

В. Д. Радчук, канд. філол. наук, доц.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ
vitaliy_radchuk@ukr.net, тел. 067-7433382

ПЕРЕКЛАДАЧ ТАРАС ШЕВЧЕНКО

Есе висвітлює проблему взаємної перекладності поезій і картин Т. Шевченка, трактуючи їх, зокрема "Катерину" та інші парні твори, у світлі "Лаокоона" Лессінга і з погляду сучасних семіотики та герменевтики. Акцентовується кумулятивний естетичний вплив творів митця, цілісність його творчої особистості і стилю. Шедеври Шевченка розглядаються як знаки, матеріалізовані його хистом і волею в належних виду мистецтва засобах, що структуровані в ціле внаслідок органічної взаємодії творчих спонук і розмаїття семіокодів. З позицій рецептивної естетики і мовознавства розвідка обережно заглядає в майбутнє шевченкіани.

Ключові слова: поезія, живопис, переклад, тлумачення, код, знак, стиль.

Коли для доповіді на конференції я запропонував цю тему, оргкомітет – а це метри філології, які вмиль упізнають голос Шевченка по першому-ліпшому рядку і бачать у кожному його слові цілий космос, – попросив мене розповісти про щось інше, звичне і зрозуміліше. Колеги були впевнені, що говоритиму я про вже добре вивчені поетичні переспіви та наслідування Шевченка, що їх поет називав "подражаннями", про його версії тлумачення уривків "Слова про Ігорів похід", коментовані мною раніше [Радчук, 2013], та ще очікували, що я доводитиму, ніби переспіви та наслідування Шевченка насправді є перекладами.

Остання теза і справді вельми слушна. Але не тільки тому чи й зовсім не тому, що її довів мій учитель В. Коптілов у своєму нарисі історії українського поетичного перекладу (1963). З ним погодився і його рецензент М. Рильський, який заявив: "Я відмовляюсь від давнього свого непродуманого твердження, ніби "Шевченко ніколи й нічого не перекладав" (крім уривків із "Слова про Ігорів похід"). Радий визнати, що переглянути це питання заохотила мене саме дисертація В. В. Коптілова. Я довго був під гіпнозом думки, що "Давидові псалми", приміром, – це тільки вільні варіації на біблійні теми. Словом, ніколи не пізно відмовитись від власної помилки" [Рильський, 1975, с. 183].

Сьогодні ця помилка вже рідкісний забобон, принаймні у фаховому колі, де панує засада історизму. Немає сенсу доводити, що Шевченко – перекладач, і то неабиякий майстер варіювати виражальну форму. Якщо, звичайно, ми не розуміємо переклад, а з ним і феномен людської мови надто вузько – так, як нас змалку привчають розуміти на шкільних вправах з перекладу і поліпшення мови. Можна ж бо скласти ЗНО з мови, рідної або чужої, жодного разу не відкривши рота. Мова у розкладі – це підручникові знання про норму, а не розумовий процес, творення реалій свідомості, самовираження в традиції, вміння володіти потугою цього знаряддя в усьому розмаїтті його призначень і функцій. А хіба далеко вгору пішли від шкільних понять наші університети, де й досі у вимогах не встановлено рівня С-2 для мови, якою ми покликані мислити й будувати світ за Шевченком?.. Здоровий глузд підказує: де є переклад, там є і мова, ба – навіть різні мови. Це пояснить будь-який тлумачник. Він же переконує, даючи визначення мови, що куди складніше зрозуміти зворотню логіку: де є мова, там завжди є і переклад, через який мова зроджується знову і знову, немов Фенікс. Без перекладу мова не жива, а мертва. То що ж таке переклад?

Насмілюся висловити надзвичайно єретичну думку: *вся оригінальна поезія Кобзаря – це переклади*. Утім, ця "єресь" спирається на досягнення семіотики і герменевтики, де визнано, що мов у світі більше, ніж мовців, а семіозис і тлумачення – явища взаємообумовлені й невіддільні. Зокрема, на ключову тезу перекладача-філософа А. Шлегеля, яка може служити нам тут гаслом: "Будь-яка поезія – це переклад... І взагалі людський розум може тільки одне – перекладати" [Копанев, 1972, с. 185] (її взято епіграфом до студії про різновиди перекладу [Радчук, 2018]).

На глибоке переконання Р. Барта, "література – це мова". З цього випливає, що мистецтво слова здатне перекладатися іншими мистецтвами і саме воно вже переклад. Поезія, як і все красне письменство, – переклад не лише з численних галузевих кодів, словесних і несловесних, які митець слова синтезує, виплітаючи художні мережива сенсів, а й з тієї спільної для словесних кодів мови-основи, яку втілюють "словникові холоднини", що їх творча уява оживляє художнім кодом-

надбудовою – тим способом творення нових знаків (і знакових систем), який Р. Барт виводить у своїй поправці до схеми Ф. де Сосюра [Барт, 1989, с. 283, 78–79].

Малюючи, Шевченко теж перекладав. Ідеться не про сім з десяти чорнових варіантів уривку з "Плачу Ярославни", що їх поет залишив на звороті офорта "Автопортрет зі свічкою", хоча сам по собі цей факт дуже примітний і зовсім не осмислений в українській поезиці як явище синергізму, коли не синестезії. Також не лише про переклад як науку засвоєння майстерності на взірцях у робітні К. Брюллова, а перед тим у Вільні й Варшаві (В. Ширяєва годі назвати вчителем умілого митця, яким прийшов до нього 18-літній Тарас), тобто не лише про художні репродукції та наслідування картин знаменитих майстрів, хоча й тут можна вбачати школу не лише для художника, але й для поета, чиє образне слово не могло не відгукуватись на порух олівця, різця чи пензля. Слово зроду жило в палітрі, лінія і барва – у лексиконі. Як відомо, ще козачком у пана П. Енгельгардта поет перемальовував лубки, а в посвяті А. О. Козачковському признавався, що змалку "списував" Сковороду, тобто осмислював, вчився, переймав техніку письма, і то малюючи, обводячи сторінки в зошиті *"хрестами і візерунками з квітками"*. Недарма ж і поему "Сон" ("У всякого своя доля...") він почав з варіації співного вірша "Всякому городу нрав і права". Подібна алюзивна конкретизація (інтертекст, з якого постає *langue* за Ф. де Сосюром) властива усій творчій спадщині поета **народного**, який нам близький і зрозумілий саме тому, що він синтезував і втілював художньо-естетичний досвід поколінь. Переписуючи і перемальовуючи взірці, Тарас переймав мистецькі коди – не сліпо, не механічно, а вдумливо, критично. Така свідомо, осмислена робота над матеріалом і над собою, насправді є тлумаченням – процесом творчим, у якому збережена форма здатна прирощувати, "усотувати" новий зміст. Світ дивується: Шевченкові копії з картин майстрів і самі **неповторні** у змісті.

Програмним вважають запис Шевченка у "Щоденнику" 26 червня 1857 р., де він "божественним покликанням" називає працю гравера – "поширювача прекрасного і повчального",

"світла істини" – і висловлює намір, настанову собі через свої офорти знайомити народ із картинами великих митців: "Скільки вишуканих творів, доступних лише багатіям, покривалося б кіптявою в темних галереях без твого чудодійного різця?" [Шевченко, 2003, т. 5, с. 27]. Але ж офорт – не копія, а осмислення. Ось що пише В.Касян про естампи "Живописна Україна": "В технічному виконанні цих офортів відчувається залежність від прийомів репродукційної гравюри: Шевченко ще трактує офорт як засіб правильно перекладати оригінальний малюнок сепією на мову заздалегідь виважених штрихів і тональних площин. Разом з тим тут виявляється реалістичне розуміння світлотіні, за допомогою якої художник, дотримуючись реального освітлення, виділяв і моделював головне в композиції" [Касян, 1977, с. 74]. Хіба не щось подібне робили у своїх перекладах П. Куліш, І. Франко, М. Зеров, М. Рильський, М. Лукаш?

Отож зовсім не про переспіви чи інші жанри освоєння поезії у нас зараз піде мова. І не лише про поезію, адже сам Шевченко вважав себе насамперед художником, про що свідчить і його повість "Художник", – яскравий приклад самоперекладу в душі Г. Квітки і М. Гоголя, – а в поезії (тій Державі Слова, де він був від народження вільним) вбачав продуктивну, яка могла полегшити біль від баченого. Як відомо, І. Сошенко подружньому шпетив Шевченка за те, що той пише вірші, а не віддається сповна праці художника, та й сам Шевченко пізніше дуже тим карався. "Я добре знав, – писав він у "Журналі" 1 липня 1857 р. про своє "дивне всемогутнє покликання", – що живопис – моя майбутня професія, мій хліб насущний. Але замість того, щоб вивчати її глибокі таїнства та ще й під проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюллов, я писав вірші, за які... врешті позбавили мене волі та які, не дивлячись на всемогутню нелюдську заборону, я все-таки нишком ліплю..." [Шевченко, 2003, т. 5, с. 36] Шевченків "Щоденник", наголошує І. Дзюба, засвідчує "драматизм і фатальність для його долі оцього вибору між живописом і поезією, а точніше буде сказати – драматизм і фатальність вторгнення поезії в його життя" [Дзюба, 2007, с. 8–9].

