

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
Інститут журналістики

ОБРАЗ

Випуск 4
Електронна версія
на www.journ.univ.kiev.ua

2003

Свідоцтво про державну реєстрацію видано Державним комітетом інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України. Серія KB № 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:

Відповідальні секретарі Анастасія Волобуєва, Ніна Вернигора

Редактор Ганна Дзюбенко

Коректор Ніна Троценко

Комп'ютерне верстання Людмила Козир

Технічний редактор Вікторія Шевченко

Художній редактор Олена Поліщук

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка 28 жовтня 2003 року

ЗМІСТ

Сидоренко Н. Вступне слово.....	4
СВІТЛО ХРИСТИЯНСТВА	
Бойко А. Перші дослідники "Трудов Киевской Духовной Академии".....	5
ТЕОРІЯ ОБРАЗУ	
Фінклер Ю. Проблема створення мас-медіа образу влади: інструментальний підхід.....	11
Забіяка І. Остап Вересай – образ (символ) чи геній України?.....	18
СВІТ РОЗМАЇТИЙ ЛІТЕРАТУРИ	
Святовець В. Лев Толстой про "безкінечно малі величини" у художній літературі.....	21
ПУБЛІЦИСТИЧНІ ОБРІЇ	
Шестакова Е. Маркіз де Сад як один із культових героїв сучасних засобів масової комунікації.....	37
Хобта О. "Одеський почерк" Петра Пильського.....	49
ІСТОРІЯ ЖУРНАЛІСТИКИ	
Михайлюта В. З любов'ю про рідний край.....	54
Бондаренко В., Шудря Н. Спеціалізована реклама у світлі "чарівного ліхтаря".....	62
Кобинець А. Шевченківська тематика на шпальтах щоденника "Громадська думка" / "Рада" (1906–1914).....	70

ВСТУПНЕ СЛОВО

Шановні читачі!

Тематична мозаїка цього випуску може здатися строкою, інколи контрастною, адже під однією обкладинкою вміщені філософсько-соціологічні дослідження сучасного образу влади й осмислення нетілітного народного символу України – бандуриста Остапа Вересая; аналіз філігранної майстерності Льва Толстого-художника, надзвичайно чутливого до нюансів і тонкощів світобачення і відчуття, а з іншого боку – трагічний наступ на модерну культуру Маркіза де Сада та продовжувачів його справи в світі мас-медіа...

Проте суспільні суперечності й естетичні контрасти, сприйняття і заперечення, вподобання і критика завжди співіснують. Не можемо не помічати "негативів", мусимо роздивлятися їх під "збільшувальним склом" прискіпливого наукового аналізу.

Цикл історико-журналістських матеріалів тут склали розвідки про київських співробітників релігійних часописів та одеського журналіста П. Пильського, тематичну спрямованість і призначення полтавського тижневика "Рідний край", славєтградського журналу "Волшебный фонарь", київського щоденника "Громадська думка" / "Рада". Незважаючи на часові та географічні межі, стильові і жанрові елементи, авторські особливості й деталі побутописання, всі ці видання і публіцисти дотримувались однозначного правила: відтворювати правду життя, сприяти просвіті й високій духовності. Їхні зразки мають бути для нас значущими.

Головний редактор

Наталія Сидоренко

СВІТЛО ХРИСТИЯНСТВА

Алла Бойко

УДК 070. 262. 8. 133. 2

Перші дослідники "Трудов Киевской Духовной Академии"

Вивітлюються духовні аспекти преси православної церкви в Україні XIX століття.

Spiritual aspects of the orthodox church's press in the XIX century Ukraine are traced.

Відродження споконвічних традицій українського народу неможливо уявити без звернення до церковної спадщини, неодмінною частиною якої є періодика. Щомісячник "Труды Киевской Духовной Академии" мав велику вагу для формування концептуальної спрямованості, ідейного, тематичного і проблематичного кола всіх періодичних видань, що виходили під егідою православної церкви. Варто зазначити, що цей щомісячник став об'єктом для вивчення вже у перші роки свого існування, оскільки його вагомість, ґрунтовність, пріоритетність для усієї системи церковної періодики були очевидними.

