

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
Інститут журналістики

ОБРАЗ

Випуск 3
Електронна версія
на www.journ.univ.kiev.ua

2008

Свідоцтво про державну реєстрацію видано Державним комітетом інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України. Серія КВ № 4297 від 13 червня 2000 року.

Видання є фаховим із філологічних наук.

Усі права застережені. Посилання на матеріали цього видання під час їх цитування обов'язкові.

Голова редколегії

Володимир Різун, д. філол. н.

Головний редактор

Наталя Сидоренко, д. філол. н.

Редакційна колегія:

Ніна Остапенко, к. філол. н. (заст. гол. редактора),

Михайло Веркалець, д. філол. н.,

Анастасія Мамалига, д. філол. н.,

Іван Мегела, д. філол. н.,

Анатолій Погрібний, д. філол. н.,

Олександр Пономарів, д. філол. н.,

Микола Тимошик, д. філол. н.,

Володимир Шкляр, д. філол. н.

Над номером працювали:

Відповідальний секретар Анастасія Волобуєва

Редактор Ганна Дзюбенко

Коректор Наталя Сапунова

Комп'ютерне верстання Анастасія Волобуєва

Технічний редактор Вікторія Шевченко

Художній редактор Олена Поліщук

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка 31 березня 2008 р.

ЗМІСТ

Світло християнства

Моїсеева Т. “Церква і життя”: специфіка розвитку церковно-громадського часопису української діаспори Австралії.....5

Казакова Т. Специфіка образу “чужого” в еристичній публіцистиці (на прикладі руської полеміки “Проти латинян” XI–XII ст.)12

Світ розмаїтий літератури

Чечель Н. Мовний образ культури українського романтизму18

Пода О. Проблема гендерних репрезентацій у прозі жіночих журналів.....28

Публіцистичні обрії

Бугай Л. Теоретичні аспекти функціонування публіцистичного тексту в парадигмі постмодернізму.....39

Сидоренко Н. Один із “могікан українського мистецтва” ...47

Свалова М. Конфлікт у публіцистиці Бориса Олійника.....52

Василик Л. Концепт свободи в українській публіцистиці опору (1960–1980).....58

До 100-річчя Ірини Вільде

Старченко Т. Образність романів Ірини Вільде: особливості відтворення у художньому перекладі.....68

Бойко А. Проблеми церкви і релігії у художній творчості й публіцистиці Ірини Вільде.....74

Історія журналістики

Волобуєва А. “Служіння красі людського тіла”: видання про фізичну культуру та виховання кінця ХІХ – початку ХХ ст.80

Почапська О. Жанрові особливості фейлетону (за матеріалами кам’янець-подільської преси 1917–1920 рр.).....85

СВІТЛО ХРИСТИЯНСТВА

Тетяна Моїсєєва, асп. (Київ)

УДК 070.13(94)

“ЦЕРКВА І ЖИТТЯ”: СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ ЦЕРКОВНО-ГРОМАДСЬКОГО ЧАСОПІСУ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ АВСТРАЛІЇ

У статті розглянуто умови виникнення і специфіку функціонування одного з найавторитетніших періодичних видань української громади Австралії – часопису “Церква і життя”. Увагу зосереджено на еволюції газети від релігійного до церковно-громадського видання, спричиненій цим зміні змістового наповнення й тематичних акцентів. Ключові слова: українська діаспора, релігія, газета, “Церква і життя”.

The article deals on the conditions of the origin and functioning specificity of one of the most popular Ukrainian newspaper in Australia – “Church and Life”. Key words: Ukrainian diaspora, religion, newspaper, “Church and Life”.

У житті українськомовної австралійської спільноти релігійна преса посідає особливе місце. Важливість подібних видань обумовлюється авторитетом, який має серед закордонного українства церква – один із основних чинників збереження національної ідентичності. За дослідженнями, що проводилися серед українців Канади, саме рідна церква відіграла головну роль у збереженні національного духу: навіть ті покоління, які вже не розмовляли українською мовою, продовжували відвідувати рідну церкву і таким чином долучалися до національного духовного життя. Відповідно й у житті українців п'ятого континенту “церква змогла дати дороговказ і втримати людей разом, даючи їм загальну ціль. Церква була генезисом вироблення ідентичності українського суспільства в Австралії” [1, 418].

За своєю чисельністю в Австралії українські католики східного обряду переважають християн православного віросповідання, що, у свою чергу, зумовило активний розвиток передовсім католицької преси. З-поміж низки (загалом 13) журнально-газетної періодики, зініційованої греко-католицькою церквою, найавторитетнішим залишається видання “Церква і життя”, що впродовж 47 років свого існування пройшло шлях від релігійного кварталника до церковно-громадського тижневика.

Зважаючи на те, що преса українців Австралії, зокрема й церковна, досі не

привертала значної уваги дослідників, умови її виникнення і специфіка функціонування потребують ґрунтовного дослідження. Вся інформація про існування релігійної преси, передовсім “Церкви і життя”, обмежена відомостями в довідкових виданнях та енциклопедіях: енциклопедичному довіднику “Українці Австралії”, “Енциклопедії української діаспори” [2], довіднику “Українці Австралії: матеріали до історії поселення” [3], “Енциклопедії українського життя в Австралії” [4], а також бібліографічних збірниках Степана Радіона [5] та Олександра Фединського [6].

Таким чином, спробуємо проаналізувати причини й умови виникнення часопису “Церква і життя”, його роль і місце в житті українців Австралії та простежити його розвиток від суто релігійного до церковно-громадського видання й пов’язані з цим зміни в тематично-змістовому наповненні.

Тривалий час від моменту свого прибуття до Австралії українські католики не мали свого загального друкованого видання, аж поки у квітні 1960 р. о. Іван Шевців (тодішній редактор часопису “Наша церква” в Англії) не почав видавати кварталний журнал “Церква і життя”. Та проблему видання церковної преси українське католицьке духовництво порушило задовго до появи першого числа “ЦіЖ” – невдовзі після початку українського поселення в Австралії. Зокрема 1953 р. на нараді священників один із активних будівничих національного життя в Австралії о. Іван Прашко (пізніше – єпископ) наголосив на потребі друку релігійного часопису “бодай раз на два місяці. Той часопис в’язав би нас в одно”. Нагальність такого видання полягала й у тому, що газета “дійде навіть до тих родин, де священник не може доїхати; в тім часописі зможемо порушити актуальні справи, питоми для Австралії” [7, 1].

У спогадах першого редактора “ЦіЖ” І. Шевцева серед причин заснування журналу зазначено й те, що “обидва існуючі часописи в Австралії (“Вільна думка” в Сідней і “Єдність” у Мельбурні) неприхильно ставляться до католицької церкви” [7, 1]. Тож із появою власного часопису українське католицьке духовництво Австралії пов’язувало передовсім сподівання про консолідацію своєї пастви та підтримку її релігійної свідомості, що безпосередньо пов’язано зі свідомістю національною.

Дискусії про потребу видання “власного журналу (релігійно-суспільного)” тривали майже десятиліття. Можемо припустити, що передовсім на заваді реалізації цієї ідеї стояли не так фінансові питання, як брак фахівців. Зокрема, 10 жовтня 1957 р. у листі до І. Прашка священник П. Дячишин зазначав: “Досвід

Світло християнства

учить, що видавання усіх часописів є дефіцитове. Так буде і з нашим періодиком. Крім того, бракує персоналу. Я особисто не маю рівно ж можливості зайнятися редакцією” [6, 12]. Натомість пропонувалося друкувати свою сторінку у “Вільній думці”, редакція якої погоджувалася надавати свою шпальту раз на місяць, а “коли наладнається редакційний персонал, то в будуччині зможемо видавати свій періодик” [7, 1].

Редакційний персонал “наладнався” 1960 р., коли до Австралії з Великої Британії приїхав священник І. Шевців. Як він зазначив під час особистого інтерв’ю у Сіднеї, з нього одного, власне, складалася тодішня редакція “Церкви і життя”. Перше число 24-сторінкового квартальника з’явилося у Сіднеї у квітні 1960 р. Від свого першого номера часопис був зорієнтований на релігійно-суспільну тематику і збереження національних вартостей. “Наше завдання почвірне, – йшлося в “Слові до читачів”, що відкривало часопис. – Зберегти й поглибити християнську-католицьку свідомість вірних нашої парохії. При допомі друкованого слова хочемо дати їм те, чого вони може не мали нагоди набути в дома, чого не завсіди можуть набути з уст свого душпастиря сьогодні. Або що вони може втратили впродовж кільканадцятирічного скитання по чужині, – **релігійне освідмлення**. Підготувати свідомих і світських апостолів христових засад... Виховати й зберігти при українським обряді й при українській національній свідомості доростаюче покоління” [8].

Окрім тих сторінок, що стосувалися суто церковного життя, – рубрика “Хроніка душпастирства”, де фіксувалися головні події церковного життя українських католиків Австралії, чи сторінки “З церкви і світу”, де висвітлювалися події світового католицизму, журнал містив низку дописів суспільно-патріотичної тематики, які інтерпретувалися в контексті релігійного виховання. Тижневик містив “Сторінку християнської родини”, “Сторінку світського апостольства”, звертав увагу на найменших своїх читачів, регулярно друкуючи “Дзвіночок” і “Сторінку для молоді”. Переймаючись питанням подальшого існування національно свідомого українства Австралії, тижневик, поєднавши одні з основних чинників збереження національної ідентичності – релігійний та мовний, закликав: “Якщо ви тепер навчите Вашу дитину молитись по українськи, то навіть коли вона внаслідок обставин не матиме змоги говорити по українськи – залишаться їй у пам’яті бодай слова української молитви, що й в’язатиме її з Богом, з українством і з вами!” [9].

Вже з другого номера журнал став виходити як офіційний орган

Апостольського екзархату Української греко-католицької церкви в Австралії. Кількість сторінок варіювалася від 24 до 32. Перші сім чисел журналу, що редагувався у Сідней, випускали у друкарні Бориса Ігнатова в Мельбурні. Пізніше кварталник перейшов до друкарні Апостольського екзархату: 1968 р. українська католицька церква Австралії заснувала власну друкарню “Просвіта”, де працювали черниці-василіянки. Останнє число журналу побачило світ у жовтні 1967 р. Таким чином, через вісім років від початку видання “ЦіЖ” було реорганізовано в двотижневу газету, а від березня 1973 р. – у тижневик. На початку 1987 р. газета перейшла на комп’ютерний набір, а 1993 р. було продано друкарню “Просвіта”.

Відколи видавництво газети розташувалось у Мельбурні, редагування “ЦіЖ” перебрав Юрій Венгльовський. Після його смерті газету редагував Мирослав Болюх (з 1989), далі Богдан Рудницький (з 1995), чим керівництво піднесло газету на якісно новий рівень. Найдовше біля редакторського керма “Церкви і життя” залишався Ю. Венгльовський (1968–1989), стоячи коло джерел перетворення видання з журналу в газету та трансформації з суто релігійного в церковно-громадський двотижневик.

Таким чином, від 1968 р. кількість матеріалів релігійного та громадського змісту урівноважилась. У світській тематиці “Церква і життя”, як і переважна більшість діаспорної преси, найбільшу увагу приділяє питанням національного самовизначення, збереженню духовної спадщини, переймається проблемами національного гноблення співвітчизників у “підсоветській Україні”. Про це свідчать заголовки будь-якого числа часопису: “Наступ на мову”, “Національна проблема”, “Зберігаймо рідну культуру”, “Планове знищення української пам’яті” тощо. Так, приміром, у середині 70-х рр. XX ст. широке висвітлення на сторінках “Церкви і життя” мала тема переслідування української інтелігенції: “Рятуймо Валентина Мороза”, “Лист Н. Строкатої-Караванської”, “Заклик Плюща в обороні Мороза” тощо.

Серед тем внутрішнього життя домінувало притаманне діаспорним спільнотам питання збереження національної ідентичності в умовах іноетнічного середовища. Своє вираження, окрім церковної тематики, воно знаходило також у проблемах розвитку й підтримки рідної школи та виховання в національному дусі молодого покоління. “Велике починається з малого, – писав у своїй постійній рубриці “Поза хлібом і сіллю” письменник Василь Онуфрієнко. – Якщо залишити поза увагою мале. Може стати неможливим

Світло християнства

велике. Тяжко думати про велику будову, коли її основа – погано складений фундамент. Фундаментом нашого організаційного життя є ... рідне шкільництво” [10].

Крім того, газета повідомляла про події міжнародного життя, внутрішні новини громади висвітлювались у “Сіднейських хроніках”, “Мельбурнських хроніках”, “Вістях з Квінсленду”; факти з австралійського життя вміщувала рубрика “З Австралії й про Австралію”. Наприкінці 70-х рр. з’являється сторінка молодіжної організації “Пласт” – “Куток Пласту”.

Слід зазначити, що редактор і видавець “Церкви і життя” обминали надмір гострі та дискусійні проблеми життя української громади Австралії, дотримуючись думки, що “різніці поглядів... завжди бувають, але їх не слід поглиблювати й подавати в провокативній формі. Наша преса повинна їх злагіднювати, у випадку потреби й здержувати” [10]. Таку позицію обстоював зокрема видавець часопису – католицька церква. Наступник Ю. Венгльовського, М. Болюх, бачив проблему в загальному стані української спільноти. “В редагуванні газети ми мали внутрішні труднощі, – писав він. – Одними із них, це свобідно висловлювати критичні та об’єктивні голоси і це в нас традиційно не є популярне. Ми не доросли до здорової критики. Право на свободу думки, право не погоджуватись і право на індивідуальний свобідний вислів. В нас покутує або колективна мораль, або особиста самозакоханість і якесь табу, недоторкаємий комплекс виключності” [12]. Водночас газета не відмовляла собі в задоволенні при нагоді пустити кілька шпильок на адресу давнього “суперника” – тижневика “Вільна думка”.

Зважаючи на невелику чисельність української громади в Австралії та ще меншу кількість національно свідомих її членів, дописувачами газети були переважно ті ж самі автори, котрі друкувалися й у інших двох поширених у колі українців п’ятого континенту видань: “Вільній думці” та “Українці в Австралії” – Д. Нитченко (Чуб), В. Онуфрієнко, М. Болюх, Т. Пасичинський, Боженка Коваленко та ін. Та й сьогодні найактивнішою дописувачкою “Вільної думки” та “Церкви і життя” є Марічка Галабурда-Чигрин.

Без особливих змін залишалась редакційна політика за керівництва часописом М. Болюха, який змушений був покинути посаду через розбіжності у поглядах із засновником та видавцем “Церкви і життя”. Б. Рудницький, котрий приїхав до Австралії зі Львова 1993 р., був першим редактором, який мав фахову журналістську освіту, що й спричинило зміни в “Церкві і житті”:

від аматорського до відчутно професійнішого стилю викладу та добору публікацій. Редагування Б. Рудницьким “Церква і життя” збіглося в часі з першими кроками незалежної України, і тому задекларував у своїй першій редакторській статті Рудницький: “про цей новий період в нашій історії, про всі теперішні події “Церква і життя” інформуватиме... якнайбільш оперативної й об’єктивно” [13]. Завдяки тісним зв’язкам нового редактора з журналістами в Україні розширилося коло дописувачів і тем.

Традиційно широко впродовж всього існування часопису на його шпальтах висвітлювалася релігійна тематика – звернення священників до пастви, святкові послання, публікації на моральну тематику тощо. Водночас слід наголосити на концептуальній зміні тематики газети ще з кінця 80-х рр. XX ст. Так, зовсім зникають міжнародні огляди та новини загальноавстралійського життя, оскільки на теперішньому етапі розвитку української громади її члени (насамперед – друге і третє покоління, для яких першою стає англійська мова) можуть черпати з англомовних джерел, де така інформація представлена ширше й ґрунтовніше.

Як редактор, Б. Рудницький став піонером і в іншому: він був першим (і єдиним), чия редакторська праця офіційно оплачувалася. Нині, після керівництва газетою трьома “світськими” редакторами, її, як і на зорі існування, знову очолив представник католицького духовництва о. Іван Бакай. Треба думати, що проблема браку відповідних кадрів, яка, як зазначалося вище, була актуальною в часи заснування часопису, постала знову – тепер уже в зв’язку з уповільненням національного життя української громади.

Нині часопис, що виходить на 22 сторінках раз на два тижні, має дві однакові частини: українськомовну та англомовну. Англомовну частину, впровадження якої пов’язували з зацікавленням тієї частини аудиторії, яка вже не володіє достатньо рідною мовою, але ще цікавиться церковно-громадським життям українців Австралії, редагує й укладає Ярослав Бойчук. Утім, як зазначив він під час особистої зустрічі в Мельбурні, мета – збільшення аудиторії завдяки англомовній частині – досягнута не була. Основною причиною чого є доступність значно ширшого за газетний інтернет-ресурсу, яким користуються зацікавлені в українському житті молодші покоління діаспори.

Нині “Церква і життя” має електронну версію, розміщену на сайті Української католицької церкви в Австралії, Новій Зеландії та Океанії.

Світло християнства

Таким чином, удорож свого існування "Церква і життя" пройшла шлях від релігійного до церковно-громадського тижневика. Розширення тематики дало можливість збільшити читачку аудиторію і стати одним із найпоширеніших видань української громади Австралії. Крім того, тривалість виходу часопису зумовлена міцними позиціями в середовищі українців п'ятого континенту його засновника – католицької церкви. Протягом всього часу "Церква і життя" залишалася глибоко національною за своєю суттю, що виражалося в її тематично-змістовому наповненні, але, як і решта українських газет Австралії, аматорською за втіленням.

1. Українці Австралії: Енциклопедичний довідник. – Сідней, 2001.
2. Енциклопедія української діаспори. – Київ; Нью-Йорк; Чикаго; Мельбурн, 1995. – Т. 4: Австралія – Азія – Африка.
3. Українці в Австралії: Матеріали до історії поселення українців в Австралії. – Мельбурн, 1966.
4. Альманах українського життя в Австралії. – Сідней, 1994.
5. Радіон С. Карбоване друком: Біографія і бібліографія. – Мельбурн, 1984.
6. Фединський О. Показчик українського музею-архіву у Клівленді. – Клівленд, 1970.
7. Шевців І. Opera Omnia. – Сідней, 1990.
8. Слово до читачів // Церква і життя. – 1993. – № 1.
9. Молитва // Церква і життя. – 1993. – № 1. – С. 22.
10. Онуфрієнко В. Одна з основ національного самозбереження // Церква і життя. – 1979. – 22 квіт.
11. Рідна преса і її завдання // Церква і життя. – 1969. – 22 черв.
12. Венгльовський Ю. Моє висвітлення й подяка // Церква і життя. – 1994. – 9–16 жовт.
13. Рудницький Б. Для кожного з нас, для прийдешніх поколінь // Церква і життя. – 1994. – 30 жовт.

Тетяна Казакова, к. філол. н. (Харків)
УДК 070. 801. 82-5

СПЕЦИФІКА ОБРАЗУ “ЧУЖОГО” В ЕРИСТИЧНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ (на прикладі руської полеміки “Проти латинян” XI–XII ст.)

Виділено чотири головних принципи побудови образу “чужого” у київському антилатинському гіпертексті XI–XII ст. і доведено, що образ “латинянина” демонструє двочленну культурну модель усього гіпертексту, яка заперечує можливість “середньої поведінки”.
Ключові слова: образ, публіцистика, журналістика.

The four main principles of structured the Stranger's image in the Kieven anti-Latin gipertext of XI–XII centuries have been determined and the demonstrating by image of “Latinian” the two-component cultural model which negatives a possibility of “middle” behavior was proved. Key words: image, publicism, journalism.

Категорія образу завжди буде актуальною у філософському, психологічному, соціологічному й естетичному наукових дискурсах, по-перше, як гуманітарна універсалья, як узагальнююча характеристика художньої творчості, по-друге, як головний спосіб художнього мислення (згадаймо класичне гегелівське визначення мистецтва як мислення в образах чи зауваження Т. Манна про те, що сам процес “суб’єктивного заглиблення” у матеріал відбувається через образну форму, як мова мистецтва, по-третє, як ідея і фрагмент безкінечного світу (Б. Спіноза).

Нині одним із актуальних напрямів вивчення цього феномену є аналіз образу-персонажа – *митця* [12] (досліджується через систему взаємодії суб’єкта й об’єкта, через ідею активного перетворюючого відношення суб’єкта до дійсності), *маленької людини* [1] (розглядається як ейдетикомодель соціоабераційної свідомості, дещо дистанційованої від провідних соціокультурних феноменів-парадигм), *тварини* [14] (розглядається як такий, що конвергує у собі власне природне і привнесене культурне начало); перспективним є й напрям дослідження трансформації вічних образів у новітній літературі [3].

Вивчення образу має бути важливим і в *журналістикознавстві*, бо образ виступає рівнозначною складовою частиною (поруч із поняттям) журналістського дискурсу (з точки зору В. Здоровети, “доводити, що твори журналістики у всій їх су-

© Казакова Т., 2008

Світло християнства

купності не тільки логічно, а й образно відтворюють реальність – значить ломитися у відчинені двері” [9, 231]]. Ось чому заснування у 2000 р. журналістикознавчого журналу “Образ” є справою важливою, потрібною й дуже вчасною, бо посилення оперативності сучасної української журналістики, на жаль, не сприяє поліпшенню її літературної досконалості, зокрема, й образності; все ж справжня “висока” журналістика, що не обмежує себе утилітарною прагматикою, а тяжіє, розмикається у письменницькому чи хоча б авторському напрямі ніколи не відмовиться від публіцистики (“сперечатись треба не про те, бути чи не бути публіцистиці, а якій їй бути і що зробити, аби талановиті люди в журналістиці та довкола неї Були” [9, 230]), а отже, і від образності. У журналі “Образ” за 2006 р. під рубрикою “Теорія образу” була надрукована наша стаття [10], в якій розглядалася структура образу ворога знаменитої першої катілінарії Цицерона; тепер пропонуємо аналіз образу ворога у руській полеміці “проти латинян”.

Схизма 1054 р., ця “корінна ідеологічна суперечка епохи” [18, 348], втягнула руських людей у полеміку між східним і західним християнством. Київська антилатинська полеміка XI–XII ст. виступає як гострозлободенний еристичний релігійно-ідеологічний гіпертекст, який, по-перше, заперечував можливість культурної регуляції, намагався нівелювати саму ідею діалогу між католицьким та православним християнством, по-друге, активно вносив у суспільне життя Київської Русі атмосферу кризової ситуації конфесійного конфлікту.

Така еристична категоричність руських релігійних публіцистів була зумовлена швидше конкретним політичним дискурсом, ніж тими глибинно-ментальними причинами, що лягли в основу розмежування православного Константинополя й католицького Риму [4]. Антилатинський корпус текстів Київської Русі XI–XII ст. був створений в основному грецькими місіонерами аскетичного напрямку, яких прислала Візантія для припинення стійких династичних, політичних, економічних й культурних зв’язків Київської Русі із Заходом [7].

Широке розповсюдження у Київській Русі мав компілятивний полемічний памфлетний твір “Змагання з латиною” митрополита Георгія”, що вибудовується на одній із фундаментальних семіотичних засад поділу універсуму на два світи – “свій” і “чужий”. Головною первісною причиною розколу церков автор вважає заволодіння “німцями” (тобто німими, чужими, “неправильними” іудеями) старого Риму, що призводить до ідеологічного підпорядкування їм “нових римлян” (тобто “латинян”), незважаючи на численні увіщуння й поради “правильних” церков. Латиняни звинувачуються Георгієм передусім у порушеннях правильної обряд-

ності (як консолідуючої основи релігійної спільноти), особливо тієї, що стосується їжі (опрісноки, неправильне поштування, нечиста їжа) – концепту, що міститься у самій серцевині людського ества й має зв'язки з усією ідеологічною інфраструктурою, бо проектується на різні плани її організації. Кульмінацією твору є “заочна” суперечка з уявним латинянином (агресивним наклепником), яка чітко розділяє християн на православних своїх й неправославних чужих – “двоумних” (тобто “дводушних”), які мечуться між християнством та іудаїзмом) латинян.

У посланні митрополита Никифора “Про піст” (важливий пам'ятці філософської думки Київської Русі) латиняни змальовані як такі, що не розуміють силу поштування як основи всіх чеснот, бо стан духу перебуває у прямій залежності від приборканості (чи, навпаки, не приборканості) плоти. Слід зауважити, що автор акцентує увагу не стільки на антагоністичному протиставленні сакрального духу і “профанної плоти”, скільки на їх ієрархічному зв'язку в ширшій фізико-культурній єдності людської сутності.

У посланні Феодосія “Проти латинян” створюється дискредитаційний образ “чужого”, котрий будується на розвитку диверсифікованого почуття огиди, що пронизує всю структуру образу. Ця модусна складова (в якій спрацьовує ефект резонансу сприймаючої свідомості) має концентричну структуру, епіцентр якої формується в первісно-фізіологічній сфері й поетапно проектується на звичаєву, моральну, догматичну й ідеологічну сфери.

Первісно-фізіологічна сфера будується на мотиві огидної їжі, що включає в себе “нечистих” тварин, мертвечину й навіть екскременти, й мотиві огидного прийняття цієї їжі (разом із тваринами).

Звичаєва сфера (як система парадигм-регуляторів поведінки суб'єктів у суспільствах-альянсах) будується на мотиві вживання в їжу тотемної тварини – бобра, котрий у слов'ян належить до одного з важливих інтеграційних символів, що стосується багатьох аспектів життя людини, особливо її нижньої сфери [16], а у латинян, навпаки, м'ясо бобра вживається навіть під час посту замість риби (як м'ясо, опущене у воду). Таке різне ставлення до однієї й тієї ж тварини виконує функцію парольного символу, який антагонічно відмежовує одну групу від іншої: “ми” не вбиваємо бобрів (а якщо й вбиваємо, то дуже рідко й тільки задля хутра: боброва шапка лікує від головного болю), бо бобри бережуть добробут, здоров'я, чоловічу силу; “вони” їдять бобрів як звичайнісіньке м'ясо, ще й “принижуючи” їх до риби.

Моральна сфера (як матриця-парадигма культури, що забезпечує позиціонування модусів, що прунтуються на інтерособистісних стандартах, типологіях, універсаліях, звичаях та регулюють індивідів у соціумі) будується через використання

Світло християнства

концепту родини, яким християнська церква активно “живиться як соціальною й біологічною системою” [17, 395]. Згадка про духовних осіб латинян, які офіційно не одружуються, але плодяться, вступаючи у зв’язок з наложницями й навіть наймицками, демонструє те, що celibat латинського духовництва є не чим іншим, як лицемірним прикриттям розпусти. Еліптична ж згадка про те, що латиняни “двох сестер заміж беруть”, при непоінформованості слов’янського адресата, може натякати як на двоєженство, так і на інцестивне прагнення.

Догматична сфера (як сфера істин-постулатів, які повинні сприйматися без будь-яких дискурсивних доказів і перевірок на базі субординації-підкорення авторитету, вірі, вченню, фетишу, принципам) будується через педалювання деяких відмінностей в обрядах хрещення й похорону (що супроводжують найвеличніші таїнства людського життя), що трактуються як помилкові й злі; особливе роздратування автора викликає свавілля батьків при наданні імені своїй дитині (ритуал надання імені за святицями трансформує буття у трансцендентні знаки божественного: батьки народжують лише тіло, а душа є творінням самого Бога).

Ідеологічна сфера (як одноаспектний підхід-модус, в якому критерізується, дискурсивно осмислюється відношення-кореляція індивідів до соціуму, дійсності та одне до одного) будується на отождненні всієї католицької церкви із ерессю, зокрема савеліанською, і визначенні цієї віри, як розбещеної і повної погибелі.

