

# Питання шевченкознавства



Виповнюється 70 років Григорієві Дмитровичу Ключекові – літературознавцю, освітянинові, доктору філологічних наук, професорові, автору праць “*Душа моя сонця намріяла...*” (1986), “*Поетика Бориса Олійника*” (1988), “*У світлі вічних критеріїв*”, “*Поетика і психологія*”, “*Як наблизитись до Давида Мотузки*” (1989), “*Поезія Тараса Шевченка: сучасні інтерпретації*”, “*Українська література в школі як націєтворчий фактор*” (1997),

“*Романи Івана Багряного “Тигролови” і “Сад Гетсиманський*”, “*Історичний роман Ліни Костенко “Маруся Чурай”*” (1998), “*Ліна Костенко. Навчальний посібник-хрестоматія*” (упорядкування, інтерпретація творів, 1999), “*Світ “Велесової книги”*” (2001).

Народився 5 березня 1943 р. на Холмщині. Навчався на філологічному факультеті Одеського університету. Працював учителем у місті Вилкове, що в гирлі Дунаю, директором шкіл на Одещині. 1977 р. захистив кандидатську дисертацію про поетику “*Сонячних кларнетів*” П. Тичини. 1979 р. розпочав роботу в Кіровоградському державному педагогічному університеті ім. В. Винниченка. 1991 р. захистив докторську дисертацію “*Методологія системного аналізу індивідуальної поетики і поетики літературного твору*”. У 1990-х роках в університеті сформувалася потужна кафедра української літератури, яку очолив ювіляр. У 2005–2010 рр. – ректор Кіровоградського університету.

Г. Ключек – лауреат Літературної премії імені Євгена Маланюка (2004), академік АН вищої школи України (1995), заслужений діяч науки й техніки України, член Національної спілки письменників України та Національної спілки журналістів України, у 1984–1986 рр. очолював Кіровоградську обласну організацію Спілки письменників України.

Наукові зусилля Г. Ключека сконцентровані на трьох напрямках. Перший – системологічна теорія літературного твору й тісно пов’язана з нею рецептивна поетика. Майже сорокарічна робота над цією проблемою дістане висвітлення в монографії “*Теорія літературного твору та мистецтво його аналізу*”. Другий напрямок – шевченкознавчий: готується до друку праця про поетику візуальної образності Т. Шевченка. Пропонована стаття якраз і демонструє “роботу” рецептивної поетики в дослідженні візуальності Шевченкового поетичного тексту, в якій, на думку автора, криється чи не основне джерело художньої сили митця. Нарешті, третій напрямок – так зване шкільне літературознавство: Г. Ключек розробляє методичні принципи “шкільного” аналізу літературного твору, аналізує стан шкільної

літературної освіти, написав і видав низку методичних посібників. Останні його праці зі сфери шкільного літературознавства – книжка “Зі студій про літературну освіту” та досить резонансна “Концепція реформування шкільної літературної освіти” (Дивослово. – 2011. – №10).

Редакція щиро вітає Григорія Дмитровича зі славним ювілеєм, зичить йому міцного здоров'я, нових творчих злетів, світлого людського щастя.

Григорій Клочек

УДК 811.161.2.09 ШЕВЧЕНКО

## КІНОРЕЖИСЕР ТАРАС ШЕВЧЕНКО & ГОЛЛІВУД

На матеріалі поезії Т. Шевченка “У Бога за дверми лежала сокира...” розкрито засоби візуалізації художнього тексту, здійснювані в манері, до якої вдаються кінорежисери сучасних голлівудських “фільмів-катастроф”. Проаналізовано біографічний матеріал, що стимулював екологічну проблематику поетичного твору, визначено пророчість Шевченка стосовно майбутніх екологічних проблем людства. Водночас розглядається питання художньої досконалості поезії. Художність твору аналізується з позицій рецептивної поетики.

*Ключові слова:* візуальність художнього тексту, візонерство, вроджений “кінематографізм”, художня досконалість, проблема екології, пророчість, рецептивна поетика, “фільми-катастрофи”.

*Hryhoriy Klochek. The director Taras Shevchenko & Hollywood*

Relying on Taras Shevchenko's poem “There Was an Axe behind the God's Door...”, the paper explores the possibilities of a literary text's visualization in the manner of contemporary “disaster films” made in Hollywood. The author analyzes the poet's background which determined the ecological aspect of his text, and dwells on Shevchenko's prophetic depiction of the environmental issues to come in future. At the same time, sufficient attention is paid to the aesthetic perfection of the poem which is analyzed in the wake of receptive poetics.

*Key words:* visualization of a literary text, mystical propensities, innate cinematographism, artistic perfection, environmental issues, prophecy, receptive poetics, disaster films.

Згоден, що назва статті може здатися провокативною – вона і справді така. У цьому випадку мною керує прагнення звернути увагу на одну з поезій Т. Шевченка, яка своєю образною побудовою нагадує так звані *фільми-катастрофи* – жанр переважно голлівудських фільмів, сценаристи та режисери яких з метою вжахнути глядача картинами різних апокаліптичних подій виявляють неабияку фантазію та режисерську майстерність. Сюжети найрізноманітніші – то астероїд, надто близько пролітаючи повз Землю, зумовить метеоритний дощ, який нещадно бомбардуватиме планету, то інопланетяни перетворюють міста на руїни, то почнеться атомна війна, після котрої планета перетвориться на пустелю, і лише кілька людей, яким пощастило врятуватися, розпочинатимуть нову історію людства... Кращі з цих фільмів (таких мало) несуть у собі серйозні художні смисли загальнолюдського характеру, нагадуючи про вічне протистояння в нашому житті добра і зла, про вразливість маленької й такої поки що зручної для життя нашої планети. А втім, на ній відбуваються й реальні катастрофи, перед якими зовсім не страшними видаються жажливі картини, сфантазовані голлівудськими кінорежисерами. Згадаймо бодай відеоролики про цунамі, що накрило східне побережжя Японії 11 березня 2011 року.

У цій статті на основі твору “У Бога за дверми лежала сокира...” розглянемо способи *візуалізації художнього тексту*, які Шевченко здійснював у манері, що до неї вдаватимуться кінорежисери майбутніх голлівудських “фільмів катастроф”. Про нові або й новаторські способи візуальності в кіномистецтві говориться часто, але ж майже не беремо до уваги, що візуалізація “докінематографічних” літературних текстів – це також *процес*, щоправда, далеко не лінійний, та все ж реальний, у якому були свої знахідки та новації і який мав би стати предметом історичної поетики.

Скажемо наперед, що аналіз поезії увиразнить іще дві важливі проблеми, перша з яких стосується *пророчості* Шевченка, а друга – принципів питань *художньої досконалості* його поетичних текстів.

**Відкриття пустелі. Концепт дерева.** Спочатку – про першооснову твору, про той фактаж, що детермінував його задум. Добре помітне прагнення Шевченка якомога повніше відобразити *пейзажність* зображуваного світу, і це зрозуміло: він був професійним живописцем і навколишній світ сприймав як об’єкт для можливого живописного відображення, як натуру для пленера. Таким було сприймання справжнього митця, картини природи вражали його емоційно; це були естетичні емоції, які різняться від звичайних емоцій сенсами, що в них нуртують, хай навіть і не завжди виразними. Поезія, яку збираємося аналізувати, була породжена відкриттям Шевченком для себе середньоазійської пустелі, точніше – пережитими враженнями, якими супроводжувалося це відкриття.

Завдяки численним біографічним матеріалам, серед котрих усе ж вирізняються своєю достовірністю листи до рідних в Україну головного героя повісті “Близнецы” Саватія Сокири, де він докладно описав подорож спочатку з Оренбурга до Орська, а потім, уже у складі величезного транспорту (“3000 телег и 1000 верблюдов”), із Орська до військового укріплення Раїм у гирлі Сирдар’ї. Фактично до листів Саватія Сокири треба ставитися як до щоденника самого Шевченка – саме так, до речі, їх розглядав і Павло Зайцев, один із кращих біографів поета (“Життя Тараса Шевченка”).

Кількаденна дорога з Оренбурга до Орської фортеці (з 18 по 22 червня 1847 р.), куди поета направили на солдатську службу в перший місяць його неволі, – це лише наближення до пустелі. Спочатку, після Оренбурга, краєвиди здавалися поетові навіть цікавими, до того ж дорогою йому зустрілась “малороссийская слобода” Острівна – такий собі острівець української природи в безкрайньому казахському степу: “Те же вербы зеленые, и те же беленькие в зелени хаты, и та же девочка в плахте и полевых цветах гонит корову. Он (Савитий Сокира. – Г. К.) заплакал при взгляде на картину, так живо напомнившую ему его прекрасную родину” [13, 88].

Зразу ж після Острівної Шевченкові відкрився краєвид, що викликав у нього захват. Чи не вперше в житті він побачив гірський пейзаж – то були південні остроги Уральських гір. Досі він лише уявляв собі гори: “За горами гори, хмарою повиті”. Треба зазначити, що така візія *здалеку* кавказьких гір виявилася точною.

Переночував на передостанній перед Орськом станції і вранці навіть трішки затримався, аби помилуватися навколишніми горами. Далі дорога піднімалася вгору, і коли нарешті досягли перевалу, то побачений краєвид вжахнув поета: “С этой возвышенности открыла мне душу ледяная пустыня. Спустя минуту после тягостного впечатления, я стал всматриваться в грустную панораму и заметил посредине ее беленькое пятнышко, обведенное красно-бурой лентой.

– А вот и Орская белеет, – сказал ямщик, как бы про себя.

– Так вот она, знаменитая Орская крепость! – почти проговорил я, и мне сделалось грустно, невыносимо грустно, как будто меня Бог знает, какое

несчастье ожидало в этой крепости. А страшная пустыня, ее окружающая, казалась мне разверстою могилою, готовую похоронить меня заживо <...>. Подъезжая ближе к крепости, я думал (странная дума!), поют ли песни в этой крепости. И готов был Бог знает что прозакладывать, что не поют. При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое тяжелыми вздохами, а не звучными песнями” [13, 90].

