо характеристики власної творчої долі, на художні констатування та описи долі його персонажів.

Про емоційно-психічне злиття письменника зі своїми протагоністами писали різні дослідники. Юрій Гаморак мав підстави відзначати: «Пишучи свої новели, він гарячкував. Він глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе» [88, с. XXVI]. Тож цілком логічно, що такі тенденції зумовлювали семіотичну, структуральну та виражальну схожість у різних текстах. Зокрема, у новелі «Мое слово», окреслюючи емоційно-психологічний життєвий тягар від «нового і чорного» світу, характеризуючи власні екзистенційно-творчі страждання, письменник відзначає: «Лягли ви на мене, як лягає чорне каміння зломаного хреста на могилу в чужині» [467, с. 161]. Свій світ та свою творчість, наголошує письменник, «буду різьбити, як камінь» [467, с. 162]. Власну долю, її плекання він розглядає як тривалий процес («А свій камінь буду різьбити все, все!» [467, с. 162],) меморіативним втіленням якого помертво стане «кам'яний хрест», який «на могилу свою його покладу як мертву красу» [467, с. 162]. Загалом, у тексті проглядається функціональна значимість централізування емблематичної смислоформи, що відображає автоуявну письменницьку асоціативність про власну творчість, життя та їх сенс як «витісування», «гранулювання», «шліфування» кам'яного хреста, що височітиме по смерті письменника на його могилі. Предметний зоровий маркер через акцентування на ознаці «камінності» стає опорою для розгортання ейдосу власної долі, він входить до структурального смислового комплексу, є вагомим елементом смислової «акційності».

Схожі емблематичні схеми координували художню смислорепрезентативність новели «Камінний хрест», що через семіотичну та структуральну схожість дозволяють стверджувати близькість, відносну екзистенційно-емоційну (духовно-ментальну) тотожність автора і його протагоніста. Встановлення на горбі камінного хреста для Івана Дідуха є процесом меморіативного позначення своєї присутності та життєвої активності, свого дієвого «енергетичного» згустку у визначеному світовому локусі: «Ви знаєте, що я собі на своїм горбі хресток камінний поклав. Гірко-м го віз і гірко-м го наверх вісаджував, але-м поклав.

Такий тежкий, що горб го не скине, мусить го на собі тримати так, як мене тримав. Хотів-єм кілька памнетки по собі лишити» [467, с. 57]. Візуальна мітка доповнюється неодмінною потребою текстуального (словесного) увиразнення та коментування, через те й просить Іван своїх сусідів «наймити» Службу Божу, а своїй дружині при виїзді з села проказував: «Видиш, стара, наш хрестик? Там є відбито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє...» [467, с. 63]. Безперечно, така процедура має глибокі ритуально-магічні підтексти, тож і семантика камінного хреста «значно ширша, об'ємніша і більш полівалентна» [356, с. 264].

Образ «хреста» у новелі «Камінний хрест», його різні оптичні фокусування та проектування експліцитно та імпліцитно вступають у ситуативні комбінації, що дозволяють письменнику емблематично висловити низку смислових констант. «Хрест» і «горб» функціонують як взаємовіддзеркалення «фігури» і «фону» [дет. у праці: 229, с. 126–144.], почергово у різних місцях взаємозамінюючи на передньому плані одне одного. Насамперед, домінантною тут є ідея трактування людського життя як шляху, дороги до «космосу» смерті, тож і образ камінного хреста на горбі стає візуалізацією концепту «долі», який визначається у перетинах земних і небесних зумовленостей, початку і кінця, тяжкого (напруженого) життєвого руху і непорушної сталості, кам'яного за-костеніння смерті. Хрест є лоном, у якому замикається і циклізується, додатково семантизується хаотична сталість буття. Водночас, процес встановлення хреста дозволяє Іванові за життя визначити та зафіксувати, меморіалізувати свою присутність у будь-якому місці, топосно означеному просторі, прив'язаність до якого сформована на основі візуальної емоційності: «Так баную за тим горбом, як дитина за цицков. Я за ним вік свій спендив і окалічів-єм. Коби-м міг, та й би-м го в пазуху сховав, та й взєв з собов у світ» [467, с. 58]. Хрест на горбі стає двійником Івана, його новим непорушним, не гнаним у світі тілом, що застигло в межах вічності «раю».

Поряд з цим, візія хреста на горбі стає частиною іншої конотації, що пов'язана з описом психічних станів Івана, його переживань, емоцій, загалом, констатуванням плинності психічних процесів, їхньої інтегральної зануреності та перехресної залежності від розрізнення і сприймання зовнішнього світу та його внутрішнього інтерпретування, узагальнено, системи установок, психічних фільтрів, які регулюють



специфіку рецепції та оцінки. «Потім мене такий туск напав, що-м чиколонки гриз і чупер собі микав, качев-єм си по соломі, як худобина. Та й нечисте цукнолоси до мене! Не знаю і як, і коли вчинив-єм си під грушков з воловодом. За малу філю був би-м си зтяг. Але господь милосердний знає, що робить. Нагадав-єм собі за свій хрест, та й мене геть відійшло. Їй, як не побіжу, як не побіжу на свій горб! За годинку вже-м сидів під хрестом. Посидів, посидів довгенько – та й якимсь ми легше стало» [467, с. 58]. Хрест як елемент внутрішньої візії Івана запускає психорелаксаційний механізм, «вітальне» відновлення, конформує розгортання рятувальної сили, а зі структуральної та семіотичної позиції – демонструє емблематичність смислових процедур його мислення. Тож долаючи емоційне невдоволення, розпач, апатію та втому, спровоковані потребою еміграції, Іван не випускає зі своєї голови візію хреста, що дозволяє йому зберегти позитивну внутрішню динаміку, силу та психічне здоров'я: «Аді, стою перед вами і говорю з вами, – промовляє він на прощальній гостині до сусідів, – а тот горб не виходить ми з голови. Таки го виджу, та й виджу, та й умирати буду, та й буду го видіти. Все забуду, а його не забуду» [467, с. 58]. Зрештою, від божевільного стану, затьмарення свідомості, психоемоційного розладу, який він переживає, коли покидає рідний дім і в шаленій «польці» термосить свою жінку, його рятує саме візія хреста: «Аж як усі зупинилися перед хрестом, що його Іван поклав на горбі, то він трохи прочуняв і показував старій хрест» [467, с. 62].

Очевидно, що усі вкладені у свідомість Івана Дідуха переживання були виплекані і вистраждані письменником, переплавлені та трансформовані через емпатію, тож і констатувались у схожих семіотичних та структуральних паралелях у новелі «Мое слово». Провідну роль тут відігравали спроби синхронізації конкретних візуальних маркерів та їх смислопрояснень, що відображали особливе переосмислення та реінтерпретацію іконічно-конвенційного моделювання у національній, зокрема, покутській традиції. Її активне використання дозволило Василю Стефанику ефективно передавати художні сенси, зближувати авторські та читацькі горизонти.

Різноманітні емблематичні моделі з образом хреста мають давню смислостановчу та меморіативну сакральну функціональність. Від встановлення на могилах померлих до пам'ятних хрестів на честь

скасування панщини, державницької «злуки», чи більш давніх, що позначали календарну циклічність, космічну замкнутість, сонячну «вічність» тощо, вони незмінно демонструють особливу вагомість саме іконічно-вербальної сенсової констатації. Для Василя Стефаника з його чутливим споглядальним «оком» такі семіотично давні та семантично багаті, густо представлені в «покутських» пейзажах та церковних іконостасах композиції, безперечно, видавались значущим художнім матеріалом, що зберігатиме свою смислову актуальність та ефективність надалі впродовж багатьох століть. Їхня стала смислова давність виступає взаємоузгоджувальним каркасом авторських та читацьких зосереджень в межах усього тексту, водночас, вона стає кодом семантичної ідентифікативності між текстом і віддаленим у часі реципієнтом.

#### ▼ 6.4. Наративна буфонада та карикатурні «префігурації» Леся Мартовича

У емблематичних книгах XVI–XVII століть особливе місце займають композиції, що у різних спосіб зосереджені на відображенні семантики людського тіла. Індивідуальні та колективні фігурні презентування, частини людського тіла (око, рука, вухо, голова) належать до частовживаних візуальних знаків, що через додаткові уточнення вербальних епіграм утворюють глибокі смислові проникнення. І емблемата з Нарцисом, і Актеоном, і Прометеєм і багато інших підкреслюють як зображення відкриття, втрати, руйнування «тілесності» стає підступом до метафізичних осягнень ейдосів самопізнання, долі, любові і ненависті тощо. Ці емблематичні шаблони мали і мають особливу популярність, зрештою, за їхніми схемами організовано велику кількість художніх іконічно-конвенційних комбінацій. Часом вони моделюють і структурують художню «логіку» епічних творів, демонструючи латентну наявність емблематичного способу мислення, про що в контексті белетристики XVI–XVII століття писав П. Дейлі [671, с.187–188]. У текстах Леся Мартовича теж виявляємо цю давню практику, зокрема, у оповіданнях «Іван Рило», «Народна ноша», що сконцентровані на карикатурному обігруванні тілесної/духовної модифікативності.

Попри перманентне домінування у творчості Леся Мартовича тем, що відображають рустикальну філософію буття галицького світу, стильова

манера, наративна тональність та поетологічні засоби виходять далеко за межі «народницьких літературознавчих штампів» [404, с.67]. Відтак, світоглядно-стильова позиція письменника почасти вкладається в координати постмодерної сприйнятливості: бачення повсякденного селянського життя як театру абсурду, акаліптичного карнавалу («Лумера»), зумисне химерне переплетення різних оповідних наративів – псевдоміфологічного, псевдокласичного, псевдонаукового («Винайдений рукопис про Руський край», «Стрибожий дарунок»), всепроникла іронічність та пародійність («Іван Рило», «Народна ноша» тощо), буфонадний тон [37]. Через те його творчість в оцінках сучасників не завжди сприймалася однозначно, зазнавала як схвальних, так і негаційних відгуків. Амбівалентні оцінки художнього світу письменника утверджують необхідність дослідження його текстів як на мікропоетичному, так і макропоетичному рівнях [570, с.328]. На думку Степана Хороба, такий підхід у вивченні творчості Леся Мартовича, Василя Стефаника, Марка Черемшини є «науково продуктивним, оскільки окреслюють їх малу прозу та її жанрові утворення як своєрідний системно-цілісний метатекст, виявляючи водночас характерні особливості поетики їх новел та оповідань у текстових та контекстуальних вимірах» [570, с.328].

Новаторство оповідної манери Леся Мартовича визнавав Іван Франко: «Як ніхто інший, уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону» [543, с.143]. Очевидно, він відображав загальну стихію мовленнєвої поведінки письменника і в усно-розмовному побуті, його природній наративний тип, що презентував особливу форму бурлескно-іронічного трактування «покутської» картини світу.

У спогадах В. Стефаника, В. Равлюка часто натрапляємо на згадки про дотепний хист Мартовича-гімназиста копіювати та пародіювати міміку та жести різних людей, тембр та ритм мовлення, інтонування, що підкреслює уважність та спостережливість письменника у фокусуванні «фігуральних» деталей. «Анекдотичні» історії, створені Мартовичем, швидко ставали мандрівними оповідками, що оригінально поживляли побутові діалоги. Василь Стефаник з певним розчаруванням згадував: «Ще тепер серед його знайомих і приятелів ходять оповідання,

які він компанував, не записуючи їх ніколи. Добре було б, щоби його приятель Лев Бачинський списав з пам'яті тоті бродячі оповідання» [465, с.278]. Можливо, на перешкоді такого відтворення ставала складність письмової реконструкції артистичного комізму Леся Мартовича. Безперечно, жаль, що сучасники письменника не зафіксували усіх отих розмов. Вони могли би стати багатим джерелом пізнання психіки митця, усно-розмовного вияву його художнього мислення, «бо талант Мартовича – талант усного оповідача» [404, с.71].

Центральним нервом сюжетів Мартовича були гумор та їдка сатира, які виявляли його бунтарську налаштованість до сакральних цінностей рустикального світу і викликали певний острах навіть у близьких людей. Майбутній письменник порушував іконічно-конвенційну гармонію стереотипності та шаблонності, перекоординуючи традиційні відношення порядку та норми. Василь Стефаник, пригадуючи враження від оповідей Мартовича в Коломийській гімназії, писав: «Мартович був надзвичайно здібний. Вже тоді писав поезії проти бога і професорів, дотепні і злостиві. Між нами 3-ма [Л. Мартовичем, В. Стефаніком, Л. Бачинським – О.С.] він був нігіліст. Не дарував ані своєму батькові, ані своїй матері, і, по правді сказати, я його боявся. Його їдкі сатири, поеми про пекло, святих і про бога попропадали» [465, с.278]. Зі слів Стефаніка розуміємо, що сміх Мартовича не знав заборон, авторитетів та обмежень, а «в його ставленні до життя, – як стверджував М. Зеров, – переважає сувора мужня простота» [181, с.739].

Це сформувало ідентифікаційну колізію двійництва – «доктор хлопістики», учений «мужикознавець», знавець темних селянських душ й, водночас, їдкий сатирик, без краплини «перечуленого співчуття», що «безпощадно заносить над всіма анатомічний ніж [...] зі значною дозою цинізму» [107, с.18], що формувала особливий риторичний тип наративної буфонати, оповідної карикатурності, в якій проглядається мовна маска блазня. Чи не вона відлякувала критиків та видавців? Іван Франко, ознайомившись з трьома першими оповіданнями Леся Мартовича («Нечитальник», «Лумера», «Іван Рило»), вказував на відсутність у автора почуття міри, такту, наявність зайвих епізодів, зображених «з такою надмірністю, що утворюють карикатури» [544, с.15]. Володимир Гнатюк, прочитавши рукопис повісті «Забобон» як представник львівської філії ЛНВ, на запитання автора, яка його думка

про повість, відповів: «Знаєте приповідку, що багато на світі дурнів, та не разом ходять. А в вас у повісті зовсім інакше. Де ви таку чудову колекцію їх поназбирували?» [цит. за: 107, с. 15–16].

Тексти письменника, а часом окремі їх фрагменти потребували авторської артистичної декламації, усного оживлення з використанням міміки, жестів, пародії, маніпуляцій з голосом, одним словом театралізації, того мистецтва, яким майстерно володів автор і яке опиралося на лаконічні та густо сконцентровані візуальні та словесні ефекти. Окрім того, письменник використовував не актуальні для координат західноукраїнського народницького дискурсу буфонадні традиції, зокрема й інтермедійну, яку плекали мандрівні дяки-пиворізи і яка стала підґрунтям нового українського письменства, зокрема творчості І. Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка. Саме «низовий вимір» старожитньої української літератури (анекдоти, «масний фольклор») був особливо привабливим для Леся Мартовича. Його гімназійні «ідкі сатири, поеми про пекло, святих і про бога», згадані Стефаником, очевидно були стилізовані під бурлескно-сатиричні інтермедії давньої української літератури, а його художні презентації прикметно споріднені з уявленнями Григорія Сковороди про світ як «якийсь божественний театр маріонеток, де сміх і сльози є неодмінним складником космічної рівноваги та гармонії» [504, с.180].

У текстах Леся Мартовича наявні виразні ознаки авторської суб'єктивізації, що виражають природну стихію його психотипу. Однією з форм наративного самовираження автора є буфонада, заснована на гіперболічному окарікатуренні персонажів та ситуацій, максимальному зосередженні на зовнішніх тілесних видозмінах та їх характеристиках. Авторські оцінки головних протагоністів повсякчас дуалістичні, сфокусовані навколо бінарних опозицій – він водночас співчуває і засуджує, підносить і нещадно кпить, шкодує і безжально викриває селянські типи, що мають шаблонне візуальне репрезентування. Роздвоєне емоційне переживання «мужицької долі» (одночасна симпатія та антипатія) вистовувало амбівалентність як визначальну форму оповідності, стилю та авторської позиції.

Оповідання «Народна ноша» розпочинається з виписаної у бароковому стилі метонімічної картини «торгового дня» у місті: «сардаки, сіряки, опаначі, байбакраки, гуні, полотнянки, свити, петеки, киптарі,

кожухи всілякого крою повністю залляли й єврейську, і німецьку ношу. Як навесні до цвіту, а взимі до снігу, то так привикло око до народної ноші» [288, с.153]. Цей початковий акцент з невизначеною фокалізацією (читач ще не знає, хто оповідає історію) пропедевтично окреслює оманливий погляд (перспективу), з якої вона подана – предметом художньої оцінки, мовляв, є «зовнішній вигляд», одіж конкретних станів, відтак історія належить безликому «сардакові»\*, а не конкретній людині. Надалі текст характеризується першоособовою нарацією внутрішнього типу («я-об'єкт», гомодієгетичний наратор), в такий спосіб автор присвоює собі роль оповідача-буфама і одягає маску «сардака» на власний світоглядний профіль. Використовуючи «внутрішню фокалізацію»\*\*, Мартович репрезентує вигляд та світогляд «мужика» амбівалентно (панська/мужицька ноші) – як сміливого та впевненого («зовсім простий мужик має себе за нижчого, але не за гіршого... Мужик їм [представникам вищої соціальної «породи» – *О.С.*] кланяється, але боя перед ними не має. Бо як лиш держить мошонку цупко в жменях, то розмовиться з найвищою ексцеленцією» [288, с.153] і як боязкого та переляканого (вияви страху через комплекс «меншовартості» власної фігури у корчмі), як нерозсудливого та дурного (розмова з кельнером, паном Гнатковським) і дотепного та кмітливого (ведення різних справ у новому профілі – «панській ноші»). Це бінарне опозиціонування характеру творить карикатурний тип химерного образу, у якому поєднуються антиномічні та ірреальні риси, вияв яких прив'язаний до конкретного костюмного шаблону.

Оповідь подається у міметичній манері, з домінуванням «сценічного способу», драматизовано. Конкретні «сцени», «ситуації» з відповідними діалогами та монологами, антуражем творять ілюзію зримості. Темп оповіді уповільнений і відповідає послідовності вражень та емоцій селянина. Наратор вказує чіткі деталі, що ставлять читача в позицію персонажа, створює враження, що все розгортається перед його очима. У корчмі: «Отим-то так воно мене збентежило, що я своєю одежею

---

\* Маніпуляції з одягом, ефект «маски», перевтілення та перевдягання, що широко використовувалися в інтермедіях, вертепному дійстві, перманентні вияви буфонадної гри.

\*\* Тут використовуємо термінологію Ж. Женетта, описану в праці «Оповідний дискурс» [167, с.60-281].

та колю панам очі. Я рад би був, щоби моя одежа сталася на той час невидимкою. Аж ось вона, собача віра, ще й поли панам наставляє!

Оті непевні погляди лихих очей із-поза столиків та поли мого сардака нагадували мені виразно, що мені належить позаушник. За те, що зайшов сюди. Така мені підійшла під серце розгадка, що просився би був у всіх: «Люди! Я в цім не винуватий!» [288, с.154].

Головний протагоніст, що відчуває глузливу соціальну обмеженість у міському панському світі через свою мужицьку одіж, долає суспільну асиметрію в простий спосіб – купує панську «ношу» та кардинально змінює свою фігуральну поставу. Таке перевтілення творить чергову амбівалентну колізію, перевертає звичну для селянина систему соціального ототожнення/відчуження – він стає «своїм» серед панства і «чужим» серед мужицтва (дружиною, дітьми, сусідами). Фабула розгортається за принципом контрастного комізму – перевдягання оповідача перекидають його у різні системи аксіологічних координат, взаємосуперечливих оцінок знайомих та чужих людей, а його персону, зведену у маску «ноші», роблять виразно буфонадною.

Автор використовує традиційні прийоми творення комічного сюжету – повторення (однотипне, циклічне невезіння/везіння у мужицькій/панській подобі), інверсію (кардинальне перевтілення героя, зміна образу у його протилежність), інтерференцію (взаємонакладання в одному образі протилежних постав, що продукує певну смислову двозначність)\*. Мета їхньої функціональності – «механізація життя» (А. Бергсон), творення моделі, що відображає певну буттєву однотипність. Автори, що вдаються до цього прийому: «беруть систему дій та відносин і повторюють їх в одному і тому виді, або перевертають їх вверх дном, або переносять їх цілком в іншу систему, з якою вони частково співпадають, – проводять різноманітні операції, що зводяться до уподібнення життя механізму, який повторює одне і те ж, з зворотніми рухами і частинами, які можуть замінюватись іншими» [49, с.65–66].

Така форма оповіді вказує на те, що Лесь Мартович спрямовує сатиричний вектор насамперед не на свого «ірреального» героя, а на безглузду систему станових відносин, шаблонність соціальної комунікації, асиметричну визначеність соціальних «ролей», розділених за принципом

\* Теоретичне обґрунтування категорій «повторення», «інверсія», «інтерференція» описує А.Бергсон у книзі «Сміх» [49].



«ноші». Відтак, усі ситуативні розгортання є лише авторською грою у «комічний сюжет», а смисловий нерв тексту сховано у підтексті. Очевидно, саме така мовленнєва форма адекватно відображала емоційну стихію та світоглядну позицію Мартовича-оповідача, без відкритого моралізаторства та надмірної патетичності у карикатурних образах та буфонадних сценах ховалося глибоке розчарування та невдоволення «галицьким світом». Міметична менера оповіди вказує на зумисне залучення читача (глядача) до оцінки конкретних гіперболізованих образів та ситуацій, себто – до оцінки «героя» та «дії».

У сюжеті оповідання «Народна ноша» проглядається давня оповідна матриця, визначена ще Аристотелем на основі повторюваних елементів у давньогрецьких трагедіях. Називаючи головними складовими оповіди героя та дію, Аристотель у «Поетиці» виділяє три центральні компоненти сюжету: гамартію, анагнорисис, перипетію [17, с.1064–1112].

Зберігаючи класичні оповідні елементи щодо префігурацій протагоніста, текст Леся Мартовича позбавлений трагедійності «дії», автор немов піддає бурлескному перекодуванню («вивертанню») давню жанрову форму, а усвідомленість героя пов'язана з «перепрочитанням» своєї фігуральної постави\*. Гарматія («гріх», «провина») героя розкривається в тому, що через свою «народну ношу» він не може відчувати себе повноцінним представником соціального світу, не здатен владнати побутові проблеми. «Анагнорисис» («усвідомлення») – це момент оповіди, коли герой оповідання відкриває для себе просту істину – причиною усіх невдач є його мужицьке вбрання і спритно змінює його на панське. «Перипетія» (зміна долі) – злагоджене розв'язання будь-яких ускладнень у новому «облицюванні», нове, комфортне утвердження у панському світі. «Механізованість» цього фабульного ланцюга виявляється в коловому русі – зміна мужицької одежі на панську дозволяє наблизитись до «вищого» світу, впорядкувати матеріальне залагодження окремих справ, проте віддаляє від духовного єднання з власною родиною (дружиною, дітьми), тому повертаючись із міських ходінь додому

---

\* Ефективність та доречність інтерпретації епічних творів «крізь призму драматургічних категорій» на прикладі новел Василя Стефаника демонструє С.Хороб, підкреслюючи, що : «Засоби театру дозволяють відкрити (хай і опосередковані, символічні, імітуючі, метафоричні) художні еквіваленти того змісту новелістики Василя Стефаника, котрі виходять за її межі» [568, с.58].

протагоніст змушений змінювати «панську личину» на звичну селянську. Інтерпретація оповідання за допомогою давніх наратологічних категорій розкриває позначену автором свідому невідповідність між змістом і формою, показує механізм творення значень оповіді за принципом шаблону. За надмірним комізмом та карикатурністю ховається оповідна трагедійна матриця.

З-поміж двох центральних знаків оповідання – народна і панська «ноші» – автор для номінації твору обирає перший. Домінанта «народної ноші», що у тексті набуває конотацій обмеженості, недолугості, меншовартості, себто має трагедійно-приречену семантику, виказує зумисний авторський акцент – усі комічні ситуації мають не розважальну, а співчутливу функцію, імпліцитно виявляють авторську симпатію, прихований жаль та турботу за долю українського селянства.

Окрім того, центральні образно-ідейні концепти («народна» і «панська» ноші) у оповідній композиції тексту набувають наочної конотативності, перетворюються у скоординовані автором синтетичні візуально-поняттєві форми, що приховано структурують та моделюють смислові акценти, наділяючи їх універсальними, схематичними функціями. У такий спосіб, знову ж таки «буфонадно», Лесь Мартович творить новітні «емблеми доби». У тексті вони виконують «функції своєрідної культурної універсалії» [119, с.10], що у визначеній комбінації позначають соціальні, психологічні, моральні та етичні закони свого часу.

Структура образних презентувань «народної ноші» і панського одягу виразно ідентифікується за давнім емблематичним принципом: перший компонент – надпис/заголовок (*inscriptio*) – «ноша» – акцентує на соціальній прив'язаності, визначає місце в соціальній картині світу; лексема «ноша» занижено-згрубіло виражає тональність приреченості селянського життя як тягара і в тексті синонімічна «п'ятнованості» [288, с.157]. Другий компонент – візуальний образ (малюнок (*pictura*) – власне відображення селянського вбрання, що рясно розсипане автором у тексті – «перелякався я полів мого сардака, що здудурилися навперед мене, як песі вуха» [288, с.153], «А ти, свито, не рада, що спряталася з-перед людських очей» [288, с.154] чи початковий опис-каталог «сардаки, сіряки, опанчі, байбараки, гуні, полотнянки, свити, петеки, киптарі, кожухи всілякого крою» [288, с.153]. Третій компонент, що у давній бароковій традиції номінувався як епіграма/підпис

(subscriptio), це ті пояснення, які автор накладає на метонімічний образ ноші. Одним з таких – є уся фабульна історія, а у меншому вираженні ті авторські висновки, що прив'язані до образу «сардака»: «доки народна ноша буде ознакою мужицтва, доти відгонитиме панотців від пива, лякатиме пана Гнатковського, надоїсть табулярникові, забере багато дорогого часу адвокатові... Народна ноша не пускає тебе між люди» [288, с.160]. Цілісно усі компоненти представляють розширену модифікацію класичної емблематичної форми, вони взаємодіють між собою і визначають смислові координати тексту. Іронічно-буфонадний наратив формує уявлення емблематичної карикатурності образів, відтак і зображуваного світу.

У тексті «Народної ноші» присутні ознаки пародіювання міфологічного дискурсу та символічних матриць. Розгортання фабульної дії через префігурації з одягом надають йому особливого статусу, концентрують у ньому стереотипні форми колективних уявлень про однорідність, ритуально-культовий поділ на «свій/чужий». Оцінюючи роль та функції емблематизму у первісних формах релігійного життя, Еміль Дюркгайм зазначав: «емблематика вкрай потрібна, аби дозволити спільності усвідомлювати себе, не менш вона потрібна й для того, щоб забезпечити тривалість цього усвідомлення» [159, с.219]. Почуття та емоції, поведінка конкретної племінної групи прив'язана до речей та предметів. Таку прив'язаність виявляють представники різних соціальних станів й у Леся Мартовича, символічним знаком якої є «ноша», що сприяє ототожненню та розрізненню. «Єдність гурту відчувається тільки завдяки гуртовій назві, яку носять усі його члени, та емблемі, також колективній, яка відтворює річ, означену його ім'ям. Клан – переважно зібрання індивідуумів, які носять однакову назву й які гуртуються довкола однієї ознаки, відберіть назву та ознаку, й клан перестане бути представницьким» [159, с.221]. Емблема «ноші» виконує саме такі функції у проекції префігурацій головного протагоніста твору Леся Мартовича, змінюючи вбрання (ідентифікаційне «тагування»), він втрачає визначену ним соціальну тотожність. Повернувшись додому з міста у панському одязі, селянин так налякав цим свою жінку, що та «зараз-таки назвала мене кримінальником... [скорочення наше – *О.С.*] потому заломила руки, вибігла надвір та й скликає всіх сусідів, аби збігались на обзорини варіята» [288, с.160].

Буфонодно-емблематична стратегія простежується і в метаморфозних перевтіленнях персонажа оповідання «Іван Рило». Об'єктом карикатурних постав є обличчя та тіло Івана, його вміння перевтілюватись «свиною, або псом, або зайцем, або чим», залазити у душі інших людей: «Отак стоїть який чоловік, а коло нього Іван Рило. Нараз Іван скочить, і лишається тільки сам чоловік, а Івана Рила вже коло нього нема, бо, бачите, вскочив у нього. Поверхи по тім чоловікови не пізнати: який був, такий і є, але говоріть до нього слово, так і пізнаєте, що Іван Рило у нім сидить, бо зараз зробить з нього або свиню, або зайця, або іншу яку скотинку» [287, с.48]. Сюжет цього твору розгортається за принципом того ж контрастного перевтілення (інверсії), що презентує один з життєвих «механізмів» моральної та етичної ницості. Міфологічно-алегорична форма метаморфози людини у тварину [383, с.58–64] творить низькокомічну, згрубілу сміхову тональність, проте її підтекстове вираження має «високий» етичний пафос. Використовуючи зміну нарративних масок, всезнаючий оповідач – автор і сторонній споглядач, і протагоніст Іван Рило, і узагальнений голос народної спільноти – констатує калейдоскоп оповідної перехідності у межах замкнутого (сферичного) простору, отож і універсальність сенсів тексту, що презентують типові правила та закони соціального життя.

Отже, формами нарративного самовираження письменника є буфонада і модифікована під цю тональність карикатурна емблематичність, заснована на гіперболі, інверсії, інтерференції, зумисному «вивертанні» та ідеологічному переакцентуванні класичних шаблонів, семіотичній грі з різними оповідними дискурсами знаковиражальними схемами. Це утверджує особливу значимість і візуальних ефектів у його текстах, що дозволяє дослідникам розширити міркування М. Зерова щодо спостережливості Мартовича як «публіциста й політика» [182, с.420] доповненням «художник слова» [567, с.80]. Оповідна маска «блязня», карикатурний емблематизм допомагали письменнику ефектно розкрити внутрішню стихію переживань та реакцій на ницість та убогість, нікчемність та черству шаблонність покутського світу, що резонансно репрезентований у оригінальних іконічно-вербальних симулякрах, нехарактерних для літературного дискурсу його творчої локації псевдообразах та навіть текстах («Винайдений рукопис про Руський край»).