Утім, життя поета-художника дає підстави і для протилежної думки, що її висловив у 30-ті роки син відомого історика Д. Антонович. Дослідник твердить, що "малярство не шкодило Шевченковій поезії, а поезія не шкодила праці Шевченка-маляра. Не тільки в Академії, а й пізніше у Шевченка завжди піднесення в одній галузі тягло за собою піднесення творчості й у другій". Найкращий тому доказ – зшиток "Три літа" (1843–1845), написаний у період, коли поет найбільше зробив як художник, та й на засланні, надто під час Аральської експедиції, коли Шевченко діставав можливість малювати, то багато писав. Отже, "Шевченко ніколи не знав колізії між покликанням поета й маляра, – навпаки, ці покликання гармонійно врівноважувалися в його творчих піднесеннях". Мало того, на розмисел Д. Антоновича, дуже характерно те, що "поезія й малярство у Шевченка ніколи не змагалися за сюжети", митець "ніколи не рисував того, що в нього виливалося у віршах, а у віршах ніколи не виспівував того, що малював", він безпомилково **розподіляв матеріал** між поезією і пластикою, які доповнювали одна одну [Антонович, 2004, с. 79, 253].

Але чи справді не було нічого того самого (спільного) в різних мистецьких іпостасях, а якщо було, то наскільки близько вони стояли одна до одної і в яких термінах можна визначити їхній тематико-стильовий зв'язок: еквівалентності, паралелізму, відповідності, відголосу, переосмислення, розвитку абощо? Певна річ, різнобічний талант тим і цікавий, що сам визначає свої знаряддя та способи донесення ідей та почуттів до людей. Так мислив О. Новицький 1914 р., коли казав про пейзажі Шевченка, що поет-маляр "брався за перо чи пензель, зважаючи на те, що було ліпше" [Новицький, 1914, с. 58]. Однак той самий О. Новицький не міг втриматися від розхожої й нині формули думання, коли того ж 1914 р. називав малярство Шевченковим покликанням, "якого не міг придушити в нім навіть першорядний його поетичний талант" [Новицький, 1914 а, с. 3]. Власне, з якого це дива в обдарованій особистості одна муза має конче душити іншу, а не допомагати їй реалізувати себе у своєму призначенні?

Якраз несхожість муз – найперша підстава для дружньої зчепності їхніх рук. Неважко зрозуміти, приміром, чому рисунок Шевченка "Тополя" акцентує романтичний мотив обернення дівчини на струнке дерево вже в стані цілковитої незворушності, самотньо застиглим у тиші і цією своєю статикою зовсім не відповідає динамічним рядкам, які обрамлюють однойменну баладу:

По діброві вітер виє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу.

Рисунок доволі далекий саме тим, що це не автоілюстрація, як зазвичай пишуть, а жанр іншого мистецтва, який має для втілення ідеї свої властиві засоби.

У звичайному перекладі так само доводиться зважати на особливості мов і навмисне відходити від першотвору, щоб до нього наблизитися. І то відходити у певний бік на певну відстань, виважуючи для кожної деталі ступінь точності, надмір якої може шкодити не менше, аніж брак. Тут, як це помітив В. Брюсов, необдумана вірність таїть зраду [Брюсов, 1905, с. 16]. Якби на рисунку Шевченко з недомислу і скутості нагнув тополю вітром, він і справді був би лише ілюстратор, коли не копіїст, але аж ніяк не перекладач. Щось подібне сталося з віршем Г. Гайне "Ein Fichtenbaum steht einsam" у М. Лермонтова, який, не узгодивши ботаніки з граматикою роду, сліпо обернув чоловічу закоханість на жіночу приязнь самотніх *сосни* та *пальми*. З нього так переклали вірш М. Старицький, М. Славинський, В. Кобилянський, В. Свідзинський, Б. Грінченко, Г. Берізка, В. Сосюра, М. Упенік, О. Грязнов. Навпаки, в Росії Ф. Тютчев і А. Майков, а в Україні Д. Загул і Л. Первомайський свідомо замінили пальму на *кедр* і тією заміною забезпечили художню точність і вірність джерелу. Коли в оригіналі дієзи і бемолі, а дослівний переказ-какофонію годі вимовити, – перекладу не сталося. Коли автор натякає метафорами, а тлумач дошукується етимологій, – про конгеніальність Протея не

йдеться. Коли треба передати екстатичний ритм, каламбур і смішну риму, а відтворюються неістотні деталі сюжету, – жанр підмінено і мети перекладу не досягнуто. Коли акровірш присвячено Наталі, а в лексичному звіті букваліста прочитується Тетяна або не вгадується ніхто, – перекладу нема. Сама ідея (образ, настрій) підказує спосіб вираження в певному матеріалі. Ідея опановує не лише митця, але й матеріал, який теж має характер: іноді йде назустріч, а іноді й опирається. Чи міг Шевченко намалювати "Заповіт"? Або рядки:

Ну що б, здавалося, слова...
Слово та голос – більш нічого
А серце б'ється-ожива,
Як їх почує!..

І все-таки постає клубок запитань з огляду на тонку відмінність у розумінні О. Новицьким і Д. Антоновичем того, що вони, власне, і позначають словами "те, що". Складність розрізнення нюансів цього "терміна", складність бажаного примирення поглядів на предмет, який потроху виявляє свою багатоаспектність, складність самих запитань у тім, що логічна нитка в непевних абстракціях легко заплутується і рветься, а очевидні явища – і то навіть у живих прикладах для ілюстрацій – насправді не промовляють самі за себе, адже, як вчить філософія Гегеля, "відоме взагалі – від того, що воно *відоме*, – ще *не є пізнаним*" [Гегель, 1959, с. 16]. Отож можемо сподіватися тут коли не на більш-менш повні відповіді (про остаточні не йдеться), то принаймні на те, щоб надати сенсу самим запитанням.

Чи була гармонія між двома покликаннями Шевченка, якщо не було колізії, на яку нарікав сам митець у миті депресії, розпачу, зневіри? Наскільки духовний світ генія був єдиним і цілісним, попри трагізм його долі і муки творчих шукань, коли єдиною у своєму русі, боротьбі тенденцій, жажливою і прекрасною водночас була і сама розмаїта дійсність, у якій він жив і яку зображував?

На це Шевченко відповів сам усією своєю спадщиною – не так однозначно, як дехто подає, а скорше діалектично, бо так виказував себе сам предмет його захоплень і страждань, радощів, обурень і прагнень, маніфестів волі в обох значеннях слова і сліз болю, "плачів", не завжди суголосних настроям навіть його прижиттєвих симпатиків і тих, хто творив з нього ікону. А ікона легко твориться, хоч би й традиційними кольорами української вишивки та фольклору, коли переконують, що в творах Шевченка на політичні теми "поряд з чорно-білою домінує червона гама, яка красномовно підкреслює їх революційну спрямованість" [Тархан-Береза, 1985, с. 82]. Коли рядки "І вражою злою кров'ю / Волю окропіте" переходять на плакати і в бойові агітки. Кожна доба вглядається в Шевченка, як у дзеркало. І кожен народ перекладає його по-своєму, шукаючи в ньому своє, а не тільки наше чи спільне. Але шевченкіана – це не Шевченко, принаймні не весь Шевченко. Зрештою, кожен міряє не лише себе і силу свого духу його генієм, але і його собою, коли приймає на віру або піддає сумніву його оцінки і свідчення, як-от запис у "Щоденнику" 20 червня 1857 р. про те, що десять років заслання, принижень і наруги не залишили в його вдачі ані найменшого сліду: "Жодна риса в моєму внутрішньому образі не змінилася". Тут же з проникливістю аналітика чесно додано істотний нюанс: "Принаймні мені так здається" [Шевченко, 2003, т. 5, с. 22]. Наскільки сумісні гармонія і страдництво – питання вічне. Як і те, наскільки самопошук у мистецтві може бути безболісним, як позначається перебіг становлення особистості на її цілісності. Спитаймо себе: чи може *розвиток* бути в принципі безпроблемним, якщо він є боротьбою протилежностей за визначенням? І згадаймо настанову Декарта *De omnibus dubitandum* – все піддавати сумніву.

Коли суперечності між талантами митця і виникають, то внаслідок продуктивної взаємодії, а не руйнівного антагонізму, і лежать вони у площині специфіки мистецтв та історичних процесів, а не смаків чи примх митця. У ситуації означеної І. Дзюбою драми вибору взаємовплив поезії і пластики Шевченка був надзвичайно плідним. Хіба не шукав митець гармонії між ними (мислячи, зокрема, циклами доволі несхожих

творів), а в кожній з них і поза ними розмаїття засобів? З його п'єс видно, що він пробував себе і як актор. В його поезії чутно співця – він мав неабиякий слух і напевне голос. Як відомо, П. Куліш засвідчив, що Шевченко співав народні пісні так гарно, як ніхто інший в Україні, а знавець співів М. Максимович ставив цей його хист співака вище від хисту поета та художника [Антонович, 2004, с. 11]. Очевидно, що гіпотетичне роздвоєння творчої особистості Шевченка на поета і художника завдячує лише його розбірливості в засобах, а оті синергічні спалахи його творчої активності, або кумулятивні зусилля, на які вказує Д. Антонович, лише підтверджують, що митець сприймав світ усім своїм єством у взаємодії всіх своїх знарядь. Зрештою, учений і сам визнає, що "Шевченко – суцільна натура", тому негоже аналізувати його поезію, не зважаючи на те, що він художник. "Ars una, species mille: мистецтво єдине, а поезія і малярство тільки галузі єдиного" [Антонович, 2004, с. 82]. Однак зважмо на те, що це *єдність розмаїття, єдність мети*, а така єдність лише загострює ключове питання, яке й дає нам право говорити про Шевченка-перекладача: наскільки зміст твору у своїх характерних і самобутніх рисах та в найтонших нюансах визначається способом його донесення, навіть самим матеріалом?

