ЕМБЛЕМАТИЧНИЙ КОД ТЕКСТІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Солецький Олександр
Прикарпатський національний університете імені Василя Стефаника
soletskij12@ukr.net

Дослідники творчості Т. Шевченка (Д. Антонович, Ю. Бойко, Л. Генералюк, С. Гординський, І. Гузар, І. Дзюба, С. Єфремов, М. Жулинський, Г. Клочек, Б. Лепкий, Д. Наливайко, І. Франко) акцентують на особливій сугестії Шевченка-художника на Шевченка-поета. На думку М.Жулинського, сучасні студії мають орієнтуватися на комплексне вивчення Шевченка – поета-митця як цілісної творчої особистості [Жулинський 2004: 66]. Тож виявлення міжвидових взаємозв'язків і впливів образотворчого мистецтва на літературну творчість Шевченка та літератури на його мистецьку творчість [Генералюк 2011: 3] – визначає актуальність багатьох праць про Шевченка.

Шевченкознавці по-різному констатують вагомість іконічно-конвенційних презентацій у художньому самовираженні видатного українського поета, за різними літературознавчо-мистецькими методиками оцінюють та номінують явища одного джерела, що спонукає до пошуку найбільш адекватних термінологічних означень та стягнень. Так, Л. Генералюк використовує поняття *візуальний код* [Генералюк 2004: 52-61], *гіпотипозис, ексфразис* як основні засоби моделювання візуального образу України [Генералюк 2009: 3-19], *код образотворчого мистецтва* [Генералюк 2013: 3-13], *синестезійність світосприйняття* [Генералюк 2005: 29-35], *міжвидовий інтеракціонізм* [Генералюк 2008: 355-377] тощо. Попри акцентування на «образотворчому», «візуальному», «кінематографічному» 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 варто розглядати в контексті риторики «емблематизму» – особливого типу художнього смислетворення, що має тисячолітню традицію еволюціонування та інсталювання універсальних форм семіотично-семантичних презентацій. Витікаючи з первісних ритуально-міфологічних єднань слова-образу та досягнувши свого апогею у часи Бароко (Е. Р. Курціус, О. Михайлов, Д. Чижевський), емблематична форма модифіковано та трансформовано проглядається у різних художніх структурах. У Шевченка вона функціонує як принцип, що стягує візуальну репрезентацію та вербальну анотацію у фразову єдність, корегуючи та координуючи текстову референцію. Через те має дуалістичне функціонування – як домінанта синтетичної зображально-словесної практики творчого самовираження письменника та як структуральний код рецепції текстів Кобзаря, свого роду «пам'ять тексту», що об'єднує найбільш виразні та вагомі знакові репрезентанти в єдиний смисловий вузол. Джерелами, що вплинули на функціональність риторики «емблематизму» у текстах Шевченка, очевидно були його мистецькі зацікавлення та вподобання, з-посеред яких вагоме місце займав культурний спадок доби Бароко.

Давню українську літературу Тарас Шевченко сприймав амбівалентно, неприхильно оцінював занедбання народної мови та *підлеглість усіляким чужим впливам* [Ушкалов 2006: 194]. Проте мистецький, іконічний спадок української культури XVII-XVIII сприймав з великим інтересом та захопленням. Виразовий, формальний, поетикальний рівень українського бароко насамперед ототожнював з вишуканими та урочистими поставами барокових споруд, іконостасами та настінними розписами соборів та церков, гравюрами та кунтушами. Книжні пам'ятки давньої літератури, мабуть, цінував не за текстуальність, а насамперед за декоративність – майстерно оформлені фронтисписи та титульні сторінки, ілюстрації до текстів, які підкреслювали вагомість візуального компонента у літературному світлі. Невипадково з'ява першої книги «Кобзаря» продемонструвала чіпку єдність візуального та текстуального компонентів, що начебто продовжували барокову традицію розпочинати книгу емблематичним титулом. Офорт Василя Штернберга «Кобзар з поводирем» як фронтиспіс першого видання на століття візуально позначив авторську та текстову месійність, координуючи інтерпретаційні смислоформи «Кобзаря» в перехрещенні багаторівневих відносин поміж іконічними та словесними знаками, вносячи в такі референційні відносини образ та постать самого Шевченка.

Традиційно класичні елементи емблеми (зображення / малюнок (pictura), надпис / заголовок (inscriptio) і епіграма / підпис (subscriptio) [Довгалевський 1973: 236] модифіковано та латентно проступають в рецептивних інтерпретаціях «Кобзаря». Відтак, кожен текст збірки умовно внесено в парадигму контамінаційних відносин з назвою та офортом до неї, що значною мірою зумовило семантичну переакцентацію (або ж розширення) лексеми «кобзар» через взаємонакладання образу народного співця на автора та його «голос» у тексті і навпаки. Водночас, емблематична конструкція стає імпліцитним кодом стабілізування значень «наукової» метонімії та перифразу, що набули сталого термінологічного вжитку в шевченкознавстві щодо особистості самого автора – Кобзар, стягуючи візуальний контур образу та його вербальні представлення в багату семантичну тональність.