## ▼ 6.5. Бароко і Валерій Шевчук: від історіографії до художньої інтерпретації

### 6.5.1. Давня українська література: неакадемічний формат

З-поміж багатьох теоретичних узагальнень для характеристики пост-модерного дискурсу (ризом, фрактал, симулякр, лабіринт) дослідники окремо виділяють поняття «складка» (згин, перетин), що характеризує Жиль Дельош у праці «Складка. Ляйбніц і бароко», опираючись на емблематичні міркування Готфріда Ляйбніца про «бароковий будинок», його структуру та роль згинів у органічних і логічних «пластичних процесіях» [148, с. 14–15]. Таким чином, своєрідність постмодерної культури інтерпретується через логічну категорію, що сформована в часи бароко, яка своїм змістом відсилає «не до якоїсь сутності, а скоріш до особливої оперативної функції, до характерної риси» [148, с. 6]. Заглом, поняття «складка» Жили Дельоза у своєму функціонально-логічному обґрунтуванні доволі співзвучне до процесуальності «історії літератури», як явища, що має пластичний характер, з хвилеподібним («складальним») рухом, з тяглісним фальцюванням тем і мотивів, напрямів та форм. Певним чином, воно споріднене з теорією «культурних хвиль» Д. Чижевського.

Доволі виразно якість смислового «фальцювання» (складання, пружинення) простежується у дослідницькій та інтерпретаційній діяльності Валерія Шевчука, що спонукає (співзвучно до формулювання Ж. Дельоза) до окреслення проблеми «Валерій Шевчук і бароко», у творчості якого спостерігається ціла «складальна» система творчих «перегинань» давнього літературного досвіду (мотивів, сюжетів, образів, форм, жанрів, персонажів тощо) та авторської інтерпретаційної гри.

Насамперед, Валерій Шевчук – один з небагатьох сучасних письменників і дослідників історії української літератури, що намагаються максимально масштабно та панорамно оглянути картину літературного процесу в матрицях культурно-стилістичних змін. Діапазон дослідницьких зацікавлень надто широкий: від часів Київської Русі – до наших днів, що дозволяє автору побачити різночасові художні зосередження, специфіку їхнього вираження, іконічно-конвенційну змінність та традиційність. Особливе місце в його доробку займають дослідження,

присвячені літературі бароко. Саме ця епоха, на думку Валерія Шевчука, має чітко виражений національний характер.

Науковий метод Валерія Шевчука синтезує літературознавчу та історичну епістемологію. Літературні твори він інтерпретує в контексті розвитку жанрових форм репрезентації художнього матеріалу та як алюзійні текстові експлікації конкретних соціально-історичних та культурних подій. З'ясування джерел та зв'язків поміж текстом та історичною дійсністю для Шевчука – одна з основних методологічних засад: «кожна художня річ, на моє переконання, попри все – дзеркальний відбиток життя, і ми ніколи пам'ятки до кінця не збагнемо, якщо вирвемо її з історичного процесу» [603, с.18]. Така позиція близька до дослідницьких принципів Івана Франка: «Пристаючи до оцінки твору літературного, я беру його наперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний» [534, с.311]. У обидвох випадках констатується на перетинах, що позначають конвенційну історичну релевантність та її індивідуально-авторську репрезентативність.

У своїх дослідженнях Валерій Шевчук насамперед оперує такими термінами як «жанр», «образ», «підтекст», «прототип», «фабула», «алегорія», «символ», «алюзія», «тема», «ідея». Їхня понятійне стабілізування цілком відповідає науковому дискурсу кін. ХІХ-поч. ХХ століття. Тлумачення функціональності цих категорій у тексті, як правило, зводиться до зіставлень художньо-образних представлень з соціально-історичним контекстом, іншими словами, нагадує вибірккову інтерпретацію за шаблоном емблеми. Саме такий принцип застосовано у працях «Анімалістично-алегорична поетика у творах ХVІ–ХVІІІ століть», «Байка в літературі українського бароко», «Явище прообразності в літературі українського бароко», «Прообразність у баченні Г. Сковороди» багатьох інших.

Розкутість та довільність тлумачень Валерія Шевчука – насамперед наслідок антиципаційної налаштованості асимілювати тексти барокової літератури відповідно до власного світоглядного горизонту («для розгляду відтак вибираються пам'ятки, особливо талановито написані», ті чи інші, «що збудили естетичне враження», «які можуть бути цікавими для сучасного сприймання» [603, с.19]). Дослідника не так захоплює

наукова об'єктивність та аргументованість концептуальних положень, як тлумачення власних естетичних вражень, опис рецептивних асоціацій, що варто трактувати як спробу «емблематичної» інтерпретації, особливий вияв інтерпретаційного «гіперкодування» (У. Еко) – створення «своїх індивідуальних інтертекстуальних фреймів» [648, с.43], які репрезентують стереотипні художні уявлення, меморіативні схеми й ідентифікаційні механізми. Безперечно, вони зумовлені енциклопедичною та мовною компетенцією дослідника.

Підтвердження цьому виявляється й у тому, що між художніми текстами та науковими розвідками Валерія Шевчука існують тісні кореляційні та інтертекстуальні зв'язки. Попри цілком очевидну зосередженість Шевчука-письменника на інтерпретації, перекодуванні текстів XVI–XVIII століть: «Києво-Печерського патерика» в повісті «На полі смиренному», історії з «Четьїх Міней» Димитрія Туптала про Симеона Стовпника в романі «Око прірви», «Автобіографії» Іллі Турчиновського в романі «Три листки за вікном», листа Григорія Сковороди до Михайла Ковалинського, датованого лютим-травнем 1764 року, в оповіданні «У череві апокаліптичного звіра», його наукові концепції, що стосуються літератури бароко, часто використовують дослідники для тлумачення його ж художніх творів. Так, Людмила Тарнашинська, розглядаючи засади творення художнього світу письменника, використовує Шевчукову концепцію універсальної картини світу в творчості барокових письменників для інтерпретації його прозових текстів [480, с.99–112], Наталія Городнюк, окреслюючи парадигму кореляцій поміж словом та знаком у прозі митця, опирається на дослідження багатомовності барокової літератури Валерія Шевчука [114].

Такі паралелі підкреслюють взаємопов'язаність досліджень та художньої прози Валерія Шевчука, які загалом презентують власне авторську історіографічну модель інтерпретації бароко, що функціонує за принципом розширеної емблеми. Історичні факти, зібрані в дослідженнях, спостереження за специфікою поетико-риторичних схем літератури XVI–XVIII століть стають потенційними джерелами художньо-образних відтворень барокової дійсності у прозі.

Безперечно, освоєння та осмислення бароко у дослідженнях та художніх творах Валерія Шевчука відмінне, оскільки відмінними є способи



референції. Проте ці різновиди, на нашу думку, варто вважати модифікаціями, які представлені у різних стилістичних формах, але мають спільне походження, чи, користуючись термінологією Івана Франка, спільну «сугестію» [536, с.45–47]. І письменник, і дослідник історії мають справу зі створенням фіктивної (або уже не реальної) дійсності, оскільки обидва користуються власною уявою: перший – для створення нової “умовної” дійсності, другий – для відтворення тієї, яку пізнає на основі окремих фактів, від якої відгороджений темпоральною дистанцією. «Саме завдяки цій складній взаємодії між опосередкованою референцією до минулого і продуктивною референцією до вигадки, – стверджує Поль Рікер, – ніколи не припиняється формуватися людський досвід у своєму глибинному темпоральному вимірі» [389, с.319]. У такому перехрещенні сформатована історіографічна модель Валерія Шевчука, що репрезентує своєрідну форму саморозуміння та самопізнання, герменевтичний варіант феноменології, за яким інтерпретація текстів минулого – це шлях через мовлення «іншого» до себе, від давніх іконічно-конвенційних практик до витворення власної смислоформи.

Бароківі тексти в його типологічних узагальненнях – вишукані, складні інтелектуальні конструкції, семантичні та семіотичні глибини яких багатозначно відтворюють «лабіринти» людського розуму. Головними ознаками, що предметно виражають таку стилістичну своєрідність, є: «ускладнена образність (на основі принципу концепту)», «творення химерних композиційних структур», заміна прозаїчного викладу «словесно-фігурним (химерно-викрутасним)», «орнаментування» ускладнених композиційних структур, «підтекстові, кількплощинні читання» [602, с.681]. Домінантами бароко, за Шевчуком, є багатозначність тексту, можливість його кількарівневого прочитання, риторика амбівалентності. Розгортання барокових концептів відбувається шляхом несподіваних поворотів, появою нових перспектив тлумачення тексту, відкриттям протилежних до попередніх ідейних площин. Ці ознаки Валерій Шевчук узагальнено стягує в «явищі прообразності», що проявляється в здатності творити «подвійне чи потрійне читання тексту на основі аналогій із біблійними чи якимось іншими літературними творами» [621, с.394], організацію «знакової системи для розпізнавання чи вгадування підтекстового читання

або розуміння тексту» [621, с.394], вживання алегорії, «зіставлення, порівняння чи уподібнення на основі поєднання непоєднаних у житті явищ та героїв, але при їх видимій подібності» [621, с.393], що виходить з давніх традицій символічного мовлення. Таке розлоге власнеавторське пояснення перетинає в собі подібні за структурними принципами організації та відмінні за сферами вживання засоби художнього мовлення і тому не цілком чітко визначає його понятійну сутність. Окрім того, Валерій Шевчук часто ототожнює його з підтекстом: «таким чином, елементом, притому суттєвим, прообразності стає те, що ми називаємо підтекстом» [621, с.393]. У таких об'ємних трактуваннях проглядається спроба стягнення кількох поетологічних ознак під одне поняттєве узагальнення, що загалом близьке до опису структурно-функціональних когеренцій емблеми. Подібним чином обґрунтовується та описується явище «аніمالістично-алегоричної поетики» [600, с.78].

Загалом обширний огляд літератури XVI–XVIII століть провадиться в руслі дослідження імпліцитності, «замаскованості» семантики барокових текстів. Дослідницька стратегія Валерія Шевчука часом нагадує насичену гру в межах культурної та власної пам'яті, зафіксованої інформації про літературний простір, що й виражається в переповнених фактографічними зіставленнями, текстовими порівняннями, посиланнями на власні праці та висновки міркуваннях.

### ▼ 6.5.2 Між фактом і фікцією: художня модель бароко

Категорія «пам'яті» домінантний компонент структур художніх та наукових текстів Валерія Шевчука, на що сам часто звертає увагу в автокоментарях до них. «У загальному задумі (він такий був) я писав епос один, який можна було б назвати „Дорогою в тисячу років” (так я пізніше назвав свою книгу літературознавчих розвідок), тобто я прагну розглянути якусь частину української ментальності на її тисячолітньому шляху...» [612, с.70].

Спроби осмислення минулого координується в межах відомих та знакових текстів, що акумулюють акцентні досягнення пізнавального досвіду. Культивування книги (тексту) у Валерія Шевчука доволі очевидне. Книга стає кодом доступу до надбань культури, пізнання істини, залучення до соціально-історичного процесу. «Мої домашні звикли до

того, – зізнається в одному інтерв'ю письменник, – що книжки є невіддільною частиною нашого реального світу й складником життєвого простору» [68, с.5]. Образ книги у Шевчука стає універсальним еквівалентом пам'яті культури, повноцінним суб'єктом гносеологічного процесу, архетипним символом «мудрості». Загалом, Шевчукова модель пізнання світу може бути означена як книго- чи текстоцентрична, оскільки книга стає центральним верифікатором пізнання певних життєвих істин, сакральним сховищем мудрості. Емблемата «книги», що у бароковому світосприйманні ототожнювалась з моделлю світу («Мир есть книга» у С. Полоцького, «Разговор, называемый Алфавит, или Буквар мира» у Г. Сковороди) і була формою збирання багатомірної присутності в єдність, маючи давню традицію символічних узагальнень у різних культурах, у Валерія Шевчука позначає певний буттєвий простір, екзистенційну форму впорядкування та пошуку.

Інтерпретація текстів барокової літератури для Валерія Шевчука – багате джерело художньої творчості. Опосередкування бароковими знаками, символами, текстами складає основу текстоорганізувальних механізмів. Ці ознаки текстуальної стратегії пов'язані з особливим статусом, місцем, яке займає особистість автора (художня свідомість) в цьому процесі. Дуалістичні кореляції письменник/дослідник, сучасність/минуле, наукова/художня моделі інтерпретації, бароковий архетекст/авторський метатекст вказують на медіальну роль письма, спонукають Валерія Шевчука назвати Лімінальним чи Межовим Автором у трактуваннях У. Еко.

Поняття лімінальності в антропологічних студіях використовують для означення двоякості, «межовості „станів” і положень в культурному просторі» [501, с.169]. З означень первісної мисленнєвої дуалістичності у постмодерних студіях ця категорія позначає свідомісні розхристання у хронотопних культурних вимірах. «Лімінальність вказує на невизначене існування між двома або більш як двома просторовими або часовими сферами, станами або на умови проходження крізь них» [335, с.263]. Для Умберто Еко постать «Лімінального Автора» асоціюється з межею «між інтенцією окремо взятого суб'єкта та мовною, яка виявляється в текстуальній стратегії» [160, с.565]. Тісні взаємозв'язки поміж прозою та дослідженнями бароко Валерія Шевчука, сучасна реконструкція барокового хронотопу, активне використання текстів XVI–XVIII століть

для творення власних, інтертекстуальна гра, стилізація поетико-риторичних схем бароко вказують на повсякчасні дуалістичні перетини особисто авторського та барокового дискурсу в його художніх текстах.

Опис об'ємного простору культури розкривається як мандрівка від книги (тексту) до книги, творення власної – спроба легітимізувати свою причетність до буття культури, протиставлення плинності часу, долучення до вічності. Головний герой повісті Валерія Шевчука «Книга історій» Іпатій Кухальський уявляє собі це приблизно так: «діставав до рук нитку від клубка, який названий тут „Книгою історій”. Так, не історії, хоча тут йдеться про щось одне, а таки історій, адже кожна складається із суми інших, до неї достосованих чи прив'язаних – оце і є клубок» [607, с.26].

Такі трактування споріднені з уже згаданими уявленнями тексту як „візерунку килима” (Дж. Міллера), як „плетива тканини” (Р. Барт, Ю. Лотман) і доволі часто в різних варіаціях повторюється у Валерія Шевчука. Художній текст постає як перехрестя: свідомих настанов автора та надсвідомих інтертекстуальних сенсів, індивідуального мовленнєвого стилю та загальноновживаних штампів мовленнєвої практики, локального топосу тексту та об'ємного простору культури, умовних позначень життєвих ситуацій та багатовимірності буття.

Захоплення українською історією, літературою XVI–XVIII століть координували життєві рухи і ритми, вплинули на спосіб мислення та «висловлення»: «днями, тижнями, місяцями, роками я пропадав по бібліотеках, у відділі рукописів ЦНБ в Києві, провів ряд археографічних поїздок: у Львів, Кременець, Острог, Почаїв, Тернопіль, Кам'янець-Подільський, Новгород-Сіверський тощо» [612, с.69]. Інтенсивні пошуки формували художні смаки та зацікавлення письменника. «Переді мною відкривалося щось таке велике, дивовижне – ціла загублена культура, в якій я просто закохався, якою я вражався, захоплювався. Ця культура певною мірою почала впливати на мою прозу, а стиль мій, як я жартував, почав бароковіти» [612, с.69].

Наукові дослідження бароко стали тим універсальним континуумом екстратекстуальної пам'яті, що потужно впливає на художню прозу Валерія Шевчука. «Моя наукова й перекладацька праця біля пам'яток українського літературного бароко, – зауважує Валерій Шевчук, – впливає на образну структуру мого тексту, на сюжетно-конструкціотворення.

Проза впливає на драматургію, драматургія – на прозу; наукові заняття історією сильно впливають на прозові історичні твори» [68, с.4]. Впливи, про які пише Валерій Шевчук, очевидно наслідок особливого концентрування (переповнення) пам'яті матеріалами бароко – історичними фактами, темами, мотивами, образами тощо. Їхнє домінування детонує потужні творчі сплески, що проявляються у вигляді емблематичної гри письменника з власною пам'яттю, опосередковано з досвідом бароко, свого роду комунікацію поміж бароко та особою письменника, поміж бароковим текстом та авторським метатекстом.

Поняття «автокомунікації» у культурологічних студіях визначає особливий тип мовлення, що «відбувається в каналі Я – Я» [394, с.14]. Пригадування чи відтворення вже відомої інформації, як правило, відбувається тоді, коли зростає її вагомість, або ж коли у ній відкривається новий сенс. Зовнішні та внутрішні посилання на бароковий текст, покликання на рівні форми та змісту, присутні у багатьох художніх творах Валерія Шевчука. Очевидно, що вони зумовлені зростанням вагомості барокової інформації, її трансформуванням чи переформулюванням. Редукування конкретних історій перетворює їх у своєрідні знаки, що потребують нових кодів для свого тлумачення.

Фанатична відданість дослідженням бароко – цілком природно формувала особливу творчу сугестію, стильову та світоглядну залежності, що визначали спосіб мислення, меморіативні асоціативні координування. Разом з об'ємним історичним та літературознавчим фактажем, хронологією соціально-політичних, культурно-освітніх подій, імен, творів пам'ять дослідника свідомо та несвідомо переймала духовно-світоглядну аксіологію епохи, поетику, риторику, стилістику барокової літератури, специфіку художнього моделювання. Така концентрація та переповнення матеріалом бароко не давала можливості письменнику обмежити чи відокремити свої запити, ізолювати свої художні твори від об'ємного барокового контексту, загалом відгородити власне художнє мислення від впливів та втручань, яких зазнає творчий процес під тиском пам'яті. Мабуть, тому Валерій Шевчук пише: «На початку 70-х я ще писав фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готизму – це був результат мого захоплення попереднього, тобто поетикою фольклорної народної прози [...] Ще до 1975 року я працював в цьому ключі, але, написавши „Птахів

з невидимого острова», я відчув, що ця жила в мені вичерпана. Тоді й почало приходити мені в поміч моє бароко, я, зрештою, обидві поетики почав з'єднувати, хоч ніколи не цурався приземленого реалізму, навіть на межі надреалізму» [612, с.70].

Екстраполяція риторичних систем бароко – вагомий фрейм текстоорганізації прози Валерія Шевчука, форма художнього семіозису. Безперечно, її не варто розглядати лише як формальну стилізацію барокової поетики, свідоме наслідування ознак цього стилю. Вона є складовим елементом транслінгвістичного мислення письменника, особливого ідіостилу, що опирається на барокові принципи розуміння світу та тексту, виявом творчої самоідентифікації через репрезентацію. Дослідниця та перекладацька діяльність відіграли тут провідну роль, формуючи певну герменевтичну залежність від мови барокової літератури.

«Перекладацька робота, – зазначає Петро Білоус, – давала можливість [Валерію Шевчуку – *О.С.*] максимально заглибитись у давній текст, спробувати „на смак” кожне слово, відчути дух, атмосферу епохи, коли те слово було явлене, вловити, як пульс, ритміку стилю і слово мовлення» [53, с.15]. Така діяльність суттєво вплинула на формування оригінального стилю письменника, відкладала в надрах його пам'яті особливі поетичні та риторичні схеми. Переклад – це завжди глибинне занурення в мову (граматику, синтаксис, семантику), яке залишає відбиток і на змінах мовлення перекладача. «Перекладач поетичного тексту опиняється в сучасному для нього як для перекладача середовищі, про яке він не знав. Ця ситуація вимагає від нього власної, нової форми, якої він повинен триматися, узгоджуючи свою позицію з середовищем, зображеним в оригіналі» [134, с.148]. Ці, за Гадамером, узгодження трансформують свідомість перекладача, що прагне акомодатії та асиміляції з текстом та тим, що сховано в ньому та поза ним – з цілою системою іконічно-конвенційних відношень, традиційних штампів та новаторських відхилень.

Переживання «світу бароко» потужний стимул творчого процесу. Темпоральна віддаленість долається формами міфосновидної поетики. Превалювання онтологічних аспектів координує художнє проникнення Валерія Шевчука у простори культурної пам'яті. Це відбувається при безпосередній участі барокового метатексту, розкривається в архетипних образах та сюжетах, даючи цікавий матеріал для спостережень, як

видно з праць Л. Залеської-Онишкевич «Шлях вічного повороту: Відвідини пекла, архетипи та інтертекстуальні елементи у повісті Валерія Шевчука „Птахи з невидимого острова”», В. Даниленко «У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях В. Шевчука)», А. Маєвського «Ремінісцентна семантика міфопоетичної інтерпретації оповідання Валерія Шевчука „Самсон”», Л. Масенко «Міф та реальність в оповіданні В. Шевчука „Самсон”», Г. Полякової «Сюжетні, образні та ідейні архетипи як джерела історичної притчі В. Шевчука», М. Павлишина «Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука» [145; 177; 281; 289; 340; 366]. Спільним для цих досліджень є узагальнення: архетипні ідеї, образи, мотиви та сюжети збагачують твори письменника позачасовим загальнолюдським морально-філософським досвідом, координують моделювання художніх структур, визначають інтертекстуальні контакти текстів письменника з давніми знаковими системами.

Повість „Розсічене коло” побудована за принципом зіткнення, опозиціонування духовно-світоглядних систем (язичництва/християнства), що формують різні світоглядні моделі поведінки та визначають хід національної історії. Символічним пратекстом, таємною книгою давньої мудрості виступають «ветхі» дерев’яні дощечки, що складені ще в дохристиянський період. На них нашою, «хоч і чудною мовою» вирізані «молитви й заклинання [...] розповідь про далеких предків наших, які звали себе руськолунь» [611, с.95]. Цю книгу отримує від дядька Кипріяна, відлюдника та самітника, писар Житомирського уряду Мотовило. Дядько просить, аби він прочитав та зберіг унікальну книгу. Але той, потопаючи в побутових сімейних конфліктах, втрачає її. Паралельно Мотовило причетний до творення іншої книги («збереженої») – записів в актах Житомирського уряду, до якої занотують побутові чвари, колотнечі, грабунки, насильства, що чиняться на Житомирщині. Образи «втраченої/збереженої» книг набувають символічних узагальнень для історіософських осмислень процесів національної історії. «Прокляття розбрату», що пронизує національну історію, є наслідком втрати «давньої пам’яті» [611, с.92]. Втрата автентичного коду, що визначав модель соціальної гармонії, зберігав форми ідеальної поведінки для кожного з представників українського етносу, спричинює деградацію соціальної структури та невизначеність (незахищеність) окремого



індивіда. Руйнацію архетипного канону під впливом втручання чужих культурних та світоглядних парадигм, «забуття» Шевчук позначає емблемою «розсіченого кола», що символізує втрату цілісності, рівноваги, захищеності українців.

Адаптаційна, «асиміляційна енергія бароко» (Д. Чижевський), що виражалася у всепроникливому засвоєнні елементів інших епох, культурних стилів, світоглядних парадигм, стає потужним струменем прози Валерія Шевчука. Прагнення досягнути феномен буття людини та світу в універсальних, позачасових проекціях виражаються в актуалізації емблематичних моделей, які часто реінтерпретують архетипні ідеї. У різних формах трактується тут, наприклад, ідея «самості», «мікрокосму» Сквороди.

Традиційні символічні позначення «самості» (куля, сфера, круг, німб святого, око) Валерій Шевчук активно транспортує у власні тексти. Під впливом традицій барокової антропології ця ідея у Валерія Шевчука постає у емблематичних формах Ока Прірви (повість «Око Прірви»), розсіченого кола (повість «Розсічене коло»), черева апокаліптичного звіра (повість «У череві апокаліптичного звіра»). У характерних, на-самперед, для Г. Сквороди емблематичних стягненнях ідею «самості» різногранно розкриває Валерій Шевчук у повісті «Око Прірви». Іконічний образ Ока Прірви акцентує на вагомості візуальної семантики, трансформує християнські і алхімічні варіанти, включається в давню семіотичну гру.

У бароковій символічній інтерпретації образу Всевидячого ока віднаходимо спробу ідентифікації та верифікації індивідуально-людського до загально-Божого як засіб шляху до вічного Божого центру. Універсальність цього образу зумовлена семантикою всюдисущності та алегоричного емблематизму («монумент око подало повод зобразить человеками, зверьками, скотами, птицями, рыбами и гадами» [408, с.16], у Григорія Сквороди впорядковується протиставленнями «правдивого/оманливого», «видячого/сліпого», «дійсного/пустого».

У Валерія Шевчука символічний образ Ока Прірви, що централізує семіотичний простір однойменного роману, позначає розрив гармонійної єдності макро- та мікрокосму як втрату власної «самості», цілісної природи анімі у емблематичній структурі. «Тоді-то і являється до мене Око Прірви, воно, те Око, привиджується як жажне видиво, бере мене

у свій приціл, воно ніби напрутий лук, зі стрілою, котра щомиті може із тятиви зірватися і зі свистом полетіти в моє серце; воно є місяцем серед ночі, що розсипає проміння, і кожен промінь ніби ота стріла; воно і сонце серед дня, що пронизує моє бідолашне тіло золотими списками; воно – вистежувач моїх дій і справ, бо пливе за мною, чатуючи кожен крок; воно – павук, що розкинув павутиння й готує труту, щоб упирснути тому, хто в сіті потрапить; воно приходиться у мої сни і розриває їх, розкидає, як скалки з розбитої склянки; воно, зрештою, ота Смерть – міст між життям та вічністю; воно – моє серце, що жене все повільніше й повільніше кров по тілові, і та кров зупиняє свій біг і стає холодцем. І я сам стаю ніби холодець перетворений, а драглисте тіло моє може щомиті розпастися; кістки стають розм'якшені, а розум плиткий, ніби хмара серед неба, у якій сховано грім, блискавку, дощ і сонячні промені. Воно дивиться, те Око Прірви, із жіночих та чоловічих очей, і я починаю боятися їхньої урекливості; воно як шиба у вікні, поранена західним чи східним промінням; воно – звір чи тварина, яких несподівано лякаєшся, коли постають перед тобою; пес, що криваво зорить на тебе, ошкірюючи зуби; кабан, бик, півень чи гусак – тобто воно в усьому і всюдиусце. І я, молодцюватий, відчуваю, що мене в цьому світі тільки й тримає що холод мого остереження, інакше розтопився б і розлився смердючою калюжею і вже ніколи б не знайшов сили зібрати воду свою» [610, с.4–5].

У подібний спосіб, через активне адаптивне модифікування барокового художнього матеріалу розкриваються й інші теми. Швидкоплинність та проминальність людського віку у поетичних творах XVII–XVIII століть розкривається в частоповторюваній емблематичній картині: корабель серед широких бурхливих водних просторів, блукає, намагаючись досягнути омріяної гавані. Вона зустрічається у творах М. Смотрицького «Лямент на жалосное представленіє Леоніда Карповича», Д. Наливайка «Просьба читальників о час», І. Величковського «Вірші до Івана Самойловича», багатьох інших. Для кількох поколінь поетів упродовж двох століть «ця картина настільки універсальна, що які б зміни не наступали, вони не виходять поза її межі, бо не можна вийти поза безмежне» [236, с.17].

Архетипні образи води та човна презентували актуальну для письменників барокової доби смислово візію прадавнього ейдосу «самопізнання»,

пошуки власної цілісності, «самості» поставали у вигляді символічного процесу «дороги», «шляху» до ідеалів Божественної гармонії. Саме тому, земне життя розглядалось як тимчасове, минуще випробування:

Свѣтъ сей – то широким морем и пространим,  
земля – заточение всѣм з рая вигнаним.

А небо есть отчизна, але ко небесним

Двором трудно летѣти з тяжарем тілесним [72, с.54].

Подібна проблематика зосереджена в багатофункціональному мотиві «дороги» в романах Валерія Шевчука «Око Прірви», «Срібне молоко», «Три листки за вікном», «Дім на горі», «Стежка в траві», повістях «Птахи з невидимого острова», «Мор», «Три листки за вікном», «У пащу Дракона», «У череві апокаліптичного звіра», тощо. Мотив життєвого мандрування констатується у емблематичних узагальненнях. Саме тут простежуються взаємопов'язання на рівні архетипних сюжетів поміж творами Валерія Шевчука та давніми міфологічними схемами.

Вагомими символічними позначеннями в багатьох текстах Валерія Шевчука («Срібне молоко», «У пащу Дракона») є частоповторювані образи води та вогню, що супроводжували варіативні розгортання мотиву «дороги» і у творах барокових авторів. Попри уже згаданий образ човна серед води, зустрічаємо картини «золотого небесного водоспаду» [236, с.17–18], що єднає небо та землю, сліз («в літературі українського бароко людина постає навзагал „істотою, що плаче“, сподіваючись на вічні благодатні радощі» [509, с.116]). Акваобрази, що, за К.-Г. Юнгом, є символом несвідомого («життєвий символ перебуваючої у темі душі» [637, с.89]), в бароковій літературі мали подібне тлумачення. Той, хто прагне духовного аскетизму, стає на шлях, що веде до «водних бездн» (моря, окіана), які відображають «бездны духу» [410, с. 69]. Аквасимволи позначають таємні сховища людського несвідомого. «Шлях водою» (у воді), перехід через Око Прірви – візуально-образні позначення спроб поглянути у дзеркало власної душі, проникнути в темні його глибини з метою зустрічі з самим собою, виявлення своєї справжньої суті, узагальнено, це художнє моделювання архетипної ідеї «самості».

Ще один варіант цього архетипного сюжету, змодельованого через емблематичну структуру, знаходимо в повісті «У пащу дракона».

Чернець Атанасій для того, щоб зібрати ялмужну для реконструкції Куп'ятицької церкви вирушає у Царство Дракона, що є символічним уособленням темних сил світового зла. Шлях до цього царства для Атанасія повинен стати випробуванням сили власного духу, вивірення власних світоглядних переконань з Божими істинами: «Людина слабка істота, і не тільки світла, Божа сила її діями в цьому світі кермує, але й темна. Справа благодаті нашої, силу духу нашого розібратися в тому, адже Бог дав нам вільне право вибору: ступити на пряму чи криву стежку із безконечної множинності доріг у нашому дивному світі» [601, с.124]. Кульмінацією цієї подорожі є згорання Атанасія в полум'ї Драконової пащі: «Горіло полум'я і грала музика. Летів кінь, і я з ним. А полум'я наближалося до мене з жажнучою швидкістю. Дихнуло крижаною хвилею, крижаним диханням – це і був перший доторк до мого лица Драконового вогню. Я зціпив зуби і заплющив очі. Світло померкло. І той другий я з височини заламав у пісті руки. Адже збагнув призначення моє – не відбудувати на рідній землі Храм, а перепинити йому [Дракону – *О.С.*] дорогу, хай і піду заради цього йому у жертву» [601, с.212]. У цьому фрагменті, як і у багатьох інших, чітко простежуються взаємоперехресна іконічно-вербальна репрезентативність, письменник немов описує уявну емблематичну візію, що одразу ж редукується в смислові вербалізовані узагальнення.