Друга подорож, кінцевою метою якої було Аральське море, відбулася через рік, і то вже було відкриття справжньої пустелі. Вийшли з Орської фортеці 11 травня й після 14 переходів, на 40-й день подорожі, уранці 19 червня транспорт прибав у Раїмське укріплення [див.: 5, 185-192].

Початок дороги до Аральського моря Шевченко докладно описав у тій же повісті “Близнецы”. Щоправда, про перший день переходу сказано мало. П. Зайцев зазначив те, про що в “Близнецах” не йдеться: “У перший же день походу Шевченко впав, зомлівши” [6, 226]. Проте другого дня подорожі була зафіксована така картина: “Это была ровная, без малейшей со всех сторон возвышенности, степь. И, как белой скатертью, ковылём покрытая необозримая степь. Чудная, но вместе и грустная картина! Ни кусточка, ни балки, совершенно ничего, кроме ковыла, да и тот стоит, не пошевелится, как окаменелый; ни шелесту кузнечика, ни чимканье птички, ни даже ящерица не сверкнёт перед тобою своим пёстреньким грациозным хребтом – все, кроме ковыла, умерщвлено. Немо всё и бездыханно, только сзади тебя глухо стонет какое-то исполинское чудовище – этодвигающийся транспорт” [13, 93]. Та все ж вкритий білим ковилем степ – це ще не пустеля. Олексій Макшев, з яким Шевченко зблизився в перший день походу, теж зазначав, що “первое впечатление, которое произвела на меня киргизская степь, было в высшей степени грустное. Солнце ярко палило необозримую равнину, покрытую жёлтым, уже высохшим, ковылём. Пыль от повозок широкою полоскою закрывала часть горизонта. Кругом всё было тихо, и только скрип от телег мерно и уныло нарушал эту мёртвую тишину” [12, 241]. Проте вже ввечері, після важкого переходу в нього змінилося сприймання степу: “...Небо было чисто и ясно, воздух лёгок и освежителен после удушливого дня, и на душе никаких забот и тревог, незаметно подъедающих жизнь в городе. Ночь сгладила тяжёлое впечатление дня, я стал привыкать к степи и мало-помало полюбил её” [12, 241].

Перші переходи зазвичай відбувалися від річки до річки, котрі все-таки ще зустрічалися. На 9-й день заглиблення у степ, десь на половині переходу, між річками Уймула й Карабутак сталася подія, завдяки якій і з’явилась поезія “У Бога за дверми лежала сокира...”. Ось як вона описана у “Близнецах”: “В половине перехода я заметил: люди начали отделяться от транспорта, кто на коне, а кто пешком. И все в одном направлении. Я спросил о причине у ехавшего около меня башкирского тюря, и он сказал мне, указывая нагайкою на тёмную точку: “Манна ауля агач” (здесь святое дерево). Это слово меня изумило. Как? В этой мёртвой пустыне дерево? И уж, конечно, коли оно существует, так должно быть святое. За толпою любопытных и я пустил воронка. Действительно, верстах в двух от дороги, в ложбине, зеленело тополевое старое дерево. Я застал уже вокруг него порядочную [толпу], с удивлением, и даже (так мне казалось) с благоговением смотревшую на зелёную гостью пустыни. Вокруг дерева и на ветках его навешано набожными киргизами кусочки разноцветных материй, ленточки, пасма крашеных лошадиных волос, и самая богатая жертва – это шкура дикой кошки, крепко привязанная к ветке. Глядя на всё это, я почувствовал уважение к дикарям за их невинные жертвоприношения. Я последний уехал от дерева и долго ещё

оглядывался, как бы не веря виденному мною чуду. Я оглянулся ещё раз и остановил коня, чтобы в последний раз полюбоваться на облагодетельного зелёного великана пустыни. Подул легонький ветерок, и великан приветливо кивнул мне своей кудрявой головою. А я, в забытьи, как бы живому существу, проговорил: “Прощай” – и тихо поехал за скрывшимся в пыли транспортом” [13, 95].

З метою створення певної стереоскопічності в баченні цієї події звернімося до розповіді О. Макшеева: “...Не доходя нескольких вёрст до Карабутага, мы увидели влево от транспортной дороги *Джангис-агач*, одно дерево, и поскакали к нему. Это единственное на всём пути от Орска до Раима дерево было осокор, толщиной у корня сажени в две в обхвате и вышиною в сажень пять. На нём было гнездо *тальяги*, птицы из породы орлов. Киргизы считали это дерево священным, *аулие*, и украшали его разными тряпками. Не менее священно оно было и для русских странствователей в летние жары по степи, ярко освещённой палящими лучами солнца и не имеющей нигде вершка тени, где бы могло отдохнуть зрение. Мало кто из верховых проезжал по дороге, не завернув к джангис-агачу и не отдохнув под его тенью. Но теперь и киргизы и русские лишены этой отрады, потому что какому-то пьяному казачьему офицеру вздумалось, для своей потехи, срубить и сжечь дерево. И этот варварский поступок остался безнаказанным, как будто это не уголовное и не самое гнусное преступление. Вид джангис-агача сохранился в альбоме киргизской степи, изданном Залеским в Париже” [12, 244].

Зрозуміло, що це *єдине* дерево на довгому шляху від Орська до Раїма не могло не привернути до себе увагу. Але зауважмо, що найбільше воно вразило самого Шевченка. Він найдовше затримався біля нього, а коли від’їхав, то кілька разів оглядався на нього й навіть сказав, немов живій істоті: “Прощай”. Звичайно ж, Шевченко нашвидкуруч зробив замальовку дерева, щоб пізніше використати її для акварелі, яка була створена вже в Раїмі і, на щастя, збереглася до нашого часу під назвою “Джангисагач”. З акварелі видно, що “святе дерево” трималося у спекотному степу завдяки джерельцю, котре, гадаю, впадало до річки Карабутак.

За кілька днів валка із тисячі возів увійде в пустелю Каракум. Якщо степ викликав сум, то пустеля – жах. Перехід крізь піски був дуже важким. Шевченко: “Никогда в жизни я не чувствовал такой страшной жажды и никогда в жизни я не пил такой гнусной воды”. О. Макшеев: “Подводы растягивались во время движения на 10, 15 и даже на 20 верст, порядка не было никакого, лошади падали <...>. Люди <...> томились от медленного и неправильного движения, с непрерывными остановками для поджидания подвод и оказания им помощи, от пыли, которая в песках покрывала лицо толстым слоем, наподобие маски, наконец от нестерпимой жары и жажды” [12, 245].

Можливе запитання: навіщо перед тим, як узятися до аналізу поетичного твору, ми стільки уваги приділяємо подорожі поета з Оренбурга до Орська і з Орська до Раїма? Відповідь полягає у прагненні зрозуміти ті смислові імпульси, які сформували задум поезії й дали поштовх до її створення. Розуміння того, що зумовило задум твору, дуже часто дає ключик до розкриття його головного сенсу.

Погляд Шевченка на природу був геніально проникливим. І річ не лише в тому, що створювані ним пейзажні образи української природи стали знаковими, і навіть не в тому, що, спостерігши дорогою з Орська до Раїма розсипи кварцу, він передбачив наявність у тій місцевості покладів золота, що пізніше і справді підтвердилося [див.: 9, 30]. Для нього природа мала ще один вимір – історичну глибину, і в цьому виявлялася одна з прикметних особливостей його художнього

мислення. “Чорніє гай над водою, де ляхи ходили”, – у цих словах із “Причинної” вказана риса виявилася вельми показово: змальовування пейзажної картини супроводжується *візією минулого*. І так – майже завжди. Минуле присутнє у знакових образах могил, що зображені в багатьох пейзажних картинах, зроблених в Україні. Яскравими візіями минулого рідного краю сповнена творчість Шевченка петербурзького періоду (“Гайдамаки”, історичні поеми), і пізніше, уже в часи “трьох літ”, участь в експедиціях Археографічної комісії була для нього не випадковістю, а органічною потребою.

Можна з певністю твердити, що геніальне художньо-образне візіонерство Шевченка зумовлювало його першість як історика України. Вона виявилася в особливій точності засадничих концептів минувшини – згадаймо бодай його цілком тверезе поцінування реалій української історії в посланні “І мертвим, і живим...”. А ще пригадаймо висловлювання Пантелеймона Куліша: “Шевченко – наш поет і перший історик. Шевченко перше всіх (говорив) запитав наші німі могили, що вони таке, і одному тільки йому дали вони ясну, як Боже слово, відповідь. Шевченко перше всіх додумався, чим наша старосвітчина славна і за що проклянуть її грядущі роди” (“Чого стоїть Шевченко...”).

Гадаю, що саме історизм як особливість художнього мислення настійно повертав увагу Шевченка в минуле цього випаленого сонцем мертвого краю. Пустеля Каракум, у яку він потрапив із країни, що “Повита красою, / Зелене, вмивається / Дрібною росою...”, де “Соловейко в темнім гаї / Сонце зустрічає. / Тихесенько вітер віє, Степи, лани мріють, / Меж ярами над ставами / Верби зеленіють”, сприймалася ним як результат якоїсь природної катастрофи, що сталася в минулому. І “священне дерево”, котре зустрілося в цій пустелі, було для нього тим раритетом, який переконував, що ця земля колись усе-таки була іншою, що в цьому забутому Богом краю колись було інше життя. Про це йому з його здатністю до яскравих візій минулого говорили і сліди колись реальних, а тепер уже неіснуючих озер, від яких залишилися величезні соляні рівнини, котрі до болю засліплювали очі, і колись велична, а тепер напівзруйнована могила батира Дустана, що її змалював Шевченко, і сліди колишніх іррагаційних систем та розповіді про залишки лісу, котрий “растёт, по уверению киргизов, в том месте, где р. Куван отделяется от Сыр-Дарьи, а также по обоим берегам последней, дней шесть езды выше Майлюбаша” (Зі свідчень, зібраних 1846 р. капітаном генерального штабу Шульцем, що побував на берегах Аральського моря) [15]. Усі ці залишки *іншого* життя не могли не викликати в Шевченка відчуття якоїсь природної катастрофи, що сталася в далекому минулому.

