

патріот», «не робив вражіння людини, прибитої долею: він поводився вільно і просто і ніколи не ніяковів, як то буває в осіб, фортуною покривджених і тому опанованих бісом постійної амбітної гризоти», був «людиною у вищій мірі нелукавою <...>, безстрашною». Зрештою Є. Маланюк констатує: «Шевченко не був з тих, що легко мирилися з інакodomцями, надто коли предметом тих думок чи дискусій була його батьківщина» [2, с. 140].

У чинник. Цілісність або суверенність його особистості мала складну, синтетичну природу: в Шевченковій особистості з'єдналися національна емоція (чуттєве переживання дійсності), що складало основу його поетичного таланту, й національна воля (розум), який забезпечив масштабність націософських міркувань і прозорість митця, що втілилися в ідеалові національного буття, розгорнутого в «Кобзарі» і програмі відродження «української людини». Цю особливість натури Т. Шевченка Є. Маланюк визначив як «гармонію духовності», «в якій співжили найскрайніші і найрізніші складники психічної повноти», як повноту «повноцінної, нескаліченої української людини, що ціле життя благала у Бога одного <...> – жити повно, повним життям цілковито вільної людини у цілковито повнім організмі вільної нації» [2, с. 154].

Тож, у «шевченкіані» Є. Маланюк, практично реалізуючи свої теоретичні висновки і спостереження щодо творчого потенціалу (таланту і генія), підійшов

до формування оригінальної системи оцінки геніальної особистості, створив струнку аналітичну парадигму дослідження постаті такого типу, осердям якої стало різноаспектне осмислення її духовного простору. Літературознавець вичленив психологічні, генетичні, психобіографічні, естетичні складові, які визначають геніальну творчість і геніальну особистість. Уперше в вітчизняному літературознавстві Є. Маланюк запропонував персоналізаційний підхід до осягнення особистості митця на протигагу панівним ідеологічним кліше того часу, поклавши в основу своєї теорії розуміння генія як носія і виразника національної ментальності. Прагнучи подолати обмеженість заідеологізованої літературознавчої думки кінця XIX – початку XX століття, що творила деформований (неповний) образ Т. Шевченка, Є. Маланюк порушує питання наукової рецепції творчості генія. Окрім того, у визначенні критеріїв диференціації геніальності і талановитості, дослідник звертається до проблеми міри, характеру, знаковості впливу геніальної творчості на маси, порушує проблему діалогу генія і нації.

1. Гегель В. Идея прекрасного в искусстве или идеал // Эстетика: в 4-х томах / В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968–1973. – Т. 1. – С. 294–297. 2. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу / Є. Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с. 3. Сморг Л. Естетика: навч. посібник / Л. О. Сморг. – К.: Кондор, 2009. – 334 с. 4. Юнг К. Г. Психологія і поезія / К. Г. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / за ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 93–107.

Анна Мазурак

Синтетизм художнього мислення Тараса Шевченка як чинника його «кіномови»

У статті розглядається проблема синтетизму художнього мислення Т. Шевченка як чинника його «кіномови», аналізуються існуючі спроби дослідити функціональність елементів кіномови в літературних творах. На матеріалі аналізу поезії «І досі сниться: під горою...» продемонстровані можливості рецептивної поетики в аналізі елементів кіномови шевченкового тексту.

The article is devoted to the problem of synthetism in Shevchenko's creative thinking as a factor in cinemalanguage. Author analyse the current attempts to explore the functionality of cinemalanguage's elements in literary works. On the material of the analysis of poetry "Still dreaming: under the mountain..." we demonstrated opportunities of receptive poetics in analysis of elements of cinemalanguage in Shevchenko's text.

Художня література є мистецтвом візуальним. Щоправда, ця візуальність особлива – вона породжується в свідомості реципієнта в процесі сприймання ним художньо-літературного тексту. Не зважаючи на це, проблемам візуальності художньої літератури приділялося недостатньо суто наукової уваги. Пояснюється це відсутністю адекватного методологічного та методичного інструментарію, здатного розкривати «секрети» художнього впливу літературного тексту, у якому домінує візуальний компонент.