Теологічні, філософські, суспільно-політичні та наукові ідеї, що зароджувалися та кристалізувалися у Київській духовній академії, віддзеркалювалися у періодичних "Трудах Киевской Духовной Академии" (далі. – ТКДА). Потім вони продукувалися в інших церковних видавництвах, що були націлені на різні аудиторні групи. Тому й вважасмо за необхідне зупинити увагу на значенні цього часопису для розвитку як церковної преси, так і світської періодики в Україні, та й в усій Російській імперії. Вплив ТКДА на формування суспільної думки був дуже інтенсивним завдяки тому, що там публікувалися директивні матеріали, глибокі філософсько-теологічні та суспільно вагомі статті, хоча сама аудиторія ТКДА була значно меншою за кількістю, ніж, скажімо, аудиторія "Епархиаль-

© Бойко А., 2003

ных ведомостей" або "Руководства для сельских пастырей".

Першою спробою створення історії функціонування ТКДА та дослідження його деяких рис й особливостей можна вважати статтю професора Київської духовної академії В. Певницького "Вимоги стосовно духовної журналістики у нашому читаючому суспільстві" (1861. – № 9), автор якої наголошував на необхідності створення часописів, які б задовольняли релігійні потреби та інтереси освічених верств суспільства. У цій публікації В. Певницький також підбивав підсумки першого року існування ТКДА, висвітлюючи роль видання в журналістському процесі 60-х років і накреслюючи подальші шляхи розвитку цього сегмента церковної періодици. Саме В. Певницький уперше ввів у науковий обіг поняття "духовна журналістика", яким користувалися деякі автори статей XIX – XX століть, що торкалися цієї теми [1].

Постать дослідника варта уваги хоча б тому, що він стояв біля витоків створення "Трудов Киевской Духовной Академии", був багатогорічним автором цього видання, дописував до численних релігійних часописів. Філолог і публіцист Василь Федорович Певницький (29.02.1832 – 12.07.1911) був професором Київської духовної академії. Він, як і більшість студентів та викладачів цього закладу, походив із духовництва: народився в сім'ї сільського священика. У 1850 році вступив для продовження навчання до Київської духовної академії, і з того часу все його життя пов'язане з цим релігійним центром православної України.

В. Певницький залишив безцінні для історика церкви мемуари, які назвав "Мои воспоминания" (вперше опубліковані у 1908–1909 рр.). Вони починаються такими словами: "З Київською духовною Академією я пов'язаний нерозривними узами. Їй присвячене майже все моє довголітнє життя, від юності до глибокої старості. Мені випав рідкісний жереб прослужити в Академії більше 50 років" [2, 1].

Описуючи побут, принципи навчання, особливості світосприймання викладачів та студентів цього навчального та наукового закладу, В. Певницький малював картини життя церковної еліти України, пройняті духом християнських стосунків та щирою вірою у власні можливості поліпшення світу. У мемуарах він наголошував на значенні періодичних видань для студентської молоді, викладачів, а також на їх ролі у формуванні релігійного світосприймання і розвитку духовності мешканців тогочасної України.

Змальовуючи особливості академічного життя, В. Певницький

звертався до роботи студентів у часопису "Воскресное чтение" (1837–1917), постійним автором якого він був тривалий час. Автор спогадів зазначає, що у 1850 році цей журнал ще не мав чітко окресленої аудиторії і був розрахований на широкий загал. На шпальтах цього видання публікувалися статті загальноморально-го та теологічного характеру, що не задовольняло всезростаючі інтелектуальні сили вихованців академії. За словами В. Певницького, "вони шукали органу для своїх гворів з більш широкою програмою, який би мав науковий характер" [2, 51].

Таким органом став започаткований у 1860 році журнал "Труды Киевской Духовной Академии", перші випуски якого були створені за безпосередньої участі В. Певницького. Ось як він писав про мету та завдання цього журналу: "При Академії видавався новий журнал наукового характеру, в якому члени академічної корпорації ділилися своїми знаннями, судженнями і поглядами з представниками освіченого суспільства і який віддзеркалював розумовий склад та науковий рівень Академії" [2, 51].

