

В. Д. Радчук, канд. філол. наук, доц.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
vitaliy_radchuk@ukr.net

КОД "КАТЕРИНИ" ШЕВЧЕНКА

Студія ілюструє попередню, "Перекладач Тарас Шевченко" ("Шевченкознавчі студії", 2021, вип. 1 (24), с. 46–75), розкриваючи далі проблему взаємної перекладності поезій і картин Т. Шевченка у світлі "Лаокоона" Лессінга і з погляду сучасних семиотики та герменевтики. Автор підкреслює специфіку мови кожного виду мистецтва і тяжіння мистецтв одне до одного завдяки їхній специфіці. "Катерину" досліджує як знакову надбудову з глибоким корінням смислотворення, як цілісну ієрархічну полісистему художніх кодів. У плані інтерсемиотики оцінює можливість сприймати й відтворювати відповідними питомими засобами картину в поемі й поему в картині. Також заторкує проблему методу пізнання художнього змісту.

Ключові слова: Шевченко, "Катерина", поезія, живопис, переклад, тлумачення, код, знак, стиль, ціле.

1. КАРТИНА У ПОЕМІ

Чи була би Шевченкова Катерина прийнятним для нас символом України, чи була би драма України у творі такою виразною і глибокою, чи було би авторське і наше співчуття до героїні-покритки таким світлим і щемним, а її образ таким романтичним, прекрасним і божественним, якби на полотні художник зобразив її босою на засніженій дорозі в ту мить сподіваної зустрічі, коли від неї відцурався і втік її коханий москалик – батько її сина, навіть не глянувши на немовля? Це ж який матеріал і привід, щоб зримо передати душевний стан і вдачу антиподів, конфлікт морально-етичних переконань, зіткнення світів – соціокультурних, станових, етнічних, мовних!

Вона до милого ніжно: *любий, серце моє коханєс, мій голубе, мій батечку, мій братику*. А той, поганяючи коня: *"Дура, отвязжися! Возьмите прочь безумную! ... Возьмите прочь! Что ж вы стали?"* У цих грубоцях, у цій мовній картині світу нікчеми відлунує "жарт" ватаги москалів з попереднього епізоду: *"Ай да*

баба! Ай да наши! Кого не надуют!" І весь дух та історія тієї держави, яка ті орди-ватаги для своєї політики і завела собі.

А з тим у поемі є все, щоб на полотні композиційно віддзеркалити діалог у множині ракурсів, у протесті "німого" зимового лісу, в чутному свисті завірюхи, в реакції живих свідків – солдатів, знедолених рабів імперії з оскопленими муштрою душами і погаслими, але видючими очима, чийхось відірваних від домівок синів, лебедиків, голубчиків, яких Катерина у відчай просить взяти з собою невинну *сиротину*, перш ніж покласти *несповите, сердешне, заплакане* невиннятко на сніг і кинутися, як *нависна*, зі шляху в ліс, а потім на став та в ополонку з вигуком: *"Прийми, Боже, мою душу, А ти – моє тіло!"* Ці слова босої Катрі, як і палка розмова її з офіцером, стиль обох мовних партій, цілком перекладні зоровою уявою, ото ж і палітрою, пензлем, олівцем, різцем офортиста. Пейзаж міг би виразно відтінювати олією, аквареллю чи графікою обидві сцени кульмінації твору – зустріч і самогубство. Чи й три, бо найтрагічнішою в поемі є мить, коли мати зрікається свого сина і полишає несповитим на засніженому шляху. Тут сходяться відчай нещасної матері у "Титарівні", яка кладе своє немовля на цямрину колодязя, божевілья закоханої шекспірівської Офелії і горе Мазепиних чайки-небоги та її чаєнят, що їх чайка-Україна вивела *при битій дорозі*. Шевченкова поема, що її міг написати тільки талановитий художник, у цьому місці надає всі необхідні відтінки барв та контури. І для перекладу мовою пластики аж проситься:

Попід горою, яром, долом,
Мов ті діди високочолі,
Дуби з гетьманщини стоять,
У яру гребля, верби вряд,
Ставок під кригою в неволі
І ополонка – воду брать...
Мов покотьоло червоніє,
Крізь хмару – сонце зайнялось.

А якби мати-страдниця з немовлям постала перед нами в одному з живописних і гідних Шевченкового пензля епізодів її поневірянь, довгого і тяжкого шляху на чужину, шляху хресного,

що його провіщають крила млина на олійному полотні 1842 р.? Приміром, між Києвом і Броварями у розмові з чумаками? Тут у неї заплакані очі, вона смутна, невесела –

У латаній свитиночці,
На плечах торбина,
В руці ціпок, а на другій
Заснула дитина.

При всій пейзажності і портретності, при всій умоглядності роздумів-ретардацій (*"Єсть на світі воля, А хто її має?.." "Кого Бог кара на світі, То й вони [люде] карають..."*), ліричних відступів, напутливих звернень (*"Далекий шлях [у Московщину], пани-брати, Знаю, його знаю!.." "Отож-то дивіться та кайтесь, дівчата..." "Не плач, Катерино, Не показуй людям сльози..."*) поема настільки сюжетна й динамічна, що розгортається в часі, немов кіносценарій. Теперішній, виплеканий екранами й екранізаціями культурі сприйняття, близькій до українського поетичного кіно, годі проминути той факт, що присвячений В. Жуковському твір, написаний по викупі автора з кріпацтва, за 55 років до винаходу в Одесі Й. Тимченком "кінескопа" і показу перших стрічок, на диво кінематографічний. Перебігу сцен зі згущеною ряснотою деталей і взаємодією планів добре надається саме кіно, хоча сюжет разом із загальними для романтичної поезії мотивами сповна доступний і чуттєвості вокалу (прикметні тут опери С. Карпенка й М. Аркаса), і сценічній грі в театрі драми. Звичайно, про 4-серійну мелодраму 2016 р. за сценарієм А. Кокотюхи тут не йдеться, учнівський фільм Н. Ноєнко 2014 р. "Казка про Катерину" цікавий як дослід для семінару в студії, а спроба 1911 р., на жаль, предмет архівної археології. Можна сміло припустити, що Шевченків "монтаж" епізодів і сцен вписався б в абичий стиль режисури: О. Довженка, І. Кавалерідзе, С. Параджанова, Ю. Іллєнка, М. Мащенко, Л. Осики та хоч би й С. Спілберга, Дж. Кемерона чи іншого відомого на весь світ режисера-чужинця (те, що визначає умови турніру таких митців, варте окремої розмови).

Але перебіг оповіді здатна доносити до нас і картина, що висить на стіні.

Чим не сцена для живописця – прощання Катерини з рідним селом, вийшовши за яке, сердешна *"заголосила. Як тополя, стала в полі При битій дорозі..."*? Як бачимо, тут Шевченкова поема приростає змістом його балади "Тополя". А комусь же з ревних аналітиків-типологів так і кортить розглядати і поему, і баладу окремо від органічних їм шедеврів пластики, кожен з яких не мальована копія чи ілюстрація тексту, а складник єдиного цілого, звершеного на засаді взаємодії художніх засобів, що її визначає не матеріал, а ідея, стиль, естетична мета... Заплакана мати *пригортає, цілує своє янгелятко*, яке

Маленькими ручицями
Пазухи шукає.
Сіло сонце, з-за діброви
Небо червоніє.

Очевидно, що в картинах поеми, як і на полотні, потужно взаємодіють і дають кумулятивний ефект не лише різні плани, як-от передній і задній, але й різні ракурси бачення, зокрема представлені символами, наділеними зором і духом. Пейзажі побільше багатопланові і служать антуражем для подій, але вони й самі говорять. Світло, окрім того, що ним грають відтінки барв, указує на час і простір. Світло передає рух сонця по небу і Катерини по шляху. З рідним селом Катря прощається увечері, і це вже вселяє неспокій, коли не страх перед невідомим. Ось поночі (*"Кричать сови, спить діброва, Зіроньки сіяють"*) художник ніби шукає свою героїню, турботливо допитуючись у п'тьми, де ж вона *Катрусю пригорнула*:

Чи в лісі, чи в хаті?
Чи на полі під копою
Сина забавляє,
Чи в діброві з-під колоди
Вовка виглядає?