Дискредитація образу “чужого” розбудовується на психологічній реакції захисту, що складається, по-перше, із почуття страху втрати власної ідентичності (як модусу усвідомлення належності індивіда до того чи іншого альянсу, як механізму соціалізації особистості, як психорепрезентації суб’єктом свого “его”) через спілкування з “чужим” у фізіологічній, звичаєвій, моральній, догматичній та ідеологічній сферах, а по-друге, із прагнення максимального віддалення-втечі від огидного предмета (латинян).

У “Сказанні про руську грамоту” образ латинянина створюється через субституційний образ св. Войтеха – канонізованого після мученицької кончини у 997 р. апологета слов’янської християнської єдності, празького єпископа й ченця монастиря св. Олексія й Боніфасія у Римі, знаменитого з’єднанням в одній обителі ченців грецького й латинського обрядів [8, 571]. У тексті “Сказання” Войтех постав як “запеклий латинізатор” західних слов’ян, знищувач того, що було колись створено Кирилом і Мефодієм, вбивця єпископів і священників, спалювач ікон. Як бачимо, субституційний образ Войтеха у даному тексті виконує функцію “злого демона” в руській історіографічній схемі, першим пунктом якої було просвітництво слов’ян св. Кирилом, а кінцевим – торжество у західних

слов'ян “нечестивого латинства”.

Отже, образ латинянина у антилатинському корпусі текстів Київської Русі XI–XII ст. створений за такими принципами: 1) універсум поділяється на два світи – “свій” і “чужий”; до “свого” належать православні, до “чужого” – латиняни; 2) латинянин – це “двоумець”, котрий мечеться між іудаїзмом і християнством, що перетворює його на справжнього єретика; 3) латиняни порушують християнську обрядність, що стосується найважливіших моментів людського життя (їжа, народження, смерть), потопають у содомській розпусті; 4) латиняни – огидні істоти, спілкування з якими може призвести до втрати власної “правильної” православної ідентичності.

Така специфіка образу “чужого” демонструє двочленну культурну модель, що перечує можливість середньої поведінки. Як зазначає Ю. Лотман, “тернарна” система прагне зберегти певні цінності попереднього періоду, бінарна – здійснити на практиці нездійснений ідеал, “сутність якого полягає у повному знищенні уже існуючого, як заплямованого невірними пороками” [13, 258] (курсив мій. – Т. К.). Л. Савченко характеризує “тернарну” модель через такі поняття: еволюція, компроміс, закон, а бінарну – через революцію, конфлікт, справедливість (правду) [15, 17].

На думку С. Булгакова, православна етика – це “образ спасіння душі, що вказується релігійно – аскетично”. У цьому, як вважає релігійний філософ, джерела можливого бачення “нежиттєвості й світозреченості православної моралі, яка не відповідає на питання практичного життя у його різноманітності...”. У цьому сенсі гнучкий і практичний католицизм, що забезпечує етику повсякденного життя, може здаватися перевагою стосовно православ'я. Але православ'я, на відміну від католицизму, більшою мірою прагне істини; воно “терпить неповноту свого існування, але не мириться з напівістинами” [5, 324].

Таким чином, виявлена специфіка образу “латинянина” у антилатинській полеміці демонструє особливості православної ментальності, що характеризується бінарним, категоричним ставленням до світу. У контексті сучасного стану вітчизняної масової комунікації з її тотальною орієнтованістю на вплив [11, 412] та двополюсністю (“полюс авторитарного ствердження і полюс стадної тяги” [2, 549], яка ґрунтується на довірі до авторитету), цілісне вивчення антилатинської полеміки, яка стоїть біля джерел української публіцистики, набуває додаткової актуальності, бо одним з найважливіших завдань сучасного журналістикознавства є “виявлення мовних засобів, що використовуються для підвищення перлокутивного ефекту та опису механізмів реалізації їх прагматичного потенціалу й маніпулятивних можливостей” [6, 121].

Світло християнства

Такі дослідження будуть ефективнішими на тлі досліджень класичного національного доробку.

1. Алексеева Л. А. Принцип в систематичности и последовательности в изучении темы "маленького человека" // *Integrated sci. j.* – М., 2005. – № 18. – С. 63–65.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
3. Боярська Л. Ідейно-художня трансформація "вічних" сюжетів та образів у "хімерному" романі // *Образ.* – 2006. – Вип. 7. – С. 31–37.
4. Брецици П. Рим – Константинополь: Континуитет или инновация? // Рим, Константинополь, Москва: сравнительно-историческое исследование центров идеологии и культуры. – М., 1997. – С. 81–92.
5. Булгаков С. Н. Православие: Очерки учения православной церкви. – М., 1991.
6. Гусліста Л. О. Механізм оцінного впливу в англійському та українському ідеологізованому дискурсі // *Вісн. Харків. ун-ту.* – 2005. – С. 121–124.
7. Живов В. М. Особенности рецепции византийской культуры в Древней Руси // *Из истории русской культуры.* – Т. 1: Древняя Русь. – М., 2000. – С. 586–617.
8. Живов В. М. *Slavia Christiana* и историко-литературный контекст "Сказания о русской грамоте" // *Из истории русской культуры.* – М., 2000. – Т. 1. – С. 552–585.
9. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості. – Л., 2004.
10. Казакова Т. В. Образ у публіцистиці: дійсність і текст (на прикладі першої катілінарії Цицерона) // *Образ.* – 2006. – Вип. 7. – С. 19–22.
11. Какорина Е. В. Стилистический облик оппозиционной прессы // *Русский язык конца XX ст. (1985–1995).* – М., 1996. – С. 409–426.
12. Лепахин В. В. Образ иконописца в русской литературе XI–XX веков. – М., 2005.
13. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М., 1992.
14. Россом Г. Пегий мерин и красногивый жеребенок // *Континент.* – Москва; Париж, 2006. – № 127. – С. 406–431.
15. Савченко Л. Р. Некоторые аспекты современной языковой ситуации в контексте русской культуры // *Вісн. Харків. ун-ту.* – 2003. – № 583. – С. 16–19.
16. Топоров В. Н. Мифопоэтический образ бобра в балтийско-славянской перспективе: генетическое, ареальное, типологическое // *Балтославянские исследования.* – М., 1988. – С. 400–539.
17. Уорнер У. Живые и мертвые. – М.; СПб., 2000.
18. Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Успенский Б. А. Избранные труды. – Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – М., 1996. – С. 338–380.

СВІТ РОЗМАЇТТЯ ЛІТЕРАТУРИ

Наталя Чечель, д. філос. н., проф. (Київ)

УДК 342.725 (808.55):82-92;070

МОВНИЙ ОБРАЗ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Виходячи із розуміння мови як соціокультурного й психологічного феномену, в статті відтворено мовний образ культури українського романтизму. З огляду на теорію масових комунікацій канадійського філософа Г. Маклюєна, український театр XIX ст. розглядається як засіб ідеологічного впливу й політичної дії. Ключові слова: національна мова, театральне мовлення, публіцистика, соціальна комунікація.

Due to the understanding of language as a social-cultural and psychological phenomenon, the author creates the image of the romanticism in Ukraine. Because of the theory of mass-communication the Ukrainian theatre of XIX century has been examined as a source of ideological influence and political action. Key words: national language, theatre publicism, social communication.

Поворот до символічних структур мови та розгляд культурних феноменів через формотворчий принцип почався у XX ст. з виходом "Курсу загальної лінгвістики" Ф. де Сосюра та поширенням структуралістської методології. Орієнтація на семіотику, яка вивчає внутрішню будову знака і механізми позначування, сприяє розумінню мови як соціокультурного і психологічного феномену. Цілісність, саморегуляція, здатність до трансформації, первинність щодо суб'єкта та події як головні особливості структури перетворюють її на основу наукового пояснення.

Структуралістські дослідження К. Леві-Строса у сфері культурології, М. Фуко у філософії, Р. Барта у літературі, Ж. Лакана у психоаналізі стали прикладом застосування аналітичного апарату мовознавства до немовного матеріалу, переносу лінгвістичних, структурно-семантичних методів у гуманітарні науки. Концепція "тілесного" тексту як єдності бажання тіла і бажання сказати, розчинених у схожих контекстах фіксує постструктуралістську втрату індивідуального мовлення, адже замість твору первинними стають відношення між різними текстами, як бажаннями-сказати.

Відповідно до пошуків архетипних зразків та фундаментального змісту за поверхнею явищ, властивих структуралізмові, Клод Леві-Строс вивчав ритуали і міфи як аналогії мови, комунікативні моделі та архетипові структури певного соціуму. Адже мовна, або ж лінгвістична, система комунікації – найоперативніший

Світ розмаїтий літератури

засіб поширення й обміну інформацією [1, 309].

Таким чином, саме мовний дискурс здатний не лише створити, а й відтворити символічний образ культури українського романтизму, ставши основою наукового пояснення зазначеного явища. Крім того, зауважимо, що з огляду на теорію масових комунікацій канадійського філософа Г. Маклюєна, український театр XIX ст. розглядається нами як синтетичний феномен візуальної й вербальної комунікації, ідеологічного впливу й політичної дії. На цей історичний період саме в українській драматичній і видовищній культурі здійснюється особлива актуалізація структури мови як носія національної ідеї й засобу соціальної комунікації. Слід зазначити, що на театрі як явищі пражурналістики зосереджує свою увагу також дослідник історії української журналістики І. Михайлин [2, 7–13].

XIX ст. в Україні, так само як і в Західній Європі, характеризується розмаїттям ідей та ідеологій. Інтелігенція, як називають цих людей у Східній Європі, або інтелектуали, як їх визначають на Заході, виробляє цілком новий спосіб розуміння суспільства – концепцію нації. Національна свідомість взаємозв'язана з новим поняттям етнічної схожості, мовної і культурної спільності людей. Протягом першої половини XIX ст. відбувається становлення української журналістики, а в 1860–1890 рр. – формування й функціонування журналістських систем [3].

Розквіт національного руху в Східній Європі надихає німецького філософа і теоретика романтизму Йогана Гердера – автора фольклорної концепції. Еволюція національної свідомості проходить через збирання і вивчення історіографічного матеріалу, відродження національних мов до прагнення самоврядування. Інтелігенція, ставши політичним проводирем позбавленого дворянської еліти українського суспільства, зосереджується в містах, насамперед у Харкові, де 1805 р. засновано перший новітній університет. Ізолювана від суспільства, невдоволена урядом, незначна за складом, інтелігенція об'єднується у філософські гуртки, видає журнали, створюючи у Харкові український культурний центр, зорієнтований на традиції Єнської школи.

Інтерес до мови та історії рідного краю, зокрема історії козаччини, виявляється в перших історичних працях: “Короткая летопись малороссийская” В. Рубана (1777), “Записки о Малороссии” Я. Марковича (1798), процарський чотиритомник Д. Бантиш-Каменського “Історія Малоросії” (1822) й містична “История Русов” (1846), тісно пов'язана з Глухівськими гетьманськими канцеляріями та архівами Малоросійської колегії. Відтепер питання спадкоємництва щодо Київської Русі набуває ідеологічного і політичного значення.

Захоплення фольклором у Європі, які надихають ідеї Гердера про чаруючу природність та аутентичність народних джерел, спонукають етнографічні дослідження в Україні, відкриваючи українську селянську культуру в усій її красі та мудрості. “Україна стане новою Грецією: прийде день, і постануть перед усіма це прекрасне небо, цей життєрадісний народний дух, ці природні музичні обдарування, ця родюча земля,” – стверджує Й. Гердер. Опубліковані в Петербурзі “Попытка собрания старых малороссийских песен” М. Цертелсва (1819) і “Малороссийские народные песни” М. Максимовича (1827) підтверджують цю думку. Дисертація Й. Бодяньського (1837), присвячена порівняльному аналізу російських та українських народних пісень, підтверджує різницю між оптимістичними мелодіями українського Півдня і смиренною засмученістю музичних інтонацій російської Півночі.

Думка про центральність мови непокоїть романтиків. Інтелектуали харківського кола жартома вдаються до літературних експериментів. Вперше жива народна мова використовується для написання літературного твору в “Енеїді” І. Котляревського (1798). Зауважимо, що початок сучасної української літератури пов’язаний зі створенням комічного ефекту пародійно-бурлескного характеру не випадково. Адже, згідно із нашою культурологічною концепцією, національна ігрова полістилістичність як універсалізуючо-консолідуюча суспільно-художня ідея української культури [4] виявляється й у виборі античного сюжету, і в його своєрідній інтерпретації.

Поема Котляревського має відверто театральний характер, пов’язаний з ідеєю тотального театру як феномену української козацької культури, сприйнятого автором з дитинства. (Котляревський був царським чиновником і сином дрібного козацького старшини.) Античні герої й боги у вигляді відчайдушних козаків і хвацьких молодичь, які спілкуються соковитою народною мовою, вільно почуваються у космосі національних й класичних алюзій. Ігрова стихія вільної театральності й гротескової пародійності надає цьому твору спонтанної легкості й природної невимуженості та іронічності, такої бажаної для романтиків й органічної для українців.

Нашадок знатного козацького роду Г. Квітка-Основ’яненку і ректор Харківського університету, сам з родини священика, П. Гулак-Артемівський, сперечаючись і знову ж таки граючись, починають вдало експериментувати з українською мовою. Гулак стверджував, що українська говірка придатна лише для побутового вжитку, а Квітка заповзався створити цією мовою сентиментальні “Малоросійські оповідання Грицька Основ’яненка”. Опубліковані у 1834 р., вони були зустрінуті як початок

Світ розмаїтий літератури

української прозової літератури.

“Запорожская Старина” та “Украинская антология” Ізмаїла Срезневського в Харкові, “Украинский журнал” та “Украинский вестник” на Лівобережжі сприяють виникненню серед російських і польських письменників-романтиків 1820–1830 рр. моди на все українське, яка обумовлює також популярність української сценічної традиції. Зокрема, акторської школи, яку створює українець Михайло Щепкін у Росії. Українська козацька екзотика “дикого порубіжжя” визначає специфіку України: регіоналістську й самотутню водночас.

У 1840 р. виходить друком перша збірка українських поезій двадцятишестирічного художника Тараса Шевченка “Кобзар”, яка настільки повно й органічно втілює дух народу, що одразу стає поетичним символом нації. Творчий і життєвий шлях сироти-кріпака, талановитого й освіченого знедоленого сіромахи уособлює міфічний код України – страждаючої покритки. Різнобічно обдарований Шевченко, який охоплює у своїй творчості всі літературно-художні види, жанри і теми, постає ренесансним героєм у знедоленому краї.

Синтезувавши кілька діалектів, сільську і міську говірку з елементами церковнослов'янської мови, побутово-ліричні, соціально-історичні, біблійно-міфологічні сюжети, Т. Шевченко створює сучасну українську мову і, таким чином, свідому українську націю. Універсалізм Шевченка стає вираженням універсальності національного архетипу, або великого наративу.

Не лише ідеї німецького й польського романтизму та Французької революції надихають тогочасних українських самостійників, а й демократичні інституції Сполучених Штатів Америки стають зразком для майбутньої слов'янської федерації, як її задумує М. Костомаров у програмі Кирило-Мефодіївського товариства – першої в Україні політичної організації, яка, незважаючи на короткочасність свого існування, визначає перехід української інтелігенції від культурницького до політичного періоду національного розвитку (1847). (Згадаймо зворушливу дружбу двох колишніх кріпаків – дискримінованого чорного американського актора Айру Олдріджа і гнаного білого українського поета Тараса Шевченка.)

Західноукраїнська інтелігенція початку XIX ст. – це духівництво, яке користується можливістю вищої духовної освіти в Австрійській імперії і тому консервативне за своєю суттю. Лише у другій половині століття стає помітною більш прогресивна світська інтелігенція, яка переважно зорієнтована на більш престижну польську культуру. У центрі греко-католицької єпархії, у місті

Перемишлі, виникає “Клерикальне товариство” (1816), щоб поширювати серед селян прості релігійні тексти, написані українською мовою.

У 1830-х рр. у Львові виникає “Руська трійця” під проводом ентузіастично налаштованих щодо української мови Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича і Якова Головацького. З великими складнощами вони видають альманах народних пісень та історичних статей “Русалка Дністрова”, який було конфісковано. Адже ідея писати кирилицею і говорити мовою селянства видається нечуваною. Отже, процес національного відродження в аграрному і традиціоналістському українському суспільстві, який об’єднував східну і західну інтелігенцію як єдиних “будителів нації”, був тривалим і складним.

Міські театри у Львові були німецькими та польськими. Народна драма і вертеп стали популярними серед українського народного загалу, а шкільний театр – у середовищі семінаристів. Так, наприклад, Рудольф Мох у 1830-х рр., попри ректорську заборону, імпровізував діалоги на зразок старих українських інтермедій. Аматори-ентузіасти наприкінці 1840-х рр. зорганізували драматичні товариства: під проводом священика Івана Озаркевича в Коломиї, Івана Айталавича-Витошинського і Михайла Вербицького в Перемишлі, у Тернополі. Виставляли “Наталку Полтавку” як комедію-оперу “Дівка на видання...”, “Москаля-чарівника” як “Жовніра-чарівника” та “Сватання на Гончарівці” як “Сватання, або Жених навіжений”, переробляючи тексти п’єс на покутський діалект з покутськими піснями.

Лев Трещаківський влітку 1849 р. розпочинає клопотання перед Головною Руською Радою про спорудження у Львові “Народного дому” з великим театральним залом. У своїй пропозиції він зазначає: “Тоє зрілище ще туу ползу будет мало, що кромі доходу грошового причинится найбільше до обудження народности... Зрілище будит так же і художества, естетику і нравність, розжене на Русиnah туу п’ятьвікову тугу, котра му не позволяла доси слобідно навет і гадати. – Драматургія обудит писателі, істориків, музику народну і пр. з чого виходит, же зрілище до найперших потреб числити принадлежит” [5, 92–93].

Громадська ініціатива товариства “Руська Бесіда” сприяє заснуванню 1864 р. українського театру у Львові. Антрепренер польсько-української трупи з Наддніпрянської України Омелян Бачинський, позбавлений московським урядом можливості ставити польською мовою вистави після польського повстання 1863 р., разом зі своєю талановитою дружиною, актрисою Емілією Бачинською, приймає запрошення переїхати до Галичини і організувати українську трупу. Першою виставою театру стає мелодрама “Маруся” П. Свенціцького за повістю І. Квітки-

Світ розмаїтий літератури

Основ'яненка. Ставлять переважно п'єси Котляревського, Квітки, Шевченка, Стороженка і світовий репертуар.

Павлин Свенціцький, голова партії "Поляків-русинів" або "Хлопоманів", випускник Київського університету й учасник аматорських вистав протягом двох років створює близько двадцяти п'єс, здебільшого переробок та перекладів. Гарною мовою Правобережної України П. Свенціцький пише інсценівку "Катерини" Т. Шевченка, оригінальну комедію "Міщанка", перекладає "Гамлета" і "Макбета" В. Шекспіра. Галицькі патріоти, зацікавлені розширенням театрального репертуару, звертаються до жанру історичної драми і мелодрами з народного життя: К. Устиянович, О. Огоновський, О. Барвінський, В. Ільницький, О. Федькович, І. Воробкевич (Д. Млака).

Галицькі актори, так само як і наддніпрянці, найкраще відчувають себе в характерних ролях. Іван Гриневецький вчиться в Марка Кропивницького мистецтва виконання побутово-характерних ролей, поєднуючи це вміння із західним театральним досвідом. Володислав Плошовський силою трагічних пристрастей приголомшує глядачів у ролі Франца Моора з "Розбійників" Ф. Шиллера. Теофіла і Марія Романовичі відомі як чудові комічні й характерні актриси.

Таким чином, галицька культурна традиція, переймаючи наддніпрянський театральний досвід, вирізняється західноєвропейськими впливами, насамперед польськими, австрійськими й німецькими запозиченнями. Видовищна і драматична культура Галичини сприяє формуванню мовного образу українського романтизму, відчутно посилюючи полістилістику національної парадигми.

Принципи історичного фону та національного колориту, культ індивідуальної, колективної і творчої свободи, почуття і уяви визначають особливості романтичної естетики. В образі "романтичної" людини помітний пафос індивідуального, особистісного. Тема "маленької" людини, сприйняття самотності як шляху до свободи утворюють амбівалентність романтичного суб'єктивізму. Відбувається криза ренесансної театральної системи: змінюються тип героя і характер драматичного конфлікту. У протидію вступають не дві особистості, а людина і світ, індивідуальне і соціальне. У театрі популярні так звані малі жанри: мелодрама, водевіль і пантоміма. В акторському ж мистецтві простежується значно більша природність і пристрасність, емоційна контрастність і стихійність виконання, у сценічному оформленні – історична точність декорацій і бутафорії, динамізм у композиції мізансцен, світлових ефектах, реформа історичного костюма. Велике значення надається розробленню

масових сцен, які уособлюють у сценічному мистецтві рух історії. Суттєво змінюється поняття стилю.

У європейському театрі XIX ст., а водночас і в українському, відбувається подальший процес демократизації сценічного мистецтва і глядача, зростає кількість театрів і збільшуються їхні розміри, формується тип комерційного театру з підкупом преси і клаквою. Після 1848 р. починається відрив театру від великої літератури, пов'язаний з розквітом “малих” жанрів і “добре зробленої п'єси”. У комедії, трагедії, мелодрамі, пантомімі, водевілі категорія “сценічності” визначається видовишністю, розважальністю і приблизністю, або “малою правдою”. Для “добре зробленої п'єси” властиві чіткість композиції, багатоманітність віртуозної інтриги і логічна вираженість розвитку сценічної дії.

П'єса, як правило, складається з п'яти актів, які розігруються в різних декораціях. Кожний акт розвиває тему честі, яка існує всупереч пристрасному коханню, обов'язку – на протигагу особистим почуттям, але в іншій, відмінній від раціональної традиції Ж. Расіна, інтерпретації. Все вирішується у високопоетичному, напружено-емоційному клічі, доводячи глядачів до екстазу. Яскрава багатослівність мовлення персонажів увиразнює думку щодо немилосердної жорстокості світу, в якому високі ідеали і великі пристрасті приречені на загибель.

Руйнування системи амплуа, урізноманітнення виражальних засобів, опанування мистецтва невимушеної розмови та змалювання неповторності людської особистості й живих людських пристрастей, сповідальне начало спричиняють суттєві зміни в акторській творчості. У романтичному театрі рух мусить бути більшим, ніж у житті, а жест – експансивнішим. Лепочість стрімких ліній створюється великими капелюхами, широкими мантіями, плащами, накидками і шлейфами, підібраними відкритими рукавами. Тканини завжди багато, щоб створити відчуття грандіозності.

Декорації стають асиметричними, щоб бути більш реалістичними. Вони нагромаджуються на живописних кулісах і заднику, а бутафорія, яка використовується, розміщується на сцені. Сценічний простір стає набагато більшим, а для того, щоб фігура самотнього актора не загубилася, починають ставити великі масові сцени, які, окрім живописності й утилітарності призначення, мають очевидний соціокультурний аспект. Адже масовка в мистецтві покликана уособити роль маси в історії і зростання масовізму свідомості, так характерного для XIX ст.

Люзія реальності посилюється в театрі не лише завдяки тримірним декораціям, а з розвитком газового освітлення сценічного простору, що дозволяє регулювати його

Світ розмаїтий літератури

насиченість. Костюми створюються зі справжніми, або навіть аутентичними, а не бутафорськими деталями і аксесуарами.

У театрі періоду романтизму важливі принцип історизму та зростаючий інтерес до історичного факту, збільшення ролі видовищного аспекту, який мусить вдовольнити потребу чутливої публіки в різноманітності та ефектності постановки, екзотична старовинність сценічної обстановки для підсилення романтично-мелодраматичних пристрастей. Пафосом історизму позначені творчість Ф. Шиллера і В. Гюго, українські історичні п'єси: "Чорноморський побут" Я. Кухаренка (1836), "Сава Чалий" (1838) і "Переяславська ніч" (1840) М. Костомарова, історична мелодрама Т. Шевченка "Назар Стодоля" (1844), "Гаркуша" О. Стороженка (1863).

Унаслідок урбанізації та індустріалізації в Європі та Сполучених Штатах Америки зростають не лише міста, а й театри, які вміщують до трьох тисяч глядачів (для порівняння нагадаємо, що місткість Київського театру Соловцова – будівлі кінця XIX ст. – лише до однієї тисячі). Велика кількість робітників фабрик і заводів у середині XIX ст. перетворює театральну аудиторію на справжню масову, а сценічне мистецтво не лише на масову розвагу, а й на дійовий засіб соціальної комунікації.

Вистава триває від семи вечора до півночі, включаючи в себе не лише драматичну постановку, а й співочі та танцювальні номери, короткі легкі балети чи опери, переважно комічні. (Згадаймо, традиційні нарікання на існуючу вимогу включати російськомовну або пісенно-танцювальну другу частину до українських театральних вистав. Проте, як бачимо з практики західноєвропейського театру, Малого або Александринського російського, це було загальноприйнятим у XIX ст. Тому не стільки політичні, скільки суто практичні причини: наповненість каси, різноманітність і тривалість розваги – зумовлюють таке явище.)

Тож якщо в Росії виникненню світського театру, поза українські впливи, передувала практика кріпацького театру, у Західній Європі – двірського, то в Україні – передовсім аматорського. Месіанськи осмислена поміщицько-інтелігентська забава має різночинсько-демократичний характер.

Аматорські вистави стають популярними в Україні на початку XIX ст. У записках актриси Катерини Нальотової згадується, як вона сяяла в аматорських виставах полтавського гуртка у 1813 р., граючи разом з Котляревським російською мовою. Вони ставили "Немецкие провинциалы" Коцебу, "Новый Стерн" Шаховського, "Урок дочкам" Крилова, "Сбитенщик" Княжніна.

Образ – 2008

У 1860-х рр. у Полтаві виокремлюються два гуртки аматорів, які створюють шляхетні “малоросійські дворяне”, перейняті національним патріотизмом. Це подружжя Абаза і Пальм, князі Долгорукові, панночки Дейтрих, К. Башкирцев – батько Марусі Башкирцевої, молодий Милорадович, Д. Старицький, співачка Жаркова, яка стає першою співробітницею М. Кропивницького у трупі Г. Ашкарєнка в Кременчуці. Панас Маркович спершу здійснює вистави в Чернігові, а потім гімназійні українські спектаклі у Новгороді-Сіверському. Вистави граються російською і українською мовами.

У Єлисаветграді аматорів очолює заможний поміщик Тарнавський, з яким починає свою творчу біографію Кропивницький. З аматорського руху виходить знаменита театральна родина Тобілевичів. Великий успіх мають аматорські вистави в Чернігові, Херсоні, українському Петербурзі. Освічені інтелігентні пани українського походження з ентузіазмом розігрують сцени із життя українського села: “...особливо відзначилася пані Гудима-Левкович. Вона прекрасно відтворила українську закохану дівчину. Все у неї: маніри, вимова, гра її милого, розумного і одухотвореного обличчя – все було чисто народне. І при всьому тому в її виконанню не бракувало художнього оброблення. Друга панночка Квітченко теж дуже не зле виконала роллю її подружки. Шкода тільки що пьєса “Щира любов” слабенька: в ній багато недоладностей і пересаджена сентиментальність як взагалі у Основяненка”, – записує у своєму щоденнику академік Никитенко 16 лютого 1864 р. [5, 108].

Із київського аматорського гуртка, який організував знаменитий пізніше етнограф Павло Чубинський, як одного із аспектів суспільно корисної діяльності української громади в 60–70-х рр. виростають майбутні реформатори українського театру: М. Старицький і М. Лисенко. Тут виступають О. Русов, О. Левицький, Л. Драгоманова (Кучинська), В. Антонович, Х. Вовк (Васневська), Ф. Вовк, О. Лисенко (О’Коннор), С. Старицька (Лисенко), О. Левицький, Д. Багалій.