Треба зазначити, що сам В. Певницький у 1890–1905 роках був редактором ТКДА, а також одним із найактивніших його авторів. Численні публікації В. Певницького у цьому виданні були присвячені висвітленню проблем суспільно-політичного та духовного життя в їх християнському трактуванні. Велику увагу він приділяв проповідництву, торкаючись не лише питань змісту проповіді, але й її побудови та суто філологічних аспектів сприйняття тексту, передбачаючи навіть реакцію на нього різних прошарків аудиторії. Кількість його публікацій вражає, та й сам він пишався своєю журналістською працею, згадуючи в мемуарах: "Жодна з моїх статей не була забракована, жодна не залишилася не опублікованою" [2, 23]. Це свідчить, з одного боку, про актуальність матеріалу та журналістську майстерність автора, а з іншого – про високий рівень лояльності В. Певницького, оскільки духовна, та й світська цензура, особливо у 1870 – 1880 роках, була досить суворою, і деякі матеріали яскравих і талановитих авторів, які відходили від церковних догм чи в будь-який спосіб протистояли політиці самодержавства, так і залишалися в архівах тієї ж Київської духовної академії.

На тлі журналістської діяльності деяких професорів Київської духовної академії, публікації яких відзначалися філософським змістом, спеціалізація В. Певницького на суто філологічних та богословських аспектах побудови проповідей та публіцистичних матеріалів не вражала глибиною, проте філософські пошуки сенсу

життя займали в його науковій практиці не останнє місце. Свідченням цього може служити його стаття "Про щастя. Де шукать щастя і де треба шукати його?" (1900. – № 4), в якій він розглядає філософське розуміння щастя та його співвідношення з такими поняттями, як задоволення, здійснення бажань тощо.

Життя В. Певницького було тісно пов'язано з академією, проте на початку XX століття його ідеї стали сприйматися як консервативні, а іноді й як архаїчні. Він увійшов до табору "академічних правих" і до останніх днів публікувався на сторінках церковної періодики [3].

Про якість, концептуальну спрямованість, мовні особливості окремих публікацій у ТКДА писали критики, переважна більшість яких була професорами духовної академії. Однак певним етапом у дослідженні всього періодичного видання можна вважати статтю професора Київської духовної академії І. Королькова "Двадцятиріччя журналу "Труды Киевской Духовной Академии (1860–1879 pp.)". Ця праця була вагомим внеском не лише у вивчення ТКДА, а й у дослідження преси православної церкви, що функціонувала в державі [4].

Автор не тільки висвітлював історію створення цього друкованого органу, а й піддавав ретроспективному аналізу та гострій критиці деякі церковні видання Російської імперії за їх розважальний характер, квієтизм, надання безцільної інформації, а також за відірваність від актуальних проблем тогочасності: "Журнали співали про вічне буття, нібито їм зовсім ні до чого, чим живуть і дихають сучасні люди. Зараз усі хочуть, щоб наші духовні журнали стали ближче до суспільства, до його поточних, животрепетних питань і вимог" [4, 35]. Наголошуючи на необхідності духовного лідерства церкви, яке могло б реалізуватися засобами преси, І. Корольков звертався до тематики та проблематики періодики зазначеного сегмента, ставлячи перед редакціями часописів таке завдання: "Одна із нагальних потреб нашої духовної журналістики – повага до сучасності, живий відгук на її запитання" [4, 35]. Цим визначенням, що передбачало актуальність публікацій, і мали керуватися церковні часописи, воно стало концептуальною основою для багатьох тогочасних журналів та газет, видавцями яких були представники духівництва.

Вважаємо, що постає Івана Миколайовича Королькова (1845–1912) та його внесок у розвиток преси православної церкви є значним, оскільки він був одним із найактивніших співробітни-

ків не лише ТКДА, а й багатьох видань православної церкви, що виходили також і за його безпосереднім редагуванням.