Внутрішня структура повісті виявляє тісну спорідненість з текстами Григорія Сковороди «Брань архистратига Михайла со Сатаною о сем: легко быть благим», «Пря б'єсу со Варсавою», «Діалог. Имя ему – Потоп зміин», що розгортають прадавні міфічно-ритуальні ідеологеми жертви та жертвоприношення задля оновлення та пересотворення („преображення”) себе та світу, власного погляду на світ. Очевидно, що у Сковороди та за його посередності у Шевчука, цей сюжет опирається на прадавню семантику обрядів люстрації (очищення). «Уявлення про відродження із смерті, – зазначає О. Фрейденберг, – пов'язувалось ще в мисливській свідомості зі звіром, метафоричними формами представлення були похід, боротьба, розрив-їжа» [558, с.153]. Символічна семантика шляху, боротьби з чудовищем (у Сковороди – біс, сатана, змій), розриву та поглинання (у Сковороди – «Се челюсть адскую на мя лють разверзает! / Поглотить хоцет. Ядом клокощет / Василіск дивый, аспид питливый» [411, с.160]), покутницька смерть заради спасіння

«усього колективу» [558, с.153] вказує на зв'язки текстів Сковороди та Шевчука з прадавніми міфо-ритуальними комплексами.

Ще одну багатосмислову, побудовано згідно логіки емблематичного презентування картину таємничого сходження у надра несвідомого знаходимо у сні мандрівного ієромонаха Климентія Зіновієва, який, готуючись до екзорцистичних змагань з «бісом плоті» молодої дівчини, сходить у «антисвіт» (повість «Біс плоті»). У «темній подобі глибокого човна» Климентій разом з жінками «із обличчями, витесаними із вапняку» пливе «по чорній, як смола, воді». Діалог, що уві сні веде Климентій з цими сестрами-сибілами, метафорично позначає внутрішні бажання вивірення «чистоти» власної душі відповідно до універсального «еталону», зіставлення особистого внутрішнього сенсу існування з архетипними екзистенційними взірцями. Панорамні універсальні картини проминальності, змінності, «з'їдання часом» [601, с.243], історії цивілізації – стають фоном визначення свого призначення, «місця» у всесвіті для Климентія Зіновієва. Загалом, увесь фрагмент нагадує прозову спробу творення емблематичного каталога, що різногранно віддзеркалює спектр іконічно-конвенційних репрезентацій життєвих сенсів і абсурдів, плинних і сталих онтологічних горизонтів.

Варіант моделювання сюжету переродження, що опирається на мотиви «дороги-випробування», «дороги-очищення» і репрезентується в іконічно-конвенційній перехідності, знаходимо і в інших текстах В. Шевчука: романі «Дім на горі», повісті «Птахи з невидимого острова», «Мор», оповіданні «У череві апокаліптичного звіра».

Барокова гносеологічна проблематика, що опиралась на «максиму сенсуалізму» (Л. Ушкалов), стає підмурівком художньої інтерпретації пізнавальної діяльності людини у творах Валерія Шевчука і теж розкривається в багатообразних символічних представленнях. «Розум, – твердить диякон Созонт („Око Прірви”), – тільки стежка, яка починає безконечний лабіринт доріг, які ніколи не кінчаються; розум – це погляд у безмежжя і жах перед ним, бо безмежжя збагнути годі, як і Бога, тож лабіринт доріг і безмежжя – це і є, я гадаю, Бог» [610, с.10]. Характерні для літератури бароко символічні описи «проваль» розуму, внаслідок неможливості раціонально-логічного пізнання світу, стають осердям історико-фантастичних творів «Око Прірви», «У пащу дракона», «Три листки за вікном», «Книга історій», «У череві апокаліптичного

звіра», у вигляді емблематичних схем з'являються у творах за темами сучасності.

В епосі «Стежка в траві. Житомирська сага» таким є образ моста: «цей міст скрізь був на моїй дорозі: куди б я не йшов, переходив через нього [...] Мені паморочилася голова, але я гадав, що це морочить мене прірва, яку наш міст перекидає» [614, с.93], «Я закинув голову і раптом подивився на той міст широко розплющеними очима. Мені здалося, що він ворушить своїми грубими лапами-колодами і от-от схопить мене, малого й безсилового, адже йому настав час сніданку. Я захистив руками обличчя і закричав» [614, с.105]. Образ моста-провалля, що в різних модифікаціях присутній у бароковій літературі: «бездни», «тьми» у Г. Сковороди, «шляху-падіння» («гріхопадіння») у І. Величковського, відсилає до першообразів цього символу в різних міфологіях, де він позначає єднання розрізнених протилежностей: неба/землі, раю/пекла. Образ мосту, що з'єднує кордони світів, символічно позначав межові стани переродження, зміни, шлях поміж свідомим та несвідомим, життям та смертю. Таким чином, інтерпретація барокових тем, образів, мотивів та текстів є невід'ємним компонентом координування авторського мислення Валерія Шевчука, для якого досвід бароко є кульмінаційною вершиною метафізичного осмислення світу та людини. Звичайно ж за ним відкриваються парадигми усіх попередніх гносеологічних заглиблень, тож мав усі підстави Н. Федорак художню стратегію В. Шевчука означувати як «інтерпретацію інтерпретацій» [524, с.351].

### ▼ 6.5.3. Емблема як форма структурування текстів В. Шевчука

Проблема діахронної та синхронної подібності жанрових форм, їхні варіації, ректифікації, модифікації чи просто репродукції уже давно стали предметом вивчення літературознавства. Зв'язок, що проявляється в діахронній подібності та модифікаційності жанрів різних історичних періодів, очевидно, свідчить про взаємоперехідність прийомів стилістичної організації текстів, яку Г.-Р. Яусс називає «історичним поняттям спадкоємності» [645, с.103]. Загалом, цей процес відображає ті безперервні рухи в історії, що, вслід за Аристотелем повторює Яусс, віддзеркалюють загальний принцип: «все, що передує, розширюється і доповнюється тим, що наступає» [645, с.103]. Михайло Бахтін

пов'язність та перехідність жанрових форм в літературі пояснює тим, що вони мають «спільну мовленнєву природу» [45, с.238], внаслідок чого «вторинні (складні)» жанри – романи, драми – вбирають в себе «первинні (прості)» – репліки побутового діалогу, листа, тощо, які трансформуються і набувають особливого, модифікованого вияву. Поняття «пам'яті жанру» у М. Бахтіна, на думку дослідників його наукового спадку, «знаходиться на межі життя та мистецтва, в точці переходу життя в мистецтво» [260, с.11], воно вбирає в себе загальні тенденції мовного відображення моделі світу.

Визначення жанрової природи творів Валерія Шевчука, особливо тих, що номінуються як історико-фантастична проза, як правило, складне завдання для дослідників. Перш за все, це зумовлено тим, що письменник не сповідує регламентованого, нормативного орієнтування; сенс жанрової структури відповідає стратегії розбудови своєрідної образної моделі світу. Вона водночас відтворює реальність минулого та химерні фантазії автора. Акомодация історичної та вигаданої реальності твориться за принципом «фігури хіазму» (П. Рікер), «перехресними способами референції, що характеризують вигадку та історію» [389, с.317]. З одного боку, у текстах Шевчука знаходимо дати, місця, згадки реальних осіб, які належать певній історичній епосі, з іншого – тут розгортаються вигадані (фіктивні) ситуації й сюжети. Доволі виразно таке перехрещення бачимо в повісті «Біс плоті». На початку автор вказує, що головним героєм є «мандрівний ієромонах Климентій Зіновійв». Отже, читач може сподіватися на біографічну річ, адже персонаж – реальна історична постать. Проте подальший виклад, окремі художні ситуації переконують у протилежному. Боротьба Климентія з бісом, що здолав дівчину Тодоську, онічне сходження в антисвіт, розмови зі сибіллами, метаморфозні картини купання в молоці, олії заради омолодження, перейняття біса – все це плід фантазії письменника, позбавлений історичного (фактологічного) підтвердження. Твір нагадує розлогу символічно-емблематичну, закодовану інтенцію моделювання містичного образу поета XVIII століття у вимірах «авантюрного часу», моменти якого «лежать в точках розриву нормального ходу подій, нормального життєвого чи цільового ряду, в точках, де цей ряд переривається і утворює місце для проникнення надзвичайних



сил – долі, Богів» [43, с.245]. Подібним чином організовано романи «Три листки за вікном», «Око Прірви».

Конфігурація текстів Валерія Шевчука виказує свідому спробу виходу за межі певних жанрів. Вагоме місце в цих процесах займає досвід бароко. Шевчукові романи, повісті, оповідання вбирають в себе барокові форми листа («У череві апокаліптичного звіра»), інтермедії («Розсічене коло»), трагікомедії («Срібне молоко»), емблеми, діалогу (що співвідноситься передусім із активним відсиланням до Сковороди), літопису. Ідейні семи за традицією пов'язані з відповідними жанровими наративами. Таким чином, складна жанрова форма постає як ректифікація та модифікація простіших.

Отже, у художніх структурах Валерія Шевчука помітно домінує «пам'ять» про барокові жанрові форми. Це варто пов'язувати не лише з активною діяльністю Шевчука-науковця, що різнобічно оглянув поетику барокових жанрів. Світоглядна парадигматика, що розкривалась в барокових жанрах, набуваючи конкретних мовленнєвих форм, стає водночас і об'єктом, і способом художньої інтерпретації.

У своїх дослідженнях середньовічної літератури Ганс-Роберт Яусс наголошує, що «один твір може розглядатись під кутом зору різних жанрів: таким є „Роман про Розу”, в якому перехреснуються об'єднані в рамках любовної алегорії форми сатири і пародії, моральної алегорії і містичного твору (в традиціях Шартрської школи), філософського трактату і комедійних сцен» [645, с.100]. Отож, від жанрової домінанти залежить формування системи рецептивних кодів, антиципаційне проявлення конкретної смислової узгодженості. Художня проза Валерія Шевчука так часто трансформує різні барокові форми («Око Прірви» – життя, діалог, «нищенські» трагедії, емблема), що породжує різні референційні поля, варіює сфери стабілізування та засвоєння конкретних значень. Скажімо, роман «Око Прірви» (як і багато інших) сприймається багатозначно, «змішування жанрів» провокує множинність прочитань, залежність від рівня ерудованості, обізнаності, кмітливості читача. У цьому творі легко побачити історичний роман, що відтворює конкретний темпоральний хронотоп, але так само – розрізнити його агіографічну модель, її трагедійний вимір, філософський діалог з осмисленням явищ культури, емблематичне представлення сенсу історії суспільства та людини.

Серед дослідників творчості Валерія Шевчука існує переконання: його тексти – багатоплощинні конструкції, смислове осердя яких концентрується у підтексті, складні емблематично-алегоричні образи спонукають до різнобічних зіставлень та порівнянь, пошуку ключів чи кодів для їхньої інтерпретації як «відлуння» барокової поетики. Людмила Гарнашинська оригінально коментує такі резонанси: «В. Шевчук великий знавець бароко, здається, особливу насолоду отримує від *формотворчої гри* [виділення наше – О.С.]: він, наче його герой з «Камінної луни», залюбки бавиться дитячими кубиками, щоб “вибудувати” барокову структуру тексту, “втиснути” його в задану форму – ті жанрові “перекидання” дисциплінують архітектоніку твору, потішаючи автора задуму, тим паче що словесна його гра таких “утисків” не знає» [481, с.505].

Це викликає появу особливих конструкцій, непомітного, внутрішнього каркасу, риторичної схеми, здатної утримувати та об’єднувати текст як ціле. Таким прихованим, внутрішньотекстовим елементом є модифікований, функціонально-структурований жанр емблеми, який трансформує барокову модель творення художньої картини світу. Засоби барокової поетики та риторики конституювали перехід в художні структури знакового для літератури XVI–XVIII століть жанру («де стиль, там жанр» [45, с.244]).

Не оминув цієї цікавої теми і Валерій Шевчук-дослідник. У працях «Формально-інтелектуальні барокові вірші із середини XVII ст.», «Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа другої половини XVII ст.», «Григорій Сковорода – людина, мислитель, митець», «Анімалістично-алегорична поетика у творах XVI – XVIII століть», «Явище прообразності в літературі українського бароко» [600; 609; 620; 621] віднаходимо пасажі про барокову традицію словесно-графічного кодування текстової інформації в емблемах, гербах, ребусах тощо. Окрім того, Шевчук перекладав ті твори барокових письменників, які розгортали емблематичні поетологічні традиції, зокрема Івана Величковського, анонімні „Герби і трени”, твори Григорія Сковороди, інших. Дослідницька та перекладацька діяльність безперечно відкривала приховані грані текстових структур, форми їхньої організації, впливала на стиль.

Смислове осердя багатьох історико-художніх творів Валерія Шевчука концентрується в поєднанні езотеричних візуальних образів та

текстових експлікацій, які тісно пов'язані з бароковим дискурсом. Конгруентність словесних «малюнків» та тексту доволі щільне, що спонукає дослідників відзначати вагомість «синтезу живописного й словесного вираження» [566, с.296–297].

Так, первинним елементом, що презентує емблематичну стратегію текстотворення, є номінації художніх творів – ті перші текстові координатори, що абсорбують загальну ідею-обрис, налаштовують реципієнта на відповідні тематичні та семіотичні контексти. Такими є «Біс плоти», «Розсічене коло», «У пашу Дракона», «Око Прірви», «Диявол, який є (Сота відьма)», «У череві апокаліптичного звіра», «Птахи з невидимого острова», «Срібне молоко». Вони творять іконічно-виражальну експресію, яка народжується в уяві реципієнта. Це перший компонент традиційної тричленної структури емблеми, так званий напис, заголовок (*lemma*, *inscriptio*), де стисло і лаконічно сигніфікується ідея твору. З цього першого компонента розпочинається процес герменевтичної скоординованості та узгодженості.

Більшість заголовків Валерія Шевчука нагадують візуально-образні композиції, в яких абстраговано натяки на певні метафізичні осмислення. Найбільш об'ємним є заголовок до книги «Три листки за вікном», що на титульній сторінці подається у вигляді цитати з самого тексту: «Три листки за вікном палали, наче жовті свічки, хоч сутінок погустішав; три дерева побачив я там, далі, куди збирався продивитися, три дерева на кінці дороги в кожного, адже життя постійно пульсує в трійній іпостасі...» [616, с.1]. Їхня зображальна (іконічно-символічна) узагальненість – джерело безмежних асоціативних антиципацій для сприйняття усього тексту. Виокремлення цитати з тексту для його ж номінації вказує на її смислову вагомість для автора, який саме в такому формулюванні вбачає найбільш адекватну проекцію пропедевтичного сенсорного констатування.

Другим традиційним елементом емблеми є малюнок, що у текстах В. Шевчука постає у різнотипних деталізованих картинних унаочненнях. Словесно-візуальні образи з'являються у різних частинах тексту, взаємодоповнюючи одні одних. Часто вони виникають як обриси уявних фантазій, візійних «мудрувань» чи як сонні марення. В оповіданні «У череві апокаліптичного звіра» такими є допоміжні описи: душевного стану людини, означеного словосполученням «демон

печалі», «демон меланхолії»: «Уявляв собі цього демона іноді в образі павука, що покриває нутро вигадливими сітками; іноді це не був образ, а відчуття тягливих повітряних струмків чи струменів, котрі сплітаються в клубок, ніби прозорі змії: ворушаться вони, стягуються, щільніше сплітаються, а десь там усередині того клубка, – скулена і стиснута зусебіч його душа чи серце, і ця душа чи серце тріпоче в обіймах прозорих зміїв, даремно намагаючись з них вирватись» [619, с.172], чи образу світу: «весь світ – апокаліптичний звір, а вони всі живі істоти, в першу чергу розумні, бовтаються у його череві, бо вони, може, на те й існують, щоб той звір їх пожер, як існують для пожертя качка, курка, гуска чи свиня, і оте їхнє бовтання і є життям та пристрастями цього світу...» [619, с.174].

У романі «Око Прірви» такі словесно-образні картини з'являються в різних місцях тексту. Часто вони є допоміжним засобом тлумачення заголовку, іконічним виразником конкретної ідеї, себто невід'ємним компонентом загальної іконічно-конвенційної структури. «Тоді-то і являється до мене Око Прірви, воно, те Око, привиджується як жахливе видиво, бере мене у свій приціл, воно ніби напнутий лук зі стрілою, котра щомиті може із тятиви зірватися і зі свистом полетіти в моє серце; воно є місяцем серед ночі, що розсипає проміння, і кожен промінь ніби ота стріла; воно і сонце серед дня, що пронизує моє бідолашне тіло золотими списками [...] воно павук, що розкинув павутиння й го-тує труту, щоб упиренути тому, хто в сіті потрапить...» [610, с.4] або «І тоді я побачив Око. Ворона в прочілі вже не стало, натомість постало величезне, як казан, Око, власне, кругла куля, покрита білою кригою, із зорком та зіницею» [610, с.41]; «і приснилося мені, що сиджу я за столом [...] і малюю Око Прірви – прозористу кулю із лискучим, білястим тілом та криницею зорка у ньому. І в тій кулі намалював я два соснові дерева, власне, стовбури і Микиту Стовпника на них [...] І намалював я в Оці тому Кузьму, якого поїдає небачений звір-змій [...] Намалював я десятки уломних та почварних, котрі танцюють, обійнявшись із такими ж жінками [...] Намалював я довкола неї шестеро юнаків, сплєтених руками, намалював хробака із діамантом на голові, що розсипав сяйво...» [610, с.115].

Більшість емблематичних малюнків, що трапляються у В. Шевчука, мають чітко виражене барокове походження, а окремі з них навіть згадані

у його дослідницьких працях. Образ, що відтворює перебування у череві звіра, один з найбільш вживаних у поезиці бароко, зокрема, про нього пише Валерій Шевчук у статті «Прообразність у баченні Г. Сковороди» [609]. У Сковороди Гідра-звір, на думку Шевчука, алегорично уособлює Московську імперію, що «з'їла чи проковтнула Україну» [609, с.597]. Цей образ стає основою для розлогих емблематичних конструкцій повісті «У пащу Дракона». Головний герой – монах Атанасій вирушає збирати милостиню-ялмужну для реконструкції Куп'ятицької церкви. Оскільки на Україні «козацький розрух і великий роздор», Атанасій вирішує їхати до Московського царства, яке автор протягом усього твору іменує царством Дракона. Емблематичні образи, що розкривають фантазмагоричні картини передчуття, зустрічі та боротьби з алегоричним чудовиськом, концентрують в собі ідейну узагальненість, стають альтернативними художньо-образними засобами тлумачення історії України. «А попереду стелиться юга. І в тій юзі виростає трон Дракона: одна губа лягає на землю, на глибокі сніги, а друга підбивається в небо, до білої, замороженої хмари. І кінь мій, хльостаний дяконом Неємією, летить ніби птах чи Пегас. А в пащі Драконовій готить чорне полум'я, ніби в печі, що її розпалив цар Навуходносор у долині Даїр. І почувся голос рога, сопілки, гусел, псалтирі, флейти і всілякого роду музики» [601, с.212]. Дещо в іншому контексті, але з іншими смисловими конотаціями ця ж таки емблематична конструкція з'являється в романі «Срібне молоко»: «в ямі тій, згорнутий масним кільцем, лежить величезний Змій, виставивши вгору пащеку, з якої бухає холодне срібне полум'я, і та пащека роззівнулася так, що одна губа торкалася однієї стіни, а друга – супротивлежної. Отож і полетів він у ту яму...» [613, с.80].

У світовій емблематиці дракон часто ототожнюється зі змієм. У Григорія Сковороди цей символ, концентруючи кілька значень, позначає мудрість: „Змій же бѣ мудрѣйшій”, „вся библиа есть змій” [411, с. 29]; перешкоду на шляху до духовного прозріння: «Змій сей, ползая по землѣ, всю сію Мойсеева міра систему и Адама со всѣм здѣсь населенным родством портит [...] поколь не раскусить ему голову» [411, с. 29]; апокаліпсис: „В другом случаѣ черний сей дракон, вод горких бездну изблевая, апокалиптическія облеченія в сонце сына жены, потом всю обѣтованную землю потопляет» [411, с. 29], душевну смерть:

Се ехінд лютый бѣжит, се мя достизает!  
Се челюсть адскую на мя лютѣ разверзает!  
Поглотитъ хощет. Ядом клокощет  
Васіліск дивый, аспид питливый.  
Ах, мнѣ горе!  
Вод горких хлябы студно изблеваает черный.  
Се мрак! Се облак покры мя нинѣ вечерній!  
Увы, мнѣ нынѣ! Увы, единѣ!  
Гонит всѣм адом мене со чадом.  
Нѣсть мнѣ мира...[411, с.160].

Подібно інтерпретується цей символ у Валерія Шевчука, зберігаючи здатність позначати різні, часто протилежні явища, ідеї тощо. В повісті «У пащу Дракона» – це надприродна, неусвідомлена сутність, життєве випробування, зло, Московське царство тощо. Причому, іноді Шевчук свідомо запозичує конкретні емблематичні конструкції з цим символом у знаних та відомих авторів, вказуючи джерело запозичення та в такий спосіб латентно доповнює його додатковим контекстом. Повість «У пащу дракона» – це своєрідна трансформація з Об’явлення святого Івана Богослова: «І я раптом уздрів звірину, що виходила із того завмерлого моря, з глибоких снігів, яка мала десять рогів і сім голів, а на рогах її було десять вінців, а на головах написано богозневажливі імена. А звірина, що я її бачив, була подібна на рись, а ноги її – як ведмежі, а паща її – мов лев’яча. І довкола звірини стояли сірі тіні і вклонялися їй» [601, с.190].

Важливим елементом відчитання емблематичних повідомлень є асоціації. Залежно від ситуації, психотипу, інтелектуального рівня реципієнта емблема модифікує імпульси для асоціативної діяльності, розкриваючи певні семантичні надра. І хоча цей процес має суб’єктивний характер, загальна структура емблеми коригує, як правило, асоціативне формування найвагоміших ідей. Невипадково фігури та текст пов’язані між собою так, щоб одне не було зрозуміле без іншого.

Багатообразні емблематичні представлення у згаданих творах Валерія Шевчука увиразнюються словесними доповненнями, утворюючи асоціативний спектр. У романі «Три листки за вікном» таких паралелей доволі багато: «Довкола і справді було безліч людей – всі вони теж мали на шиях гадюк. Жінки оповивалися ними, як прикрасами, деякі навіть

попідфарбовували гадючі обличчя, що стриміли в них з-під пахв: губи, щоки й брови. Дивно дволицим здавався цей люд. Обличчя й маска, обличчя й маска – і так безкінечно. Часом важко було збагнути, де обличчя, а де машкара: люди попідфарбовували на вид зміїний і себе» [616, с.118], «Людина завжди має кілька облич, – заворушилося мені в умі. – У ній сидить два ества: звичайне, по-людському мирне й привітне; інше, котре стає машкарою, не знає ані милості, ні добра!» [616, с.120], «мчать через степ коні. Білі, й чорні, і сірі. У кожного людська голова, в якій засів лев і чекає нагоди, коли можна буде вистрибнути. Тоді людське обличчя стане машкарою і людина десь, подінеться. Десь пропаде, натомість оживе біла машкара в чорній одежі, хижо засвітить очима й зарегоче» [616, с.121]. Появу в тексті таких фрагментів часто пояснює сам оповідач: «Не дивуйся, любий читальнику, на цей опис і не думай, що я трохи не сповна розуму. Маю надію, що зрозумієш символічну силу його. Я міг би оповісти подію в шинку просто, без поетичних фігур, але тоді ти дістав би для вжитку пісню юшку. Я ж мислю так, як мені сподобніше, і так як мене навчено в колегії» [616, с.127]. Тобто це данина загальній риторичній традиції бароко, в якій концентрується ейдетичність словосприйняття – особлива здатність поєднувати знані та бачені раніше образи, предмети, сцени з відповідними вербальними позначниками. Слово в екзегетичних процесах бароко було утримувачем візуальних образів. В цьому сенсі ейдетичність стала основою самоглумачення Валерія Шевчука.

У творах письменника, як організаційний внутрішньотекстовий елемент, емблематична конструкція формує художні образи в процесі взаємовпливів та синтезу. Таким чином, вона створює сприятливі умови для художніх часо-просторових узагальнень. Буденні сюжетні ситуації стають тлом для абстрактно-логічних осмислень. Реалістичне, часом натуралістичне відтворення дійсності переплітається з умовними, символічними формами репрезентації, що акумулює змістові нашарування. Барокова риторична традиція подання тексту так, щоб читач (глядач) вільно міг співвіднести описане в творі з залишеними за його межею явищами життя [455, с.78], розкривається в них сповна. Внутрішня організація текстів Шевчука завдяки емблематичним механізмам інспірує загадковість, а текст нагадує інтелектуальний лабіринт, що має розгалужену систему асоціативних ходів.



Зображення, що приховується в емблематичному малюнку, є презентацією локусу «світу», однак такою, що передбачає безмежний ряд подібних. Барокова емблема, як правило, подавалась у формі кола. Коловий, замкнутий простір – невід’ємна ознака презентації образу світу у Валерія Шевчука. «Уже в перших своїх творах, – пише Л. Тарнашинська, – Валерій Шевчук вдається і до такого „наповнення” універсальної картини світу компонентом космізму, як округлість світу, що виразно засвідчує, скажімо, повість „Середохрестя”» [480, с.106], мотив безконечності виразно звучить у романі-баладі «Дім на горі»: «Автор подає картину світу як певної округлості, кулі, в якій тече розмірене вічне життя» [480, с.107].

Коловий, замкнутий простір – композиційний прийом розгортання сюжету у творах «Птахи з невидимого острова», «Розсічене коло», «Око Прірви». У формі кола постає насамперед безконечно повторюваний спосіб плину життєвої реальності: «Світ – це сплетіння зміїних кілець, яке сичить на всі боки від десятка голів і жалить чужих, а передусім себе, і немає тому ані спочинку, ані краю» [607, с.33].

Більшість сюжетних ходів історико-фантастичної прози Валерія Шевчука в загальній площині тексту постають як універсальні, символічні унаочнення для розкриття певних ідей. Їх можна назвати емблематичними малюнками в «русі» чи «дії». Уже згадана сферична замкнутість, рух в обмеженому коловому просторі надають розгортанню сюжету статусу емблематичного узагальнення. Скажімо, в романі «Око Прірви» та в повісті «Птахи з невидимого острова» художній простір обмежується топосом острова, містичним входом та виходом з нього, в повістях «Книга історій» та «Початок жаху» – монастиря, в повістях «Розсічене коло», «Закон зла» – міста Житомира. Таким чином, зовнішнє розгортання сюжету виступає тлом для увиразнення конкретних аксіологічних ідей. «У романі „Три листки за вікном”, – зазначає Л. Тарнашинська, – основним є духовний простір, у якому напруженіше розвивається внутрішній, аніж зовнішній сюжет, його [В. Шевчука – О.С.] більше цікавлять мислительно-інтелектуальні потуги свого героя, аніж хронологічний перебіг конкретних історичних реалій. Те саме бачимо і в творах сучасної тематики» [480, с.102–103].

Окремі емблематичні образи, що трапляються в текстах В. Шевчука мають конкретне походження, тобто він не тільки копіює матрицю

емблеми для творення власних художніх структур, а їй вдається до реінтерпретацій уже створених. Сюжет оповідання «У череві апокаліптичного звіра», як уже відзначалось, запозичений із листа Г. Сковороди до М. Ковалинського [262, с.428–429]. Співпереживання емоційного стану Григорія Сковороди, що редукується у конкретних вербальних одиницях, виражається у тих емблематичних образах, що він згадує у листі – апокаліптичний звір, демон печалі: «Бо там сидить у тій людині, можливо, апокаліптичний звір і дивиться на світ крізь очі тієї людини, вдихає запахи крізь ніс тієї людини, слухає світ через її вуха, руки вросли в руки того, в кого вліз, а ноги в ноги [...] А може весь світ – апокаліптичний звір, а вони, всі живі істоти, в першу чергу розумні, бовтаються в його череві, бо вони, може, на те й існують, щоб той звір їх пожер», «тобто був людиною, в яку вріс цей демон, мав ще людську оболонку й тому ставав гідний співчуття. Але демонові в ньому мало було місця, тож він вирішив знищити дотла ту людську оболонку, зламати її, як шкаралу з горіха, й викинути його на смітник» [619, с.180–181]. Вербальні знаки – «апокаліптичний звір», «демон печалі», що є центрами відображення переживань втрати цілісності своєї природи, «розмивань» себе в іншому, ховають в собі певну предметність, зримість. Водночас вони визначають народження об'ємного візуального образу, що опирається на поняття християнської культури: апокаліптичного кінця, демонів, що руйнують створену Богом гармонію світу. Його наповнюють символічним змістом алегоричні образи «вростання» в тіло людини тіла апокаліптичного звіра, демона, що руйнує її цілісну оболонку. Таким чином, абстрактні переживання передаються як візуально-зримі, предметні образи, що відповідає загальному принципів творення сенсу в бароковій емблемі – «зображення зі значенням». Стабілізування чи опредмечування засобами мови складних ірраціональних уявлень опирається на застосування тих барокових знаків, що в історії герменевтики уже набули певних значень.

Емблематична конструкція, що розмивається в художній структурі, визначає ейдетичне редукування процесу рецепції. Символічно-образні представлення несуть в собі прикмету позачасової актуальності тих значень, що потенційно заховані в них. Саме емблематична схема тривалий час зберігається в пам'яті читача після знайомства з текстом і саме вона стає кодом пригадування відповідних ідейних узагальнень,

свого роду «пам'яттю про текст». Враховуючи те, що тексти Валерія Шевчука тісно пов'язані з філософським дискурсом бароко, то універсальні емблематичні образи стають подразниками «феноменологічного редукування» [дет. у праці: 311]. Вони викликають емоційні та чуттєві реакції, відповідні суб'єктивному досвіду реципієнта.

Гра у всіх своїх багатозначних проявленнях пронизує форму та зміст творів Валерія Шевчука, на чому акцентують дослідники його творчості [30, с.14–17]. Емблематизм – форма комбінаційної гри в просторі культури, пошук універсальної мови для відтворення гносеологічних досягнень історії людства.

Для Шевчука загалом характерне стягування в одному емблематичному малюнку знаків з різних епох, культур, релігій, така градація стає джерелом об'ємного образу. Стилістична словогра, представлення конкретної ідеї у багатоваріантних виявах пов'язані з орієнтацією на розгадування, розв'язування, перевірку культурної та моральної аксіології. Гра у просторах культури, що невід'ємно зосереджена в емблематичній стратегії її інтерпретації, вагомий чинник прози Валерія Шевчука. Зрештою, й це є однією з ознак барокової емблеми.

Емблематизм Шевчука – це одна з форм його художнього мислення. Відповідно, щоб змодельовати смислові вузли його текстів, пізнати їхнє ідейне осердя, треба уявити їх просторово, далі візуально, зримо, і нарешті уявити схематично-контурно. Комплекс діалогічних, монологічних, власнеавторських наративних сполук коригує їхнє оформлення. Всі ці властивості однаково важливі і переходять одна в одну. Загалом вони й виражають специфічну зображально-словесну організацію текстів Валерія Шевчука.