Мати з немовлям *попідтинню* ночувала, *раненько* вставала. Ранок означає, що треба йти далі, вечір – що слід шукати, де б заночувати. Однак логікою здорового глузду художня мотивація не обмежується.

Природа говорить від Бога – з глибин первісної свідомості, образами, що споконвік уособлювали стосунки людини і світу, де "Богом було Слово". Лексикон на позначення природи багатий і належить не лише її коду: *сонце, небо, хмара, вітер, ніч (нічка); сад (садок, садочок), черешні та вишині (вишник), (червона) калина (що плаче біля колодязя і бажана на могилі); гай, ліс, возлісся, діброва, дуб(и), верби, пеньки; вовк, сови, ховрашки; кінь; у порівняннях (зокрема, згорнених у метафору): тополя, лози, квітка (квіточка), гадина, собаки злі (пси); в т. ч. у зверненнях до людей: голуб (голубонька, голубчики), цвіт рожевий, ягодка, пташечка, сокіл, лебедики; земля (чужа і рідна, взята з собою в дорогу як оберіг), вода, роса, ставок; море, (жовті) піски (знаки чужини); зима: сніг, крига, лід, заверюха (хуртовина, фуга), замети; поле, яр, гора, діл, курява. Природа олюднена, в ній є не лише село, хата (хати), колодязь, копа, гребля, ополонка, а й душа, дарована Богом і поетом. І це – у кордоцентричному творі, де *серце (серденько)* згадано 17 разів, а ще двічі відлунює в означенні *сердешина*. У природи, свідка й учасника подій, очі та голос має все смертне, що дихає, і все вічне.*

Собаки кусають, та не глузують, і тим антонімічні жорстоким і злим людям, заскорузлості упереджених душ. Отож "собаче ставлення" належить не лише мові природи, а й морально-етичній, як і гавкіт пса на вершника-кривдника, вгадуваний на олійному полотні, ніби чутний з неї.

Вода – перш ніж позначити самогубство ("*Шубовість у воду!*") – згадується як колодязна у фразі з можливим натяком ("*Возьме відра, опівночі Піде за водою*") і вже напевне провіщає лихо, коли Катря, попрощавшись з батьками, виходить з хати в сад і каже сину: "*Заховаюсь, дитя моє, Сама під водою*". У пейзажі перед зустріччю героїні з коханим вода знову віщує біду: "*І ополонка – воду брать*". Отже, вода латентно такий самий знак майбутнього, як і граматичний час у словах, з якими Катерина звертається не так до сина, як до самої себе: "*Оддам тебе, мій голубе, А сама загину*".

Мотив вигнання і поневірянь підкреслено наскрізною опозицією саду і лісу. Сад – затишний, плеканий людською працею біля домівки, ліс – дикий, небезпечний, де бігають вовки. Сад згадується 6 разів (з вишником – 8), ліс – 10 (18, як залічити сюди *темний гай, лісничих, возлісся, дуби, діброву та пеньки*).

Сонце – джерело життя, обожнюване всіма народами в усі часи, – "світить" у поемі 11 разів, зокрема 4 у сполучі *схід сонця* на позначення ранку і 2 – вечора: *зайде (сіло) сонце; 1 – пече сонце* у сенсі дошкуляє. Сонце – антитеза не лише темряви ночі та нічлігу (згаданого 8 разів), але й зимової стужі, хуртовини. Природа не обіцяє чудес: *зима впала*.

Свище полем заверюха,
Іде Катерина
У личаках – лихо тяжке! –
І в одній свитині...

Такою її талановито малювали І. Їжакевич, Ф. Коновалюк, В. Касіян. Графічна ілюстрація В. Касіяна до Шевченкових "Поезій" 1934 р., його ж "Катерина" 1949 р. (акварель, туш), численні "Катерини" І. Їжакевича, зокрема олівцем 1937 р. і до "Кобзаря" 1939 р., олійні 1939, 1950, 1952, 1955, 1956 рр., колоритні полотна Ф. Коновалюка "Катерина йде в Московщину" 1958 р., "Катерина взимку" 1959 р., "Катерина по дорозі в Московщину" 1968 р., схожі етюди 1943 і 1969 рр. та інші – вже класика в галереї портретів засніженої в дорозі Катерини. Образ цей, озвучений хвижею, вивірено у пластиці такою множиною втілень, яка вже сама здатна ілюструвати шляхи шукань у творчій історії кількох поколінь митців: вони то ховали од вітру і від глядача обличчя прекрасної матері, то відкривали їй погляд, то геть згорблювали згорьовану перипетіями і приниженням постать, то випрямляли насажену до кінця нести свій хрест, надію, вірність любові. Проте Шевченко все своє сказав і без участі в цьому турнірі на своєму полі, куди тепер його подумки кличуть суддею. Емоційне вчування поета в душу героїні, саме по собі жіночне перебігом

настрою, не шукало тут ще й емпатичної трансмутації в інший матеріал. А настрої міниться – лови лиш мить:

Реве, стогне хуртовина,
Котить, верне полем,
Стоїть Катря серед поля,
Дала сльозам волю.

Хіба і ця картина не варта була Шевченкового пензля?

Але є те, що пензель не може і не має копіювати. У поемі на 750 рядків *сльози і плач (ридання, голосіння, заплакані очі)* згадано 38 разів. Слід гадати, такий "надмір" свідомий: на тлі ритміки, барвистого живопису та динаміки сюжету він цілком вирашаний. Чи не найкраще пояснює задум "семантичного барабану" жива реакція слухачів на читця, котрий і сам нерідко утирає сльозу співчуття. Це і є катарсис. Плач підносить, очищує і лікує, не дарма ж Шевченко уводить у поему ліричну мить психотерапії, коли радить своїй героїні не лити сліз злим людям на втіху, а виплакатися подалі від них у темнім лісі, щоб на душі полегшало. "*А серденько одпочине, Поки сльози ллються*", – каже він їй. Те саме розуміння людської душі знаходимо далі у роздумах поета про долю безбатченка Івася, якого *одцуралась* і мати-потопельниця:

Не сироти малі діти,
Що неньку сховали –
Їм зосталась добра слава
Могила зосталась:
Засміються злії люде
Малій сиротині;
Вилле сльози на могилу –
Серденько спочине.

Сміх у поемі – не противага плачу, а його причина. На весь твір Катерина *усміхається* лише один раз – милуючись сином, та й то *тяжко*. Про *сміх* ідеться 8 разів, але тільки в значенні насміх, кпини, глузування. І що дуже гірко, це сміх над сльозами бідолахи. Гірко поетові, гірко й читачеві. Плач – не просто риса душевного стану, а ще й спонука, знак апеляції, психотехніки,

магії навіювання емпатії, що добре знають і вміло використовують жебраки, схильні до маніпуляцій жінки і вередливі малі діти. Шевченко достукується до нас у спосіб, акцентований романтизмом у народній поезиці, який не завжди розуміла чи й схвалювала критика, надто ж у контексті невдач епігонів.

Коли вглядаєшся в картини Шевченка "Селянська родина", "Старости", "Судня рада", в його інтер'єри, зарисовки селян, групові портрети, етюди, ескізи, що близькі до сцени прощання Катерини з батьками деталями українського побуту, а з тим і порівнюєш народознавчо точну літографію 1911 р. до цієї хатньої сцени М. Ткаченка, олійну версію 1950 р. Ф. Коновалюка й ілюстрацію 1983 р. підкреслено іконописного, етнофілософічного шевченколюбця О. Івахненка (де всі вже біля порога, зажурені, мовчазні, із задумливим поглядом усередину себе, ні на кого не дивляться, батько обнімає матір, донька з малям вклоняється їм, стоячи на колінах, у темпері не вгадується навіть тихої сльози, а не те що ридання на взір "Відлуння крику" Д. Сікейроса чи стану душі батьків-дітовбивць: Гонти у "Гайдамаках", Матео Фальконе у П. Меріме, Тараса Бульби у М. Гоголя, Гриця Летючого у В. Стефаніка, Івана Грозного в І. Рєпіна і подібних), мимоволі починаєш уявляти, – певна річ, лише в найхарактерніших для нашого митця рисах, – як би він сам міг передати на полотні трагедію усієї сім'ї, ту рвану рану сирітства (а *сиротами*, каже поет, *зостаються і старі батько й мати*), яку носив у своєму чутливому серці змалечку. Картина з поеми вимальовується предметна й виразна:

Сидить батько кінець стола,
На руки схилився,
Не дивиться на світ Божий,
Тяжко зажурився.
Коло його стара мати
Сидить на ослоні,
За сльозами ледве-ледве
Вимовляє доні.