Один із способів розкрити поетику візуальності полягає у виявленні в художньо-літературних текстах елементів кіномови. Це актуалізує проблему компаративістського підходу до аналізу поетики візуалізації. Завдання статті полягає: 1) у розгляді синтетизму художнього мислення Тараса Шевченка як

чинника його «кіномови»; 2) в аналізі існуючих спроб дослідити функціональність елементів кіномови в літературних творах та у виявленні методичних підходів, з допомогою яких такі дослідження здійснюються; 3) на матеріалі аналізу поезії «І досі сниться: під горою...» продемонструвати можливості рецептивної поетики в аналізі елементів кіномови шевченкового тексту.

Аналізуючи зв'язок словесного мистецтва та кінематографу, багато дослідників висловлюють думку, що найбільше точок перетину існує саме між кіномистецтвом та поезією. «У вірші, – зазначає І. Сепман, – смисл будь-якого слова виявляється лише в замкнутій єдності віршового рядка, лише в зіставленні із сусідніми словами. І так само в кінематографічному кадрі кожен елемент зображення

виявляє свій внутрішній смисл у зіставленні з іншими предметами, з кадром загалом» [4, с. 99].

Для демонстрації ознак кінопоетики в поетичному творі «докінематографічного» періоду доцільно звернутися спершу до творчості Тараса Шевченка, поетика візуальності якого вирізняється наявністю яскравих зорових і слухових образів, змонтованих за шуканими наразі принципами.

Синкретизм художнього мислення поета вже тривалий час є сферою досліджень науковців. Так, ще І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» звертався до творів Шевченка як до одних із найкращих зразків пластичного мислення в поезії та, розглядаючи спосіб, завдяки якому пов'язуються образи («ідеї») в поетичному творі, фактично вів мову про монтаж. Науковець уважав, що саме цей спосіб (монтаж) забезпечує колорит поетичного твору [5, с. 65].

Франко переконливо показав, що Шевченко з винятковою майстерністю монтує не лише пластичні, а й слухові, нюхові, дотикові образи. З царини смаку дослідник наводить такий приклад:

А їлась би смачненька каша!
Та каша, бачите, не наша,
А наш несолений куліш,
Як знаєш, так його і їж!

У цій строфі, зазначає Франко, поет образами, взятими зі смакової сфери, малює контраст між вільним та невільним життям [5, с. 81]. А в іншій поезії образами вже з дотикового відчуття Шевченко створює сцену, повну руху і трагічної сили: «Ви тяжкий камінь положили / Посеред шляху і розбили / О його, бога боячись, / Моє малес та убоге / Те серце, праведне колись».

Особливе зацікавлення у Франка викликає той факт, що поет якимось великим зоровим або слуховим враженням розбирає на дрібні дотикові враження. І таким способом викликає в душі образ, зовсім відмінний від його складників. Тобто дослідник має на увазі, що поет, монтажно поєднуючи дотикові образи, створює єдиний пластичний зоровий образ

Поклони тяжкій б'ючи...
Взяли Петруся молодого
Та в город в путах одвезли.
Його недовго мордували –
В кайдани добре закували,
Переголили про запас;
Перехрестивсь, оттак убраний,
І поволік Петрусь кайдани... [5, с. 84]

Франко виокремлює образи, які первісно є дотиковими, підкреслюючи, що й сам виклад є простим, навіть сухим, проте поезія викликає безліч різних почуттів, пластичних образів, «що шарпають нараз різні змисли і не дають увазі спинитися ні на однім» [5, с. 85]. Те ж саме Шевченко пророблює і зі слуховими образами, з яких в результаті складається цілість, яка апелює до інших рецепторів, а зовсім не до слуху.