---

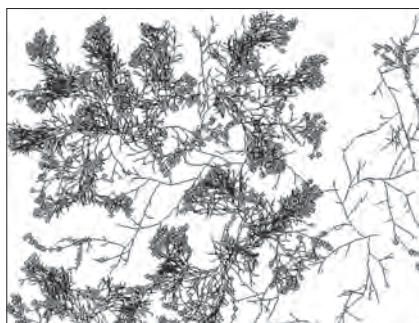
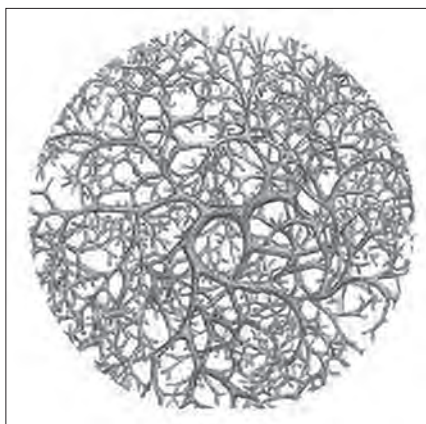
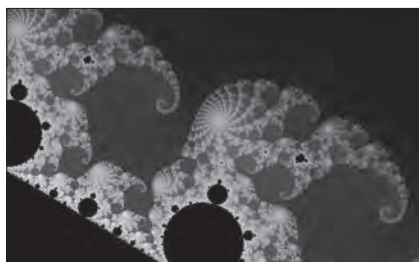
## ▼ 6.6. Постмодерні модифікації «емблематичності»: Ю. Іздрік «Воццек»

Постмодернізм у культурологічних та літературознавчих студіях трактується як нова форма споглядальної та метафізичної зосередженості, що має децентрований, змінний фокус і пропагує смислову дискретність. Вони насамперед проявляються в особливій іконічно-конвенційній репрезентативності, яка нівелює традиційні відношення між споглядальним і усвідомленим, конкретним образом і його

значенням, пропускаючи та зумисне видаляючи (перетасовуючи, підмінюючи) окремі ланки у звичних смислових структурах. Значною мірою це пов'язано зі спробами переглянути та модифікувати «межі мови», продемонструвати недосконалість, обмеженість та поверховість будь-яких намагань створення увиразнених та остаточних сенсів, або ж їх нового структурально-семіотичного поглиблення. Усе це вкотре підкреслює незмінну актуальність смислової емблематичності, яка відображає загадковість, певну непрозорість, вільну асоціативність, потребу і доречність констатування будь-яких значенневих виражень у закодованій, часом хаотичній співдії оптичних і вербальних перетинів.

Провідні категорії, які використовуються дослідниками для окреслення світоглядних та стильових параметрів постмодерну, вказують на потребу особливих іконічно-конвенційних стягнень для їх вираження. «Ризома», «складка», «фрактал» (малюнок 21) вважаються лінгвофілософськими концептами нового типу, які дозволяють візуалізувати «хаос» культурних артефактів і феноменів. Олена Николаєва використовує математичні та гуманітарні конотації поняття «фрактал» як дескрипцію культури цифрової епохи, що об'єднує в собі якості ризоми та складки й опирається саме на додаткову наочну візуальну семантизацію. «Фрактал являє собою наочну і операційну візуалізацію ідеї «хаотичної» складності, безкінечного становлення незавершеності, процесуальності й іманентно «запрограмованої» динаміки багатьох соціокультурних феноменів» [325, с. 114.].

За схожим «емблематичним» принципом структурують поняття «ризوما» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, деталізуючи його наочну контурну множинність (кореневище, зграя щурів, цибулина, мурашник, гетерогенні оса і орхідея) та асоціативно-предметні втілення. Зміст поняття утворюється через особливу іконічну-вербальну доповнювальність, де саме візуальний елемент дозволяє ефективно констатувати особливості постмодерної естетики, які позначають її нелінійність, хаотичність, антиєрархічність, множинність, «шизоїдність» тощо. «Форми ризоми доволі різнообразні, від зовнішньої, поверхової гіллястості до конкретних цибулин і бульби, чи зграї щурів» [149, с. 298]. Ризома дозволяє авторам продемонструвати у емблематичній формі відмінності між постмодерною і класичною культурою – «культурою кореневища»



*Мал. 21. Окремі схематичні та малюнкові зображення для наочного ілюстрування понять «ризом», «фрактал».*

і «культурою дерева». Остання, що є символом класичного мистецтва, опирається на теорію мімесису, калькує та наслідує природу. Дерево, його стовбур, корінь і крона відображають лінійну модель світу. «Уся логіка дерева – це логіка кальки і відтворення [...] Вона полягає в калькуванні чогось уже завершеного, виходячи з закованої структури чи несучої осі. Дерево сортує, ієрархізує кальки, кальки схожі на листя дерев» [149, с. 304]. Ризом ж творить карти, а не кальки, вона сперечається з дійсністю, експериментує, має безліч варіативних «входів» і нагадує лабіринт [35, с. 16–22.].

Концепція «лабіринту» у трактуваннях дослідників постмодерну теж опирається на емблематичну структуру. Зосібна, Олег Барма зазначає: «У своїх роботах У. Еко характеризує ризому як своєрідний прообраз лабіринту, що, на наш погляд, дозволяє представити цей концепт емблематичною фігурою постмодернізму» [35, с. 19.]. Лабіринт конкретизує безкінечність простору, топосну множинність, відсутність єдиного вектора руху, багатство входів, відсутність центру і периферії, хаотичну потребу постійної динаміки та смислових «мандрів». Рух у координатах ризоморфного лабіринту «ілюструє» (унаочнює) доміную постмодерної метафізики, що виражає складне балансування поміж «центром і розірваною окружністю; між точкою, яка зникає, і тією ж нескінченною сферою існування, центр якої всюди, а межі ніде» [460, с. 242].

Так чи інакше, дослідники постмодерної естетики активно опираються на понятійну «іконологію» для вираження особливих засад нової культури та філософії. Їхня емблематична репрезентативність очевидна. Опис домінуючих ознак нової естетичної моделі, як бачимо, опирається на давні структурно-семіотичні механізми, у які вносяться нові образні констеляції. Усе це спонукає до осмислення ролі «візійності», споглядальності та сформованої на їх основі смислової асоціативності у контексті постмодерної сприйнятливості.

Оглядаючи історію сенсостановлення у координатах західної культури, Мішель Фуко виокремлює чотири типи («фігури») функціональних проявлень категорії схожості (подібності): припасованість (*convenientia*), суперництво (*aemulatio*), аналогія і симпатія [562, с. 54–62] – та відзначає їх конструктивний вплив на інтерпретацію та тлумачення, організацію символічних переходів, загалом, підкреслює провідну роль у створенні можливостей пізнання речей. Визначення подібностей починається з особливої метафізичної візуальної сфокусованості, оптичного зосередження, що створює умови для розгортання зближень між «словом і річчю».

Припасованість (*convenientia*) позначає сусідство місць, зближення, що відображає дотичність граней, перехід однієї речі в іншу. Це подібність, яка пов'язана з просторовими відношеннями між суміжними речами, вказує на сенсову контактну взаємоперехідність: «Світ – це загальна “припасованість” речей» [562, с. 56]. Суперництво – другий



вид подібностей, що проявляються на відстані. «У суперництві, – стверджує М. Фуко, – є щось від відображення у дзеркалі» [562, с. 56]. Завдяки цій якості речі, які розсіяні у світі, можуть вступати між собою «у перегуки». Рот – це Венера, наголошує Фуко, адже ним передають поцілунки і слова кохання. Такі відношення дозволяють уподібнювати речі, що перебувають в різних кінцях Всесвіту і можуть ототожнюватися без просторових зближень чи зщеплень. «Шляхом свого подвоєння у дзеркалі світ долає притаманний йому феномен відстані; цим він торжествує над місцем, яке визначене для кожного об'єкта» [562, с. 56–57]. Суперництво нагадує подвоєння речі, «воно народжується згинанням предмета, обидва краї якого одразу опозиціонують один одному» [562, с. 57]. Ця категорія у трактуванні М. Фуко близька до поняття «складка» Жюльєн Дельоза насамперед у спорідненому окресленні візуально-виражальних та, водночас, гносеологічних перцептивних згинів та подвоєнь, що формують смислову еквівалентність [148]. Загалом, вона є ще одним терміном, який використовують Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, для характеристики явища «ризому», що теж опирається на іконічно-конвенційний синкретизм.

Третя форма – аналогія – об'єднує в собі два попередні типи. «Як і суперництво, аналогія забезпечує дивовижне зіткнення подібностей у просторі; проте вона наголошує, як і припасованість, на взаємній прилаштованості речей, їх зв'язках і з'єднаннях» [562, с. 58]. Загалом, тут на перший план виходить особлива сенсотворча метафізична емблематичність, яка дозволяє створювати смислові узагальнення через алегоричні уподібнення. Вона демонструє залежність сенсів від опосередкованих візуальних комбінувань та трансформацій. «Схожі відношення виявляються в аналогії людського тіла до землі, на якій вона живе: шкіра людини – це земля, його кістки – це скали, вени – великі потоки; міхур – це море, а сім головних частин тіла відповідають семи металам, що заховані в земляних жилах» [562, с. 59].

Четвертий тип – симпатія – для М. Фуко є виявом вільної, хаотичної, природної властивості уподібнень та асиміляції, що пов'язана з субстанційною перехідністю, натуралістичною («фізичною») трансформативністю, спостереження за якою творять основу для зародження метафізики. Симпатія – це початок руху. Вона пов'язує речі через зовнішню «видиму» динаміку, яка латентно формує внутрішні обміни.



«Вогонь, який є гарячим і легким, підіймається в повітря, до якого невтомно тягнуться пагони полум'я; проте він втрачає свою особисту сухість (яка споріднює його з землею), одержує вологість (яка пов'язує його з водою і повітрям) і зникає легкою парою, у синьому димі, у хмарі, перетворюючись на повітря» [562, с. 60]. За таким принципом організована «симпатія» як форма подібності, візуально зримі якості та субстанційні перевтілення тотожні прихованим трансформаціям смислових узагальнень, іконічна модифікативність пропорційна смислового руху. «Симпатія – це настільки потужна і владна Тотожність, що вона не задовольняється тим, аби просто бути однією з форм подібності; симпатія володіє небезпечною властивістю уподібнювати, ототожнювати речі, змішувати їх, руйнувати їхню індивідуальність, роблячи їх, у такий спосіб, чужими до тих речей, якими вони були» [562, с. 60–61].

Мішель Фуко наголошує на вагомості емблематичних сенсостановлень через відношення поміж «видимим і невидимим», які визначають «обличчя» світу, що «вкрите геральдичними гербами, їх характерними рисами, знаками і таємними словами – “ієрогліфами”» [562, с. 63]. Простір подібностей нагадує велику відкриту книгу, яка наповнена малюнками, що закликають до тлумачень і трактувань. Це велике дзеркало взаємовідображень «шелестить словами. Німі відображення подвоєні словами, що вказують на них» [562, с. 64].

Зосереджуючись на природі утворення знаків, виявляючи форми їх структурно-семантичної динаміки, звертаючись до осмислення феномену мови, Мішель Фуко акцентує на особливій пропорційності візуальних аналогій та їх вербальних маркувань, що були однаково важливі «і для магії, і для ерудиції» [562, с. 68]. Візуальні подібності динамізують смислові увиразнення, вони утворюють підставу для логічного обґрунтування певних узагальнень, що висновуються з оптичних аналогій. Зокрема, певні схожості можна відзначити між «горіхом і головою: товста зелена кора, що огортає кістку – раковину – плоду, лікує рани окістя черепа, а внутрішні болі голови запобігаються саме ядром горіха» [562, с. 64]. Встановлення таких значенневих еквівалентцій ще для Торквато Тассо було формою «долання усепроникаючого хаосу буття, приборкуванням дурної безконечності» [578, с. 503], що, на його думку, сповна втілено у «філософії» емблеми.

Емблематичні механізми виявляють свою конструктивну актуальність в увиразненні багатозначних окреслень постмодерного поняття симулякр, його функціональної вагомості для констатування нових модифікацій іконічно-конвенційної виразовості, ролі різних смисловиразових подібностей у гіперреальній метафізичності. Симулятивність постмодерну пов'язана з новими візуальними актуалізаціями, з новою оптичною аксіологією, яка видозмінює окулографічний простір рецепції, встановлюючи нові координати розуміння та «прочитання» світу, що впливає на нові темпоритми та екзистенційні пріоритети. Така переорієнтованість цілком слушно увиразнила вагомість «штучності», «копійності», «віртуальності» як онтологічних властивостей та якостей нової доби, що по-різному констатують нові комбінації смислових подібностей за старими схемами.

Власне у такому руслі розгортаються постмодерні дискурсивні практики. Окреслюючи результат своїх спостережень за сучасним літературним процесом, Тамара Гундорова пропонує нове термінологічне стягнення «післячорнобильська бібліотека», яке опирається на «символічно-цивілізаційне» уявлення Чорнобиля, що «асоціюється вже не лише з соціо-техно-екологічною катастрофою, але й стає символічною культурною подією, а також апокаліптичним текстом про відкладення кінця цивілізації, культури й людини в післяатомну добу» [129, с. 8]. Постчорнобильська бібліотека, таким чином, «є метафоричним образом водночас загроженої та збереженої культури, що як *ковчег, музей, бібліотека, храм, саркофаг, список* існує на межі вигаданого й реального життя, між минулим і майбутнім, між своїм і чужим, між грою і апокаліпсисом, на межі між високою та масовою культурою» [129, с. 8]. Акцентуючи на подібностях, що опираються на аналогії між постмодерним «художнім мисленням» і «Чорнобилем», між літературним життям і глобальним атомним віком, дослідниця культурологічні та мистецькі явища кінця ХХ століття розглядає в контексті техногенних явищ, а цивілізаційний рух трактує як хитку «сталість» багатоголосого переформулювання. Візія роздертого вибухом атомного реактора латентно проектує смислові узагальнення про післяапокаліптичну текстуальність, що репрезентується як перервана (розірвана), різноспрямована, фрагментарна, хаотична, гібридна, без чітких, замкнутих граней «зовнішнього» і «внутрішнього».

Постмодерн пропагує нові окреслення гібридної візуальності, що стає симуляційним тлом для текстуального коментування та розгортання смислових конструкцій. Конфігурація таких увиразнень і тут опирається на давні емблематичні репрезентації, вкотре демонструючи потребу наочного репрезентування, оптичного фокусування для прокламації абстрактних узагальнень, їхню актуальність й у іронічно-карнавальному дискурсі, що описував нові типи світоглядної «лімінальності», переходи між реальним та ірреальним, персоналізацією та деперсоналізацією, нормою та відхиленням.

Тамара Гундорова слушно відзначає такі тенденції у «Воццеку» Ю. Іздрика: «Іздрик удається до своєрідної візуалізації рефлексії «я» в процесі сприйняття реальності. Автор розщеплює суб'єкта на Я, Ти і Той (він). Я – субстанція, що мислить, Ти – поверхня тіла, проекція свідомости, межа живого-неживого, Той – кого бачу (інший). Це і є Воцтек. Отож авторові важливо не лише замкнути свого протагоніста у власних думках, але показати сам процес матеріалізації сприйняття, вихід свідомости поза межі тіла й тілесности» [129, с. 105–106]. Умовно кажучи, письменник для реалізації свого задуму потребує гібридного візуально-вербального комплексу, своєрідно відібраних матеріалізованих оптичних констант, що дозволяють за допомогою вербальних абстракцій розгортати художні узагальнення.

Класифікуючи різновиди болю, Ю. Іздрик фокусується на наочній констатації больових подразнень та рецепцій: «Справжньої нерухомості вимагалось лише в одному (третьому) випадку, коли мозок усередині зсихався, зіщулювався до розмірів горішаного ядра, і цей сплетений з оголених нервових закінчень горіх, тримаючись, мов серце в дзвоні, на одній якійсь сумнівній спиноталамній мотузці, як серце ж у дзвоні, калатав, бився до розжарених стінок черепа, до стін, вштриканих розпеченими вістрями найчистішого іспанського заліза та шпичаками найавтентичнішого месопотамського терну, вимоченими в найросійськішій царській горілці та найіндіанськішому кураре» [185, с. 9]. Унаочнення больових нервових подразнень, їхня візуальна репрезентація у межах замкнутого колового окреслення цілком відповідає композиційній структурі малюнкового зображення у класичній емблемі і є лише частиною більш розлогого смислового комбінування, що перетинає візуальні та вербальні інфлексії,

наголошуючи на потребі ілюстрованих, предметних конкретизацій для абстрактних узагальнень.

Проте ці явища є проявами більш глибокої тенденції, що пов'язана зі специфікою свідомісної акційності та когнітивним метаболізмом, тож і їхнє проявлення має більш широкі резонанси. Тамара Гундорова зауважує такі ознаки у різних типах творчого орієнтування: «Іздрик – багатолітній редактор оригінального концептуального журналу «Четвер», у якому своєрідні візуальні колажі та кліпи доповнюють літературні публікації. Вся його власна проза так само мозаїчна, візуальна й фрагментарна. Іздрик відтворює відеограми внутрішніх монологів, зображуючи свого персонажа на грані божевілля, хвороби й галюцинаторної свідомості, відтворюючи його безкінечні експерименти, фантазії, роздвоєння та уявні голоси. Автор милується вербальними й топографічними метаморфозами, жахами, перетіканням образів і картин, впроваджуючи галюциногенну техніку в буденну свідомість. Це власне польоти фантазії, озвучені у хворобливому андеграунді – пам'яті» [129, с. 108–109].

Постмодерна свідомість, на відміну від первісного натуралістичного емблематизму, візуальні маркери використовує для демонстрації смислової розхристаності, індивідуальної розгубленості, деперсоналізації сучасної людини, що розмивається хаотичним інформаційним наваллям, онтологічно дезорієнтованістю, емоційним фальшуванням та імітацією раціональності. Гібридна візуальність, як і гібридна семантика, є виявами амбівалентної емоційності, одночасної суперечливості оцінок і вражень, внутрішньої роздвоєності та пізнавальної розосередженості, що демонструють загальну недовіру та скепсис, втрату віри у пафосні смисли та логічні обґрунтування. Тексти розкривають різні рівні візуально-вербальної хаотичної гри.

Цілком слушно, що такі тенденції актуалізують осмислення уявлень про кордон і межу, їхню розмитість та перехідність, полюсне зливання. У Іздрика вони теж опираються на конкретний візуальний досвід, його смислову потенційність, що стає основою автоінтерпретаційної комбінаторики, мисленнєвого емблематизму Воццека. Вони розгортаються у руслі міркувань М. Фуко про категорію «подібності», їхню конструктивну роль у становленні знань, звичайно ж, з притаманною авторському стилю іронічністю та пародійністю. Іздрик начебто ілюструє роздуми

М. Фуко про категорію «припасованості (*convenientia*)», що вказує на дотичність та перехід граней, просторову суміжність та предметну контактність, що є джерелом утворення сенсів. «Ти змирився навіть з тим неглибоким софізмом, згідно із яким «поверхня тіла» – поняття теж цілком умовне. Адже перехід від тебе, безумовно живого, до найближчого довкілля, небезумовно неживого – на диво нечіткий, розмазаний, примарний: ці змертвілі кінчики нігтів, це вимираюче волосся, цей зашкарублий панцир ороговілої шкіри... Де знаходиться шов? де межа? де кордон, котрий би відділяв і захищав тебе від не-тебе? Невже і тут відсутня дискретність, і твоє перетворення, твій поступовий перехід в рухливе повітря, котре ото ти щойно вдихнув, чи в незворушний камінь, куди впираються твої коліна, є таким же плавним і непомітним, як перетікання води у воду?» [185, с. 12].

Розмитість меж зумовлена розмитістю чи надмірною насиченістю сприймання реальності, споглядальним та інтерпретаційним взаємонакладанням, що провокує розгортання сенсів через симуляційні «візуальні» поєднання. Редукуючи власне «я» до «певної пульсуючої субстанції» автор концентрується на описах мінливості та модифікаційності у химерних асоціативних унаочненнях: «Пульсації цієї уявної кульки, цього нового і суверенного твого «я», ніяк не залежали від твоєї ж таки волі і не підлягали жодним закономірностям. Така непередбачуваність страшенно вимотувала і втомлювала. Бо щойно «ти» розміром був не більше яблука (і яблуко це з певною недбалістю викотилося краєм за межі черепа) – як за мить роздувався, розпухав настільки, що легко вміщував у собі добру третину земної кулі. Ціла гама марнот, скорбот і мук налетіла на тебе, бо ж ти раптом починав і знати, і відчувати:

як десь в твоєму власному внутрі відбуваються тектонічні розломи і океани киплячої лави булькають, немов якась щойно спожита зупа;

як гігантські отари безрадісних хмар закручуються в тобі циклонами й антициклонами, проливаючи по дорозі дощі, гублячи мимохідь блискавки і громи» [185, с. 12]. «Подібності», які встановлює автор, утворюють перехідну контактність між «межовими» станами свідомості протагоніста і натуралістичними образами та явищами, природними стихіями, що предметно унаочнюють, матеріалізують їхню абстрактну чуттєвість. Узагальнено вони виражають когнітивні спрямування

в межах досяжного семіотичного інструментарію, приховану внутрішню потребу власної ідентифікації, констатування «себе-я» в межах конструкцій Абсолюту через перелічення його різногранних сполучень, що стає порятунком, звільненням і сенсом циклічної роботи «очікування, боротьби, терпіння і знемоги» [185, с. 14].

Тамара Гундорова зауважує, що «у “Воцпеку” Іздрік удається до своєрідної візуалізації рефлексії «я» в процесі сприйняття реальності» [129, с. 105]. Саме особлива форма «візійності», своєрідне оптичне фокусування, що часто не має кордонів розрізнення зовнішнього і внутрішнього, з заломленням на відтворення рецептивної межовості, полюсних коливань мисленнєвих зосереджень, суттєво впливає і на смислове жонглювання, аж до повного абсурду: «Термометр показує температуру мого тіла. Отже, між цим стовпчиком рідкого металу, запаяним у шкляний капіляр, і мною є певний зв'язок. Атоми мого тіла, рухаючись активно, штовхають атоми скла, а ті натомість – атоми ртуті, що спричиняє до збільшення її, ртуті, об'єму – чи не бздури? Влітай, відлітай» [185, с. 33].

Схожі описи демонструють втрату сенсів звичної візійності, зумисне порушення балансу між спогляданням та осмисленням, спотворення відповідностей між традиційним уявним відтворенням і смисловим стабілізуванням, що пов'язані з відходом від шаблонних типів міжсоціальної автоідентифікації. Ця хаотична, онірична гра у значеннєві перегинання та відхилення спонукає канонізувати «страх» як найбільш адекватну екзистенційну та емоційну релевантність, до якої має прагнути герой такого світочуттєвого перегину. «Проси страху. Прошу тебе, проси страху. Не проси радості і не проси щастя, бо радість і щастя скоро минуші, і єдино страх швидкоплинності пом'якшить для тебе несподіванку біди та розпачу, котрі прийдуть неодмінно» [185, с. 32].

У Іздриковій інтерпретації свідомісної акційності Воцека проглядається намір фокусування на репрезентативному «конфлікті», що переростає в крайню і остаточну репрезентативну симуляцію. Вона нагадує візуально-вербальні схрещення, що констатують специфічну мисленнєву емблематику, химерну акційну образно-словесну сполучуваність, яка відображає постмодерну розкутість та хаотичну сенсотворчість. Особливу роль тут відіграє авторське розуміння та відчуття мови, спроби її «кризового» та «межового» використання. Проте акцентована Іздріком

спроба новаторського «словомислення», пошук нових комбінацій та форм висловлення все ж опирається на традиційні (давні) структури, що, за висловом Л. Стефанівської, «користається не лише звуковою, а й візуальною природою слова» [469, с. 106], демонструють особливе авторське налаштування «на видимість слова» [469, с. 107] та часом «цілковите оминання семантичної вартості слова» [469, с. 107]. Смысловираження такої мовної «філософічності» потребує активного читачького втручання у текстове структурування та семантизування, певною мірою воно дозволяє форматувати текст під свій смак, рецептивний горизонт, ситуативно налаштувати значеннєві зв'язування поміж візуальною та вербальною сигніфікацією. І авторська, і читачька текстуальна асоціативність тут є однаково важливими.

Текст системно пропагує смислову, виражальну, суб'єктну амбівалентність, а з позиції автора-героя «імперсональну персональність». «І от він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі-персонаж надумав сконструювати такий текст (чи тільки розповісти про нього), який би був настільки герметичним і замкнутим, наскільки ж симетричним і самовбивчим. Власне кажучи, йшлося би про два тексти, чи дві частини одного, які заперечували б одна одну. Кожна з них могла б щось твердити, означати, розповідати, та оте «щось» неодмінно б руйнувалось, знищувалось іншою» [185, с. 94]. Ця загальна тенденція постмодерну розривати усталені відповідності між образом і його назвою, розхищувати традиційну іконічно-конвенційну впорядкованість, перейменовувати, переакцентувати, утворює латентний код нової світоглядної емблематичності. Володимир Єшкілев, розкодовуючи «внутрішню енциклопедію» роману Іздрика, констатує феноменологію, за якою «опорні знаки «внутрішніх енциклопедій» (фрейми) – це, швидше, не таємні коди постмодерністської інтертекстуальності, але стереотипні образи поточної дійсності, вштамповані у підсвідомість автора-деміурга його побутом, настроями, ностальгіями за близьким ретро» [164].

Потяг до модифікацій і трансформацій образів, мови, почуттів, зміщення оптичного фокусу пов'язані з особливою потребою пропагування «несталості» і змінності, замаскованості та хаотичності сенсів, остаточності і смислової замкнутості. Така текстуальна стратегія є яскравим втіленням властивостей «ризому», «фракталу», «складки». У Ю. Іздрика вона має свої іконічно-вербальні вираження і у різних



частинах тексту зринає, як аксіологічне нагадування про перманентний постмодерний гносеологічний алгоритм. «Тоеві хотілося уникнути набридливої лінійності чи навіть прямолінійності тексту, необхідності читати від початку до кінця, чи принаймні знати про початок і кінець – над подібним завданням безуспішно бився згаданий раніше Кортасар. Жодному з дзеркал, повернутих одне до одного, не вільно бути першим. Неможливо відрізнити саме дзеркало від його відображення в іншому. Можна тільки вдивлятися в цю порожнечу, вгадуючи за нею ще одну, а за тією ще і ще [185, с. 95]. Поряд з цим автор розташовує ще одну «емблематичну» композицію, що опирається на візуальні репрезентації постмодерного поняття «лабіринт». «І ще: кожен, хто входить у цей світ, у цю книгу, вже ніколи не знайде виходу назовні, блукаючи поміж неіснуючим, поміж поміж мірадами власних «я», котрі згорають у вогні невпинної анігіляції» [185, с. 95].

Тексти Ю. Іздрика структурально та семіотично досить виразно відображають постмодерну ідеологію й аксіологію. Самодостатньо та послідовно, з притаманним автору зосередженням на відтворення химерного плетива болю, галюцинацій, марень та сновидінь, фантазій та уявлень, з «пародійним жонглюванням» (Ю. Андрухович) цитатами, образами, хронотопом, плінною наративною фокалізацією вони демонструють особливу вагомість візійного фокусу, оптичного (хай миттєвого та змінного) локалізування для розгортання художніх інтерпретацій лімінальності та крайності буттєвих сенсів. Обґрунтовані теоретиками постмодерної естетики поняття «фракталу», «симулякру», «ризомі», «складки» мають своє художнє репрезентування у текстах письменника і вказують на їхню світоглядну близькість до інтелектуальних рухів ХХ століття.

Постмодерн пропонує нову оптичну сприймальність, що характеризується поглибленим та «ризомним» фокусуванням, взаємонакладанням та трансформуванням різних спектрів візійності, нерегулярною структуральною взаємоподібністю, що трансформує різнооб’ємні однотипності. Олена Николаєва трактує її як «точку зору в оптичному сенсі – водночас як теоретичну рефлексію і як концептуальний інструмент, що відрізняється від того способу візуалізації і концептуалізації, який виключно можливий у прямолінійному картезіанському просторі» [325, с. 117.]. «Фрактальна» оптична зосередженість у структуруванні

постмодерних сенсів конкретизує нову якість емблематичних механізмів у процесах текстотворення і світосприймання.

\*\*\*

Богдан-Ігор Антонич тяглість та перехідність літературних традицій описував як синкретичне віддзеркалення однотипностей, що пов'язують творчі особисті інтенції та естетичні норми: «усі мистці, без огляду на те, в якому часі вони живуть, подібні один до одного хоч би тому, що кожний з них має вроджені творчі потреби [...] а одночасно художні закони всіх часів до себе подібні» [14, с.330]. Категорія «подібності» має концептуальне метафізичне значення у процесах художнього самовираження та її інтерпретації, як і різні її прояви (аналогія, асоціація, алюзія, ремінісценція, метафора тощо) у когнітивних та гносеологічних орієнтаціях. Вона проектує ідентифікаційну систему для смислової та логічної еквівалентності. Важливу роль у цих процесах відіграють формоструктурувальні механізми, що пов'язані з пізнавальною зосередженістю та інтерсеміотичним регулюванням.

«Постемблематичні» тенденції відображають дієвість іконічно-конвенційних стягнень у «новій українській літературі», їхню модифіковану наявність в різних родах літератури та літературознавчих і культурологічних студіях. Тут вони функціонують у формі внутрішніх емблематичних механізмів, що координують взаємодію візуальних та вербальних виражень, детермінованих культурним контекстом та свідомістю реципієнта, потребою мнемонічного стабілізування сенсу у межах досяжного для семіозису інструментарію. Водночас, вони дозволяють відстежити найбільш актуальні для літературного, культурного та соціального простору іконічно-конвенційні сигніфікації, що стали смисловиражальними, метамовними сполуками конкретного часу, їхню традиційну чи новаторську тенденційність, інтелектуальну-елітарну чи масово-популярну зорієнтованість, штучну, конформістську, оригінальну, реалістичну еквівалентності.

Такі відстеження констатують рецептивну роль національної візуальної іконічності чи її іноземних запозичень у стильовій практиці конкретного письменника, групи, напрямку, загалом, розкривають межу оригінальності та обдарованості конкретного автора в узгодженні та оприявленні власної чуттєвої сприйнятливості та конвенційного мовного

шаблону. Безперечно, обрані нами персоналії лише точково презентують наявність емблематичних механізмів в «новій українській літературі». Враховуючи поліфункціональний, всепроникливий потенціал емблематичних конфігурацій, вони виявляють свою дієвість навіть у епіграмі, в межах якої можна виявити конгруентність іконічно-конвенційної репрезентативності. Цікавими у контексті вектора нашого дослідження є спостереження за цими явищами в українському модернізмі, футуризмі, «соцреалізмі», постмодерні, які різним чином прагнули «розірвати» та модифікувати традиційний іконічно-конвенційний лад, утверджуючи нові відносини та «стягнення» візуальної та вербальної позначуваності у межах давніх емблематичних механізмів. Проте це окреслення для майбутніх студій.