За біблійним переказом, всесвітній потоп став наслідком людських гріхів. За аналогією до цієї катастрофи, що про неї Шевченко як чудовий знавець Біблії добре знав, катастрофа опустелювання, якою він був так вражений, теж підштовхувала поета до думки про людські гріхи як її причину. Звичайно ж, наука обґрунтовує виникнення пустель різними географічними та кліматологічними чинниками, але водночас не заперечує ролі людського фактора, бо вже давно визнано, що процес поступового розширення пустель – *опустелювання*, який у нові й новітні часи набув ознак загрозованої екологічної катастрофи, – наслідок бездумної і вкрай шкідливої – на рівні гріха – діяльності людської (вирубання лісів, перетинання річок тощо).

Так моделюється задум поезії “У Бога за дверми лежала сокира”, головний сенс якої полягає у твердженні, що люди покарані пустелею за свої гріхи.

А втім, дослідники вперто не прочитували цей сенс фактично в усіх відомих інтерпретаціях – їх досить повний, хоч і стислий огляд знаходимо в Юрія Івакіна [7, 65-71]. Так, Василь Щурат, один із перших інтерпретаторів аналізованої поезії, був схильний бачити в картинах загибелі квітучого краю під ударами

сокири алегоричний зміст – розгром Кирило-Мефодіївського товариства. Інший дослідник Іван Брик намагався, за словами Ю. Івакіна, “довести, ніби у творі відбилися відчуття поета, що він спокутує якісь свої гріхи”. У радянські часи, знову посилаємося на Івакіна, “певного поширення в літературі набуло тлумачення змісту вірша, яке дав казахський письменник А. Тажибаєв у доповіді на ювілейному Шевченківському пленумі СРП СРСР 1939 року: “...Поет, користуючись образом пожежі, що спопелила степ, відбиває історію і суть колоніальної політики царату. Пожежа, що охопила степ, <...> є втіленням переслідування царською армією повстанців – казахів Західної області на чолі з Ісатаєм і Махамбетом. Повстання вибухнуло в 1830 році і тривало вісім років – до 1838 р. Хоч у нас не лишилось документа про те, що Шевченко знав про повстання Ісатая і Махамбета, ми не зробимо помилки, якщо припустимо, що ця подія була йому відома...”. І так далі. Вдаємося до цієї цитати лише для того, щоб навести приклад “наукового” мислення людини з тоталітарно закріпаченою свідомістю. До речі, у ті часи до цієї думки охоче приєдналися шевченкознавці Є. Кирилюк, І. Пільгук, М. Марченко, М. Бельчиков...

Існувала й інша думка, висловлена М. Мочульським у статті “Культ дерева й сокири в Шевченковій поемі” (“Україна”, 1930, № 3-4). Висловлювався здогад, нібито поет вибудував сюжет вірша, використавши якусь казахську легенду. Але й досі таку легенду не вдалося відшукати...

Найперспективніше, на думку Ю. Івакіна, розглядати поезію як породження *поетичної фантазії автора*, викликану зустріччю в пустелі із самотнім деревом. До цього твердження приєднується й Леонід Большаков, який, уважаючи зазначену поезію першим твором, написаним у засланні на місцевому матеріалі, приділив їй особливу увагу. Водночас він неодноразово висловлював інтуїтивне відчуття, що вірш виражає якийсь узагальнений, філософський сенс – його він і прагнув сформулювати, зазначаючи, зокрема, що “в основі всякої фантазії, в тому числі поетичної, лежать реальні мотиви. Так чому ж не сказати, що в основі фантазії Шевченка були події всієї новітньої історії, сучасником (і учасником) яких він був. Від революцій-збурень в Західній Європі, безперервними повстаннями поляків (деякі з них опинилися тут же, в Орській фортеці) до повстань на рідній йому Україні і хвилювань у місцях зовсім близьких – степах Казахстану? А значить, “святе дерево” – символ стійкості, неподоланної сили всього людства, що бореться за свою свободу” [1, 65]. Ну що ж, маємо ще один приклад міцності суто радянських ідеологічних установок шукати в усьому апологетику класової боротьби. Її не зміг уникнути навіть такий проникливий дослідник Шевченкового життя в засланні як В. Большаков.

Подібні твердження, як бачимо, зовсім не дотичні до нашої версії головного художнього смислу поезії “У Бога за дверми лежала сокира...” як покарання людей пустелею за їхні гріхи. Тож у пошуках додаткової аргументації звернімося до Шевченкового образу-концепту дерева, що висвітлений Лесею Генералюк у її монографії “Універсалізм Шевченка”.

Аналіз образів-концептів – один зі способів проникнення у смислові глибини творчості Шевченка. Пізнання образу-концепту – це пізнання своєрідного феномену, наділеного органічною цілісністю. Художній образ – інформаційно-смисловий згусток, і якщо його вдається зрозуміти як *концепт*, то це означає, що вдалося структурувати цей згусток, здійснити його “спектральний” аналіз, за допомогою якого й відбувається глибше проникнення у смислові глибини поетичного світу митця. Інакше кажучи, аналіз образу-концепту – у тому, звичайно, випадку, якщо він і справді такий, тобто вміщує згущений і концентрований смисл, – важливий герменевтично-аксіологічний акт. Л. Генералюк переконала в існуванні в поета стрункої системи образів-

концептів і, вибравши для докладного аналізу один з них – образ-концепт дерева, доводить перспективність такого підходу.

Дослідниця дійшла висновку, що “у творчості Шевченка образ-концепт дерева належить до системи образів, що становлять центр його духовного світу” [2, 490]. І далі: “Глибинна концептуалізація образу дерева, навіть у контексті атрибутивного опису, що супроводжує фабулу, розкривається в таких смислових центрах: а) гармонія, лад, цілісне буття; б) трансцендентна єдність з духом предків (коріння) та Богом (крона); в) функція охорони, вищого захисту” [2, 492]. “Дерево <...> представляє всесвіт живим організмом, в котрому закони життя і людини – єдине ціле; це ідея гармонії, досконалого світового порядку, знак нерозривного зв’язку людини з Творцем. Сприйняття Шевченком дерева як земного образу Божественної сутності співмірне з язичницькими, античними і християнськими світоглядними системами, котрі перетинаються у цій семантичній вертикалі: рослини (дерева, сад, гай, ліс, квіти), а особливо рослини з плодами репрезентують на іконах тоніку Раю (елемент вогню, вогню–кари належать іконосфері пекла). Центральна ідея, що її транслює дерево у творах Шевченка, – трансцендентна ідея ладу предвічного, а водночас і захисту: подібно до Світового дерева, воно оберігає, відмежовує світ гармонії та патріархальний порядок українського буття від світу хаосу. Відомі візуальні топоси поезії та прози: ідилічне село неодмінно оточене садами, гаями; кожна окрема хата немислима без дерева, омріяний образ власного дому – “хатиночка в гаю” – прив’язаний до сталого символу захисту: “дві тополі біля неї” [2, 490].

Серед цікавих і глибоких спостережень над образом-концептом дерева в поезії /прозі/живопису Шевченка прямо стосується нашої теми таке зіставлення: “Образ-концепт дерева у циклі рисунків “Дерева і каміння”, 1851–1852 відмінний від досліджуваного першообразу та попередніх (1845-х років) його відтворень. Закладені в ньому еманации одкровення, титанізм духу несуть ідею виникнення космосу з первісного хаосу, тріумф еволюції життя над мертвою матерією. Тут з’являється новий символічний пласт: зображення дерева демонструє тотальне єднання з центром, звідки все починається і куди все повертається – фактично символізує злиття, єдність макро- і мікросвітів. Кряжисті стовбури з коренями-щупальцями виступають іноді як м’язи й вени ландшафту, як частини вселенського тіла, зануреного в грубу матеріальну першооснову й прагнуть з неї вирватися” [2, 501].

Наведених цитат достатньо, аби розуміти, що поезія, тотально зосереджена на зображенні винищення лісу як великої, майже планетарної катастрофи, і справді виражає глибинний філософський сенс, котрий поки що трактуємо як Божу покару людства за гріхи його. Кажемо “поки що” саме тому, що досі не торкалися тексту твору, не виявляли еманацию його образних картин.

**Децо про методу аналізу твору.** Якщо спробувати одним словом визначити головну особливість поетики Шевченка, то, гадаю, тут найточнішим буде епітет “вільна”. Стиль, творча манера, поетика Шевченка цілком вільні від поетичних канонів та різних впливів. Якщо вони й були, то сліди їх найперспективніше шукати в безмежжі українського фольклору, літературні ж впливи настільки трансформувалися індивідуальністю поета, що кожна спроба виявити їх – справа безнадійна. Поетика Шевченка новаторська “з нуля”, якщо, знову ж таки, не брати до уваги наявність у його поезії, за висловом І. Франка, “соку українських пісень”.

Справжнє новаторство породжується потребою митця виразити енергетично потужний і глибокий зміст. Якнайповніше втілення такого змісту потребує адекватної форми. Талановитий митець не погоджується на форму, умовно кажучи, *приблизно адекватну* – його талановитість якраз і полягає в тому,



що він будь-що домагається абсолютної відповідності змісту і форми. Інакше кажучи, шукає форму, найбільш здатну виразити його зміст. Під тиском цього могутнього прагнення до якомога повнішого самовираження і твориться новаторська форма.

Щойно висловлені думки не нові і, варто визнати, у чомусь ще не завершені, потребують уточнень і поправок, до яких зараз удаватися не будемо. Та все ж робимо їх опорними для обґрунтування наступної тези про іншу характерну особливість поетики Шевченка, яка визначає “стратегію й тактику” аналізу поезії “У Бога за дверми лежала сокира...”.