Автор трактату відзначає також, що поезії Шевченка сповнені різними слуховими, точніше, музичними, образами. Яскраво це проявилось, на думку дослідника,

при описі бурі в баладі «Причинна» та українського ранку в поемі «Гамалія» [див.: 5, с. 87–88]. У цих творах наявні образи, які створюють суто музичні ефекти або такі, що апелюють до нашої слухової пам'яті.

Особливо цікавим є те, як Т. Шевченко малює тишу та безсоння. І. Франко підкреслює, що він створює не просто один образ, а цілу драму, сповнену руху: «ніч входить у хату, думи сідають довкола поетової постелі, розбивають його серце і надію, прогонюють усякі бажання, а в кінці спиняють біг часу, і ми чуємо, як над поетом пливуть безмежні простори часу «глухо», без шелесту, без змін» [5, с. 95]. Створюючи виразні пластичні образи тиші та безсоння, Т. Шевченко передає нам свої враження, стан своєї душі, – за І. Франком. І досягти такого ефекту не під силу іншим мистецтвам.

Висновок Франка щодо апеляції Т. Шевченка до всіх сфер почуттів при створенні пластичних образів, малюванні картини-візії підкріплений багатьма прикладами: «За думою дума роєм вилітає, / Одна давить серце, друга роздирає, / А третя тихо-тихесенько плаче, / У самому серці, може й бог не бачить».

Аналізуючи цей початок поезії «Гоголю», Франко зазначає, що поет досягає драматичного ефекту, «торкаючи один за одним різні наші змисли. У першій рядку він показує нам рої якихось невловимих істот, що летять в далечинь; у другім рядку він торкає наш дотик, у третім ми чуємо плач і т. д.» [5, с. 92]. А в першій строфі поезії «Садок вишневий коло хати...» «перший рядок торкає змисл зору, другий – слуху, третій – зору і дотику, четвертий – зору і слуху, а п'ятий – знов зору і дотику» [5, с. 101]. Таким чином, завдяки апелюванню до всіх відчуттів, образи встають перед нашою уявою з усіма подробицями як живі, – доходить висновку дослідник.

Отже, І. Франко був першим, хто з позицій рецептивної поетики підійшов до художньої літератури, зокрема до поезій Шевченка. Уперше на застосування поетом саме «кінематографічних» прийомів вказав Ю. Івакін [2, с. 196], проте розвила цю думку вже сучасна дослідниця Леся Генералюк у праці «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (2008). На її думку, чинники геніальності творів поета полягають, з одного боку, у психофізіологічних особливостях його творчого обдарування. Це насамперед його «висока сенситивність, синестезія, інтуїтивно-асоціативний тип світовідчуття» [1, с. 231]. Іншою причиною є, за висловленням дослідниці, збіг у його особі професійного художника, визначного поета та чудового знавця музики, що сприяло виробленню синтетичного способу мислення з домінантою візуального сприйняття. Л. Генералюк відзначає домінування зорових образів у поезіях Шевченка, зображальність його мови та пластичність описів, наявність багатьох екфразисів. Дослідниця, аналізуючи синестезійне світовідчуття митця та процес створення ним пластичних образів, зазначає, що «зазвичай він фіксує зоровий ряд, який потім посилює

звукообразами» [1, с. 245]. Його візії майже завжди озвучені, мають «акустичний супровід» [1, с. 246]. Міркування Л. Генералюк підтверджені багатьма прикладами, зокрема уривком з поеми «Іван Підкова»: «Чорна хмара з-за Лиману / Небо, сонце криє, / Сине море звірюкою / То стогне, то виє».

Дослідниця підкреслює, що Шевченко дотримується принципу візуально-звукової взаємоактивації як у поезії, так і в прозі: «Ідеальний пейзаж у Шевченка мусить звучати» [1, с. 248]. Відсутність же мелодійного звуку є негативною прикметою для поета, ознакою дисгармонії або навіть біди – доходить висновку Л. Генералюк [1, с. 253].