Корольков І. М. походив із родини сільських священиків. Вищу освіту здобував у Київській духовній академії, був викладачем цього наукового та освітнього закладу. У 1874–1883 роках він працював діловодом редакції ТКДА, виступав зі статтями на сторінках цього часопису, а в 1900 році прийняв сан священника і став настоятелем Іоанно–Златоустівської церкви Кисва.

Журналістська діяльність І. Королькова почалася ще у 1876 році, коли він виступив із низкою статей морально-учительського характеру на сторінках "Руководства для сельских пастырей". Упродовж усього життя він публікував статті, рецензії, замітки, відгуки на події у світському, політичному та церковному житті на шпальтах "Екатеринославских епархиальных ведомостей", "Киевских епархиальных ведомостей", "Таврических епархиальных ведомостей", у часописах "Воскресное чтение", "Руководство для сельских пастырей", у "Церковных ведомостях", "Православном обозрении", "Христианском чтении" тощо.

Корольков І. за родом своїх занять багато уваги приділяв педагогічній діяльності. Це відбилося у багатьох публікаціях київських часописів "Церковно-приходская школа" та "Западно-русская школа", що відзначалися серйозним ставленням до проблем християнського виховання дітей у школі. За спогадами сучасників, публіцист тривалий час співробітничав зі світською періодикою, зокрема, був постійним автором "Киевлянина" та "Киевского листка", на шпальтах яких публікував статті, присвячені церковно-історичній, археологічній, філософсько-теологічній тематиці. Його перу належать цікаві, сповнені тонких спостережень спогади про викладачів та студентів Київської духовної академії [5].

У 1909 році на шпальтах ТКДА побачило світ ще одне дослідження, присвячене цьому періодичному виданню. Воно опубліковане без підпису, тому можемо висунути гіпотезу, що належав цей матеріал тогочасному редактору – професору В. Рибінському, оскільки за традицією, що існувала в цьому виданні, редакторські статті могли публікуватись без підпису.

У системі преси православної церкви ТКДА мали, безперечно, велике значення, намагаючись розвивати й поширювати філософсько-богословську думку в Україні, концептуально висвітлюючи і коментуючи тогочасні події та явища у суспільно-політич-

ному, науковому, релігійно-духовному житті народу. "Труды Киевской Духовной Академии" – не тільки пам'ятка доби та надбання минулого, а й одне із небагатьох періодичних видань, в якому вироблялась та кристалізувалась християнська ідея, яка мусила бути основою духовного існування народу.

1. Певницкий В. Требования по отношению к духовной журналистике в нашем читающем обществе // Труды Киевской Духовной Академии. – 1861. – № 9.

2. Певницкий В. Ф. Мои воспоминания. – К., 1911.

3. Певницкий Василий Федорович. – НБУВ. Інститут рукопису. – Ф.175. – № 1859.

4. Корольков И. Двадцатилетие журнала "Труды Киевской Духовной Академии". – К., 1883.

5. Корольков Иван Николаевич: Автобиография. – НБУВ. Інститут рукопису. – Ф.162. – № 1–5.

ТЕОРІЯ ОБРАЗУ

Юрій Фінклер

УДК 070. 321. 01. 372. 832

Проблема створення мас-медіа образу влади: інструментальний підхід

У статті автор констатує наявність інструментальних тенденцій щодо створення образу влади в суспільстві.

In his article the author notes existence of the instrumental tendencies as to creation of image of power in society.

Теоретичний інтерес до проблем взаємних стосунків мас-медіа та влади не ставить під сумнів величезне розмаїття тих схем, які інтерпретують ці стосунки. Простір аналізу цієї проблеми вивчається у різних ракурсах, диференціація характеристик залежить від зміщення акцентів у бік суверенності мас-медіа як соціального інституту (наприклад, погляди Володимира Різуна, Анатолія Ручки та автора цих рядків) чи то виконання ними функцій правового репрезентанта суспільної свідомості (наприклад, погляди Валерія Іванова, Наталі Костенко, Тетяни Приступенко). Проблема, таким чином, звужується до постановки питання про шляхи та методи відтворення владних потенцій сучасними мас-медіа.

