

**Григорій КЛОЧЕК**

**ХУДОЖНІЙ СМИСЛ  
ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
"У БОГА ЗА ДВЕРМИ  
ЛЕЖАЛА СОКИРА..." ТА  
"КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ"  
СПОСІБ ЇЇ ВИРАЖЕННЯ**

*У статті ставляться та вирішуються три завдання: 1) здійснюється спроба виявити головний підтекстовий смисл поезії Тараса Шевченка "У Бога за дверми лежала сокира..."; 2) досліджується функціональність "кінозасобів" у поетичному тексті твору; 3) виявляються параметри його художньої довершеності.*

*Ключові слова: візуалізація, кінопоетика, підтекст, художня довершеність, художній смисл.*

Про методичну стратегію аналізу твору. Якщо спробувати одним словом визначити головну особливість поетики Шевченка, то, думається, тут найбільш точним буде епітет "вільна". Стиль, творча манера, поетика Шевченка є абсолютно вільними від поетичних канонів та різного роду 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 є справою безнадійною. Поетика Шевченка є новаторською "з нуля", якщо, знову ж таки, не брати до уваги наявність у його поезії, за висловом Івана Франка, "соку українських пісень".

Справжнє новаторство породжується потребою митця виразити енергетично потужний і глибокий зміст. Якомога повніше вираження такого змісту потребує для свого втілення адекватної форми. Талановитий митець не погоджується на форму, умовно



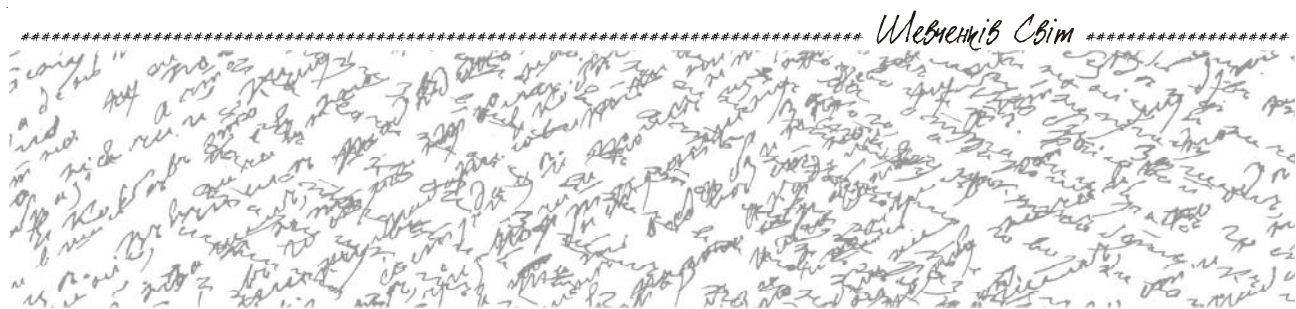
кажучи, приблизно адекватну - його талановитість якраз і полягає в тому, що він будь-що домагається абсолютної відповідності змісту і форми. Іншими словами, домагається такої форми, яка б якомога повніше здатна була б виразити його зміст. Під тиском цього могутнього прагнення до якомога повнішого самовираження і твориться новаторська форма

Щойно висловлені думки не є новими. І треба визнати, що в чомусь вони ще не завершені, потребують різного роду уточнень і поправок, до яких зараз вдаватися не будемо. Та все ж робимо їх опорними для обґрунтування наступної тези про іншу характерну особливість поетики Шевченка, яка визначає "стратегію і тактику" аналізу поезії Шевченка "У Бога за дверми лежала сокира...".

Відзначимо, що результативність будь-якого твору, незалежно від мети, з якою він аналізується (академічний аналіз, навчально-пояснювальний і т. д.) потребує точного вибору методичного "ключа", який би найбільше підходив до розкриття твору. Йдеться про оптимальний вибір "тактики і стратегії" аналізу. Правильно, точно підібраний "ключ" дає шанс здійснити успішний аналіз. Помилковий - загрожує невдачею стосовно аналізу окремого твору на предмет розкриття джерел його художньої сили та виявлення головного смислу, що втілений у ту художню силу. (Думати, що головний смисл твору можна виявити без аналізу джерел його художності, тобто його поетики, є свідченням професійної наївності).

Новаторство Шевченка породжене визначальною особливістю його таланту. Він був митцем яскраво вираженого візіонерського типу. Саме тому його поетичне висловлювання не вкладалося у вже сформовані на той час в російській поезії ритмічні канони, скажімо, в той же чотиристопний ямб, що слугував Пушкіну, Тютчеву, Лермонтову, Баратинському та й багатьом українським поетам-романтикам. Саме тому він, не оглядаючись на вже сформовані традиції, творив власну ритмомелодійну систему, в якій основною складовою був взятий з народнопісенної традиції коломийковий вірш з його надзвичайно гнучкою ритмомелодійністю, що була здатна чутливо та з якоюсь особливою органічною адекватністю пристосовуватися до висловлюваних поетом смислів. Добре про це написав Григорій Штонь: "Смію твердити, що про жодні амфібрахії, хореї та ямби, тоніку й силабо-тоніку, коломийковий вірш, строфу онегінську чи народно-пісенну Шевченка 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 зростається 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".