Шевченко і тут психолог, і то вже етнопсихолог, ще й сімейний, уважний до віку й статі. Батько зажурений – мати

голосить. Батько небагатослівний, своє коротке слово як остаточний присуд він мовить за звичаєм у кінці – мати, як і належить їй, допікає доньці і так, і сяк. І обрядом весілля: *"А де ж твоя пара? Де світилки з друженьками, Старости, бояре?"* – посилаючи зрештою шукати *"у Москві свекрухи"*. І проклинаючи той час, коли дала доні життя: *"Якби знала, до схід сонця Була б утопила"*. І дорікаючи невдячністю. І жаліючи себе вже неживу, бо ж хто над нею плакатиме, хто поминатиме її? *"Хто посадить на могилі Червону калину?"* У самому плачі, як і в згаданому в нім поховальному обряді, традиційний набір ритуальних заклинань для стану нестерпного душевного болю, на що вказують і причитання з ласкавими словами: *"Доню моя, доню моя, Цвіте мій розжевий! Як ягодку, як пташечку, Кохала, ростила... Доню моя, доню моя, Дитя моє любе!"* Виганяючи доньку з дому, старі батьки, як і вона сама, дотримуються формул прощального ритуалу. Ненька: *"Поблагословила: "Бог з тобою!"* Катря кидається батечку в ноги і просить прощення. Він: *"Нехай тебе Бог прощає Та добрії люде; Молись Богу та йди собі..."* Лише три рухи передують прощальному поклону горопашної покритки батькам: мати, як мертва, на діл повалилась, а донька, бухнувши в ноги батькові, підводиться. В усьому іншому, окрім відповідної міміки, яка легко вгадується, картина майже статична.

Чом же Шевченко відмовився зображувати пластично яскраві живописні сцени своєї поеми (в самого лише Ф. Коновалюка ілюстрацій до твору понад 200), натомість передав на полотні навіть не те що свою наскрізну моральну настанову, зрештою традиційну, переспівану (*"Кохайтесь, чорнобриві, Та не з москалями..."*), як ось цю свою співчутливу і безмежну любов до героїні:

Катерино, серце моя!
Лишенько з тобою!
Де ж ти в світі подінешся
З малим сиротою?

Слід гадати, причиною такої розбірливості є якраз специфіка мистецтв, але не так межі, встановлювані Лессінгом, що їх митець при бажанні міг би й розширити, як тяжіння мистецтв одне до одного завдяки означеній специфіці.

2. АРХЕТИП ЧИ ХРОНОТОП?

"Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаликом і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона, сердешна, тіль не плаче та підіймає передню червону запашчину, бо вже, знаєте, трошки тее... а москаль дере собі за своїми, тільки курява ляга – собачка ще поганенька доганя його та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тільки мріє. Отака моя картина".

Хто тільки не підтверджував своїх суджень цим уривком з листа Шевченка до Г. Тарновського [6, т. 6, с. 21–22]! А тим часом у свідченні художника більше загадок, аніж пояснень. Чому він поставив вітряк на кістки пращурів? Чи не блюзнірство це – млин на могилі? Чому "трошки тее" на картині вже стан близький ліченими тижнями до пологів? Скільки років "дідусеві", в якому легко вгадується козак Мамай? Де ж це бачено, щоб Мамаїв малювали дідами? Чому молодцюватий "дідусь" "ложечки собі струже", а не грає на кобзі, як того вимагають наявні атрибути жанру? Хіба лише сум в очах ложкаря і нічого більше? Хто дивиться услід Катерині тими до болю знайомими очима? Кого ще, крім Мамая, може уособлювати "дідусь", а скорше царинник, адже він сидить у царині та ще й під куренем? Хто чи яка стихія представляє його у поемі, де годі було б і очікувати його в такій подобі? Скількох осіб зображено на картині? Скількох, крім тих згаданих "своїх", у ледь помітних ківерах, за якими "москаль дере собі"? Навіщо тут ті та інші? Які між ними стосунки? Приязні чи ворожі? Чому і куди вершник дає драла – ясно з поеми: "*В поход затрубили. Пішов москаль в Туреччину*". Сказано без зайвих деталей, тож цей лаконізм має силу узагальнення: остання на час постановня твору російсько-турецька війна 1828–1929 років (за вплив на Балканах і Кавказі) була вже дев'ятою, а далі буде ще три, зокрема ганебна Кримська в період Шевченкової солдатчини... Чому собачка "нібито гавкає" – теж неважко здогадатися, принаймні на побутовому рівні. Але ж і зображені поруч побутові речі говорять не лише про побут... Чому одвічний *степ мріє*, а тимчасова *курява ляга* – підказує логіка образу на полотні, однак за цією антитезою теж схована глибша

думка... Це далеко не всі загадки. У самій картині, як і в поемі, їх значно більше, і то таких, що не розв'язуються однозначно.

А над ними тяжіє принципове питання: що є змістом мистецького твору? Задум автора – ідея першотлумача? Його мета, наміри, осяяння, одкровення, погук до людей, очікування? Внутрішня взаємодія художніх засобів? Алюзії, інтертекст? Цілісне, але мінливе враження адресата-сприймача – художній ефект? Зрештою, архетип чи хронотоп? Певно ж, усе разом. Прекрасне – істина. Прекрасне – процес. Істина конкретна, але пізнана і через загальне: перебіг та зміна супряжені сталістю істотного.

Легко сказати! З'являється Мефістофель і нагадує, що лиш дерево життя зелене. Якась незборима сила неминуче розставляє у клубку запитань свої акценти. Ми ж бо хочемо піднятися до розуміння генія, увійти в світ кріпака-сироти, підмайстра, кумира, заслання, академіка, відчути доторк долі мученика і світоча, пізнати правду свідка подій, осягти секрети хисту художника, глибоко збагнути кодекс совісті і заповіт мислителя, злитися з обріями очікувань пророка – щоб з ним зростати і зорити прийдешнє. Мало того, відчуючи генія своїм сучасником, ми кажемо собі, що він чимось випередив свій час і питаємо себе, наскільки. І чому так сталося. Гаразд, каже шкільна методика, дуже похвально, ось вам і підручник – поверніться до джерел постання твору, знайдіть у художній структурі сліди всього того, що пережив митець. Покопайтесь у свідченнях біографів, істориків, у відгуках сучасної митцеві критики, у його листах, нотатках, самооцінках...

Тут так і кортить "наївно" поцікавитися: а як дістатися безпосередньої свіжості почуттів генія без посередництва усього цього, що його можна тлумачити і так, і сяк? Як заново пережити сприйняття ним подій, щоб надати глибшого сенсу порухам його душі? Очевидно, є ще один шлях, що його засвідчує методологічний поворот від біографізму Ш. О. де Сент-Бева й історизму І. А. Тена до рецептивізму Г. Р. Яуса та В. Ізера, – відкривати у творі його дотик до сучасного життя, осягати в ньому себе і естетичні запити всіх, чиї уми та серця він уже опанував або **міг би** опанувати. Він живий – як поклик минулого, слід суті, знак ества... розбуджений від сну знак з двоїстою

прагматикою і динамікою контекстів. Наш діалог з минулим постійний, та щоразу, коли ми гукаємо йому: "Спинися, мить, прекрасна ти!" – це неповторний **хронотоп**, з якого проглядає тяглий у колективному підсвідомому **архетип**. Поступ світу, довколишнього і всередині нас, вибудовує нові мости розуміння того, що митець вклав у своє дітище, як і того, що завершений нібито твір усотав і засвоїв собі внаслідок людських сповідей йому та молитов до нього.

Обидва шляхи: звернення до джерел і виважування впливу – ланки триединого герменевтичного процесу і зобов'язують йти вглиб слова й тексту (до чого закликали А. Тейт, Дж. Ренсом, Р. Барт та інші неокритики), а з тим прозирати світ у слові, у фактурі одухотвореної лінії і мазка на полотні.