## ПІСЛЯМОВА

У сучасних літературознавчих дослідженнях поняття «емблема» все частіше знаєє словотвірних модифікацій, що вказує на актуальну потребу означення його розширеної функціональної наявності в процесах інтерпретації текстів та тих поліфонічних контекстів, що визначають підходи до їх осмислень. «Емблематична форма», «емблематична поезія», «емблематичний образ», «емблематична композиція», «емблематична мова», «емблематичний елемент», «емблематична конструкція», «емблематичний стиль», «емблематична структура», «емблематичний світогляд», «емблематизм» – далеко не повний перелік сполучень, що зустрічаємо у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Він демонструє, що ця категорія використовується не лише для означення популярного в XVI–XVIII століттях жанру, а має більш широке конотування, зведене до позначення певних смислотворчих механізмів та принципів, стилю, структури тощо, що мають давню інтердисциплінарну історію.

Дослідники не випадково стверджують «семіотичне розширення поняття емблеми» (О. Григор'єва). Воно набуло нових універсальних застосувань для характеризування взаємодії «іконічного» і «конвенційного» в різних періодах розвитку літератури, насамперед підкреслюючи синкретичну зумовленість та когерентність когнітивних та герменевтичних процесів. «Емблематичне» структурування та інтерпретація тексту дозволяє враховувати одночасну, взаємодоповнювальну конвергенцію візуальних та вербальних «семантик», визначати іконічні та словесні точки дотику у віддалених твірних та суб'єктивних рецептивних горизонтах, їхню динамічність та інтенціональність.

Емблематична форма має тривалу діахронну модифікативність, зберігаючи структуральну релевантність та тотожність, у ній змінювались семіотичні складові, що визначалось різноманітними контекстуальними впливами від первісних міфологічних парадигм до хаотичних симулякрів постмодерну. Емблематичний механізм виявляє свою позачасову функціональність, його схема перехідним чином зберігає та коригує мнемонічну стабілізацію смислів, фіксує в пам'яті резонансні образно-вербальні відповідності. Емблематична конфігурація, що передбачає редукцію візуального досвіду у вербальні концепти, констатує емблематичність культурної свідомості та її вагомий вплив на генезис та інтерпретацію текстів.

## Список використаних джерел

1. Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. Москва: Наука, 1979. С. 83–98.
2. Агеева В. Апологія модерну: обрис ХХ віку. Київ: Грані-Т, 2011. 408 с.
3. Агеева В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домтовича. Київ: Факт, 2006. 432 с.
4. Агранович С., Стефанский Е. Миф в слове: (Очерки по мифолингвистике): Монография. Самара: Самар.гуманит.акад., 2003. 168 с.
5. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. 518 с.
6. Аквинский Фома. Сумма теологии. Часть 1. Вопросы 1–43/ Перевод С. И. Еремеева (гл. 1–26), А. А. Юдина (гл. 27–43). Киев: Эльга, Ника-Центр, Элькор-МК, Эклибрис, 2002. 560 с.
7. Акопова Ю. Епифании Андрея Белого и Карла Юнга // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 7–3 (73). С. 12–14.
8. Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. Отделение II (1721–1795 г.г.) / авт. введ., примеч. Н. И. Петров Т. 1: (1721–1750) Ч. 2: Приложения. Киев: Тип. И. И. Чоколова, 1904. ХХІ, 508 с.
9. Алексеева М. А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII- начала XVIII в. // Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Москва: Наука, 1977. С. 7–30.
10. Алексеевко Н. М. Деякі зауваження про природу інтерпретації біблійних текстів у творчості Г. Сковороди // Пам'яті Григорія Сковороди: Матеріали наукової конференції, присвяченої 275-й річниці від дня народження українського філософа та поета / За ред. проф. Л. В. Ушкалова. Харків: Харківський державний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, 1998. С. 6–10.
11. Андрієнко А. О. Генеза поетичної метафори бароко // Мовознавство. 1996. № 2–3. С. 39–44.
12. Андрухович Ю. Перверзія: роман / ред. І. Римарук. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. 320 с.

13. Аносова Л.Р. Эталоны речевого мышления // Вопросы психологии. 1985. № 2. С. 96–100.
14. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва // Антонич Б.-І. Велика гармонія. Київ: Веселка, 2003. С. 323–335.
15. Антонович Д. В. Шевченко-маляр / Вст. слово С. А. Гальченка; післямова Т. І. Андрущенко. Київ: Україна, 2004. 272 с.
16. Апполонов А. В., Винокуров В. В., Давыдов И. П., Осипова О. В., Фадеев И. А. MAGNUM IGNOTUM: Алхимия. Иконология. Схоластика. Москва: Книжный дом «Либроком», 2012. 224 с.
17. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.
18. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Москва: Мысль, 1978. Т. 2. 687 с.
19. Арнхейм Р. Визуальное мышление // Психология мышления / под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. А. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухова. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: АСТ: Астрель, 2008. С. 182–190.
20. Арнхейм Р. Очертание // Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Сокращенный перевод с английского В. Н. Самохина. Общая редакция и вступительная статья В. П. Шестакова. Москва: Прогресс, 1974. С. 54–92.
21. Артемьева Т. Визуализация философских понятий и концептов в российской интеллектуальной культуре эпохи Просвещения // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Том 18. Выпуск 4. С. 121–134.
22. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. Москва: Худ. литература, 1962. 309 с.
23. Астапова О. І. Мислитель, що любив парадокси // Григорій Сковорода. Інтерпретації: Культурологія. Філософія. Педагогіка. Літературознавство: Збірник наукових праць / Відп. ред. В. Т. Поліщук, Ю. В. Тимошенко. Черкаси: Видавництво Черкаського державного університету «Брама», 2003. С. 37–42.
24. Атkinson Р. Человеческая память и процесс обучения / Общ. ред. д-ра психол. наук Ю. М. Забродина, Б. Ф. Ломова; вступ. ст. д-ра психол. наук Ю. М. Забродина, В. П. Зинченко, Б. Ф. Ломова; [ред. Э. М. Пчелкина]. Москва: Прогресс, 1980. 526 с.
25. Ахутина Т. В. Вступительная статья // Бикертон Д. Язык Адама: Как люди создали язык, как язык создал людей / Пер. с англ. О. Кураковой, А. Карпухиной, Е. Прозоровой. Москва: Языки славянских культур, 2012. 336 с.

26. Бабич С. Міфологізація структури: „Тренос...” Мелетія Смотрицького у контексті барокового моделювання ідеального світу // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Випуск 7. Рівне, 2000. С. 49–67.
27. Бабич С. Творчість Мелетія Смотрицького в контексті раннього українського бароко. Львів: Свічадо, 2009. 177 с.
28. Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург: Наука, 1993. 240 с.
29. Байбурин А. Ритуал: старое и новое // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сборник статей памяти С. А. Токарева. Москва: «Восточная литература» РАН, 1994. С. 35–48.
30. Балдинюк В. «Паралельна агіографія» і авторський наратив: комунікативний аспект у романі Валерія Шевчука «Око Прірви» // Слово і час. 2003. № 2. С. 63–69.
31. Барабаш Ю. Вибані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. Київ: Вид.дім «Киево-Могилянська академія», 2007. 744 с.
32. Барабаш Ю. Я. Богослов? Мистик? Атеист? // Наука и религия. 1988. № 2. С. 43–45; № 3. С. 42–44; № 4. С. 36–38.
33. Барабаш Ю. “Знаю человека...” Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь. Москва: Художественная литература, 1989. 335 с.
34. Баранович Л. Читачу ласкавий, пильно зваж сі справи / Переклад В. І. Кречотня за текстом із збірки польськомовних віршів Л. Барановича «Lutnia Apollinova» // Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / вступна стаття, упор. і прим. В. І. Кречотня. Київ: Наук.думка, 1987. С. 294.
35. Барма О. Концепція ризоморфного лабіринту в культурі постмодерну // Художня культура. Актуальні проблеми. 2013. Вип. 9. С. 16–22.
36. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук.ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
37. Барський Р. Постмодерність // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ.. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2003. С. 327–332.
38. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
39. Барт Р. Миф как семиологическая система // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. С. 74–81.



40. Барт Р. Мифология // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. С. 49–134.
41. Бартлетт Ф. Человек запоминает // Психология памяти / Ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романов. Москва: ЧеРо, 1998. С. 292–303.
42. Бартминьский Е. По поводу лордовской концепции формулы // Бартминьский Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. Москва: Индрик, 2005. 528 с.
43. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–408.
44. Бахтин М. М. Фрейдизм; Формальный метод в литературоведении; Марксизм и философия языка. Москва: Лабиринт, 2000. 640 с.
45. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
46. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. Москва: Республика, 1994. 528 с.
47. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / пер.с фр. А. Калантарова. Москва: ООО «Издательство Астрель», 2004. 160 с.
48. Беляева Н. Исторична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. 2001. № 4. С. 58–64.
49. Бергсон А. Смех / предисл. и примеч. И. С. Вдовина. Москва.: Искусство, 1992. 127с.
50. Бикертон Д. Язык Адама: Как люди создали язык, как язык создал людей / пер. с англ. О. Кураковой, А. Карпухиной, Е. Прозоровой. Москва: Языки славянских культур, 2012. 336 с.
51. Білецький Л. Історія української літератури. Т. 1. Народна поезія. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. 380 с.
52. Білоус П. Архетипна символіка у поезії Григорія Сковороди // Білоус П. Літературна медієвістика. Вибрані студії: у 3-х томах. Т. 2: Художній світ давньої української літератури: Ізборник. Житомир: ПП «Рута», 2012. С. 392–402.
53. Білоус П. Давня українська література в творчості Валерія Шевчука // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 12. Житомир, 2004. С. 10–19.

54. Білоус П. Питання психології творчості в «Діяріюші» Дмитра Туптала // Дмитро Туптало у світі українського бароко: Збірник наукових праць. [У надзаг.: Львівська медієвістика. Вип.1]. Львів: Артос-Апріорі, 2007. С. 64–71.
55. Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука // Слово і час.1993. № 4. С. 52–58.
56. Блум Х. Страх впливання. Карта перечитывання / перев. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 1998. 352 с.
57. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
58. Бойко С. М. Зорові та емблематичні українські поетики XVII – XVIII ст. як прояв тілесності та проекція їх кризь ХХ ст. на сучасність // Наукові праці: Наук.-метод. журнал. Т. 101. Вип. 88. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. С. 7–11.
59. Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури. Мюнхен: Український вільний університет, 1956. 79 с.
60. Бондаренко С., Заїка С., Рудь О. Лікувальні замовляння в Ізюмському районі: внутрішня форма і логіка функціонування // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки». 2016. Вип. 23. С. 75–79.
61. Борисюк І. Замовляння в системі архаїчних магічних практик: структурно-семіотичний аналіз // Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філософія. 2015. Т. 257. Вип.245. С. 71–76.
62. Бородін В. Над текстами Т. Г. Шевченка / відп. ред. Євген Прохорович Кирилюк. Київ: Наукова думка, 1971. 221 с.
63. Ботвинник М. Н. Нарцисс // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. Москва: Сов.энциклопедия, 1990. 672 с.
64. Брагинская Н. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. Москва: Наука, 1977. С. 259–283.
65. Бреусенко О. А. Застосування образу Нарциса в пояснювальних моделях вчення Г. С. Сковороди та класичного психоаналізу // Г. С. Сковорода – видатний український філософ і просвітител: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. 29–30 листопада 1994 р., м. Переяслав-Хмельницький. Київ, 1994. С. 89–91.

66. Бровко О. Геральдика й емблематика як предмет літературознавчих досліджень // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2013. № 22. С. 16–25.
67. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: космогонічні укр. народні погляди та вірування. Київ: Довіра, 1992. 414 с.
68. Валерій Шевчук: Я не міг би жити з істотою, для якої книжки є чимось непотрібним (інтерв'ю з письменником, розмовляв Юрій Хорунжий) // Книжник-Review.2004. № 03(84). С. 4–5.
69. Вартовский М. Модели. Репрезентации и научное понимание / Пер. с англ. Общ. ред. и послесл. И. Б. Новикова и В. Н. Садовского. Москва: Прогресс, 1988. 507 с.
70. Ващенко В.В. Психологія як історична дисципліна: археологічний курс у текстах З. Фрейда // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Історія. Філософія. Політологія: зб. наук. праць. Одеса: Фенікс, 2014. Вип. № 6. С. 25–31
71. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укладач і головний редактор В. Т. Бусел. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. 1440 с.
72. Величковській І. Твори. Київ: Наукова думка, 1972. 191 с.
73. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 406 с.
74. Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. С. 101–155.
75. Вико Д. Основания Новой науки / пер. с итал. А. А. Губера Москва: «REFL-book»-«ИСА», 1994. 656 с.
76. Вільчинська С. Мистецтво бути: філософія серця і психоаналіз // Григорій Сковорода – український мислитель: ювілейні читання до 270-річчя від дня народження. Львів: Львівський університет ім. І. Франка та ін., 1992. С. 46–47.
77. Вірченко Т. Кінематографічне мислення Василя Стефаника (на матеріалі образка «Осінь») // Василь Стефаник: Наближення / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 152–159.
78. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження / пер. Євгена Поповича. Київ: Основи, 1995. 311 с.

79. Витгенштейн Л. Заметки о «Золотой ветви» Дж.Фрезера // Историко-философский ежегодник. Москва, 1989. С. 251–268.
80. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. Прага: Український громадський видавничий фонд, [1924]. 356 с.
81. Возняк М. Історія української літератури. У двох книгах. Львів: Світ, 1984. Книга друга. 560 с.
82. Войтович В. Генеалогія богів давньої України. Рівне: Видавець Валерій Войтович, 2007. 556 с.
83. Войтович В. Принципово нова гіпотеза утворення та розвитку Сонячної системи. Луцьк: ДУЛП, 1995. 40 с.
84. Войтович В. Сокіл-Род: Легенди та міфи стародавніх українців. Рівне: Оріана, 1997. 332 с.
85. Войтович В. Українська міфологія. Київ: Либідь, 2002. 664 с.
86. Вундт В. Психологія народів. Москва: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. 864 с.
87. Выготский Л. Мышление и речь // Психология мышления / под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. А. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухова. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: АСТ: Астрель, 2008. С. 490–508.
88. Гаморак Ю. Василь Стефаник (Спроба біографії) // Стефаник В. Твори. Регенсбург: Видавнична спілка «Українське слово», 1948. С. III–XLIII.
89. Гарасим Я. І. Нариси до історії української фольклористики. Київ: Знання, 2009. 301 с.
90. Гарасим Я. Формульність фольклорного стилю як засіб естетизації пісенного тексту // Гарасим Я. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору. Львів: НВФ «Українські технології», 2010. С. 309–324.
91. 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.
92. Генералюк Л. Візуальний код Шевченка // Слово і час. 2004. № 3. С. 52–61.
93. Генералюк Л. Гіпостипозис у творчості Шевченка – основний засіб моделювання візуального образу України // Слово і час. 2009. № 3. С. 3–19.
94. Генералюк Л. Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика // Слово і час. 2013. № 2. С. 3–13.

95. Генералюк Л. Поетичність у структурі мистецьких творів Шевченка і питання міжвидового інтеракціонізму // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Вип. 5. Київ: Інтертехнологія, 2008. С. 355–377.
96. Генералюк Л. Синестезійність світосприйняття Шевченка – маляра і поета // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць / відп. ред. за випуск С. В. Задорожна. Київ: Київський ун-т, 2005. Вип. 7. С. 29–35.
97. Генералюк Л. С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку-середини XIX століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук: спец. 10.01.02 „Українська література”. Київ, 2011. 43 с.
98. Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей /Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. Москва: Новое издательство, 2004. 348 с.
99. Глезер В. Зрение и мышление. Ленинград: Наука, 1985. 246 с.
100. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість. Нью-Йорк, 1981. 288 с.
101. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: НАН України, Інститут народознавства, 2000. 263 с.
102. Говинда Л. А. Символика элементарных форм и цветов // Говинда Л. А. Творческая медитация и многомерное сознание. Москва, 1992. С. 137–153.
103. Голан А. Миф и символ. Москва: Русслит, 1993. 375 с.
104. Голод Р. Літературні взаємини Івана Франка та Василя Стефаника // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 369–379.
105. Голод Р. Позитивізм у творчості Івана Франка // Дивослово. 2006. № 4. С. 50–53.
106. Голубець М. Шевченко-маляр. Львів-Київ: Накладом укр. вид. спілки, 1924. 32 с.
107. Горак Р. «Забобон» Леся Мартовича в контексті часу та подій // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 13–23.
108. Горбачева Е. И. Избирательность памяти и предметная ориентация мышления // Вопросы психологии. 2001. № 5. С. 35–49.
109. Горболіс Л. Кінематографічні аспекти візуалізації образу в «Камінному хресті» Василя Стефаника // Василь Стефаник: Наближення / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 143–151.

110. Горбутович Т. Сердце в эмблемах. XVII век. URL: <https://gorbutovich.livejournal.com/167727.html> (дата звернення: 12.08.2017).
111. Гординський С. Тарас Шевченко – маляр. Краків: Українське видавництво, 1942. 30 с.
112. Горнятко-Шумилович А.Й. Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука. Дис. на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01. Львів, 1999. 183 с.
113. Горобец Т., Огнівов В., Ковалев В. Смысл, знак, символ, фрактал – исследование восприятия методом окулографии // Мир психологи. 2014. № 1. С. 165–176.
114. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. К.: Твім інтер, 2006. 216 с.
115. Городнюк Н. Книга як необароковий знак культури у творчості Валерія Шевчука у загальноєвропейському контексті // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип.5. Міжнародна наукова конференція „Українська література в загальноєвропейському контексті”. Ужгород, 2002. С. 77–80.
116. Горський В. До питання про джерела символізму Григорія Сковороди // Сковорода Григорій: образ мислителя: Збірник наукових праць. Київ, 1997. С. 157–164.
117. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури. Київ: Основи, 1997. С. 23–34.
118. Грасіан Б. Кишеньковий оракул, або Наука розсудливості, де зібрані афоризми, взяті з творів Лоренсо Грасіана. 2-ге вид. Київ: Вид.дім „KM Academia”, 2001. 276.
119. Григорьева Е. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. Москва: Водолей Publishers, 2005. 232 с.
120. Грицай М.Г.С. Сковорода і народна поетична творчість // Проблеми філософії. Київ: Вища школа, 1973. Вип. 30. С. 44–51.
121. Грицай М. Давня українська поезія. Роль фольклору у формуванні образного мислення українських поетів XVII–XVIII ст. Київ: Видавництво Київського державного університету, 1972. 156 с.
122. Гром’як Р. До проблеми сприймання літературного твору // Гром’як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. С. 17–32.
123. Гром’як Р. Жанр у творчому процесі // Гром’як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль: Лілея, 1997. С. 101–108.

124. Гроф С. Холотропное сознание: Три уровня человеческого сознания и их влияние на нашу жизнь / пер. с англ. О. Цветковой, А. Киселева. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2003. 267 с.
125. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 1 / Упоряд. В. В. Яременко; Авт. передм. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ: Либідь, 1993. 392 с.
126. Гузар І. Шевченко і Гете: до 250-ліття від дня народження Гете і 185-ліття від дня народження Шевченка. Торонто, 1999. 215 с.
127. Гумбольдт В. О буквенном письме и его связи со строением языка / перевод С. А. Старостина // Гумбольдт В. Язык и философия культуры Москва: Прогрес, 1985. С. 403–423.
128. Гундорова Т. Історіографічна формула Григорія Грабовича // Сучасність. 2001. № 6. С. 116–129.
129. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 264 с.
130. Гундорова Т. Франко і Каменяр: гностична драма // Слово і час. 2006. № 8. С. 3–18.
131. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 352 с.
132. Гуревич П. От З. Фрейда к М. Кляйн // Психология и психотехника. 2013. № 2. С. 111–114.
133. Гуссерль Э. Избранные работы / Сост. В. А. Куренной. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
134. Гадамер Г.–Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
135. Гадамер Г.–Г. Істина і метод. У 2 томах / пер. з нім. О. Мокровольського. Київ: Юніверс, 2000. Том 1: Герменевтика І: Основи філософ. герменевтики. 464 с.
136. Гадамер Г.–Г. Істина і метод. У 2 томах / пер. з нім. М. Кушніра. Київ: Юніверс, 2000. Том 2: Герменевтика ІІ. 478 с.
137. Гадамер Г.–Г. Межі мови // Гадамер Г.–Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Київ: Юніверс, 2001. С. 176–187.
138. Гадамер Г.–Г. Формування поняття «мова» в історії західної думки // Гадамер Г.–Г. Істина і метод. Київ: Юніверс, 2000. Т.І: Герменевтика І: Основи філософської герменевтики. С. 375–404.
139. Гейтштор А. Слов'янська міфологія / Пер. з польської С. Гірік. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2014. 416с.



140. Давидюк В. Історія «походи» в літературі та фольклорі // Народознавчі зошити. Серія філологічна. 2014. № 4. С. 778–783.
141. Давидюк В. Концепції і реценції. Луцьк: Твердиня, 2007. 288 с.
142. Давидюк В. Крокове колесо: нариси з історичної семантики українського фольклору. Київ: Наукова думка, 2002. 187 с.
143. Давидюк В. Купало на Заході Волині: наук. дослідж. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 75 с.
144. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору Луцьк: Волинська книга, 2007. 324 с.
145. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки // Слово і час. 2000. № 2. С. 21–24.
146. Дандес А. Фольор: семиотика и/или психоанализ: Сб. статей / Пер. с англ.; сост. А. С. Архипова. Москва: Вост. лит., 2003. 279 с.
147. Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свиринского. Москва: Академический Проект, 2011. 472 с.
148. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общая редакция и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. Москва: Логос, 1997. 264 с.
149. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. Москва: Прогресс-Традиция, 2008. С. 296–306.
150. Делюга В. Біля джерел української емблематики 17 ст. // Українська біографістика. 1999. Вип. 2. С. 212–221.
151. Денисюк І. Матеріали до дискусії про амазонок // Міфологія і фольклор. 2008. № 1. С. 96–99.
152. Джаксон Т. Н., Коновалова И. Г., Подосинов А. В. Imagines timidi: античность и средневековье. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2013. 424 с.
153. Дзюба І. Тарас Шевченко. Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 2005. 704 с.
154. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 720 с.
155. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / пер. В. П. Маслюка. Київ: Мистецтво, 1973. 436 с.
156. Додельцев Р., Долгов К. Психоанализ искусства // Фрейд З. Художник и фантазирование. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. Перевод с немецкого Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя, М. Н. Попова. Москва: Республика, 1995. С. 5–17.

157. Драненко Г. Міфокритика та рецептивна теорія: продуктивний діалог // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2009. Вип. 78. С. 243–251.
158. Дуркалевич В. Антропологія семіотики / семіотика антропології: ключові аспекти // *Studia Methodologica*: альманах / упоряд. І.В. Папуша. Тернопіль: ТНПУ, 2008. Вип. 24: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. С. 32–35.
159. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк. Київ: Юніверс, 2002. 424 с.
160. Еко У. Поміж автором і текстом / пер. У. Головацька // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 564–578.
161. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч.Е. Вінквіста, В.Е. Тейлора. Київ: Основи, 2003. 503 с.
162. Ефименко П. Сборник малоросійських заклинаній. Чтенія московські, 1874. 70 с.
163. Єфремов С.О. Шевченкознавчі студії / передм. Е.С. Соловей, упоряд. О.В. Меленчук. Київ: Україна, 2008. 365 с
164. Єшкілев В. Воццекурґія Бет. Коментарі до «внутрішньої енциклопедії» роману Іздрика «Воцек». Вступне слово. URL: <http://testlib.meta.ua/book/101602/read/> (дата звернення: 10.02.2018).
165. Жаботинская С. Концептуальная метафора: процедура анализа для множественных данных // Актуальні проблеми менталінгвістики. Збірник статей за матеріалами VII Міжнародної конференції. Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького, 28–29 квітня 2011 р. Черкаси: Ант, 2011. С. 3–6.
166. Жданов Д. Возникновение абстрактного мышления. Харьков, 1969. 173 с.
167. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–281.
168. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм / Пер. с англ. А. Смирнова; под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна. Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. 156 с.
169. Жовковська Т.Б. Крізь призму художнього сну (повість «Дерево пам'яті» Валерія Шевчука // Слово і час. 1999. № 8. С. 70–72.
170. Жовковська Т.Б. Міфосновидна поетика прози Вал.Шевчука // Проблеми сучасного літературознавства: Зб.наук.праць. Вип.3. Одеса: Маяк, 1999. С. 248–256.

171. Жолковский А. К. Блуждающие сны. Слово и культура. Сборник статей Москва: Сов.писатель, 1992. 220с.
172. Жулинський М. До людини і світу – з любов'ю // Шевчук В. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. Київ, 1989. С. 5–15.
173. Жулинський М. Шевченкознавство: Стан і перспективи // Слово і час. 2004. № 3. С. 61–66.
174. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
175. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. Київ: Наукова думка, 1993. 126 с.
176. Зайцева В. В., Ковальчук М. С. Поняттєві параметри метафори і метонімії // Дослідження з лексикології і граматики української мови. 2016. Вип.17. С. 11–25.
177. Залеська-Онишкевич Л. Шлях вічного повороту: Відвідини пекла, архетипи та інтертекстуальні елементи у повісті Валерія Шевчука «Птахи з невидимого острова» // Сучасність. 1996. № 1. С.93–96.
178. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 502 с.
179. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
180. Звездина Ю. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва: Наука, 1997. 160 с.
181. Зеров М. Лесь Мартович (1871–1916) // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима; Післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 737–740.
182. Зеров М. Твори: в 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. 601 с.
183. Зіновій К. Вірші. Приповісті посполиті. Київ: Наукова думка, 1971. 390 с.
184. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период). Москва: Наука, 1965. 246 с.
185. Іздрік Ю. Воцек / Післямова Лідії Стефанівської. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. 112 с.
186. Изер В. Историко-функциональная текстовая модель литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1997. № 3. С. 118–142.
187. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. монографія. Київ: АТ «Обереги», 1992. 424 с.

188. Лларіон, митр. Нове академічне видання творів Григорія Сковороди // Віра і культура. 1962. Ч. 12. С. 14.
189. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
190. Ингарден Р. Схематичность литературного произведения // Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 40–71.
191. Исаева А. Миф в философии Э. Кассирера: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук: спец. 09.00.03 «История философии по философским наукам». Саратов, 2011. 19 с.
192. Ісіченко І. Війна барокових метафор. «Камінь» Петра Могили проти «підзорної труби» Касіяна Саковича: монографія. Харків: Акта, 2017. 348 с.
193. Ісіченко І. Історія української літератури: епоха Бароко XVII–XVIII ст.: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів: Святогорієць, 2011. 568 с.
194. Ифіка ієрополітика, или Філософія нравоучительная. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1712. 174, [2] арк.: іл.
195. Кадыров И. М. О невротических и психотических аспектах личности и их взаимодействии в психоаналитической психотерапии // Московский психотерапевтический журнал. 1996. № 2. С. 26–53.
196. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н. О. Лосского с вариантами пер. на рус. и европ. языки. Москва: Наука, 1999. 655 с.
197. Карасик В. И. Языковые матрицы культуры: монография. Москва: Гнозис, 2013. 320 с.
198. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. 272 с.
199. Кассирер Э. Язык и миф. К проблеме именования богов / перевод с нем. М. И. Левиной // Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000. С. 327–391.
200. Каустов А. Зооморфічна символіка у філософських творах Г. С. Сковороди // Українська мова і література в школі. 1990. № 1. С. 11–15.
201. Кашуба М. Вільнодумство Г. Сковороди // Сковорода Григорій: образ мислителя: Збірник наукових праць. Київ, 1997. С. 112–118.
202. Каюа Р. Людина і сакральне / пер. з фр. Київ: Ваклер, 2003. 256 с.
203. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич / укр. пер. О. Мокровольський. Київ: Вид. дім «Альтернативи», 1999. 392 с.

204. Кирилюк С. Людина в чорно-білому «кадрі» прози Василя Стефаника // Василь Стефаник: Наближення / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 53–65.
205. Кир'ячук Б. Питання герменевтики епістолярної спадщини Василя Стефаника // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 28. С. 94–106.
206. Кликс Ф. Пробуждающееся мышление: История развития человеческого интеллекта. Киев: Вища школа, 1985. 296 с.
207. Ключек Г. Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд // Слово і час. 2013. № 3. С. 3–25.
208. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 256 с.
209. Кляйн М. Значение символаобразования в развитии Эго // Кляйн М. Психоаналитические труды: В 7 т. Том 2.: Любовь, вина и репарация. Ижевск: ERGO, 2007. С. 37–56.
210. Кляйн М. Некоторые теоретические выводы относительно эмоциональной жизни младенца // Кляйн М. Психоаналитические труды: В 7 т. Том 5.: «Эдипов комплекс в свете ранних тревог» и другие работы. Ижевск: ERGO, 2009. С. 187–230.
211. Кляйн М. Отлучение от груди // Кляйн М. Психоаналитические труды: В 7 т. Том 2.: Любовь, вина и репарация. Ижевск: ERGO, 2007. С. 179–199.
212. Кляйн М. Психоаналитические труды: В 7 т. Том 2.: Любовь, вина и репарация. Ижевск: ERGO, 2007. 386 с.
213. Кляйн М. Ранние стадии Эдипового конфликта // Кляйн М. Психоаналитические труды: В 6 т. Том 1.: Развитие одного ребенка. Ижевск: ERGO, 2008. С. 289–308.
214. Ковалевська Т. Нейролінгвістична ідентифікація метапрограмних стратегій особистості / Т.Ю. Ковалевська // Записки з українського мовознавства. 2016. Вип. 23. С. 219–227.
215. Ковалинський М. Життя Григорія Сковороди // Сковорода Г. С. Повне зібрання творів: У 2 т. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 2. С. 439–476.
216. Комаров М. Нова збірка народних малоруських приказок, прислів'їв, помовок, загадок и замовлянь. Одеса, 1890. 125 с.
217. Кононенко В. І. «Мерехтіння смислів» у процесах текстотворення // Прикарпатський вісник НТШ Слово. 2015. № 2(30). С. 53–68.