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 смислів твору. Йдеться про дослідження органічно злитого комплексу ЩО/ЯК, де "ЩО" - "зміст", а "ЯК" - "форма".



Справа в тому, що особливість творчого процесу поета візіонерського типу проявилася не лише у творенні власної ритмомелодійності, яка - знову будьмо уважними! - детермінувала структуру твору, основною складовою якого є період - таким терміном у лінгвістиці іменується фрагмент тексту, що виражає якийсь завершений смисловий концепт і через це формує період як цілісну, завершену одиницю тексту.

Візьмемо до уваги, що візіонерський тип висловлювання має імпульсивний характер. Імпульс - це певний енергетичний спалах, у процесі якого формується концептуальний смисл. У тому, що цей смисл власне формується, матеріалізуючись в оптимально організований текст вищої художньої проби, ми вже не раз переконувалися, розглядаючи такі тексти у вічко "мікроскопа".

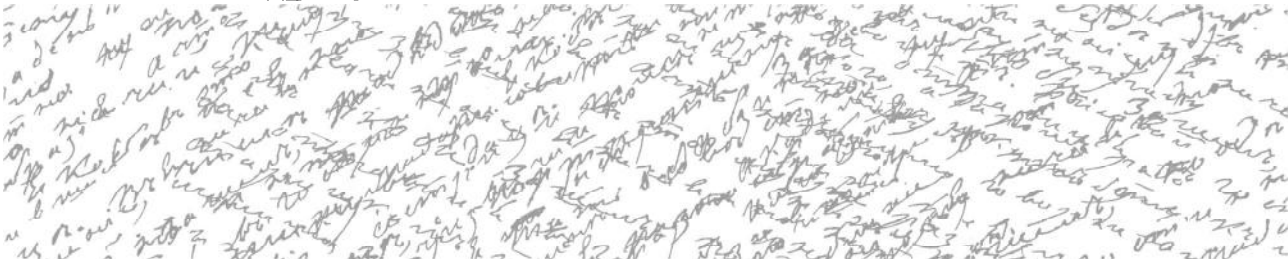
Ті енергетичні імпульси-спалахи можуть бути різними за тривалістю. Вони згасають, коли художній концепт виражено, втілено, "матеріалізовано" у текст і таким чином вичерпано "тему", "мотив". Досить часто такий візіонерський імпульс-спалах породжує один, як правило, невеликий за розмірами твір - простежимо, 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, які складаються з кількох періодів (імпульсів-спалахів), кожний з яких, розвиваючись у своєму темпоритмі, вичерпує свою тему, виражає свій художній смисл. Зрозуміло, що всі ці періоди є змонтовані один з одним і складають цілісний організм твору. Показовий приклад - "Минають дні, минають ночі...".

Таким чином, приходимо до висновку, що методичний "ключ" до аналізу цієї поезії полягає в тому, щоб окремо аналізувати кожен частину як цілісність, що виражає завершений художній концепт як складний, втілений у художньо-образну форму смисл. Як про це вже йшлося, тему кожної частини можна позначити одним словом. Звичайно ж, це дуже загальне позначення. Але більшого й не вимагається, бо завдання інтерпретації якраз і полягає в тому, щоб трансформувати абстраговане значення того слова в живий, тобто в конкретно існуючий формі цілісний смисл, який домовимосся називати художнім концептом.

Цілісні художні смисли, що змонтовані в один твір, перебувають в органічному взаємопроникаючому щепленні між собою, утворюючи таким чином живий функціонуючий організм.

Останнє твердження поки що є гіпотетичним - воно потребує доведення. Проте це не заважає зрозуміти методичну стратегію дослідження: через інтерпретацію кожного періоду - до виявлення та формування головного смислу твору.

Інший важливий методичний ключ, що застосовуватиметься у цій статті - так званий кінематографічний код. Кіномова є важливою складовою поетики Шевченка. Проте її роль у впливовості його творів майже не висвітлена, хоча йдеться, по суті, про один із вельми функціональних засобів естетичного впливу. На те є кілька причин. По-перше, засоби кінематографу у текстах докінематографічного періоду є настільки замаскованими "секретами" художності, що про їх існування ніхто й не здогадувався. По-друге, підходи з кодами традиційної поетики, виявляючи у текстах поета чимало мовних, композиційних, ритмомелодійних та інших засобів, були неспроможні виявити власне "кінематографічні" - вони просто їх не розпізнавали.



Першим звернув увагу на зміну планів зображення, на способи панорамування (а це, фактично, є засобами кінопоетики) Іван Франко в знаменитій праці "Із секретів поетичної творчості". Цей пріоритет обумовлений не тільки проникливістю автора трактату, а й тим, що він одним із перших в історії аналізу літературних текстів на предмет художності, здійснив по-справжньому новаторський підхід, вдавшись до моделювання художнього впливу літературного тексту на свідомість реципієнта. Таке моделювання може здійснюватися з позицій психології сприймання, що само по собі передбачає застосування інструментарію психологічної науки.