Новаторство Шевченка породжене визначальною особливістю його таланту: він був митцем яскраво вираженого візіонерського типу. Саме тому його поетичне висловлювання не вкладалося в уже сформовані на той час у російській поезії ритмічні канони, скажімо, у той же чотиристопний ямб, що слугував Пушкіну, Тютчеву, Лермонтову, Баратинському [3, 176-209], та й багатьом українським поетам-романтикам. Саме тому він, не оглядаючись на вже сформовані правила, творив свою ритмомелодійну систему, в якій основним складником був узятий з народнопісенної сфери коломийковий вірш з його надзвичайно гнучкою ритмомелодійністю, що була здатна чутливо та з якоюсь особливою органічною пластикою пристосовуватися до висловлюваних поетом думок. Добре про це написав Григорій Штонь: “Смію твердити, що про жодні амфібрахії, хорей та ямби, тоніку й силабо-тоніку, коломийковий вірш, строфу онегінську чи народно-пісенну Шевченко у процесі виверження із себе ностальгічно розжарених до палахкотіння магми видінь оселеної в його душі батьківщини не думав. Звідси походять ці нічим іншим, окрім як інтуїцією генія, не контрольовані ритмо-мелодійні зсуви, обвали, какофонічні за природою емоційні синкопи, що вриваються у світ сприймача і його не руйнують тільки тому, що цей світ мовно не антитетичний і досить швидко з р о с т а є т ь с я з духовно-семантичним полем віршованої лексики, де що не слово – то не лише потєбніанський образ, а й живий злиток болю, туги, краси, співчуття й захвату вперше в літературу хлюпнуло *екзистенційністю* ріднодухового кореня” [14, 49].

Звичайно ж, ритмомелодійний репертуар Шевченка коломийковим віршем не обмежувався. Навпаки, ритмомелодійна “крива” протягом одного твору дуже часто зазнавала різких коливань. І – будьмо уважні! – саме приглядаючись до них, маємо змогу вийти на оптимальні рішення щодо “тактики” дослідження поетики і, відповідно, художніх сенсів твору. Ідеться про дослідження органічно злитованого комплексу ЩО/ЯК, де “ЩО” – “зміст”, а “ЯК” – “форма”.

Справа в тому, що особливість творчого процесу поета візіонерського типу виявилася не лише у творенні власної ритмомелодійності, яка – знову будьмо уважними! – детермінувала структуру твору, що його основним складником виступає *період* – так у лінгвістиці іменують фрагмент тексту, котрий виражає завершений смисловий концепт і через це формується як цілісна, завершена одиниця тексту.

Візьмімо до уваги й те, що візіонерський тип висловлювання має імпульсивний характер. Імпульс – це певний енергетичний спалах, у процесі якого формується концептуальний сенс. У тому, що цей сенс, власне, формується, матеріалізуючись в оптимально організований текст вищої художньої проби, ми вже не раз переконувалися, розглядаючи такі тексти у вічко “мікроскопа” [див., напр.: 8, 180-232]. Ті енергетичні імпульси-спалахи можуть бути різними за тривалістю. Вони згасають, коли художній концепт виражено, утілено, “матеріалізовано” в текст і цим вичерпано “тему”, “мотив”. Досить часто такий візіонерський імпульс-спалах породжує один, зазвичай невеликий за розмірами

твір; простежмо, для прикладу, як енергійно, в якомусь одному безперервному темпоритмі формується довершений, гранично оптимізований в усіх планах та рівнях текст поезії “Доля” (“Ти не лукавила зі мною...”). Проте є чимало поезій, котрі складаються з кількох періодів (імпульсів-спалахів), кожний з яких, розвиваючись у власному темпоритмі, вичерпує свою тему, виражає свій художній смисл. Зрозуміло, що всі ці періоди змонтовані один з одним і складають цілісний організм твору. Показовий приклад – “Минають дні, минають ночі...”.

Не дивлячись на те, що за своїми розмірами поезія “У Бога за дверми лежала сокира” відносно невелика (72 рядки, 2 неповні книжкові сторінки), про неї часто говорять як про поему. Гадаю, це зумовлено кількома чинниками, і передовсім особливостями внутрішнього світу твору – протяжністю його часових та просторових параметрів. Сюжет має досить довгий – у вісім років! – часовий вимір, а висока, ледве чи не космічна “точка зору” створює панорамну візію. Інший важливий чинник полягає, сказати б, у подієвій насиченості сюжету, його неабиякій інформаційній щільності.

Але не будемо втягуватися в розмову про жанр твору – тут ця проблема видається не принциповою, її розв’язання чи ж, навпаки, нерозв’язання нічого не вирішує, тобто не допомагає ні осмислювати “таємниці” художності твору, ні експлікувати його смисли. Важливо інше: твір, як бачимо, створює *ілюзію про себе як про поему*; і, за нашим переконанням – якому, серед іншого, шукатимемо підтвердження під час аналізу твору, – головним чинником, що створює враження подієвої насиченості твору, виступає те, що він скомпонований із кількох періодів-частин – тих внутрішньо завершених енергетичних імпульсів, кожний з яких буквально вичерпував свою тему. Це засвоєння теми, її *вичерпування* – водночас процес утілення в породжуваний текст художнього сенсу, його матеріалізації в ньому.

Отже, методичний “ключ” до аналізу цієї поезії полягає в тому, щоб окремо аналізувати кожен частину як цілісність, що виражає завершений художній концепт як складний, утілений у художньо-образну форму сенс. Як про це вже йшлося, тему кожної частини можна позначити одним словом. Звичайно ж, це дуже загальне позначення, але більшого від нього й не вимагається.

Цілісні художні сенси, змонтовані в один твір, перебувають в органічному взаємопроникному зв’язку між собою, утворюючи живий організм. Останнє твердження поки що гіпотетичне, проте це не заважає зрозуміти методичний принцип дослідження: *через інтерпретацію кожного періоду – до виявлення та формування головного сенсу твору.*

Поезія складається з чотирьох періодів-частин, які іменуємо так: 1) *Гріх*; 2) *Апокаліпсис*; 3) *Постапокаліпсис*; 4) *Джангисагач*.

### “Гріх”

У Бога за дверми лежала сокира.  
(А Бог тойді з Петром ходив  
По світу та дива творив.)

А кайзак на хирю	Та й потяг по дрова
Та на тяжке лихо	В зелену діброву,
Любенько та тихо	Древину вибравши та й цюк!
І крав ту сокиру.	

Ритмомелодійна тональність цього фрагмента розповідна. Проте лише такого визначення недостатньо – воно надто загальне. Один зі способів

характеристики тональності – через образ оповідача. Тут він простонародний, ледь іронічний, трохи навіть жартівливий. Окрім цього, у тій тональності відчувається його українськість – такий собі простакуватий чоловік веде розповідь явно апокрифічного характеру. Зрозуміти цю тональність, її апокрифізм допоможе Євген Маланюк: “В області релігії українській душі властивий, – пише він, – майже еллінський антропоморфізм. У нас майже немає “візантійського Саваофа” (згідливий вираз Шевченка) ані, тим більше, жидівського Єгови чи московського “Царя небесного”, гнівного й караючого Бога. У нас, власне, цілком освоєна, майже зелена (античні “домашні лари”) родина:

Христос – за плугом,  
Марія – поганяє,

а св. Йосиф (здається) – сіє, як співається в одній нашій колядці. Отець Табінський наводив факт (“Реліг. Вістник”, 1922–23 рр.) існування на Волині старих ікон, де господар – звичайний селянин в білих штанях – трактує своїх гостей хлібом, салом і горілкою в гранчастих чарках зеленого скла” [10, 213].

Ця простонародність висловлювання з ледь відчутною усмішкою виявлена в тому, що “У Бога за *дверми* лежала сокира”, у цілком апокрифічній розповіді про те, що “...Бог тойді з Петром ходив / По світу та дива творив”, і в тому, що кайзак<sup>1</sup>, укравши сокиру, “*потяг* по дрова...”. Розповідна, ледь іронізована “під простолюдина” тональність, як і належить, органічно злютована зі щойно зазначеними моментами усно-мовного простонародного висловлювання.

Але оповідач – розумна людина, і в його розповіді є прихована хитринка або, іншим словом, підтекст. Ідеться про здійснений гріх. Украсти – означає порушити одну з десяти заповідей Божих, тим більше вкрати в *самого Бога* (“Що я, справді?! В пана Бога вкрав теля?!”) – писав Борис Олійник, ліричний герой якого дуже часто набуває образу такого собі простакуватого українця, щоправда, з хитринкою) – то великий гріх, загрожений бідою (вкрав “*на хирю*”, тобто на хворобу або на якесь інше лихо). Але за першим гріхом (украв у Бога сокиру) йде інший: кайзак “*потяг по дрова*” не куди-небудь, а в “*зелену діброву*”. У Шевченка “зелена діброва” – образ особливий, без якого не може бути земного раю. Нищити діброву – це нищити рай. Перший гріх, скоєний кайзаком, немов би подвоюється, стає ще більшим гріхом.

Тут виникає питання: навіщо Шевченко таку серйозну тему гріха, котрий, як побачимо, матиме катастрофічні наслідки, висловив в іронічній тональності, одягнувши маску такого собі простакуватого оповідача “з народу”? (Завважмо, що така тональність прикметна лише для першої частини, у кожній з наступних вона буде іншою). Поет не приховує, що розповідь про вкрадену сокиру – це створена ним самим легенда. Не бачить у цьому потреби, як автор якоїсь притчової розповіді не прагне переконати читача в реалістичності її сюжету. Для автора важливо не так завуалювати умовність створеної ним сюжетної конструкції, надавши їй ознак життєподібності, як домогтися того, щоб вона породжувала й доносила до читача якусь важливу істину буття. Іронічна тональність та апокрифічний характер наративу певною мірою маркує притчову умовність сюжету, а значить, налаштовує читацьку опцію сприймання на осягнення певного смислу як істини буття – і ми вже знаємо якого.

---

<sup>1</sup> У той час важко розрізняли казахів (киргиз-кайзак) від власне киргизів (кара-киргизів).

Звичайно ж, це гра. Відбувся одномоментний прорив до майбутньої художньої системи, нині відомої як постмодерністська.

**“Апокаліпсис”**. Щойно кайзак ударив украденою сокирою по дереву з наміром зрубати його (“Древину вибравши та й цюк!”), як вдарила катастрофа:

Як вирветься сокира з рук –  
Пішла по лісу косовиця.  
Аж страх, аж жаль було дивиться.  
Дуби і всякі дерева  
Великолітні, мов трава  
В покоси стелеться, а з яру  
Встає пожар, і диму хмара  
Святеє сонце покрива,  
І стала тьма, і од Уралу

Та до Тингиза, до Аралу  
Кипіла в озерах вода,  
Палають села, города,  
Ридають люди, виють звірі  
І за Тоболом у Сибірі  
В снігах ховаються. Сім літ  
Сокира Божа ліс стинала  
І пожарище не вгасало  
І мер[к] за димом божий світ.