218. Кононенко В.І. Мова. Культура. Стиль: зб. статей. Київ – Івано-Франківськ, 2002. 460 с.
219. Кононенко В. Смысловое разнообразие художественных текстов Василия Стефаняка // Василь Стефаняк: Наближення / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 95–110.
220. Корольова А. Когнітивна лінгвокомпаративістика: від реконструкції прамовних форм до реконструкції структур свідомості // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. Том 17. 2014. № 2. С. 94–101.
221. Корпанюк М. Доба Івана Мазепи та її літературний портрет // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: Зб. наук. пр. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. Вип. 21. С. 449–458.
222. Корпанюк М. Михайло Максимович і Тарас Шевченко // Шевченків світ. 2014. Вип. 7. С. 42–49.
223. Корпанюк М. П. Національно-патріотичні проблеми в поетичних творах Тараса Шевченка 1845 року // Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія «Філологічні науки» / редкол.: С. М. Ніколаєнко, (відп. ред) та ін. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 245. С. 182–191.
224. Корпанюк М. Слово. Хрест. Шабля (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI–XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище). Київ: Смолоскип, 2005. 904 с.
225. Корпанюк М. П. Слово і дух України княжої та України козацької (Михайло Максимович – дослідник давньоукраїнської літератури) / наук.ред. О. В. Мишанич. Черкаси: Брама, 2004. 280 с.
226. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Київ: ФОП Стебеляк О. М., 2014. 200 с.
227. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. Київ: Либідь, 1994. 384 с.
228. Костюк Г. С. Елементи діалектики в психологічних поглядах Г. С. Сковороди // Педагогічні ідеї Г. С. Сковороди: Збірник статей / ред. колегія: О. Г. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. Київ: Вища школа, 1972. С. 33–52.
229. Коффка К. Восприятие: введение в гештальттеорию // Психология ощущений и восприятия / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и др. М.: «ЧеРо», 2002. С. 126–144.

230. Коцюбинська М. Читаючи Стефаника // Мої обрії: у 2 томах. Київ: ДУХ І ЛІТЕРАТУРА, 2004. Т. 1. С. 157–190.
231. Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Київ: Наук. думка, 1975. Т. 6. Листи. 416 с.
232. Кочерга С. Homo scribens у дзеркалі листування Василя Стефаника // Василь Стефаник: Наближення / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 435–445.
233. Кретов П. В. Символіка у християнській містиці Г. С. Сковороди: сучасний контекст // Григорій Сковорода. Інтерпретації: Культурологія. Філософія. Педагогіка. Літературознавство: Збірник наукових праць / відп. ред. В. Т. Поліщук, Ю. В. Тимошенко. Черкаси: Видавництво Черкаського державного університету «Брама», 2003. С. 42–46.
234. Криса Б. С. Образ світу в українській поезії XVII–XVIII ст.: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук: спец. 10.01.02 «українська література». Київ, 1995. 47 с.
235. Криса Б. Образ світу в українській поезії XVII–XVIII століть: дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук: спец. 10.01.02 «українська література». Львів, 1994. 317 с.
236. Криса Б. Пересотворення світу Українська поезія XVII – XVIII століть: монографія. Львів: Свічадо, 1997. 215 с.
237. Криса Б. Розуміння як проблема поетики Григорія Сковороди // Григорій Сковорода: Загадковість присутності (матеріали конференції, присвяченої 280-річчю від дня народження Григорія Сковороди). Львів, 2005. С. 32–38.
238. Криса Б. Тарас Шевченко і тождність української літературної традиції // Прикарпат. вісн. НТШ. Сер. Слово. 2010. № 2. С. 9–12.
239. Кубрякова Е. С. Язык и знание: монографія. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
240. Куєвда В. Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект: монографія. Донецьк: Український культурологічний центр, Донецьке відділення НТШ, 2007. 264 с.
241. Кузьмин Е. М. Тарас Григорьевич Шевченко // Искусство и печатное слово. 1911. № 2. С. 54–67.
242. Кузьмінська Б. Традиційні уявлення опілян про уроки та «урекливих» // Вісник Львівського університету. Серія Історична, 2012. Вип. 47. С. 253–261.
243. Куйбіда В. Тварини-символи у байках Г. С. Сковороди, біблійних описах та українському фольклорі // Сковорода Григорій: образ мислителя: Збірник наукових праць. Київ, 1997. С. 273–278.



244. Куліш П. Історичне оповідання // Спогади про Шевченка / упоряд. і приміт. В. С. Бородіна і М. М. Павлюка. Київ: Дніпро, 1982. С. 122–129.
245. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. Анатолій Онишко. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
246. Лакан Ж. Інстанція букви, или судьба разума после Фрейда. / пер. с фр. А. К Черноглазова, М. А. Титовой. Москва: Русское феноменологическое общество, издательство «Логос», 1997. 184 с.
247. Лакан Ж. Стадии зеркала и ее роль в формировании функции Я // Психология самосознания. Хрестоматия. Самара: Издательский Дом «Бахрам-М», 2000. С. 398–406.
248. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
249. Лановик М. Антропологічні матриці в інтерпретації текстів національних культур // *Studia Methodologica*. 2008. Вип. 24. С. 71–76.
250. Ле Бра-Шопар А. Філософський зоопарк: від отваринення до вилучення з людства / з фр. пер. В. Шевченко. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. 312 с.
251. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
252. Леві-Строс К. Історія та діалектика // Леві-Строс К. Первісне мислення / пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. С. 265–291.
253. Леві-Строс К. Первісне мислення / пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 2000. 324 с.
254. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. Київ: Основи, 2000. 387 с.
255. Левченко Г. Д. Чи варто писати психоісторію давньої української літератури? // Літературознавчі студії / за ред. П. В. Білоуса. Житомир, ЖДУ, 2008. Випуск 2. С. 55–67.
256. Лемберт Г. Літературна теорія // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора. Київ: Основи, 2003. С. 244–247.
257. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка. Київ: Україна, 1994. 173 с.
258. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
259. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

260. Липовецкий М. «Память жанра» как теоретическая проблема // Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки на материале русской литературы 1920–1980-х. Свердловск, 1992. С. 11–28.
261. Лист Г. Сковороди до М. Ковалинського. Лютий – травень 1764 р. // Сковорода Г. Повне зібрання творів у двох томах. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 2. С. 338–339.
262. Лист Г. Сковороди до М. Ковалинського. Лютий – травень 1764 р. // Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. Київ: Наук. думка, 1983. С. 428–429.
263. Лисяк-Рудницький І. Зауваги до проблеми «історичних» та «неісторичних» націй // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: В 2 т. Київ: Основи, 1994. Т. 1. С. 29–39.
264. Лихоград Р. Дев'ять одкровенень Валерія Шевчука // Українська культура. 2005. № 5–6. С. 12–13.
265. Лобок А. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 688 с.
266. Логинова Г. Н. Философский язык творчества Г. С. Сковороды и психоанализа Фрейда // Філософія: класика і сучасність: Матеріали III Харківських Міжнародних Сковородинівських читань. Харків: Центр освітніх ініціатив, 1996. С. 102–103.
267. Лозко Г. Українське язичництво. Київ: Український центр духовної культури, 1994. 98 с.
268. Лорд А. Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. Послесл. Б. Н. Путилова. Статьи А. И. Зайцева, Ю. А. Клейнера. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.
269. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1982. 480 с.
270. Лосев А. Русская философия // Лосев А. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. С. 209–237.
271. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с.
272. Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллини: Александра, 1992. С. 46–57.
273. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 447 с.

274. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 200–202.
275. Лотман Ю. Символ в системе культуры // Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. С. 240–249.
276. Лотман Ю. Символ в системе культуры // Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 191–199.
277. Лощиц Ю. Мудрець та Сфінкс. Малюнки-символи у творах Г. С. Сковороди // Наука і суспільство. 1969. № 6. С. 17–20.
278. Луцак С. Домінанта як металне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX ст.): монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. 400 с.
279. Лысков И. П. Теория словесности в связи с данными языковедения и психологи. Москва: Просвещение, 1964. 419 с.
280. Магрицька І. Назви передвесільних обрядів у східнослов'янських українських говірках // Донецький вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. 4. Донецьк, 2003. С. 178–186.
281. Маєвський А. Ремінісцентна семантика міфопоетичної інтерпретації оповідання Валерія Шевчука «Самсон» // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 12. Житомир, 2004. С. 59–67.
282. Максапетян А. Г. Языки описания и модели мира (постановка вопроса) // Вопросы философии. 2003. № 2. С. 53–65.
283. Мальцев Г. Эстетическая специфика формулы и содержания песни. Традиция-формула-текст // Мальцев Г. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Ленинград: Наука, 1983. С. 37–104.
284. Манюк О. В. Бытие и символ в философии Г. С. Сковороды // Вісник Дніпропетровського університету. Філософія. Соціологія. Політологія. Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського університету, 1999. Вип. 4. С. 140–145.
285. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 288с.
286. Макарова Л., Пілецька Л. Актуальність тлумачення сутності людини та її самопізнання у вченні Г. Сковороди для сучасної психології // Григорій Сковорода і сучасні проблеми відродження України: Тези доповідей міжвузівської конференції, проведеної до 200-річчя світлої пам'яті Григорія Савича Сковороди 15 листопада 1994 р. / ред. колегія: Возняк С. М. та ін.

- Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, 1994. С. 17–18.
287. Мартович Л. Твори. Київ: Держлітвидав України, 1954. 482 с.
288. Мартович Л. Твори. Київ: Дніпро, 1976. 426 с.
289. Масенко Л. Міф та реальність в оповіданні В. Шевчука «Самсон» // Українська мова та література. 1999. № 31. С. 9–10.
290. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII- першої половини XVIIIст. та їх роль у розвитку літератури на Україні. Київ: Наукова думка, 1983. 234 с.
291. Матушек О. Інтерпретація Святого Письма у проповідях Лазаря Барановича // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2015. № 23. С. 3–18.
292. Матушек О. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури: дис. ... кандидата філологічних наук: 10.01.01. Харків, 1999. 170 с.
293. Махов А. Феномен книжної емблеми (подступи к пониманию) // Махов А. Эмблематика. Макрокосм. Москва: Intrada, 2014. С. 5–127.
294. Межевiкіна О. Особливості використання емблематичних образів у текстах Григорія Сковороди. Актеон // Наук. зап. НаУКМА. Сер. Теорія та історія культури. 2009. Т. 88. С. 4–8.
295. Межевiкіна О. С. Світло-зорова метафора пізнання у творах Григорія Сковороди // Наук. зап. НаУКМА. Сер. Теорія та історія культури. 2008. Т. 75. С. 5–12.
296. Мелетинский Б. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
297. Мелетинский Е. Мифологическое мышление. Категории мифов // Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва: РГГУ, 2000. С. 24–31.
298. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик С. Е. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва: Наследие, 1994. С. 39–104.
299. Мельник Я. Легенди І. Франка і BIBLIA APOCRYPHA // Слово і час. 2004. № 6. С. 10–24.
300. Миллер Дж. Узор ковра / пер. И. В. Кабанова // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 1. С. 167–181.
301. Мірошник О. Психобіографічний метод у літературознавстві. Теорія питання та деякі аспекти практичного застосування // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2015. Вип. 18–20. С. 363–389.

302. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва: Наследие, 1994. С. 326–391.
303. Микуш С. Й. Вивчення поетики Василя Стефаника: навчальний посібник. Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2011. 176 с.
304. Миненко Ю. «Зри сія знаменія княжате славного». Геральдична поезія в українському бароко. Острог: Вид-во НаУОА, 2013. 160 с.
305. Митрополит Іларіон. Біблійні студії. Т. 1. Вінніпег, 1963. 288 с.
306. Мишанич О. Григорій Сковорода і усна народна творчість. Київ: Наукова думка, 1976. 151 с.
307. Мишанич О. В. Українська література XVIII ст. // Українська література XVIII ст. Поетичні твори Драматичні твори Прозові твори. Київ: Наукова думка, 1983. С.5–28.
308. Мовчан М. М. Шевченко в дискурсі філософії самотності // Наука. Релігія. Суспільство. 2009. № 3. С. 140–146.
309. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк: Вежа, 2002. 390 с.
310. Морозов А., Софронова Л. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. Москва: Наука, 1979. С. 13–38.
311. Москалець О. Ірраціональна природа художньої символізації: феноменологічний аналіз // Філософська думка. 2000. № 1. С. 64–79.
312. Мусіхіна Л. Магія українців устами очевидця. Київ: ТОВ «Гамазин», 2012. 400 с.
313. Мюллер М. От слова к вере: Религия как предмет сравнительного изучения / перевод с англ.. А. М. Гилевича, В. М. Живаго // Языки как образ мира. Москва: ООО «Издательство АСТ»; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2003. С.9–126.
314. Мюллер Ф. М. Введение в науку о религии: Четыре лекции, прочитанные в Лондонском Королевском институте в феврале – марте 1870 года. / Пер. с англ., предисловие и комментарии Е. С. Элбакян. Под общей редакцией А. Н. Красникова. Москва: Книжный дом «Университет»: Высшая школа, 2002. 264 с.
315. Набитович І. Досвід сакрального у «колективному несвідомому» та його трансформація у письменстві // Набитович І. Універсум sacrum у художній прозі. Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. С. 62–73.

316. Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии / перевод с английского В. В. Лучкова. Москва: Прогресс, 1981. 232 с.
317. Наєнко М. К. Дмитро Чижевський і його „Історія української літератури” // Чижевський Д. Історія української літератури. Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. С. 3–15.
318. Назаренко Т. Poezographia: contemporary visual poetry In Ukrainian – Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою. Київ: Родовід, 2005. 204 с.
319. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. 2003. № 5. С. 10–18.
320. Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка // Слово і Час. 2007. № 1. С. 27–36.
321. Наливайко Д. Українське літературне бароко в європейському контексті // Українське літературне бароко. Збірник Наукових праць. Київ: Наукова думка, 1987. С. 46–75.
322. Наливайко Д. Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика // Наук. зап. НаУКМА: Філологічні науки. 2001. Т. 48. С. 3–18.
323. Наливайко Д. Феномен українського бароко в європейському контексті // «Слово і час». 2002. № 2. С. 30–38.
324. Неборак В. Перечитана «Енеїда»: Спроба сенсорного прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення її з «Енеїдою» Вергілія. Львів: Астрон, 2001. 284 с.
325. Николаева Е. В. От ризомы и складки к фракталу // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 2. С. 114–120.
326. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з польської О. Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
327. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння / Упорядник М. Н. Москаленко. Київ: Дніпро, 1993. С. 7–33.
328. Новожилова К. Р. Ассоциативность как стилевая черта художественной речи // Вестник ЛГУ. Сер.2. 1988. Вып.1 (№ 2). С. 47–56.
329. Нойманн Е. Происхождение и развитие сознания. Москва: Реал-бук, 1998. 462 с.
330. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 1999. 176 с.
331. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. Київ: Наук.думка, 1991. 400 с.

332. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Історія української літературної мови / упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М. С. Тимошик. Київ: Наша культура і наука, 2001. 440 с.
333. Окара А. Культурний вплив чи культурний конфлікт? (українська та великоруська культури в XVII ст.) // Слово і час. 1999. № 1. С. 54–60.
334. Онищук О. Символіка української писанки. Торонто, 1985. 108 с.
335. Ортіс Л. Лімінальність (liminality) // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ.. В. Шовкун. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 263.
336. Основные направления психологи в классических трудах. Ассоциативная психология. Г. Спенсер. Основания психологии. Т. Циген. Физиологическая психология в 14 лекциях. Москва: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. 560 с.
337. Павличко С. Теорія літератури / передм. М. Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
338. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ: Час, 1997. С. 98–109.
339. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ: Час, 1997. 223–237.
340. Павлишин М. Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ: Час, 1997. С. 143–156.
341. Паласюк Г. Б. Природна релігія та церква у системі поглядів Григорія Сковороди // Мандрівець. 1998. № 1. С. 44–47.
342. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / перевод с английского В. В. Симонова. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 394 с.
343. Парахонський Б. Бароко. Поетика і символіка // Філософська і соціологічна думка. 1993. № 6. С. 99–114.
344. Пахльовська О. Українська літературна цивілізація: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.02 «Українська література». Київ, 2000. 54 с.
345. Пелешенко Ю. Апокрифи та легенди богомильського походження в українській словесності: здобутки і перспективи дослідження // Біблія і культура: 36. наук. статей. Вип. 1. Чернівці: Рута, 2000. С. 45–47.



346. Пелешенко Ю. «Плач Богородиці» в українській літературі // Медієвістика. Одеса: Астропринт, 1998. Вип. I. С. 30–40.
347. Пелешенко Ю. В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті. 2-е вид., перероб і доп. Київ: Стилос, 2012. 608 с.
348. Петренко Г. Г., Дорожко І. І. Психологічна спадщина Г. С. Сковороди // Педагогіка та психологія. Харків, 1999. Вип. 6. С. 158–163.
349. Петров В. Український фольклор (Заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно-календарного циклю). Мюнхен: Український вільний університет, 1947. 142 с.
350. Петрушкевич А. Зміст поняття несвідомого у різних наукових методологічних системах // Науковий вісник Чернівецького університету. Збірник наукових праць. Випуск 563–564. Філософія. Чернівці: Чернівецький нац. університет, 2011. С. 84–89.
351. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини XX сторіччя: монографія. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. 466 с.
352. Печарський А. Сучасний психоаналіз і українська література: аспекти взаємодії // Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 40–46.
353. Пилип'юк Н. Християнські епікурейці пізнього бароко: Ендрю Марвел (Andrew Marvell) і Григорій Сковорода // Київська академія. 2008. Вип. 6. С. 182–199.
354. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубовича, К. Чухрукидзе, Т. Дмитрева. Москва: Логос, 2000. 448 с.
355. Піхманець Р. Природа художніх символів Василя Стефаника // Нариси з поезики української літератури кінця XIX- поч. XX ст. Івано-Франківськ: Плай, 2000. С. 61–106.
356. Піхманець Р. Своєрідність структурних залежностей у «Камінному хресті» Василя Стефаника // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 250–271.
357. Піч Р. Сковородинівський міф про Наркіса в світлі романтичної концепції міфотворчості // Сучасність. 1995. Ч. 10. С. 162–167.
358. Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений в 4 т. / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев; Примеч. А. А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1994. Т. 3. С. 79–421.

359. Плахтій Т. Специфіка вияву архетипу в літературному тексті // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Т. 7. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. С. 53–59.
360. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. Київ: Велес, 2007. 240 с.
361. Плужников В. И. Организация фасада в архитектуре русского барокко // Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Москва: Наука, 1977. С. 88–128.
362. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: навколо «Москалевої криниці»: дванадцять статтів. Едмонтон, 1986. 330 с.
363. Повторева С. Творчість Григорія Сковороди з позицій семіотики і постструктуралізму // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Філософські науки. 2008. № 607. С. 98–103.
364. Подороги В. А. Послесловие. Ж. Делёз и линия Внeшнего // Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. Москва: Логос, 1997. С. 246–261.
365. Полан Ж. Тарбские цветы, или террор в изящной словесности / пер. с французского А. Шестакова. Санкт-Петербург: Наука, 2002. 336 с.
366. Полякова Г. Сюжетні, образні та ідейні архетипи як джерела історичної притчі В. Шевчука // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 12. Житомир, 2004. С. 98–110.
367. Поплавська Н. «Антиграфи» та «тренос» Мелетія Смотрицького у полемічному дискурсі кінця XVI–поч. XVII ст // Studia Methodologica. 2007. Вип. 19. С. 207–215.
368. Поплавська Н. Полемісти. Риторика. Переконування. Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст. Тернопіль: ТНПУ, 2007. 379 с.
369. Попович М. Григорій Сковорода на тлі філософсько-релігійних рухів своєї доби // Наукові записки. Гуманітарні науки: Збірник наукових праць. Київ: Національний університет «Києво-Могилянська Академія», 2003. Т. 22. Ч. 1. С. 91–103.
370. Попович М. Мировоззрение древних славян. Киев: Наукова думка, 1985. 166 с.
371. Попович М. Сковорода і богослов'я // Переяславські Сковородинівські студії: філологія, філософія, педагогіка: зб. наук. праць. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2015. Вип. 3. С. 198–208.
372. Поспелов Д. Моделирование рассуждений. Опыт анализа мыслительных актов. Москва: Радио и связь, 1989. 184 с.

373. Потебня А. Из записок по русской грамматике. Об изменении значения и заменах существительного. В 4 т. Москва: Просвещение, 1968. Т. 3. 551 с.
374. Потебня А. Мысль и язык // Потебня А. Теоретическая поэтика. Москва: Высш.школа, 1990. С. 22–55.
375. Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А. Символ и миф в народной культуре / сост., подг. текстов, ст. и коммент. А.Л. Топоркова. Москва: Лабиринт, 2000. 480 с.
376. Потебня А. О купальских огнях и сродных с ними представлениях // Потебня А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. С. 530–553.
377. Потебня А. О связи некоторых представлений в языке // Потебня А. Символ и миф в народной культуре / сост., подг. текстов, ст. и коммент. А.Л. Топоркова. Москва: Лабиринт, 2000. С. 329–357.
378. Потебня А. Символ и миф в народной культуре / сост., подг. текстов, ст. и коммент. А.Л. Топоркова. Москва: Лабиринт, 2000. 480 с.
379. Потебня А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. Москва: Высш.школа, 1990. 344 с.
380. Похлебкин В. Словарь международной символики и эмблематики. 3-е изд. Москва: Междунар. отношения, 2001. 560 с.
381. Починок Ю. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст: Монографія. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2015. 216 с.
382. Прокопович Ф. Сочинения / Под редакцией И. П. Еремина. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1961. 503 с.
383. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). (Собрание трудов В. Я. Проппа.) / научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова. Москва: Лабиринт, 1999. 288 с.
384. Радишевський Р.П. Бароковий концептизм поезії Лазаря Барановича // Українське літературне бароко. Київ: Наукова думка, 1987. С. 156–177.
385. Радишевський Р. «Mnemosyne slawy» – емблематична композиція, присвячена Петру Могилі // Київські полоністичні студії. 2016. Т. 28. С. 57–68.
386. Радчикова Н.П., Репеко А.П. Структура семантической памяти: исследование динамики базисного уровня // Вопросы психологии. 2002. № 3 С. 99–110.
387. Рассел Б. Вступ // Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження / пер. Євгена Поповича. Київ: Основи, 1995. С. 8–21.

388. Рассел Б., Історія західної філософії / пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Тарашука. Київ: Основи, 1995. 759 с.
389. Рикьор П. Про інтерпретацію // Після філософії: кінець чи трансформація? / пер. з англ. упор.: К. Байнес та інші. Київ: Четверта хвиля, 2000. С. 309–334.
390. Родигін К. М. «Духовна алхімія» Григорія Сковороди // Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць. Київ: ВІР УАН, 2012. Вип. 65 (№ 10). С. 323–330.
391. Розин В. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. Москва: Эдиториал УРСС, 1996. 224 с.
392. Ромек Е. Проблема первотолчка, или о «логическом бессознательном» К.-Г. Юнга // Московский психотерапевтический журнал. 1997. № 1. С. 5–20.
393. Руденко Д. Філософія Сковороди: мерехтіння символу // Збірник Харківського історико-філологічного товариства: Нова серія. Харків: Око, 1993. Т. 1. С. 31–38.
394. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 384 с.
395. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Москва: Наука. 1987. 783 с.
396. Рябчук М. Триста років самотності або книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Літературна панорама. Київ, 1988. С. 127–137.
397. Рябчук М. У просторі притчі: (письменник В. Шевчук) // Літературна Україна. 1988. 11 лютого. С. 1.
398. Савчук О. “Inveni portum...”: про одну епіграму у Григорія Сковороди // III Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство / Упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. Київ: Обереги, 1996. С. 309–316.
399. Сазонова Л. І. Жанр «вертоградів» у східнослов'янському бароко // Українське літературне барокко. Збірник наукових праць. Київ: Наукова думка, 1987. С. 76–108.
400. Сазонова Л. Эмблематические мотивы в русской классической литературе // Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени / отв. ред. А. Л. Топорков. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 127–187.
401. Салига Т. Франко–Каменяр. Ужгород: Гражда, 2007. 126 с.
402. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк, 2008. 696 с.
403. Свирепо О. А. Образ, символ, метафора в современной психотерапии. Москва: Изд-во Ин-та психотерапии, 2004. 268 с.
404. Севрасевич М. Лесь Мартович як герой літературної бувальщини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця

- XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 67–72.
405. Сендерович С. Ревизия юнговой теории архетипа // ЛОГОС. 1994. № . 6. С. 144–163.
406. Сивокінь Г. Сучасність української літератури в історичній перспективі // Слово і час. 2001. № 1. С. 20–28.
407. Симоненко С. Особливості становлення в антропогенезі знаково-символічної функції візуально-мисленневого образу // Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка АПН України «Актуальні проблеми психології» у 12 томах / За ред. В. О. Моляко. Т. 12. Вип. 8. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. С. 272–284.
408. Сковорода Г. Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis (Израилскій змії) // Повне зібрання творів у двох томах. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 2 С.6–32.
409. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків-Едмонтон-Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.
410. Сковорода Г. Повне зібрання творів у двох томах. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 1531 с.
411. Сковорода Г. Повне зібрання творів у двох томах. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 2. 574 с.
412. Сковорода Г. Твори: У 2 т. Київ, 1961. Т. 1–2. [т. 1], 640 с.; [т. 2] 624 с.
413. Скринник М. Міфо-символічні витоки української ідеї у світлі феномена Григорія Сковороди // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. Київ, 1993. Т. II. С. 116–131.
414. Скуратівський В. Т. Місяцелік Укр. нар. календар. Київ: Мистецтво, 1992. 208 с.
415. Словарь библейских образов / под общей редакцией Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана III. Санкт-Петербург: Библия для всех, 2005. 1423 с.
416. Слупецький Л. Післямова // Гейтштор А. Слов'янська міфологія / пер. з польської С. Гірік. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2014. С. 320–355.
417. Смотрицький М. ΘΡΗΝΟΣ // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII століття. / Упоряд. В. П. Колосова, В. І. Крекотень. Київ: Наукова думка, 1978. С. 67–93.
418. Соболь В. Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії) // Волинь філологічна: текст і контекст. 2013. Вип. 16. С. 229–243.

419. Соболев В. Тож читаймо „Музу Роксоланську”! [Валерій Шевчук Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII ст. У 2к.] // Слово і час. 2005. № 5. С. 85–90.
420. Соболев В. Трансформація середньовічного символу у Григорія Сковороди // Медієвістика. Одеса: Астропринт, 1998. Вип. 1. С. 64–71.
421. Собрание сочинений Г. С. Сковороды. С биографией Г. С. Сковороды М. И. Ковалинского, с заметками и примечаниями В. Бонч-Бруевича. Санкт-Петербург, 1912. Т. I. XV, 544 с.
422. Сокулер З. К публикации перевода витгенштейновских заметок о «Золотой ветви» Дж. Фрэзера // Историко-философский ежегодник. Москва, 1989. С. 246–251.
423. Солецький О. Буфонадно-емблематичні «префігурації» Леся Мартовича // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». 2015. Випуск 17, Том 1. С. 46–50.
424. Солецький О. Давня українська література: «в» та «поза» контекстом національної «психоісторії» // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. Бердянськ: БДПУ, 2017. Вип. XIV. С. 86–94.
425. Солецький О. Дохристиянські емблематичні формули в інтерпретаціях Івана Огієнка // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник: серія філологічна. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2015. Вип. XII. С. 291–297.
426. Солецький О. «Емблематизм» як форма структурування текстів Валерія Шевчука // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2013–2014. Вип. 34–35. С. 153–157.
427. Солецький О. Емблематична структура магічних обрядів (на матеріалі праці Івана Огієнка «Дохристиянські вірування українського народу») // Іван Огієнко і сучасна наука та освіта: науковий збірник: серія філологічна. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2016. Вип. XIII. С. 211–217.
428. Солецький О. Емблематична традиція і метод Карла Густава Юнга // Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки. Випуск LXVIII. Херсон, 2017. С. 138–142.
429. Солецький О. Емблематична форма як модель смислотворення // Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. Volume XIII. Lublin, 2016. С. 33–43.

430. Солецький О. Емблематичний код міфу (синкретичні форми первісних культурно-релігійних відображень) // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2015. № 2 (16), жовтень. С. 265–271.
431. Солецький О. Емблематичний код риторики бароко // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2015. № 2 (30). С. 355–365.
432. Солецький О. Емблематичний код текстів Тараса Шевченка // *Ucrainica VII. Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury*. Olomouc, 2016. С. 521–528.
433. Солецький О. Емблематичний семіозис і магія (структурно-семіотичний аспект) // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія. Одеса, 2016. Випуск 23. Том 1. С. 51–54.
434. Солецький О. Емблематичний фокус рецепції Івана Франка // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. № 2 (34). С. 326–337.
435. Солецький О. Емблематичний фокус слова (емблематичні моделі семіозису) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 41. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2016. С. 57–62.
436. Солецький О. Емблематичні форми первісного семіозису // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. 2016. Випуск 9. С. 216–223.
437. Солецький О. Емблематичні координати слова: іконічно-конвенційна корелятивність та семіозис // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. 2017. № 36. С. 117–123.
438. Солецький О. Емблематичні «механізми» і теорія Зигмунда Фрейда // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2017. № 3 (39). С. 159–171.
439. Солецький О. Емблематичні модифікації ритуально-магічного семіозису // Молодий вчений. 2016. № 11 (38). Частина II. С. 230–234.
440. Солецький О. Емблематичні «смыслецентризації» ейдосів Григорія Сковороди // *Studia methodologica*. Тернопіль-Кельце, 2016. Випуск 43. С. 104–113.
441. Солецький О. М. Емблематичні структури психоаналізу (теорія М. Кляйн і іконічно-конвенційна сигніфікація) // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. 2017. № 2 (49). С. 4–10.
442. Солецький О. Емблематичні форми «Кобзаря» Тараса Шевченка // *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2015. III(9), Issue: 44. С. 83–89.