У цьому контексті діапазон поглядів на проблему стосунків мас-медіа та влади простежується у несхожості американської та європейської масовокомунікативної традиції (це – як приклад). Особливості європейського менталітету, де переважає культурологічний підхід до аналізу діяльності медіа як посередника та популяризуються концепції про мас-медіа як про впливового представника соціального контролю за стабільністю політичного клімату, передбачають домінанту ідеологічної доктрини. В американській науковій традиції мас-медіа розглядаються переважно в рідніщі ліберальної теорії, у дусі максимальної автономності інститутів масової комунікації, їхньої незаангажованості до державних та громадських структур.

© Фінклер Ю., 2003

Узагалі, модель формування комунікативних орієнтацій аудиторії враховує взаємодію двох механізмів: інституціональної системи масової комунікації та соціального досвіду аудиторії. Отже, формування комунікативних орієнтацій населення має місце під впливом двох складних чинників, які самі змінюються в умовах системної трансформації суспільства – а тим паче, коли йдеться про можливість вільної інтерпретації мас-медіа дій владних чинників.

У межах інституціональної системи масової комунікації діють різні соціальні інститути, здійснюється інформаційна політика, функціонують різноманітні засоби, реалізуються комунікативні проекти, нав'язуються комунікативні взірці поведінки та діяльності. Тут продукуються тексти, які тиражуються та розповсюджуються в суспільстві. З метою більш ретельного вивчення особливостей функціонування комунікативної сфери суспільства в контексті оцінки її чинниками владних дій слід аналітично вирізнити в тотальній цілісності цієї сфери систему мас-медіа.

На практиці підсистеми влади та мас-медіа діють разом, функції їх переплетені, для досягнення мети вони діють на один і той самий суб'єкт – аудиторію. Але в аналітичному плані ці системи треба розглядати цілком автономно. Функціонування комунікативної підсистеми пов'язане насамперед з діяльністю масової комунікації, яка намагається цілеспрямовано впливати на ментальність аудиторії – і значною мірою це відбувається саме через інтерпретації при створенні владного образу.

Отже, модель комунікативної сфери суспільства має подвійне співвідношення. В одному випадку комунікативні орієнтації аудиторії формуються і реалізуються під впливом самих мас-медіа, і тут ми спостерігаємо за комунікативною включеністю аудиторії або за її включеністю у мас-медійний простір. В іншому випадку комунікативні орієнтації населення і формуються, і реалізуються під класичним впливом владного тиску: мається на увазі процес участі аудиторії у суспільній практиці з огляду на рамки тих рішень, які вже прийняті владою. Отже, комунікативна активність аудиторії, яка безпосередньо пов'язана як з конкретною життєвою ситуацією, так і з менталітетом аудиторних кластерів, не може не враховувати чинник створення образу влади самими мас-медіа. Останнє і призводить до отримання диференційованої характеристики оцінки мас-медіа дій владних чинників.

Фундаментальні проблеми теорії мас-медіа в контексті інтерпретації їхньої діяльності як соціального інституту примушують

звизити методологічний спектр розгляду до співвідношення інтересів та способів. Конкретніше, говоримо про той образ влади, який виражається за посередництва мас-медіа.

Внутрішнє співвідношення суб'єктів масової комунікації актуалізується (особливо!), коли розглядається проблема взаємин мас-медіа та влади. Механізми реалізації когнітивних функцій мас-медіа в контексті оцінки діяльності владних структур залишаються приблизно такими самими, як і в оцінці аудиторних характеристик медіа: йдеться про обмін та взаємозбагачення когнітивних каталогів (ієрархія ідей чи цінностей), які формуються у груповій (аудиторія в цілому) та індивідуальній (кластерне представництво аудиторії) свідомості суб'єктів масової комунікації.