\* \* \*

Поезія складається з 4-х періодів-частин, які іменуємо таким чином: 1) Гріх; 2) Апокаліпсис; 3) Постапокаліпсис; 4) Джангисагач.

Перша частина: "Гріх":

У Бога за дверми лежала сокира.

(А Бог тойді з Петром ходив

По світу та дива творив.)

А кайзак на хирю

Та на тяжке лихо

Любенько та тихо

І вкрав ту сокиру.

Та й потяг по дрова

В зелену діброву,

Древину вибравши та й цюк!

("У Бога за дверми лежала сокира", 1848 рік, рядки 1 - 10)

Ритмомелодійна тональність цього фрагменту - розповідна. Проте лише такого визначення недостатньо - воно надто загальне. Один із способів характеристики тональності - через образ оповідача. В цьому випадку він простонародний, ледь іронічний, трохи навіть жартівливий. Окрім того, в 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" (згірдливий 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. Наук. 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".

Ця простонародність висловлювання здійснена з ледь відчутною усмішкою, проявлена 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, вкравши сокиру, "потяг по дрова...". Розповідна, ледь іронізована

\*\*\*\*\* Шевченків Світ \*\*\*\*\*

"під простолюдина" тональність, як і належить, органічно злютована із цими щойно зазначеними моментами усно-мовного простонародного висловлювання. Але оповідач - розумна людина, і в його розповіді є прихована хитринка, або, іншим словом, підтекст.

Йдеться про здійснений гріх. Вкрасти - це порушити одну із десяти заповідей Божих, тим більше, вкрасти у 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 (вкрав 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, вчинений кайзаком, немовби подвоюється, стає ще більшим гріхом.

Але тут виникає питання: навіщо Шевченко таку серйозну тему гріха, який, як побачимо нижче, матиме катастрофічні наслідки, висловив у іронічній тональності, одягнувши при цьому маску такого собі простакуватого оповідача "з народу"? (Зауважмо, що така тональність є характерною лише для першої частини - у кожній з наступних вона буде іншою). Поет не приховує, що розповідь про вкрадену сокиру є створеною ним самим легендою. Не бачить в цьому потреби, подібно до того, 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 і доносила до читача смисл як якусь важливу істину буття. Іронічна тональність та апокрифічний характер наративу певним чином маркує притчову умовність сюжету, а значить, налаштовує читачку опцію сприймання на осягнення певного смислу як істини буття.

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

Друга частина: "Апокаліпсис". Як тільки вкраденою сокирою кайзак вдарив по дереву з наміром зрубати його ("Древину вибравши та й цюк!"), як грянула 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.  
 (Рядки 11 - 29)

Іронічно-розповідна тональність першого періоду різко зміниться на іншу - тепер вона перейшла в інший темпоритм - пришвидшений, саме такий, який з'являється, коли йде "репортажна" розповідь про якусь темпову, масштабну, до того ж чимось вражаючу подію. Погляд оповідача фіксує окремі деталі в калейдоскопічному темпі.

Подібний "репортажний" стиль опису катастрофічної події продемонстрував Леонардо да Вінчі, описавши свої візії біблійного "Всесвітнього потопу". На думку С. Ейзенштейна, цей запис є чудовим прикладом "монтажного" образного мислення. "Монтажний лист", про який я говорю, - пише Ейзенштейн, - це запис Леонардо да Вінчі про те, як потрібно в живописі зобразити потоп. Я вибираю, - пише кінорежисер, - саме цей уривок, оскільки в ньому особливо виразно представлена звуко-зорова картина потопу, що в руках живописця особливо неочікувано і разом з тим наочно і вражаюче".

"Хай буде видно, - цитує Ейзенштейн записані візії Леонардо да Вінчі, - як темне і туманне повітря потрясається 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 та жінок з дітьми. На полях, покритих водою, несуться на хвилях столи, ліжка, човни і різні приспособлення, створені в 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, що вдаряються у плаваючі предмети, б'ють їх ударами утоплених тіл - ударами, які убивають 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, несуться в повітрі, підхоплені шаленим вітром". І так - далі.

Наводимо лише частину записок геніального живописця. Він не створював літературний текст - просто записував візії, що породжувалися його бурхливою фантазією. Таким чином він напрацьовував матеріал для задуманої ним серії картин про всесвітній потоп (з тої серії йому встиглося створити лише кілька картин).

Записи Леонардо да Вінчі засвідчують принцип монтажності як оптимальний принцип 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 є виключно надійною, - щоправда, це не знімає з його інтерпретаторів обов'язок її постійно підтверджувати шляхом відповідного аналізу.

\*\*\*\*\* Шевченко в Світі \*\*\*\*\*

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 у поета, був оптимальним, бо давав змогу показувати катастрофу не просто з панорамної, а з майже космічної точки зору - саме з такої висоти "кінорежисер" Шевченко отримував змогу виконати одне із творчих завдань, що стояло перед ним при творенні цього фрагменту тексту, а саме: показати вражаючу масштабність апокаліпсису. Катастрофа мала бути власне такою, бо й пустеля, як результат катастрофи, вразила поета своїм моторошним, безкрайнім огромом.