Ще Г. Е. Лессінг у трактаті "Лаокоон" визначив межі живопису та поезії і їхню специфіку, чим виразно окреслив проблему перекладності з одного виду мистецтва на інший. По суті, Лессінг розглядав особливості мов різних мистецтв (по сучасному – коди) і в цьому сенсі був викінченим семіотиком. Як відомо, автор "Лаокоона" був доволі скептичним щодо здатності живопису та поезії взаємно перевтілюватися. Про "Іліаду" Гомера він писав так: "Ніякою іншою мовою неможливо віддати музику, що лунає в поетових словах. Так само неможливо відчуті її на полотні художника" – поезія тут має переваги, але головна її перевага в тому, що "поет підводить нас цілою низкою картин до тієї єдиної, що її художник... зображує на полотні". "З творів художника, – робить далі висновок мислитель, – яким сюжет дала Гомерова поезія, хоч як їх було б багато і хоч які вони б були довершені, ми не могли б скласти ніякого уявлення про мистецький хист Гомера". Адже (і отже) "часова послідовність –

царина поета, а просторова – царина художника" [Лессінг, 1976, с. 231–232, 233, 246].

Проте Лессінг окреслював не лише межі можливостей різних видів мистецтв, а й саму їхню потугу – так само, як це робили щодо різних мов В. фон Гумбольд та О. Потебня, яким зовсім марно закидають надмірний песимізм щодо перекладності з мови на мову. Цікаво, що в нотатках до "Лаокоона", поділяючи знаки на довільні і природні, Лессінг захоплено писав про сполуку поезії і музики: "Наче сама природа призначила їм не стільки виступати в сполуці, як бути одним мистецтвом". А про поєднання живопису і поезії, тобто їх спільний часопростір, висловлювався з недовірою: "Вони не можуть утворити довершену сполуку й спільно впливати на наші чуття, а хіба що таку, де одне з цих двох мистецтв буде підкорятися іншому" [Лессінг, 1976, с. 301, 304].

"Лаокоон" Г. Е. Лессінга, як і вчення В. фон Гумбольда та О. Потебні, утверджує не так монополію форми (чи засобів) щодо змісту, як самотність єдності форми та змісту, їхню взаємну обумовленість, отож тим самим пояснює, чому майстер пензля чи слова виходить за межі одного виду мистецтва або за межі одного художнього коду, щоб виразити себе в іншому. Причина парадоксальна: вона саме в тому, що перекладність ніколи не буває абсолютною. Попри це, перехід на інший код забезпечує творові інтертекстуальність і може означати, що, скажімо, повноцінним знаком тексту А є текст Б або ілюстрація його художником. Перекладність ступенюється і має межі – ті межі, про які писав Лессінг, не згадуючи інтерсеміотики перекладу, хоч і для нього було очевидним, що мистецтва здатні бути взаємно інтерпретованими і саме як знаряддя тлумачення вони виявляють свій художній потенціал. Мистецькі коди виявляють свої межі і як способи порозуміння – між особистостями, цехами митців, народами, епохами, цивілізаціями. Перекладність з одного виду мистецтва на інший, хоч би як часом зневірювалися в ній, є доконаний факт. Перекладу завдячує поступ усієї світової культури, а надто феномен класики, яка виривається за межі свого виду мистецтва, втілюючись у нових засобах. Зважмо, що геній у перекладі – це не просто відчуття меж, а дивовижна

здатність долати і розширювати межі, що, зрештою, мають і об'єктивні чинники динамічності.

Спитаємо себе: Шевченкова "Катерина" – поема і картина – це один твір чи два? Звичайно, два, скаже перший-ліпший підручник, неодмінно наголошуючи при цьому, що ці два твори... зв'язані однією темою, єдиними сюжетом та ідеєю. Якесь студія ще й додасть – унікальним, безпомилково упізнаним романтико-реалістичним стилем. Але ж єдність стилю, хоч би як розмаїтого, забезпечує цілісність передусім окремому твору, особистості митця у творі, а вже потім його творчим циклом і спадщині загалом. Стиль можна розглядати як окремий семіокод, що переходить з мови в мову незайманим, а тому не належить одній етномові чи одному виду мистецтва. Власне, *стиль – не прерогатива жодної мови*, і це доводить якраз практика художнього перекладу, зокрема перекладу поезій Шевченка мовами світу. Яскравий приклад тут – багатоголосся незліченних версій "Заповіту", що їх годі увібгати в одну книжку [Шевченко, 1989]. Воно не залишає сумніву в тому, що *стиль – окрема мова*, мандрівна і суверенна, а не виняткова підсистема етномови своєї колиски.

Однак, приставши на те, що завдяки перекладам стиль поезій Шевченка давно вже не монополія української мови, не тішмо себе поширеною ілюзією, нібито мистецтво живопису цілком інтернаціональне – на відміну від поезії, яку бодай якоюсь мірою обмежує в русі її вірність рідній мові, тобто опірність матеріалу при перекладі. Годі думати, що стиль картин Шевченка: портретів, пейзажів, замальовок, виконаних у різних техніках, – прочитується (декодується) усім світом цілком відповідно до українського сприйняття. Казахи, які вважають Шевченка основоположником казахського живопису, бачать у ньому своє. Німці упізнають у "Катерині" Гретхен з "Фауста" Гете. І хіба дивно, що цьому не заважає відмінність сюжету? Дивно було б, якби їм згадувалася сердешна Оксана Г. Квітки в типологічному ряду тутешніх покриток, бо то вже наша школа асоціацій. Серед Шевченкових Оксан згадаймо Оксану в "Гайдамаках" і "Оксану, мою зорю", напевне автобіографічну поруч з "Катрусею в московській дорозі" у вірші "Три літа", що

їх С. Балей тлумачив 1916 року як психоаналітик, підкреслюючи у Шевченка святість жіночих образів, а надто матері-покритки [Балей, 2001, с. 50–72]. Катерина ж Шевченка серед усіх собі подібних героїнь особлива тим, що її трагічна доля символізує для нас долю занапащеної України [Антонович, 2004, с. 16]. Ім'я матері і сестри поета з грецьким значенням "чиста", як і ім'я Оксана (тут всупереч етимології), у нас майже прозивне. А що відчують у "Катерині" араби, японці, кубинці, сікхи, бенгальці, ескімоси?

Щоб осягти митця сповна, треба конче знати, як сприймає його весь світ. Рецептивна естетика входить у храм шевченкознавства дедалі сміливіше. "Внутрішня", яка відкриває нове у сприйнятті Шевченка українцями, відсіваючи ідейні нашарування попередніх епох, і "зовнішня", орієнтована на рецепції, що відмінні від нашої. Зрештою, у розмаїтті тлумачень формується вселенське розуміння митця в "сім'ї вольній, новій". Але при всій нашій повазі до самобутності сприйняття нашого генія по світах, що її, зокрема, засвідчує науковий інтерес [Шевченкознавство,.. 2014], і при всій нашій внутрішній українській боротьбі за Шевченка і за себе в ньому не відпадає для іншомовних тлумачів його поезії потреба мандрувати в країну поета, переноситися, як казав Гете, "в чужоземні умови" [Гете, 1973, с. 259]. "Катерину" та схожі картини на українські теми ми так само мусимо іноземцям роз'яснювати – для них там доволі загадок та екзотики, зокрема і в деталях стилю. Звичайно, сприйняття митця одноплемінниками – не канон для світу, як і враження його сучасників – не канон для нащадків. Але в естетиці впливу, як і в теорії перекладу, воно заслуговує на особливий статус.