Іронічно-розповідна тональність першого періоду різко змінилася на іншу – тепер вона перейшла в інший темпоритм, пришвидшений, саме такий, який притаманний “репортажній” розповіді про якусь темпову, масштабну, до того ж чимось вражаючу подію. Погляд оповідача фіксує окремі деталі в калейдоскопічному темпі.

Подібний “репортажний” стиль змалювання катастрофічної події продемонстрував Леонардо да Вінчі, описавши свої візії біблійного “всесвітнього потопу”. На думку кінорежисера Сергія Ейзенштейна, цей запис – чудовий приклад “монтажного” образного мислення. “Монтажний лист”, про який я говорю, – пише кінорежисер, – це запис Леонардо да Вінчі про те, як потрібно в живопису зображати потоп. Я вибираю саме цей уривок, тому що в ньому особливо виразно подана *звуко-зорова* картина потопу, що в руках живописця особливо неочікувано й водночас наочно і вражаюче.

“Хай буде видно, – цитує Ейзенштейн записані візії Леонардо да Вінчі, – як темне й туманне повітря стрясається подувом різних вітрів, пронизаних постійним дощем та градом. Вони несуть то тут, то там численні речі <...>. Навкруги – старі дерева, вирвані з корінням і розбиті шаленством вітру. Видніються розмиті потоками залишки гір, – залишки, які обвалюються в них та загачують долини <...>. На вершинах багатьох гір можуть бути помітні різні види тварин, що зібралися разом. Вони перелякані і приборкані в товаристві людей, чоловіків і жінок з дітьми.

На полях, вкритих водою, мчать на хвилях столи, ліжка, човни й різні пристрої, створені у хвилини страху смерті. На всіх тих речах – жінки, чоловіки, діти з криком і плачем. Вони втрачають розум від шаленого вітру, який своєю бурхливістю хвилює воду разом із тілами утоплених <...>. Хвилі вдаряються у предмети, що пливають, б’ють їх ударами втоплених тіл – ударами, які вбивають тих, у кому ще тепліло якесь життя. <...> О, скільки людей, збожеволілих від страху, кидаються зі скель, великі гілки великих дубів разом з людьми, що схопилися за них, мчать у повітрі, підхоплені шаленим вітром” [4, 167-168].

Це лише частина записок геніального живописця. Він не створював літературний текст – просто записував візії, що породжувала його бурхлива фантазія. Так він напрацьовував матеріал для задуманої серії картин про всесвітній потоп (із тої серії йому вдалося створити лише кілька картин).

Записи Леонардо да Вінчі засвідчують принцип монтажності як оптимальний спосіб зображення всесвітньої катастрофи. І якщо він у своїх нотатках не обмежував себе кількістю емоційно вражаючих “кадрів”, то Шевченко творив *оптимізований* у всіх планах художньо-літературний текст, тим більше

що *презумпція оптимальної організації* Шевченкового тексту винятково надійна; щоправда, це не знімає з його інтерпретаторів обов'язку постійно її підтверджувати шляхом відповідного аналізу.

Ось чому картина пожежі, що охопила величезний край “од Уралу / Та до Тингиза, до Аралу”, будується на монтажі небагатьох “кадрів”.

Перше “режисерське” рішення Шевченка полягає у виборі високої “точки зору” показу. Такий вибір, як завжди в поета, був оптимальним, бо давав змогу показувати катастрофу не просто з панорамної, а з майже космічної позиції – саме з такої висоти “кінорежисер” Шевченко отримував змогу виконати одне із творчих завдань, що стояло перед ним під час творення цього фрагмента тексту, а саме: показати вражаючу масштабність апокаліпсису. Катастрофа мала бути власне такою, бо й пустеля як результат катастрофи вразила поета своїм моторошним безкрайнім огромом.

Подальший аналіз “кінематографічного” компонента поезики твору потребує звернення до поняття “монтаж атракціонів”, що був узятий С. Ейзенштейном із театрального досвіду й уведений у практику та в теорію кіно, котра тільки формувалася. “Атракціон (у розрізі театру), – пояснював кінорежисер у статті “Монтаж атракціонів”, – усякий агресивний момент театру, тобто всякий елемент його, що спрямований на здійснення чуттєвого та психологічного впливу на глядача, вивіреним досвідом і математично розрахований на певні емоційні потрясіння того, хто сприймає <...>”. Наведені уривки з “Потопу” Леонардо да Вінчі чудово демонструють сутність “монтажу атракціонів” у словесному зображенні.

Аналізований фрагмент увесь побудований за принципом “монтажу атракціонів”. Розгляньмо їх почергово. “Пішла по лісу косовиця. / Аж страх, аж жаль було дивиться. / Дуби і всякі дерева / Великолітні, мов трава / В покоси стеляться...”. Умовність події в цьому першому кадрі-атракціоні очевидна, вона не приховується. Але треба завважити один момент, що відіграє як засіб важливу роль: саме в цьому фрагменті активно продовжується й завершується розвиток умовного сюжету першої частини. Атракціон “косовиця” умовний, надуманий, нереальний – і через цю свою відкриту умовність не наділений особливою здатністю вражати читача емоційно (недарма ж і з'являється така собі *підсилювальна* рефлексія “Аж страх, аж жаль було дивиться”), проте він ефективний у створенні враження масштабності нищення лісу. Кадр-атракціон має свій виразний внутрішній ритм – умовно назвемо його бурхливо-прискорюваним ритмом апокаліпсису, який буде заданий усьому фрагменту.

Щоправда, у наступному, другому кадрі-атракціоні цей ритм на якусь мить уповільниться: “...а з яру / Встає пожежа, і диму хмара / Святеє сонце покрива”. У такому короткому уповільненні ритму, що залежний від зображуваної картини *поступового* задимлення й водночас затемнення всього простору, криється момент переведення уваги з “косовиці” на “пожежу”. Умовне немовби переходить у реальне. Усі наступні кадри-атракціони, незважаючи на те, що у своїй подіївній суті є умовними, починають сприйматися як реальні. Таке переведення з умовного в реальне – важливий момент психології сприймання: атракціон здатний створити враження, коли глядач/читач *вірить* у його реальність, не помічає умовності. Поет змусив повірити в картини апокаліпсису-пожежі, так само як да Вінчі змусив нас повірити у сфантазовані ним картини апокаліпсису-потопу. Спрацьовує магія істинної художності.

Наступні кадри-атракціони змонтовані в ритмі “скерцю”:

- “Та до Тингиза, до Аралу  
Кипіла в озерах вода.”
- “Палають села, города...”
- “Ридають люди...”
- “...виють звірі  
І за Тоболом у Сибірі  
В снігах ховаються”.

Цей калейдоскоп картин творить цілісне враження апокаліпсису. Якщо спробувати його штучно призупиняти в режимі “стоп-кадру” з метою приглянутися до функціональності кожної з картин, то треба зазначити, що найефективніші в атракційному плані два кадри: “Та до Тингиза, до Аралу / Кипіла в озерах вода” і “...виють звірі / І за Тоболом у Сибірі / В снігах ховаються”. Перший передає власне “температурне” враження від пожежі, яка випалює все настільки, що аж википають озера; цілком можливо, що цей образ з’явився із підсвідомості поета, де зберігалися враження від пересування експедиційного каравану дном колишнього озера – через величезну соляну рівнину, яка сліпила своєю білизою очі. Другий кадр-атракціон виражає жах перед пожежею. Художня сила обох кадрів-атракціонів – у їх візуальній новизні. У них конкретна спрямованість, яка скеровує уяву читача на творення відповідних художньо сконструйованих візій. Це геніальні “режисерські” знахідки Шевченка.

Інші два кадри-атракціони “Палають села, города...” та “Ридають люди...” загальніші й через те позбавлені ефекту новизни, проте їх функціональність полягає в підвищеній знаковості.

За цими кадрами йде кінцівка, що завершує розвиток теми апокаліпсису: “Сім літ / Сокира Божа ліс стинала / І пожарище не вгасало. / І мер[к] за димом божий світ”. Висока функціональність цієї фрази полягає у двох моментах. Перший: апокаліпсис тривав довгих сім років – цього часу достатньо, щоб винищити все до тла. Другий: наголосивши, що “мерк за димом божий світ”, поет надає зображуваним картинах темної колористики – це необхідно не лише для навіювання тривожного настрою, а й створює передумови для наступного “кінематографічного” за своєю природою ефекту, коли третя частина розпочнеться сходом сонця, у світлі якого постане вже постапокаліптичний світ.

Але перш ніж перейти до розгляду третьої частини, підведемо підсумки наших спостережень стосовно цілісності щойно проаналізованого фрагмента. Як про це вже йшлося, чимало творів поета складаються з певних періодів-імпульсів, природа яких визначається особливим темпераментом поета-візійера. Водночас у Шевченка є чимало творів, породжених немов одним емоційно-смісловим спалахом. І якщо ми протягом дослідження ще і ще раз повертаємося до цієї проблеми, то робимо це з метою увиразнити її, наголосити на ній, промаркувати як одну з найвизначальніших рис Шевченкової поетики.

Проаналізовані кадри-атракціони разом з останніми трьома рядками, що мають виразно завершувальний характер, *вичерпують* тему апокаліпсису. Звичайно ж, у Шевченка вистачило б творчої снаги продовжити цей “монтаж атракціонів”: будьмо певні, що його фантазія поета-візійера та професійного живописця здатна була породити ще не один вражаючий кадр-атракціон. Але завдяки бездоганному відчуттю оптимальності він себе обмежив. Мета досягнута – тема апокаліпсису була виражена настільки повно, наскільки це було потрібно з погляду цілісності всього твору.

### “Постапокаліпсис”

На восьме літо у неділю,  
Неначе ляля в льолі білій,  
Святеє сонечко зійшло.  
Пустиня циганом чорніла,  
Де город був або село –  
І головня уже не тліла,  
І попіл вітром рознесло,  
Билини навіть не осталось.  
Тільки одним-одно хиталось  
Зелене дерево в степу.  
Червоніє по пустині  
Червона глина та печина,  
Бур'ян колючий та будяк,

Та інде тирса з осокою  
В яру чорніє під горою,  
Та дикий інколи кайзак  
Тихенько виїде на гору  
На тім захилім верблюді.  
Непевне діється тойді.  
Мов степ до Бога заговорить.  
Верблюд заплаче, і кайзак  
Понурить голову і гляне  
На степ і на Карабутак,  
Сингичагач каймак вспом'яне,  
Тихенько спуститься з гори  
І згине в глиняній пустині...