Дальший аналіз "кінематографічного" компонента поетики твору потребує звернення до поняття "монтаж атракціонів", що був взятий Сергієм Ейзенштейном із театрального досвіду і введений у практику та в теорію кіно, що тільки формувалася. "Атракціон (в розрізі театру), - пояснював це поняття Ейзенштейн у статті "Монтаж атракціонів", - всякий 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 вище уривки з "Потопу" Леонардо да Вінчі чудово демонструють сутність "монтажу атракціонів" у словесному зображенні.

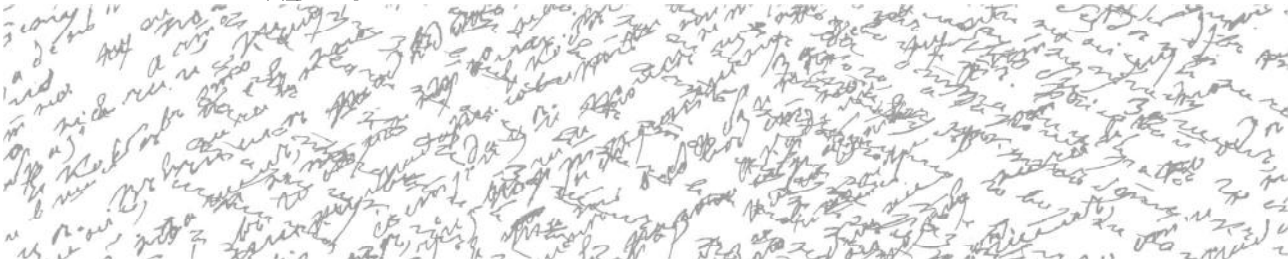
Аналізований фрагмент весь побудований за принципом "монтажу атракціонів".

Розглянемо 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 є очевидною, вона не приховується. Але треба зауважити один момент, що відіграє як засіб важливу роль: саме в цьому фрагменті активно продовжується і завершується розвиток умовного сюжету першої частини. Атракціон "косовиця" умовний, надуманий, нереальний. І через цю свою відкриту умовність він 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 всьому фрагменту.

Щоправда, в наступному, другому кадрі-атракціоні цей ритм на якусь мить уповільниться: "... а з яру / Встає пожар, і диму хмара / Святее сонце покрива". І в такому короткому уповільненні ритму, що залежний від зображуваної картини поступового задимлення і разом з цим затемнення всього простору, криється момент переключення уваги з "косовиці" на "пожежу". Умовне немовби переходить у реальне. Всі наступні кадри-атракціони, незважаючи на те, що у своїй подієвій суті є умовними, починають сприйматися як реальні. Таке переключення з умовного в реальне є важливим моментом психології сприймання: атракціон здатний створити враження, коли глядач/читач вірить у його реальність, не помічає його умовності. Поет змусив повірити в картини апокаліпсису-пожежі,



так само як Леонардо 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. І якщо спробувати його штучно призупиняти в режимі "стоп-кадру" з метою приглянутися до функціональності кожної з картин, то треба відзначити, що найбільш ефективними в атракційному плані є два кадри: "Та до Тингиза, до Аралу / Кипіла в озерах вода" і "... виють звірі / І за Тоболом у Сибірі / В снігах ховаються". Перший з них 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 по дну колишнього озера - величезній соляній рівнині, яка сліпила своєю білизною очі. Другий кадр-атракціон "... виють звірі / І за Тоболом у Сибірі / В снігах ховаються" 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.

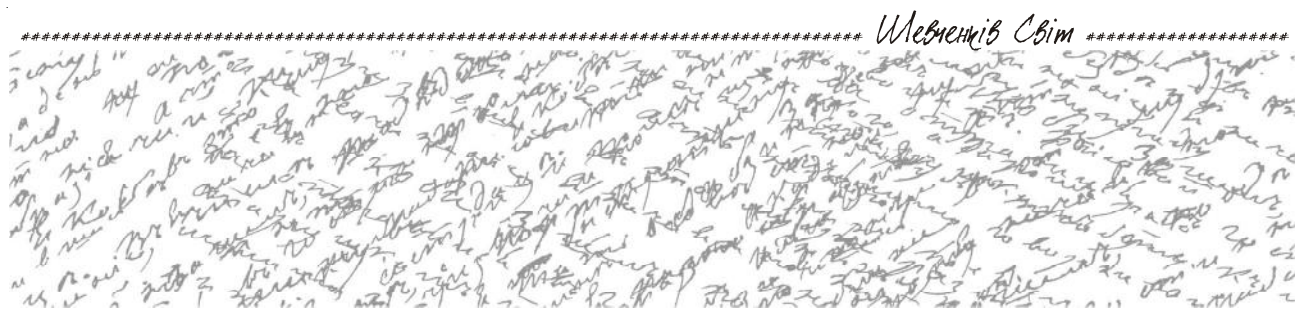
Інші два кадри-атракціони "Палають села, города..." та "Ридають люди..." є більш загальними і через те позбавленими ефекту новизни, проте їх функціональність полягає в підвищеній знаковості.