Р. Барт розглядав художнє письмо як плетиво семіокодів, творення нових значень, процес "означування", "самоформування мови", вважаючи мовою і літературу. В "лексіях" тексту аналітик шукав конотацій – вторинних значень, до яких зараховував і асоціації. Відтак бартівську семіотику, крок уперед від сосюрівської, називають конотативною. (Деякі сучасні стилісти, як-от І. Арнольд [1], знаходять конотації і в словниках, де для них є й позначки як для усталених супутніх сем денотації, а ті асоціації, які до змісту слова не входять, відносять до імплікацій). Примітно, що, відмежовуючись від прямих словникових значень, навіть вказуючи на їхню втрату, Р. Барт, проте, наголошував: "Важливо показати вихідні точки значення, а не кінцеві" (охопити які у всій безкінечності, ясна річ, неможливо), і риторично запитував: "А чи значення є чимось іншим, як вихідною точкою?" І далі пояснював: "Те, що закладає текст, не є внутрішньою, закритою, з'ясованою структурою, а *вихідним отвором* тексту до інших текстів, до інших знаків; тобто те, що утворює текст, – *інтертекстуальне*" [2, с. 497–521, 499].

Тим часом усе довкілля людини, відбите в її свідомості, – світ знаків. Іманентний структуралізм Барта таки герметичний, бо не йде далі перегуку текстів – інтертекстуальності за Ю. Крістєвою чи дискурсу як сукупності висловлювань у певній царині за М. Фуко. Відстежуючи "експлікацію асоціативних полів", постання надтексту та підтексту, Р. Барт був націлений на

знеособлену і суверенну річ у собі, в якій автор помер, а читача можна знайти хіба що в тексті твору у вигляді коду адресації. Туди його, до речі, завжди закладено: якщо не у прямі звернення на взір "*Кохайтесь, чорнобриві*" у поемі Шевченка чи в непрямі, як-от через Рудого Панька у "*Вечорниці*" Гоголя, то у вибір та особливості самої етномови, що її чужість для когось або тривале старіння поміж носіїв потребує перекладача. Останнє для Р. Барта, який розбирає оповідання Е. По за французьким перекладом Ш. Бодлера, зовсім мало важить: він свідомо нехтує обома векторами знака як моста між живими людьми, а заодно і як засобу поєднати для взаємодії далекі контексти. З одного боку – це вектор генетичний, що ним опікується історико-біографічна школа, а з іншого – функціональний, який інтересує рецептивну естетику.

У О. Потебні слово живе в людському просторі як двовекторне – при тому, що перевагу наш учений віддає рецептивізму. "Лише тому, що зміст слова здатний рости, воно може бути засобом когось розуміти", – наголошує він, а далі міркує так: словом годі передати комусь свою думку – воно лише пробуджує в іншого його власну; у мистецтві розвиває зміст закінченого твору вже не художник, а той, хто сприймає твір. "Слухач може значно краще від мовця розуміти, що сховано за словом, а читач може краще від самого поета осягати ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже і в невичерпності його потенційного змісту". Зміст "зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити в наміри митця". Внутрішня форма "має значення лише тому, що змінює і вдосконалює ті агрегати сприйняття, які застає в душі" [5, с. 129–131].

Тяжінючи до психологізму, навряд чи підписався би О. Потебня під ідеєю статті Р. Барта "*Смерть автора*", проте з його суджень випливає, що коли не кожен з нас, то всі разом ми краще знаємо, що "сховано за словом" і картинами Шевченка, ніж те знав сам митець. З цим можна погодитися лише за умови, що ми таки дуже добре знаємо те, що відомо було митцеві, і при цьому не спокушаємось піною тлумачької сваволі, очищаємо своє знання від накипів суб'єктивізму, адже відчуттям прекрасного (потворного, трагічного, комічного тощо) ми

завдячуємо передусім не собі, своїй спроможності, а йому, його таланту. Звичайно, світ більший за генія, як нива від посіяного зерна. Знак (слово, твір) породжує множину, взаємодію, іноді й конфлікт тлумачень (інтерпретант, метазнаків). Але ця властивість знака бути відкритим до життя не виправдовує ламання мостів у світ митця. Навпаки, вона є спонукую до будувати ще кращі мости, щоб увійти в "затекст" твору, прорватися "до первісної свіжості авторського сприйняття дійсності" [4, с.469]. Мав рацію С. Єсенін: "Велике здалеку дається зору". Однак і ця правда не цілковита, є в ній істотна гірчинка.

Конфлікт між радянськими тлумаченнями творів Шевченка, що зростали на класовому ґрунті, і діаспорними, здебільшого ностальгійно-етнологічними, вже минуле, хоча й досі притча во язицех. Проте дедалі гострішою стає проблема віддалення в часі від класика, його доби та джерел натхнення. Плин часу збагачує твір новим змістом, забезпечує йому ефект намоленого храму, але ціною того, що спричиняє розбіжності у його сприйнятті – між добою митця, від якої він взяв чимало (хай навіть у чомусь суперечачи їй чи випереджаючи її), і вічно живою сучасністю, яка постійно оновлює ресурси актуалізації. А передусім між самим митцем, творцем, тлумачем самого себе і його духовними нащадками, які бачать його крізь призму нових реалій. З тим набуває ваги і потреба злиття обривів розуміння. Істотно, що в такому злитті Гадамер услід Гумбольдту і Шлеєрмахеру вбачає не репродукцію чи реконструкцію, а творення нової якості, засіб подолання окремішності. У перекладі, казав Гете, "виникає щось третє". Власне, перекладачі пишуть історію літератури, яка не зводиться до періодів її утробного розвитку та положів, до виношування художніх задумів та появи книжок, а є її повнокровним життям у свідомості читачів, отим "третім". Синтез епох ускладнює застосування засади історизму (через що Гадамера вона і не вдовольняла), надто з огляду на те, що мова, дзеркало перебігу подій, не стоїть на місці. Мова поезії – точна картина своєї доби. Саме тому вона поступово вкривається патиною часу і тріщинами, аналогічні яким помітні на полотнах, як-от на ніжній шії Катерини та правому плечі ложкаря.

У поемі це добре ілюструють поняття *покритка* і *байстрюк*. За рядком "*Катрусю накрили*" стоїть не лише людська зневага, а й давні жорстокі звичаї забитого, дрімучого села, що їх тепер і уявити важко. Від презирства покритку не захищав її оберіг, що був радше тавром, – та хустка, для інших жінок ознака заміжжя, якою вона мала покривати косу (*покрити косу* – синонім до *вийти заміж*), щоб не поплатитися нею на людях, а зрештою таки платилася, нерідко за обставин і в спосіб, які тепер розбирало б судове слідство. "У старому селі таку дівчину звали ще й *стригою*, бо караючи за гріх, її публічно обстригали", їй "заборонялося ходити з відкритим волоссям", – указує В. Жайвонук, наводячи опис з "Нечесної" Панаса Мирного: "Вона непутня виходила заміж. Пан і люди присудили обстригти її, обмазати дьогтем і обтикати пір'ям, – і так водили голу по селу" [3, с. 462–463]. У фільмі Н. Ноєнко дівчата рвуть коси вагітній і розбивають їй обличчя до крові та синців. Це – експлікація того, що у свій час промовляло з поеми і без згадки. Знущатися з покритки, хоч би словесно, було таким самим обов'язком села, як і вітатися з усіма стрічними. Сьогодні читачам ближче думка, що Катерина не виходить до дівчат на вулицю співати з сорому, а не через небезпеку, яка насправді чигала на неї в селі повсюди, крім батьківської хати. Пересічний наш сучасник, звиклий ховатися від людей хіба що за екрани віртуального простору, не спирається на повноту живого затексту, а тому інакше від автора поеми тлумачить слово "*вороги*", драму і журбу героїні, коли та опівночі, на безлюдді йде до колодязя по воду, "*Заспіває Гриця... Аж калина плаче*" і вертається додому "*раденька, Що ніхто не бачив*". Є з чого калині плакати, адже пісня "Ой, не ходи Грицю" дуже драматична й сумна. Проте сьогодні сповідь калині й колодязю співом вже скорше умовний поетизм, майже оперний, тоді як зовсім недавно, на зорі телевізійної ери, коли сільські вулиці по всій Україні вечорами допізна ще співали, близькі до природи люди бачили в такій пісні куди більше живої правди життя. "*Не журиться Катерина – Вмиється сльозою*" і йде по воду... А журитися є про що. Ба більше – є чого остерігатися. Вібрація сенсу від журби і сльози до скупой радості й надії – вже згаданий прийом психотехніки, який нагнітає драматичну

напругу. А що поет знавець закоханої душі (і тим позачасовий – хай це і не допомогло йому самому у взаєминах з Л. Полусмак та її попередницями), свідчить і діагноз *"Вона любить, то й не чує"* та подібні.