У зв’язку з тим, що М. Старицький тяжів до мелодрами, ефектного монологу і хорових масових сцен, тобто театральності, він вдало переробляв твори сучасних йому драматургів і письменників, складав лібрето для опер і оперет. Творча співпраця М. Старицького і М. Лисенка, яка почалася за юнацьких років зі створення опери “Гаркуша” і мелодрами “Панське болото” (“Не судилося”), продемонструвала свою продуктивність у блискучих аматорських виставах 70-х рр. у Києві, зокрема періоду створення комедії зі співом у двох діях “Різдвяна ніч” за М. Гоголем.

Творчість М. Старицького як драматурга і режисера пов’язує стилістичні особливості українського театру початку і кінця XIX ст. Виявляючи свою схильність

Світ розмаїтий літератури

до музикальності та мелодраматичності, він надає великого значення історичній, етнографічній та побутовій достовірності сценічної дії. У зв'язку з нашою концепцією національної ігрової полістилістичності показовим є випадок відомої української опери Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” (1863). Компілятивний твір Костомарова і Гулака є переробкою опери Моцарта “Викрадення із Сералю”. Додавши українських пісень та національного антуражу, автори створюють справжній сценічний шедевр, який не поступається своєму літературному бурлескно-трагестійному аналогу – “Енеїді” Котляревського.

Окресливши мовний образ культури українського романтизму, бачимо, що у часи переростання великих європейських монархій у багатонаціональні імперії, в момент всеохопного та нівелюючого космізму світового мистецтва з нечуваною гостротою починають лунати самобутні й неповторні голоси окремих національностей, які з усією повнотою усвідомлюють себе і прагнуть реалізувати свій культурно-мистецький і суспільно-політичний потенціал. Виходячи із розуміння мови як соціокультурного й психологічного феномену, в статті відтворено мовний образ культури українського романтизму, а, з огляду на теорію масових комунікацій канадійського філософа Г. Маклюєна, український театр XIX ст. розглядається як засіб ідеологічного впливу й політичної дії. На цей історичний період саме в українській драматичній і видовищній культурі робиться особлива актуалізація структури мови як носія національної ідеї й засобу соціальної комунікації.

1. Леви-Страсс Клод. *Структурная антропология*. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.

2. Михайлин І. Л. *Історія української журналістики. Період становлення: від журналістики в Україні до української журналістики: Підручник для вищої школи*. – 3-тє вид., допов. і поліп. – Х.: Прапор, 2005. – 320 с.

3. Животко А. *Історія української преси* / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарисів та приміт. М. С. Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 1999. – 368 с.; Нечитайчук М. Ф. *Методологічні проблеми історико-журналістських досліджень* // *Українська періодика: історія і сучасність: Тези доповідей і повідомлень Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (9–10 грудня 1993 р.)*. – Львів, 1993. – С. 17–22.

4. Чечель Н. П. *Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст.* – К.: Видавець ПАРАПАН, 2004. – 240 с.

5. Антонович Д. *Триста років українського театру: 1619–1919*. – Прага: Укр. громад. видавн. фонд, 1925. – 272 с.

Олена Пода, к. філол. н., доц. (Запоріжжя)
докторант Інституту журналістики
УДК: 070(055. 1/2)

ПРОБЛЕМА ГЕНДЕРНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ У ПРОЗІ ЖІНОЧИХ ЖУРНАЛІВ

Статтю присвячено гендерному аналізу прози жіночих журналів. Розглянуто тексти оповідань і новел у контексті гендерного літературознавства і журналістикознавства. Ключові слова: автор, гендер, гендерний аналіз, жіночий журнал, журналізм, образ, проблема, проза, тема.

The article is devoted to genders' analysis of prose of female magazines. The author considers the text of stories and short stories in the context of genders' history and criticism of literature and journalism. Key words: author, gender, genders' analysis, female magazine, image, journalism, problem, prose, theme.

На початку 90-х рр. XX ст. українська преса, як і ЗМІ більшості країн – колишніх республік СРСР, переживає період кардинальних трансформацій: оновлення типологічної палітри видань, зміни тематико-проблемного комплексу і змістового наповнення, редакторсько-журналістських конфігурацій, використання найновіших know-how у збиранні, обробці, поширенні інформації, поліграфічному виробництві тощо.

Досить яскраво ці зміни представлені на прикладі жіночої преси – як підсистеми української періодики. Незважаючи на багату історію західноукраїнського жіночого часопису другої половини XIX – 30-х рр. XX ст., зразки розвитку преси для жінок у царській Росії другої половини XIX – початку XX ст., включаючи журнали й газети для жінок у Наддніпрянській Україні, а також зразки ідеологічно заангажованих радянських жіночих видань, на межі XX–XXI ст. ця підсистема вітчизняної преси була під впливом не стільки внутрішньої (національної) традиції, скільки експансії зовнішнього (закордонного) формату.

Історія жіночого часопису, проблема розвитку типологічної парадигми жіночих журналів, специфіка змісту, жанрової палітри, тематики, проблематики, образних репрезентацій, текстів та ілюстрацій жіночої преси нерегулярно, але привертають увагу журналістикознавців. Окреслені вище питання порушувались у працях таких дослідників, як Л. Волинець, А. Волобуєва, В. Демченко, С. Луцька, Н. Олій-
© Пода О., 2008

Світ розмаїтий літератури

ник, Н. Остапенко, В. Передерій, О. Пода, Н. Сидоренко, В. Слінчук, Л. Смоляр, Т. Старченко, О. Сушкова, М. Тарнавська та ін.

Актуальність дослідження обумовлюється відсутністю окремих праць, присвячених аналізу прози сучасних жіночих часописів, представлених на журнальному ринку України, а також позитивними напрацюваннями в гендерному літературознавстві. Мета статті – проведення гендерного аналізу малих прозових жанрів у жіночих часописах – передбачала розв'язання таких завдань: окреслення цілей друку прозових творів у жіночих журналах і виявлення в них гендерної складової; визначення рівня співвіднесеності між статтю автора твору і типом видання, в якому друкується проза; виявлення гендерної складової у побудові сюжету, в обранні головного героя (головної героїні), у формуванні образної системи прозових творів; підтвердження припущення про використання прози жіночих журналів для формування, нав'язування і поширення гендерних стереотипів у суспільстві на рівні його фемінної і маскулінної складових.

Джерелами аналізу обрано власне український журнальний продукт; закордонні часописи, адаптовані під український ринок преси; журнали західноєвропейських медіакомпаній, що видаються в Україні; російські видання, популярні в Україні ("Жінка", "Единственная", "Натали", "Лиза", "Даша", "Добрые советы", "Cosmopolitan", "Академия" та ін.). Хронологічні межі аналізу – 1998–2006 рр. Зважаючи на специфіку художньо-творчого аспекту, більшість досліджуваних творів не є взірцем авторського професіоналізму і літературної досконалості. Зпоміж названих журналів хіба що "Жінка" має сталу традицію друку якісної прози (вона може бути й аматорською). Інші, як правило, друкують власний продукт, рідше, "твори з конвертів", які досить умовно вкладаються в кліше малих прозових жанрів.

У кожному жіночому журналі, незалежно від його типологічної специфіки, наявні постійні розділи, рубрики або сторінки, де друкується проза. Якщо говорити про традицію написання малої прози українськими авторками, то практика ця давня: можна згадати жіночу прозу в альманахах Наталії Кобринської (друга половина XIX ст.); жіночу літературу 80-х рр. XIX – початку XX ст., представлену чималою кількістю малих прозових форм та іменами Христі Алчевської, Грицька Григоренка, Катрі Гриневичевої, Надії Кибальнич, Ольги Кобилянської, Уляни Кравченко, Наталки Полтавки, Олени Пчілки, Любові Яновської, Євгенії Ярошинської та ін.; за часів радянської влади, з одного боку, публікувалися твори професійних авторів, з іншого – підтримувалася творчість аматорів (зазвичай, на конкурсній основі, проте

всі твори, незалежно від кваліфікації автора, мали вкладатися у моральні рамки спочатку будівника(ці) соціалізму, а трохи згодом – комунізму).

Друк прози не вважається специфічною ознакою статево маркованого часопису (не тільки жіночого, а й чоловічого та квір), значна увага приділяється інформаційним жанрам, публіцистиці: “жіноча преса не цурається жодних жанрів, але все ж таки найближчими для неї стали діалог, бесіда, інтерв’ю. Значно меншим є захоплення монологом. Популярний актуальний репортаж, часто – проблемний. Улюблені епістолярні жанри, листування з читачем. До поширених належить також інформаційна суміш” [1, 96]. Крім того, варто назвати малі форми поезії, довідкову інформацію (поради, консультації). “Трапляються нариси і замальовки, хоча вони практично зникли з видань загального напрямку. Популярні різні тести, анкети, ігрові форми, гумор” [2, 146].

Кілька слів варто сказати про жанрову палітру аналізованого матеріалу, формування якої часто залежить від типу журналу, парадигми його типотворювальних ознак. Традиційним жанром для “товстого” журналу залишається оповідання, рідше новела, хоча подеколи трапляються й такі малі прозові форми, як мініатюра, ескіз, епод тощо. Подібна тенденція характерна і для журналу середнього формату. “Тонкий” жіночий журнал від західноєвропейських видавців надає перевагу жанрам типу “love story”, “life story” та різним похідним від них (наприклад, “жіноча історія”), натомість як український “тонкий” журнал “Жінка” публікує оповідання або новели.

Маємо згадати і про цілі публікації прозових творів у жіночих журналах (ітиметься про малі прозові жанри для дорослих; дитяча проза як подеколи часткова складова змістового наповнення жіночого часопису не розглядається), які практично збігаються з реалізованими жіночою пресою функціями (виховною, організаційною, просвітительською, консультаційною, психологічною та ін.): з метою розкриття творчого потенціалу жінки; з метою виховання літературного смаку; як ілюстративний матеріал про життя жінки за різних режимів і систем (так, тоталітарний переконував у всіх перевагах життя саме в ньому; а в роки стагнації створювалася своєрідна віртуальна модель щасливого життя жінки, відірвана від жорстокої реальності); з цілями пізнавальними, естетичними, гедоністичними, психологічної й юридичної підтримки; з метою використання ідеологічного впливу, маніпулятивних технологій, пропаганди, навіювання та формування відповідних соціальних очікувань, гендерних стереотипів і ролей (одні з головних цілей).

Додамо, що в площині гендерній, проза (якісна, другого або третього ґатунку), як

Світ розмаїтий літератури

і публіцистика обов'язково відбиватиме “жіночий” і “чоловічий” світи і досвіди та впливатиме на зміну тих чи інших гендерних норм. “Деякі дослідники, визначивши умовність усіх літературних жанрів, надають перевагу пошуку “золотої середини” між “чисто літературним” і соціально-інтелектуальним підходом, вважаючи однаково непродуктивним як заперечувати будь-який зв'язок між художніми образами і дійсністю, так і бачити в літературних творах пряме відбиття реальних гендерних відношень або масових уявлень” [3, 360].

Якими ж будуть складові гендерного аналізу журнальної прози? По-перше, це стаття автора; по-друге, чоловічий чи жіночий досвід, покладений в основу сюжету; по-третє, виявлення рівня гендерної стереотипізації у творі або, навпаки, руйнування загальноприйнятих гендерних концептів.

Більшість різножанрової малої прози підписується авторами-жінками (справжніми іменами чи псевдонімами). Це є очікуваним і передбачуваним, адже одним з типотворювальних факторів журналу є аудиторний. Логіка дуже проста – краще про жіноче життя, ніж сама жінка, ніхто не напише. Погодитися з цим дуже важко, проте факт залишається фактом. Є варіанти, коли матеріал друкується без підпису (журнал “Лиза”, рубрика “Жіночі історії”), або коли текст підписується двома авторами, ролі яких можна розподілити за принципом соціології чи психології – реципієнт і аналітик: напівінкогніто героїня (зокрема, Ксенія О., 36 років, м. Москва; Дарина П., м. Кіровоград; Ірина Н., м. Дніпропетровськ) та ім'я і прізвище, певно, журналіста (наприклад, “записала Ольга Зуєва”) (“Даша”; рубрики “Розкажу про себе”, “Моя історія”). До того ж матеріали згаданих рубрик у журналі “Даша” можуть супроводжуватися таким жанром аналітичної журналістики, як коментар.

Чоловіча проза в жіночому часописі нечастий гість. Звернімо увагу, що переважна більшість журналів для чоловіків, як правило, не друкує поетичні й прозові твори, винятком хіба що є певні зразки гейпреси.

Основа сюжету більшості прозових творів, надрукованих у різних жіночих журналах, – доля жінки, історія її життя чи історії з її життя, які переказує вона сама, її подруга, мама, донька та ін. Відповідно, жінка – головна героїня твору. Умовно сюжети журнальної жіночої прози можна поділити на кілька груп: 1) освічена, розумна, красива, але самотня і бездітна жінка, котра вже й не сподівається на особисте щастя, потрапляє в кумедну або, навпаки, трагічну ситуацію, у якій знайомиться зі своїм майбутнім чоловіком; 2) неосвічена, молода дівчина, яка болісно пережила розрив з коханим і зневірилася в чоловіках, несподівано для себе розуміє, що дивилася не на того і зустрічалася не з тим хлопцем, на її шляху

з'являється новий лишар, який повертає їй не лише віру в чоловіків, а й віру в себе і свої можливості; 3) про життя молоді дівчини взагалі (можуть бути різними соціальний, матеріальний статуси, освіта, зовнішність, характер тощо); 4) про одинокую мати чи жінку після розлучення, котра всі свої сили спрямовує на дитину (дітей), намагаючись забезпечити пристойне існування своєї маленької родини; її щастя приходить у дім у вигляді, здавалося б, випадкових чоловіків: слюсаря, лікаря, Діда Мороза, влячного покупця з магазину, нового шефа чи колеги по роботі та ін; 5) історія розлучення щасливої родини; розлучниця – найближча подруга; 6) історія знайомства, щасливого кохання і заміжжя зазвичай молоді дівчини; 7) історія чарівного перетворення гідкого каченяти на прекрасну дівчину; 8) епізоди з життя родини “зі стажем” (наприклад, спроби перевиховання жінкою чоловіка чи навпаки); 9) через героїню руйнується родина, стають нещасливими її діти та чоловік (такий сюжет є винятком); 10) історії про життя літніх жінок (теж як винятки); 11) історії про чоловіче життя (поодинокі випадки) та ін. Звичайно, що сюжети можуть і повинні бути різними, але вражає домінантність сюжетної лінії нещасливої, завжди до чогось приреченої жінки, життєвий дискомфорт якої створюється чоловіками, владними та соціальними інституціями тощо.

Отже, виходить, що така вимога, як створення гендерного балансу змісту статевих маркованих журналів, на рівні прози жіночих часописів порушується. Окрім формування стереотипних образів жінок і чоловіків, зразків маскулінності і фемінності, маємо приклади ейджизму (жінка, якій тришечки за сорок уже не вкладається у формат) та нівеляції соціального підтексту. Обговорюючи питання формування і функціонування гендерних стереотипів на рівні прози жіночих журналів, завжди варто пам'ятати, по-перше, про фактори історичні, соціальні, культурні, релігійні, політичні, вікові та ін., а надто про фактор гендерної ідеології суспільства (наприклад, соціально й економічно високорозвинені країни орієнтуються на гендерну рівність, країни з низьким рівнем життя і традиційними культурами – на гендерну асиметрію). По-друге, не треба ігнорувати можливість пертурбацій стереотипів (чоловічі фемінізуються, а жіночі, навпаки, стають прерогативою чоловіків). А оскільки гендерні стереотипи мають безпосереднє відношення до чоловіків, жінок і суспільства, то, як вважає А. Кириліна, дослідники повинні аналізувати їх завжди з двох позицій: по-перше, у чоловічій і жіночій самосвідомості; по-друге, у колективній суспільній свідомості [4, 97].

Надруковану в жіночих журналах прозу можна поділити на кілька типів. Відповідно в кожному типі продукуються і свої стереотипи. Казковий тип – жанр:

Світ розмаїтій літератури

оповідання, літературна казка (“Іван-дурень”, “Царівна-жаба”, “Морозко”, “Колобок” Н. Хаткіної (журнал “Академія”), “Цариця-жаба” О. Кондрашова (журнал “Cosmopolitan”). Є дуже зручним для запозичення сюжетів і образів невичерпне джерело для формування традиційних і нових стереотипів. Наприклад, Н. Хаткіна запропонувала своєрідні римейки українських і російських казок, гендерно сбалансувавши образи, довівши, що у метафоричному розумінні Іван-дурень, Морозко, Колобок можуть бути жінками. “Це я – Ваня, Іванко-дурень, і ні до чого тут статеві ознаки на зразок необхідності хоча б колись одягати бюстгальтер, який я по-дитсадівськи називаю ліфчиком. Іван-дурень може бути і селянським сином, і бомжуватою бабцею, і сорокарічною особою незрозумілої зовнішності, дівчиною-старою сумнівних занять” [5, 194]. На відміну від казки, де Іван був розумним чоловіком, Н. Хаткіна змальовує Івана-дурня-жінку невиліковною дурепою. Подібною є й інтерпретація образу Колобка, хіба що без трагічного фіналу. Вихохана дідом і бабою крутленька дівчинка тікає з дому в пошуках другої половинки, як не дивно, але її пишні форми не відштовхують потенційних чоловіків, образи-алегорії яких є також наслідком стереотипізації чоловічого образного ряду. Наприклад, Засць: “тонкий-дзвінкий сивий блондин, кросівки, вид інтелігентний, хоч і без окулярів (лінзи, мабуть), здоровий спосіб життя, Інтернет і таке інше”; Вовк: “...зовсім не страшний, нормальний такий вовчур, сивина – сіль з перцем, на шії – ланцюг. Зуби – металокераміка, погляд ласкавий, нахабний”; Ведмідь: “ведмідь, господар життя. Звір серйозний, міцний звір, вуликами, мабуть, орудує, солідна тварина” [6, 198]. Не встояла Настя-Колобок перед “рудим професором, на вигляд лисиця лисицею”: “закінчила платні курси при клініці й пішла до рудого лиса асистентом. Від занять психоаналізом Колобок без будь-якої дієти зовсім схудла, одягається недбало, але стильно, і палить “More”. Про заміжжя більше не думає, проте, коли читає казки, на словах “по вусах текло, а до рота не потрапило” плаче-заливається – прямо як Іванко-дурень” [6, 198].

Прикладом чоловічої прози в жіночому журналі є оповідання О. Кондрашова “Цариця-жаба”. Назва – метафора. Хоча, на наш погляд, варто було б назвати його “Гідке каченя”. Хотілося б підкреслити і явну імітацію жіночого письма. Головна героїня Марія з дитинства мріяла стати акторкою. Ніхто в її мрії не вірив, проте з вдачею у Маші було все добре. “Потвора. Усе інше тіло хоч щось, тільки товсте, а обличчя – суцільний жах. Шкода дивитися... А ще шкіра псуватися стала. Пухирці пішли. Гірше, ніж у жаби. Вона відчула свою жаб’ячу “обраність” з дитсадка. Най-найбільш некрасива...” [7, 203]. Віра в свої сили, любов до себе допомогли дівчині

перетворитися на красуню, принесли їй успіх. У вигадці нічого поганого немає, але хотілося все ж таки ознайомитися з художньою версією чоловічого погляду на реальне жіноче життя. Зауважимо, що обидві героїні проходять шлях від товстулі до навіяних стереотипами параметрів моделей.

Спроба імітації жіночого письма і ведення оповіді від імені жіночої особи, точніше, немовляти-дівчинки, представлено в оповіданні К. Ісакова “День Янгола” (журнал “Домашний очаг”; незважаючи на назву, до типу сімейного часопису його можна віднести умовно). Трохи дивним є сюжет: автор ніби “вживається” в тіло немовляти (причому починаючи зі сцени пологів) і намагається передати всі його відчуття і думки(?) від народження до півторарічного віку. Своїми вигадками К. Ісаков претендує на наукове відкриття у сфері чи то фізіології, чи то психології. Він пише про те, що новонароджена дівчинка вже вміє рахувати свої пальчики: “зі мною відбуваються зміни. Я вже стала піднімати руку й розглядати її.

– Що це? – питаю я. – Пальці? Один... два... три...чотири... Усе?! Ні є ще щось... Зовсім манюсіньке... П'ять... Вони всі різні. І все роблять. Що хочуть, але не те, що хочу я...” [8, 132–133].

Чоловік-автор вирішив, що йому не під силу “вжитися” в образ жінки і передати її емоційний і чуттєвий рівні життя? Дитинча не врятувало. Краще б він нічого не писав, бо все вийшло ареально, неправдиво і нецікаво.

Побутовий тип жіночої прози (жанр: оповідання/жіноче оповідання, новела) дозволяє представляти широкі тематико-проблемні й образні парадигми, набори гендерних ролей, поширювати стереотипи, обумовлені соціальною складовою життя. Незважаючи на це, якісний творчий продукт виходить нечасто, проте емоція, експресія, іронія, самоіронія, подеколи трагізм оповіді, роблять таку прозу близькою і зрозумілою читачкам. Назви творів цієї групи можна поділити на кілька груп: перша містить фемінітиви (“Без корони королева”, “Моя найближча... суперниця”, “Дресирувальниця”, “Я – сіра міль” (журнал “Натали”); у другій трапляється апеляція до чоловічої статі, що відповідно передбачає акцент оповідача на чоловікові-герої / антигерої (“Діти капітана Гріна”, “Троє в човні, не враховуючи чоловіка”, “Потвора” (оригінальна назва “Уродец”) (журнал “Натали”); третя прив’язує оповідь до якоїсь конкретної речі чи події (“Три дні з життя марсіан”, “М’ятний шоколад” (журнал “Добрые советы”); “Море, фіалка”, “Чорна орхідея” (журнал “Единственная”); “Чужий дзвоник”, “Напередодні неділі”, “Капелюх”, “Біла” заздрість” (журнал “Натали”) та ін. Фемінний сегмент сучасного суспільства у творах побутового типу стереотипізується. Стереотип “жінка-дурепа” (не від приро-

Світ розмаїтий літератури

ди, а по життю), його можна трактувати і як “жінка-жертва”: в оповіданні “Капелюх” (автор В. Маловик, рубрика “Оповідання з конверта”, журнал “Натали”) учителька географії, підробляючи по ночах прибиральницею й охоронцем в офісі, стає жертвою злочинця через свою самотність і недалекоглядність (1999. – № 1). Це й Тетяна, музичний організатор у дитячому садку, яка віддає велику суму грошей своєму нареченому, а він тікає від неї; Тетяна дізнається про свою вагітність і сама буде народжувати і виховувати дитину (Пітерова Юна. Море, фіалка // Единственная. – 2003. – № 9). Жінка-стерво (яка завжди досягає мети): це Леда з оповідання Алли Беленко “Чорна орхідея” (“Единственная”); через інтернет знайомиться зі справжнім принцем, з яким одружується, зраджуючи свого коханого Міньку. Чого варта її портретна самохарактеристика: “Я – рідкісна (ми звикли цей епітет сприймати в парі з іншим іменником. – О. П.) красуня з фантастичною привабливістю, що непокоїть душу і хвилює серце, з диявольською спокусою несхожості” [9, 128]. Це й образ Алли Мишкіної, “як жінка висока, гнучка, як хлист, і тверда, як сирокочена ковбаса, навіть зовньо належала до того типу жінок, що не відмовляться притиснути підборами хвіст чоловічих амбіцій” з оповідання Н. Нікішиної “Дресирувальниця” [10, 28]. Жінка-бунтарка. “Так, ми жаліємося на своє життя. Але настає момент, коли ми від слів переходимо до справи. Це трапляється нечасто, можливо, один-два рази в житті. Проте незадоволеність, що накопичується, усе ж проривається назовні й обертається на справу,” – до такого висновку прийшла героїня твору “Я – сіра міль” [11, 57]. Подібним був девіз колишньої актриси з новели Людмили Романюк “Головна роль” (Жінка. – 1999. – № 10) і героїні оповідання Ніни Мальник “Без корони королева” (Натали. – 1998. – № 6). Зустрічаються також жінка-вамп, жінка-Барбі, жінка-мати, бізнесвумен, жінка-красуня, жінка-сіра миша.

Цікавим є згаданий тип жіночої прози щодо чоловічих репрезентацій на рівні стереотипів. Стереотипний ряд становлять: мачо, бабій, аферист, альфонс, похтій, потвора, красень, герой.

До побутового типу можна віднести практично всю прозу, надруковану в журналі “Жінка”. Наприклад, про долю кількох сімей, які живуть в одному будинку, розповіла Оксана Лизгун в оповідання “Вікна” (2000. – № 2). Поверхи домівки – це історії, в яких щастя і горе переплітаються й уживаються поруч. На першому поверсі живе дядя Алік, найдобріша у світі людина, яка тихо жила, тихо пила і тихо померла. “Через вікно від “дядяліка” мешкає Зоряна Павлівна – тридцятип’ятилітня самотня жінка... Вона дуже гарна – наша вчителька. Біляве

волосся і глибокі сині очі роблять її схожою на янгола... Ось тільки особисте життя не склалося і щось не складається". Заміж вона вийде за тракториста Толька, котрий дуже довго упадав за нею та на п'ять чи сім років був за неї молодший. За допомогою кількох деталей авторка спромоглася передати всю "нещасливість" кроку Зоряни не бути стереотипом – старою дівочою: "Вечорами вони сидітимуть біля вікна, і Зоряна Павлівна читатиме йому якісь розумні книжки, він сидітиме прямо, наче шпагу проковтнув, склавши великі, з невідминною чорнотою під нігтями, руки, на колінах, нічого не розуміючи очима. Потім вони підуть спати, й вона тихенько плакатиме в ліжку..." [12, 18]. Поверхом вище живе Вдова, яка втратить двох дорослих синів-красенів Марка і Свена. На третьому поверсі – веселі молодята, які народять двійняток Сашка і Сашу.

Життя самотнього чоловіка Петра Івановича на прізвисько Мокій, делікатність проблеми особистого щастя у літньому віці змальовується в новелі письменника Юрія Царика "Мокій" (Жінка. – 1999. – № 4). Петро Іванович вправний сільський тесля. "Мокій – пенсіонер. І хоча не має в руках уже колишньої сили, не сидиться йому без роботи... За нею й ходити особливо не треба, бо на вулиці... живуть переважно вдови" [13, 10]. Портрет Івановича виписано настільки професійно, що складається враження ніби перед тобою стоїть справжній сільський дід: "На його обличчі завжди блаженна посмішка, рота він не закриває, тому над обвислою нижньою губою завжди жовтіють рідкі прокурені зуби. Чуб у Мокія кучерявий, з густим сріблом, розкуйовджений. Очі – просто-таки ангельські: голубі й наївні, як у школярика. Ось тільки обличчя переоране глибокими зморшками. Здається, якби скласти їх в одну, то вистачило б на дорогу через городи до Маниної хати" [13, 10]. Маня, "маленька, щупленька, несміла" сусідка, якій симпатизує дід і намагається чим може допомогти.

Герої оповідань і новел – чоловіки і жінки, наші сучасники, епізоди з буденного життя яких – основа сюжетів. Редакційна політика "Жінки" щодо друку прози є гендерно виваженою, адже не мається на меті розповідати лише про долю жінки, озвучувати тільки її проблеми чи змальовувати щасливі моменти життя, навіть незважаючи на те, що тип видання визначається, як жіночий. Галерея чоловічих образів, охудожнена версія проблем чоловічого світу часто присутні в часописі. Героями оповідань і новел також є діти, представники світу живої природи.