Апокаліпсис відбувся. Пожежа випалила ліси. “І мерк за димом божий світ”. А далі – “кінорежисерський” прийом, який пізніше, уже в кінематографічну епоху, стане одним із найпоширеніших. Скільки ж то доводилося нам як кіноглядачам спостерігати цей перехід від апокаліпсису як якоїсь жажливої *винищувальної* події (атомна війна, просто битва або ж якась природна катастрофа) до показу картин світу після неї. Не знаю, чи й можливо знайти в “докінематографічній” літературі такий виразно кінематографічний прийом, який застосував Шевченко у третій частині свого твору. Спочатку його “кінокамера” показує схід сонця. Воно освітить випалений пожежею простір – уперше *покаже* його після жажливої катастрофи. А потім “кінокамера” повільно рухатиметься, вглядаючись в окремі деталі, і ця уповільненість, цей неквапливий рух кіноока визначатиме інший порівняно з попередньою частиною темпоритм. Вигорілий чорний простір: “Де город був або село – / І головня уже не тліла”. Червона випечена глина: “Бур'ян колючий та будяк”. Лише в ярах деінде тирса з осокою чорніє (не зеленіє!), і лише “одним-одно хиталось / Зелене дерево в степу”. Остання деталь не випадкова: по-перше, вона засвідчує, що зустріч поета із самотнім деревом у пустелі і справді стала творчим імпульсом до виникнення задуму твору; по-друге, те, що у третій частині двічі згадується це дерево (удруге – “Сингичагач каймак вспом'яне”) певною мірою вмотивовує появу четвертої частини твору. Так, немов спеціальними тягами, відбувається щеплення третьої і четвертої частин.

Але цим уповільно-споглядальним рухом “кінокамери” режисерська творчість не обмежується. На пустельному просторі з'являється людина. Її поява, так само як і зникнення, продумана суто по-кінорежисерському. Кайзак виїде на гору, і тому його постать на тім “захилім верблюді” з понуреною головою увиразниться на тлі вигорілої пустелі. Це завершений “кадр”, і його змістовність значно глибша, ніж може здатися. Справа в тому, що ця візія з огляду на її функціональність центральна у фрагменті. Вона творить смислову конструкцію, в якій візуально-кінематографічне й суто літературне органічно злироване. Коли постать людини з'являється на горі й перед її очима постає весь широкий постапокаліптичний, випалений пожежею простір, саме тоді у природі починає діятися щось непевне – і той кайзак, і захлялий верблюд, і сам степ переживуть немов страшну емоційну конвульсію – то буде відчуття лиха, що впало на цю землю: “Непевне діється тойді. / Мов степ до Бога заговорить. / Верблюд заплаче, і каймак / Понурить голову і гляне / На степ і на Карабутак, Сингичагач каймак вспом'яне <...>”.

Відбулося наближення (“наплив”) кінокамери на самотнього кайзака. Ми стаємо свідками, як поет, удавшись буквально до двох, на перший погляд, простих прийомів, зумів передати психологічний стан людини, перед якою розкрилася постапокаліптична картина. Важливо звернути увагу на те, що Шевченко, показавши випалений пожежею простір і справивши цією зоровою картиною певне враження на читача, удається до іншого прийому – передає психологічну рефлексію людини, враженої природною катастрофою. Про те, що це власне психологічна рефлексія, говорить не лише його понурена голова, а й те, що йому згадується Сингичагач – самотнє дерево в пустелі, котре єдине вижило й нагадує, яким був цей простір до катастрофи. Зміст цієї психологічної рефлексії – у відчутті не тільки великого лиха, а й глибокого суму за втраченим. Так виконане на вищому естетичному рівні “кінематографічної” (візуальної) виражальності зображення самотньої людини, вираження її психологічної рефлексії на тлі постапокаліптичного простору стає високофункціональним прийомом, що дає поетові можливість із більшою повнотою та *стереоскопічністю* передати враження від природної катастрофи. При цьому важливо зауважити, що у стані емоційної конвульсії перебуває не лише каймак-людина, а й, здається, уся понищена природа: “Мов степ до Бога заговорить”.

З погляду кінорежисури кінцівка теж вирішена бездоганно: кайзак “Тихенько спуститься з гори / І згине в глиняній пустині...”. Кадр, коли постать людини поволі віддаляється від кінокамери і зникає в далечині, вибудовується кінорежисерами так часто, що вже давно перетворився на прийом-штамп. Але ж треба визнати, що першість у застосуванні цього прийому належить Шевченкові! Він не раз удавався до нього: лише в “Катерині” таких повільних віддалень людських постатей у глибину “кадру” кілька, до того ж блискучих. Ось Катерина назавжди залишає село: “Сіло сонце, з-за діброви. / Небо червоніє; / Утерлася, повернулася / Пішла... тільки мріє”. А ось кінцівка поеми, коли поводитир Іван, син Катерини, пішов з кобзарем у невідомість: “Встали сіромахи, / Помолились на схід сонця, / Пішли понад шляхом”.

Щоб зрозуміти абсолютну довершеність останнього “кадру”, яким завершується третя частина, коротко скористаємося “мікроскопом”. Але скажемо наперед: розглядаючи в його вічко завершальні рядки третьої частини, необхідно взяти до уваги, що сенс чудово побудованого з режисерського погляду візуального компонента (“кадру”) суттєво посилюється суто літературним складником, який будується на оптимально зорієнтованих значеннях слів.

Чому кайзак *“тихенько спуститься з гори”*? А тому, що він приголомшений побаченим і перебуває у глибокій задумі. Чому він не *зникне*, а *згине* в пустелі? Тому що слово *згине* має трагічний сенс, згармонізований із трагічністю візії постапокаліптичного світу. Чому кайзак згине у *глиняній* пустелі? Бо у свідомості українця глиняна земля порівняно з чорноземом – це земля безплідна, позбавлена родючості. Отже, художній сенс, творений суто візуальним компонентом (“кадр”: кайзак спускається на захлялому верблюді з гори), посилюється оптимально вивіреною, а тому й високофункціональною у творенні художнього значення семантичною структурою словесного ряду. Хіба ця унісонно-суголосна гармонізація “кінематографічного” (візуального) та суто смислового, *невізуалізованого* висловлювання – не один із найбільш утаємничених “секретів” енергії художньо-літературного образу?

*“Джангисагач”*. Поява цієї частини підготовлена двома попередніми згадками про святе дерево. Треба зрозуміти всю витонченість цього прийому, функція якого полягала в підготовці читача до сприймання цілісної розповіді про Джангисагач. Перша згадка про самотнє дерево в пустелі мала візуальну форму: серед



вважаючи постапокаліптичних візій промайнула, немов “25-й кадр”, картина: “Тільки одним-одно хиталось / Зелене дерево в степу”. Другий раз це дерево – спогад у свідомості кайзака зі складним емоційно забарвленим значенням, це туга за втраченим “зеленим раєм” на землі, це пам’ять про доапокаліптичні часи, можливо, це й надія на відродження. Недарма Л. Генералюк помітила новий символічний пласт у зображеннях дерева в циклі рисунків “Дерево і каміння”, що були створені в період заслання, а точніше в 1851–1852 роках: “Кряжисті стовбури з кореннями-щупальцями виступають іноді як м’язи й вени ландшафту, як частини вселенського тіла, зануреного в грубу матеріальну першооснову й прагнуть з неї вирватися” [2, 490]. Саме так виглядав Сингисагач на однойменному малюнку Шевченка – у нього могутній стовбур, який створює враження про таке ж могутнє кореневище, що глибоко й розгалужено проникло в землю, символізуючи прагнення вижити в тому пустельному світі. І тому, можливо, згадка кайзака про святе дерево постає рефлексією людини, котра інстинктивно шукає надію на порятунок серед винищеної природи.

Таким чином, дві згадки про святе дерево, одна у формі візії, а друга – у формі психологічної рефлексії самотнього кайзака-пустельника, підготували читача до сприймання фінальної частини твору. До того ж – і на це слід звернути особливу увагу – ці дві згадки наділені значеннями, інтенція яких розгорнеться й набуде цілісного й довершеного сенсу у фінальній частині твору:

Одним-єдине при долині  
В степу край дороги  
Стоїть дерево високе,  
Покинуте Богом.  
Покинуте сокирою,  
Огнем непалиме,  
Шепочеться з долиною  
О давній годині.

І кайзаки не минають  
Дерева святого.  
На долину заїзжають,  
Дивуються з його  
І моляться, і жертвами  
Дерево благають,  
Щоб парости розпустило  
У їх біднім краї.

Темпоритм змінився: порівняно з першою частиною він, не втрачаючи своєї *розповідності*, усе ж дещо пришвидшився за рахунок скорочення кількості складів у рядках.

Звертаємо увагу на кілька моментів. Зображення святого дерева витримане відповідно до реалій, які відомі нам із уже наведених спогадів самого Шевченка та О. Макшеєва. Воно самотньо стоїть у степу *край дороги*, усі кайзаки *його не минають* та обвішують *жертвами* (у Шевченка: “Вокруг дерева и на ветках его навешано набожными киргизами кусочки разноцветных материй...”). Надто вже сильне враження справила на поета зустріч із деревом у пустелі, і тому зараз йому не потрібно було створювати якісь атракціони візуального характеру. Тому й “кінематографічне” в цьому уривку хоч і наявне, та все ж не домінуюче. Тут поетичне слово послабило свій зображальний потенціал, натомість набуло більшої виражальності. Це зовсім не говорить про те, що зображальне й виражальне в художньому слові перебуває в якомусь механічному взаємозв’язку, що існує закономірність у тому, що послаблення зображального моменту активізує виражальний (і навпаки). Ні, тут немає лінійного зв’язку, усе набагато складніше: зоровий образ, наділений справжньою художньою енергією, органічно поєднує в собі зображальний та виражальний моменти.