Можна зрозуміти ставлення села і батьків до вагітної Катерини і до долі її дитини, але навіть це розуміння чи емпатія за браком безпосереднього досвіду переживань має границі в добу освячених Всесвітньою декларацією 1948 р. людських прав, високого сучасного статусу материнства, хоч би й невідь від кого з чоловіків чи сурогатної матері-донора, культу дитячих прав і захисту їх ще до народження, хоч би дитина була "з пробірки", байстря чи каліка, яку вже й назвати калікою не годиться, адже вона, в сучасних термінах, особа недієздатна (disabled), з обмеженими можливостями і особливими потребами, серед яких насамперед людська запобігливість та чуйність. Байстрюк тепер не так незаконна дитина без прав, як просто позашлюбна з усіма правами, і кликати його байстрюком теж не личить, бо це означає виявляти власну дикість. Десять засад Декларації прав дитини нині вписані в скрижалі менталітету і звучать як Божі заповіді.

Хіба не те саме поривався сказати й поет? Хіба не прагнув він змалку декларованих нині "свободи та гідності", "любові і розуміння", "найкращого забезпечення інтересів дитини", зокрема "моральної та матеріальної забезпеченості", "права на здобуття освіти", "спеціального захисту", а надто "від усіх форм недбалого ставлення, жорстокості й експлуатації"? А може, ми накидаємо йому своє поверхове бачення і сучасні мірки? "Будь-яке розуміння є водночас і нерозумінням", – підкреслював Потебня у Гумбольдта [5, с. 30]. І саме в цьому ключі має чинність ідея злиття горизонтів осягнення, якщо зважити й на архетип, на міф-оберіг, захисну стіну символів за К. Юнгом. Недарма Шевченко був, по суті, учасником українських майданів, Революції на граніті 1990 р., Помаранчевої 2004 р., Революції гідності 2013–14 рр., вибух і перемога яких завдячує передусім ставленню українців до своїх дітей – надії на майбутнє. У всій творчості Шевченка дитина – знак прийдешнього і сподівань. Код родинних цінностей (а перша в ньому – діти) змалку структурується у свідомості українця на всю її глибину аж

до колективного підсвідомого, а для актуалізації в поезії потребує лише вершини свого айсберга – того простого набору родинних термінів, представлених у "Катерині" (*батько, мати, дитина, донька, син, свекруха*), яким оперував К. Леві-Строс у своїй етнології. *Мати (матір, ненька)* згадується у поемі 20 разів, *батько* – 11, *дитя (дитина)* – 17, *син* – 23, *донька (доня, дочка)* – 11, з яких 9 (*усі – доня*) – у сцені вигнання Катерини з дому.

Самогубство Катерини – це вже й замах на життя її сина, якого рятують від смерті лісничі. Співчуваючи своїй героїні, Шевченко водночас і засуджує її з позиції повного сироти, "*кого батько і не бачив, мати одиуралась*". "*Що зосталось байстрюкові?*" – запитує поет-сирота і відповідає конкретно:

Ні родини, ні хатини,
Шляхи, піски, горе...
Панське личко, чорні брови...
Нащо? Щоб пізнали?

Таки *пізнав батько свого сина* за тими бровами. Маємо код провісництва (конотативний майбутній час) у дієслові, яке тричі повторюється в кінці поеми, як прокляття на тлі ганебних дій: "*Одвернувся.... препоганий*". У цих *чорних бровах* і *чужих пісках* дослідники, а вже й доскіпливі тележурналісти (як-от автори фільму "Таємниці генія Шевченка") шукають глибоко інтимне. І, мабуть, не дарма. Є ще загадки в історії роду, викупу і вчинках талановитого кріпака. Проте ясно і символічно, що поет пожалів свою Катерину, не дав їй дійти до Московщини, а поховав її *на Вкраїні милій* – у водах ставка серед дубів Гетьманщини. І малого Івася не віддав тим *піскам*.

Конфлікт тлумачень природно виникає і в світі митця, і то не лише через кризи росту у процесі визрівання особистості, а й через специфіку умовності засобів художності, свою у кожного виду мистецтва, де образ не зводиться до раціонального глузду, а часто бунтує проти правил формальної логіки і буденних стереотипів. Шевченковій Катерині у поемі "*байдуже, Що коса покрита*". Насправді це поетичний алогізм, як і *не журиться*, бо як можна до себе у такому стані бути байдужою і не журитися? На полотні вона вже без коси, і то навряд чи схованої

художником їй за спину, але й без хустки. Не покритка, а "відкрита" до людей, хай і з питальним поглядом не так у грішну землю, як углиб своєї душі – туди, куди (а боковим зором і до нас) зорять ще дві пари очей: одна, дальша, явно бісівська, а друга умисно укрупнена і наближена до глядача, як і вся постать. Час у збірній "Катерині" міряється століттями (могили, Гетьманщина), місяцями (війна, вагітність), послідовністю подій, вчинків, рухів тіла, зрештою простором – походом війська, дорогою матері й дитини, але це художній час у художньому просторі. Не дивно, що картина містить ознаки різних пір року: весняні квіти на голові героїні, потемніле в розпал літа зелене листя на дубі, звичні для жнив колоски біля ніг, лоза на курені, яку зрізають і сушать восени. У поемі мати-покритка *дитину колише через півроку* після того, як *пішов москаль в Туреччину*, а на картині збільшено термін вагітності щонайменше вдвічі, бо як же інакше міг художник показати, що жінка при надії? Утім, і рядок "*Минуло півроку*" не вказує чітко, від чого саме минуло і перед чим саме (недугом? пологами?), бо з'ясування цього покладено на контекст між рядками "*В поход затрубили*" і "*Дитину колише*", а з тим і на уяву читача: час у поезії і точний відлік часу за календарем – принципово відмінні речі. Така умовність, а точніше художня правда зовсім не шкодить цілісності образу, бо суть художньої правди якраз в її образності, а не в терміні вагітності, що його визначає семіотика у медицині.

Слово (вислів) може бути елементом двох чи кількох кодів – знаком, який поєднує окремі значення, але аж ніяк не намертво на віки вічні. Слово – енергоносіє і надає семіозису динаміки, розгортає його у процес нових актуалізацій та нашарувань змісту. Шевченків образ "*Мов ті діди високочолі, Дуби з гетьманщини стоять*" – знак множинний, у якому переплетені пейзаж, географія, державне право та устрій, ономастика влади (титул), історія слави й поразок, національна воля і доля, вікові традиції, коріння і крона родоводу, культи і святощі, сила і міць мужньої вдачі, моральний авторитет досвіду, "*дерево мислі*" тощо. Вислів "*москалі вертаються*" (з походу) позначає рух у просторі, але й кінець баталій, повоєнний період, а передусім Катрину надію, яка в'яне у вислові-хронотопі "*вернулися москалики Іншими шляхами*".

Стилю властива багаторівнева ієрархія елементів, очевидних і прихованих (експліцитних і латентних), що взаємодіють за рангом підпорядкування, і то навіть у межах конотацій одного слова. Палітра твору промовляє не лише тим, що в ній є, а й тим, чого в ній нема. Зустрінутий на шляху Катериною в зимову фугу москалик уникає ритуалу – не бере на руки сина і тим його не визнає. Цей момент передусім морально-етичний і психологічний, його підкреслюють грубощі солдафона. Але істотним змістом живить його звичаєва, ритуальна і правова лакуна, яка надає глибших значень словам Катерини "*Утік!.. нема!. Сина, сина Батько одиурався!*"

Посвята В. Жуковському на знак вдячності за викуп з неволі напевне ще й оберіг, який мав захистити текст іменем вихователя спадкоємця престолу від втручання цензури. Чого варта хоча б реакція лісничого на появу кінноти москалів:

От їх достобіса!
Недобра їх розносила,
Мов справді за ділом.