Л. Генералюк відзначає також наявність у творах Шевченка смакових і тактильних асоціацій. Їх менше, аніж зорових і слухових, але вони є невід'ємним складником пластичних образів поета. Як приклад смакових асоціацій науковець наводить декілька цитат з поетичних та прозових творів митця: «за *гірко* шага медяник купила» («Катерина»), «*ядовиту* горечь оскорбления» («Прогулка с удовольствием и не без морали»), «*сахарною* Психеею» (там само), «упоительный аромат распускавшейся зелени оживил, как *глоток свежей воды*» (там само) (курсив мій – А. М.). Тактильні асоціації, на думку науковця, стосуються передусім різних абстрактних категорій [1, с. 241], проте найважливіше полягає в тому, що Шевченко об'єднує ці асоціації та зорово-слухові образи в єдиний колаж, монтажно поєднує їх в асоціативні ряди, комплекси. Л. Генералюк підкреслює, що розуміння цього є ключем до розуміння психології всієї творчості поета. Так, у повісті «Близнець» митець подає спогади оповідача кількома асоціативними комплексами: спочатку це зорові картини – кадри різних пейзажів України, другий ряд – це «кадри» минулого, а наступний комплекс – це вже розгортання сюжету стосунків автора-оповідача з двома незнайомками [1, с. 258–259]. Дослідниця наголошує, що Шевченко монтує ці «кадри» як вільний у часопросторовому континуумі творець.

Той самий принцип можна простежити на початку повісті «Наймичка» та в повісті «Княгиня», де поет подає серію сільських пейзажів, що йдуть один за одним: «У центрі одного виблискують біленькі хатки, що наче усміхаються з темної зелені; далі – Козелець і храм растреллівської архітектури; наступним є опис погорілого села з чорними вулицями й за контрастом – декілька замальовок сільських куточків по той бік Трубайла» [1, с. 260]. Л. Генералюк називає цей принцип асоціативного колажу також коментованою кінорозповіддю. Літературознавець пише, що «коли принцип колажу поєднується з тропами, покликаними візуалізувати дію чи перебіг подій, можемо виокремити ще один новаторський прийом художника-синестета, завдяки якому в реципієнтів активується аспект діалогічності, співтворчості їхньої уяви, візуальної асоціативності та, головне, ментального осягнення сенсів, максимально наближених до авторського

концептуального задуму. Принцип кінетики руху, динаміки, проявлений в архітектоніці поезії й прози Шевченка, в поєднанні з візуально-акустичним рядом, наближається до архітектонічних прийомів кінематографу» [1, с. 261].

Проаналізувавши ряд поем та повістей, дослідниця доходить висновків щодо кінопоетики поета: візуальності початку багатьох творів (пластичні образи пейзажу – «Кавказ», візії пожежі – «Єретик» або своєрідний «пролог фільму», як на початку поеми «Наймичка» та в поемі «Княжна»), виражальної системи, що характеризується кінетичними ефектами та різкою зміною кадрів, завдяки чому досягається емоційна інтенсивність. При цьому, зауважує дослідниця, чим ближче до кульмінації, тим більше кінематографічних прийомів застосовує поет і тим контрастніше поєднує кадри, застосовує перехресний монтаж. Часто Шевченко застосовує принцип панорамування, крупні плани, міжкадровий монтаж. Такі «кінокадри», як «Все йде, все минає... Одне зацвіло, / А друге зав'яло, навіки зав'яло... / І листя пожовкле вітри рознесли» («Гайдамаки») або «Минають дні, минають ночі, / Минає літо, шелестить / Пожовкле листя, гаснуть очі» («Минають дні, минають ночі...») тощо дозволяють показати час візуально, сколапсовано або розтягнуто, при цьому важливу роль відіграє зміна монтажних ритмів. Для Шевченка в більшості випадків характерна динаміка часу, її підсилення, і це поет здійснює через прийоми, близькі до кінематографічної виразності [1, с. 271–272].

Отже, Л. Генералюк при аналізі творчості Шевченка виявила застосування митцем численних кінематографічних прийомів, передусім – активне використання монтажу, різних ракурсів та планів. Вона першою стала розглядати стиль Шевченка як єдиний стиль художника-поета-прозаїка, що розвивався на основі органічного взаємозв'язку мистецтв.