У "Катерині" паралелі між пером і пензлем очевидні, але що ще, крім давно знаного, означає їхній зв'язок? Відомо, що поему Шевченко написав 1838 р., а полотно 1842, тому напрошується банальна думка, що картина є ілюстрацією, унаочненням поеми. Істина, напевно, складніша. Фахівці помітили поступ і новизну образу, змальованого олією. Зокрема, К. Дорошенко відзначає, що художник "дав темі нове ідейно-образне трактування" [Дорошенко, 1976, с. 284]. Це дозволяє говорити про дві Шевченкові "Катерини", порівнювати їх в дусі Лессінга на

предмет потенціалу та меж поезії і живопису, вбачати еволюцію митця у повторному зверненні до теми. Робота над картиною змінювала в деталях і сам задум, а тривати вона могла з грудня 1841 р. аж до середини 1843. Це доводить В. Яцюк [Яцюк, 2003, с. 63–81], зіставляючи описи полотна, сім підготовчих етюдів, ескізів, начерків, дані рентгену, ультрафіолетової та інфрачервоної зйомки. Дослідник проникливо показує, як уже готову картину Шевченко підправляв, додаючи їй сенсу й цілості: ложкареві домалював капелюха, а його погляд на глядача повернув услід Катерині, сокиру переклав лезом у протилежний бік, вершнику та його коневі додав динаміки (перед тим кривдник сидів рівно, не озирався і був у картузі, а не в ківері). Але героїню не перемалював, тому й залишив 1842 р. біля свого підпису. Кожна постать, деталь тут символ, підсумовує В. Яцюк, а такий яскравий спалах композиційної традиції, звичної для "козаків-мамаїв" (навіть "майже автономне існування персонажів" на етапі постановки сюжету), – виняток у професійному живописі того часу. Однак дивним для такої глибокої студії є хистка теза (аж ніяк не виняткова, позаяк це нагадування), що картина "являє собою вторинну художню реальність, витворену митцем за мотивами власної поеми", яка підсилює враження від картини. Але ж і картина **органічно** доповнює і підсилює поему, вторинну щодо реальій життя. Обидві – дійсність художня і вторинні разом, як і "Спіий" ("Невольник"), якого спершу мальовано, а потім віршовано. Чи природна взагалі тут для естетики ця логіка поділу? І чи справді розрив нам миліший, аніж ціле?

Тут є сумніви, бо суть художнього твору, хай навіть історичного чи біографічного, передусім не в його генезі та джерелах, а в його поклику до умів та сердець. Інакше кажучи – у його призначенні, в його долі, в його функції. Обидві "Катерини" є знаками одна одної, у кожній з них ми неминуче вгадуємо іншу в усіх її особливостях. Відтінюючи одна одну, вони вже давно злилися в єдиний образ і цілісний твір – попри те, що його писано двічі, пером і пензлем.

Звичайно, можна розглядати картину як натхнення тлумачення поеми, як факт наведеної естетики, як більш або менш

адекватний переклад, де точність не надто й важить або важить лише з огляду на властивість перекладу саме як знака першотвору. З певними застереженнями не гріх навіть твердити, що полотно – прекрасна ілюстрація... Можна й навпаки, адже поема є роз'ясненням полотна, сама ідея якого в зародку – разом з отим до болю щемним поглядом, що його юна жінка-покритка сором'язливо ховає у святій землі своїх пращурів, – існувала ще до появи обох втілень. А точніше – трьох, бо додати сюди слід і акварель Шевченка "Циганка-ворожка", або "Катерина у ворожки", надзвичайно органічну олійній картині за деталями стилю, єдиного для тріади.

А стиль, як і будь-який код, є категорія змістовна. Примітна річ – у поемі зовсім немає сцени розлуки, з чого Д. Антонович робить висновок, що олійний образ є доповненням до тексту, "вписаним епізодом до раніше написаного твору" – так само, як епізод звернення Катерини до циганки-ворожки на акварелі, про що в поемі теж нема ані слова. Хоча розлука поступається ворожінню у драматизмі, зазначає мистецтвознавець, акварель дає парний образ до олії, недарма ж він і "в своїй декорації симетричний". Найцікавіше ж для нас у Д. Антоновича таке визнання: "Шевченко мав ту перевагу, що, володіючи не тільки пером, але й пензлем, і не маючи сили розлучитися з образом Катерини, вирвати його зі своєї душі, а разом з тим розуміючи, що всякі вставки і дописки тільки псуватимуть викінчену поему, переніс цей образ із словесного втілення у пластичне... Хоч ми повинні трактувати поему й картину Шевченка як два самостійні твори (конче? – *В. Р.*), мусимо, проте, визнати, що аналогія між ними повна, засоби творчості, вияв індивідуальності й відношення автора до твору – ті самі... Повну мистецької правди постать Катерини, розуміється, міг утворити тільки автор поеми "Катерина", як, зрештою, і поему міг написати тільки художник. Автор цієї картини" [Антонович, 2004, с. 68–72].

Хіба в кожній з мистецьких іпостасей "Катерини" кожна художня деталь не є контекстом і роз'ясненням усіх інших в гармонії більшого цілого? У полеміці з Г. Е. Лессінгом його учень Й. Г. Гердер уточнював, що поезія впливає на душу

значеннями слів, які мають особливу "силу" (мова ж бо, пояснили б тепер, є структурована свідомість людини), а тому, в запалі твердив критик, годі порівнювати невідь за якою ознакою поезію і живопис, який по суті предметний [Гердер, 1959, с. 157–178]. Але ж сам Гердер порівнював їх і тим встановлював між ними точки дотику, знаковий зв'язок, а з тим і певний ступінь знакової відповідності та розбіжності – при тому, що розбіжність не менш необхідна для плідної взаємодії, ніж відповідність (про еквівалентність чи тотожність наразі не йдеться). М. Бахтін наголошує, що Лессінг першим розкрив поняття хронотопу, зокрема на прикладі динаміки опису краси Єлени Гомером в ланцюгу подій [Бахтин, 1975, с. 399–400]. Та хіба не доведено після Лессінга, що сприйняття картини на стіні мандрівним зором протягне в часі й лінійне, а всебічна й цілісна оцінка поеми в книжці потребує миті відчуття, що його ще іменують моментом істини або й просто враженням? Схоплена художником мить у виразі обличчя є знаком долі, усього життя людини, а "протягне в часі" означає і те, що сюжет картини втілює весь сюжет поеми, мислимої як художнє ціле, а не ту єдину мить, про яку сам Шевченко писав 25 січня 1843 р. в листі Г. С. Тарновському: "Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаликом і вертається в село..." [Шевченко, 2003, т. 6, с. 21]. Як відомо, І. Франко тріумфом "нерухомої" малярської штуки називав її здатність "викликати в нашій душі враження руху" і обстоював схожість поезії та малярства в тому, що обидві галузі "простягаються в обох категоріях – простору і часу, мають у собі спокій і рух" [Франко, 1981, с. 102–103, 105]. Цим і пояснюється той факт, що синтетичний зв'язок між усіма художніми елементами "Катерини", писаної пером і пензлем, – тісний і нерозривний: твір живе в людській свідомості невідимим, непереполювиненим тому, що розмаїття, широта, стереоскопічність і динаміка засобів його образності забезпечують йому значно багатший зміст.

Людська уява завжди дописує твір митця. "У поезії, в пластиці і взагалі в мистецтві немає готових речей" [Мандельштам, 1967, с. 27]. Суб'єктом сприйняття і переосмислення твору виступає не лише окремих індивід, але

й народ, епоха, людство, отож і безліч контекстів у широті своїх концентричних кіл, що творять сенс. Однак збагачення сенсу внаслідок відкритості назовні структури твору має свої межі. Тлумачення може бути різним і в своєму розмаїтті щоразу вірним джерелу, при цьому взаємодія між версіями у множині їх контекстів зазвичай дає кращі плоди, ніж самотнє джерело з обмеженим дотиком до дійсності. Але тлумачення – умотивований акт волі, що має причину і мету, воно не повинне бути першим-ліпшим, будь-яким. Хоч би що тлумачилося і хоч би яке було тлумачення – для себе чи для інших, внутрішньомовне чи міжкодове, правдиве чи хибне, недостатнє чи надмірне, скуте чи вільне, репродуктивне чи наслідувальне (зокрема пародійне), цілісне чи суперечливе, узагальненням чи конкретизацією, антонімом чи метонімією, аналітичним розширенням (розгалуженням), як у тлумачнику (енциклопедії), чи стяжкою, як у кросворді, тощо – це завжди автопортрет тлумача, а з тим і хронотоп, що має більш-менш виразні ознаки (маркери).

2014 р. Національний музей Тараса Шевченка видав гарну книжку репродукцій картин художника в супроводі уривків його поезій, "з метою акцентування на цілісності світогляду митця, спільності мотивів його літературного й малярського доробку", як пояснив у вступному слові Д. Стус [Тарас Шевченко: і слово вічне..., с. 5]. Справді, схожі настрої, деякі імена та назви (Гамалія, Хмельницький, Кочубей, Вірсавія, Пресвята Марія, Ликера, Київ, Чигирин абощо), можна знайти навіть у різномет'ї по обидва крила генія, і то попри розбіжність дат та спонук до творчих злетів. Однак при тому, що для значної частини картин жодних поетичних відголосків не знайшлося, більшість віршованих текстів притягнуто у книжці до картин "за вуха" (чого якраз послідовно уникав Д. Антонович) – на підставі суб'єктивних асоціацій упорядників, що як новітня спроба синтезу мало би зацікавити тутешніх рецептивістів – учнів Г. Р. Яуса та В. Ізера. Якщо, приміром, у баладі "Тополя" описано відвідини героїнею ворожки – старенької бабуні, то цю сцену і прив'язано до акварелі "Циганка–ворожка".

У томі літературної і пластичної спадщини Шевченка "Заповіт", пишно виданому в Харкові 2006 р. [Шевченко, 2006]

і названому "унікальним" у передмові голови держави, ця ж акварель "ілюструє" поему "Причинна".