Щодо соціального аспекту структуризації суб'єкта масової комунікації, на якого було здійснено інформаційний вплив, тобто аудиторії, то структуризація владних утворень відбувається головним чином під впливом більш потужних, ніж інформаційні, стимулів людської активності. Мас-медіа, поза сумнівом, беруть участь у цьому процесі, однак, не так безпосередньо, як це відбувається тоді, коли мається на увазі будь-який інший чинник формування громадської думки – і відбувається це тому, що роль мас-медіа у структуризації влади є мінімальною. Будь-які джерела інформації спроможні виступати знаком ідентифікації з суспільним кластером, який ідентифікується з аудиторією конкретного мас-медіа чи групи мас-медіа – відповідно і до сталих соціально-культурних орієнтацій цієї групи.

Справді, мас-медіа виконують символічну репрезентацію влади у будь-яких виявах масовокомунікативної діяльності. Втім, маркування аудиторних кластерів шляхом присвоєння їм титулу аудиторії конкретного медіа-представника – це лише поверхнева частка глибинної структуризації аудиторії через масову комунікацію. Що ж до влади як суб'єкта комунікативних процесів, то можна припустити, що завдання мас-медіа, пов'язані зі структуризацією такої специфічної аудиторії (влада ж бо!), обмежуються лишень пропагандою символів.

Цією обставиною можна пояснити і розширення функціональних зв'язків між мас-медіа та владою як соціальними інститутами саме за рахунок реалізації тих контролюючих функцій мас-медіа, які їм дозволяють їм здійснювати більш жорсткий вплив на легітимні владні структури. З цієї точки зору можна говорити про те, що мас-медіа відстежують процеси прийняття рішень органа-

ми влади, а отже, здійснюють певний морально-правовий тиск, сутність якого і полягає в публічній оцінці діяльності влади.

Стосовно владних структур мас-медіа демонструють оцінки де-що іншого ґатунку, ніж це відбувається тоді, коли йдеться про теоретичне обґрунтування шляхів та методів формування громадської думки, зокрема, за допомогою тих самих мас-медіа. У цьому контексті інструментальний підхід до масовокомунікативної діяльності як суспільного феномену виявляється в декларативних оцінках владних репрезентантів, які виражають інтерналізовані уявлення цих репрезентантів – що, в кінцевому результаті, можна інтерпретувати як орієнтованість на ціннісне обґрунтування соціальних явищ та процесів. Погодимося, що тим більш видаються правомірними зіставлення цих оцінок з ідеальними констrukціями іншої – теоретичної – скерованості.

Конструктивна функція мас-медіа, їхня здатність впливати на прийняття соціальних рішень безпосередньо пов'язані з тим, що саме мас-медіа підпорядковані цілям та завданням, які ставляться за-сновниками і видавцями, у тому числі (увага!) і протилежним. Інструментальний підхід до особливостей (чи то навіть технологій) створення мас-медіа образу влади може сприйматися як постулат про переважання тих ситуацій, за яких мас-медіа використовуються владним чинником як інструмент впливу на аудиторію. Отже, не відмовляючи брати участь у виробництві масової інформації, структуризації аудиторії за групами думок, владні чинники не орієнтовані на використання мас-медіа як джерела даних про громадську думку.

Розгляд комунікативних суспільних процесів в ціннісному контексті функціонування масової комунікації фіксує наявне переважання саме інструментарних тенденцій щодо створення мас-медіа образу влади. Специфічні вияви функцій мас-медіа в цьому напрямі можна узагальнити у вигляді трьох модифікацій створення образу влади сучасними мас-медіа.

За першою модифікацією, мас-медіа здійснюють повномасштабну каталогізацію цінностей, ідей та перспектив реалізації образу влади, пропонуючи аудиторії самостійно відбирати, як нагальні певні актуальні проблеми влади (когнітивний аспект створення мас-медіа владного образу).

За другою модифікацією, мас-медіа структурують аудиторію за групами її ставлення до влади, трансформуючи окремих клас-терних представників аудиторії в організовану спільноту та сприяючи перетворенню думки в певну суспільну силу, у чинник впли-

ву на суспільні процеси. При цьому в текстах, що використовують мас-медіа, символічно віддзеркалюється соціально-кластерна структура суспільства (соціальний аспект створення мас-медіа владного образу).