Підсумовуючи, слід зазначити, що багато факторів посприяли тому, щоб твори Шевченка постали неначе сценарії до фільмів з чіткою побудовою мізансцен, з використанням різних кінематографічних прийомів, з монтажним ритмом. На підтвердження цієї тези С. Фрейліх у праці «Теорія кіно: від Ейзенштейна до Тарковського», аналізуючи сцену з поеми Шевченка «Катерина» («*Біга Катря боса лісом, / Біга та голосить; / То проклина свого йвана, / То плаче, то просить. / Вибігає на возлісся; / Кругом подивилась, / Та в яр... біжить... серед става / Мовчки опинилась. / «Прійми, боже, мою душу, / А ти моє тіло!» / Шубовсь в воду!.. Попід льодом / Геть загуркотіло*»), розрізняє монтаж за крупностями (босі ноги – став), послідовну зміну точок зйомок – ліс, яр, став [6, с. 414].

На думку С. Фрейліха, тут наявний також прийом непрямого зображення в епізоді. Дослідник зазначає, що Шевченко не показує, як Катерина кидається до става, а подає лише крупний кадр: «Попід льодом геть загуркотіло». Цей момент є також прикладом застосування Шевченком атракціону: «Дія, таким

чином, розпочавшись на загальному плані, – аналізує С. Фрейліх, – завершується на крупному, і він вступає раптово, тривожно, немов ударом трансфокатора» [6, с. 414]. Отже, у цьому невеличкому епізоді Шевченко, неначе справжній кінорежисер, застосовує різні кінематографічні прийоми, завдяки яким візія цієї трагічної події вибудовується напрочуд завершеною, емоційною, яскраво образною. Поет зміг створити завдяки прийомам монтажу декілька справжніх картин-кадрів, які поєднуються в один загальний короткий фільм про загибель Катерини.

Подібний погляд на творчість поета розділили й інші сучасні дослідники. Серед них насамперед треба назвати Григорія Клочка, автора монографії «Поетика візуальності Тараса Шевченка», у якій з позицій рецептивної поетики проаналізовано низку творів поета. Аналізуючи «під мікроскопом» такі поезії, як «Садок вишневий коло хати...», «Катерина», «У Бога за дверми лежала сокира» та інші, дослідник помічає в них велику кількість чудово виписаних мізансцен, які, ідучи за вказівками поета, можна було б відтворити на полотні або на сцені театру. На думку Г. Клочка, Т. Шевченко – майстер таких кінематографічних прийомів, як «кадри» різних планів і ракурсів, повільні переходи від загальних до крупних планів і навпаки, еліптичність речень (що є аналогом побудови монтажних фраз у кіно та має завершальний ефект), суворо витриманий монтажний ритм [3, с. 81], «репортажний» стиль при змалюванні катастрофічних подій [3, с. 166] і монтаж різних атракціонів.

Цікавим видається зіставлення дослідником особливостей кінопоетики А. Тарковського, який був прихильником так званого повільного кіно та поетики ідилічних творів Шевченка. Кадри у фільмах режисера, пояснює Г. Клочек, тягнуться довго й повільно, що дає глядачу можливість через такий неспішний плин часу «уважніше вдивлятися у предметний світ кадру та вдумуватися і вчуватися, розкодовуючи втілені у ньому смисли» [3, с. 139–140]. Той же самий процес відбувається й у поезії «Садок вишневий коло хати...» На думку дослідника, тут Шевченко виявив себе майстром повільного зображення. На цю його особливість звернув увагу ще Франко у вищезазначеній праці [5, с. 254]. «Кадри» в аналізованій поезії є протяжними в часі, зазначає Клочек, «кінокамера» неспішно спостерігає за тим, як мати готує постіль, укладає дітей спати, сама лягає біля них, засинає. Плинність часу поет передає через монтаж «кадрів». Дослідник вважає, що ці «кадри» Шевченка повністю відповідають концепції Тарковського про кадр як фіксатор часоплину [3, с. 142].