Єдності образного мислення поета і художника Шевченка присвятила свою студію З. Тарахан-Бережа, яка зазначає, що в давнину, зокрема в часи античності, суперечок про переваги одного виду мистецтва над іншим не виникало – підкреслювали взаємозв'язок. У добу Відродження розквіту набуло образотворче мистецтво, тож да Вінчі у трактаті "Спір живописця з поетом, музикою і скульптором" пріоритет у силі впливу на людину віддав живопису. Натомість з XIX с., золотого віку літератури, обґрунтовують вищість поезії, її переваги, лідерство, універсалізм. Слово, писав В. Белінський, "є і звуком, і картиною, і певним... зображенням. Тому поезія містить у собі всі елементи інших мистецтв... і являє собою всю цілість мистецтва..." [Тарахан-Бережа, 1985, с. 12–14]. Схожий оптимізм, власне – перекладацький, висловлював М. Ломоносов 1755 р., коли в російській мові свого часу (задовго до пушкінської революції в ній) віднаходив цноти аж шістьох інших європейських мов [Русские писатели..., 1960, с. 48]. Шукаючи виражальні паралелі, "зв'язок" між словом і слідом пензля чи олівця, З. Тарахан-Бережа спирається на взаємне тяжіння різних за матеріалом засобів до ідейно-тематичної єдності. Такий спосіб дій підказує саме завдання – він звичний в інтерсеміотиці з давніх-давен, від перших двомовних словників. Так чинив і О. Новицький, знаходячи поетико-пластичні аналогії у зображенні Шевченком берегів Аральського моря, і навіть Д. Антонович, який зводив ті аналогії (по суті теж перекладацькі) до винятку [Антонович, 2004, с. 189–190]. За критерієм адекватності, що його дотримується Д. Антонович, не виглядають близькими та переконливими і паралелі, виокремлені З. Тарахан-Березою, зокрема в однойменних поетичних та малярських творах Шевченка: "Тополя", "Утоплена", "Мар'яна-черниця", "Катерина", "Слепая", "Сліпий" ("Невольник"), "Русалка", "Осика" ("Відьма"). Одинименні твори, зазначає дослідниця, переважають у ранній період творчості Шевченка, "коли під впливом поетичного світобачення формувався творчий метод художника. Пізніше він не мав уже потреби відтворювати одні й ті самі теми пером і пензлем, оскільки знав, що краще відтворювати в поезії, а що

в малюнку чи офорті" [Тарахан-Бережа, 1985, с. 69]. Чи логічний такий розрив творчих сфер на певному етапі поступу митця? Аж ніяк! Сама студія З. Тарахан-Берези доводить, що ті питомі для Шевченка сфери були повсякчас міцно спаяні його ідеями, темами, стилем, естетикою, а не назвами, які він не завжди й давав своїм творам. Чи справді одностороннім, а не взаємним був вплив його талантів? Та ж ні, в підсумку спостережень З. Тарахан-Бережа сама визнає, що "Шевченко-художник відбився глибоко в своїй поезії" [Тарахан-Бережа, 1985, с. 182]. Поправка істотна для цієї галузі студій, де мантри про одnobічний вплив здатні звести весь пафос утвердження єдності образного мислення поета-художника нанівець.

Не можна не погодитися з В. Яцюком у тому, що назва – "один з важливих компонентів структури твору", що в назві зосереджено його зміст, що "сама назва покликана правильно орієнтувати..., спрямовуючи плин асоціацій в річище авторського розуміння теми", а тому негоже перейменовувати твір, якому назву дав автор. Безіменні ж твори, на думку В. Яцюка, слід вводити в обіг "під назвою, яку міг би дати автор" [Яцюк, 2003, с. 50]. Проти такої логіки припущень завжди є готовий аргумент: хто відає, як би назвав твір автор, якщо він волів його ніяк не називати? А таки має сенс логіка В. Яцюка, коли в назвах автора видно спільне, властиве, стиль, коли ймовірність дії впливає із закономірностей. Акварелі "Циганка-ворожка", як іменує її академічне видання, за життя Шевченка давали довгу описову назву з неприйнятною нині ідеологемою: "Циганка, що гадає малоросійській дівчині". У Д. Антоновича це "Катерина з ворожкою" [Антонович, 2004, с. 72] – увагу тут перенесено на образ дівчини, звернений поглядом до людей. Така конкретизація цілком умотивована, як і "Катерина у ворожки". Відзначаючи місткий лаконізм назв у Шевченка, В. Яцюк пропонує короткий загальник "Ворожіння". У такому разі згодилася б і така: "У ворожки". У статті "Учні Брюллова" 1861 р. В. Толбін називав картину "Циганча" (у 10-томнику "Циганенко") [Яцюк, 2003, с. 43–44]. Адже миле дитя в сцені важливе вже тим, що теж дивиться на нас. Та хоч би яка була назва, довга чи коротка, конкретна чи абстрактна, з акцентом на Катерину, циганку чи циганятко, вона – тлумачення цілого,

подвійний переклад, що включає ословеснення акварелі і мінімізацію сюжету. Так тлумачив твори сам автор, даючи ключ до розуміння, а в редакціях сучасних провідних газет та журналів для такої роботи – перекладати зображення і статті назвами – запроваджено навіть окремі посади. Осучаснення давньої назви "Циганка" з її переакцентуванням – переклад вже потрібний. Перейменування сепії Шевченка "Киргизка" на "Казашку" – теж переклад. Потреба в ньому очевидна: завдяки такому оновленню мови нова доба розуміє добу минулу без пояснень того, що в мові сталися зміни. Отож пора замислитися над тим, як скоро роздражнена уява наших правнуків оберне поетові "подражання" на наслідування? А може, імітації? Як і над тим, наскільки плинна мова картини...

Складність стосунків між поезією і пластичним мистецтвом Шевченка, що відзначена в оцінках їх, даних ним самим, сучасниками і нащадками, "дивна гармонія" [Антонович, 2003, с. 253] цих стосунків аж ніяк не затуляє від нас того факту, що митець, маючи виразний стиль та улюблені прийоми, які вдосконалювалися, переходячи з твору в твір, повсякчас прагнув розширити й урізноманітнити свій арсенал художніх засобів, а для цього дерзновенно експериментував, поєднуючи далекі, а то й ніби протилежні чи несумісні техніки. У літературі опанував поезію в розмаїтті жанрів та стилів, прозу і драму, ще й другу мову, яка, за загальним визнанням, сповна так і не далася йому, хоча лексикон її перевершив у його творах лексикон рідної. У пластиці навіть в одному творі застосовував акварель і туш, італійський олівець і крейду, акварель і сепію, вугіль і білило, олівець і акварель, акварель і бронзу, олівець і туш, офорт і акватинту, сепію і білило, олівець і сепію тощо. Скажімо, "Дві дівчини" відомі в малюнку сепією, в ескізах олівцем і тушшю, в офорті з акватинтою. Під малюнком "В Черкасах" пишуть "олівець, туш, перо, пензель", малюнок "Коло Седнева" означають "акварель, сепія, туш" і т. под. Сама специфіка праці живописця, а так само й гравера передбачала певні стадії втілення теми, чи сказати б, заготовки, отож і *множинність та варіативність тлумачень*. Ця остання підтверджує думку Гегеля, що "істина є процес", однак з урахуванням того, що

в мистецтві, хай перфекціонізм майстрів того й не допускає, кожна підготовча версія має самостійну цінність. Звичайно, сила вправного рисунку, яким Шевченко вразив еліту Петербурга аж так, що його викупили з неволі, не перекладалася сповна мовою олійних мазків, яку в Академії мистецтв вважали елітною. Проте не слід забувати, що титул академіка гравюри Шевченко отримав саме за адекватність перекладів олійних барв "простою" чорно-білою мовою офорту. По суті – за школу тлумачення світлотіней олії офортом, опановану у Рембрандта.

Власне, чому ми маємо відмовляти митцеві в тому, що дозволено вченому? Митець у певному сенсі теж дослідник. Будь-яка людина пізнає світ і виражає себе світові всіма доступними засобами і всім своїм єством.

Гарний приклад тут – Д. Антонович. Його аксіологія всеохопна й комплексна – вона спирається на розкриття внутрішньої структури твору в його зв'язках як із мотивами його постання та джерелами, так і з його долею, тим, що тепер називають *afterlife*, або рецептивною естетикою. Відслідковуючи зміну в оцінках, вчений, однак, тримається звичної для свого часу шкали. Він визнає міжнародне значення пластичних творів Шевченка, але зазначає, що вони "бліднуть" перед потугою його поезії. При цьому підкреслює, що взаємини живопису та поезії в українського генія взагалі нечувані – годі шукати аналогій. Певності не додають навіть тут же наведені у праці обережні аналогії з Мікеланджело, у якого, оцінює знавець, над поезією панує пластика, і Вагнером, чії поезія і музика співмірні.