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 зображуванім картинам 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 перед тим, як приступити до розгляду наступної, третьої, частини, підведемо підсумки наших спостережень стосовно цілісності щойно проаналізованого фрагменту.

Як про це вже йшлося, чимало творів поета складаються з певних періодів-імпульсів, природа яких визначається особливим темпераментом поета-візіонера. У той же час у поета є чимало творів, як про це теж мовилося, що породжені немов одним емоційно-смысловим спалахом. І якщо ми протягом цього дослідження ще і ще раз повертаємося до цієї проблеми, то робимо це з метою увиразнити її, наголосити на ній, промаркувати її як одну з найвизначальніших рис Шевченкової поетики.

\*\*\*\*\* Шевченків Світ \*\*\*\*\*





Стверджуємо, що проаналізовані кадри-атракціони разом із 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-візіонера та професійного живописця здатна була б породити ще не один вражаючий кадр-атракціон. Але, завдяки бездоганному відчуттю оптимальності, він себе обмежив. Мети досягнуто - тема апокаліпсису була настільки повно виражена, наскільки це було потрібно з погляду цілісності всього твору.

Третя частина: "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 осталосьь.  
 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...  
 (Рядки 30 - 55)

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 показу апокаліпсису як якоїсь жахливої винищуючої події (атомна війна, просто битва або ж якась природна катастрофа) до показу картин світу після катастрофи. Не знаю, чи й можливо знайти в "докінематографічній" літературі такий виразно кінематографічний прийом, який застосував Шевченко у цій третій частині свого твору. Спочатку його "кінокамера" показує схід сонця. Воно освітить випалений пожежею простір - вперше покаже



його після жахливого апокаліпсису. А потім "кінокамера" буде повільно рухатись, вглядаючись в окремі деталі. І ця уповільненість показу, цей неспішний 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". І лише в ярах деінде тирса з осокою чорніє (не зеленіє!). І лише "одним-одно хиталось / Зелене дерево в степу" - ця деталь не випадкова: по-перше, вона засвідчує, що зустріч поета із самотнім деревом у пустелі і справді стала творчим імпульсом до виникнення задуми твору; по-друге, те, що в третій частині двічі згадується це дерево (другий раз: "Сингичагач кайзак вспом'яне") певним чином вмотивовує появу четвертої частини твору. Таким чином немов спеціальними тягами відбувається щеплення третьої і четвертої частин.

Але цим уповільно-споглядаючим рухом "кінокамери" режисерська творчість не обмежується. На пустельному просторі з'являється людина. Її поява, так само як і зникнення, продумане власне по-кінорежисерському. Кайзак виїде на гору, і тому його постать на тлі "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 погляду її функціональності є центральною в цьому фрагменті. Вона творить смислову конструкцію, в якій візуально-кінематографічне та суто літературне є органічно злитим. Коли постать людини з'явиться на горі, і коли перед її очима постане весь широкий постапокаліптичний, випалений пожежею простір, саме тоді в природі починає діятися щось непевне - і той кайзак, і захилений 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 кайзак вспом'яне [...]".

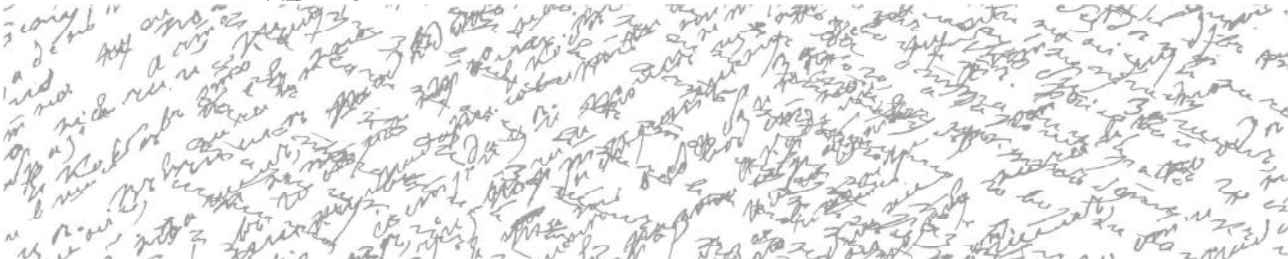
Відбулось наближення ("наплив") кінокамери на самотнього кайзака. І тут стаємо свідками, як поет, вдавшись буквально до двох, на перший погляд, простих прийомів, зумів передати психологічний стан людини, перед якою розкрилася постапокаліптична картина. Важливо звернути увагу на те, що поет, показавши випалений пожежею простір, і справивши таким чином цією зоровою картиною певне враження на читача, вдається до іншого прийому - передає психологічну рефлексію людини, враженої природною катастрофою. Про те, що це власне психологічна рефлексія, говорить не тільки його понурена голова, а й те, що йому згадається Сингичагач - самотнє дерево в пустелі, яке єдине вижило і яке нагадує про те, яким був цей простір до катастрофи. Зміст цієї психологічної рефлексії не тільки у відчутті великого лиха, а й глибокого суму за втраченим. Таким чином, виконане на вищому естетичному рівні "кінематографічної" (візуальної) виразності зображення самотньої людини, вираження її психологічної рефлексії на тлі постапокаліптичного простору є високофункціональним прийомом, що дає можливість поетові з більшою повнотою та стереоскопічністю передати враження від природної катастрофи. При цьому важливо зауважити, що в стані емоційної конвульсії перебуває не лише каймак-людина, а й, здається, вся понижена природа - "Мов степ до Бога заговорить".