Як окремих типів прози, в жіночих часописах варто виділити любовну історію (love story), історію з життя (life story), жіночу історію. Подібні твори дають можливість репрезентувати жіночий проблемний зріз, зразки реального впливу гендерних стерео-

Світ розмаїтий літератури

типів на життя героїв, які мають бути невигаганими, як і ті ситуації, в яких вони опиняються (достовірність викладеного перевірити важко, адже, як уже зазначалось, твори можуть друкуватися без підпису; останнє ставить під сумнів і доцільність паралельного друку такого жанру-сателіта, як коментар). До речі, у назвах таких творів спостерігається тяжіння до публіцистичності. Наприклад, "...Ніж разом з ким-небудь?", "Мій єдиний, мій... четвертий", "Репортаж із РАГСу", "Шлях до довіри", "А в Євпаторії знімається кіно!", "Ось це так дівчина!" (усі – журнал "Ліза"); "Я не шкодую, що повірила в диво...", "Краще б ти сказав їй правду, милий...", "Я змогла піти – до нового життя і кохання...", "Солодкий гріх – ще не кохання" (усі – журнал "Даша").

Еротичний тип прози відсутній. Правда, можуть траплятися поодинокі винятки натяків на такий тип, як-от: "Конкурс еротичного оповідання" Юнни Зінковської (Натали. – 2003. – № 9). Виникає запитання: якщо цільовою аудиторією журналів такого типу є жінки, то чому б не дозволити їм дізнатися про жіноче суб'єктивне на рівні еротичних репрезентацій? Мабуть, позначається відсутність творчого продукту і неготовність реципієнтів (тієї чи іншої їх частини) до сприйняття творів такого типу.

Від модерністського й інтелектуального типів прози жіночі часописи відмовляються. З одного боку, не той формат і тип видання; а з іншого – претензія окремих видань на "глянець", на нашу думку, дозволяє поекспериментувати.

Запропонований поділ прози жіночих журналів є умовним, оскільки часописи чітко реагують на кон'юнктурні потреби ринку й читачької аудиторії. Шкода, що сучасний жіночий журнал усе частіше нехтує професійним письменницьким твором і надає перевагу неякісному аматорству. Свого часу, у 1928 р., і ми вже писали про це [14, 159], редакція "Женского журнала" (тоді московське видання) зголосилася друкувати твори своїх читачок. Цей процес не залишався без уваги й у часописі з'явилися матеріали "Про надіслані рукописи" – короткі рецензії редактора на надіслані літературні роботи, повідомлення про згоду чи відмову друкувати твір. Подібна інформація друкувалася майже в кожному номері на "Нашій сторінці". Було оголошено й конкурс на краще оповідання. На жаль, як зазначалося в рецензії "Чому літературний конкурс виявився слабким", його результати були невтішними. Майже всі 350 рукописів, що надійшли для участі в конкурсі, потребували доопрацювання [15, 32]. У ті часи редакційний колектив чітко усвідомлював цінну друку непрофесійного матеріалу.

Процес примітивізації і стереотипізації свідомості й світогляду читачької

аудиторії жіночих журналів різних типів збігається з подібним процесом у сучасній літературі. Книжкові ринки перенасичені творами – “рожевими одноденками” з повторюваними сюжетами, банальними проблемами, заявленими образами і жахливим стилем. Доведення жінки до стану автоматичного споживання друкованої продукції, неякісного друкованого слова ніколи й нікому не піде на користь. Тип видання “жіночий”, як і прикметник-маркер прози “жіноча”, в жодному разі не дає підстав для конструювання на шпальтах часописів гендерної асиметрії і посилення гендерної розбалансованості суспільства навіть на рівні прози.

У перспективі дослідження і подальше вивчення проблеми – гендерний аналіз прози статеві маркованих журналів (чоловічих, квір) у зіставленні з результатами вже проведеного аналізу прози жіночих часописів.

1. *Типология периодической печати: Проблемы и тенденции развития типологической структуры современной периодики* / Под ред. Я. Н. Засурского. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1995. – 144 с.
2. *Система средств массовой информации России: Учебн. пособие для вузов* / Под ред. Я. Н. Засурского. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 259 с.
3. *Теория и методология гендерных исследований: Курс лекций* / Под общ. ред. О. А. Ворониной. – М.: МЦТИ – МВШСЭН – МФФ, 2001. – 416 с.
4. Кирилина А. Гендер: лингвистические аспекты. – М.: Институт социологии РАН, 1999. – 189 с.
5. Хаткина Н. Иванушка-дурачок // Академия. – 2004. – № 3. – С. 194–195.
6. Хаткина Н. Колобок // Академия. – 2004. – № 3. – С. 198.
7. Кондрашов А. Царица-лягушка // Cosmopolitan. – 2005. – № 9. – С. 203–209.
8. Исаков К. День ангела // Дамашний очаг. – 1999. – № 3. – С. 132–133.
9. Беленко А. Черная орхидея // Единственная. – 2003. – № 6. – С. 128–129.
10. Никишина Н. Дрессировщица // Натали. – 2001. – № 3. – С. 28–29.
11. Баращикова Н. Я – серая моль // Натали. – 1998. – № 7 / 8. – С. 56–57.
12. Лизгун О. Вікна // Жінка. – 2000. – № 2. – С. 18–19.
13. Царик Ю. Мокій // Жінка. – 1999. – № 4. – С. 10–11.
14. Пода О. Концепція "нової жінки" на шпальтах радянської жіночої преси // Вісн. Запоріж. ун-ту. Сер. Філологічні науки. – 2007. – № 1. – С. 150–160.
15. Почему литературный конкурс прошел слабо // Женский журнал. – 1928. – № 8. – С. 32.

ПУБЛІЦИСТИЧНІ ОБРІЇ

Ліна Бугай, асп. (Запоріжжя)

УДК 002.2(09)(477)

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТЕКСТУ В ПАРАДИГМІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Стаття присвячена питанням публіцистичного мислення і публіцистичного тексту в контексті їх інтеграції у парадигму постмодернізму. Ключові слова: постмодернізм, публіцистичне мислення, публіцистичний текст, інтертекстуальність, плюралізм, симулякр.

The article is devoted to the question of publicistic thinking and publicistic text in context of their integration in postmodern paradigm. Key words: postmodern, publicistic thinking, publicistic text, intertext, pluralism, paradigm, simulacrum.

Вписування мас-медійного дискурсу в парадигму постмодернізму є актуальною проблемою для української журналістикознавчої науки. Завданням статті є аналіз текстів газетної публіцистики як продуктів публіцистичного мислення, що за природою, способом інформаційного відображення і мовленнєвими конструюючими техніками оформлюються у виразників стилю та образу епохи постмодернізму.

У вітчизняній культурології, мистецтвознавстві, теорії літератури та журналістики проблема вписування дискурсу мас-медіа, зокрема публіцистики, в парадигму постмодернізму тільки почала активно розроблятися. Ґрунтовно підходячи до аналізу цього питання, необхідно звернути увагу на дослідження з теорії літератури та культури Т. Гундорової [1], О. Пахльовської [2], І. Старовойт [3], К. Серажим [4]. У теорії журналістики категорії медіадискурсу, медіатексту та їх функціонування в просторі постмодерністського дискурсу розробляються Б. Потятиником [5] та В. Буряком [6].

Газетна публіцистика, в порівнянні з новітніми іміджевими та інформаційними технологіями (насамперед із телебаченням та мережею інтернет), поступається у різноманітності методик організації дійсності та знань про неї, однак, за певними ознаками, проаналізованими нижче, уподібнюється до відображення і уособлення епохи постмодернізму. Не обмежуючись розумінням публіцистичного тексту тільки як зв'язної і повної послідовності знаків, організованих в смислову єдність, інтерпретуючи його як елемент системи медіадискурсу, ми формуємо модель

публіцистичного тексту, що інтерпретує реальність постмодернізму та інтерпретується засобами постмодерністського осмислення дійсності. Така дуалістична природа всіх медіатекстів якнайкраще характеризує особливості епохи постмодернізму.

Постмодернізм став новим типом філософської рефлексії, який наприкінці ХХ ст. породила криза західної культурної традиції. Руйнування філософських засад модернізму підготувало основу для створення культурно-філософських настанов нового типу – відмову від всіх попередніх теоретичних засад.

Основною культурно-філософською засадою теорії постмодернізму стала відмова від істини. У новітній естетиці її заступив “слід”, “ареал істини”. Домінуючими категоріями філософії стають поняття анархії та іронії, а мистецтва – пастиш та пародія. У сучасній текстологічній практиці це виявляється в умілому опрацюванні існуючих текстів. Більш конкретизованими ці прийоми виступають у практиці цитування та інтертекстуальності. Необхідно зауважити на дискусійності самого поняття тексту. Новітній тип філософствування його глобально переосмислює. Тут зокрема йдеться про теорію конструювання гіпервіртуальності, що є безумовно актуальним у контексті вивчення порушеної проблеми. Сучасний медіатекст створює широке поле для інтерпретації явищ дійсності, обмежене тільки людською логікою сприйняття. Текст уже не описує реальність, а конструює нову.

Українська теоретична думка при аналізі феномену постмодерну стикається з кількома важливими проблемами. Основною методологічною проблемою є власне визначення постмодернізму в межах національної культурно-історичної традиції. Теоретичні суперечки довкола інтерпретації явища постмодернізму ґрунтуються на розумінні його як особливої світоглядної концепції та методології пізнання, як неминучої фази в розвитку української європейської культури. Однак таке розуміння феномену постмодернізму та використання цієї номінації, вживання категорій постмодерністського дискурсу в певних контекстах демонструють подекуди “...некритичне сприйняття традицій західної культури, її історичної динаміки та, врешті, парадигматичної цілісності” [7]. Тож українська культура, намагаючись подолати одні стереотипи, опиняється у полоні інших. Втрачається глибина розуміння власне українського культурного процесу і особливостей розвитку медіасфери як його складової частини.

Цю ситуацію некритичного культурного європоцентризму можна пояснити зміною системи естетичних та культурних колишніх радянських цінностей на європейські. Однак упродовж шістнадцяти років Україна все ще залишається об'єктом

Публіцистичні обрії

впливу в усіх сферах, і, що найважливіше для нас, у царині культури та мас-медіа.

Професор О. Пахльовська так визначає проблему рецепції феномену постмодернізму: "...так званий український постмодернізм є одним з результатів "незустрічі" України з Європою. Інерційне, "невідфільтроване" засвоєння парадигм західної культури зумовило механічну аплікацію цих парадигм до специфіки українського культурного контексту, неселективну абсорбцію інформативних потоків, що й занурило українську критичну думку в теоретичний, методологічний та термінологічний хаос" [7].

О. Пахльовська зосереджує увагу на трьох важливих аспектах теорії українського постмодернізму:

1. Проблема термінологічної незабезпеченості. Тут стикаємось із відсутністю чіткої періодизації епох модернізму і постмодернізму; по-друге, естетика постмодернізму має різні конотації в літературі, архітектурі, кіномистецтві та ін. Сам характер феномену постмодернізму породжує "синонімічний безлад" в його українській рецепції. Зрозуміло, що сама природа явища унеможлиблює остаточні дефініції його категорій. Дискретність світу й суб'єкта, який цей світ сприймає, руйнує абсолютність рецепції буття. Шляхи пізнання такого світу є цілком інтуїтивні та суб'єктивні. "Постмодерністську свідомість сучасного українця характеризує запозичена від радянської ментальності звичка до кон'юнктурності та пристосуванства, що логічно завершує парадигму жорсткого прагматизму" [7].

Проблема термінологічної невизначеності постмодернізму пов'язана зі значно глибшою проблемою цивілізаційного контексту постмодернізму.

2. Проблема виміру "пост". Постмодернізм і постмодерн. Явище постмодернізму в інтерпретації західних теоретиків культури та антропологів є феноменом "цивілізації кінця". Зокрема, йдеться про смерть Бога і автора, кінець сюжету й власне мистецтва. Однак, на думку О. Пахльовської, "...між Сходом та Заходом Європи постає грандіозна цивілізаційна відмінність, українська рецепція виміру "пост" – це фаза посткомунізму і посттоталітаризму. Український постмодернізм інтерпретується як суто стилістична практика, відірвана від життя, в той час як для західної теорії культури постмодернізм – це прояв цивілізації влади пізнього капіталізму" [7].

3. Проблема історії та етики у свідомості культури. Аналізуючи цей аспект українського постмодернізму, ми говоримо про його позаконтекстуальність, що виявляє себе у "пристосуванні експортних західноєвропейських парадигм до локальних контекстів без будь-якої адаптації" [7]. Як це позначається на українській

дійсності? Ця ситуація стосується, перш за все, системи цінностей, яка в нашій державі методично руйнувалася протягом багатьох десятиліть, навіть століть. Коли ж зі здобуттям незалежності настав час її відновлення, постала небезпека того, що, не пройшовши еволюцію в часі, новостворена система цінностей стане лише формою без реального змісту.

Підбиваючи підсумки, змушені повторити тезу про некритичне засвоєння культурного розвитку Західної Європи. Рецепція української історії крізь призму західноєвропейської історіографічної методології, за словами О. Пахльовської, "...породжує не "п'юралізм дискурсів", а пласко зводить можливі "дискурси" до впертої боротьби проти власної культурної та політичної історії – історії, на відміну від історії західної, ненаписаної, недописаної, або сфальсифікованої, не об'єктивізованої у зовнішньому сприйнятті, не інтегрованої у відповідний контекст" [7].

Такою є ситуація рецепції теоретико-методологічних засад і проблем постмодернізму в загальнокультурному контексті. Звертаючись до специфіки досліджуваного предмета, зазначимо, як у філософський контекст сучасності вписується парадигма публіцистичного мислення.

За визначенням В. Буряка, публіцистичне мислення – це мислення реального факту, який є матеріалом та базою публіцистичного тексту і визначає специфіку жанрового мислення [8, 43]. Особливою рисою цього типу мислення, що чітко синхронізує його із домінантною світосприйняттявою концепцією, є, власне, міра узагальнення факту як документальної основи, що в філософському контексті може бути інтерпретоване, як симуляція реальності. Цей, онтологічно споріднений із постмодерністським світосприйняттям процес, у публіцистичному мисленні та в публіцистичному тексті, як його продукт, може інтерпретуватися на двох рівнях, залежно від жанрової групи.

По-перше, за умов зовнішнього тиску (політичного або економічного) та адекватної зацікавленості (фінансовий зиск, політична або релігійна належність) ЗМІ чи журналіста інтерпретований та суб'єктивізований реальний факт перекручує дійсність, що є порушенням законодавства про засоби масової інформації та Кодексу професійної журналістської етики. Ця ситуація стосується аналітичної жанрової групи і є неприпустимою.

По-друге, суб'єктивізація та узагальнення реального факту в матеріалах художньо-публіцистичної групи жанрів є логічним процесом. Тут узагальнення факту "...можливе саме крізь образну призму, де межі документальності "розгерметизо-

Публіцистичні обрії

вуються” так, що лишається тільки інформаційний привід (зерно факту), а його горизонти інтерпретуються майже до рівня художньої суб’єктивізації” [8, 58].

В обох випадках ми сприймаємо та аналізуємо реальність вже переосмислену медіасферою. Ця реальність буде реальною симулякра, або, згідно з Платоном, – “копією копії” [9, 727].

Для аналізу реалізації в текстовій практиці публіцистичного мислення деяких характеристик постмодерністського дискурсу з усього масиву медіатекстів ми виокремили публіцистичний текст. Оскільки саме слово преси відіграє особливу роль у розбудові демократичних інституцій держави, відродженні та піднятті духовного й культурного рівнів нації.

Аналізуючи особливості функціонування публіцистичного тексту в структурі постмодерністського дискурсу як елемента системи медіатекстів, необхідно насамперед дати визначення системам дискурсу та медіатексту.

Термін “дискурс” сьогодні застосовується у багатьох аспектах, часто ним навіть підміняються терміни “мова”, “мовлення”, “текст”. На формування концепції дискурсу мала вагомий вплив теорія М. Фуко, яка декларувала дискурс як “...сукупність висловлювань, що належать до однієї дискурсивної форми” [10, 117]. Таке розуміння дискурсу наголошує на його сутності як матеріальної субстанції, тобто ототожнює його з текстом. Позиція західноєвропейської лінгвістичної школи (Т. Ван-Дейк) щодо визначення дискурсу ґрунтується на розумінні його як усного або писемного зв’язного мовлення, де чітко виявляються фактори взаємодії адресата та адресанта повідомлення. Аплікація цих характеристик дискурсу на сферу мас-медіа, формує поняття медіадискурсу – “передачі когнітивного змісту від адресата до адресанта інформації за допомогою тексту в його лінгвістичному втіленні та закладених у ньому визначених стратегій подання інформації” [11, 55]. Продуктом медіадискурсу є медіатекст. За визначенням В. Солганіка, медіатекст – це “різновид тексту, що належить до масової інформації, характеризується особливим типом автора, специфічною текстовою модальністю та розрахований на масову аудиторію” [12, 15].

Розглянемо кілька ключових світоглядних характеристик постмодернізму: інтертекстуальність, плюралістичність та симулятивність семіотичного простору – і проаналізуємо, яким чином вони реалізуються в комунікативних техніках газетної публіцистики.

1. *Інтертекстуальність*. Джерела цього поняття знаходимо в ідеях діалогізму М. Бахтіна. Вчений зазначав, що в процесі творчості митець завжди перебуває в

діалозі з попередньою та сучасною літературою. В теорію постмодернізму це поняття було введено в 1967 р. Ю. Крістєвою. У вузькому розумінні явище інтертекстуальності зводиться до включення одного тексту в межі іншого. В практиці постмодерну це й особлива риса менталітету сучасної людини – відчуття “полоненого культурою” [13], і руйнація меж тексту в результаті чого він втрачає свою завершеність та замкненість, стає внутрішньо неоднорідним. В потрактуванні Р. Барта, інтертекстуальність як особлива розповідна техніка формує “текст з безлічі цитат, які відсилають нас до тисячі культурних джерел” [14, 93].

До проявів інтертекстуальності в газетній публіцистиці можна віднести використання журналістами цитат, алюзій і навіть плагіат. З-поміж інших текстологічних проявів інтертекстуальності необхідно виділити заголовний комплекс публіцистичного тексту. Адже саме він несе велике емоційне та інтелектуальне навантаження, спонукає читача на встановлення логічних зв'язків між заголовком, вторинним і первинним текстами, позатекстовою основою матеріалу та екстралінгвістичними факторами.

Практика залучення до публіцистичних текстів цитат, алюзій, ремінісценцій в ідеалі спонукає реципієнта інформації до інтелектуальних зусиль – розкриття та формування нових сенсів, побудови власної картини світу. Однак, звертаючись до цих прийомів, журналіст може вдаватися і до маніпуляції свідомістю реципієнта.

2. *Плюралістичність*. Плюралізм – фундаментальний принцип епохи постмодерну. В системі газетного публіцистичного дискурсу він виявляється у інтеграційних та дифузійних міжжанрових процесах. Розширення форм вираження інформації за рахунок взаємопроникнення та взаємопоглинання сталих жанрових утворень, збагачення вітчизняної системи жанровими елементами європейської та американської журналістики є цілком логічним процесом. Руйнація жанрових меж для теорії журналістики створює прецеденти жанрової невизначеності матеріалів, а для аудиторії (читачів, телеглядачів, радіослухачів) – небезпеку помилкової інтерпретації інформації та неможливості розрізнити іміджеве позиціонування від суспільно значущої події.

Плюралістичний характер публіцистичного дискурсу відображено в кількісно-якісному розвитку системи ЗМІ після 1991 р. Цей процес дав можливість українському читачеві формувати власну думку з певних питань, спираючись на різні позиції та оцінки. Інтенсифікація впливу західних та російських медіаконцернів відкрила доступ до широкого спектра видань, що врешті стало гальмувати виробництво власне українського медіапродукту. В контексті плюралістичності

Публіцистичні обрії

читач стикається з проблемою різноманітного “асортименту” публіцистичних текстів та їх якістю.

3. *Симулятивність*. Як і всі інформаційні технології ХХ ст., можна інтерпретувати друковані ЗМІ як симулякр. “Симуляція – поняття постмодерністської філософії, яке фіксує феномен тотальної семіотизації буття і отримання знаковою сферою статусу єдиної та самодостатньої реальності” [9, 735].

Аналізуючи публіцистичний текст у контексті тотальної заміни реальності її знаками та формування “гіперреальності”, ми стикаємося із невизначеністю об’єктивності – однією із фундаментальних засад журналістської діяльності. Така ситуація провокує процес, коли об’єктивність, за словами Р. Барта, “...просто перетворюється на одну із форм уявного...” [9, 736].

Програмний принцип теорії постмодернізму, який стверджує, що єдиною реальністю, представленою у мові, є сама реальність мови, реалізується в текстах культури і мас-медіа. Мовою публіцистичного тексту для читача створюється певний “готовий” образ, який за певних умов та у визначеному смисловому контексті набуває характеру реального та значущого. Сугестивні фактори формують симулякри загальнозначущого. Маніпуляція образами в публіцистичному тексті призводить до формування різнопланових трактувань дійсності у свідомості некритично налаштованої аудиторії.

Посттоталітарна сутність українського медіадискурсу зумовлює повільну, але невідворотну інтеграцію системи публіцистичного мислення в парадигму постмодернізму. Сучасний публіцистичний текст за ознаками інтертекстуальності, плюралістичності та симулятивності уподібнюється до стилю та образу епохи постмодернізму. Це підтверджує використання нових прийомів відображення дійсності та смислоутворення, залучення нових мовних практик і особливих форм організації супровідної графічної інформації.

1. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. – К.: Критика, 2005. – 275 с.

2. Пахльовська О. Українська культура у вимірі “пост”: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм // *Сучасність*. – 2003. – № 10. – С. 70–85.

3. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсі кінця ХХ століття: Дис. ... канд. філол. наук / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка: 10.01.06. – Л., 2001. – 177 с.

4. Серажсим К. С. Дискурс як соціолінгвістичний феномен сучасного комунікаційного

Образ – 2008

простору (методологічний, прагматично-семантичний та жанрово-лінгвістичний аспекти: на матеріалах політичного різновиду українського масовоінформаційного дискурсу): Дис. ... д-ра філол. наук / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка: 10.01.08. – К., 2003. – 280 с.

5. Потятиник Б. В., Лозинський М. В. Патогенний текст. – Львів: Місіонер, 1996. – 296 с.

6. Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості: Монографія. – Д.: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2001. – 392 с.

7. Ситуація постмодернізму в Україні: Матеріали круглого столу, 11 вересня 2001 р., Київ // <http://www.ktm.ukna.kiev.ua/2001/6/postmodern.html>.

8. Буряк В. Д. Журналістська творчість як система образної комунікації: Навч. посібник. – Д.: РВВДНУ, 2003. – 60 с.

9. Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом. – 2001. – 1040 с.

10. Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; Вступ. ст. А. С. Колесникова. – СПб.: Изд-во "Издательский центр Гуманитарная академия", Университет. кн., 2004. – 416 с.

11. Менджерицкая Е. О. Термин "дискурс" и типология медиадискурса // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – М., 2006. – № 2 – С. 50–55.

12. Солганик Г. Я. К определению понятий "текст" и "медиа́текст" // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – М., 2005. – № 2 – С. 7–15.

13. Словарь Цирка "Олимп" // <http://may-almanac.chat.ru/tum2/46samor.htm>.

14. Сметанина С. И. Медиа́текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века): Науч. изд. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 383 с.

Наталя Сидоренко, д. філол. н., проф. (Київ)
УДК 070 (477): 82 Є. Маланюк

ОДИН ІЗ “МОГІКАН УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА”

У центрі уваги – постать Є. Маланюка періоду “другої еміграції”, перебування у таборах переміщених осіб на території Німеччини другої половини 1940-х рр. Наводяться спогади У. Самчука і Ю. Шевельова, аналізується публіцистика українського літератора, зазначаються “білі плями” у вивченні творчих і біографічних сюжетів письменника.
Ключові слова: публіцистика, Мистецький Український Рух, переміщені особи.

The article deals on the activities of Eugene Malanyuk during his second emigration, staying in the camps for the displaced persons in Germany at the end of 1940-th. Memoirs of U. Samchuk and Yu. Sheveliov are taken into account, publicist works of the Ukrainian writer are analyzed, as well as some narrow places in the biography and creativity of E. Malanyuk are noticed. Key words: publicism, Ukrainian Art Movement, displaced persons.

В останні десятиліття українське літературознавство намагалося пильніше придивитися до постаті й творчості Є. Маланюка. З’явилися окремі книги Л. Куценка [3] та Ю. Войчишин [2], вийшли у світ нові твори, щоденникові записи та листи письменника. Але жодне видання досі не відтворило багатогранної публіцистичної творчості митця, який редагував літературно-художні часописи на чужині; охоче співробітничав у газетах і журналах, що видавалися на теренах Польщі, Чехії, Німеччини, США, Канади; писав нариси, есе, статті, рецензії, огляди, замітки тощо. Навіть у найновішій книзі “Повернення” (Львів, 2005) зібрана лише невелика частина публіцистичної спадщини літератора – виступи, передмови, статті з “Веселки”, “Нашої зорі”, “Студентського вісника”, “Краківських вістей”, “Терема” від 1922 до 1966 р. [4]. Значна частина громадсько-патріотичних публікацій Є. Маланюка залишається прихованою для широкого загалу, хоча деякі штрихи накреслюються і в журналістичнознавчих розвідках [7].

Помітно, що вчені почали активно вивчати “таборовий” і загалом еміграційний період українського літератора. Але досі роз’єднаною ланкою лишається чотирирічне перебування Є. Маланюка у “другій еміграції”, на терені Німеччини у статусі так званої “переміщеної особи” (Ді-Пі). З 1945 р. він працював учителем математики та української літератури в таборівій школі міста Регенсбурга, не

полишав літературного пера, брав участь у мистецьких заходах, відвідував письменницькі вечори і з'їзди, дискутував, переживав, обурювався.

Поет брав участь у створенні МУРу (Мистецький Український Рух), у лавах якого перебував від 1945 до 1947 р. Його ім'я з'являється на шпальтах “Альманаху МУРу” поряд із творами Ю. Косача, В. Домонтовича, І. Костецького, Ю. Клена, М. Ореста, В. Барки та ін. Зокрема тут опубліковано вірш “По кожній страті” (1928 р., із недрукованих поезій), де є такі рядки:

Відроджуюсь по кожній страті

Свідомістю, що дні оці

Sub special aeternitatis

Зіллють початки і кінці (1946. – Ч. 1. – С. 121).

У берлінському “Ост-таборі” з творами поета ознайомився Л. Полтава, який залишив таку згадку: “Маланюк потряс мене... Маланюк зайняв мій обрій... Велетень не лиш духом, а й тілом... Ерудит, енциклопедист... Я зрозумів його покликання в поезії: тисячолітня, багатотисячолітня Україна” [5].

Організація письменників МУР у “таборах українського ісходу”, на думку одного з літописців того часу У. Самчука, це “подія значення історичного, в історії літератур світу – нечувана, приклад для збереження народної автентичності, в найгірніших умовах, – унікальний” [6, 23]. У списках значилося понад 70 імен, зпоміж яких чимало неперехідних, визначальних прізвищ, чий твори увійдуть в історію. Вже на першому з'їзді МУРу прозвучало кілька сутнісних положень про можливості єдиного мистецького руху й національні настанови: “Ми не емігранти. Ми післанці українського народу у світ заходу і у світ поза нами. Ми є сторонниками психологічної Європи. Світова література – це література великих ідей. Такі ж ідеї несе і сучасне українське письменство. Ми коло воріт світової літератури. Наша література має бути вільною...” [6, 30].

Публіцистична стихія, яка захопила Є. Маланюка ще в перший таборовий період у Польщі, знову нагадала про себе на теренах Німеччини. Прозорий криптонім Є. М. (рідше – Е. М.) вказує на авторські публікації на шпальтах журналів “Вежі”, “Арка”, “Літературно-науковий вісник”, кварталника “Сучасник”, газет “Українська трибуна”, “Промінь” та інших видань.