Проте унікальність генія не означає, що його обходять закони мистецтва. Д. Антонович пояснює забуття живопису Шевченка на ціле півстоліття після смерті митця тим, що засвоєний ним стиль академізму, де "він не був новатором, а був швидше епігоном", відтіснивши перед тим в українському малярстві бароко і рококо, поступився на початку 60-х рр. XIX ст. стилю передвижників: Крамського, Ге, Рєпіна, Ярошенко, Куїнджі та інших, які повстали проти засад Академії мистецтв, та так, що 14 студентів 1863 р. покинуло Академію перед самим випуском. Утім, "епігоном" розбірливий у сприйнятті впливів Шевченко,

натура замолоду сформована, цілісна, монолітна, крем'яна при всій своїй ніжності й чутливості, постає в Д. Антоновича за вірність своїй добі і традиції – на шляху від Рембрандта до імпресіоністів, і то як майстер, конгеніальний вчителям, обраним на власний смак і розсуд, щоб підняти мистецтво на вищий щабель, а це, зрештою і сталося [Антонович, 2004, с. 14–15, 11–25, 250–251].

3. Тарахан-Береза наводить аж п'ять причин затьмарення слави художника славою поета: 1) пластика Шевченка була малодоступною, бо зберігалась у приватних колекціях, нерідко лише через пістет до нього як поета; 2) малярство Шевченка – реаліста і предтечі передвижників – наскрізь було новаторським (власне, тут цілий хор опонентів заперечує Д. Антоновичу, не дослухавши його до кінця або, як тут, ніде не згадуючи його імені); 3) поезія швидше поширюється – усно, у списках, тоді як копію з картини може зробити лише художник (певна річ, доба ІТ кардинально змінила ситуацію); 4) Шевченко не залишив по собі великих полотен – йому імпонували місткі твори малого формату, він був скорше графіком, ніж живописцем, а графіку не надто цінувала критика (за спогадами К. Юнге, на похоронах Шевченка – через півроку після того, як він став академіком, – ніхто з колег-академіків і словом не похопився про нього як про художника: "Лишився один поет"); 5) далось взнаки (переконливо довів це якраз Д. Антонович) безоглядне сприйняття на віру самокритики Шевченка, знецінювання ним свого живопису в листах та в "Щоденнику" [Тарахан-Береза, 1985, с. 23–25].

Відомо: між крайніми поглядами проглядає не так істина, як проблема. А вона в тому, наскільки новаторство Шевченка спиралося на традицію та учнівство, що саме воно черпало з них і як забезпечувалося ними. Адже голим новаторством може бути хіба що замкнене на собі, герметичне у своїй суб'єктивності штукарське трюкацтво, яке перекладає лише себе для себе, нічого не переймає, нічим не апелює до естетичного досвіду сучасників та нащадків, пов'язаних традицією, яка живе за своїми законами, в основі своїй історичними. Тому дослідник творчих впливів на генія має бути вкрай обережним. Ось як обґрунтовує такий підхід Д. Антонович, до речі, в умовному

способі: "Якби припустити можливість повного несприймання впливів одного майстра на іншого, то це призвело б до занепаду всякої традиції, припинення еволюційного розвитку мистецької творчості і зрештою привело б до здичавіння, бо кожен незалежний майстер починав би спочатку. Тому несприймання чужих впливів було б явищем або некультурності, або нежиттєздатності" [Антонович, 2004, с. 250].

Закон на те й закон, щоб на нього зважали. Доводи З. Тарахан-Берези, що у своєму реалізмі Шевченко випереджав передвижників "на цілі десятиріччя" [Тарахан-Бережа, 1985, с. 16] дуже нагадують непоодинокі зауваження Д. Антоновича про Шевченка – предтечу імпресіоністів. Ба більше – потенційного вчителя: олійний портрет І. Лизогуба оцінено як "річ, з якої міг би повчитися імпресіоніст двадцятого віку" [Антонович, 2004, с. 157]. Знову ця "теорія ймовірності". Чи справджує вона себе тут так, як у В. Яцюка? Загалом, всупереч поширеній сентенції, що історія не знає умовного способу, він дедалі сміливіше заявляє про себе як потужний інструмент осмислення минулого. Але тільки тоді, коли "якбитологія" спирається на закони історії. Навіть для захопленого критика припущення, що послідовник школи Моне, Ренуара, Дега, Мане, Пісаро, Сіслея, Сезана міг би наслідувати Шевченка, – надто сумнівна історична натяжка. Безперечно, елементи техніки імпресіоністів у Шевченка виразні. До речі, вони є в його сучасників і давніших майстрів. Портрет Делакура "Паганіні грає на скрипці" 1831 р. куди ближчий за портрет І. Лизогуба до імпресіонізму ХХ ст., пізнього чи "пост", хоч "Енциклопедія імпресіоністів від попередників до спадкоємців" подає його як твір предтечі [Encyclopédie, 1992, с. 37]. Імпресіоністичні ефекти у Тернера, Блейка, Веласкеса, Тиціана та багатьох ін. провісників течії випередили відкриття в оптиці і психології. Проте це не факти втілення сформованого естетичного кредо чи маніфесту, а докази широти творчого пошуку, досліду, а ще й того, що наука та мистецтво нерозривні при всій специфіці пізнання через поняття й образ. До експериментів в імпресії Шевченка неминуче вело захоплення Рембрандтом. Зрештою, художникові, який має хист вловлювати *враження*, доволі

відчуття світла й кольору, помноженого на вправу, щоб виписати пожежу в степу ("зарев" – ключове слово для опису цієї пожежі у повісті "Близнята") або криси капелюха ложкаря у "Катерині" подібно до того, як це зробив Шевченко...

Д. Антонович відчував у 30-х, що на побороення недооцінки Шевченка як художника знадобиться принаймні ще півстоліття, як лічити від початку ХХ ст., коли тільки й почав зростати інтерес до пластичної творчості митця. Однак у своїй переоцінці мистецтвознавець скорше поділяв нові позиції своїх сучасників, аніж заглядав наперед. Хто й нині знає, як сприйматимуть картини Шевченка через півстоліття чи 200 років? А проте можна з певністю сказати, що українську мову "Кобзаря" через 200 років розумітимуть не так, як колись чи тепер. Школярі вже зараз питають учительок, чому Шевченко заповів поховати його на *чийсь* могилі. Академічні метри впритул не помічають, що ту гору-курган треба не вибирати з тих, що вже є, а насипати величезною громадою за давнім звичаєм, набравши в шапки землі, бо саме така є символом єдності нації (це переконливо показав режисер фільму "Богдан Хмельницький" І. Савченко у сцені поховання козака Тура). Зрештою, герменевтика завдячує своєю появою тому, що вже через 4 століття після смерті Гомера його нащадки мусили перекладати в школі з його задоволеної мови. До речі, свої скульптури давні греки розмальовували, а ми тепер звикли сприймати й наслідувати їх як чисто білі, вважаючи, що мова кольорів лише зашкодила б їхній досконалості (ті ж греки мали попередників: кольори давнішого бюсту Нефертіті, надгробної маски Тутанхамона та под. давньоєгипетських фігур нас не дивують). За рисуванням таких білих статуй і застав Шевченка в Літньому саду І. Сошенка.

"Усе змітає часу віник", – сказав І. Вазов у перекладі Д. Білоуса. Час не щадить не лише барви Куїнджі, а й гру світлотіней Шевченка, спектр його олійної палітри, тони сепій, навіть чорнило, туш, слід олівця, естампи, а над усе – його вишукані акварелі, де важить щем найтонших відтінків. Таких загроз, чи змін у мистецькому коді, був свідомий і Д. Антонович, коли писав, що барви К. Брюллова "в свіжому стані могли робити враження, а тепер, потемнівши, залишають

глядача перед загадкою їх колишнього успіху", а про Шевченків портрет М. Репніна, що той, мабуть, "зіпсований часом, тим, що виступила неприємного кольору ґрунтовка", отож він "тепер справляє враження руїни колись доброго портрета" [Антонович, 2004, с. 61, 98–99]. Відзначена ще О. Новицьким пристрасть Брюллова та Шевченка до вогненно-червоних кольорів лише додає драматизму проблемі, а те, що рисунок в обох майстрів панує над барвами, ніяк її не розв'язує. Описуючи серед ранніх акварелей Шевченка портрет невідомої в блакитній сукні, С. Таранущенко уточнює: "у ньому вигорів кармін", "холодний зеленаво-блакитний тон тіла... має негарячі (тепер зовсім слабкі) світла" [Таранущенко, 1928, с. 101, 102]. Таких свідчень доволі, як і нарікань на варварство реставраторів. Зупинити мить прекрасного – зупинити не у свідомості особи, народу, світової спільноти, а у фактурі матерії, включно з рельєфом олійного мазка та складом фарби, – зможе хіба що пам'ять комп'ютера (якщо, звичайно, людина сама не стане його "творчим" додатком на байто-нейронному рівні взаємодії).

До руїни ведуть і *дальтонічні переклади* колористики акварелей та олійних картин, навіть тону сепій Шевченка, що їх нині часто ставлять в один чорно-білий ряд з репродукціями рисунків олівцем (тушшю) та офортів. Так робив ще акад. О. Новицький, котрий своїм авторитетом піонера в галузі благословляв таке збіднення розкоші барв до гри світлотіні чи й просто плям [Новицький, 1914; 1930]. Плямами стають не лише очі, а й усе обличчя, як-от обличчя ложкаря у "Катерині", знеособлене й безоке у клейці до книжки Д. Антоновича. Контраст з оригіналом та навіть зі знімками його в кольорі (З. Тарахан-Бережа подає образ ложкаря фрагментом 260×195 мм на всю сторінку книжки) просто разючий. Що вже казати про сірі зменшені "картинки" у дешевих підручниках з літератури!