Варто собі уявити, що означало сусідство московської залоги для українського села і постійні переходи озброєних чужомовних ватаг від села до села з часів *Богдана п'яного*. У мирних селах, звичних до щоденної праці, де солдатські орди зупинялися "на постій", чинилися насильство, побори, гвалти (згінні дії понад панщину), бійки, згвалтування жінок. За доблесть і романтичну розвагу на тлі буднів пияцтва, розбою та грабунку офіцери вважали зваблення дівчат. На те не було ради, нашість і постої терпіли, як Божу кару, проти якої годі шукати захисту чи закону. Скаржитися міг хіба що "добрий" поміщик, чого він зазвичай і не робив. Натяк на такі звички "стражів отечества", хай і легкий, вже містив ризик не пройти повз суворе око цензури.

Назву твору Р. Барт відносив до коду загадки, ще й вважав товарним знаком, а власне ім'я – "королем означників" [2, с. 501–502]. Ім'я служить людині для накопичення в ньому змісту – як у житті, так і в сюжеті оповіді. У світовій літературі тьму творів названо іменем протагоніста, однак рідко така назва, будучи ідентифікатором і перекладом цілого, піднімається до символу

нації і вбирає в себе стільки рідного змісту, підтексту й загадок, як "Катерина". У поемі ім'я героїні згадано 37 разів (разом з назвою). Слова "Україна" в тексті годі шукати, але образ України постає містким і багатоготовимирним.

Роль персонажа у творі, хоч би й стрижньова, не потребує конче власного імені, яке могло б усотати в себе як знак усі властиві риси характеру, наблизити до читача, зв'язати сюжет тощо. Для означення типажу доволі загальника. Такі у поемі *батько* і *мати* Катерини. Такі й гуртові наймення: *люде* (у значеннях односельці і світ), *жіночки*, *дівчата*, *чумаченьки*, *москалі*, *лісничі*. У "Титарівні" є лише байстрюк і "месник" Микита (у сучасному трактуванні бузувір, дикун-дітозгубник) – ім'я героїні ніде не згадується. Те саме у "Причинній", "Тополі", "Княжній", "Русалці", "Відьмі". Ця відстань утаємничує і романтизує образ, додаючи йому сили узагальнення. Таїну імені зберігають "Пророк" і "Варнак". Численні історичні постаті в поезії Шевченка при всій контекстуальності кожної засадничо зв'язані між собою у спільноту і типізовані в упізнавану галерею образів "волі і долі" України. Семіотично – в авторський міф. Їхні імена, по суті, – прозивні, як усі знамениті, що ними стають і вигадані літераторами. У "Москалевій криниці" інтрига імені Максим тримається до спалення заздрісниками його хати і дітей, пізніший варіант поеми відновлює цей прийом. У "Наймичці" ім'я Ганни зринає якраз у ту мить, коли малий Марко кличе (у Шевченка – *величає*) її мамою. В "Утоплений" ім'я Ганнуся з'являється саме тоді, коли вдовина донька виростає для романтичного милування – *"кароока, Як тополя (!) серед поля, Гнучка та висока"*. "Катерині" – а поему Шевченко редагував подібно до того, як домальовував картину, не міняючи своєї зорі-дороговказу, – певно ж, і не надалася б загальна назва чи інше жіноче ім'я. Катерина – ім'я звучне, тривожне музикою приголосних К–Т–Р, з яскравим ритмо-мелодійним рисунком, миле багатством пестливих форм, що їх у побуті десятки. Воно має промовисту етимологію, потенціал типізації і вбирає в себе весь зміст поеми, а з тим і картини. Таке слово, як мовиться, з пісні не викинеш.

Питомі форми імені *Катря* та *Катруся* – такі самі знаки географії, як ім'я *Ничипір*, котре засвідчує, що мати з дитям не дійшла чужини, де лісничого звали б уже інакше. Код простору має багато масштабів і підкоди. Є безмежжя неба, де *Зіроньки сіяють*. В одному ряду стоять *Туреччина*, *Московищина*, *гетьманищина* (простір тут інтерпретанта часу – з *гетьманищини*, пор. у "Титарівні": за *гетьманищини святої*), *Дунай* ("*За тихим Дунаєм... По тім боці моря*"), *Дніпро*, *Київ* ("*За Києвом, та за Дніпром*"), *Бровари*. Інший план – село, вулиця, сад, ліс (діврова), шлях, поле. Ще крупніший – уявної сцени: у хаті батьків ("*В вікно виглядає... Колише дитинку... Сидить батько кінець стола... мати... на ослоні*"), біля криниці, під вишнею, біля чумацького воза, під чужим тином, на порозі чи на ганку хати лісничих, з кінним Іваном на шляху, на ставу біля ополонки, біля карети (яка вказує на неабияку заможність, адже це *берлин шестернею*, а не якась *бричка*, як в "Сердешній Оксані" Г. Квітки-Основ'яненка, отже й натяк на те, що Іван напевне вигідно женився). Є простір взаємодії персонажів і особистий (два відмінні у театрі, де третім можна вважати сцену з реквізитами та декораціями, четвертим – ще й глядацький зал, а п'ятим = ще й світ поза театром): "...як мертва, *На діл повалилась (мати)...* *Та бух йому в ноги* (Катря – батькові)... *Ледве встала, поклонилась... Богу помолилась, Взяла землі під вишнею, На хрест почепила* (ритуальний код)... *На голові хустиночка, На руках дитина... Бере шага, аж труситься... Та до його... За стремена... А він подивився, Та шпорами коня в боки...*" Прикметне й укрупнення деталі: "*Покапали сльози* (у Катрі)... *Маленькими ручицями Пазухи шукає* (син)... *На плечах торбина, В руці ціпок...* *У личаках – лихо тяжке! – І в одній свитині. Іде Катря, шкандибає...* *Біга Катря боса лісом* (по снігу під свист хурделиці, чутний у звуконаслідуванні)... *Попід льодом Геть загуркотіло...* (пані в кареті) *з віконця Рукою махає*". Що й казати – поему писав художник.

Простір заповнений людським рухом, і той рух значимий, характерний, як-от ходіння Катерини в садок, до криниці під калиною, до місць, які навіювали їй спогади про коханого: "*Отут з муштри виглядала, Отут розмовляла, А там... а там... сину, сину!*" А далі: "*Їдуть шляхом чумаченьки... Полетіла Катерина*

І не одяглася... Через пеньки заметами, Летить ледве дише... А москалі їй назустріч, Як один верхами... Утік!.. Нема!.. Та в ліс з шляху, як навісна!.. Та в яр біжить... Шубовств'є в воду!.. Ішов кобзар до Києва... Побіг Івась (до карети)... Берлин рушив..." Рушійними в сюжеті є "*вісті недобрії – В поход затрубили*" і "*вернулися москалики Іншими шляхами*". Основних же, масштабних маршрутів у "Катерині" два і вони протилежні не лише напрямком, а й метою: Івана на війну в Туреччину і Катерини за своїм коханням у Московщину.

Як бачимо, у художніх засобах поеми переплітається, а точніше ієрархічно взаємодіє множина кодів: пейзажний і природи в цілому, просторовий, географічний, часовий, історичний, сакральний і вірувань (*земля-оберіг, хрест, проща*), філософський (мотиви долі і волі, серця, самотності, пошуку щастя: "*...Ні долі, ні волі! ...Тоді я багатий, Як буде серденько По волі гуляти*" тощо), морально-етичний, правовий, психологічний, психотехнічний, магічний, або заклинання-прокльону (*Бодай же вас, цокотухи, Та злидні побили; проклина свого Йвана; Бодай полиняли! – про спадкові чорні брови*), етнічної ідентифікації, звичаєвий, ритуальний, родинний, становий (*московка, старший – офіцер*), заможності (у *латаній свитиночці, попідтинню, срібло-злото, берлин*), "дрес-код" (*хустиночка, личаки, свитина*), побутовий (*ослін, відра, криниця, запічок*), модальний, чи оцінковий (*вороженьки, цокотухи, лихо дзвонять, слава на все село недобрая і под.*), апелятивний (адресації), зокрема настановчий (напутливості), власне – кобзарський (*Кохайтесь, чорноброві... кайтесь, дівчата... Шануйтеся ж, любі...*) тощо. Більшість з них поєднує і картина, так само унікальна за жанром, асоціативно, джерельно і долею. Синтез літературної і народнопісенної стихій (дискурсів, кодів) у поемі годі оминати коментаторам. У повісті "Близнецы" Шевченко сам згадував "Катерину" поруч з "Едою" Є. Баратинського і "Сердешною Оксаною" Г. Квітки-Основ'яненка, підкреслює академічне видання, перелічуючи цілу вервечку прототипів покритки. Уся будова, лад звучання поеми утверджує репутацію співучої нації і надає сенсу назві книжки "Кобзар", де її вперше опубліковано 1840 р. Катря співає *Гриця*, чумаки – *Пугача* (якого й сам поет

співав), старий кобзар – *Ісуса* (духовну пісню), а зачином є мотив народної пісні "Ой ходила молода дівчина по лісочку..." з таким застереженням: *"Да не гуляй, молода дівчино, з москалями; Москальчики – обманички, вони обманять..."* [6, т. 1, с. 616].