Отже, Г. Клочек, підійшовши до поезій Шевченка як до кінотекстів, пояснив природу кінематографічних елементів у літературних творах. На його думку, відтворення світу засобами слова – не що інше як його відображення переважно у формі зорових образів. А виражальність їм надає використання певних «технічних» прийомів. «І чим талановитіший митець, –

вважає дослідник, – тим досконалішими вони є. Так вироблявся арсенал прийомів, які за природою були «кінематографічними» – це виявилось пізніше, коли кіно сформувалося як візуальне мистецтво» [3, с. 242].

Таким чином, щоб показати прийоми монтажу зорових образів-«кадрів» у поетичному тексті, ґрунтуючись на принципах аналізу елементів кінопоетики, застосованих Л. Генералюк та Г. Клочком, звернемося до поезії Тараса Шевченка «І досі сниться: під горою...» У ній помітні чотири цілком завершені мізансцени: 1) «біленька хаточка біля води»; 2) «дід і онук»; 3) «мати»; 4) «захід сонця». Кожна з цих картин складається з різних «кадрів», які, своєю чергою, мають власні вирішення щодо планів та ракурсів. Спробуємо розглянути зазначену Шевченкову поезію на предмет виявлення кінематографічних прийомів.

Спочатку сприймемо поезію цілісно, а потім розглянемо її за фрагментами в послідовному порядку:

І досі сниться: під горою,
Меж вербами та над водою,
Біленька хаточка. Сидить,
Неначе й досі, сивий дід
Коло хатиночки і бавить
Хорошее та кучеряве
Своє маленькеє внуча.
І досі сниться: вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати,
Цілує діда і дитя
Аж тричі весело цілує,
Прийма на руки, і годує,
І спать несе. А дід сидить,
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: – Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги? –
І нищечком старий читає,
Перехрестившись, Отче наш.
Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас,
І все почило. Сивий в хату
Й собі пішов опочивати [7, с. 233].

Вірш починається з картини-«кадру», що побудована за кінематографічним принципом панорамування. При прочитанні у свідомості реципієнта вибудовується чіткий пластичний образ української хатинки в досить виразному пейзажному контексті. Шевченко створює завершену мізансцену-панораму, у композиційному центрі якої – «біленька хаточка». Завдяки ефекту оберненої воронки пластичний образ швидко наповнюється різними деталями, з'являється відчуття тиші та спокою.

Далі Шевченко використовує принцип перехресного монтажу. За Л. Генералюк, його суть у тому, що «одні частини твору будуються за принципом мізансцен і представляють певну послідовність подій з життя героїв, а в основі інших, вмонтованих частин, – застосовується принцип панорамування» [1, с. 264]. На думку дослідниці, цей кінематографічний прийом Шевченко використовує досить часто для підсилення контрастності й експресії подій, або з метою акцентувати увагу на якійсь окремій деталі.

В аналізованій поезії поет, використовуючи принцип перехресного монтажу, показує спочатку «кадр-панораму», у центрі якої – української хата, а потім у наступному «кадрі» вимальовує мізансцену, де головним героєм є сивий дід. «...Сидить, / Неначе й досі, сивий дід / Коло хатиночки і бавить / Хорошее та кучеряве / Своє маленькеє внуца». Це вже друга мізансцена. Пластичне вирішення цього «монтажного кадру» побудоване на показі крупним загальним планом діда та онука. Цей пластичний образ знову вмикає ефект оберненої лійки. В уяві реципієнта одразу починають домальовуватися різні деталі побуту, передається ідилічний настрій.

Третя мізансцена складається з кількох різних планів. З'являється третя дійова особа – мати. Спочатку поет показує її загальним планом:

І досі сниться: вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати...