Скажуть: ніби ж щось подібне чинив і сам Шевченко, наприклад, з картиною "Притча про робітників на винограднику" Рембрандта (підготовча сепія та офорт) чи "Вірсавією" Брюллова (офорт, акватинта). Але ж ні: аналогія кульгає хоч би тому, що на відміну від блідих дальтонічних фотокопій за такі виразні, вірні оригіналу високохудожні творчі **тлумачення** граверу

присвоїли титул академіка. Дальтонічний переклад лише нагадує про красу джерела, не показуючи її. Він може викликати відчуття краси лише з пам'яті – як вторинний знак. Він більше схожий на зведення складної партитури симфонічного оркестру до мелодії будильника, вхідного дзвінка чи мобільного телефону або на виклад послання "І мертвим, і живим, і ненарожденим" лексиконом Елочки Людожерки чи ясел-дитсадка. Типологічно це переклад з більшої за кількістю знаків мови меншою [Радчук, 2018, с. 42, 45]. В принципі нічого поганого, страшного чи ганебного в такому спрощувальному, обмеженому перекладі немає. Навпаки, він звичний для літературних і сценарних адаптацій, для таких жанрів, як мініатюра, етюд, ескіз, офорт. Шедевр лаконізму цінний якраз стислістю форм. Кілька штрихів митця – і перед нами портрет чи пейзаж, який передає всю неповторну вдачу людини або характер місцевості. Дослідники поезії і пластики сходяться в думці, що школу виразного лаконізму Шевченко опанував сповна. Батькову хату він зобразив так тонко, що Д. Антонович зауважив: "надзвичайно малими засобами, але дуже багато сказано"; офорт з картини І. Соколова "У шинку", на думку фахівця, нам "більше імponує, ніж сам оригінал", офорт "Вірсавія" завдяки чорно-білому контрасту тіл "виходить значно барвистіший, ніж у кольоровому оригіналі в самого Брюллова" [Антонович, 2004, с. 108, 238]. Місткі подорожні замальовки, надто ж на засланні, були б без таланту митцевої фіксації просто неможливі.

"Постій, хвилино, гарна ти!" – вигукує Фауст у Гете, пізнавши земну мудрість (пер. М. Лукаша). Однак поезія не замерзає у льодах, як мамонт, – оцифрувати можна хіба що її текст або почерк руки поета. Мова поезії – це невпинна ріка життя, а не архів пам'яті чи ключ до такого архіву. Г. Сковороду по-українському вже переклали [Сковорода, 2003; 2005]. Подобається нам це чи ні, але з історії мови, а особливо контактів між мовами, впливає закон, за яким у не надто далекому для нас майбутньому – десь так на відстані аналогічної ретроспективи, як-от давньої мови "Слова про Ігорів похід" чи й раніше (для роздумів і прогнозів див., приміром, переклади-осучаснення у 1-му томі 6-томної "Антології української поезії" [Антологія, 1984], – українцям доведеться

перекладати собі й "Кобзар" Шевченка. От тільки якою мовою? Мовою Павутини, де *гуглять* і *лайкають*? Ньюспіком, подібним до тієї новомови, що її затверділі ідеологи вже знаходила у поета радянська критика? Службовим канцеляритом, який одомашниться й олюдниться? Академічним заумом, що зламає границі жаргону? Суржилом мовоязом, де спонуку *гляньмо* вже заступає майбутній час *глянемо*? Чи олітературеним гібридом укруслишем під старою назвою "солов'їна"? Адже мова поезії – так само не суверенна традиція мови, вона вбирає в себе знаки суміжних сфер. Якщо судити по тому, що сама наша філологія накидає мові народу стільки мотлоху, перекладаючи наміри *інтенціями*, очуження *форенізацією*, тривалість *дуративністю* і под., ламаючи питомий наш синтаксис на чужий лад і смак (на взір *англо-український переклад* – мішанцем двох мов), тоді як своїм словом вона мала би возвеличувати "малих отих рабів німих", ставити слово "на сторожі коло їх", то чи не доведеться нашим нащадкам перекладати для себе Шевченка мовою-креолом укрлишем, чи інглукром? Тільки не сучасною англійською, бо такої теж уже не буде, як нема тепер давньої мови, з якої англійці перекладають собі Дж. Чосера.

Отже, приймімо два пов'язані між собою висновки. Перший: збереження форми твору, його звукописемної мови чи іншого способу означення аж ніяк не спиняє вібрацій, перемін, втрат та прирощень змісту твору в нових контекстах. Другий: художня річ безсмертна лише тоді, коли її зміст у пориві до людських душ здатний забезпечувати собі обіжність у світі, активно осмислюватися, а для цього, немов Фенікс, міняти матеріал, оновлюватися, *перекладатися*.

Переклад як універсальна властивість людського розуму охоплює всю творчість генія, зокрема і перебіг становлення його цілісної особистості, плодом якого є факт: Шевченко-перекладач, хоч це і парадокс, – передусім не наслідувач чийогось пензля або пера, а самобутній художник і поет. Отож шевченкознавство має цілковите право досліджувати джерела, семіотику і герменевтику власного живопису та оригінальної поезії Шевченка з погляду законів перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Антологія української поезії : у 6 т. / упоряд. В. Шевчук. – К., 1984. – Т. 1. – 454 с.
- Антонович Д. В. Шевченко – маляр / Д. В. Антонович ; вст. слово С. А. Гальченко ; післямова Т. І. Андрущенко. – К., 2004. – 272 с.
- Балей С. З психології творчості Шевченка / С. Балей ; передм. Вас. Пахаренка. – Черкаси, 2001. – 80 с.
- Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 1989. – 616 с.
- Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М., 1975. – 504 с.
- Брюсов В. Фиалки в тигеле / В. Брюсов // Весы. – 1905. – № 7. – С. 9–17.
- Гегель. Феноменология духа / Гегель ; пер. Г. Шпета // Соч. : в 15 т. / Гегель. – М. ; Л., 1959. – Т. IV, ч. 1. – 440 с.
- Гердер И. Г. Избр. соч. / И. Г. Гердер. – М. ; Л., 1959. – VII–LX, 392 с.
- Гете Й.-В. Переклади / Й.-В. Гете ; пер. О. Кундзіча // Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу / О. Кундзіч. – К., 1973. – С. 259–262.
- Дзюба І. Тарас Шевченко / І. Дзюба // Шевченко Т. Вибр. поезія. Живопис. Графіка / Т. Шевченко. – К., 2007. – С. 5–45.
- Дорошенко К. П. "Катерина" / К. П. Дорошенко // Шевченківський словник : у 2 т. – Київ, 1976. – Т. 1. – С. 286–287.
- Касіян В. І. Офорти Т. Г. Шевченка / В. І. Касіян // Шевченківський словник : у 2 т. – К., 1977. – Т. 2. – С. 74–75.
- Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода / П. И. Копанев. – М., 1972. – 295 с.
- Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі живопису і поезії / Г.-Е. Лессінг ; пер. з нім. Є. Поповича // Мінна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лаокоон: П'єси, трактат / Г.-Е. Лессінг ; передм. Б. Гавришкова. – К., 1976. – С. 169–315 с.
- Мандельштам О. Э. Разговор о Данте / О. Э. Мандельштам. – М., 1967. – 88 с.
- Новицький О. П. Красиви в поезії та малюнках Шевченка / О. П. Новицький // Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 57–59.
- Новицький О. Тарас Шевченко як маляр / О. Новицький. – Львів ; Москва, 1914 а. – 90 с. з додатком 83 с. репродукцій.
- Новицький Ол. Т. Шевченко як художник / Ол. Новицький. – К., 1930. – 30 с., XV ілюстр.
- Радчук В. Осягти Шевченка / В. Радчук // Наук. зап. Міжнар. асоц. українців. / голов. ред. Г. Скрипник. – К., 2013. – Вип. 5 – С. 180–188.
- Радчук В. Протей чи Янус? (Про різновиди перекладу) / В. Радчук // Дивослово. – 2018, – № 9. – С. 36–46.
- Рильський М. Мистецтво перекладу : статті, виступи, нотатки / М. Рильський ; упоряд. і комент. Г. Колесника. – К., 1975. – 344 с.
- Русские писатели о переводе (XVIII–XX вв.). – Л., 1960. – 696 с.

Сковорода Г. Вибр. твори в українських перекладах / Г. Сковорода ; упоряд. текстів, передм. та прим. Л. Ушкалова. – Х., 2003 – 144 с.

Сковорода Г. С. Твори : у 2 т. / Г. С. Сковорода ; ред. кол. : М. Жулинський та ін. ; пер. із староукр. М. Кашуби, В. Шевчука ; передм. О. Мишанича. – К., 2005. – Т. 1–2.

Таранущенко С. До питання про ранні акварельні портретні роботи Тараса Шевченка / С. Таранущенко // Ювілейний збірник на пошану акад. М. С. Грушевського. – К., 1928. – Т. 1. – С. 98–102.