Лексема «кобзар» уже не лише символ, алегоричний образ, а насамперед слово, що має особливу емблематичну асоціативність. Лексикографічні тлумачення слова «кобзар» організовано як вибіркову малюнкову візуалізацію образу в дії: український народний співець, що супроводить свій спів грою на кобзі [ВТСУМ: 436]. Тут підкреслено національну своєрідність постави співця, невід'ємну атрибутивність кобзи і насамперед дію (чи функцію) «спів, що супроводжується грою». У текстах «Кобзаря» ця лексема позначає не лише одну візуальну проекцію, а комплекс, що можна означити як *емблематичний мотив* [Daly 1998: 74]. Його функціональне окреслення реалізується у текстах, протягуючи лінії поміж назвою-візуальними образними представленнями-авторськими лірично-філософським коментарями. Зрештою, розширений однотипний візуальний малюнок, що повторюється у різних творах, підтверджує вагомість емблематичної практики. Сюжетну колізію поеми «Тарасова ніч» проектує початкова картина: *На розпутті кобзар сидить Та на кобзі грає, Кругом хлопці та дівчата, як мак процвітає. Грає кобзар, виспівує, Вимовля словами* (Т. Шевченко. Тарасова ніч).

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 [Франко 1980: 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 (Т. Шевченко. Перебендя).

У поезії «Думи мої, думи мої»: *Виросла могила, А над нею орел чорний Сторожем літає, І про неї добрим людям Кобзарі співають* (Т. Шевченко. Думи мої, думи мої).

У цитованих фрагментах спостерігаємо схожу візуальну картину, яку наповнюють ті ж декоративні деталі – кобзар, кобза, поле, могила, співає. Вони позначають художній топос оповідності, описують простір уявної наративної позиції автора, вказуючи через визначені деталі 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, замінюючи у подібній емблематичній конструкції образ кобзаря на власний: *Заспіваю – море грає, Вітер повіває Степ чорніє, і могила З вітром розмовляє. Заспіваю – розвернулась Висока могила* (Т. Шевченко «Гайдамаки).

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

По-особливому поетика візуально-вербальної сигніфікації простежується в поемі «Сон», стиль та структура якої спонукають до визначення особливого типу риторичного емблематизму, який тісно прив'язаний до виразових форм барокової культури.

У дослідницькому дискурсі цей твір Тараса Шевченка трактується як один з тих, що дозволяють відстежити певну тематичну схожість і світоглядну єдність творчості українського поета з попередньою літературною традицією. Природно, – зазначає Л. Ушкалов, – що поетика Шевченкових творів часом виразно нав'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 надибав у сковородинській псальмі «Всякому городу нрав і права» [Ушкалов 2006: 198-199]. Схожість, на якій акцентує український вчений, насамперед відображає змістову подібність, що, на наш погляд, лише частково і віддалено вказує на присутність барокових форм у тексті поеми. Більш виразно вони окреслюються при детальному зіставленні засадничих принципів організації «картини світу», що у бароковому дискурсі і у тексті Шевченка спрямовані на панорамне і масштабне відображення буттєвого світоустрою.

Текст поеми «Сон» зіткано як взаємонакладання різних мікроепізодів історичного буттєвого полотна України. Їхнє презентування опирається на принцип, що форматував барокові титули та фронтиспіси, конклюзії, настінні розписи, іконостаси церков та соборів. Об'єднує їх споріднена структурна організація – 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» словом та текстовою фразою. В обидвох випадках художні утворення спрямовані на вираження насиченості та наповненості зображення, словесний ж коментар увиразнює домінанту смислової значимості.

У природньому 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…* (Т. Шевченко. Сон).

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!* (Т. Шевченко. Сон).

Авторський коментар до першої іконічної сцени цілком вкладається в тріадну виразовість емблатичної схеми і нагадує третій елемент, що стає своєрідним узагальненням та увиразненням ідейної інтенції усієї візуально-вербальної презентації: *Шкода й праці. Схаменітся: Усі на сім світі – І царята, і старчата – Адамові діти.* (Т. Шевченко. Сон).

Її можна означити як антропоцентричний імператив «гуманізму» та рівності – «усі ми Адамові діти», що відлунює *христоцентричністю, міцно закоріненою в попередній українській духовній традиції* [Ушкалов 2007: 321]. Тож основною рисою рефлексії поета є осмислення людини і суспільства як центрів буття усього світу, *високогуманне чуття* [Франко 2005: 64], що, за словами Д.Чижевського, було *основною рисою цілої духовної постаті Шевченка* [Чижевський 1991: 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 слідуючи законам 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 (Кобзар). Відтак, опозиція, що виникає – автор/український світ (суспільство), цілком природно формулює філософський і емблематичний дискурси, адже образ світу презентується як емблема, яку сам вибірково візуалізує та інтерпретує, творить та тлумачить наратор, що водночас є 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, смислове «засвоєння» 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 припадково чергуються та міняються, нічим або мало чим в'яжучися з собою [Франко 2005: 63].