Саме зараз, завершуючи поетичний твір, Шевченко прагне виразити сенси, які надали б йому цілісності як художній одиниці, як макросвіту, що осягає проблему, вичерпує її, трансформує в реальний смисл, забезпечуючи сам твір внутрішньою енергією – енергією самоіснування.

Дерево, вочевидь, “огнем непалиме” саме тому, що його не торкнулася сокира, яка мстить за гріх людський. Воно живе – думає й почуває. Йому, самотньому, боляче в цій пустелі, воно мучиться спогадами про щасливі доапокаліптичні часи: “Шепочеться з долиною / О давній годині”. І в тому, що до нього завертають з дороги кайзаки, “Дивуються з його / І моляться, і жертвами / Дерево благають, / Щоб парости розпустило / У їх біднім краї”, відчувається всезагальне відчуття жажливої катастрофи, нестерпності існування у винищеному світі. Вони все ще мають надію на те, що їхні молитви допоможуть відродити природу.

**Гріхи людські перед природою.** Про екологічну катастрофу, що спіткала Аральське море, зараз відомо багато. Від колишніх берегів, які замальовував Шевченко як учасник експедиції Бутакова, це море відійшло вже на десятки, а в окремих місцях і на сотні кілометрів. В інтернеті легко знайти фотографії проржавілих кораблів, які вже опинилися серед пустелі, – у їх затінку шукають прихистку верблюди. Море вже розділилося на дві частини, одна з них, за прогнозами, зникне, перетвориться на пустелю до 2020 року. Колишні острови, на яких у радянські часи випробовували бактеріологічну зброю, уже теж стали частиною пустелі. Люди, котрі не встигли покинути цей регіон, приречені на хвороби та вимирання.

Матеріалу для фільму, знятого у стилі non-fiction, більш ніж удосталь. Але щоб його автори захотіли показати не лише наслідки, а й причини катастрофи, то їм довелося б дістатися до передгір'я Тянь-Шаню, зафільмувати гірські потоки, що беруть свій початок з льодовиків, а потім показати зняті з борту гвинтокрила річище чи то Сирдар'ї, чи Амудар'ї, з якої більшими чи меншими каналами-ариками відбирається вода для напоювання плантацій коксагізу, або бавовни – “білого золота”, що на ньому свого часу заробили свої мільйони доларів корумповані чиновники однієї середньоазійської радянської республіки. А далі – теж з висоти польоту того гвинтокрила – можна було б показати, як ті річки перетнуті гідроелектростанціями, і чим ближче до Аральського моря, куди спрямовувалися води тих річок, їх річища ставали все вузькими, а береги ще більш зарослими очеретом. Потім кінокамера зафіксує, як ті річки взагалі кудись пропадуть, немовби розчиняться в пустелі. Спочатку стануть слабосилими, бо невситимі у своїх потребах люди та палюче середньоазійське сонце поволі відбиратимуть у них воду. І від того вони не досягнуть Аральського моря, до якого віками доносили свої води, щоб наповнювати його, давати життя риbam, звірам, стадам овець, котрі колись розкошували на зелених пасовищах.

Подібних сюжетів чимало можна зустріти і в наших українських реаліях. Хай кінокамера, наприклад, повільно огляне береги Куяльницького лиману, що біля красуні Одеси, і покаже купи сміття, які нарощуються навколо розміщених на його берегах дачних поселень, а потім нехай вона зупинить своє “кінооко” на величезних довгошійх екскаваторах, що вичерпують із дна лиману дорогоцінну лиманську “грязь”, яку потім за великі гроші продаватимуть у свої та закордонні санаторії. Від того всього рівень води вже знизився більш як на метр. Ще одне десятиліття такого господарювання – і, за словами спеціалістів, лиман перестане існувати.

Або хай кінооператор спуститься по красуні Десні, націлюючи об'єктив кінокамери на величні хорони сучасних нуворошів, якими настільки забудовані береги, що жителі навколишніх сіл, буває, уже дістатися до води не мають змоги. Багато новоспечених “крутеликів” відгородили для себе піщані пляжі, але ось біда – побоюються лізти в колись чисту деснянську воду, бо все частішають випадки, коли після купання в ній людське тіло покривається якимись струпами.

Після кожного чергового затоплення на Закарпатті місцевий люд показує приїжджим телеоператорам на вирубані облісілі схили, мовляв, у них уся причина, вирубують ліси й поспіхом на величезних лісовозах вивозять кудись за кордон. Сучасна електросокира не вкрадена у Бога, але все одно в ті моменти, коли вона вгризається в живий смерековий стовбур, твориться великий непростий гріх, за який людина вже терпить покару за покарою.

Григорій Гусейнов написав свої славнозвісні “Господні зерна” з метою розповіді про людей, які засаджували українські спекотні степи дендропарками та лісами. Ті насадження виростали, прикрашали собою землю. Їх садівники – творці Добра і Краси, люди, наділені святістю, сіячі “господніх зерен” – уособлення антигріха, провісники, що вказують шлях до порятунку. Але в підтекстах того многокнижжя Г. Гусейнова нуртує тривожний сенс: тих добродійників, що намагалися зробити нашу землю красивішою і краще пристосованою для життя, погано слухають і розуміють. Більше того, усе, створене ними – як, наприклад, вирощений Давидовим дендропарк “Веселі Боковеньки”, поволі знищується. Для більшості такі люди – не творці Добра і Краси, а такі собі диваки. Що не кажіть, але серед нас іще багато здатних украсти в Бога сокиру...

А втім, усе більше на планеті особистостей, що переживають ті емоційні потрясіння, які так довершено й так пророче висловив Шевченко у фінальній частині свого твору, показавши людей, котрі збираються біля єдиного на всю пустелю дерева й моляться, і просять у Бога прощення за гріхи свої...

**Прикінцеві роздуми.** Зосередимось на трьох проблемних питаннях, що впливають зі здійсненого аналізу: 1) пророчість поета; 2) художня довершеність твору; 2) природа вродженого кінематографізму.

1. “У Бога за дверми лежала сокира...” – один із творів, у якому виразно виявлена *пророчість* поета. Узагалі-то тема “Шевченко – пророк” хоч і часто згадувана, та все ж залишається немов обійденою: якогось системно-поглибленого її осягнення ще не відбулося. Найчастіше ця тема починає звучати у зв’язку з альбомом “Три літа”, який відкривається Шевченковим малюнком біблійного пророка Єремії. На думку О. Прицака, komponуючи цю рукописну збірку із творів, написаних у 1843, 1844, 1845 роках, Шевченко вже усвідомлював, “що він не тільки поет, він – натхненний проповідник, він – пророк, Єремія України” [11, 35]. Справді, збірник “Три літа” складають вершинні твори поета, присвячені долі України – минулій, теперішній і майбутній, і всі вони в якомусь колосальному напруженні реалізовували задум, сформульований в одній із перших за часом створення поезій циклу. Ішлося в “Чигрине, Чигрине” (1844) про намір створити такі поезії, які, немов “Ножі обоюдні, / Розпанахають погане / Гниле серце, трудне, / Вицидять сукровиту, / І наллють живої / Козацької тії крові, / чистої, святої!!!”.

Біблійний пророк Єремія з допомогою полум’яних інвектив, які він громами посилав на ізраїльський народ, намагався збудити, активізувати його прагнення до волі, до звільнення від асирійського полону. Його пророчість – у будительстві. Такою ж будительською була і пророчість Шевченка. Але лише цим вона не обмежувалася, бо була наділена ще й іншою ознакою – провісництвом. А це окрема проблема в темі “Шевченко – пророк”.

Творча інтуїція, “шосте чуття” – психологічні моменти, які й досі не мають переконливого наукового тлумачення, і невідомо, чи й будуть пояснені, бо, на думку П. Симонова, знаного психофізіолога, одного з найавторитетніших дослідників психології творчості, секрети творчої надсвідомості ніколи не будуть розгадані через те, що природа надійно втаємничує якісь важливі для себе моменти, не допускає зовнішнього втручання в них. У цьому, за переконанням ученого, одна із заporук її самозбереження.

Тому, прагнучи бодай наблизитися до розуміння глибинних чинників Шевченкової пророчості, обіпремося на один із фундаментальних вихідних постулатів, що характеризує природу художнього таланту, а саме: хист митця визначається його здатністю бачити суть речей і явищ. Саме ця особливість природного обдаровання Шевченка зумовила безприкладну потужність його інтелекту, який розуміється як *здатність до пізнання сутнісного*. Пророчість як передбачуваність майбутніх процесів можлива лише на засадах глибокого розуміння минулого й теперішнього. Шевченко, відійшовши від романтичних намагань “виховувати історією” (“Тарасова ніч”, “Гайдамаки”, “Гамалія”), у період “Трьох літ” виявив таке глибоке й точне бачення сутнісного в українській історії, що воно, сутнісне, виявлене ним, залишиться непорушним у всі подальші часи (“Великий льох”, “І мертвим, і живим, і ненародженим...”). Вражаючим було проникнення та виявлення Шевченком визначальних моментів російської імперсько-самодержавницької системи (“Сон”, “Кавказ”), характеристика якої, здійснена в художньо-образній формі, мала по-справжньому системний характер. У цьому Шевченко був явно пріоритетним, бо ж хто із його сучасників міг би зрівнятися з ним за глибиною розуміння самої природи російського самодержавства, за вражаючою точністю її оцінки з моральних позицій. Людство ще довго й важко наблизатиметься до розуміння аморальності колоніалізму, що його з такою загостреністю та повнотою виразив Шевченко в “Кавказі” – першому у світовій літературі творі антиколоніального спрямування.

Окрім здатності безпомилково виявляти сутнісне в речах та явищах, яка постає виявом особливої розумової проникливості, *вроджений* інтелектуалізм Шевченка підживлювався, активізувався та безпомилково скеровувався потужними імпульсами, що йшли від його глибинного національного чуття, від розвинутого національного інстинкту, на якому постійно наголошував Є. Маланюк. Найкраще, гадаю, можна зрозуміти дію цих системно організованих, згармонізованих між собою чинників на прикладі поезії “Мені однаково, чи буду...”. В останніх рядках цього твору закодована основна проблема нашого минулого, теперішнього та майбутнього національного буття: “Та не однаково мені, / Як Україну злії люде / присплять, лукаві, і в огні / Її, окрадену, збудять...”.