\*\*\*\*\* Шевченків Світ \*\*\*\*\*

З погляду кінорежисури кінцівка теж вирішена бездоганно: кайзак "Тихенько спуститься з гори / І згине в глиняній пустині...". Кадри, коли постать зображуваної людини поволі віддаляється від кінокамери і зникає в далечині, будуть вибудовуватися кінорежисерами настільки часто, що вже перетворять у прийом-штамп. Але ж треба визнати, що першість у застосуванні цього прийому належить Шевченкові. Він не раз вдавався до нього, лише в "Катерині" таких повільних віддалень людських постатей у глибину "кадру" є кілька. Причому ці "кадри" побудовані просто блискуче. Ось Катерина назавжди залишає село: "Сіло сонце, з-за діброви / Небо червоніє; / Утерлася, повернулась / 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, що, розглядаючи у його вічко завершувальні рядки третьої частини, необхідно взяти до уваги, що смисл чудово побудованого з режисерського погляду візуального компоненту ("кадру") суттєво посилюється суто літературним компонентом, який будується на оптимально зорієнтованих семантичних смислах слів. Чому кайзак "тихенько спуститься з гори"? А тому, що він в глибокій задумі від побаченого і перебуває в стані психологічного приголомшення. Чому він не зникне, а згине в пустині? Тому що слово "згине" має трагічний сенс, який згармонізований із трагічністю візії постапокаліптичного світу. Чому кайзак згине в глиняній пустині? А тому, що у свідомості українця глиняна земля порівняно з чорноземом є землею безплідною, позбавленою родючості. Таким чином, приходимо до висновку, що художній смисл, творений суто візуальним компонентом ("кадр": кайзак спускається на захилілому верблюді з гори), посилюється оптимально вивіреною, а тому й високофункціональною у творенні художнього смислу, семантичною структурою словесного ряду. І чи не є ця унісонно-суголосна гармонізація "кінематографічного" (візуального) та суто смислового, невізуалізованого висловлювання одним із найбільш втаємничених "секретів" енергії художньо-літературного образу?

Частина 4: "Джангисагач". Поява цієї частини, як про це вже йшлося, підготовлена двома попередніми згадками. І треба зрозуміти всю витонченість цього прийому, функція якого полягала у підготовці читача до сприймання цілісної розповіді про Джангисагач. Перша згадка про одиноке дерево в пустелі має бути зроблена у візуальній формі: серед вражаючих постапокаліптичних візій промайнула немов, "25-й кадр", картина: "Тільки одним одно хиталось / Зелене дерево в степу". Вдруге це дерево згадається як таке, що живе у свідомості кайзака як спогад зі складним емоційно забарвленим смислом - це туга за втраченим "зеленим раєм" на землі, це спогад про доапокаліптичні часи, можливо, це й надія на відродження. Недарма Леся Генералюк, як про це вже йшлося, помітила новий символічний пласт в зображеннях дерева у циклі рисунків "Дерево і каміння", що були створені в період заслання, а точніше, у 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". Саме так виглядав й Сингисагач на одноіменному малюнку Шевченка - у нього могутній стовбур, який створює враження про таке ж могутнє кореневище, що глибоко й розгалужено проникло в землю, символізуючи прагнення вижити у тому пустельному світі. І тому, можливо, згадка кайзака про святе дерево є рефлексією людини, яка інстинктивно шукає надію на порятунок серед винищеної природи.

Таким чином, дві згадки у тексті про святе дерево - одна у формі візії, а друга у формі психологічної рефлексії самотнього кайзака-пустельника - підготували читача до сприймання фінальної частини твору. Причому - і на це треба звернути особливу увагу - ці дві згадки наділені смислами, інтенція яких розгорнеться і набуде цілісного і довершеного смислу 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 каймаки не минають  
Дерева святого.  
На долину заїзжають,  
Дивуються з його  
І моляться, і жертвами  
Дерево благають,  
Щоб парости розпустило  
У їх біднім краї.  
(Рядки 56 - 71)

Темпоритм змінився - порівняно з першою частиною він, не втрачаючи свою розповідність, все ж дещо пришвидшився за рахунок скорочення кількості складів у рядках.