Уся проекція «історичного лету» дотепно означена «сном», що фантасмагорично 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 [Макаров 1994: 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 кадани залиті. Із нор золото виносять, Щоб пельку залити Неситому!.. А меж ними, запеклими, В кайдани убраний, Цар всесвітній! цар волі, цар, Штемпом увінчаний!*(Т .Шевченко. Сон).

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 «картини» проглядається традиційна для християнської іконосфери кількашарова, стратифікативна проекція «підземелля, пекло – земля – небо». Безперечно, що такі наповнення провокують смислову енігматичність і трактуються амфіболічно. Варто згадати хоча б дослідницькі інтерпретації словоформи «цар, штемпом увінчаний», що по-різному тлумачились навіть в межах однієї праці: До речі, цей пассаж, - 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 [Дзюба 2005: 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, рожевії 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 ростимуть, і у люди вийдуть!* (Т. Шевченко. Сон).

Такий тип викладу підкреслює вагомість дуалістичних переходів – від зображально-виразових до абстрактно-філософських – у творчій манері автора, де «художник» змінює «поета» і навпаки. Цілісність рецепції такого тексту можлива

лише через взаємоузгодження фрагментів, які нагадують емблематизований ребус, що розкодовує 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-фантасмагоричній проекції. Отже, стильовий виклад поеми «Сон» Тараса Шевченка дозволяє стверджувати вагомість риторики емблематизму у ідейному смисловираженні. Проявлення в текстах давньої емблематичної форми певним чином обґрунтовує таємничу силу «слова» унікального українського митця, своєрідність та самобутність художнього мислення, що частково виплекано естетикою та риторикою попередніх мистецьких та літературних традицій.

Література

А н т о н о в и ч 2004: Антонович, Д.В.: Шевченко-маляр. Україна, Київ 2004.

Г е н е р а л ю к 2004: Генералюк, Л.: Візуальний код Шевченка. In: Слово і час. №3. 2004, с.52-61.

Г е н е р а л ю к 2009: Генералюк, Л.: Гіпостипозис у творчості Шевченка – основний засіб моделювання візуального образу України. In: Слово і час. №3. 2009, с.3-19.

Г е н е р а л ю к 2013: Генералюк, Л.: Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика. In: Слово і час. № 2. 2013,с.3-13.

Г е н е р а л ю к 2008: Генералюк, Л.: Поетичність у структурі мистецьких творів Шевченка і питання міжвидового інтеракціонізму. In: Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник. Вип. 5. Київ 2008, с. 355–377.

Г е н е р а л ю к 2005: Генералюк, Л.: Синестезійність світосприйняття Шевченка – маляра і поета. In: Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць. Вип. 7. Київ 2005, с. 29–35.

Г е н е р а л ю к 2011: Генералюк, Л.С.: Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку-середини XIX століття: автореферат дис…. докт. філол. наук. Київ 2011.

Д з ю б а 2005: Дзюба, І.: Тарас Шевченко. Видавничий дім «Альтернативи», Київ 2005.

Д о в г а л е в с ь к и й 1973: Довгалевський, М.: Поетика (Сад поетичний). Мистецтво, Київ 1973.

Ж у л и н с ь к и й 2004: Жулинський, М.: Шевченкознавство: Стан і перспективи. In: Слово і час. №3. 2004, с.61-66.

К л о ч е к 2013: Клочек, Г.: Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. Академвидав, Київ 2013.

М а к а р о в 1994: Макаров, А.: Світло українського бароко. Мистецтво, Київ 1994.

У ш к а л о в 2006: Ушкалов, Л.В.: Есеї про українське бароко. Факт-Наш час, Київ 2006.

У ш к а л о в 2007: Ушкалов, Л.В.: Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Факт, Київ 2007.

Ф р а н к о 1980: Франко, І.Я.: Переднє слово [до видання: Шевченко Т.Г. Перебендя. Львів, 1889]. In: Зібрання творів: У 50 т. Т.27. Наукова думка, Київ 1980, с. 285-307.

Ф р а н к о 2005: Франко, І.: Темне царство. In: Шевченкознавчі студії. Львів 2005, с. 56-77.

Ч и ж е в с ь к и й 1991: Чижевський, Д.: Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк 1991.

Ш е в ч е н к о 1979: Шевченко, Т.: Автобіографія. In: Твори у 5 т.. Т.5. Дніпро, Київ 1979.

Ш е в ч е н к о 1012: Шевченко, Т.: Кобзар. Вид. центр «Просвіта», Київ 2012.

D a l y 1998: Daly, P.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.

Умовні скорочення

ВТСУМ: Великий тлумачний словник сучасної української мови. Ірпінь: ВТФ «Перун», Київ, 2001.

Summary

Emblematic form is treated as a special type of verbally and graphically structured unity that forms a matrix of textual agreements between the author and the reader. Traditionally, the classic elements of symbol (image / picture (pictura), inscription / title (inscriptio) and epigram / signature (subscriptio) have been modified. They shaped a dormant semantic generalization in receptive interpretations of "Kobzar". Eventually, they determined the structural code of the first edition and have already designed all subsequent expanded and complemented editions.

Keywords: emblematic form, iconosphere, structure, baroque art, frontispiece, reception, symbol.