Таке пророцтво з’явилося внаслідок взаємодії принаймні двох чинників. Перший з них – розгром Кирило-Мефодіївського товариства. Рішучість, із якою жандарми, керовані головним самодержцем, узялися ізольовувати братчиків від українського середовища, переляк, викликаний появою цієї невеликої групи першого покоління української інтелігенції, намагання не допустити найменших виявів національної самоідентифікації “малоросів” – усе це Шевченко спостеріг та осмислив під час перебування в казематі, дійшовши висновку, що кожне нове покоління української інтелектуальної еліти зазнаватиме безжалісного винищення. Тому в народі, позбавленого інтелектуальних поводитирів, завжди будуть серйозні проблеми з національною самоідентифікацією, а значить, із самореалізацією на всіх рівнях – суспільно-політичному, економічному, духовному, культурному... Грунтуючись на сказаному, можна змоделювати логіку процесу прогнозування основної проблеми української нації, що була сформульована в пуанті поезії “Мені однаково, чи буду...”. Глибокий і точний аналіз суспільно-політичної ситуації, що виявилася у зв’язку з розгромом Кирило-Мефодіївського братства, аналіз, який до того ж скеровувався надзвичайно чутливим “національним інстинктом” (Є. Маланюк), – ось головні чинники пророчої візії Шевченка.

Гнітюче враження від спекотної, випаленої сонцем піщаної пустелі, в якій зустрівся одним-одне обожнюване місцевими жителями дерево, пересування

експедиційного каравану дном колишнього озера, залишки зеленого світу та сліди колишніх іригаційних систем, котрі ще можна було спостерігати в гирлі Сирдар'ї, розповіді місцевого населення про лісові масиви на південь від Аральського моря, напівзруйнована гробниця батира Раїма – усі ці деталі свідчили, що в далекі часи на цих просторах було інше, благодатніше життя. Звідси – і візія природної катастрофи, що перетворила зелений світ у спекотну пустелю, і нагадування людям про їхній обов'язок берегти природу. Звідси й образ сокири як інструмента нищення людиною природи, як символу людського гріха.

2. Поезія “У Бога за дверми лежала сокира...” ніколи не піддавалася т. зв. *естетичному аналізу*, завдання якого полягає в розкритті “секретів” її художності. Інакше кажучи, ця поезія ніколи не входила до переліку творів, на прикладі котрих демонструвалася поетична майстерність Шевченка. Натомість здійснений аналіз переконує у важливій правді-істині: поезії Шевченка, які зазвичай уважаються рядовими, – насправді твори шедеврального рівня, тобто абсолютної художньої досконалості.

Твердження про художню досконалість (довершеність, викінченість) можна обґрунтовувати, лише оперуючи надійними критеріями оцінки художності. Уже далекого 1989 р. я видав монографію “У світлі вічних критеріїв”, у якій виклав своє бачення системи критеріїв оцінки художності літературного твору. У цій книжці, зрозуміла річ, довелося вдаватися до соцреалістичної риторики, інакше вона просто не з'явилася б у світ. У проминутих від того часу роках у мене не змінилося розуміння висловленої в тій праці концепції критеріїв оцінки художності, більше того, воно доповнилося додатковими деталями. Критерії, згідно з цією концепцією, діляться на змістові та формальні (тобто такі, що належать до сфери художньої форми). Зрозуміла умовність такого поділу, але в цьому випадку без нього годі обійтися через те, що будь-який аналіз потребує розчленування цілого.

Змістові критерії передбачають оцінку твору за такими параметрами: *гуманістична змістовність, правдивість і глибина відображення життя, загальнолюдськість виражених сенсів*. Кожний із цих критеріїв саме тому по-своєму генерує художність, бо сам по собі виступає особливо значущою цінністю для людства – такою цінністю, без якої неможливий його розвиток. Суспільного прогресу просто не може бути без постійного пошуку і ствердження правди-істини; особливо важлива для виживання людства орієнтація на Добро, Любов, Красу, тобто на моральні цінності, котрі, по-перше, украй необхідні йому для його саморозвитку; по-друге, саме Добро, Любов, Краса як сутнісні складові гуманізму прямо, без будь-якого посередництва трансформуються у феномен “художність” – вони буквально заряджені естетичною енергією.

Здійснений аналіз приводить до висновку: основна ідея твору, що перебуває у формі підтекстового сенсу, за своєю змістовою суттю глибоко гуманна та істинна. Ця висловлена поетом істина (правда) по-справжньому пророча – вона відкривається і стає зрозумілою, переконує у своїй правдивості. Із плином часу, коли стосунки людини з природою все більше загострюються, ця правда-істина, виражена Шевченком, увиразнюється й актуалізується, а це зумовлює потрібність цієї ідеї, цього красивого своєю шляхетністю сенсу в майбутніх епохах. У цьому – один із секретів нетлінності справжньої художності.

Критерії, за якими оцінюється “форма”, стосуються в першу чергу категорії цілісності твору, яка охоплює такі складники, як рівень системно-цілісної організації твору, оптимальна організація твору, ступінь функціональності виражально-зображувальних прийомів, рівень художнього осягнення, художньої вичерпаності теми/ідеї/проблеми.

Здійснений аналіз значною мірою був спрямований на оцінку поетики твору власне за цими критеріями. Це виявлялося в недекларованому намаганні досягнути та показати функціональність виражально-зображувальних прийомів. Така спрямованість аналізу пояснюється тим, що виявлення функціональності прийомів дає змогу створити уявлення про поетику твору як системно організовану цілісність, як організм, що функціонує, – іншого шляху просто немає, бо одна з перших умов розуміння явища як функціональної системи – виявлення функціональності її складових. Водночас сам процес виявлення функціональності прийому дає змогу зрозуміти рівень його оптимальності, тим більше що сам прийом бачитиметься функціональним складником усього художнього “організму”.

Окреме питання – рівень художнього *осягнення* (вираження, вичерпаності) *теми/ідеї/проблеми*. Було спостережено, як кожна із чотирьох частин твору мала свою локальну *тему/ідею/проблему*. Розвиток твору – це активне, у певному темпоритмі (у кожній частині свій органічно відповідний домінуючому значенню темпоритму) вичерпування теми. Ідеться про витончено-красиве “технічне” вирішення архітектоники твору. І якщо в кожній частині твору вичерпувалася її локальна *тема/ідея/проблема*, то й основна *тема/ідея/проблема* набула максимально можливого художнього вираження.

Таким чином, аналізована поезія постає як довершений, красиво з архітектурно-композиційного погляду організований художній організм, який генерує надзвичайно актуальний, глибоко гуманний і водночас пророчий сенс.

3. Зрозуміти наявність та природу елементів кінопоетики в художній літературі, що творилася ще до появи кінематографу, не так і складно. Просто треба взяти до уваги, що відтворення світу засобами слова – не що інше, як його відображення переважно у формі зорових образів. Художня література зазвичай показує або, інакше кажучи, розповідає, *показуючи/зображаючи*, і тому вся творча енергія митця, що працює зі словом, спрямована на створення такого тексту, який би відтворював у свідомості читача візії, заряджені певними сенсами: саме таким візіям притаманна художня енергія.

Для того, щоб надати утвореним візіям виражальності, необхідно вдаватися до певних “технічних” прийомів, і чим талановитіший митець, тим вони досконаліші. Так вироблявся арсенал прийомів, які за своєю природою були “кінематографічними”; це виявилось пізніше, коли кіно сформувалося як візуальне мистецтво.

Варто визнати, що традиційне літературознавство, так само як і літературознавство модернізоване (російський формалізм, структуралізм та інші напрями), виявлялися мало спроможними у розкритті виражального потенціалу пластичних образів. Застосування “кінематографічних” кодів стосовно літературної образності, здійснюване з позицій рецептивної поетики, – це, власне, той спосіб, з допомогою якого можливо здійснити прорив у пізнанні багатьох таємниць художності літературних текстів.

І наостанок – іще раз про Шевченка як “голлівудського кінорежисера”. Переважна більшість голлівудських “фільмів-катастроф” будуються як суцільні атракціони, завдання яких – будь-що вразити, довести глядача до стану афекту. Рідко коли ці фільми виражають ціннісні сенси морально-етичного, загальнолюдського звучання. Водночас треба взяти до уваги, що художня вартість мистецького твору визначається глибиною, гуманністю та загальнолюдськістю змісту, який у ньому виражається. Шевченко вдавався до атракційних “кіноприймів” якраз настільки, наскільки це було потрібно для вираження пророчого загальнолюдського сенсу, і в цьому він вищий за багатьох голлівудських кінотворців.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Большаков Л.* “Всё он изведаль...” Тарас Шевченко: поиски и находки. – К.: Дніпро, 1988.
2. *Генералюк Л.* Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук. думка, 2008.
3. *Гиришман М.* Литературное произведение: Теория литературной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007.
4. *Ейзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2.
5. *Жур П.* Труды і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка. – К.: Дніпро, 2003.
6. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка. – К.: АТ “Обереги”, 1994.
7. *Івакін Ю.* Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезії 1847–1861 рр. – К.: Наук. думка, 1968.
8. *Клочек Г.* Енергія художнього слова: Зб. статей. – Кіровоград, 2007.
9. *Костенко А.* За морями, за горами: Тарас Шевченко на Аральському морі. Тарас Шевченко за Каспієм. – К.: Рад. письменник, 1984.
10. *Маланюк Є.* Книга спостережень: Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997.
11. *Прицак О.* Шевченко – пророк. – К., 1993.
12. *Спогади* про Тараса Шевченка. – К.: Дніпро, 2010.
13. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2004. – Т. 4.
14. *Штонь Г.* Духовна структурованість вірша Шевченка // *Слово і Час*. – 2010. – № 10. – С. 49.
15. Електр. ресурс: [http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/M.Asien/XVIII/1760-1780/Kazach\\_rus\\_17\\_18/201-220/209.htm](http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/M.Asien/XVIII/1760-1780/Kazach_rus_17_18/201-220/209.htm).

Отримано 20 січня 2013 р.

м. Кіровоград