Далі «камера» неначе наближається до постаті матері й показує її вже ближче. Це вже середній план: «Цілує діда і дитя, / Аж тричі весело цілує...». Цей «кадр» емоційно заряджений, він дає можливість завдяки принципу наближення «роздивитися» матір і щасливу родину, відчувати настрої взаємоповаги й любові, який панує в ній.

Наступний кадр – це вже окрема картина, довершена картина Шевченка-художника: «Прийма на руки, і годує...»

Митець подає постать матері першим середнім планом, щоб можна було роздивитися її щасливе обличчя, ніжну посмішку, очі, повні любові до свого немовля. Мати з дитям на руках – портрет української мадонни. Завдяки ближнім планам у реципієнта виникає відчуття причетності до цієї ідилічної картини.

Завершуючи цей «монтажний ряд», митець знову звертається до загального плану: *І спать несе*.

В уяві реципієнта виникає зорова картина: мати, пригорнувши до грудей дитя, йде до дверей своєї біленької хати.

Наступний «кадр» вирішено в загальному плані:

...А дід сидить,
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: – Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги? –
І нищечком старий читає,
Перехрестившись, Отче наш [7, с. 233].

Ці рядки створюють не тільки зоровий образ. Мізансцена тонко озвучена пошепки промовленою молитвою. Завдяки цьому цей монтажний «кадр» дає змогу реципієнту не тільки візуалізувати образ діда, а й дізнатися про його ставлення до життя, релігії, відчувати його внутрішній стан.

Наступними рядками автор переводить увагу читача на чудово зображену картину заходу сонця: «Крізь верби сонечко сіяє / І тихо гасне. День погас, / І все почило». Це кадр-панорама, що немовби супроводжується слуховим образом тиші.

У фінальному «кадрі» – знову «сивий дід», який по заході сонця йде відпочивати: «...Сивий в хату / Й собі пішов опочивати».

Ця маленька «кінострічка» почалася із загального плану, ним і завершується – у цьому слід вбачати композиційний прийом, що «працює» на цілісність твору.

Таким чином, поезію Шевченка з повним правом можна розглядати як режисерський кіносценарій з чітко визначеним сюжетом, який реалізується через детально визначені мізансцени. А та особливість художнього мислення поета, що він був водночас і художником, проявилася в образах, які він конструював за правилами мистецтва живопису. Це обумовило наявність у його текстах значної кількості художньо виразних, закодованих у слово зорових картин-«кадрів». Вони, своєю чергою, продумано змонтовані з «кадрів» різних планів – від загальних (панорамних) до середніх і крупних за принципами кінематографічного монтажу. Здійснений аналіз підводить до висновку, що елементи кінопоетики є органічним складником художньої системи Шевченка. Вони є добре замаскованими «секретами» художності, які лише почали нам відкриватися.

Отже, аналіз поезії Тараса Шевченка «І досі сниться: під горою...», що вибудована як коротка, але вищою мірою майстерна «кінострічка», у якій засіб монтажу візуальних картин є одним із чинників її високої художності, однозначно засвідчує наукову перспективність досліджень, спрямованих на компаративістський аналіз взаємозв'язків поетики кіно й поетики літератури.

1. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.
2. *Івакін Ю.* Нотатки шевченкознавця: літературно-критичні нариси / Юрій Івакін. – К.: Радянський письменник, 1986. – 311 с.
3. *Клочек Г.* Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія / Григорій Клочек. – К.: Академвидав, 2013. – 256 с.
4. *Сэпман И.* Кино и поэзия. Принцип ретрансляции поэтического текста на экран / И. Сэпман // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: сборник статей. – Л.: «Искусство», 1985.
5. *Франко І.* Зібрання творів у 50 томах / Іван Франко. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – К.: Наукова думка, 1981. – 596 с.
6. *Фрейлих С. И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов / Семен Фрейлих. – М.: Академический проект, 2005. – 512 с.
7. *Шевченко Т. Г.* Кобзар / Тарас Григорович Шевченко; вступна стаття О. Гончара; приміт. Л. Кодацької; іл. худож. О. Данченка. – К.: Дніпро, 1984. – 606 с.