443. Солецький О. Іконічно-конвенційна парадигма та «емблематична» акомодация «Коду української літератури» Ніли Зборовської // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». 2017. № 29. С. 52–56.
444. Солецький О. Наративна буфонада та карикатурна емблематичність Леся Мартовича // Західна Україна: історико-культурний та етнолінгвістичний аспекти (друга половина XIX – XXI ст.). Колективна монографія. Івано-Франківськ: НАІР, 2016. С. 343–354.
445. Солецький О. М. «Нерівна усім рівність»: концепт води в емблематичному семіозисі Григорія Сковороди // Українознавчі студії. 2016–2017. № 17/18. С. 36–45.
446. Солецький О. Поема «Сон» Тараса Шевченка в контексті риторики «емблематизму» // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014–2015. Вип. 42–43. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 140–146.
447. Солецький О. Поміж контекстів: семіотичні модифікації Григорія Сковороди // Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки. Випуск LXVI. Херсон, 2017. С. 59–64.
448. Солецький О. Синкретизм первісних образно-словесних репрезентацій (генезис емблематичних форм) // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2014. № 2 (26). С. 150–160.
449. Солецький О. Структурально-семіотична конвергенція міфу та емблеми // Вісник Маріупольського державного університету. Серія «Філологія». 2017. Вип. 17. С. 80–88.
450. Солецький О. Тексти Григорія Сковороди в контексті європейської емблематичної традиції // Султанівські читання: [збірник статей]. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2017. Вип. VI. С. 43–53.
451. Сорока М. І. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVIII ст. Київ: Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1997. 206 с.
452. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. / пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: Основи, 1998. 324 с.
453. Софронова Л. А., Липатов А. В. Барокко и проблема истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах. Москва, 1982. С. 3–13.
454. Софронова Л. О. Київський шкільний театр і проблеми бароко // Українське літературне барокко. Збірник наукових праць. Київ: Наукова думка, 1987. С. 109–130.
455. Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. Москва, 1982. С. 78–101.

456. Софронова Л. А. Три мира Григория Сковороды. Москва: Индрик, 2002. 464 с.
457. Софронова Л. О. Український театр бароко та християнські культурні традиції // Українське літературне бароко та європейський контекст. Київ: Наукова думка, 1991. С. 198–203.
458. Сочинения Григория Саввича Сковороды, собранные и редактированные проф. Д. И. Багалеем. Юбилейное издание (1794–1894 г.). Харьков, 1894. СXXXI, 352 с.
459. Ставровецкий Кирило Транквіліон. Учителне Євангеліє / пер. з церковнослов'ян.: Б. Криса, Д. Сироїд, Т. Трофименко; відп. ред. Т. Шманько. Львів: Свічадо, 2014. 679 с.
460. Стародубцева Л. Метафізика лабіринта // Альтернативные миры знания / Под. ред. В. Н. Паруса, Е. Л. Чертковой; Рос. акад. наук, Ин-т философии. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 238–296.
461. Степовик Д. Іконологія й іконографія / передм. Софрон (Мудрий). Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. 312 с.
462. Степовик Д. Особливості українського барокко // Науковий збірник Українського Вільного Університету. Серія: Наукові збірники. Т. 15. Мюнхен, 1992. С. 282–297.
463. Степовик Д. Р. Погляди Г. Сковороди на образотворче мистецтво // Григорій Сковорода 250. Матеріали по відзначенню 250-річчя з дня народження. Київ: Наукова думка, 1975. С. 193–197.
464. Степовик Д. Хто ілюстрував «Алфавіт» // Жовтень. 1973. № 4. С. 113–115.
465. Стефаник В. Автобіографія // Стефаник В. Твори. Київ: Дніпро, 1964. 551 с.
466. Стефаник В. Автобіографія // Стефаник В. Твори. Регенсбург: Видавничка спілка «Українське слово», 1948. С. XLIV–L.
467. Стефаник В. Кленові листки. Новели. Київ: Дніпро, 1978. 215 с.
468. Стефаник В. Повне зібрання творів у 3 томах. Київ: Видавництво АН УРСР, 1954. Т. 3. 329 с.
469. Стефанівська Л. Післямова // Іздрик Ю. Воццек. Івано-Франківськ: Лілея-НВ. 1997. С. 100–109.
470. Стоян С. Символи в образотворчому мистецтві первісності: філософсько-культурологічний аналіз // Культура і сучасність. 2013. № 1. С. 16–21.
471. Сулима В. Біблійні концепти і проповідницька традиція української літератури (на прикладі концепту води) // Слово і час. 2007. № 12. С. 3–14.

472. Сулима М. М. Гріхи розмаїтї: епитимійні справи XVII–XVIII ст. Київ: Фенікс, 2005. 256 с.
473. Сулима М. М. До питання про особливості віршованих варіацій молитов // Біля джерел українського бароко (Львівська медієвістика, Вип. 3.). Львів: Свічадо, 2010. С. 128–133.
474. Сулима М. М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. Київ: Полігр. центр «Фоліант»: Вид. дім «Стилос», 2005. 368 с.
475. Сумцов М. Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані праці. / Упорядкування, підготовка тексту, передмова, післямова та примітки М. М. Красикова. Харків: Видавець Савчук О. О., 2011. 558 с.
476. Таран Л. Свято чи будні? Розмова з Валерієм Шевчуком // Україна. 1991. № 7. С. 10.
477. Тарнашинська Л. Контекст – європейський: Проза Валерія Шевчука чк чинник національної культури // Урок української. 2002. № 8. С. 61–63.
478. Тарнашинська Л. «Ліпше бути ніким, ніж рабом». Бесіда з В. Шевчуком // Дніпро. 1991. № 10. С. 69–79.
479. Тарнашинська Л. Парадигми «нової реальності» В. Шевчука // Слово і час. 1998. № 6. С. 46–51.
480. Тарнашинська Л. Б. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. 224 с.
481. Тарнашинська Л. Шевчук ще раз Шевчук, і знов Шевчук., або ще один кросворд із колапсоїдом (спроба іронічно-неіронічного прочитання навздогін монографічному дослідженню (роман «Срібне молоко») // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ: Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. С. 502–507.
482. Таценко Н. В. «Концепт» як ключове поняття когнітивної лінгвістики // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія. 2008. № 1. С. 105–110.
483. Темченко А. Л. Поетика українських замовлянь // Питання літературознавства. Чернівці, 1999. Вип. 6 (63). С. 40–44.
484. Тесинг Я., Копіевський І. Символи и Емблемата (Symbola et Emblemata selecta). Амстердам: типографія Генриха Ветстейна, 1705. 306 с.

485. Тиховська О. Архетипна образність балад Т. Шевченка // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації, 2014. Випуск 1 (31). С. 239–244.
486. Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 180 с.
487. Тихолоз Б. Четверта струна Франкової ліри (філософська лірика в координатах світоглядної еволюції) // Слово і час. 2003. № 8. С. 32–44.
488. Ткачук М. Наративна оптика поеми Тараса Шевченка «Катерина» // Слово і час. 2009. № 3. С. 26–34.
489. Тодоров Ц. Походження жанрів // Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / перекл. з франц. Є. Марічева. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
490. Тодоров Ц. Теорії символу / Перевод с французького Б. Нарумова. Москва: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
491. Толстой Н. И. Из наблюдений над полесскими заговорами // Славянский и балканский фольклор: Духовная культура Полесья на общеславянском фоне / Отв. ред. Н. И. Толстой. Москва, 1986. С. 135–143.
492. Томченко М. Роль Н. Зборовської у становленні психоаналітичної методології в українському літературознавстві // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2015. № 2. С. 149–156.
493. Топоров В. Исследования по этимологии и семантике. Т. 2: Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. Москва: Языки славянских культур, 2006. 544 с.
494. Топоров В. К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров) // Топоров В. Исследования по этимологии и семантике. Т. 2: Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. Москва: Языки славянских культур, 2006. С. 405–438.
495. Транквіліон-Ставровецький К. Зерцало Богословія. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1790. [12], 355 арк.
496. Транквіліон-Ставровецький К. Перло многоцінне. Чернігів: Друкарня Кирила Транквіліона Ставровецького, 1646. [8], 172, [5] арк.
497. Трофимук М. Засоби художнього вираження у латиномовній спадщині Василя Довговича // Українське літературознавство. 2013. Вип. 77. С. 315–322.

498. Трофимук М. С. Функції латиномовної літератури в контексті літературного процесу XII–XVII століть // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. Київ: Обереги, 1996. С. 293–301.
499. Туптало Д. Життя Святих (Четві Мінеї). Том II: Жовтень /Пер. з ц.-сл. В. Шевчук. Львів: Свічадо, 2006. 384 с.
500. Турчин В. Ф. Феномен науки. Кибернетический поход к эволюции. Москва: ЭТС, 2000. 386 с.
501. Тэрнер В. Лиминальность и коммунитас // Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С. 168–184.
502. Тэрнер В. Символ и ритуал / сост. В. А. Бейлис и автор предисл. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.
503. Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII століття / Упоряд. В. П. Колоцова, В. І. Крекотень. Київ: Наук. думка, 1978. 604 с.
504. Ушкалов Л. Барокові джерела нового українського письменства: Котляревський, Квітка, Шевченко // Ушкалов Л. В. Есеї про українське бароко. Київ: Факт-Наш час, 2006. С. 162–212.
505. Ушкалов Л. В. Григорій Сковорода: літературний портрет // Ушкалов Л. В. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007. С. 8–74.
506. Ушкалов Л. В. Григорій Сковорода: семінарії. Харків: Майдан, 2004. 776 с.
507. Ушкалов Л. Гуманізм Тараса Шевченка // Ушкалов Л. В. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007. С. 312–350.
508. Ушкалов Л. В. Есеї про українське барокко. Київ: Факт-Наш час, 2006. 282 с.
509. Ушкалов Л. В. З історії української літератури XVII – XVIII століть Харків: Акта, 1999. 216 с.
510. Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. Київ: Факт-Наш час, 2006. С. 20–80.
511. Ушкалов Л. Кого з новочасних авторів читав Сковорода? // Переяславські Сковородинівські студії. 2013. Випуск 2. С. 142–150.
512. Ушкалов Л. В. Література і філософія: доба українського бароко. Харків: Майдан, 2014. 416 с.
513. Ушкалов Л. «Ні Йовіша, ні Марса, ні Сатурна, ні Аполліна» // Ушкалов Л. В. З історії української літератури XVII – XVIII століть. Харків: Акта, 1999. С. 167–175.

514. Ушкалов Л. В. Поганська міфологія в українській літературі XVII–XVIII століть // Феномен Агатангела Кримського: Матеріали ювілейної наукової конференції, присвяченої 125-річчям роковинам ученого / За ред. О. Г. Муромцевої. Харків, 1996. С. 59–76.
515. Ушкалов Л. Спомин про двадцять дев'яту пісню «Саду божественних пісень» // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури Харківського державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди, присвячений пам'яті професора Віктора Тимченка / за ред. проф. Л. Ушкалова. Харків: Майдан, 2002. С. 249–266.
516. Ушкалов Л. В. Творчість Григорія Сковороди крізь призму статистики // Ушкалов Л. В. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007. С. 74–83.
517. Ушкалов Л. Українська барокова література й філософія // Ушкалов Л. В. Література і філософія: доба українського бароко. Харків: Майдан, 2014. С. 172–396.
518. Ушкалов Л. Феномен української полемічної літератури // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. Київ: Факт-Наш час, 2006. С. 121–132.
519. Ушкалов Л. Філологія в перспективі богомислення // Ушкалов Л. Література і філософія: доба українського бароко. Харків: Майдан, 2014. С. 377–396.
520. Ушкалов Л. «Symbola et emblemata selecta» у творчості Григорія Сковороди // Ушкалов Л. Україна і Європа: нариси з історії літератури та філософії. Харків: Майдан, 2016. С. 165–182.
521. Ушкалов Л., Марченко О. Нариси з філософії Григорія Сковороди. Харків: Основа, 1993. 152 с.
522. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 томах. Т. 3 (Муза-Сят) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. Москва: Прогресс, 1987. 832 с.
523. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 4 (Т-ящур) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. Москва: Прогресс, 1987. 864 с.
524. Федорак Н. Турчиновський – Шевчук – Турчиновський: інтерпретація інтерпретації // Верховина. Збірник наукових праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя. Дрогобич: Коло, 2003. С. 351–355.
525. Федорчук Л. П. Бестиарна символіка у творах Григорія Сковороди та її фольклорно-міфологічні джерела // Філологічні студії. Луцьк, 2000. № 1. С. 92–98.

526. Федорчук Л. Сквородинівська модель світу через призму народного світобачення. Космічні категорії // Публіцистика і політика: Збірник наукових праць / за ред. проф. В. І. Шкляра. Київ: Видавництво Інституту журналістики Київського національного університету ім. Т. Шевченка, 2000. С. 61–64.
527. Федотова Т. П. К проблеме пятиглавия в архитектуре барокко // Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Москва: Наука, 1977. С. 70–87.
528. Фізер І. Критика літературна // Сучасність. 2000. 9 вересня. С. 86–94.
529. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. (Мета-критичне дослідження). Київ: Видавничий дім «КМ. Academia», 1993. 112 с.
530. Фізер І. Редуктивна модель «Історії української літератури» Дмитра Чижевського // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.). Київ: Обереги, 1996. С. 3–18.
531. Физиолог. Слово и сказание о зверях и птицах // Памятники литературы Древней Руси. XIII век / Вступительная статья Д. С. Лихачова. Москва: Художественная литература, 1981. С. 474–486
532. Филон Александрийский. Толкование Ветхого Завета / Перевод А. В. Вдовиченко, М. Г. и В. Е. Витковских, О. Л. Левинской, И. А. Макарова, Е. Д. Матусовой, А. В. Рубана. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2000. 451 с.
533. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / З англійської переклала Ірина Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 326 с.
534. Франко І. Відповідь критикові Перебенді // Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 27. С. 308–311.
535. Франко І. Дещо про себе самого // Франко І. Зібрання творів у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 28–33.
536. Франко І. Из секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45–120.
537. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання // Франко І. Зібрання творів у 50 т. Київ: Наукова думка, 1983. Т. 39. С. 7–21.
538. Франко І. Містифікація чи ідіотизм // Франко І. Зібрання творів у 50 т. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 36. С. 44–46.
539. Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Зібрання творів у 50-ти т. / Упоряд. З. Т. Франко., М. Г. Василенко. Львів: Камінь, 2001. 434 с.



540. Франко І. Передне слово [до видання: Шевченко Т.Г. Перебендя. Львів, 1889] // Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 27. С. 285–307.
541. Франко І. Темне царство // Франко І. Шевченкознавчі студії / упорядник М. Гнатюк. Львів: Світ, 2005. С. 56–77.
542. Франко І. «Тополя» Т. Шевченка // Франко І. Шевченкознавчі студії / упорядник М. Гнатюк. Львів: Світ, 2005. С. 154–169.
543. Франко І. Українська література // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 33. Київ: Наукова думка, 1982. С. 142–143.
544. Франко І. Українська література за 1899 рік // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 33. Київ: Наукова думка, 1982. С. 10–17.
545. Франко І. Шевченкознавчі студії / упорядник М. Гнатюк. Львів: Світ, 2005. 472 с.
546. Фреге Г. Логика и логическая семантика: Сборник трудов / Пер. с нем. Б. Бирюкова. Москва: Аспект Пресс, 2000. 512 с.
547. Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Москва: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 135–191.
548. Фрейд З. Введение в психоанализ / Пер. с нем. Г.В. Барышниковой. Харьков-Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. 480 с.
549. Фрейд З. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве // Фрейд З. Художник и фантазирование. / Под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. Перевод с немецкого Р.Ф. Додельцева, А.М. Кесселя, М.Н. Попова. Москва: Республика, 1995. С. 176–212.
550. Фрейд З. Мифологическая параллель пластического навязчивого представления // Фрейд З. Художник и фантазирование. / Под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. Перевод с немецкого Р.Ф. Додельцева, А.М. Кесселя, М.Н. Попова. Москва: Республика, 1995. С. 251.
551. Фрейд З. О введении понятия «нарцизм» (1914) // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Том 3. Москва: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 39–73.
552. Фрейд З. О добывании огня // Фрейд З. Художник и фантазирование. / Под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. Перевод с немецкого Р.Ф. Додельцева, А.М. Кесселя, М.Н. Попова. Москва: Республика, 1995. С. 339–343
553. Фрейд З. Психоаналитические заметки об одном автобиографически описаном случае паранойи // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Том 7. Москва: ООО «Фирма СТД», 2006. С. 133–205.
554. Фрейд З. Сновидения // Фрейд З. Введение в психоанализ / Пер. с нем. Г.В. Барышниковой. Харьков-Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. С. 77–241.

555. Фрейд З. Тотем и табу // Фрейд З. Собрание сочинений в 10 томах. Том 9. Москва: ООО «Фирма СТД», 2008. С. 287–445.
556. Фрейд З. Царь Эдип и Гамлет // Фрейд З. Художник и фантазирование / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. Перевод с немецкого Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя, М. Н. Попова. Москва: Республика, 1995. С. 17–20.
557. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
558. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.
559. Фром Э. Психоанализ и религия. Луганск: Биг-Прес, 2012. 96 с.
560. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I–XXXIX / Пер. с англ. М. Рыклина. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. 528 с.
561. Фуко М. Наглядати й карати / Пер. з франц. П. Тарашук Київ: Основи, 1998. 392 с.
562. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Вступительная статья Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-cad, 1994. 407 с.
563. Фурноаграфиот Дионисий. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1755 год. Москва: Издательство Свято-Вадим. братства, 1993. 283 с.
564. Хакен Г. Принципы работы головного мозга: Синергетический подход к активности мозга, поведению и когнитивной деятельности. Москва: ПЕР СЭ, 2001. 351 с.
565. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 352 с.
566. Хороб М. І. в слові барва відізвиється: синтез живописного й словесного вираження («Порослий кульбабами дворик») // Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття: (дослідження, статті, критичні етюди). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. С. 287–297.
567. Хороб М. Поетика новели Леся Мартовича «Ось поси моє» // Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття: (дослідження, статті, критичні етюди). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. С. 73–81.
568. Хороб С. Драма в новелі: Проза Василя Стефаника крізь призму драматургічних категорій // Нариси з поезики української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Івано-Франківськ: Плай; Снятин: Прут Принт, 2000. С. 26–60.

569. Хороб С. Поетика конфлікту в новелістиці Василя Стефаника: Матеріали міжнародної наукової конференції в Ягеллонському університеті // *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Krakow. 1998. Т. VII–VIII. С. 79–90.
570. Хороб С. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 238–249.
571. Хороб С. І. Слово-образ-форма: у пошуках художності. Літературознавчі статті і дослідження. Івано-Франківськ, 2000. 200 с.
572. Хороб С. І. Українська сакральна драма: виміри структури модерністського тексту // *Біблія і культура*. Вип. 10. Чернівці, 2008. С. 78–89.
573. Хофштадтер Д. Р., Деннет Д. К. Глаз разума: Фантазии и размышления о самосознании и душе. Самара: Бахрах-М; 2003. 432 с.
574. Хрущ О. Етнопсихологічні ідеї творчості Г. С. Сковороди // Григорій Сковорода і сучасні проблеми відродження України: Тези доповідей міжвузівської конференції, проведеної до 200-річчя світлої пам'яті Григорія Савича Сковороди 15 листопада 1994 р. / Ред. колегія: Возняк С. М. та ін. Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, 1994. С. 65–66.
575. Цвейг С. Мир бессознательного // Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6: Врачевание и психика; Жозеф Фуше: Портрет политического деятеля / Пер. с нем. Москва: ТЕРРА, 1996. С. 281–287.
576. Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6: Врачевание и психика; Жозеф Фуше: Портрет политического деятеля / Пер. с нем. Москва: ТЕРРА, 1996. 592 с.
577. Цветкова И. В. Судьба философского текста // *Вопросы философии*. 2003. № 11. С. 43–50.
578. Чекалов К. Маньеризм // *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под. ред. А. И. Николюкина. Москва: Интелвак, 2001. С. 501–503.
579. Черниговская Т. Мозг и язык: полтора века исследований // Теоретические проблемы языкознания. К 140-летию кафедры общего языкознания Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2004. С. 16–35.
580. Чистов К. Вариативность и поэтика фольклорного текста // Чистов К. *Фольклор. Текст. Традиция*. Москва: ОГИ, 2005. С. 77–105.
581. Чижевський Д. Деякі джерела символіки Сковороди // *Праці українського вищого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова в Празі*. Прага, 1931. С. 3–21.

582. Чижевський Д. Деякі проблеми порівняльної історії слов'янських літератур // Славістика / за ред. Р. Мниха, Є. Пшеничного. Том 1. Дрогобич: Коло, 2003. С. 353–365.
583. Чижевський Д. До проблеми бароко // Славістика / за ред. Р. Мниха, Є. Пшеничного. Том 1. Дрогобич: Коло, 2003. С. 339–351.
584. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. 480с.
585. Чижевський Д. Книга як символ космосу // Славістика / за ред. Р. Мниха, Є. Пшеничного. Том 1. Дрогобич: Коло, 2003. С. 367–398.
586. Чижевський Д. І. Культурно-історичні епохи // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У трьох книгах. Київ: Рось, 1994. Книга третя. С. 609–620.
587. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк, 1991. 176 с.
588. Чижевський Д. Про деякі джерела символіки Гр. Сковороди // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. Михайла Драгоманова у Празі. Науковий збірник / Під заг. ред. д-ра Василя Сімовича. Прага, 1934. Т. II. С. 405–423.
589. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси / підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олекси Мишанича. Харків: Акта, 2003. 460 с.
590. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова. Харків: Акта, 2003. 432 с.
591. Чижевський Д. Філософічна метода Сковороди // ЗНТШ. 1930. Т. ХСІХ. С. 146–147.
592. Шаян В. Григорій Сковорода – лицар святої борні. Лондон; Торонто: Інститут Володимира Шаяна, 1973. 111 с.
593. Шевельов Ю. Сковорода – поет // Український вісник. 1944. Ч. 29–30 (25 листопада). С. 8.
594. Шевченко Т. Автобіографія // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т. 5. Київ: Дніпро, 1979. С. 5–8.
595. Шевченко Т. Близнецы // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т. 4. Київ: Дніпро, 1978. С. 5–134.
596. Шевченко Т. Думи мої, думи мої // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Київ: Дніпро, 1978. Т. 2. 366 с.
597. Шевченко Т. Кобзар. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2012. 736 с.
598. Шевченко Т. Сон // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т. 1. Київ: Дніпро, 1978. С. 229–243.

599. Шевченко Т. Щоденник // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т. 5. Київ: Дніпро, 1979. С. 11–236.
600. Шевчук В. Анімалістично-алегорична поетика у творах XVI – XVIII століть // Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть: У 2кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. С. 78–90.
601. Шевчук В. Біс плоті: історичні повісті. Київ: Твім інтер, 1999. 358с.
602. Шевчук В. Висновки, або коли починалася Нова українська література і ще раз про стилістичні епохи // Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. С. 679–694.
603. Шевчук В. О. Вступ // Шевчук В. О. Муза Роксоланськ: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Київ: Либідь, 2004. Книга перша: Ренесанс. Раннє Бароко. С. 8–20.
604. Шевчук В. О. Григорій Сковорода – людина, мислитель, митець // Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. Київ: Радянський письменник, 1990. С. 209–220.
605. Шевчук В. О. Григорій Сковорода як письменник і мислитель // Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть: У 2кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. С. 579–594.
606. Шевчук В. О. Іван Величковський та Києво-Чернігівська поетична школа // Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. С. 192–207.
607. Шевчук В. Книга історій: інтелектуальний детектив // Сучасність. 2002. № 5. С. 9–50. (Початок).
608. Шевчук В. Книга історій: інтелектуальний детектив // Сучасність. 2002. № 6. С. 9–45. (Продовження).
609. Шевчук В. Прообразність у баченні Григорія Сковороди // Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть: У 2кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. С. 595–608.
610. Шевчук В. Око Прірви: роман. Київ: Український письменник, 1996. 198 с.
611. Шевчук В. Розсічене коло: повість // Шевчук В. Біс плоті. Київ: Твім інтер, 1999. С. 5–117.
612. Шевчук В. Сад житейських думок, трудів та почуттів // Стежка в траві. Житомирська сага. У 2 т. Харків: Фоліо, 1994. Т 1. С. 49–77.

613. Шевчук В. Срібне молоко: роман. Львів: Кальварія; Київ: Книжник, 2002. 192 с.
614. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. У двох т. Харків: Фоліо, 1994. Т. 1. 494 с.
615. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. У двох т. Харків: Фоліо, 1994. Т. 2. 526 с.
616. Шевчук В. Три листки за вікном: роман-триптих. Київ: Радянський письменник, 1986. 587с.
617. Шевчук В. Українська барокова драма // Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізне бароко. С. 382–392.
618. Шевчук В. Універсальна картина світу в творчості письменників українського бароко // Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізне бароко. С. 38–45.
619. Шевчук В. У череві апокаліптичного звіра: історичні повісті та оповідання. Київ: Український письменник, 1995. 205 с.
620. Шевчук В. О. Формально-інтелектуальні барокові вірші із середини XVII ст. // Дніпро. 1999. № 7–8. С. 77–95.
621. Шевчук В. О. Явище прообразності в літературі українського бароко // Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть: У 2кн. Київ: Либідь, 2005. Книга друга: Розвинене бароко. Пізне бароко. С. 393–406.
622. Шевчук З. Як зустрітися поглядом з «Оком прірви» // Українська мова та література. 2002. Число 20(276) травень. С. 14–17.
623. Шевчук Т. Емблематичні збірки XVII – XVIII ст.ст. в художній рецепції Г. Сковороди // Слово і час. 2010. № 7. С. 71–84
624. Шевчук Т. Образ Нарцисса в естетико-філософском осмыслении Нового времени // Литературоведческие и этнокультурные парадигмы. Измаил: СМІЛ, 2010. С. 258–266
625. Шелестюк Е. В. О лингвистическом исследовании символа (обзор литературы) // Вопросы языкознания. № 4. Москва: Наука, 1997. С. 125–143.
626. Шенк Р. Обработка концептуальной информации / Пер. с англ. Москва: Энергия, 1980. 360 с.
627. Шерех Ю. Прологомена до вивчення мови та стилю Григорія Сковороди // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. Київ: Час, 1998. С. 393–437.

628. Шивельбуш В. Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів / Пер.з німецької Т. Прохаська. Київ: Критика, 2007. 255 с.
629. Шикиринська О. Інтермедіальна парадигма філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди. дис. на здобуття наук. ступеня кан. філолог. наук: 10.01.05 Ізмаїл, 2016. 208 с.
630. Широцький К. Шевченко-художник // Сяйво. 1914. № 2. С. 44–53.
631. Шлегель Ф. Философия языка и слова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 2 / Вступ. статья, сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; Примеч. А. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. Москва: Искусство, 1983. С. 360–387.
632. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 2 / Вступ. статья, сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; Примеч. А. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. Москва: Искусство, 1983. 448 с.
633. Штерн І. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енцикл. словник для фахівців. Київ: АртЕк, 1998. 336 с.
634. Шухевич В. Гуцульщина. П'ята частин. Друге видання. Верховина: Гуцульщина, 2000. 334 с.
635. Щербатюк О. Українське бароко в європейському контексті: особливості механізмів культурної комунікації // Українознавчий альманах. 2012. Вип. 8. С. 130–133.
636. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; Науковий редактор українського видання Олег Фешовець. Львів: Видавництво «Астролябія», 2013. 588 с.
637. Юнг К. Г. Аффект цивилизации // Матрица безумия. Москва: Алгоритм, Эксмо, 2007. С. 11–137.
638. Юнг К. Г. К вопросу о подсознании // Человек и его символы / Пер. Сиренко И. Н.; Сиренко С. Н.; Сиренко Н. А. Москва: Медков С. Б., «Серебряные нити», 2006. С. 14–105.
639. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. URL: [http://a6147.so.clients.cdn13.com/read/article/Karl\\_Gustav\\_Yung/Karl\\_Gustav\\_Yung.pdf](http://a6147.so.clients.cdn13.com/read/article/Karl_Gustav_Yung/Karl_Gustav_Yung.pdf) (дата звернення: 15.08.2014)
640. Юнг К. Символическая жизнь / Пер. с англ.. Издание второе. Москва: «Когито-Центр», 2010. 326 с.
641. Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis*. Таинство воссоединения / пер. А. А. Спектор. Минск: ООО «Харвест», 2003. 576 с.