Прикметно, що найчастіше звертався Є. Маланюк до самотніх постатей в українській культурі, намагаючись віднайти “многопланові і багатозвучні явища нашої історії”, “чуйні сейсмографи”, суголосні у своїй творчій та людській іпостасі духу України нової доби. Це і “вогняний, вулканічний... в своїм національним

Публіцистичні обрії

демонізм” Тарас Шевченко, який завжди матиме “понаднаціональну вартість”; і явлення І. Франка як національного інтелекту, що став “великим Прологом” духовного поступу; і П. Куліш, що “виростає з питомо національного ґрунту”, є “органічною частиною української культури”; і “зовсім інші, не такі, як ми” – нові літературні покоління, батьки й діти: Микола і Марко Вороний та Олександр Олесь і Олег Ольжич.

Загалом у середовищі “діпістів”, так би мовити, “стратосфері таборів” на чужині Є. Маланюк був людиною з досвідом, з іменем, непростим характером. З-поміж членів МУРу він один із найстарших (“дійшов до своєї п’ятдесятки”). На початку 1947 р. І. Костецькому виповнилося щойно 34, Ю. Шевельову – 36, В. Барці – 39, У. Самчуку “пішло” на 41. На тлі різдвяної ялинки вони “схоплені” фотографом П. Олексіємком: спереду Маланюк “з невдоволеною міною”, біля нього Шерех “з дотиком іронії”, праворуч Костецький “з лівою рукою в кишені”... І всі на вигляд, за висловом Д. Дорошенка, “молоді люди”, “повні енергії і молодечого завзяття” [6, 176].

Хоча Є. Маланюк вбачав в особі У. Самчука “єдиного і незамінного друга”, сповідував йому гострі ситуації і власні роздуми, але нерідко навіть тон листів ставав надто гострим з огляду на різні ситуації (“у мене повно зденервовань і турбот”, “у мене зле з серцем”, “нерви – вже на границі”, “нічого не пишу півтора року – не можу”; “наші газетні неuki й хами мене часом виводять із рівноваги”; деякі сили, які нищили й раніше, “дали наказ” не пускати в світ книгу “Мадонна”). Гостре несприйняття фальші й пафосу, постійні протистояння і непорозуміння серед українців, неузгодженість їхніх дій змушують Є. Маланюка страждати внутрішньо.

В одному з листів до У. Самчука він ніби сповідувався: “Любий Друже! Спасибі за листа, що впав краплею роси в степу моєї самотності... Чекаю на сина й дружинку. Чекаю й молюсь, день і ніч, годину й хвилину й терпіння. Кожну. І тому – сили мої вже на дні. Решта – дрібниці, їх метушня, керована ниточками ззаду (ляльковий театр), їх глибокодумні реферати, до п’яну дурні і плупі, як ніч, їх партрозбрунькованість, навіть їх науковість, навіть МУР, що зробився що робиться мур’Ом і стане ще одним огнищем мікробів (до речі: випечіть геть звідтіля моє ім’я)... Так, я теж “оптиміст”, лише – “в кінці кінців”...” [6, 150].

У. Самчук підводив під цим листом підсумки-характеристики, які, очевидно, належать не одному лише “співцеві степової Еллади”, а й тогочасному поколінню талантів, закинутих у чужі держави: “Дуже й дуже поет, дуже й дуже Маланюк. До того наша загальна, на грані гістерії, депресія. Тисячі вирваних з корінням дерев, що їх штучно-підтримують для пересадки на інший ґрунт. Вони боліють, їх соки

вичерпуються, їх листя в'яне, вони задихаються. Мене це також, як день так ніч, тортурє, лишень нема кому скажитись" [6, 150].

Дещо інші свідчення зберіг у своїх літературних записях ініціатор МУРу – Ю. Шевельов, який тонко і проникливо бачив Є. Маланюка, міг пояснити його поведінку, короткотривале перебування в письменницькій організації, їхнє особисте "відштовхування" й "парадоксальне притягання". Їх обох У. Самчук називав "велетнями" і намагався "зблизити", допомогти "знайти спільну мову", та щоразу відчував між ними "внутрішнє, невралгічне недовір'я". Для Ю. Шевельова 40-х рр. Є. Маланюк був просто "паном Євгеном", інколи "плітшовим ведмедиком", інколи "самозакоханим", деколи "психологічним барином", "звичайним військовиком", "захланним на гроші", людиною, яка "переросла Донцова й вісниківство", але не міг зрадити власного минулого [8, 98–107].

Початком такого сприйняття була відомість ("обраність") постатей Д. Донцова і Є. Маланюка ще з радянської дійсності, навколо них здіймався основний галас соціалістичної системи, вони були проголошені "ідеологами хрестового походу проти рідного народу". Для свідомого покоління, до якого належав харків'янин Ю. Шевельов, Донцов і Маланюк ставали "героями й велетнями, понадособовими, грандіозними. Ми всі були проти них ліліпутами, карлами, гномами. І ось тепер, коли ми опинилися в одному таборі, виявилось, що вони були такі ж люди, як ми. Звідси розчарування й брак довіри" [8, 102].

Ім'я Є. Маланюка з'являється на сторінках мюнхенської "Української літературної газети" у 1956–1957 рр. Це зокрема кілька виступів самого критика: "Ще про жіночу мудрість" (1956. – Ч. 5), "Поезія на чужині" (1956. – Ч. 7), "Пролог, не епілог (1856–1956)" (1956. – Ч. 9), де автор аналізує "нежіноче напруження" творчості Галини Журби, її волю й відвагу в літературі; робить огляд художніх досягнень І. Качуровського і М. Калитовської; звертається до 100-літнього ювілею українського Мойсея – І. Франка.

У квітні 1957 р. Є. Маланюку виповнилося 60 літ, тому не випадково "Українська літературна газета" друкує не тільки матеріали критика ("У Кулішеву річницю", "Уривок із життєпису"), а й широко інформує про його діяльність, подає розлогі нариси та рецензії. Саме на шпальтах цієї газети зафіксовано чимало подробиць про літературно-громадську активність письменника: участь в установчих зборах об'єднання письменників "Слово" у Нью-Йорку ("як сеньйор нашої поезії"), виступ із есеєм про П. Куліша на ювілейному вечорі ("своєрідна блискуча силуетка" про "піонера культури і європеїзації України"), написання передмови до тому "Попіл

Публіцистичні обрії

імперії" Ю. Клена (з канадського 6-томника творів), підготовку до друку вибраних поезій І. Франка (видавництво "Українське слово" в Парижі).

До класичного визначення Є. Маланюка як "імператора залізних строф" і "кривавих шляхів апостола", "природженого лірика" й "епіка з божої ласки" [1] додалися в ювілейні дні нові епітети. Б. Бойчук називає його "форматором духовості нашої державнодумачої людини", а Ю. Дивнич (Ю. Лавріненко) відгукується про літературного побратима як про "коваля психології "невгнугих державників", людину з "тембром живої тканини серця" (1957. – Ч. 2). Водночас критик адресує своє питання у майбутнє: "Але як оцінюватиме Маланюка читач у завтрашній цілком незалежній і цілком індустріальній українській державі?".

І перш ніж шукати відповідь у сучасності, варто звернутися ще до однієї публікації "Української літературної газети" півстолітньої давнини. У статті "Несвяткові ювілеї" Ю. Лавріненку називає імена видатних творців і зберігачів національної культури: Архипенка ("зробив світовий переворот у скульптурі"), Дм. Чижевського (саме його німці назвали "славістом ч. 1"), О. Довженка (американці величали його "першим поетом кіна"), Й. Гірняка (вважався одним із найкращих майстрів модерного сценічного перевтілення і стилізації), а також А. Бучму, Д. Дорошенка, Т. Осьмачку, М. Рильського, П. Тичину, Є. Маланюка та ін. Їх критик називає "могіканами українського мистецтва", які народилися й вижили у складний час. З ними могло трапитися те, що сталося з сотнями і навіть тисячами: "втрата притомності серед карколомних зламів життя, серед чорторіїв і вихорів нашого гураганного століття" (1956. – Ч. 1). Але вони не тільки вижили, а й вистояли, заслужили світове визнання.

Тільки батьківщина про це не завжди пам'ятає. "Забутий ювілей імператора строф" – такий заголовок подала "Українська газета" (2007. – 18–24 жовт.) замість широко відзначення 110-літньої різниці від дня народження Є. Маланюка.

1. Войчишин Ю. Євген Маланюк у літературознавстві української діаспори // Розбудова держави. – 1997. – № 7/8. – С. 121–124.

2. Войчишин Ю. "Ярий крик і біль тужавий...": Поетична особистість Євгена Маланюка. – К.: Либідь, 1993. – 166 с.

3. Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать: Монографія. – К.: ВЦ "Просвіта", 2002. – 368 с.

4. Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи. – Л.: Світ, 2005. – 496 с.

5. Маланюк Євген // <http://memorial.org.ua/education/write/malanuk/4.htm>.
6. Самчук У. Планета Ді-Пі: Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979.
7. Сидоренко Н. Національно-духовне самоствердження: У 3 кн. – К., 2000. – Кн. 2, 3.
8. Шевельов Ю. (Шерех Ю.). Я – мене – мені... (і довждуги): Спогади. – Харків: Нью-Йорк, 2001.

Марина Свалова, асп. (Київ)
УДК 82–92 (Б. Олійник)

КОНФЛІКТ У ПУБЛІЦИСТИЦІ БОРИСА ОЛІЙНИКА

У статті з'ясовується поняття публіцистичного конфлікту, розглядається його значення у вираженні авторської інтенції в публіцистичному творі, аналізуються різновиди конфліктів та їх роль у публіцистичному доробку Б. Олійника. Ключові слова: публіцистика, публіцистичний конфлікт, різновиди конфліктів, письменницька публіцистика.

This article is about the understanding of sociopolitical tension about its meaning in the author's interest in the sociopolitical work. This article analyses some kinds of conflicts and their role in the sociopolitical creation by B. Oliynyk. Key words: publicistic writing, publicistic conflict, some kinds of conflicts, writer's author's writing.

Публіцистика – це своєрідний тип творчості, предметом якого є актуальні явища й важливі питання суспільного життя, а публіцистичний твір спрямований на формування громадської думки й суспільної свідомості. Публіцистика як креативно-імперативна діяльність, за визначенням Й. Лося, є “словесна сфера моделювання свідомості, вияв незгасної активності, динамізму, політичне й морально-філософське освоєння історії та актуальності суспільної практики, всеохопний засіб формування особистості, площина вияву інтересів та цінностей людей, соціальних груп і націй, втілення їх культурної ідентичності” [2, 201]. Саме тому ідея в публіцистичному творі реалізується як ідея імперативна, що належить тексту й не передбачає різнопланових тлумачень. Публіцистичний твір ґрунтується на гострій проблемі, актуальному зіткненні поглядів, думок, переконань, конфліктів. “Публіцистичний конфлікт – це безпосереднє, адекватне відображення суперечностей соціальної дійсності. Особливості їх відображення в публіцистиці – у викладенні підтексту, розшифруванні таємниць, у виявленні прихованих для масового читача й досліджених і

Публіцистичні обрії

розкритих публіцистом причинно-наслідкових зв'язків" [2, 206]. Тому публіцистика не може бути безконфліктною й безпроблемною.

І. Михайлин виділяє в публіцистичному творі такі різновиди конфліктів: обставинні, міжперсонажні, внутрішньопсихологічні.

Обставинні конфлікти виражають боротьбу людини з обставинами, причому обставини можуть мати як природний, так і соціальний характер, бути як об'єктивними, так і суб'єктивними. За допомогою порушення й розв'язання таких конфліктів створюється образ епохи й людини, бо через виявлення себе в конфлікті, у певній діяльності, породженій ним, розкривається характер у журналістському творі. Тому конфлікт у журналістиці є найбільш активним способом характеротворення.

Під міжособистісними конфліктами слід розуміти зіткнення, в яких чітко окреслені антиподи, дві протилежні сторони, кожна з яких представлена колективом або окремими особами, що виражають власні цілі та інтереси.

Публіцистові варто бути дуже обережним при висвітленні таких конфліктів, уважно вивчати позиції обох сторін, зберігаючи об'єктивність, оскільки його втручання в міжособистісну боротьбу, як правило, приводить до перемоги підтриманої ним сторони. Такі конфлікти можуть бути доволі різноплановими: соціальними, економічними, екологічними, побутовими, правовими, філософськими тощо.

Внутрішньопсихологічні конфлікти в журналістському творі демонструють боротьбу між різними сторонами характеру персонажів, мотивами, цілями, інтересами, спонукальними векторами (почуття й розум, право й обов'язок тощо). На думку І. Михайлина, саме через розв'язання таких конфліктів виявляється людинознавча суть журналістики.

Своєрідність публіцистичного конфлікту як змістового чинника публіцистичного твору полягає в коментуванні його автором, авторській інтенційності, у недвозначному й чіткому його витлумаченні. "Художня творчість не підпорядковується авторським намірам та абстрактним прийомам, — зазначає І. Михайлин, — герої в художньому творі в певний момент "оживають" і живуть далі своїм самостійним життям. У публіцистиці цього не може статися, публіцист мусить реалізувати первісний задум у сукупності сюжету, характерів, героїв, ідей. Художня література наділена більшим узагальнюючим потенціалом, але публіцистика володіє більшою злободенністю, сміливістю, розташовує свою проблематику на ландшафті не етичної, а соціально-політичної проблематики" [2, 210].

Таким чином, публіцистичний конфлікт відрізняється від конфлікту художнього, хоч в основі цих явищ лежить один детермінант — зіткнення

протилежних чи відмінних позицій, точок зору, концептів, ідей тощо. Гострота й злободенність публіцистичного конфлікту як внутрішнього рушія публіцистичної “дії” й водночас зовнішнього виразника авторської інтенції обумовлює відповідне розуміння сутності публіцистичного твору й підготовки до його написання. “Документальне підґрунтя, аргументованість усієї тканини публіцистичного тексту в сполученні з масштабними узагальненнями й сміливими, полемічно загостреними висновками, – зазначає В. Владимиров, – вимагають від того, хто пише, особливих якостей: найвищого професіоналізму у відстеженні й доборі соціально значимої інформації, глибокого розуміння стану і взаємодії соціально-політичних сил у сучасному йому суспільстві, знання гострих проблем економічного розвитку регіону, країни й багато іншого” [1, 105].

Публіцистика Б. Олійника в проблемно-конфліктному плані є явищем цікавим і неоднозначним. По-перше, публіцистичний текст Б. Олійника є синтезом власне журналістської та літературної (зокрема поетичної) творчості. Тому конфлікт у його виступах, роздумах, статтях та інтерв’ю близький до художнього конфлікту, який виявляється в “зіткненні інтересів, поглядів, загостренні суперечностей між персонажами, що є внутрішньою пружиною їх учинків, розгортання дії, енергетичного зчеплення всієї художньої структури” [5, 162]. Завдяки цьому публіцистика Б. Олійника насажена внутрішнім психологізмом та яскравими образами-характерами (зокрема й образом автора), створення яких у власне публіцистичному творі не ставиться за особливу мету.

Крім того, публіцистичний доробок Б. Олійника яскраво демонструє колізію як різновид конфлікту. Для розрізнення цих понять звернемося до термінології А. Ткаченка, який із конфліктом співвідносить зовнішньоподієве зіткнення, а з колізією – ситуацію внутрішніх протиставлень і борінь (наприклад, колізія морального вибору).

По-друге, варто звернути увагу на багатоаспектність тематики й проблематики публіцистичного доробку Б. Олійника, виокремивши культурологічний та соціальний аспект у його творчості. Як правило, соціальні теми (історичні, екологічні, економічні, морально-етичні, мовні тощо) обумовлюють порушення обставинних конфліктів, через розкриття й розв’язання яких автором простежується чітка опозиція “автор – соціальна дійсність”. Тому однією зі сторін конфлікту виступає сам Олійник, що вказує на специфічність образу автора в його публіцистиці: автор є безпосереднім учасником зіткнення, його аргументатором, “арбітром”. Соціальна проблематика, відповідно, обумовлює виокремлення й осмислення широкого спектра конфліктів, які відзначаються гостротою й злободенністю: різноманітні енергетично-екологічні

Публіцистичні обрії

ситуації, стан української мови, балканська проблема тощо. Публіцистична “дія” завдяки відповідним акцентам є дуже яскравою й динамічною: “Хіба не секрет, що після чорнобильського лиха ми все ще не дали відповіді на чимало пекучих питань атомної енергетики? Що на Україні – одному з найбільш населених регіонів, який становить лише 3 проценти від території країни, – як повідомляла “Правда”, було розміщено 10 із 41 енергетичного блоку, тобто майже чверть загальносоюзних потужностей АЕС. Що ці потужності передбачається розширювати. Що за умови розвитку атомної енергетики в нинішньому темпі, як свідчать і наші, й закордонні спеціалісти, доведеться вирішувати проблему захоронення мільйонів тонн радіоактивних відходів...” [4, 173].

Автор як посередник між порушеною конфліктною ситуацією й читачем (слухачем) займає чітку й неупереджену позицію, виступає як особистість, що протистоять негативній ситуації: “Хазяї нового світопорядку маскують черговий акт у віковичній драмі геноциду сербів, але нинішній від попередніх різниться тим, що чиниться він руками ООН, себто “світовим співтовариством”. І що найогидніше, діється це під найшляхетнішим гаслом “захисту загальнолюдських цінностей”. Чи не чуваєте: щось до болю знайоме? Саме під цим прикриттям чинилася кривда у В’єтнамі, Гренаді, Панамі й Афганістані. Щоправда, у перших трьох випадках те подавалося під справжнім іменем: війною проти всього народу” [3, 64].

Обставинні конфлікти в публіцистиці Б. Олійника не розв’язуються й не коментуються автором абстраговано від потенційного реципієнта, вони неодмінно включають імперативний компонент, є інтенційними, тобто спрямованими не просто на знання й розуміння масами, а на конкретні дії з боку відповідних осіб: “Саме ми, кияни, маємо потурбуватися про виконання свого синівського обов’язку – спорудити пам’ятники жертвам 33-го і репресій 37-го. А для виховання в молодого покоління поваги до предтеч україн необхідно потурбуватися про перенесення праху на Україну наших великих земляків Драгоманова й Парашука, що поховані в Болгарії, Олександра Олеся – з Чехословаччини, Кошиця – з Канади” [4, 241].

По-третє, у виступах культурологічного спрямування (насамперед літературознавчих чи присвячених майстрам художнього слова) домінують колізії, оскільки суперечності в таких творах Б. Олійника, крім внутрішньопсихологічної природи, мають прихований характер, бо персонажі є, як правило, цілісними особистостями, морально й аксіологічно гармонійними.

Внутрішні конфлікти (колізії) у виступах про письменників презентуються через позицію вже здійсненого вибору, внаслідок якого герой постає таким, яким

заслуговує на увагу автора: “Художник у нашій країні зігрітий безмежною довірою читача, тому літераторові треба виробити в собі особливі якості, аби бути на рівні цього довір’я. Легковажити своїм ремеслом, підігрівати посередні смаки – означає зраджувати традиції свого цеху. Це правило – священне для Гончара. Навіть у своїх численних виступах перед масовою читачською аудиторією він ніколи не йде на експромт, а якщо вже й доводиться говорити експромтом, то кожне слово, кожна фразу він виважує найвищою мірою відповідальності. Я вже не говорю про роботу Гончара над оповіданнями, повістями й романами, де письменник прямо-таки нещадний до себе” [4, 72–73]. Наслідки такого внутрішнього вибору особистості подекуди переносяться в площину обставинного конфлікту, як-от у виступі про “Собор” Олесь Гончара: “Всесоюзний читач чи й знає, що роман цей ще два десятиліття тому був перекладений російською мовою, але побачив світ тільки нині. Що після його виходу деякі власті їмущі спробували вчинити справжню розправу над автором. В романі були гостро поставлені питання і охорони ландшафтного середовища, святих національної історії та культури, і збереження цільності людської душі. В ньому без обхідних маневрів, на високому рівні ставилися проблеми керівників і керованих, співвідношення національного, інтернаціонального й загальнонаціонального, розвінчування кар’єризму як одного з найнебезпечніших для суспільства явищ” [4, 75]. Таким чином, Олесь Гончар як письменник робить внутрішній вибір на користь майстерності й неупередженості письма, по-друге, виступає як учасник обставинного конфлікту, активно протидіючи зовнішній ситуації засобами художнього слова.

Осмислення літературного процесу й сутності літератури через призму особистості митця обумовлює широкий спектр внутрішньопсихологічних конфліктів (колізій) у публіцистиці Б. Олійника. Тому він осмислює не просто твір і творчість як етико-естетичний феномен, а й особистість митця, органічно включену в цю парадигму: “Із цього жорстокого досвіду, – пише Олійник про дитинство Григора Тютюнника, – він видобув головну істину: найстрашніше, певне, страшніше смерті – самотність, холодна, з байдужо-порожніми очима. Самотність навчила його цінувати не просто живу душу, а людину в людині, загострила інтуїтивний зір” [4, 85]. Отже, результатом відповідного морального вибору майбутнього митця стала реалістично-психологічна манера письма.

Поняття таланту трактується Б. Олійником також через боротьбу внутрішніх чинників, саме ж покликання митця, його популярність і значущість є результатом правильної аксіологічної орієнтації особистості: “Не відаю, свідомо чи підсвідомо, але Василь Симоненко не кинувся в перегони в космічно-кібернетичній темі, а пішов

Публіцистичні обрії

у публіб, здавалось би, давно освоєних пластів. Зрештою, до цього дійшли і його ровесники. Але у тому й заслуга Симоненка, що він те вчинив одним із перших, не побоявшись опинитися поза модою. А це теж мужність справжнього таланту, що дорівнює творчому одкровенню” [4, 93].

Осмислюючи роль особистості митця в розвитку літератури й суспільства, Б. Олійник часто звертається до внутрішніх конфліктів, показуючи тим самим важливість морального вибору не лише для митця, а й для кожного громадянина: “Дмитро Павличко належить до тих перших, хто високі еталони суспільно-громадських вимог приміряв до морально-етичних законів, до побуту й інтимного життя і не в позахмарних сферах теорій, а на грішній землі довів, яка небезпека чатує на тих, у кого намітилася хоча б найменша щілина між високими деклараціями й особистою практикою” [4, 108].

По-четверте, публіцистика Б. Олійника демонструє взаємозв’язок і взаємоперехід внутрішньопсихологічного й обставинного конфліктів, унаслідок чого поглиблюється психологізм публіцистичного письма, образи постають яскравими й багатограними, публіцистична “дія” розгортається гостро й динамічно, а позиція автора відзначається конкретністю й чіткістю. Загалом, конфлікт у публіцистиці Б. Олійника близький до сутності конфлікту, сформульованої Б. Шоу в “Квінтесенції ібсенізму” як дискусія, проблема, що потребує вирішення. Такий конфлікт у публіцистиці Б. Олійника позбавлений пафосності й навмисної загостреності, він цілком відображає актуальну проблему й передбачає конкретне вирішення. Домінування обставинних та внутрішньопсихологічних конфліктів у публіцистичному доробку Олійника свідчить про його гуманістичний характер, зацікавлення проблемами людини й суспільства, їх взаємозв’язок та взаємозалежність. Саме такий підхід до публіцистики як насамперед “людинознавчої” творчості забезпечує актуальність доробку Олійника-публіциста в сучасному житті українського суспільства.

1. Владимиров В. М. *Теорія й методика журналістської творчості: Навч. посіб.* – К., 2006.

2. Михайлин І. Л. *Основи журналістики: Підруч. для студентів вищих навчальних закладів.* – К., 2002.

3. Олійник Б. *Будьмо пильні, слов'яни! Час подвійних стандартів, або Хто і з якою метою сатанізує сербів // Криниця.* – 1993. – № 11–12. – С. 64–76.

4. Олійник Б. *Криниці моралі та духовна посуха: Статті, виступи, публіцистичні роздуми, інтерв'ю / [Передм. В. Біленка].* – К., 1990.

5. Ткаченко А. О. *Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підруч. для студ. гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів.* – К., 2003.

Василик Любів, к. філол. н., доц. (Чернівці)
УДК 070(09)(477.8)

КОНЦЕПТ СВОБОДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ ОПОРУ (1960–1980)

У статті аналізуються ідейно-проблемні параметри концепту свободи у публіцистиці самвидаву, простежуються аспекти національної свободи та свободи особистості як духовної альтернативи тоталітарному простору. Ключові слова: публіцистика, самвидав, концепт, метатекст, субтекст.

The ideological problem parameters of freedom's kontseptu are analysed in the publicism of samizdat in this article. The aspects of national freedom and freedom of personality are traced as a spiritual alternative to totalitarian space. Key words: publicism, samizdat, meta-text, subtext.

На думку М. Кошубинської, "...коли йдеться про образ людини недавнього минулого, її духовний портрет в інтер'єрі доби, потрібне не бездумне всевідкидання, а вдумлива аналітика і прогноз" [7, 17]. Прочитання самвидавчої публіцистики 60–80-х рр. як тексту доби, який уже став історією української журналістики, з його концепцією людини, зокрема людини вільної, як і з концепцією суспільства національної свободи, спонукає докладніше простежити концепт свободи в структурі цієї публіцистики, аналітично оцінити його як самобутнє явище.

Період наприкінці 50-х – на початку 60-х рр. ХХ ст. як етап суспільної "відлиги" покликав до життя насамперед початки творчої свободи, що позначилося особливими тенденціями – виникненням духовного феномену шістдесятництва. Учасник цього явища Б. Горинь зазначає: "... Якщо в переважній більшості республік період короткої "відлиги" привів до появи окремих, хай навіть яскравих творчих індивідуальностей, то в Україні "відлига" породила суспільне явище – національно-культурний рух, що активно набирав обертів і переростав у рух суспільно-політичний, рух опору існуючому тоталітарному режимові та його політиці денационалізації і русифікації України" [1, 18]. Оцінюючи шістдесятництво, історик Г. Касьянов наголошував, що "у системі його цінностей з'явилися несподівані для радянського морального кодексу індивідуалізм, культ свободи

Публіцистичні обрії

самовираження, скептицизм, гуманізм без сурогатних домішок класового підходу, космополітичність культурних смаків" [5, 14].

Свобода – явище екзистенційне, на що звертають увагу і філософи. На думку Манфреда Франка, фундаментальною тезою сучасного гуманізму є гідність людини в прямому взаємозв'язку із використанням її свободи, засудження будь-якої підтримки загрози людській суб'єктивності у формі тоталітаризму регулярних систем та соціальних кодів. М. Хайдеггер, осмислюючи філософську даність свободи, зауважує, що свобода наділяє людські відносини багатством внутрішньої орієнтації, істина полягає в сутності свободи, людина екзистує тільки в параметрах свободи і таким чином стає здатною на історію [19, 19].

Публіцисти опору 60–80-х рр. відчули явний дискомфорт у розумінні свободи в тоталітарному суспільстві. Звідси вони порушили як одну з найважливіших проблему звільнення особистості від психологічних комплексів тоталітаризму з його догмами. Основним у їхній публіцистиці став концепт свободи. Ми б назвали його таким, що має досить тривалу історію в українській журналістиці, адже концептосфера цього явища сформувалася під впливом загальних обставин українського життя і духу української історії: в її основі лежить загострене неприйняття тоталітаризму й несвободи. М. Коцюбинська зазначає: "Усе свідоме духовне життя української нації – майже суцільна опозиція, тихий або голосний опір тискові й нівеляції. Опір цей неминуче переходив із суспільного поля на територію душі окремої людини, заторкував її екзистенційні глибини..." [7, 22]. Виходячи з філософського розуміння свободи як загальнокультурної цінності, публіцисти опору наповнюють її українськими реаліями, насамперед наголошуючи на проблемі свободи в межах загроженого ріднонаціонального простору. Вони усвідомлюють, що нація, позбавлена свободи, водночас обмежена у своїх екзистенційних змаганнях, а отже, позбавлена права бути історично екзистентною, повноцінно присутньою у світовому метатексті доби.