Тарас Шевченко: і слово вічне, і образ невіддільний / Вступ. слово Д. В. Стус ; упоряд.: К. В. Барановська, І. І. Кізема, Т. П. Чуйко, Ю. А. Шиленко. – К., 2014. – 192 с.

Тарахан-Бережа З. П. Шевченко – поет і художник / З. П. Тарахан-Бережа. – К., 1985. – 184 с.

Франко І. Із секретів поетичної творчості. / І. Франко // Збір. творів : у 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45–119.

Шевченко Т. Г. Заповіт / Т. Г. Шевченко ; вступ. слово В. А. Ющенка ; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Х., 2006. – 800 с.

Шевченко Т. "Заповіт" мовами народів світу / Т. Шевченко ; упоряд., автор вступ. ст. і прим. Б. В. Хоменко ; наук. ред. А. О. Білецький. – К., 1989. – 248 с.

Шевченко Тарас. Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко ; редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001–2014.

Шевченкознавство в сучасному світі / Н. Л. Білик, І. П. Бондаренко, Г. Г. Верба та ін. ; за ред. І. П. Бондаренка, Л. В. Коломієць. – К., 2014. – 463 с.

Яцюк В. Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації / В. Яцюк ; ред. В. Козирський. – К., 2003. – 368 с.

Encyclopédie des impressionnistes. Des précurseurs aux héritiers / Sous la direction de Dominique Spiess. – Lausanne, 1992. – 382 p.

REFERENCES

Antologhiia ukrainskoi poesii. [An Anthology of Ukrainian Poetry]. In 6 vol. Vol. 1. Kyiv, 1984 (in Ukrainian).

Antonovych, Dmytro. *Shevchenko – maliar* [Shevchenko, the Painter]. Kyiv, 2004 (in Ukrainian).

Baley, Stepan. *Z psykholohii tvorchosti Shevchenka* [From the Psychology of Shevchenko's Creative Work]. Cherkasy, 2001 (in Ukrainian).

Bartes, Roland. *Izbrannyye raboty: Semiotica. Poetica* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989 (in Russian).

Bakhtin, Mykhail. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let* [Issues of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, 1975 (in Russian).

Briusov, Valeriy. *Fialky v tygele* [Violets in a Crucible]. *Vesny*, 1905, № 7, pp. 9–17 (in Russian).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologhia Dukha* [The Phenomenology of Spirit]. In his: *Sochynienia* – Works. In 15 vol. Vol. IV. Moscow, Leningrad, 1959 (in Russian).

Herder, Johann Gottfried. *Izbrannyye sochynieniia* [Selected Works]. Moscow; Leningrad, 1959 (in Russian).

Goethe, Johann Wolfgang. Pereklady [Translations]. In: Olexiy Kundzich. *Tvorchi problemy perekladu* – Creativity Issues of Translation. Kyiv, 1973, pp. 259–262 (in Ukrainian).

Dziuba, Ivan. Taras Shevchenko. In: Taras Shevchenko. *Selected poetry. Painting. Graphics*. Kyiv, 2007, pp. 5–45 (in Ukrainian and English).

Doroshenko, K. P. "Kateryna". In: *Shevchenkovskiy Slovnyk* – Shevchenko Dictionary. – In 2 vol. Vol. 1. Kyiv, 1976, pp. 286–287 (in Ukrainian).

Kasian, Vasyl. Oforty T. H. Shevchenka [Shevchenko's Etchings]. In: *Shevchenkovskiy Slovnyk* – Shevchenko Dictionary. In 2 vol. Vol. 2. Kyiv, 1977, pp. 74–75 (in Ukrainian).

Kopanev, P. I. *Voprosy istorii i teorii hudozhestvennogo perevoda* [Issues of History and Theory of Artistic Translation]. – Minsk, 1972 (in Russian).

Lessing, Gotthold Ephraim. Laokoon, abo Pro mezhi zhyvopysu i poesii [Laokoon, or On the Limits of Painting and Poetry]. In his: *Minna von Barnheim. Emilia Galotti. Laokoon: Piesy, Traktat* [Plays, Treatise]. Kyiv, 1976, pp. 169–315 (in Ukrainian).

Mandelstam, Osyp. *Razgovor o Dante* [A Talk About Dante]. Moscow, 1967 (in Russian).

Novitskyi, Olexa. Kraievydy v maliunkah i poesii Shevchenka [Landscapes in Shevchenko's Poetry and Drawings]. *Siaivo*, 1914, no. 2, pp. 57–59 (in Ukrainian).

Novitskyi, O. *Taras Shevchenko yak maliar* [Taras Shevchenko as a Painter]. Lviv, Moscow, 1914 (in Ukrainian).

Novitskyi, O. *Taras Shevchenko yak khudozhnyk* [Taras Shevchenko as an Artist]. Kyiv, 1930 (in Ukrainian).

Radchuk, Vitaliy. Osiachty Shevchenka [To Grasp Shevchenko]. *Naukovi zapysky Mizhnarodnoi asotsiatsii ukrainistiv* – Research Papers of the International Association of Ukrainian Studies. Kyiv, 2013, no. 5, pp. 180–188 (in Ukrainian).

Radchuk, Vitaliy. Protei chy Yanus? Pro riznovydy perekladu. [Proteus or Janus? On the Types of Translation]. *Dyvoslovo*, 2018, no 9, pp. 36–46 (in Ukrainian).

Rylsky, Maxim. *Mystetstvo perekladu. Statti, vystupy, notatky* [The Art of Translation. Articles, Speeches, Notes]. Kyiv, 1975 (in Ukrainian).

Russkiye pisateli o perevode (VIII–XX st.) [Translation in View of Russian Writers (VIII–XX Centuries)]. Leningrad, 1960 (in Russian).

Skovoroda, Hryhoriy. *Vybrani tvory v ukrainskikh perekladah* [Selected Works in Ukrainian Translations]. Kharkiv, 2003 (in Ukrainian).

Skovoroda, Hryhoriy. *Tvory* [Works]. In 2 vol. Kyiv, 2005 (in Ukrainian).

Taranushchenko, Stepan. Do pytannja pro ranni akvarelni portretni roboty Tarasa Shevchenka [On Early Water-Colour Portraits by Taras Shevchenko]. In: *Juvileinyi zbirnyk na poshanu akad. M. S. Hrushevskoho* – An Anniversary Collection in Honour of Academician Mykhailo Hrushevskyyi. Vol. 1. Kyiv, 1928, pp. 98–102 (in Ukrainian).

Taras Shevchenko: I slovo vichneie, i obraz nevidtsvitnyi [Taras Shevchenko: Both Eternal Word and Unfading Image]. Kyiv, 2014 (in Ukrainian).

Tarakan-Bereza, Z. P. *Shevchenko – poet i khudozhnyk* [Shevchenko, a Poet and a Painter]. Kyiv, 1985 (in Ukrainian).

Franko, Ivan. Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti [Some Secrets of Poetic Creation]. In his: *Zibrannia tvoriv* – Collection of Works. In 50 vol. Vol. 31. Kyiv, 1981, pp. 45–119 (in Ukrainian).

Shevchenko, Taras. *Zapovit* [Testament]. Kharkiv, 2006 (in Ukrainian).

Shevchenko, Taras. "*Zapovit*" *movamy narodiv svity* ["Testament" in the Languages of the Peoples of the World]. Kyiv, 1989 (multilingual).

Shevchenko T. Gh. *Povne zibrannia tvoriv : u 12 t.* [A complete collection of works]. Kyiv, 2003, vol. 5, 496 p. (in Ukrainian).

Shevchenko, T. Gh. *Povne zibrannja tvoriv : u 12 t.* [A complete collection of works]. Kyiv, 2013, Vol. 6, 632 p. (in Ukrainian).

Shevchenkoznavstvo v suchasnomu sviti [Studies of Shevchenko in the Modern World]. – Kyiv, 2014 (in Ukrainian).

Yatsiuk, Volodymyr. *Maliarstvo i grafika Tarasa Shevchenka: sposterezhenia, interpretatsii* [Taras Shevchenko's Paintings and Graphic Art: Observations and Interpretations]. – Kyiv, 2003 (in Ukrainian).

Encyclopédie des impressionnistes. Des précurseurs aux héritiers [Encyclopedia of Impressionists. From Precursors to Heirs]. – Lausanne, 1992 (in French).

Стаття надійшла до редакції 27.09.19

V. D. Radchuk, PhD, Associate Prof.,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

TRANSLATOR TARAS SHEVCHENKO

The essay highlights the problem of mutual translatability of poems and paintings by Taras Shevchenko by treating them, "Kateryna" and other paired works in particular, in the light of Lessing's "Laocoon" and from the point of view of modern semiotics and hermeneutics. The cumulative aesthetic influence of the artist's works along with the integrity of his personality and style are accentuated. Shevchenko's masterpieces are considered as signs materialized by his talent and will in the proper means of an art that are structured as a whole due to the organic interaction of his creative drive and the diversity of semiocodes. With the attitudes of receptive aesthetics and linguistics in view, the study cautiously looks into the future afterlife of Shevchenko's heritage.

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