642. Юрчук О. Принцип відображення як необарокова тенденція // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 12. Житомир, 2004. С. 130–135.
643. Юрчук О. Сучасна стратегія бароко. Модифіковані риси бароко в українській літературі кінця ХХ століття Житомир, 2008. 152 с.
644. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. Сборник / Общ. ред. Арутюновой Н. Д., Журиной М. А. Москва: Прогресс, 1990. С. 110–132.
645. Яусс Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1998. № 2. С. 96–120.
646. Яценко М. М. І. Костомаров – фольклорист і літературознавець // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. Київ: Либідь, 1994. С. 5–43.
647. Эко У. От древа к лабиринту. Историческое исследования знака и интерпретации / Пер. с итал. О. А. Поповой-Пле. Москва: Академический проект, 2016. 559 с.
648. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. Санкт-Петербург: Symposium, Москва: Изд-во РГГУ, 2005. 502 с.
649. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт по переводе / пер. с итал. А. Н. Ковалю. – Санкт-Петербург: Symposium, 2006. 574 с.
650. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. Большакова. Москва: «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1996. 240 с.
651. Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. Москва: Рудомино, 1997. 413 с.
652. Эмблематика и эмблематичность в западноевропейской и русской культуре. Коллективная монография / Под редакцией А. Е. Махова. Москва: Intrada, 2016. 240 с.
653. Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. Москва: Путь, 1912. 343 с.
654. Эткинд Е. «Внутренний человек» и внешняя речь (Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX веков) // Эткинд Е. Психопэтика. Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. С. 15–396.
655. Alciati A. Emblemata cum commentariis Clavdii Minois...: & notis Lavrentii Pignorii Patavini: nouissima hac editione in continuam vnus commentarij seriem congestis, in certas quasdam quasi classes dispositis, & plusquam dimidia parte

- auctis. Patauij: Apud Petrum Paulum Tozzium, 1621. 1005 p. (Latin) URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0dv1ws12; view=1up; seq=51; size=75> (дата звернення: 12.03.2017)
656. Aldrovandi Ulisse. *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae libri duo sylua glandaria, acinumq.* Bononiae: ex typographia Ferroniana, 1667. 660 p.
657. Allen L. The Effects of Emblematic Gestures on the Development and Access of Mental Representations of French Expressions // *The Modern Language Journal*. 1995. Volume 79, Issue 4. P. 521–529.
658. *Artis auriferae, quam chemiam vocant, volumen primum: Quod continet Turbam.* Excudebat Conr. Waldkirch, expensis Claudii de Marne & Ioan. Aubry, 1593. 679 p.
659. Athyrus F. *Das erneurte Stamm- und Stechbüchlein: Hundert Geistliche Hertzens Siegel/ Weltliche Spiegel / Fabianus Athyrus.* [Electronic ed.]. Nürnberg: Fürst, 1654. URL: <http://diglib.hab.de/drucke/165-19-eth-1/start.htm> (дата звернення: 12.04.2017)
660. Austern L. P. The siren, the muse, and the god of love: Music and gender in seventeenth-century English emblem books // *Journal of Musicological Research*. 1999. Volume 18, Issue 2. P.95–138.
661. Barton E. J., Hudson G. A. *A Contemporary Guide to Literary terms with Strategies for Writing Essays about Literature.* New York: Houghton Mifflin, 1997. 270 p.
662. Bilaniuk P. B. T. An Introduction to the Theological Thought of Hryhorij Skovoroda // *Hryhorij Savyč Skovoroda. An Anthology of Critical Articles / Ed. by R. H. Marshall, Jr. and Th. E. Bird.* Edmonton; Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1994. P. 251–274.
663. Bonfante L. Freud And The Pshychoanalytical Meaning Of The Baubo Gesture In Ancient Art // *Notes in the History of Art*, Vol. 27, No. 2/3, Special Issue On Art And Pschoanalysis, (Winter/Spring 2008). P.2–9.
664. Buyens V. *A Zoological Emblem Book: Willem Van Der Borcht's Sedighe Sinne-Beelden (1642)* // *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts / Edited by Karl A. E. Enekel and Paul J. Smith.* Brill, 2007. P.555–574.
665. Cassirer E. *Język i budowa świata przedmiotowego // Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima. Ogólna redakcja A. Mencwela.* Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. S.68–76. (мова і побудова предметного світу)

666. Caussino N. *De symbolica Aegyptiorum sapientia*. Beauvais, Romain de, 1618. 1036 p.
667. Clarissimi Viri D. Andreae Alciati Emblematum libellus: vigilanter recognitus, & ab ipso iam autore locupletatus. Parisiis: Apud Christianum Wechelum, 1542. 136 p. (Latin). URL: <https://archive.org/details/clarissimivirida00alci> (дата звернення: 12.02.2017).
668. Cory A. T. *The Hieroglyphics of Horapollo Nilous*. London: William Pickering, MDCCCXL (1840). 174 p. URL: <http://warburg.sas.ac.uk/pdf/noh%2050b2331470.pdf> (дата звернення: 12.02.2017).
669. Daly Peter M. *Andreas Alciatus: Volume I: The Latin Emblems; Volume II: Emblems in Translation (Index Emblematicus)*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1985. 832 p.
670. Daly Peter M. *Andrea Alciato and the emblem tradition: essays in honor of Virginia Woods Callahan*. New York: AMS, 1989. 294 p.
671. Daly Peter M. *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.
672. Daly P., Silcox M. *The English emblem: bibliography of secondary literature*. Munchen; New York: K. G. Saur, 1990. 179 p.
673. Danek D. *Poetyka snu w Operetce* // Danek D. *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997. S. 61–103.
674. Danek D. *Psychoanaliza i analiza semiotyczna* // Danek D. *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997. S. 57–60.
675. Dietz F., Stronks E. *German Religious Emblems As Stimuli of Visual Culture in the Dutch Republic* // *Church History and Religious Culture*. 2011. № 91. 3–4. P.349–375.
676. Durand G. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Dunod, 1992. 364 p.
677. Durand G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1984. 535 p.
678. Fiała E. *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*. Lublin: Towarzystwo naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lublińskiego, 1991. 184 s.
679. Frog. *Mythology in Cultural Practice: A Methodological Framework for Historical Analysis* // *Between Text and Practice: Mythology, Religion and Research* A special issue of RMN Newsletter. № 10, Summer 2015. P. 33–58

680. Engelgrave Henricus. *Lux evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita in anni dominicas, selecta historia & morali doctrina varie adumbrata*. Coloniae, Prostant apud I. à Meurs, 1655. 926 p. URL: <https://archive.org/details/luxevangelicsub02enge> (дата звернення: 12.08.2016).
681. Feuille Daniel de la. *Devises et emblemes anciennes et modernes*. Amsterdam, 1691. 51 p. URL: [emblems.let.uu.nl/f1691663.html#folio\\_beeld048](http://emblems.let.uu.nl/f1691663.html#folio_beeld048) (дата звернення: 12.08.2016).
682. Freud S. *A Mythological Parallel to a Visual Obsession* // Freud S. *Writing On Art And Literature*. Stanford, California, Stanford University Press, 1997. P.180–181.
683. Goetz I., Tohen M., Reed C., Lorenzo M., Vieta E. *Functional impairment in patients with mania: baseline results of the EMBLEM study* // *Bipolar Disorders. An International Journal Of Psychiatry And Neurosciences*. 2007. Volume 9, Issue 1–2, February & March. P.45–52.
684. Hermetis Trismegisti. *Tractatus vere aureus, de lapidis philosophici secreto, in capitula septem divisus nunc verò a quodam anonymo, scholijs tam exquisitè & acutè illustratus, ... tandem operâ & studio Dominici Gnosij Belgae, ... in lucem editus*. Lipsia: Sumptibus Thomae Schureri, 1610. 310 p.
685. Horapollo N. *Hieroglyphica Horapollinis. Avgvstae Vindelicorvm: Ad insigne pinus*, 1595. 248 p.
686. Horn M. *A Safe Space for the Texted Icon: Richard Crashaw's Use of the Emblem Tradition in His Devotional Lyrics* // *Exemplaria. Medieval, Early Modern, Theory*. 2008. Volume 20, Issue 4. P.410–429.
687. *Iconotropism: turning toward pictures* /edited by Ellen Spolsky. Lewisburg, PA. Bucknell University Press, (c)2004. 210 p.
688. *Idea de un principe politico christiano: representada en cien empresas* by Saavedra Fajardo, Diego de. En Monaco, 1640, En Milan, 1642. 784 p. URL: <https://archive.org/details/ideadeunprincipe42saav> (дата звернення: 12.12.2016).
689. *Idea de un principe politico christiano, representada en cien empresas: dedicada al principe de las Españas nuestro señor* by Saavedra Fajardo, Diego de. Amberes: Jeronoyo y Juan Bapt. Verdussen, 1655. 826 p. URL: <https://archive.org/details/ideadeunprincipe55saav> (дата звернення: 13.12.2016).
690. Johnson M. *Emblem and Symbol in Blake* // *Huntington Library Quarterly*. 1974. Vol. 37, No. 2. P.151–170.
691. Jung C. G. *The archetypes and the collective unconscious. Collected works of C. G. Jung.* / Translated by R. F. C. Hull. New York: Princeton University Press, 1969. Volume 9, Part 1. 461 p.

692. Knapp E., Tüskés G. *Emblematics in Hungary. A study of the history of symbolic representation in Renaissance and Baroque literature* Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2003. 322 p.
693. Lakoff G. *The contemporary theory of metaphor // Metaphor and thought. Second edition.* Cambridge University Press, 1993. P. 203–250.
694. Landwehr J. *Emblem and fable books printed in the low countries 1542–1813.* Utrecht: HES Publishers, 1988. 444 p.
695. Lowance M. J. *The Language of Canaan: Metaphor and symbol in New England from the Puritans to the Transcendentalists.* Cambridge (Mass.): Harvard univ. press, 1980. 333 p.
696. Markowski P. M. *Psychoanaliza // Burzyńska A., Markowski P. M. Teorie literatury XX wieku.* Kraków: Znak, 2006. S. 45–78.
697. Manning J. *The Emblem.* London: Reaktion Books, 2002. 400 p.
698. Matsumoto D., Hwang H. C. *Cultural Similarities and Differences in Emblematic Gestures // Journal of Nonverbal Behavior.* March 2013. Volume 37, Issue 1. P. 1–27.
699. *Mutus liber, in quo tamen tota Philosophia hermetica figuris hieroglyphicis depingitur.* La Rochelle, 1677. 16 p.
700. Perri G. *The Prologue to the Narcissus of Hryhorii Skovoroda as a Philosophical Testament // Kyiv-Mohyla Humanities Journal.* 2015. № 2. P.83–98.
701. Polome E. *The Indo-European Component in Germanic Religion // Myth and Law among the Indo-Europeans / Ed. by J. Puhvel.* Berkeley; Los Angeles; London, 1970. P. 55–82.
702. Pylypiuk N. *Skovoroda's Divine Narcissism // Journal of Ukrainian Studies* 22. 1997. Nos.1–2 (Summer-Winter). P. 13–50.
703. Praz M. *Studies in Seventeenth-Century Imagery.* 2nd. edition considerably increased. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975. 607 p.
704. Raglan F. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama.* New York: Courier Corporation, 1956. 307 p.
705. Raspa A. *Native English emblem books and their Catholic manifestations // Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry.* 1987. Volume 3. P.104–110.
706. Russell D. *Emblematic Structure in Renaissance French Culture.* Toronto: Univ. of Toronto press, 1995. 336 p.
707. Russell D. *The emblem and authority // Word & Image. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry.* 1988. Volume 4. P.81–86.

708. Saunders A. What Happened to the Native French Tradition? the Decline of the Vernacular Emblem in the Seventeenth Century // *Seventeenth-Century French Studies*. 1995. Volume 17, Issue 1 P.69–86.
709. Shevelov G. Y. Prolegomena to Studies of Skovoroda's Language and Style // Shevelov G. Y. In and around Kiev. Twenty-two Studies and Essays in Eastern Slavic and Polish Linguistics and Philology. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991. P. 251–297.
710. Soletsky O. Convergence of iconic-conventional signification in the emblematic patterns of literature // *Poli-Femo. Letteratura e arti*. 2016. Numero 11–12. Milano: Liguori Editore. P.14–31.
711. Spolsky E. Archetypes Embodied, Then and Now. 28 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/310334893\\_Archetypes\\_Embodied\\_Then\\_and\\_Now](https://www.researchgate.net/publication/310334893_Archetypes_Embodied_Then_and_Now) (дата звернення: 13.01.2018).
712. Spolsky E. Introduction: Iconotropism or Turning toward pictures // *Iconotropism: turning toward pictures* /edited by Ellen Spolsky. Lewisburg, PA. Bucknell University Press, (c)2004. P.11–19.
713. Spolsky E. *Word vs Image: Cognitive Hunger in Shakespeare's England*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2007. 240 p.
714. Spolsky E. *The Contracts of Fiction: Cognition, Culture, Community*. Oxford University Press, 2015. 321 p.
715. Tung M. From mirror to emblem: a study of Peacham's use of Μικροκόσμος in *Minerva Britanna* // *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. 1989. Volume 5, Issue 4 P.326–332.
716. Turner-Cory A. *The Hieroglyphics of Horapollo Nilous*. London: William Pickering, MDCCCXL (1840). 174 p.
717. Visser A. Escaping the Reformation in the Republic of Letters: Confessional Silence in Latin Emblem Books // *Church History and Religious Culture*. 2008. Volume 88, Issue 2. P.139–167.
718. Warlick M. *The Domestic Alchemist: Women as Housewives in Alchemical Emblem* // *Glasgow emblem studies: Vol 3. Emblems and Alchemy*. Glasgow, 1998. P. 25–49.
719. *The Emblem Project Utrecht. Daniel de la Feuille. Devises et emblemes (1691)*. Introduction. URL: [http://emblems.let.uu.nl/fl1691\\_introduction.html](http://emblems.let.uu.nl/fl1691_introduction.html) (дата звернення: 13.02.2017).

## Іменний покажчик

- А**брахам Карл 139  
Августин 130  
Аверінцев Сергій 225  
Авігайла 210  
Агєєва Віра 146  
Агранович Софія 65, 71  
Адам 41, 105, 168, 320  
Адоніс 86  
Аквінський Тома 51, 52  
Актеон 30, 289  
Алківіад 209, 210, 211  
Альдрованді Уліссе 124  
Альгюсер Луї 10  
Альфатер 80  
Альціато Андре 23, 24, 38, 57, 58, 108, 153, 154, 165, 166, 168, 188, 195, 236  
Аль-Масуді 89  
Андрухович Юрій 337  
Антонич Богдан-Ігор 338  
Антонович Дмитро 249, 255, 256  
Аполон 20  
Аристотель 32, 53, 83, 100, 158, 247, 295, 314  
Армашенко (Гармашенко) Наркіс 215  
Арнхейм Рудольф 46, 48  
Архімед 5  
Атирус Фабіан 204, 205  
Афанасьєв Олександр 28
- Б**абич Сергій 153  
Багалій Дмитро 186
- Байбурін Альберт 101  
Барабаш Юрій 241, 256  
Баранович Лазар 152, 172, 180, 181, 183, 262  
Барма Олег 328  
Барт Ролан 56, 59, 60, 76, 247, 269, 305  
Бартлет Фредерик 45  
Бартмінський Єжи 70  
Баубо 113, 114  
Бахтін Михайло 23, 174, 314, 315  
Бачинський Лев 291  
Беме Якоб 135, 136  
Беньян Джон 187  
Бергсон Анрі 294  
Белий Андрій 6, 32, 33, 130  
Бікертон Дерек 78  
Білецький Леонід 55  
Білобог 83  
Білоус Петро 146, 245, 307  
Біне Альфред 48  
Біцилли Петро 257  
Блейк Вільям 237  
Боболінський Леонтій 175  
Богородиця 149, 150, 167, 203  
Бодріяр Жан 10  
Бойко Світлана 175  
Бойко Юрій 249  
Бом Девід 129  
Бонфанте Лариса 114  
Бонч-Бруєвич Володимир 186  
Бородін Василь 249  
Ботвинник Михайло 213, 214  
Бра-Шопар Армель Ле 232  
Бреусенко-Кузнєцов Олександр 160  
Броадбент Дональд 21



Бровко Олена 175  
Булашев Георгій 66

**В**айгель Леопольд 281  
Вашенко Володимир 106  
Вебер Макс 103  
Величко Самійло 175, 256  
Величковський Іван 148, 150, 166, 173,  
181, 183, 184, 310, 314, 317  
Венера 329  
Венус Отто 166  
Вергілій 145  
Вергеймер Макс 21  
Веселовський Олександр 94  
Виготський Лев 49  
Вишенський Іван 148  
Вігенерус Блайз де 131  
Віко Джамбатіста 59, 60, 61  
Вільчинська Світлана 161  
Вітгенштайн Людвіг 42, 43, 47, 91  
Вовкович Іоанікій 167  
Возняк Михайло 146  
Воловичі 184  
Воцтек 325, 332, 335  
Вулкан 44  
Вундт Вільгельм 50, 51, 103

**Г**айдегер Мартін 34  
Гайстербахський Цезарій 135  
Гальтон Френсіс 132  
Галятовський Іоанікій 179, 256  
Гаморак Ольга 280  
Гаморак Юрій 286  
Гарасим Ярослав 70, 80  
Гваттарі Фелікс 199, 326, 329  
Генералюк Леся 249, 250, 254, 257

Геракліт 32  
Геркулес 57, 235  
Гесіод 66  
Глезер Вадим 97  
Гнатюк Володимир 291  
Гоббс Томас 33  
Голубець Микола 249  
Гомер 66, 145  
Горاپолло Нілоус 13, 118, 126, 168, 197  
Гординський Святослав 249  
Городнюк Наталія 301  
Горський Вілен 187  
Граб'янка Григорій 256  
Грамастик Саксон 79, 81  
Григор'єва Олена 11, 15, 16, 17, 19, 26,  
40, 164, 340  
Григорович-Барський Василь 256  
Грицай Михайло 231  
Гром'як Роман 55  
Гроф Станіслав 129  
Грушевський Михайло 55, 89, 96, 103,  
146, 234, 271  
Гузар Ірина 249  
Гунашевський Михайло 256  
Гундорова Тамара 269, 271, 276, 331,  
332, 333, 335  
Гуссерль Едмунд 117, 272

Гадамер Ганс-Георг 16, 32, 34, 47, 51, 52,  
100, 307  
Гейштор Александр 79, 80, 84  
Гоя Франциско 237  
Гуго Герман 165

**Д**авид 211, 241  
Давидюк Віктор 94, 96

Давід Ян 167  
Даждзьбог (Дажбог) 81, 83, 229  
Дандес Алан 66  
Данек Данута 107  
Даниленко Володимир 308  
Девкаліон 44  
Дейлі Пітер М. 12, 16, 18, 25, 38, 39, 57,  
166, 168, 252, 289  
Дельоз Жиль 10, 181, 182, 183, 199, 226,  
299, 326, 329  
Делюга Вальдемар 169  
Деметра 113  
Денисюк Іван 102  
Джонсон Марк 21, 22  
Дзюба Іван 249, 266  
Діана 144, 235  
Дідух Іван 286, 288  
Дієтз Фейке 165  
Діонісій Аеропагіт 130  
Дісавл 113  
Довгалевський Митрофан 10  
Довгович Василь 173  
Дорожко Ірина 161  
Драгоманов Михайло 276  
Дюран Жільбер 66  
Дюркгайм Еміль 29, 64, 68, 74, 103

**Е**двард VII 114  
Едип 7, 107, 109, 110, 111, 146, 153  
Еко Умберто 52, 56, 301, 304, 328  
Електра 7, 107, 109  
Еліаде Мірча 66, 67  
Енгельграве Гайнріх 167, 190, 191, 242  
Еней 145  
Епікур 235  
Ерн Володимир 189, 224, 241

**Є**ва 41, 105, 168  
Євшан Микола 271  
Єфименко Петро Савич 95, 99  
Єфремов Сергій 146, 249, 271  
Єшкільєв Володимир 336

Жаботинська Світлана 21  
Жданов Дмитро 97  
Женетт Жерар 293  
Жулинський Микола 249

**З**абужко Оксана 146, 274  
Залеська-Онишкевич Лариса 308  
Зборовська Ніла 8, 105, 141-146, 147,  
148  
Зевс 44  
Земка Тарасій 184  
Зеров Микола 271, 291, 298  
Зіновіїв Климентій 184, 313, 315

**І**гор (князь) 103  
Іздрік Юрко 325, 332, 333, 335, 336  
Ікар 57  
Іліаді Олександр 55  
Інгарден Роман 117, 278  
Іов 233  
Іосиф 233  
Іриней 130  
Ісіченко Ігор 38, 184  
Ісус Навин 220, 237, 240, 246

**К**адм 57  
Кальдерон де ла Барка, Педро 26  
Кальнофойський Атанасій 152  
Кант Іммануїл 33

Карпович Леонтій 310  
Кассіерер Ернст 43, 78  
Каусин Н.124  
Каюа Роже 85  
Квітка-Основ'яненко Григорій 292  
Кебес 38  
Кекуле Фрідріх Август 5, 128  
Келер Вольфганг 21  
Кемпбел Джозеф 78, 79  
Кир'янчук Богдан 281  
Клікс Фрідріх 97  
Клосовський П'єр 10  
Клочек Григорій 249, 250  
Кляйн Мелані 8, 105, 137-141, 147  
Кнап Єва 165  
Ковалинський Михайло 162, 201, 211,  
243, 244, 245, 246, 301, 324  
Колесса Філарет 94  
Комаров Михайло 102  
Коменський Ян 167  
Кониський Георгій 168  
Коперник Миколай 171  
Копистецький Захарія 152  
Копієвський Ілля 168, 186  
Косів Сильвестр 183  
Костомаров Микола 79-88, 229  
Кострубонько 86, 87  
Костюк Григорій 160  
Котляревський Іван 145, 147, 292  
Коффка Курт 21, 46, 48  
Коцюбинська Михайлина 285  
Коцюбинський Михайло 50, 273  
Кочерга Світлана 279  
Крашевський Юзеф Ігнацій 276  
Крейцер Фрідріх 187  
Криса Богдана 38, 146, 149

Крушельницький Антін 285  
Куєвда Володимир 84  
Кузьмін Євген 249  
Кузьмінська Божена 92  
Куліш Пантелеймон 66, 248  
Купало 86, 87  
Курціус Ернст Роберт 26  
Кухальський Іпатій 305

Лакан Жак 8, 10, 105, 107, 143, 144  
Лакофф Джордж 21, 22  
Ландвер Джон 188  
Ласло-Куцюк Магдаліна 80  
Леві-Брюль Люс'єн 62, 63, 103, 130  
Леві-Строс Клод 69, 74, 78, 82, 83, 85,  
88, 103, 104  
Левченко Галина 147  
Леонардо да Вінчі 109, 117, 118, 119  
Лепкий Богдан 249  
Лисков Іван 22  
Литвиненко Сергій 270  
Лобок Олександр 67, 72  
Логінова Галина 161  
Лозко Галина 234  
Лорд Альберт 29, 70  
Лосев Олексій 17, 224, 257  
Лотман Юрій 19, 20, 174, 305  
Лоциць Юрій 187  
Луб'яновський Федір 201  
Луцак Світлана 55  
Ляйбніц Готфрід Вільгельм 33, 181, 182,  
299

Магомет 7  
Маєвський Андрій 308  
Мазепа Іван 262

Макаров Анатолій 11, 36, 169, 265  
Макарова Людмила 161  
Максимович Михайло 248  
Маланка 86  
Маланюк Євген 271  
Малахій 236  
Мальцев Георгій 71  
Марена 87  
Марія 128  
Марковські Міхал П. 106  
Марсій 20  
Мартович Лесь 50, 289-298  
Марченко Олег 225  
Масенко Лариса 308  
Маслюк Віталій 175, 196  
Махов Олександр 19, 169  
Медея 57  
Межев'їкіна Олександра 187, 194, 195  
Мелетинський Єлезар 60, 61, 74, 85  
Мельник Ярослава 273  
Менінг Джон 11, 18, 25, 26, 164  
Миненко Юрій 11, 36, 158, 169  
Михайлов Олександр 10, 11, 16, 26, 38,  
163, 164  
Мишанич Олекса 231  
Мікеланджело Буонарроті 273  
Міллер Джордж 305  
Міневра 44  
Могила Петро 74, 77, 147, 159, 165, 256  
Мовчан Михайло 259  
Мойсей 135, 168, 211, 228, 229, 233, 246,  
273, 274, 320  
Моклиця Марія 146  
Морачевська Софія 280  
Морена 86  
Мосс Марсель 103

Мочульський Михайло 271  
Мут 118  
Мюллер Макс Фрідріх 41, 42, 43, 44

**Н**азаренко Тетяна 173  
Найссер Ульріх 45  
Наливайко Дмитро 34, 170, 185, 249, 310  
Нарцис 30, 107, 108, 109, 161, 166, 187,  
213, 214, 215, 235, 243, 245  
Николаєва Олена 326, 337  
Нептун 235  
Нікляус 133  
Ніцше Фрідріх 32, 33  
Новикова Марія 96  
Ньютон Ісаак 5

**О**відій 213  
Огієнко Іван 73, 89, 90, 91, 103,  
216, 217, 234, 240  
Огинські 184  
Орфей 235

**П**авличко Соломія 146  
Павлишин Марко 308  
Павло апостол 241  
Панополитанський Зосим 135  
Панофський Ервін 13, 197  
Парацельс 135  
Парис 57  
Пелешенко Юрій 146  
Пергамський Гален 244  
Персей 235  
Перун 83, 103, 235  
Петренко Галина 161  
Петро I 262, 266  
Петров Віктор 55, 94, 96

Печарський Андрій 142, 146  
Піпін Олександр 224  
Пілецька Любомира 161  
Пірра 44  
Пірс Чарлз Сандерс 56, 170  
Піфагор 222  
Піхманець Роман 279  
Піч Роланд 187  
Платон 31, 32, 33, 34, 51, 130, 178, 195,  
211, 222, 224, 225, 226, 227, 228  
Плутарх 243  
Плющ Леонід 146  
Повторєва Світлана 199  
Полан Жан 49  
Поломе Едгар 68  
Полоцький Симеон 166, 304  
Полякова Ганна 308  
Поплавська Наталія 146, 151  
Попович Мирослав 76, 83, 212  
Порфирій 52, 53  
Потебня Олександр 14, 22, 28, 43, 49, 50,  
53, 54, 55, 64, 71, 72, 86, 94, 95, 96,  
103  
Прибрам Карл 129  
Прокопович Феофан 147, 165, 166, 167,  
238, 239  
Прометей 57, 107, 111, 289  
Птолемей V Епіфан 115

**Р**авлюк Василь 290  
Радегаст 81, 83, 229  
Радивилівський Антоній 165  
Радишевський Ростислав 146, 169  
Рассел Бертран 31, 226  
Рассел Даніель 165, 169  
Реглан ФітсРой Ричард 78

Рейнах Соломон 113  
Рибаков Борис 234  
Рікер Поль 212, 302, 315  
Розін Вадим 97

**С**ааведра Дієго де 165, 166, 193  
Савчук Ольга 241  
Салига Тарас 269, 271  
Сампсон 233  
Самойлович Іван 310  
Сварожич 81, 83, 229  
Свентовит (Святовит) 81, 82, 84, 85, 229  
Серапис 13  
Симоненко Світлана 97, 98  
Синиця Бенедьо 277  
Сілкокс Мері 166  
Сковорода Григорій 9, 11, 13, 19, 28, 30,  
34, 36, 38, 108, 109, 147, 148, 150,  
157, 160-162, 165-169, 171, 176-  
181, 185-247, 256, 274, 300, 301,  
309, 312, 314, 317, 320, 324  
Скринник Михайло 161, 231  
Славинецький Єпіфаній 165  
Сліпушко Оксана 146  
Слупецький Лукаш 80  
Смаль-Стоцький Степан 266  
Сміт Робертсон 103  
Смотрицький Герасим 184  
Смотрицький Мелетій 148, 150, 151,  
153, 154, 155, 156, 184, 310  
Соболь Валентина 149  
Сократ 32, 210  
Соломирецькі 184  
Сорока Микола 173, 174  
Сосюр Фердинан де 19, 56, 107, 143, 199  
Софокл 110

Софронова Людмила 26, 38, 187, 195,  
241

Спенсер Герберт 103

Сполські Еллен 21, 62, 76, 114, 140

Степовик Дмитро 38, 203

Стефаник Василь 49, 278-289, 290, 291,  
292, 295

Стефанівська Лідія 336

Стефанський Євген 65, 71

Стовпник Симеон 301

Стронкс Ельза 165

Сулима Микола 146

Сумцов Микола 66, 94

**Т**айлор Едвард Барнетт 74, 103  
Тантал 57

Тассо Торквато 330

Тарнашинська Людмила 301, 323

Теокрит 86

Тернер Віктор 88, 103, 270

Тесінг Ян 168, 186

Титан 269

Тиховська Оксана 260

Тихолоз Богдан 146, 274, 277

Тіченер Едвард Б. 48

Ткачук Микола 249

Тодоров Цветан 63, 174

Толстой Микита 94

Топоров Володимир 74, 94, 101, 102

Транквіліон-Ставровецький Кирило  
154, 158, 166, 181

Триглав 83

Трисмегіст Гермес 131

Трофимук Мирослав 173

Троян 145

Туптало Дмитро 146, 168, 256, 301

Турчиновський Ілля 301

Тускес Габор 165

**У**країнка Леся 143  
Устиянович Корнило 273

Ушкалов Леонід 11, 34, 36, 38, 146, 152,  
153, 158, 169, 187, 188, 189, 190,  
193, 195, 201, 204, 207, 208, 213,  
217, 225, 238, 241, 256, 261, 313

**Ф**асмер Макс 72  
Федорак Назар 314

Федорчук Людмила 231

Фея Даніель де ля 188, 189

Фіала Едвард 107

Філон Александійський 9, 130

Фрай Нортроп 149

Франко Іван 8, 146, 198, 249, 252, 253,  
254, 257, 260, 262, 264, 267-277,  
290, 291, 300, 302

Франциск I 169

Фреге Готлоб 56

Фрейзер Джеймс Джордж 42, 78, 93,  
103, 231

Фрейденберг Ольга 74, 76, 78, 246, 312

Фройд Зигмунд 7, 105, 105-120, 126,  
137, 138, 141, 142, 143, 150, 155,  
161

Фромм Еріх 149

Фуко Мішель 9, 328, 329, 330, 333, 334

Фурноаграфіот Діонісій 215

**Х**алізов Валентин 257

Харсдерффер Георг 10, 35, 170,  
205

Хед Генрі 45

Хороб Марта 298

Хороб Степан 290, 295

Христос 30, 128, 149, 150, 153, 154, 167,  
168, 181, 190, 203, 204, 215, 220,  
233, 235, 237, 240, 266

Хрущ Олена 161

**Ц**вейг Стефан 115

**Ч**еремшина Марко 290  
Чернігівська Тетяна 47

Чижевський Дмитро 8, 9, 11, 13, 16, 17,  
18, 19, 27, 34, 35, 38, 146, 150, 164,  
165, 166, 167, 168, 169, 176, 180,  
183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,  
192, 193, 195, 198, 200, 204, 205,  
222, 224, 233, 235, 241, 247, 258,  
264, 274, 299, 309

**Ш**евельов Юрій 187, 238

Шевченко Тарас 248-267, 275

Шевчук Валерій 50, 162, 171, 177, 178,  
183, 261, 299-325

Шевчук Тетяна 187, 188, 189, 195

Шелдрейк Руперт 129

Шерех Юрій 187, 212, 216, 217, 237,  
238, 239, 240

Шикиринська Ольга 187

Широцький Костянтин 249

Шлегель Фрідріх 50

Шопенгауер Артур 33

Шпет Густав 224

Штенберг Василь 251

Шухевич Володимир 102

Щербатюк Олена 169

**Ю**нг Карл Гюстав 5, 8, 68, 78, 105,  
107, 119, 120-137, 141, 142, 143,  
161, 245, 311

Юпітер 44, 235

**Я**ворський Стефан 157, 165  
Язон 235

Якобсон Роман 47

Ясинський Варлаам 167

Яусс Ганс Роберт 23, 276, 314, 316

Яценко Михайло Трохимович 80



Наукове видання

**Солецький Олександр Маркіянович**  
**ЕМБЛЕМАТИЧНІ ФОРМИ ДИСКУРСУ:**  
**від міфу до постмодерну**  
*Монографія*

*Верстка, обкладинка*

Ігор Зварич

Підписано до друку 07.05.2018

Формат 45х64/16.

Папір офсетний

Гарнітура «Times New Roman».

Умовн. друк. арк. 23.3

Наклад 300 прим.

Видавець: Видавництво «Лілея-НВ»

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Незалежності, 18/2

e-mail: lileyanv@gmail.com

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ІФ № 8 від 28.12.2000



ma forma nidi Narcisse placbat,  
est versa stupori olus.  
Aditq; exortis, dedit  
es dicit; dediq; vires:  
a mibeds, nuna doxat a quomni,  
traderet p amafus.

s diu vidurum Narcissum praedixit, qui  
ita obfiteret. At ille prope foris igne  
i vultus imagine sedepetit, ut fua amo  
R 3



oder das  
Das 1<sup>e</sup> Principium. Das 2<sup>e</sup> Principium.



**С**олеський Олександр Маркіянович – кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури ДВЗН «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Народився 1977 року в місті Коломия. Навчався в Коломийській загальноосвітній школі № 1 імені В. Стефаника. У 1994 році вступив на філологічний факультет Прикарпатського університету імені В. Стефаника, після закінчення якого навчався в аспірантурі цього ж закладу. У 2008 році захистив кандидатську дисертацію – «Валерій Шевчук – дослідник та інтерпретатор українського літературного бароко». Автор багатьох статей та кількох колективних монографій. Головні вектори наукових зацікавлень пов'язані з проблемами семіозису, сенсотворення та емблематичного структурування.