3. ПОЕМА У КАРТИНІ

У поемі немає циганки, яка б ворожила Катерині, як на акварелі, але є коди долі, провісництва, надії на краще, які уособлює ворожка. Немає і *дідуса* за ділом, бо *ложечки струже* всяк у селі, де їдять не парою паличок з листка екзотичної рослини. Виходить, що і циганка, і ложка у поемі таки є, і то не вигадки, – щоб їх там побачити, треба лише зрозуміти, для чого вони на картині.

Можна вибудовувати чимало здогадів і полемізувати з приводу того, хто і яка ідея стоять за образом ложкаря-царинника в позі козака Мамая, – свідка, оповідача, кобзаря, вістуна, провісника, медіума, посередника, симпатика, сіяча *слави на все село недоброї*, критичного чи праведного судді, сторожа, вартового, захисника-охоронця, сільського трударя тощо, – чий жилаві руки та босі ноги підкреслюють жіночу грацію ніг та рук Катерини. А подають його навіть рідним дідом (*grandfather*) Катерини [7]. Сидить царинник розслаблено "по-турецьки", ніби в піку москалеві, а точніше по-східному, в медитативній позі сугасана, близькій до пози лотоса. Так упевнений спокій мудрості Будди, Вішну, Шиви та схожих образів Сходу промовляє до святої краси ніжок Рафаелевої Мадонни у Катерини. Зійшлися Захід і Схід. Шевченко мислить не як етимолог, а як історик і подає Україну не окраїною, а тереном споконвічної взаємодії культур, середовищем цивілізаційних процесів. *Дідусь* не лише сумно *дивиться* на Катрю, а й проводить її поглядом. Куди? Лише в село? Навіщо ж на картині стільки хрестів – знаків хресного шляху? Певна річ, ложка замінила сховану в підтекст кобзу, щоб краще передати мову рук, їхній діалог з руками Катерини, а головне – бути прозорим натяком на бідність, матеріальну залежність, тривоги героїні, перспективу її голодних поневірянь з немовлям. Царинник ніби каже: "Я хоч ложками

зароблю собі на сяке-таке життя, а як прогледуєш ти себе й дитину на руках?" Але ж до його міцної руки недарма звернена рукояттю ще й сокира...

З п'яти значень слова *царина* етнолог В. Жайворонок акцентує три: 1) околиця, край села; також ворота при в'їзді в село; 2) місцевість за селом, де пастух збирає худобу; толока, вигін; 3) необроблюване, поросле травою поле [3, с. 628]. Царинник завичай збирав попасом або пас на вигоні худобу, але мав і супутні обов'язки та заняття. Він першим розповідав прибульцям про сільські новини. Він міг не з нудьги, а з потреби вирізати не лише ложки, а й сопілки для дітей, грати на сопілці (на відміну від кобзи поширеній аж так, що її і не вважали атрибутом музик), плести кошики, батоги тощо. У давніші часи він міг бути й вартовим, який бив на сполох при набігах кочових степовиків (про це нагадує давнє значення – ворота, ознака городищ). Орду умовно зображено і на картині, яка провіщає найбільший глум для митця, надто з боку імператора, чия рука вивела *нелюдську* заборону писати й малювати.

Якого віку вусань *дідусь*? Вірити листу Шевченка до Г. Тарновського чи картині? Невже тутешні вуса ложкаря "старші" від миколаївських (а ля цар) вусів вершника? Чи не ровесник цей на диво інтелігентний очима селянин авторові картини, якому було лише 28 років? Можна хіба що іронічно назвати ложкаря-Мамая дідусем. Справді, точна, і то художня характеристика, коли згадати, як швидко марніли молоді обличчя від панщини, в яку загнали й нащадків козацтва. От тільки чого більше в тій іронії: уїдливості чи гумору? А може, виклику, як у тих кожусі та шапці на автопортреті 1860 р., зробленому за знімком 1858-го, що їх як ознаку дідівства культивувала радянська доба, а за інерцією якийсь час і пострадянська? Певно ж, додає віку "дідусеві" зріла проникливість його погляду, який навіює і нам стан задуми. Цей погляд ніби підказує глядачеві: думай, добре думай, щоб вгадати, що тобі хоче сказати художник. Хоч би як тлумачився образ ложкаря, чи латентного кобзаря Мамая, та його погляд – однозначно Шевченків і стає в ряд його автопортретів.

Промовиста лакуна, як гірка насмішка над тим, що *доборолась Україна до самого краю*: біля Мамая нема його вірних подруг – списа, рушниць, шаблі. Нема ні пістоля, ні ріжка-порохівниці, ні лука, ні сагайдака зі стрілами. Зате як нагадування є органічний їм бойовий кінь, символ волі, що його, так виходить, забрав собі для походу москаль. До куреня приставлено дерев'яні граблі і вила. На встромленому в нього патичку сушаться лозові прuti, порізані й зігнуті так, щоб плести кошик. Це знаки сільського побуту, тяжкої праці, а з тим і людського середовища героїні, зрештою – традиції, яка ніби питає: а що від мене залишилося на цій Богом даній вам землі? Символом господарського і громадського устрою є звичне, як майдан коло церкви, місце збору селян – старий вітряний млин на кургані з реалістично виписаними крилами, за яким на обрії ледь помітна четвірка постатей. Ця "дрібна" деталь – легкий натяк, майже підтекст – потребує напруження уяви, яку ставить на межу візії та домислу, як і її антитеза – кіннота в куряві внизу (у масі репродукцій змазано і те, й те). Гурт на горі напевне споглядає степ, де видніються ще дві скіфські могили – знаки пам'яті про минуле. На вітряк було й хрестилися, а мельника, як і коваля, ставили поруч з ворожитом, адже "мельник має багато клопоту з нечистою силою, яка мешкає в млині, тому він має знати всілякі відворотні закляття" [3, с. 360]. Хрест крил вітряка на поганському кургані, знесвяченому християнською церквою і візантійством, уособлює спадковість вірувань та звичаїв, але це й докір безпам'ятству тих, хто забуває й топче свою історію.

У кутку картини внизу ліворуч бачимо пару життєствердних колосків на землі біля відламаній дубової гілки, ще зеленої, але безживної, приреченої зів'яти й засохнути – натяк на наругу, на блюзнірський насміх над святощами, надто ж у контексті розлогого дуба, під яким і має сидіти Мамай, – дерева культового, символу сили, міцї, вікової давнини, генеалогії роду, народних традицій та історії, зокрема й слави героїв. Козаки збиралися біля дуба в похід чи на раду, а човни свої більші називали дубами. Дуб був для Шевченка образом щемним змалку, відколи він чув родинні перекази, і до кінця життя, коли він з великими надіями креслив проект власної оселі, уявляв її *тихою і веселою*, марив

дубовою робочою кімнатою, про яку не раз писав своєму родичеві В. Шевченку, і шукав взаємності у юної Ликери: *"Поставлю хату і кімнату... Присняться діточки мені..."*. Від дубів міряли відстані. За куренем на картині височить верстовий стовп з написом – знак далекої дороги для вершника, а з тим і просторів Російської імперії, її кривавих завоювань, насильницьких розселень, визиску, жадібності, жорстокості та й усього ладу *фельдфебеля-царя*. Цей смугастий стовп стоїть в одному ряду символів імперії разом з ківером і десятком його чотирикутних реплік у куряві, які актуалізують історичний код поеми: *"В поход затрубили. Пішов москаль в Туреччину"*. Стовп, ківери, еполети, увесь однострій офіцера, де всіляке реміняччя й мотуззя значимо продовжує лінії вуздечки та поводів, протиставлені традиційній Україні – могилам, вітряку, дубу, куреню, знаряддям і плодам праці, одягу Катерини й царинника. Вбрання героїні виразно національне, драматично святкове і виписане до найтонших деталей: говорять тут кольори, узор, стрічки з квітками. Вершника-москаля зображено з порожніми піхвами, без шаблі – символу честі, яку він втратив як звабник. Це не лицар, який спішить у ратний похід, а втікач-негідник, ницість якого підкреслює і весь вид його коня, ніби наляканого чи й схарапудженого.