Звертаємо увагу на кілька моментів. Зображення святого дерева витримане у відповідності до реалій, які відомі нам із вже наведених вище спогадів самого Шевченка та О. Макшеєва. Воно самотньо стоїть в степу край дороги, всі 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 отримав Шевченко від зустрічі з самотнім деревом в 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 і виражальне в художньому слові перебуває у якомусь механічному взаємозв'язку, що існує закономірність у тому, що послаблення зображального моменту активізує виражальний (і навпаки). Ні, тут немає лінійного зв'язку, все набагато складніше. Зоровий образ, наділений справжньою художньою енергією, органічно поєднує в собі зображальний та виражальний моменти.

\*\*\*\*\* Шевченків Світ \*\*\*\*\*

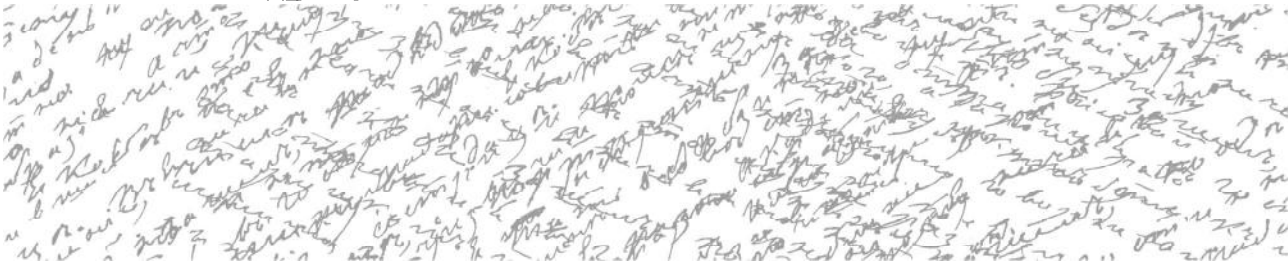
Саме зараз, завершуючи поетичний твір, Шевченко прагне виразити смисли, які надали б йому цілісності як художній одиниці, як макросвіту, що осягає проблему, вичерпує її, трансформує в реально існуючий смисл, забезпечуючи таким чином сам твір внутрішньою енергією - енергією самоіснування.

Які ж смисли, що виражені у цій частині, надають завершеності твору? Дерево, вочевидь, "Огнем непалиме" саме тому, що його не торкнулася сокира, яка мстить за гріх людський. Воно живе - думає і почуває. Йому, самотньому, боляче у 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", вчувається всезагальне відчуття жахливої катастрофи, нестерпності існування у цьому винищеному світі. Вони ще все-таки мають надію, що їх 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 й на сотні кілометрів. В інтернеті легко знайти фотографії проржавілих кораблів, які вже опинилися серед пустелі, - у їх затінку шукають прихистку верблуди. Море вже розділилося на дві частини, одна з них, за прогнозами, зникне, перетвориться в пустелю до 2020 року. Колишні острови, на яких в радянські часи випробовували бактеріологічну зброю, вже теж стали частиною пустелі. Люди, які не встигли покинути цей регіон, приречені на хвороби та вимирання.

Матеріалу для фільму, знятого у стилі non-fiction, більш ніж удосталь. Але якби його автори захотіли показати не лише наслідки, а й причини катастрофи, то мусили б дібратися до передгір'я Тянь-Шаню, зафільмувати гірські потоки, що беруть свій початок з льодовиків, а потім показати зняті з борту гвинтокрила русло чи то Сирдар'ї, чи Амудар'ї, звідки більшими чи меншими каналами-ариками відбирається вода для напоювання плантацій коксагізу чи бавовни - "білого золота", на якому у свій час заробили свої мільйони доларів корумповані чиновники із однієї середньоазійської радянської республіки. А далі - теж з висоти польоту того гвинтокрила - можна було б показати, як ті ріки перегороджені гідроелектростанціями. І чим ближче до Аральського моря, куди спрямовувалися води тих рік, їх русла ставали все вузкими, а береги ще більш зарослими комишем. Потім кінокамера зафіксує, як ті річки взагалі кудись пропадуть, немовби розчиняться в пустелі. Спочатку стануть слабосилими, бо в них воду поволі відбиратимуть невиситимі у своїх потребах люди та палюче середньоазійське сонце. І від того вони не досягнуть Аральського моря, до якого їм вдавалося віками доносити свої води, щоб наповнювати його, давати життя риbam, звірам, стадам овець, які 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





додатковими деталями. Критерії, згідно з цією концепцією, діляться на змістові та формальні (тобто такі, що належать до сфери художньої форми). Зрозумілою є умовність такого поділу, але в цьому випадку без нього просто не обійтися, оскільки будь-який аналіз потребує розчленування цілого.