Дослідник Г. Касьянов поділяє публіцистику опору на дожурналістський період, переважно представлений літературно-критичною і культурницькою діяльністю, і власне журналістський, засвідчений появою політичної журналістики та спробами заснування періодичних видань. Щодо першого періоду, то він був викликаний дискомфортом становищем творчої людини, яка чи не найбільше відчуває брак свободи самовираження (пригадаймо, що рух опору зароджувався в середовищі письменників, журналістів, художників, вчителів). Проте той же вчений, аналізуючи культурницькі рухи в українському націєтворенні, зазначає, що "на кожному етапі

це “культурництво” має прихований, а часом і явний політичний підтекст. Навіть більше, в рамках кожної “культурницької фази” завжди існують елементи безпосередньо політичні” [4, 298].

Сьогодні дослідники активно осмислюють духовний досвід шістдесятництва, виокремлюючи у ньому різні аспекти свободи. М. Жулинський звертає увагу насамперед на несвободу творчої особистості: “Здійснювалася продумана, чітко спланована і жорстко контрольована державна політика у сфері культури – її повне одержавлення, її централізація унеможливлювали творчу свободу митця і перетворювали його на раба держави, приниженого і зневаженого, ураженого цією залежністю в самому серці” [2, 80]. М. Коцюбинська говорить про тодішній “тоталітаризм думки, що проникає у найглибші пори свідомості”, про породжене неволею нігілістичне розрахункове “квадратно-формульне мислення” [7, 13]. У її оцінках свобода корелює з “ідеологічним “полоном””: “На волевиявлення апріорі накладаються певні обмеження, що диктують напрям думання, коригують особисте кредо. Ідеологічне “мусиш” перетравлює особисте, реальне переконання, підминає його під себе, підверстує до загального постулату, гасла, штампугу. Та за всім тим таки проглядається те первинне “переконання”, кредо, хай і спотворене, здискредитоване офіціозом” [7, 13].

Таким неперехідним духовним кредо для авторки, як і для всього її покоління, була свобода. І. Дзюба, говорячи про свободу і відповідно несвободу, контекстуально зіставляє стан неволі з поняттям “пастка”, яке виноситься в заголовок як основний концептуальний код публіцистичного тексту. Автори привертають увагу до стану духовної дисгармонії в підневільних обставинах, вказують на “дифузну” свідомість, що завдяки впливу тоталітарних міфів розкладала світ на чорне і біле, засуджують витворені системою ідеологічні межі, що перешкоджали нормальному плину думки, коригували й спрямовували мислення. І. Дзюба вживає такий контекстуальний антипод концепту свободи, як “потужний коефіцієнт викривлення”, М. Коцюбинська – “ідеологічне зомбування”, “десятиліття знеособлення, плекання комплексу “гвинтика”, “вироблення звички приховувати справжнє, питоме, своє і розчинятися в колективній свідомості (чи несвідомості)”, що імпліцитно підкреслює роздвоєння душі як екзистенційну драму особистості. Наголошується, що тоталітаризм звукував інформаційну сферу нації, “руйнував традицію і замикав духовний простір у жорстко регламентовані рамки формування ідеологічно одномірного суспільства” (М. Жулинський). Всі ці оцінки відображають стан неволі й водночас вирізняють онтологію свободи у публіцистичному просторі, що творився учасниками опору 60–80-х рр. XX ст.

Публіцистичні обрії

Офіційний журналістський текст доби представляли такі літературні видання, як “Літературна Україна”, “Прапор”, “Радянське літературознавство”, “Всесвіт”, “Вітчизна”, “Дніпро”, “Жовтень”. У їх публіцистичній практиці спостерігалася заданість, спрощеність, лакування життя. Виразно відчувалася нестача актуальної публіцистики, про що в середині 60-х рр. заявив В. Здоровага: “Сьогодні, як ніколи, потрібен приплив у публіцистику свіжих сил, бо цього вимагає наша доба. І, мабуть, жодному літературному жанрові так не бракує молодих авторів, як публіцистиці... Редактори нерідко воліють друкувати бліді, але у всьому “правильні” опуси, аніж твори спірні, дискусійні. Важко пригадати навіть плідну дискусію з питань гострих і наболілих, порушених публіцистом на сторінках того чи іншого часопису” [3, 114–115]. Безумовно, літературні видання були обмежені в можливостях торкнутися концептуального питання свободи особистості, тим більше – національної свободи. З огляду на це І. Дзюба у виступі з приводу 30-ліття від дня народження В. Симоненка (1965) наголосив, що “Літературна Україна” “редагована як стінгазета районного відділу міліції”.

У публіцистичному есеї “Мойсей і Датан” В. Мороз зауважив, що основними поняттями доби “лишаються: а) “дружба народів”; б) “інтернаціоналізм”; в) “благотворний вплив великого російського народу”; г) кілька напівцензурних випадів проти “націоналізму” [10, 11]. Сучасні дослідники вважають: “Будучи вмонтованою у “нерухому соціокультурну й політичну структуру”, преса контролювала індивідуума тотально і через суцільні табу нищила його свідомість, витворюючи стереотипне, скероване тільки в чітко визначеному ідеологічному плині мислення” [16, 98]. Зі згортанням процесів, викликаних “відлигою”, постала проблема створення альтернативного інформаційного простору, позбавленого ідеологічної цензури з її штампами. У зв’язку з цим виник специфічний текст – публіцистика самвидаву, що своїми параметрами входить в метатекстовий простір, творений українською журналістикою того часу.

“Самвидав був не просто інтелектуальним підґрунтям опору, але й чи не найголовнішою формою його існування, ... єдиною, найбільш структурованою, формою духовної опозиції” [5, 88], а після 1965 р., з появою “Українського вісника” В. Чорновола – “місцем консолідації неконформістів і фактично – інфраструктурою руху опору” [5, 90]. Він розширював інформаційний простір тією інформацією, яка не могла бути оприлюдненою в офіційній літературній пресі, розставляв ті проблемні акценти, які аж ніяк не проникали в державні видання. Концепт свободи тут набув цілком протилежних відтінків.

Самвидавча публіцистика виривала свідомість особистості з полону загроженого буттєвого простору. Її завданням у колоніальних обставинах життя серед смерті стало утвердження ідеї внутрішньої людської свободи на протидію зовнішній неволі. Преса самвидаву підтримувала ідею національної ідентичності, утверджувала наявність у світі народу, позбавленого власної самості, привертала увагу до того, хто був неprisутнім у метатексті доби, заперечувала імперативи імперії та маргінальності власної культури. Самвидав набував усе більшого значення, від літературно-критичної есеїстики еволюціонувавши у середині 60-х рр. до політико-ідеологічної публіцистики. Будучи передрукованою на друкарських машинках на тонкому цигарковому папері, ця публіцистика поширювалася в обмежених колах, не виходячи на широкий читачський простір, проте впевнено завойовуючи свого читача, спочатку в Києві, Львові, а потім і всій Україні.

Цей дожурналістський період не можемо обминути, адже у ньому були закладені початки осмислення концептів національної свободи та їх подальша еволюція. Б. Горинь пише: “Бувало, що після праці у музеї до пізньої ночі я передруковував на власній машинці “Москва” матеріали самвидаву” [1, 18]. Згадуючи самвидавчий журнал “Кафедра”, зазначає, що у 1964 р. виготовлення і поширення самвидаву набуло великого розмаху, коли друкували не лише художню літературу, а й інші матеріали, серед яких були “заяви, відкриті листи і звернення до керівників партії і уряду, антиімперська публіцистика, аналітичні статті про стан української мови, культури та освіти в умовах радянського тоталітарного режиму” [1, 272]. У таких умовах у 1964 р. був поширений один із найвідоміших публіцистичних текстів – стаття “З приводу процесу над Погружальським”, що втілювала обурення з приводу підпалу Київської публічної бібліотеки АН УРСР і привертала увагу до підневільного стану української культури.

Дослідники не випадково називають її найпопулярнішою і найпоширенішою самвидавчою працею середини 60-х рр., над якою, як зазначає Г. Касьянов, працювали В. Чорновіл, Є. Сверстюк, І. Дзюба та І. Світличний. Автори на перше місце поставили концепт свободи, засуджуючи шовінізм, приниження українського народу, придушення найменшої спроби мислити. Цей концепт поєднувався з концептом національної пам’яті: “Нам вже не раз плювали в обличчя. В цьому ж році плюнули особливо нахабно. Спалили найбільшу українську бібліотеку. Зірвали місток між нашим минулим і сучасним” [14, 94]. Через прокламацію з сильним антирадянським спрямуванням “Друзі, громадяни”, “Відповідь матері В. Симоненка – Щербань Г. Ф.”, статтю “Класова та національна боротьба на сучасному етапі розвитку людства”, статтю

Публіцистичні обрії

В. Чорновола “Правосуддя чи рецидиви терору?”, збірку матеріалів “Лихо з розуму”, есеї В. Мороза практично проходить концепт вивільнення з-під національного гніту.

У кола незгодних приходили журналісти, розчаровані можливостями офіційної преси. Один із них – сумський кореспондент Геннадій Петров, про якого Б. Горинь пише: “До нашої зустрічі він жив життям газети, старався зробити все можливе, щоб її читали, щоб газета була потрібною людям, приносила їм радість пізнання. Після ознайомлення з матеріалами самвидаву він зрозумів, що, крім офіційної літератури, існує інша, самвидавна, заборонена владою” [1, 278]. Цей приклад свідчить, що альтернативний простір свободи поступово розширювався. Загалом Б. Горинь наголошує, що у всіх них “було усвідомлення, що найголовніше завдання – будити національну свідомість людей, розкривати перспективи національного відродження в Україні” [1, 330–331]. Кореляція волі-неволі проходить навіть через епістолярій шістдесятників. Зокрема, у листі М. Кошобинської до З. Геник-Березовської від 12 березня 1972 р. читаємо: “Живеш в якомусь антисвіті, коли всі природні оцінки, реакції, імпульси, вчинки, думки вивернуті навиворіт, коли не знаєш, чого сподіватися, як захиститися від фанатично диких тлумачень...” [6, 13].

Свобода пронизує саме світовідчуття, навіть підневільний таборовий простір. У 1975 р. деякі політ’язні дали інтерв’ю для самвидаву. І. Калинець говорив: “... Як кожен в’язень, боліло серцем за свободою, але, враховуючи сьогоднішню гнітючу ситуацію на Україні, я віддаю перевагу табору”. І. Кандиба висловлювався: “...не можу жаліти за втраченою свободою, якої не мав”. І. Світличний писав: “перехід від “свободи” до “несвободи” не був для мене таким різким... і до часу арешту я був поза законом. У цьому відношенні після арешту я не багато втратив” [15]. Таке розуміння свободи близьке до філософії Сартра з його концепцією “волі в неволі”, коли ситуація несповоди, не здатна зламати особистість, спонукає її до творення альтернативного духовного простору – внутрішньої свободи. “Лишається, – як вважав В. Мороз, – внутрішній світ людини” [9, 30].

Концепт свободи домінує у працях І. Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?” та В. Чорновола “Лихо з розуму (портрети двадцяти “злочинців”)”. І. Дзюба одним із перших привернув увагу до проблеми інакомислення: “Я пропоную... одну-єдину річ: свободу – свободу чесного публічного обговорення національного питання, свободу національного вибору, свободу національного самопізнання і саморозвитку. Але спочатку і насамперед має бути свобода на дискусію і незгоду” [18]. М. Павлишин зазначає: “У всіх справах людських першочерговими для Івана Дзюби цінностями є воля, рівність і братство (знову ж, для індивідуума і для

усвідомленої групи, зокрема – нації). Справедливість вимагає, щоб вони належали всім без винятку” [4, 11].

Виявом духовної несвободи й альтернативою обставинам неволі стала нелегальна преса самвидаву, прийнята концептом анти тоталітаризму і свободи. За даними Г. Касьянова, свій окремий нелегальний журнал “Воля і Батьківщина” видавав “Український національний фронт”, утворений наприкінці 1964 р. як спадкоємець ОУН. У 1975–1979 рр. на Івано-Франківщині діяла ще одна організація “Український національний фронт”, яка видала два номери літературного альманаху “Прозріння” та журнал “Український вісник”. У 1972 р. у Львівському університеті група студентів випускала журнал “Поступ”, пропагуючи ідею самостійної України. Врешті у січні 1970 р. вийшов перший номер “Українського вісника” В. Чорновола. До редакції входили також М. Косів і Я. Кендзьор. Уже в його програмі визначалося право на свободу слова: “самвидав” є стихійною формою здійснення гарантованого Конституцією права на свободу слова” [18, 107].

В. Чорновіл, як і І. Дзюба у праці “Інтернаціоналізм чи русифікація?”, апелював до радянських законів, щоб, на нашу думку, обґрунтувати ними ж життєве право людини на свободу думки, довести режиму недовість проголошеного на практиці, невідповідність між законами про свободи та їх реалізацією в дійсності. У статті “Стан і завдання українського визвольного руху” концепт свободи постав як антитеза “державі авторитарної олігархії”, “воєнізованому профашистському режиму”, “ортодоксальній демагогії”. Підкреслювалося “порушення свободи слова й інших демократичних свобод”, йшлося про репресії, порушення національної суверенності, спроби дезінформувати громадськість, про становище українських політ’язнів по тюрмах і таборах та акції протесту. Протягом 1970–1972 рр., як зазначає М. Осадчий, вийшло 6 номерів журналу, а в 1974 р. – № 7 / 8, редагований М. Сагайдаком (за свідченням того ж М. Осадчого – С. Хмарою).

Концепт свободи приймав зміст видання. Зазначалося: “Та нема такої сили, яка могла б вбити вільне слово нескореного народу. Ніякі репресії, якими жорстокими вони не були б, не в змозі зламати дух Свободи...” [12, 72]. Цей концепт корелює з поняттями, які стали символом підневільного простору: табори, цензура, терор, безправ’я, кріпосницьке право, імперія. М. Осадчий вважає: “Журнал Степана Хмари стояв на той час на відвертих антикомуністичних і антирадянських позиціях. Він несхибно і цілеспрямовано закликав до визволення України з-під колоніального гніту”, дослідник називає його значно радикальнішим, “вершиною української опозиційності підпільної преси 70-х років” [12, 75]. Наприкінці 1974 р. був готовий

Публіцистичні обрії

№ 9, та через обшук у редактора його довелося знищити.

Концептуальні аспекти свободи-несвободи порушувалися у статтях “Етноцид українців в СРСР”, “Генеральний погром”, “Рік свободи”, “Зупиніть кривосуддя”, “Проблеми інакодумства в СРСР”, “Рух за права людини на тлі національних змагань українського народу”, “Наші завдання”, до написання яких були причетні члени УГС. Публіцисти пов’язували концепти “Україна” і “свобода” як основні в екзистенції нації, закликали назавжди позбутися “вікових колонізаторських повинностей”. У статті “12 запитань для тих, хто вивчає суспільствознавство” концепт України набирив обрисів дому, в якому корінна нація не почувається господарем. Концепт свободи підкреслив антирежимну ідею: у праці “Сучасний імперіалізм” він стояв у контексті понять “червоний імперіалізм”, “комуністична імперія”, шовінізм, у контексті поневолення народів Прибалтики, територій Німеччини, Японії, Західної Білорусії та Західної України. У статті “Націоналісти?” йшлося про шовінізм, прикритий інтернаціоналізмом. Ці ж ідеї звучали у статтях “Уроки історії”, “Лист письменниці Ірині Вільде та її землякам, які не бояться правди”, “Українська освіта в шовіністичному зашморзі” та ін.

Важливу роль у публіцистиці самвидаву мав есей В. Мороза “Репортаж із заповідника імені Берії”, де концепт свободи окреслювався в найширших параметрах. Г. Касьянов зазначає: “Фактично ж це була справжня самвидавська стаття, що містила ґлибокий соціально-психологічний аналіз радянської системи і природи радянського деспотизму. Одна з головних ідей статті – знецінення життя людини, руйнування людської індивідуальності на догоду побудові імперії “гвинтиків”, виникнення феномену “порожньої людини”, спустошеної тоталітарним суспільством” [5, 107]. У його есеях “Серед снігів”, “Хроніка опору”, “Мойсей і Датан” аналізувалася “подвійна реальність”, що спричиняє моральне падіння і зневіру в суспільстві, наголошувалося на потребі відновлення людської гідності, народження “людей нової якості, аристократів духу” на відміну від зручної для режиму “нації плебеїв”. Акцентувався “опір нівелюючій, дегуманізуючій силі, яка залишає людину без обличчя, яка здирає з людини національну і культурну своєрідність і робить її людиною-одиноцею, двигуном у лів кінської сили” [9, 117].

В есеї “Серед снігів” національна неволя мала публіцистичні відповідники “людовиковий період”, “заморожена українська дійсність”, “українська зима” [11]. Популярними у самвидаві саме завдяки концепту свободи, інакодумання стали літературно-філософські есеї Є. Сверстюка (“На свято жінки”, “Собор у риштованні”), праця історика М. Брайчевського “Приєднання чи возз’єднання?”, художньо-

філософський есей М. Осадчого “Більмо”, “Спогади” політв’язня Д. Шумука, упорядкована І. Світличним збірка “Українські юристи під судом КГБ”. У 70-х рр. була написана праця Ю. Бадзя “Право жити”, та її єдиний примірник зник, а відновлені сторінки вилучили після обшуку. У 1976 р. рукописну публіцистичну працю “Набої для розстрілу” завершив Г. Снегірьов. Є. Сверстюк писав про “свободну волю”, незалежну від зовнішніх чинників, Г. Снегірьов – про “Весну Свободи”, апелюючи до громадської думки: “Хай побачить увесь світ, що батьківщина готова, нарешті, скинути з себе тісне ідеологічне веретище, задубіле від сліз, крові й поту!” [13, 62].

Метатекст 60–80-х рр. включав у себе і субтекст, який творився як резонанс європейськими виданнями “Neue Zürcher Zeitung”, “The Times”, “New York Times”, “Washington Post”, “Sunday Bulletin”, “New York Daily News” (США), “Gazet” і “Telegram” (Канада), які в різних контекстах писали про арешти і переслідування за переконання та друкували окремі уривки з публіцистики самвидаву. Концепт свободи також визначав публіцистику “Визвольного шляху” (Лондон), “Сучасності” (Мюнхен), газет “Вільне слово”, “Гомін України”, “Канадійський фермер” та “Вісник репресій в Україні”, що виходив українською та англійською за кордоном. У цих виданнях також постає концепт вільної української людини і національної свободи.

Отож самвидав був окремим субтекстом у публіцистичному просторі 60–80-х рр., куди увійшли і субтексти окремих публіцистів, адже вони були нараторами і деміургами цього тексту. Він підкреслив екзистенцію окремої людини і цілої нації в межах “загроженого простору” національної неволі. Саме концепт внутрішньої свободи формував “пряmostояння на вітрах долі, на вітрах історії”, “духовну суверенність”, “розкріпачення духу”, віру в те, що “людина, яка випросталася, не схоче й не зможе знову пригинатися” (М. Коцюбинська).

Він і нині проймає публіцистику шістдесятників, адже також нелегко “виробити в собі відчуття внутрішньої свободи”, яке є “не менш важливе, ніж свобода зовнішня” [7, 28]. Публіцистика учасників опору сьогодні ще раз наголошує на концептуальній цінності свободи, застерігає, як небезпечно для держави, здобувши зовнішню свободу, не досягнути її внутрішній духовний вимір. М. Павлишин зазначає: “Чотири десятиліття, що проминули, відколи заявили про себе шістдесятники, принесли Східній Європі перетворення найкардинальнішого типу, а з ними непередбачувані, гострі й не раз трагічні повороти в долях людей. Доленосно змінювалися нюанси режимної ідеології, аж поки вона, разом з усім радянським суспільно-політичним ладом, не зазнала краху й не була змушена поступитися невизначному ідейному плюралізмові –

Публіцистичні обрії

чи то пак, хаосові — постсоціалістичній дійсності” [4, 9]. З огляду на ці тенденції, свобода донині залишається актуальною журналістською цінністю в умовах української незалежності та традиції культурницького й політичного опору інтегруються в журналістське сьогодення. Підносячи цінність свободи як важливий концепт, преса повинна пам’ятати, що лише синтез внутрішньої та зовнішньої свободи робить націю екзистентною і таким чином здатною на історію, на виявлення себе у світовому метатексті доби, що вільна держава неможлива без духовно розкутої особистості.

1. Горинь Б. Не тільки про себе. — К.: Пульсари, 2006. — Кн. 1. — 352 с.
2. Жулинський М. Який дефіцит загрозливіший: енергоносіїв чи духовної енергії? // Сучасність. — 1998. — № 11. — С. 22–34; 1999. — № 3. — С. 79–89.
3. Здоровега В. Дебют трьох публіцистів // Вітчизна. — 1983. — № 12. — С. 114–115.
4. Іван Дзюба — талант і доля: Бібліограф. нарис. — К.: ВАТ “Вид-во “Київська правда”, 2005. — 120 с.
5. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. — К.: Либідь, 1995. — 224 с.
6. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму. — К.: Либідь, 1999. — 352 с.
7. Коцюбинська М. Вітер з України і наші екзистенційні зусилля. — К.: Видав. дім “Києво-Могилянська академія”, 2005. — 30 с.
8. Коцюбинська М.: “Бути собою”: Бібліограф. нарис. — К., 2005. — 59 с.
9. Мороз В. Есей, листи й документи. — Мюнхен: Сучасність, 1975. — 286 с.
10. Мороз В. Мойсей і Датам: Есей. — Торонто; Балтимор: Смолоскил, 1978. — 51 с.
11. Мороз В. Серед снігів: Полемічний есей. — Торонто, 1972. — 31 с.
12. Осадчий М. Ідейно-політичне і морально-етичне обличчя “Українського вісника” Максима Сагайдака (Степана Хмари) // Вісник Львів у-ту. Сер. Журналістика. — 1993. — Вип. 18. — С. 32–36.
13. Снегірьов Г. Набої для розстрілу: Лірико-публіцистична розвідка // Київ. — 1990. — № 2. — С. 61–87; № 3. — С. 44–117.
14. Сучасність. — 1965. — Ч. 2.
15. Сучасність. — 1975. — Ч. 6. — С. 120–121.
16. Токарська А. Методи словесного фальшивання у тоталітарній журналістиці // Вісн. Львів. у-ту. Сер. Журналістика. — 1993. — Вип. 18. — С. 97–101.
17. Україна у ХХ столітті: Застій та спроба реформи // <http://www.univest.com/uchist/subtely/s691.html>
18. Український вісник — 1970. — Вип. 1–2.
19. Хайдеггер М. Розговор на проселочной дороге. — М.: Высш. шк., 1991. — 192 с.

ДО 100-РІЧЧЯ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Тамара Старченко, к. філол. н., доц. (Київ)
УДК 821.161.2:82-95

ОБРАЗНІСТЬ РОМАНІВ ІРИНИ ВІЛЬДЕ: ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ У ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У статті розглядаються особливості образної (метафоричної) структури романів Ірини Вільде, а також можливість адекватного перекладу тропів. Ключові слова: образність, тропи, метафора, переклад, адекватність.

The primary goal of this article is to describe peculiarities of the figurative (metaphorical) structure used in Irina Vilde's novels. The possibility of an adequate translation of tropes are also considered. Key words: figurativeness, tropes, metaphor, translation, adequacy.

Естетична природа художньої творчості зумовлює характерні риси, притаманні лише художньому текстові. Це передусім здатність перетворювати відображену дійсність на особливу естетичну реальність. Письменник не лише пізнає світ, а й створює певну його модель: народження художнього тексту – результат образного уявлення автором тих чи інших закономірностей людського буття. Цілком очевидно, що художній текст завжди є певною образною системою, яка, крім усього іншого, виступає як результат спільної праці письменника й читача у створенні словесно-естетичної картини світу. Образність передбачає й наявність внутрішньо єдиної системи цінностей та відповідної їй поетики: організацію умовних часу й простору на базі відповідного хронотопу, що дозволить “входження у сферу смислів”, систему мотивів, ритміко-інтонаційну структуру тощо [1].

Важливу роль у художньому тексті відіграють тропеїчні засоби, що утворюють так звану інакомовну, поетичну образність. Тропи, насамперед метафори, епітети, порівняння, можуть розглядатися як форма присутності автора у тексті, як “засоби моделювання світу” [11, 29]. У справді високохудожніх творах усі образно-сміслові одиниці підпорядковані образній домінанті. Реалізується це авторами за допомогою різних засобів і прийомів.

Знана українська письменниця Ірина Вільде володіла надзвичайно багатим арсеналом засобів зокрема психологічної підготовки читача до сприйняття її непростого естетичного світу. Помилково було б уважати, що в романах Вільде превалюють яскраво виявлені образні слова. Вона дуже ощадливо використовувала

До 100-річчя Ірини Вільде

тропеїчні засоби: це лише доводить слушність думки про те, що майстерність письменника тим більш довершена, чим менше у його текстах відкрито виражених метафоричних, символічних образів. Натомість “у художньо-зображувальній палітрі Ірини Вільде завжди вдосталь тепла, доброти й любові, тонкого відчуття жіночої душі; про найпотаємніше і найсокровенніше вона вміла говорити по-особливому втаємничено, з ніжним трепетом і поетичною відкритістю” [8, 132–133]. Отже, кількість тропів у тексті не є показником його художності. Однак характер тропів надзвичайно важливий для розуміння художнього мислення автора. Переконалися у цьому допомагає аналіз не лише авторських текстів романів “Повнолітні діти” і “Сестри Річинські”, а й існуючих їхніх перекладів (у нашому випадку – на російську мову).

У практиці художнього перекладу завжди досить складною є проблема відтворення метафоричної образності. Це пояснюється зокрема чималою первісною складністю самого поняття “троп”. Як зазначив Ю. Лотман, троп – це механізм побудови певного змісту, який не конструюється в межах однієї мови: “Троп – це фігура, що народжується на зіткненні двох мов. ... функція тропу як механізму семантичної невизначеності зумовила те, що в явній формі, на поверхні культури, він з’являється в системах, орієнтованих на складність, неоднозначність чи невимовність істини” [9, 185].

Метафорика української письменниці значною мірою сприяє створенню емоційної тональності її романів, численних найтонших асоціацій, що, зрозуміло, пов’язано із загальною авторською позицією, особливостями світосприйняття, образного мислення, художньої манери, стилю. Найбільш повне відтворення усіх цих моментів у перекладі – справа не з легких. Очевидно, що не з кожною моделлю перекладу можна погодитись. Бажаною є та модель, яка передбачає “багаторівневу прагматичну інтерпретацію оригіналу, цілісність якої заснована на аналогії щодо смислової та естетичної динаміки оригіналу” [10, 83].

У романах Ірини Вільде кількісно переважають метафоричні пейзажні замальовки. Як правило, пейзажі авторки поліфункціональні. Перш за все вони визначають місце й час дії, саме за допомогою пейзажу читач може наочно уявити, де й коли щось відбувається, причому в Ірини Вільде це не сухі вказівки на місце й час, а художні описи, тобто використовується образна, поетична мова. Так, у “Сестрах Річинських” більшість подій відбувається у невеликому місті з характерною назвою Наше. Стара частина міста має відповідний вигляд: “Старі низькі, але-довгі будинки з запалими покрівлями й перекошеними вікнами, біля

яких часто теліпалися віконниці, інколи відрізнялися між собою тільки кольором стін. Деякі з цих будинків нагадували певний гатунок жінок: що більше трухлявіли й западалися в землю, то в більш яскравий колір вимальовувались їхні щоки-стіни” [4, 143]. Переклад маємо на рівні еквівалентів: “...Иные из них напоминали определенную категорию женщин: чем больше они трухлявели и уходили в землю, тем ярче красили свои щеки-стены” [6, 111].