Яскравий центральний образ юної красуні, а надто щемний сум на її обличчі, підпорядковує собі і вбирає в себе всі інші знаки-елементи, – як гармонійні з ним і органічні йому, так і ворожі, – постаючи як макрообраз трагедії України. Гостра сокира, що нею 1858 р. митець закличе *збудить хиренну волю*, – це і натяк на самогубство потопельниці, притлумлений поворотом леза до ложкаря, і заміник шаблі, деталь правового коду, знак суду, народної, звичаєвої, *своєї правди і сили, і волі в своїй хаті*. Власне, сокира – вже знак апеляції, заклик, спонука, адже з усіх предметів на картині сокира найближча до глядача і тим промовляє: бери мене і суди! Судить і собачка, що чує чужака, *"доганя його та нібито гавкає"*. Прикметна деталь: залізна частина сокири умисно зігнута, щоб яскравіше блищало її гостре лезо, – прийом суто імпресіоністичний, що його можна знайти, скажімо, не лише в Е. Дега, який у *"Танцівниці перед*

вікном" (*Danseuse devant la fenêtre*, 1874 p.) задля виразності руху балерини малював їй підняту ногу так далеко від тіла, ніби вона відірвана, але й у "Солодкій безтурботності" (*Dolce Far Niente*, 1904 p.) неокласика Дж. В. Годварда, який збільшував дівчині очі, уподібнюючи її до давньогрецької "волоокої" (коровоокої) богині Гери, щоб додати погляду глибини, краси й задумливого настрою...

"Катерина" – цілісний твір, унікальний двокрилістю авторського таланту і кожним крилом, де взаємопереклад між поезією і живописом служить формою зв'язку питомих кожній галузі складників. Поет-Кобзар, чий голос часто звучить сам по собі, хай і багатьма мовами планети, невідривний від художника Шевченка, чия виразна індивідуальність височіє у світовому мистецькому процесі серед найяскравіших постатей, серед яких і його вчителі-нахненники Рембрандт та Брюллов, і видатні поети-художники, як-от Мікеланджело, Блейк, Росетті, Виспянський. Але доводити це землянам має вже не пензель, олівець чи різець митця, а своїм життям кожен з нас і весь наш народ, який щодня не лише черпає наснагу з його творів, а й дає їм свою силу, ту силу, яка обертає митця водночас на символ нації і світового класика.

Семіозис – всеохопна властивість людської свідомості. Людину створила мова, а з нею і переклад, інтерпретанта знака за Ч. Пірсом. Хоч би якими були вихідний та кінцевий коди, диктат матеріалу і вектор тлумачення, мільярди людських сердець знаходять унісон завдяки універсальній здатності знакових систем множитися, відбиватися одна в одній, зв'язуватися в нові цілості. Тому інтерсеміотичним слід вважати будь-який різновид перекладу, а не лише слів чимось іншим, що його Р. Якобсон називає ще й трансмутацією. Переклад утверджує самотність мов, і то в поняттях не лише Гумбольдта та Потебні – неабияких майстрів перекладу, а й Лессінга – видатного скептика щодо взаємної перекладності живопису та поезії. Насправді міжмистецьким метаморфозам – за участі митців слова – завдячує поступ усієї світової культури. Та й саме розмаїття мов, словесних і несловесних.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования): Учебн. пособие / И. В. Арнольд. – 3-е изд. – Москва: Просвещение, 1990. – 300 с.
2. Барт Р. Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По / Ролан Барт; пер. Х. Сохоцької та М. Зубрицької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 497–521.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник / Віталій Жайворонок. – Київ: Довіра, 2006. – 703 с.
4. Кашкин И. А. Для читателя-современника: Статьи и исследования / Иван Кашкин. – Москва: Советский писатель, 1977. – 560 с.
5. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Киев: Синто, 1993. – 192 с.
6. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Шевченко; редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. – Київ: Наукова думка, 2001–2014.
7. Shevchenko, Taras. Catherine // Encyclopedia of the life and works. Доступ: <https://www.t-shevchenko.name/en/Painting/1840-42/Catherine.html>.

REFERENCES

1. Arnold, Irene. *Stilistika sovremennogo angliyskogo yazyka (stilistika dekodirovaniya)* [Style in Contemporary English (Stylistics of Decoding)]. 3rd ed. Moscow: Prosvescheniye, 1990. (in Russian).
2. Barthes, Roland. Tekstualnyi analiz "Valdemara" E. Po [Textual Analysis of Edgar Poe's "Valdemar"]. In: *Antologhiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX st.* 2nd ed. Lviv: Litopys, 2001, pp. 497–521 (in Ukrainian).
3. Zhaivoronok, Vitaliy. *Znaky ukrayinskoyi etnokultury. Slovyk-dovidnyk* [Tokens of the Ukrainian Ethical Culture. A Dictionary]. Kyiv: Dovira, 2006 (in Ukrainian).
4. Kashkin, Ivan. *Dlia chytatelja-sovremennika: Statyi i issledovaniya* [For the Contemporary Reader. Articles and Studies]. Moscow: Soviyskiy pisatel, 1977 (in Russian).
5. Potebnia, A. A. *Mysl i yazyk* [Thought and Language]. Kyiv: Sinto, 1993 (in Russian).
6. Shevchenko, Taras. *Povne zibrannia tvoriv: u 12 t.* [A Complete Collection of Works. In 12 vol.]. Kyiv: Naukova dumka, 2001–2014 (in Ukrainian).
7. Shevchenko, Taras. Catherine. In: *Encyclopedia of the life and works*. Access: <https://www.t-shevchenko.name/en/Painting/1840-42/Catherine.html> (in English).

Стаття надійшла до редакції 01.04.21

V. D. Radchuk, PhD, Associate Prof.,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
vitaliy_radchuk@ukr.net

THE CODE OF SHEVCHENKO'S "KATERYNA"

The study illustrates the previous one, "Translator Taras Shevchenko" (publ. in issue 1 (24) of this bulletin in 2021, pp. 46–75), to disclose further the problem of mutual translatability of poems and paintings by Taras Shevchenko in the light

of Lessing's "Laocoon" and from the point of view of modern semiotics and hermeneutics. The author emphasizes the specifics of the language of every kind of art and the mutual attraction of the arts to one another due to their specificity. "Kateryna" ("Catherine") is explored as a symbolic superstructure with deep roots of meaning, as a holistic hierarchical polysystem of artistic codes. The possibility to perceive and reproduce adequately, by appropriate inherent means, the picture in poetry and the poem in painting is evaluated in the aspect of intersemiotics. Also touched upon is the problem of the method of cognition of artistic content.

What is content in art and poetry? The author's afflatus, insight, idea, aim, intentions, appeal and expectations? The internal interaction of artistic means? The allusions and the intertext? The holistic but changeable impression of the recipient? After all, the archetype or the chronotope? Definitely all these together. Yet, at least three trends of thought (schools) find their own accents in this tangle of questions. The structural approach reveals a synthesis of literary and folk-song traditions in "Kateryna" along with an interaction of many other codes, particularly those of landscape, nature, place, time, history, sanctity, belief, philosophy, morals, ethics, law, psychology, impact, magic, ethnicity, custom, ritual, family, stratum, wealth, dress, everyday life, modality (evaluation), spell (curse), address (appeal) and instruction, the one peculiar to kobzars.

Keywords: Shevchenko, "Kateryna", poetry, painting, translation, interpretation, code, sign, style, entity.