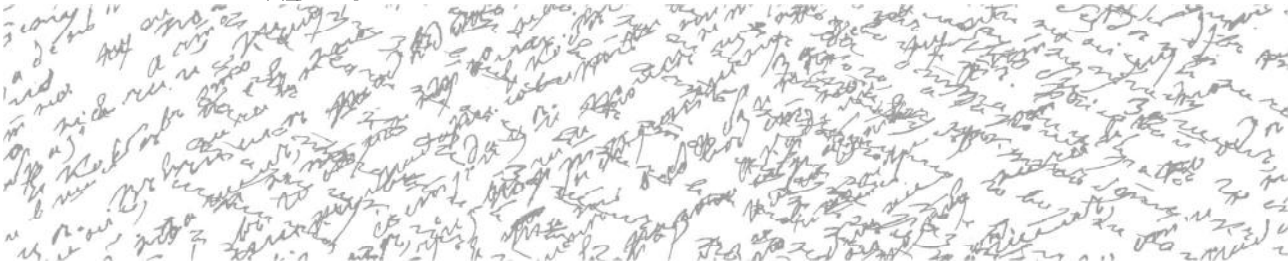
Змістові критерії передбачають оцінку твору за такими параметрами: гуманістична змістовність, правдивість і глибина відображення життя, загальнолюдськість виражених смислів. Кожний із цих критеріїв саме тому по-своєму генерує художність, бо сам по собі є особливо значущою цінністю для людства - такою цінністю, без якої неможливий розвиток людства. Суспільного прогресу просто не може бути без постійного пошуку і ствердження правди-істини; особливо важливою для виживання людства є орієнтація на Добро, Любов, Красу, тобто на моральні цінності, які, по-перше, вкрай необхідні йому для його ж виживання та для 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: головна ідея твору, що перебуває у формі підтекстового смислу, за своєю змістовою суттю є глибокогуманною та істинною. І ця висловлена поетом істина (правда) є по-справжньому пророча - вона відкривається і стає зрозумілою, переконує у своїй правдивості. З плином часу, коли стосунки людини з природою все більше загострюються, ця правда-істина, виражена Шевченком, увиразнюється та актуалізується. А це обумовлює затребуваність цієї ідеї, цього красивого своєю шляхетністю смислу у майбутніх епохах. В цьому один із секретів нетлінності справжньої художності.

Критерії, за якими оцінюється "форма", стосується насамперед категорії цілісності твору, яка включає в себе такі складові, як рівень системно-цілісної організації твору, оптимальна організація твору, ступінь функціональності виражально-зображувальних прийомів, рівень художнього осягнення, художньої вичерпаності теми/ідеї/проблеми.

Проведений аналіз значною мірою був спрямований на оцінку поетики твору власне за цими критеріями. Це проявлялося 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 функціонуючий організм - іншого шляху просто немає, бо однією з перших умов розуміння явища як функціонуючої системи є виявлення функціональності її складових. В той же час, сам процес виявлення функціональності прийому дає змогу зрозуміти рівень його оптимальності, тим більше, що сам прийом буде бачитися функціональною складовою всього 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 смислові темпоритм) вичерпування теми. Йдеться 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, глибокогуманний і водночас пророчий смисл.

2. Зрозуміти природу вродженого "кінематографізму" докінематографічної літератури не так і складно. Просто треба взяти до уваги, що відтворення світу засобами слова є нічим іншим, як його відображенням переважно у формі зорових образів. Художня література переважно показує, або, іншими словами, 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 смислами - саме таким візіям притаманна художня енергія.

Для того, щоб надати утвореним візіям виражальності, необхідно вдаватися до певного роду "технічних" прийомів. І чим талановитіший митець, тим досконалішими є вони. Таким чином вироблявся арсенал прийомів, які за своєю природою були "кінематографічними" - це виявилось пізніше, коли кіно сформувалося як візуальне мистецтво.

Треба визнати, що традиційне літературознавство, так само, як і літературознавство модернізоване (російський формалізм, структуралізм та інші напрями), виявлялися малоспроможними у розкритті виражального потенціалу пластичних образів. Застосування "кінематографічних" кодів стосовно літературної образності, здійснюване з позицій рецептивної поетики, є власне тим способом, з допомогою якого можливо здійснити прорив у пізнанні багатьох таємниць художності літературних текстів.

Григорий КЛОЧЕК

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ ПОЭЗИИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО "У БОГА ЗА ДВЕРМИ ЛЕЖАЛА СОКИРА..." И "КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ" СПОСОБ ЕЕ ВЫРАЖЕНИЯ

В статье ставятся и решаются три задачи: совершается попытка определить главный подтекстовый смысл поэзии Тараса Шевченко "У Бога за дверми лежала сокира..."; 2) исследуется функциональность "киносредств" в поэтическом тексте произведения; 3) определяются параметры его художественного совершенства.

Ключевые слова: визуализация, кинопоэтика, подтекст, художественное совершенство, художественный смысл.

Hryhory KLOCHEK

MEANING OF ART POETRY TARAS SHEVCHENKO "THE GOD FOR THE UNDERLYING DVERMI SOKIRA..." AND "CINEMATOGRAPHIC" A PROCESS FOR ITS EXPRESSION

The article sets and solves three goals. Firstly, the attempt to identify the main subtextual meaning of the poem by Taras Shevchenko "The Axe Was Lying Behind the God's Door..." is made; secondly, the functionality of the "cinematographic means" in the poetic text of a literary work is investigated; finally, the parameters of its artistic perfection are specified.

The key words: visualization, cinema poetics, subtext, artistic perfection, artistic sense.