Найчастіше в Ірини Вільде пейзаж створює певний психологічний настрій сприйняття тексту, допомагає розкрити внутрішній стан героїв, готує читача до змін в їхньому житті. Ось характерна сцена із “Сестер Річинських”: “Коли вийшли з церкви, то зненацька почав падати, кружляючи, спокійний, лапятий сніг. Просто дивно, звідки взявся він так несподівано, бо стояв жовтень і листя ще багряніло на деревах. Жінки в осінніх легких костюмах, діти з голими литками озирали одне одного, сміючись: як же вони виглядають на тлі цієї раптової зими? Світ здався Катерині якимось фантастичним, як химерним здавалось і те, що незабаром буде дружиною чоловіка, який іде ось поруч. Подивилась на нареченого. Усміхнувся до неї з-під засніжених вій. Уже не пам’ятав, видно, отих неприхильних слів у притворі церкви. А може, в цьому мерехтливому світлі здавались вони йому такими ж нереальними, як листя на деревах, припорошене снігом, як ті жоржини у магістратському садку, що навіть голівки схилили під білою навалою” [4, 605]. Цей фрагмент – найпоказовіше свідчення специфіки образності Ірини Вільде. Строго кажучи, тут практично немає метафорики, бачимо лише кілька лексем з прямою емоційною оцінкою (фантастичний, химерний), однак унікальне художнє чуття Ірини Вільде дозволяє витворити таке емоційно-експресивне тло, яке й виявляє латентну образність слів, хоча й ужито їх у прямому значенні. До честі перекладачів: вони відтворюють цю “химерно-мерехтливу” картину цілком адекватно, і читач має повне уявлення про видиму ірреальність того, що відбувається між Катериною та Теофілом.

Переклад на рівні еквівалентів забезпечується досить частим збігом можливостей прямого й метафоричного вживання слів, однаковою чи приблизно однаковою їхньою семантичною сполучуваністю в українській та російській мовах. Бачимо різні рівні й ступені метафоричної образності, й еквівалентна їх передача сприяє наближенню до читача цілісного смислу оригіналу з усіма його компонентами. Так, Оріся Ілаковичева (“Сестри Річинські”) з відчаю й пекучої безнадії, махнувши на все рукою, пускається берега, а тут ще й “румунське винце вчинило, що життя стало на мить безпроблемне й просте, як табличка множення”

До 100-річчя Ірини Вільде

[5,778]. У перекладі: “Румынское вино на миг сделало жизнь беспроблемной и простой, как таблица умножения” [7, 590]. Певно, що демінутиви оригіналу (винце, табличка) більше свідчать про удавану легкість Орисиного рішення, але то вже найтонші нюанси. Ось приклад іншого психологічного наповнення – Слава Річинська покладає великі надії на трепетно очікувану подію: “Я ж так внутрішньо готувалася до цього концерту! У мене на душі все було прибрано, як на Великдень: стіни побілені, підлога вишарувана, стіл застелений білою скатертиною, на вікнах – свіжі завісочки, у вазах – незабудки! Я знала, що коли почну суперечку з Катериною, моя великодня хатка зникне!” [5, 42]. Переклад: “Ведь я так внутренне готовилась к концерту! В душе у меня все было прибрано, как на Пасху: стены побелены, пол выскоблен, вымыт, стол застлан белой скатертью, на окнах свежие занавесочки, в вазах – незабудки. Я знала: если начну препираться с Катериной, *ото всей этой праздничности не останется и следа*” [7, 36]. На жаль, при перекладі (у цілому – еквівалентному) цієї розлогої емоційної картини втрачено важливий, знаковий, образ “великодньої хатки” – його значущість підкреслюється за кілька речень оригіналу. Коханий Слави повертає їй душевну рівновагу, й бринить щаслива думка: “Моя сонячна хатка з незабудками була врятована!” [5, 42].

Відрадно, коли перекладач відчуває наскрізні, власне, лейтмотивні настрої авторської оповіді. Ось Слава Річинська, відчайдушно зважившись полишити рідну домівку, фізично відчуваючи неприхильність чужого міста, заспокоює себе рятівною думкою: “Волю думать, что молитва моей матери несет в кошичку мое счастье следом за мною” [5, 559]. У перекладі: “Я предпочитаю думать, что молитва моей матери несет мое счастье в кошелке следом за мной” [7, 514]. Вживання зворушливого українського “кошичок”, очевидно, вмотивоване. Воно, власне, не що інше, як свідчення глибинного зв’язку з мамою, дитинством – не важко викликати в уяві традиційні картини з малечого, що несе у кошичках великодні та різдвяні дари. У свідомості українського читача трохи згодом іще раз фіксується цей образ, створюючи надзвичайно виразне емоційно-смысловое поле. Слава подумки заспокоює й підбадьорює себе: “Ну, ну, конику, тільки без зайвих філософських міркувань. Голову вгору і вйо вперед! Твоє щастя не покинуло тебе. Воно просто випало у тебе з *кошичка*. Та ти не журися, його підніме чесна людина, побачить, що воно твоє, і поверне назад” [5, 564]. У перекладі цей значний акцент усунуто: “... Твое счастье не бросило тебя. Оно просто выпало у тебя из *сумочки*” [7, 518].

Набагато більше пошастило у відтворенні подібному душевному дискурсові, пов’язаному із внутрішнім світом милої, беззахисної Олени Річинської. Героїня

дійшла справжнього відкриття: “Олена починає вірити, що Бог знав, що робить, не давши їй за мужа Ореста Білінського. Так бодай залишилася їй нев’януча мрія, вічна лампадка перед іконою “Матері Божої невстаючої помочі”, до якої може звернутись кожної гіркої хвилини життя” [5, 200]. Переклад: “... Так у неї, по крайній мере, осталась хоть неувядаемая мечта, вечная лампада перед иконой “Матери Божьей всех скорбящих радости”, к которой можно обратиться в горькую минуту жизни” [7, 187]. Через кілька сотен сторінок Ірина Вільде, використовуючи певною мірою принцип кільцевого обрамлення, створює споріднений образ, такий же яскравий і щемний: “Всі оті скупі спогади про племінника пані Максимовички... були для її внутрішнього світу наче малий квітничок, огорожений та замкнутий на колодку. У хвилини душевного осамотіння відчиняла вона хвіртку від садочка своєї молодості, щоб дихнути ароматом слогадів, і знову замикала на ключ, аби чужа нога не могла дістатися туди” [5, 581]. У перекладі повністю відтворено сюжетно-тематичну й естетичну складові художньої інформації оригіналу: “Все эти скупые воспоминания ...были для ее внутреннего мира как маленький цветничок, отгороженный и запертый на задвижку. В минуту душевного одиночества она открывала калитку в сад своей молодости, чтобы вдохнуть аромат воспоминаний, и снова запирала на ключ, чтобы чужая нога не могла ступить туда” [7, 533].

Еквівалентний переклад метафор не завжди виправдовує себе, часом словникова точність просто шкодить. У романі “Повнолітні діти” Дарка не намилюється буянням осені у Штефанешті, коли природа наче й не думає відступати: “*Тернина*, народивши на світ плоди, вдруге забажала радощів материнства: то тут то там несміливо зацвіла, не так рясно, як навесні, проте в цьому прозорому, чистому, аж дзвінкому повітрі мигдалевий запах того цвіту розносився далеко” [2, 392]. У російському перекладі: “*Терновник* уже раз произвел на свет плоды, захотел вторично испытать радость материнства...” [3, 406]. З формальної точки зору все точно передано, але те, що граматично слова тернина/терновник не узгоджуються щодо роду, створює небажану шлутність. Тут, очевидно, варто було б виходити з того, що для російського читача більш важливою є не ботанічна точність, а реальність, переконливість та чаруюча приналежність авторського образу. Коли перекладач не відчуває, що стоїть за граматичним неузгодженням у роді, створюються ситуації і більш прикрі. Так, свекруха Орісі (“Сестри Річинські”), прагнучи хоч якось обілити далеко не цнотливу поведінку невістки, зауважує: “Я передала через нашу Орісю, але вона, напевно, забула... Вона теж має чимало на голові. І город, і чоловіка, і коней” [5, 579]. Удливна тітка Клавда миттєво реагує на цю репліку: “А щодо коників,

До 100-річчя Ірини Вільде

то маєш рацію, добре скануть вони Орісі в голові". Прозорий натяк на чоловіче плем'я цілком очевидний: "Їдкє зауваження тіпки Клавди в однаковій мірі могло стосуватися замишування Орісі кінським спортом, як і її флірту з Нестором" [5, 579]. Переклад позбавляє ситуацію притаманної їй в оригіналі пікантності: "Я передала через нашу Орысю, но она, верно, забыла вручить. У нее тоже мельница на голове. И огород, и муж, и лошади!" [7, 530]. Така інтерпретація є особливо прикрою, оскільки конотативне поле ключового у цьому випадку слова в обох мовах практично однакове.

Відтворення багатой, оригінальної, переконливої образності Ірини Вільде засвідчує необхідність максимального збереження концептуально-фактологічного, естетичного, культурологічного наповнення її художнього світу.

1. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. – М., 1975.
2. Вільде І. *Повналітні діти*. – Львів, 1952.
3. Вільде І. *Совершеннолетние дети*. – М., 1975.
4. Вільде І. *Сестри Річинські*. – К., 2004. – Т. 1.
5. Вільде І. *Сестри Річинські*. – К., 2005. – Т. 2.
6. Вільде І. *Сестры Ричинские*. – Львов, 1965. – Т. 1.
7. Вільде І. *Сестры Ричинские*. – Львов, 1966. – Т. 2.
8. Качкан В. А. *Ирина Вильде*. – К., 1991.
9. Лотман Ю. *Семиосфера*. – СПб., 2004.
10. Макарова Л. С. Пrazматические модификации художественной информации в переводе // *Вестн. Москов. ун-та. Сер. 9. Филология*. – 2004. – № 4. – С. 82–88.
11. Фарино Й. *Введение в литературоведение*. – Катовице, 1980. – Ч. 2.

Алла Бойко, д. філол. н., проф. (Київ)
УДК 070:82–343

ПРОБЛЕМИ ЦЕРКВИ І РЕЛІГІЇ У ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ Й ПУБЛІЦИСТИЦІ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Досліджуються дуалізм деяких світоглядних аспектів та естетичні особливості творчості української письменниці Ірини Вільде. Ключові слова: публіцистика, релігія, церква, художня система

Dualism of some aspects of world views and aesthetically beautiful features of creation of the Ukrainian authoress Irene Vil'de is explored. Key words: publicism, religion, church, artistic system.

Актуальність статті, на нашу думку, полягає у необхідності переплянути, і не виключено, що й зруйнувати певні стереотипи сприйняття багатьох творів українських письменників із позицій їх ставлення до релігії, віри, церкви і всього спектра взаємозв'язаних проблем. У статті досліджуються деякі аспекти творчості письменниці й журналістки Дарини Макогон, яка увійшла в літературу під псевдонімом Ірина Вільде. Наскільки відомо, її творчість, а також художню спадщину багатьох українських письменників ХІХ–ХХ ст. не піддавали своєрідній ревізії стосовно їх ставлення до релігії та церкви.

Ми приєднуємося до думок тих релігієзнавців [1; 2], які вважають, що ці два поняття у свідомості багатьох українців не тотожні. Це віддзеркалено в культурі, зокрема й літературі: традиція відокремлення віри від церкви закладена ще у творчості Г. Сковороди. Не збігаються ці поняття також у творчості І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка та багатьох інших. У народній свідомості зв'язок релігії і церкви як соціального інституту почав руйнуватися ще з часів Петра І, який перетворив церкву у “відомство православного віросповідання”. Кульмінацією цього процесу можна вважати пропагандистські спроби закріпити у свідомості українського народу формулу “православ'є, самодержав'є, народність”, що була чужою для неросійської (української) народності, як і самодержавний устрій, як і та модель православної віри, яку пропонували українцям у церквах вихованці Московської та Санкт-Петербурзької духовних семінарій та академій.

У радянські часи будь-яке критичне зауваження письменника щодо церкви або представників духовництва трактувалось як прояв атеїзму і боротьби проти релігії [3]. Таким чином, і суперечлива у світоглядно-ідеологічному плані творчість Ірини

© Бойко А., 2008

До 100-річчя Ірини Вільде

Вільде проголошена деякими літературознавцями своєрідною ілюстрацією до боротьби комуністичної партії з релігією. Тим більше, що майже всі персонажі її найвідомішого роману “Сестри Річинські” кровними узами пов’язані з духівництвом, і назвати праведним їх життя неможливо. Так, у зазначеному творі лише між іншим говориться про духовний світ священника Аркадія Річинського та його богослужбову практику, більше уваги приділяється його бізнесовим справам. Як слушно стверджує В. Качкан: “При характеротворенні Аркадія Річинського використано дві основні лінії: піп-політик і піп-ділок” [4, 94]. Особливо наголошується в романі на тому, що священник мав бізнесові справи з людиною іншої віри – іудеєм.

Красномовним в аспекті засудження церкви та її служителів є в романі ще один епізод – селянина Ілька Савицького за незначну провину посилають на шибеницю. Християнин – священник А. Річинський не лише не захистив його, а буквально, фізично, як Понтій Пілат, умив руки – прийшов додому, “обмився холодною водою... перехрестився і очищений, наче наново охрещений”, ліг у ліжко поруч із мирно сплячою дружиною. До речі, сама Олена Річинська вийшла заміж за Аркадія не за коханням, проти своєї волі, бо так було заведено у середовищі духівництва. А ліберальні кола ХХ ст. це засуджували.

Не часто згадують про духовні цінності доньки Річинських. Не завжди дотримуються християнських настанов і родина священника Ілаковича, родича Річинських, патріархальний побут яких відверто засуджується у романі.

Іронічно зображується сімейство Підгірських у “Повнолітніх дітях”: консервативний ретроград панотець, пихата і зарозуміла пані, його дружина, яка не йде, а пливе вулицями Веречанки. Безвольним і недолугим змальовується син Підгірських, смішною і горділивою постає у романі старша донька Софійка. Іронічно ставиться письменниця до молодшої – пустотливої Оріськи. Це особливо виразно зображено в епізоді, коли донька православного священника молиться зі сльозами на очах у католицькому храмі, щоб усі подивились, як красиво вірує гарненька дівчина.

Перші розчарування, які спіткали в українській гімназії Дарку Попович – головну героїню роману “Повнолітні діти”, пов’язані якраз із зустріччю з доньками священників. Гімназистки з заможних родин духівництва дружньо підхопили під руки Оріську, яка була з їх “кола”, і забрали дитячу подругу від доньки народного вчителя, підкреслено не помічаючи Дарку.

У цьому аспекті І. Вільде виступала цілком у дусі свого часу і середовища –

представників інтелігентних ліберально-демократичних кіл, для яких церква і релігія були на той час тотожними й уособлювали ті сили, які, на думку деяких суспільних діячів, заважали народові на шляху до прогресу. Атеїзм, а точніше, деклароване безвір'я, було своєрідною модою ХХ ст. для інтелігенції.

Але чи була вже такою атеїсткою Дарина Макогон – І. Вільде в часи, коли майже вся інтелігенція захоплювалась атеїзмом? Шукати відповідь на це запитання змусила нібито дрібниця – прізвище, яке дала письменниця улюбленій героїні в автобіографічній повісті “Повнолітні діти”. Залишивши власне ім'я, прізвище для alter-ego І. Вільде вибрала нетипове для тогочасної культурної “моди” і свого оточення – Попович. Як відомо, такі прізвища притаманні лише вихідцям із духовництва. Тим самим, на нашу думку, І. Вільде “сигналізувала” читачській аудиторії про свій кровний зв'язок із тими, хто за належність до певного соціального прошарку висміювались у Європі й кувались та знищувались у радянській Україні.

І якщо представники духовництва піддавались певному іронічному й навіть іноді сатиричному зображенню у творчості письменниці, то духовні цінності християнства, навпаки, пропагувались у її публіцистиці. Відданість християнському світогляду відбилась у деяких оповіданнях, повістях, романах цієї письменниці. Аргументом на користь цього твердження може бути і побіжний мовний аналіз її творів, де часто трапляються слова *святий, освячений, неофіт, фарисей, Божья ласка, праведність, гріх, алтар, чиста віра*, нерідко можна спостерігати звертання до Христа і Богородиці тощо.

Львівська дослідниця Марія Вальо наголошувала на тому, що світогляд і художня система І. Вільде формувались під впливом творчості М. Яшкова – модерністського поета і письменника-містика з яскраво виявленим інтересом до психологічних глибин людської душі. М. Вальо, літературно-критичний нарис “Ірина Вільде” якої вийшов у світ у 1962 р., ще при житті Дарини Макогон-Полотнюк, за певних, цілком зрозумілих обставин, не могла докладно писати про вплив відомого декадента на творчість І. Вільде, але і в її дослідженні кілька разів згадується про те, що естетика письменниці формувалась у річищі ідеалізму: “Будучи студенткою університету, Ірина Вільде схилилась до ідеалістичних поглядів...” [5, 11]. Ці погляди адекватно відбилися у публіцистичній творчості І. Вільде під час її роботи у західноукраїнських журналах “Жіноча доля” та “Світ молоді”. Віддзеркалились вони і у новелах, мініатюрах, повістях, опублікованих на сторінках часописів “Нова хата”, “Жінка”, “Українське слово”, “Учительський шлях” та ін.

Письменниця приділяла велику увагу морально-етичному аспекту християн-

До 100-річчя Ірини Вільде

ства, залишивши поза контекстом філософську й обрядову частину релігії. Вона буквально пропагувала всією своєю творчістю головну заповідь Христа: "Любіть ближнього твого, як самого себе". Про це у 1936 р. ще зовсім молода Д. Макогон відверто сказала в інтерв'ю, яке вона дала М. Рудницькому для журналу "Назустріч". Характеризуючи стан тогочасного літературного процесу, вона з біблійною афористичністю зазначила про сучасних їй письменників: "Як у них мало справжньої любові до того, що вони пишуть!" [6].

І. Вільде писала про любов і любила своїх персонажів, а також своїх читачів. Вже у перших збірках новел "Химерне серце" і "Метелики на шпильках" вона порушувала несподівані аспекти любові до всього живого, і дуже інтимні проблеми кохання зокрема. У 1930-х рр. церковна преса засуджувала письменницю і журналістку Ірину Вільде за те, що вона порушувала табуйовані у масовій свідомості проблеми статевих стосунків, пристрасно розглядаючи їх з позицій гуманізму, а не теоцентризму [7, 377].

Проте, як виявилось, письменниця випредила час більш ніж на 70 років, уперше зачепивши у пресі проблему, що стала актуальною для католицьких, греко-католицьких і православних мас-медіа сучасної нам України. Йдеться про всі аспекти і грані кохання, сімейне життя, збереження родини, планування сім'ї, у тому числі й про аборти. Ще у 1933 р., працюючи у коломийському часописі "Жіноча доля", Д. Макогон, ідучи проти хвилі жіночої емансипації, опублікувала статтю "За природне право жінки". У часи, коли аборти обговорювались у пресі як цілком нормальне і схвальне явище, і навіть пропагувались на шпальтах радянського журналу "Работница", молода журналістка Д. Макогон написала: "Всю свою самостійність віддала б без жалю за один твій усміх, моя дитино ненароджена!" [8, 167].

Коли в Європі та Східній Україні, яка на ті часи вважалась радянською, пропагувались у пресі вільні статеві стосунки і фактично провадилась агітація за відлучення дитини від матері й родини взагалі (жінки мали працювати на ефемерне суспільне благо, залишаючи дітей цілодобово у дитячих садках, де вони мусили отримати колективне виховання на відміну від індивідуалістичного, яке могла дати лише мати), Д. Макогон пише: "Ненормальні ці часи... що, ставши матір'ю, ми примушені залишати своїх дітей під опікою чужих людей" [8, 167].

До цієї ж теми повертається вона у статті "Чи наші сини мають бути нашими помічниками?". Журналістка зауважувала: "Чому ми хочемо мати дітей? Очевидно, коли візьмемо під увагу і природне почуття, і національні обов'язки, ба

навіть закон Божій... щоб було для кого жити” [8, 183]. Призначення жінки за законами Божими – ось про що говорила Д. Макогон зі своїми читачками зі сторінок часопису для дівчат “Світ молоді”. Тому так часто у популярних статтях, невеликих оповіданнях, мініатюрах вона ненав’язливо нагадувала захопленим атеїстичною модою юнкам про християнську мораль і Божі заповіді.

Твори І. Вільде тонко і психологічно точно ніби ілюструють Божі заповіді: “Шануй батька твого і матір твою” (“Ми і наші матері”, “Врятований”, “Повнолітні діти”, “Сестри Річинські” та ін.), “Не вбий!” (“Любов”), “Не кради” (“Крадіж”), “Не пожадай жінки ближнього твого” (“Маленька господиня великого дому”, “Ти”, “Зрада”), “Не чужолож” (“Східна мелодія”, “Психолог”, “Добрі друзі”, “Наші батьки розлучились”) та ін. У зв’язку з останнім біблійним положенням необхідно звернутися до неоднозначного образу бездітної невістки священика Ільковича. Жінка хотіла народити дитину, але не могла завагітніти від свого чоловіка, тому й відкинула церковну вимогу заради природного права мати дитину.

Очевидно, Ірина Вільде не приймає догматику християнства, вона нібито перевіряє віковічні істини, дає свою інтерпретацію вищим етичним надбанням людства для того, щоб ще раз впевнитися в їх актуальності для ХХ ст. Проте її світогляд формувався під впливом християнства, вона постійно перебувала у контексті морально-релігійних проблем, за цілком зрозумілих причин не називаючи їх. “Не взивай намарне імені Господа Бога твого”. На нашу думку, християнство було тим живильним середовищем, яке давало І. Вільде наснагу для творчості.

Підхід письменниці до зазначених проблем вважаємо типовим для української культури й літератури. На нашу думку, він схожий на ставлення до церкви, релігії та віри Г. Сковороди, який насміхався над священиками, постійно читав Біблію і вважав її найкращим співрозмовником, замислювався над етико-філософськими проблемами буття і вирішував складні завдання, що ставило перед ним життя.

Проте життя Дарини Макогон – Ірини Вільде було дуже складним, і ставлення до неї – неоднозначним. На нашу думку, яка сформувалась після ретельної роботи з мемуарною літературою, письменниця була змушена заради збереження життя і відносного спокою своїх близьких приховувати власні погляди, а це негативно вплинуло на тематику її творів та естетичну систему. Але етичні вимоги до самої себе в неї були високі. Р. Федорів, який опублікував у журналі “Жовтень” мемуари про І. Вільде, згадував слова письменниці: “Боже, Боже, – зітхала, – я доживаю до старості і завжди була переконана, що в нашому письменницькому ремеслі найголовнішим є чесність, совість” [9, 113]. Чесність і совість – ключові поняття

До 100-річчя Ірини Вільде

християнської етики, про що не раз згадувала письменниця у повістях, романах і публіцистичних виступах.

І. Вільде, нібито підтверджуючи християнський догмат про безсмертність людської душі, висловила таким чином: "Щоб увійти у безсмертя, людина мусить скласти два вступні екзамени: один перед сучасником, другий перед історією" [10, 137].

Згадуючи драматичну долю письменниці і її складний творчий шлях, С. Майданська писала, що в церквах деякі старовинні образи замальовували більш сучасними або просто ховали їх під шаром вапна. Ми приєднуємося до думки цієї дослідниці, яка зазначила, що "Ірині Вільде довелося самій замальовувати свої — фарби". І. Вільде змушена була приховувати свій релігійний світогляд, який, проте, своєрідно відбився в її художній творчості.

1. Колодний А. Україна в її релігійних вимірах. — Л., 2005.
2. Колодний А., Филипович Л. Релігійна духовність українців. — Л., 1996.
3. Українські письменники в боротьбі проти релігії. — Житомир, 1971.
4. Качкан В. Ірина Вільде: Нарис життя і творчості. — К., 1991.
5. Вальо М. Ірина Вільде: Літературно-критичний нарис. — К., 1962.
6. Інтерв'ю І. Вільде М. Рудницькому. Еротика, патріотизм, плани на майбутнє // Назустріч. — 1936. — № 2.
7. Вільде І. Твори: В 5 т. — К., 1968. — Т. 5.
8. Вільде І. Незбаженне серце. — Львів, 1990.
9. Вільде І. Людське тепло. — Львів, 1964.
10. Федорів Р. Дерево Ірини Вільде // Жовтень. — 1993. — № 9.
11. Майданська С. Люблю любити любов // Українська культура. — 1998. — № 3.

ІСТОРІЯ ЖУРНАЛІСТИКИ

Анастасія Волобуєва, асист. (Київ)

УДК 070.82–34.21

“СЛУЖІННЯ КРАСІ ЛЮДСЬКОГО ТІЛА”: ВИДАННЯ ПРО ФІЗИЧНУ КУЛЬТУРУ ТА ВИХОВАННЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Розглянуто спортивну пресу Києва кінця ХІХ – початку ХХ ст., описано її тематичне розмаїття. Особливо зосереджено увагу на вузькоспеціалізованих часописах того часу. Ключові слова: журнал, спорт, перегони, здоров'я.

It is considered that thematic variety was described in Kyiv sport press at the end of XIX – beginning of XX centuries. Separately attention is concentrated on specialized magazines of that time. Key words: magazine, sport, harness racing, health.

Фізична культура і спорт – важливі складники суспільного життя. Яскравим підтвердженням цього стало відновлення у 1896 р. Олімпійських ігор. За стартами у грецьких Афінах спортивний рух набирає розвитку в Росії. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у країні починають створюватися спортивні товариства і клуби з олімпійських видів спорту. Величезної популярності набули турніри борців за участю українського богатиря Івана Піддубного. Тож зрозуміло, що спортивній тематиці на шпальтах різних видань поступово відводилося все більше місця.

На межі століть, коли спорт тільки-но почав активно розвиватися на українських землях у Російській імперії, люди бачили в ньому, в першу чергу, мистецтво, красу тіла, здоров'я. Саме тому спорт мав насамперед ознаки культурно-духовного процесу, відповідно спортивна преса того часу більше тяжіла до мистецької типологічної групи.

Слід зазначити, що історія київської спортивної преси фактично не вивчалася, хоча в історико-бібліографічних працях В. Солдатенка [10], В. Ігнатієнко [6; 7], М. Лісовського [2], Л. Лійського [8], А. Животка [4] згадується цей сегмент періодики. Проте це статистичні дані, без детального опису видань. Варто назвати “Енциклопедію олімпійського спорту України” за редакцією В. Платонова [5], де, крім визначення різних видів спорту, відомостей про знані постаті, товариства, змагання, згадувалися й спортивні дореволюційні газети і журнали. Здебільшого посилення на окремі часописи або публікації зафіксовані на російських сайтах.

© Волобуєва А., 2008

Історія журналістики

Скажімо, на сторінці “Вестник Замоскворечья” у матеріалі “С. А. Ульянин – пионер русской авиации” цитуються рядки з журналу “Вестник воздухоплавания и спорта” [9]. Сайти, що інформують про розвиток голубиноного спорту в Росії, не обминули увагою київський часопис “Вестник голубиноного спорта” [1; 3].

Тож метою публікації є тематичний аналіз відомих київських спортивних видань. Адже вивчення спортивної преси кінця XIX – початку XX ст. дозволяє повніше представити недостатньо висвітлений період із історії фізичної культури і спорту нашої країни. В зазначений час у місті виходило 14 таких журналів: 6 із них були універсальними – “Спорт” (1897–1898), “Вестник спорта” (1902), “Спорт и игры” (1912–1913), “Спортивный курьер” (1912), “Красота и сила” (1913), “Спортивно-театральное обозрение” (1913); 8 присвячувалися окремим видам спорту – “Вестник голубиноного спорта” (1893–1904), “Спорт” (1898), “Шашки” (1901), “Спортсмен” (1909), “Вестник воздухоплавания и спорта” (1910), “Киевский конский спорт” (1912–1918), “Киевские бега” (1916), “Спортсмен и бега” (1917). За періодичністю виходу виявлено 2 щотижневики, 2 щомісячники, 3 двомісячники, 7 видань із невизначеним терміном виходу у світ.

У редакційних статтях універсальних часописів зазначалося: “Ми широ і від душі бажаємо вам, щоб спорт, тобто розумна і корисна розвага і відпочинок від щоденної життєвої штовханини, одержав скрізь право громадянства, щоб його визнало суспільство, прийняли школи і ввели в життя не адміністративні заходи, а власне, суспільна свідомість” (Спорт. – 1897. – № 1); “Дати читачам добре поінформований журнал, який ознайомлюватиме їх зі спортивним життям Києва, Південного краю, Росії і Заходу... Будемо проповідувати ідею фізичного розвитку як найпрекраснішу ідею в світі, втілення якої приведе людство до моральної і фізичної досконалості, до краси, гармонії і повноти життя. Скрізь будемо розносити ідею фізичного оздоровлення, популяризувати спорт” (Спорт и игры. – 1912. – № 1).

На шпальтах цих видань порушувалися питання фізичного виховання (“Фехтування і фізичне виховання” Е. Саля), подавалася хроніка спортивного життя: становлення спортивних видів у Києві, проведення спортивних виставок, діяльність товариств (“Олімпійські враження”, “Історія виникнення ігри в футбол у Києві” А. Вешпе і т.п.), друкувалися фейлетони на спортивну тематику. Серйозну увагу часописи приділяли спортивному життю провінції, повідомленням від власних кореспондентів у Петербурзі і Москві (“Московська ювілейна виставка”, “Перегони в Москві”, “Підняття стягу чорноморського яхт-клубу”, “Нові боти парусного гуртка”).

Найчастіше існуючим рубрикам давалися назви за видами спорту: “Велосипедний спорт” (“Велосипед без ланцюгів”, “До майбутніх всеросійських чемпіонатів”), “Голубиний спорт” (“Андре та його голуби”, “Голубині садки”), “Авіатика” / “Повітроплавання” (“Результати воєнного конкурсу аеропланів”), “Шахи” (опяди турнірів, розклад партій), “Футбол” (“Осіньне коло футбольних ігор у цифрах”), “Автомобілізм” (історія створення різних марок, розповіді про мотори), “Гімнастика” (“Гімнастичне свято середньо-навчальних закладів”), “Важка атлетика”. Траплялися також рубрики “Спорт за кордоном” / “Закордонна хроніка” (“Фінський кінь”), “Різний спорт” (фехтування, бокс, парусний, ходульний спорт), “Хроніка спорту” тощо.

Вузькоспеціалізовані часописи інформували про окремі види спорту. На початку ХХ ст. найпопулярнішим був скаковий спорт. Окрім того, що він висвітлювався в усіх універсальних виданнях, п'ять із восьми спеціалізованих журналів присвячувалися саме цьому виду. Як правило, стояло подібне завдання, висловлене в київському журналі “Спортсмен и бега”: “...Дати нашим товаришам-спортсменам все те, що може, що повинно задовольнити їх у спортивному відношенні. Задовольнити всіх, хто пристрасно цікавиться рисистим спортом, і тих, хто відвідує перегони тільки заради присяного проведення часу” (1917. – № 1). Такі часописи обслуговували інтереси кіннозаводчиків, власників бігових і скакових коней, публіки, яка відвідувала перегони. Друкувалися календар спортсмена з інформацією про міста й дні перегонів та скачок, програми перегонів, репортажі з міст, де відбувалися перегони (“До відкриття сезону”, “Московські перегони”, “Перегони в Курську”), виїздки коней, детально розповідалося про заводи з вирощування коней (“Завод Ф. Ф. Терещенка”), про продаж/купівлю коней, давалася характеристика породам.

Навіть оповідання і вірші присвячувалися коням. Наприклад, як ці рядки з журналу “Киевский конский спорт”: “Я в вас влюблен до ужаса ужасно, Я завтра вновь увижусь с Вами! Боже ... Вы для меня всего, всего дороже” (1912. – № 1). А от безкоштовний однойменний додаток до журналу “Спорт” у 1898 р. опублікував низку прислів'їв про коней (“Прыгнул бы на коня, да ножки коротки”, “Песнею коня не накормишь”, “Пеший конному не товарищ”).

Часопис “Спортсмен”, присвячений виключно питанням рисистого і скакового спорту, надрукував досить пізнавальне дослідження “Із щоденника тототшика”, де характеризувалися окремі “іподромні типи”: “професор – грає на підставі найостанніших, правильних, перевірених і достовірних відомостей. І... програє

Історія журналістики

грунтовно; математик – його відзнаки на програмі є результатом тривалих математичних обрахунків. У своїх висновках він твердий, як істинний математик. Постійні програти називаються “математичною помилкою”; прикидчик – усе, що відбувається, записує в книжку; підказувачі – на наше століття дурнів вистачить, цілком резонно зауважують ці лицарі іподрому; професіонали – виграти на перегонах неможливо, але зробити гроші можна. Потрібно вміти піймати рибку в мутній воді, потрібно вміти використовувати людську дурість і не потрібно бути дурнем” (1909. – № 24. – С. 2–3).

У 1890 р. у Києві створено перше в Російській імперії товариство голубиноного спорту, яке через три роки почало видавати власний часопис “Вестник голубиноного спорта” за редакцією А. Блізнера. Видання було удостоєне диплома на Всесвітній Міжнародній виставці періодичних видань у Брюсселі (1893) і почесного диплома І-ї Міжнародної виставки птахівництва в Санкт-Петербурзі (1899). Саме “Вестник голубиноного спорта” став першим спортивним журналом міста. Його мета – “піднести голубівництво в Росії на належну висоту, облагородити цей спорт в очах сучасного суспільства і довести, що на цю галузь птахівництва не можна дивитися тільки з погляду спорту. У друкованому органі вказуємо на користь голубівництва для сільської промисловості. Особлива увага звертається на розведення і застосування поштових голубів, як дуже корисних птахів для держави” (1893. – № 1).

Зміст видання становили урядові розпорядження і відомості про діяльність Товариства, вісті, що стосувалися голубівництва в Росії та за кордоном, оголошення тощо. Опубліковано різноманітні звіти, скажімо, “Звіт про діяльність Російського товариства голубиноного спорту за 9-й рік існування”, “Річний звіт Новоросійського товариства”, “Вісті з різних товариств”, оповідання про голубів (“Поштовий голуб № 16”, переклад із чеської), розповіді про відомих людей, які розводили голубів. Єдиним постійним розділом журналу був “Відділ порад і заміток” (“Поштовий голуб в німецькій армії”, “Розмноження голубів”, “Життя і харчування голубів”, “Розмноження птахів”).

Упродовж чотирьох років існував спеціалізований журнал “Шашки”. Його програма передбачала ознайомлення з хронікою шашкового життя Росії і за кордоном (“Головні факти шашкової хроніки в Росії за останні шість років (1891–1897 рр.)”, “Головні центри шашкової гри в Росії”), теоретичні дослідження з шашок (“Правила гри в російські шашки”, “Позначення головних шашкових дебютів і перші звичайні ходи кожного дебюту”, “Ловля одинокої дамки трьома

дамками, які володіють “великою дорогою”). Основне місце в часописі відводилося описам шашкових партій із примітками та шашковим положенням (етюди, закінчення, кінцівки шашкових ігор); конкурси шашкових етюдів, шашкові турніри і матчі з листування і за дошкою; різновиди шашкових ігор; критиці й бібліографічним творам і статтям із шашок; невеликим оповіданням і віршам, які стосувалися шашкової гри; друкувалися портрети видатних шашкістів (“До відома про московського шашкового гравця Івана Хромого”). Здебільшого публікації належали перу незмінного редактора-видавця П. Бодяньського.

Варто зазначити, що всі спортивні часописи були широко ілюстрованими. Наприклад, журнал “Спорт” за 1898 р. надрукував понад 250 ілюстрацій, серед яких чимало портретів відомих гонщиків. Часто містилися фотографії футбольних команд, велосипедистів, коней і їхніх власників тощо.

Завдяки спортивним виданням ми сьогодні добре обізнані зі спортивним життям Києва в ті далекі роки. І, як бачимо, було воно надзвичайно насиченим, різноманітним і цікавим.

1. Бак Д. Лисовский Н. М. Библиография русской периодической печати // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/3/rezob108-p.html. – 2007. – Трав.

2. Библиография русской периодической печати. 1703–1900 гг.: (Материалы для русской журналистики) / Сост. и изд. Н. М. Лисовский. – Пг., 1915. – 1067 с.

3. Голубиный спорт в России // <http://infoart.iip.net/nature/animals/fly/history.htm>. – 2007. – Трав.

4. Животко А. Історія української преси / Упоряд. М. Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 1999. – 368 с.

5. Енциклопедія олімпійського спорту України / За ред. В. Платонова. – К., 2005.

6. Ігнатієнко В. А. Бібліографія української преси, 1816–1916. – Х.; К.: Держвидав України, 1930. – 288 с.

7. Ігнатієнко В. А. Українська преса 1816–1916 рр.: Іст.-бібліограф. етюд. – К.: Держвидав України, 1926. – 76 с.

8. Ильинский Л. Список повременных изданий за 1917 год / Под ред. проф. С. А. Венгерова. – Пг., 1919. – Ч. 1.: Алфавитный список повременных изданий. – 186 с.

9. Солдатенко В. Большевицкая пресса Украины в 1917–1918 гг.: Историко-библиограф. обзор. – К.: Вища шк., 1979. – 207 с.

10. Улянин С. А. – пионер русской авиации // Вестник Замоскворечья // http://www.zamos.ru/info/?tree_id=14&qid=19. – 2007. – Трав.

Оксана Почапська, викл. (Кам'янець-Подільський)
УДК 070 "1917–1921" (477/43-25):82-92

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФЕЙЛЕТОНУ (за матеріалами кам'янець-подільської преси 1917–1920 рр.)

У статті на основі фактичного матеріалу розглянуто і проаналізовано жанрові особливості фейлетону в кам'янець-подільській пресі періоду національно-визвольних війн 1917–1920 рр. Ключові слова: фейлетон, національно-визвольна війна, жанрові особливості, національна свідомість.

The article deals with the problem of genre features of newspaper satire in the press of Kameanets-Podilsky, which was published during the period of national-liberating wars. Key words: newspaper satire, national-liberating war, genre features, national consciousness.

Проблема дослідження сатиричної публіцистики як одного зі способів вираження і формування національної свідомості залишається особливо актуальною в наш час, коли відбуваються процеси відбудови української державності та набуття Україною статусу європейської держави.

Проблеми сатири та гумору в пресі вивчали О. Кузнєцова [4], П. Сорока [9], Л. Кройчик [3] та ін. На жаль, нині у дослідженні сатирично-публіцистичних жанрів української періодики (зокрема дожовтневого періоду) спостерігається певна односторонність, нівелюються регіональні відмінності преси загалом.

Як свідчать історичні дослідження, Кам'янець-Подільський у 1917–1920 рр. був центром політичного і культурного життя Правобережної України. Політична картина тут змінювалася майже щодня – до влади по чергово приходили то більшовики, то директорія. Змінювався уряд, змінювалася і законодавча база. Тому не дивним є факт, що більшість населення вважала за доцільне приховувати власні політичні уподобання. Виняток становила преса. Варто зауважити, що Кам'янець-Подільський на той час налічував близько 15–20 друкованих видань, не враховуючи бюлетенів і листівок.

Боячись писати відкриті статті з чітко вираженими націоналістичними закликами, газетярі обмежувалися сатиричними та гумористичними жанрами. Це були памфлети, саркастичного характеру політичні портрети владних осіб тощо. Але найпопулярнішим стає фейлетон, оскільки саме йому притаманна свобода від

жорстких рамок у мовленні, композиції та виборі матеріалу. Майже у кожній газеті на останній шпальті була запроваджена рубрика, назва якої варіювалася в межах “Маленький фейлетонъ”, “Не так сталося, як гадалося”, “Нові приповідки”, “Крылатые риемы”, основним жанровим наповненням яких залишалися сатирично-публіцистичні жанри, а своєрідним лідером серед них був фейлетон.

Більшість дослідників (В. Здоровега, А. Тепляшина та ін.) схиляються до думки, що фейлетон виник у Франції 28 січня 1800 р., де “цим словом спочатку називали невеликі публікації, видрукувані як додатки до певних політичних видань на окремому аркуші” [2, 249]. Саме слово “фейлетон” вживається як означення відокремленої частини газети, додатка, виділеного друкарською лінією, нижньої частини газетного аркуша. Під цією рубрикою друкувалися оголошення, відгуки-рецензії на музичні, літературні новини, повідомлення про моду, неофіційні матеріали.

Згодом широкого поширення набув інший погляд на фейлетон як на твір, що друкується з метою “пожвавлення” газети чи журналу. Таке бачення фейлетону як твору перш за все цікавого, веселого, енергійного також практично знімало питання стосовно його специфічних жанрових ознак: будь-яка “жваво” написана стаття чи замітка могла в такому разі вважатися фейлетоном.

Першими фейлетонами у східнослов'янських літературах стали твори літературно-критичного спрямування, що з'явилися в 30-х рр. XIX ст. за підписом Феофілакта Косичкіна (О. Пушкіна). Як самостійний художньо-публіцистичний жанр, фейлетон чітко визначився у 40–50-х рр. і розвитку набув у 60–70-х рр. XIX ст. Лише з 90-х рр. фейлетон став жанром переважно сатиричним, з широким використанням іронії, сарказму, гіперболи, різнобічної асоціативності. Наприкінці XIX ст. виникла тенденція розвитку окремих жанрових різновидів (маленький фейлетон, вірш, фейлетон).

На початку XX ст. слово “фейлетон” означає специфічний газетний жанр, особливий спосіб спілкування фейлетоніста з читачем, проте сам жанр дуже змінився. Він нагадує гумористичне, інколи навіть сатиричне оповідання, реальні факти примхливо переплітаються в ньому з художньою авторською вигадкою.

“Фейлетон, як і нарис, – зіставляє обидві форми Є. Журбіна, – належить до тієї сфери усвідомлення дійсності, в якій діалектично поєднуються два принципи її засвоєння: принцип мистецтва літератури і принцип мистецтва публіцистики. Фейлетон, як і нарис, – жанр художньо-публіцистичний... Говорячи про різницю між нарисом і фейлетоном, необхідно підкреслити, що нарис у цілому зливається з

Історія журналістики

художньою літературою тісніше, ніж фейлетон, який стоїть на межі стику з публіцистикою” [1, 117].

Подавши стислий аналіз творів фейлетонного жанру (від Остапа Вишні та його “Мисливських усмішок” і аж до журналу “Перець”), В. Здоровага приходить до висновку, що “фейлетон прийнято визначати як сатиричний, художньо-публіцистичний, малої форми твір, у якому висміюються негативні явища соціально-політичного життя, повсякденного побуту, стосунків між людьми” [2, 249]. Об’єктом сатири у фейлетоні завжди були не просто негативні явища, а такі “хиби і вади, які рядяться під добропорядність, люди, котрі видають себе не за тих, ким є насправді” [2, 250].

Досліджуючи природу фейлетону, А. Капелюшний відзначав унікальність поєднання у таких творах сатиричного і художньо-публіцистичного начала: “вони сатиричні, оскільки з’ясовують комічну суть факту, явища, тобто показують невідповідність між ідеалом сатирика, між суспільним ідеалом і реаліями дійсності, які набувають форм негативного явища. І одночасно це твори публіцистичні, в яких сатирик намагається реалізувати певний публіцистичний задум, чітко визначає свою позицію” [10, 298].

Фейлетон може набирати найрізноманітніших форм. Він може наближатися до гумористичного оповідання, або бути написаним у формі листа, щоденника, комедійної сцени між кількома особами. Фейлетоністи часом запозичують у своїх творах образи з відомих книг світової і вітчизняної класики, пародіюють відомі твори і т.д. Це потрібно для головного у фейлетоні – сатиричної типізації, розвінчування негативного явища з допомогою сатиричного образу, який відбиває істотні ознаки негативного у суспільстві. Сатирична типізація досягається художньо-публіцистичним узагальненням негативних явищ у конкретному соціальному бутті. Сатиричний образ розкриває шкідливість зла і водночас притаманими фейлетону засобами підказує шлях його подолання, або завдяки іронії, сарказму робить неможливим його подальше існування. Адже, за словами М. Гоголя, сміху боїться навіть той, хто взагалі нічого не боїться.

У нашому дослідженні ми відштовхуватимемося від визначення О. Кузнецової, котра, вивчаючи середні сатирично-публіцистичні жанри в сучасній українській пресі і узагальнивши існуючі літературознавчі праці, приходить до висновку, що “фейлетон — середній прозовий жанр сатири, що виявляє комічну суть суспільної парадоксальної проблеми з метою її усунення, викриває систему негативних фактів через реальні та ймовірні події, різні рефлексії, історичні, літературні асоціації,

містифікацію знахідок документів, рукописів, книг, щоденників та інші комічні засоби” [4, 104].

Саме таким жанровим характеристикам відповідає фейлетон із назвою “Мне снилось...” [5, 4]. Сюжетна лінія його розвивається на основі рефлексії – репортеріві наснився сон про те, що раптом Україна перетворилася на одну із найстабільніших держав світу. Життя стало настільки спокійним і розпланованим, що сама собою відпала потреба в існуванні професії репортера. “И мне приснился странный сон. Будто бы не было войны, не было революции. Хлеб стоит 4 к..., масло 30 к... Электрическая станция работает ежедневно, и подает энергию не только для освещения, но и для технических надобностей...”. Прокинувся репортер надзвичайно переляканим. “Я вскочил с постели. На дворе светило чудное солнце... Да ведь это всего лишь сон... И обрадованный до бесконечности своим открытием,.. выпив холодного чаю, отправился в редакцию...” [5]. Тут присутня реальна подія, існує рефлексія, зіткнення двох однакових ситуацій при різних владах.

Але якщо розглянути фейлетон із назвою “Сказка-быль” [8, 4], побудований у казковій формі, “начинений” вигаданими героями, можна помітити, що тут немає найголовнішої жанрової ознаки – цілковито відсутня “суспільна парадоксальна проблема, яка потребує усунення” [4, 104]. Є богатир, якого весь час пригноблювали, принижували, а він одного чудового дня піднявся і переміг своїх пригноблювачів – на такій фабулі тримається переважна більшість українських дум, російських билін, скандинавських саг і т. д. Виникає запитання: можливо, редактор газети, за відсутності філологічної освіти, помилково відніс цю “Сказку...” до жанру фейлетону?

Трапляються у “Сказке...” такі слова: “приносили ему “воду живую” и во время сна она въ горло вливалась ему и забывал богатырь про беду свою, веселье становился, плясать начинал” [8, 4]. Перечитуючи фейлетон, бачимо, що богатир переміг своїх кривдників, але “воду живу” пити не покинув, навпаки, – відсвяткував перемогу черговим “богатырским” ковтком. Автор не подає нав’язуваний алкоголізм, як соціальну проблему, від якої обов’язково потрібно позбавитись. Деякою мірою в любові до чарки автор вбачає українську національну рису, натякаючи тим самим на те, що, позбавившись її, українець тим самим уподібнюється іншим націям, асимілює з ними.

Отже, можна визначити ще одну характерну жанрову ознаку фейлетону – натяк (не присутність) на суспільну проблему, але не з метою її усунення, а з метою перетворення на суспільну перевагу чи національно ідентифікуючий фактор.

Історія журналістики

У газеті “Подольский край” у рубриці “Маленький фельетон” уміщено твір під назвою “Черная неблагодарность” [11, 2]. Тут автор розповідає про картину, що вразила його до глибини душі – російські військовополонені поверталися із Австро-Угорщини: “Оборванные, голодные, измученные, большей частью больные, тянутся они, наши защитники, длинной вереницей... Ни одного слова приветствия, ни одной теплой ласки эти мученики долга не встречают...” [11, 2]. Завершується фельетон тим, що один із військовополонених зупинився і запитав, невже вони заслужили на таке вороже ставлення.

У цьому фельетоні не виявляється “комічна суть парадоксальної проблеми” [4, 104]. Комізм як такий тут цілковито відсутній. Із усіх ознак комічного трапляється лише іронія: “Цветами, криками “ура” их провожали на людскую бойню. И они пошли, уверенные в величии совершаемого ими поступка...” [11, 2]. Чи не єдиними ознаками, що ріднять цей твір із фельетоном (фельетоном, за визначенням О. Кузнецової, Д. Заславського, Л. Тимофєєва), є зигзагоподібність його сюжету і проблема (виражена за допомогою іронії), яку потрібно усувати. Звідси виокремлюємо таку жанрову ознаку фельетону, як виявлення не тільки (або навіть не стільки) комічної суті “суспільної проблеми, яка потребує вирішення” [4, 104], а й її трагічної суті.

Характерною саме для кам’янецького фельетону є ще одна особливість – несподіване закінчення. Такий прийом є властивим для новелістики, проте якщо у новелі закінчення все ж таки можна передбачити, то у фельетонних жанрах воно, як правило, не має логічного пояснення.

У газеті “Подольская мысль” (1918. – № 1) у рубриці “Маленький фельетон” уміщено твір “Наброски карандашом”. Композиційно перша частина його уподібнюється листу. Автор (В. Петр) ділиться враженнями від нового закону про боротьбу зі спекуляцією: “Читали, Аввакум Виссарионович, новый закон по борьбе со спекуляцией? Ну вот извольте видеть правительственный аппарат наконец стал на вполне правильную точку зрения и... Издал закон. За спекуляции полагается двойное наказание и административное и уголовное...” [6, 4]. Далі автор веде мову про те, що цей закон особливо гарні наслідки мав у Кам’яниці-Подільському, бо спекулянтів не стало тут взагалі. “Одни извозным промыслом... заниматься стали... Другие открыли буфеты с восточными сладостями... Барыньки наши боятся за масло, картонку, яйца и всякое другое дорого платить, а то чего доброго скажут “жена спекулянта” и посыплется беда одна за другой. Вот так хороший закон! Даром, что железнодорожная забастовка случилась, застой в коммерции, нечем,

значит, спекулювать...” [6, 4]. На цих словах оповідь автора переривається вигуками: “Пожар! Горить!”. Автор залишає лист і разом із натовпом біжить дивитися, що сталося. Але виявилося, що це ревізори міського самоуправління зчинили фальшивий галас, аби нагородити пожежне управління.

Ще однією (свого роду жанровою) особливістю місцевих фейлетонів 1917–1920 рр. стали автографи, які залишали фейлетоністи під своїми творами. Жоден із них не оприлюднював свого справжнього прізвища не стільки через звичайний людський страх бути покараним новою владою, а скільки для створення і підтримання власних “фейлетоністських” звичаїв і традицій. Причому тривалий час побутовала думка про те, що діяли вони згідно із “Статутом фейлетоністів Кам’янець-Подільської губернії”, в одному із підпунктів якого проголошувалося право фейлетоніста послуговуватися різними автографами тільки за умови, якщо автор матиме не більше п’яти автографів і зберігатиме для кожного з них свій стиль написання фейлетону.

На жаль, про “Статут фейлетоністів Кам’янець-Подільської губернії” досі дійшли тільки натяки на його існування у вигляді обмовок у рубриках під назвою “З підслуханого на вулиці”. Саме тому ми схилиємося до тієї думки, що самого “Статуту...” ніколи й не існувало. Проте фейлетони із автографом “Бідолаха” вирізняються трагічністю своєї тематики і своєрідним перенасиченням риторичними запитаннями. Фейлетони із підписами “Начхідзе” і “Шейнайзон” написані, як правило, зі збереженням форми українських народних казок, причому цілковито відсутнє порушення суспільної проблеми, що потребує негайного усунення. Фейлетони із підписом “Оль-Райт” відомі присутністю римованих складів (восьмого і п’ятого у першій строфі, шостого і третього у другій строфі) і порушенням суспільної проблеми через рефлексії (найчастіше сні).

У місцевих фейлетонах немає чітко вираженого позитиву чи негативу. Єдиним позитивним героєм завжди залишається сміх. Фейлетон не мав права бути не смішним. Як зазначає М. Шостак, “якщо шостим відчуттям називають інтуїцію, то для того, хто пише в “легкому” фейлетонному жанрі, необхідно мати ще й сьоме – почуття гумору. Мати схильність до вивчення абсурду “абсурдно”: легко “встати на голову”, подивитися на те, чого не можна досягнути розумом, на звичайну дрібничку із зовсім незвичної точки зору. І віміти запропонувати його (цей абсурд) читачеві...” [12, 13].

Таким чином, розглянувши і проаналізувавши фейлетони, які друкувалися у газетах міста Кам’янця-Подільського в 1917–1920 рр., їх жанрову характеристику,

Історія журналістики

приходимо до висновку, що кам'янецький фейлетон помітно вирізнявся на фоні вже існуючих на той час представників цього жанру в пресі інших губерній. Так, кам'янецькі фейлетоністи трохи розширили жанрові характеристики фейлетону від звичайної постановки суспільної проблеми з метою її усунення до творчого перетворення цієї проблеми на національно ідентифікуючий фактор, від виявлення комічної суті суспільної проблеми до нівелювання комізму як такого і змалювання трагічних її сторін, від звичайних автографів, метою яких є приховати справжнє ім'я автора, до використання цих автографів як своєрідного логічного обрамлення твору.

1. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон. – М.: Мысль, 1969. – 399 с.
2. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: Підручн. – 2-ге вид., перероб. і доповн. – Л.: ПАІС, 2004. – 268 с.
3. Кройчик Л. Е. Современный газетный фельетон. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1975. – 230 с.
4. Кузнєцова О. Д. Засоби й форми сатири та гумору в українській пресі. – Л.: Видав. центр Львів. ун-ту ім. І. Франка, 2003. – 250 с.
5. Мне снилось....: (Маленький фельетон) // Подольская мысль. – 1918. – № 7.
6. Наброски карандашом // Подольская мысль. – 1918. – № 1.
7. Они уходят....: (Маленький фельетон) // Подольская мысль. – 1918. – № 8.
8. Сказка-быль: (Маленький фельетон) // Подольская мысль. – 1918. – № 6.
9. Сорока П. І. Сміх проти терору: Літ.-критичні статті. — Тернопіль; Збараж, 1993. – 63 с.
10. Теорія і практика радянської журналістики: Навч. посіб. / За ред. В. Здоровеги. – Л., 1989. – 247 с.
11. Черная неблагодарность: (Маленький фельетон) // Життя Поділля. – 1918. – № 9.
12. Шостак М. И. Ироничный журналист // Журналист. – 1999. – № 6. – С. 13–15.

Адреса редакції:
04119, м. Київ, вул. Мельникова, 36/1
Інститут журналістики, кімн. 103-А,
тел. 481-45-48, факс: 483-09-81.

Набір, верстку та друк здійснено
навчально-видавничою групою та
навчально-поліграфічною лабораторією
Інституту журналістики

Підписано до друку 14.04.08
формат 60x84/1/16. Гарнітура Times.
Обл.-вид. арк. 5,3. Ум. друк. арк. 5.
Друк трафаретний
Тираж 500