За третьою модифікацією, мас-медіа відстежують (ризикнемо вжити термін "моніторинг", хоча за умов українських реалій робимо це з великою засторогою) процес прийняття рішення владними чинниками, здійснюючи при цьому певний морально-правовий тиск на ці чинники шляхом публічної оцінки їхніх дій (контролюючий аспект створення мас-медіа владного образу).

Практика діяльності українських мас-медіа зі створення образу вітчизняної ж влади свідчить про те, що інформаційне розмаїття підпорядковується спроможності виокремити певну кількість тематичних напрямів, які обумовлюються суспільними перевагами того чи іншого джерела інформації. Мас-медіа як найпотужніший представник масової комунікації здійснює структурування аудиторії за групами думок, являючи собою певною мірою самостійний символ структуризації влади, образ якої пропонується суспільству. Отже, мас-медіа, створюючи той чи інший (конкретний в кожному конкретному випадку) образ влади, самі виконують функцію символу – виразника близькості до того чи іншого кластера аудиторії, який самим фактом участі в масовокомунікативному процесі став заручником оцінки діяльності влади.

Недалекоглядним уявляється нам ігнорування ролі влади в управлінні суспільною свідомістю. Втім, не варто сумніватися і в потужностях комунікативних технологій, які застосовуються задля даного управління. Довіра народу до влади – навіть за наявності ось цих комунікативних технологій – є основою легітимізації влади. У цьому контексті мас-медіа виступають одним з найважливіших компонентів створення в суспільстві образу влади, яка керує цим суспільством. Проблема артикуляції соціальних інтересів виходить за межі владного інтересу. У науковому плані, якщо зосередити увагу на аналізі взаємопереплетіння інтересів і владних чинників, і мас-медіа, ця проблема може бути предметом суспільних розвідок. Проте якщо вважати артикуляцію інтересів як одну з найважливіших складових частин трансформації соціальних інтересів, то вона цілковито може скласти предмет журналістичнознавчого аналізу.

Отже, висновок. При підкресленні специфічних характеристик спроможностей мас-медіа формувати образ влади необхідно відштовхуватися від специфіки соціальних інтересів, які є характерними для кожного аудиторного кластера. Відомою є теза про те, що – при наявності специфічних, винятково вузькокластерних інтересів – умови, за яких мас-медіа формують образ влади, суттєво впливають на формування громадської думки. Але не варто сумніватися і в тому, що ці інтереси цілком спроможні здійснювати неабиякий вплив на актуальну державну політику. Але йдеться вже не про адекватність інтересів влади та мас-медіа, а про співвідношення відтворення у мас-медіа інтересів, які формуються мас-медіа.

Артикуляції підлягають ті інтереси, які, маючи достатній рівень розвитку, залишаються в стані ненормованості. Звідси можна зробити висновок про те, що артикуляція інтересів у мас-медіа відбувається у вигляді конкретизації вимог до репрезентантів спроможних приймати рішення. Багатоканальність інформації про владу та різноманіття соціальних інтересів, які виникають у зв'язку з формуванням в останніх образу влади, тісно пов'язані з можливістю суперечностей та конфліктів.

Втім, саме ось на цьому місці наших роздумів актуалізована у заголовку тема вже, мабуть, вичерпується, оскільки конфліктологія – не лише осібна, але й до того невдячна наука. Щоправда, складно уявити собі повноцінний аналіз конфліктів між суспільними кластерами без тих методів та принципів, які використовує журналістикознавство, але залишимо хліб для тих науковців, які займаються аналізом конфлікту. Тим більше, що – хотілося б в це вірити – матеріал наших роздумів стане їм у пригоді.

1. Іванов В. Деякі моменти когнітивно-регулятивного підходу до масової комунікації // *Наукові записки Інституту журналістики*. – 2001. – Т. 4.

2. Іванов В. Політика і мас-медіа як вагомі сили суспільного розвитку // *Публіцистика і політика: Збірка наукових праць*. – К., 2000.

3. Костенко Н. В. Ценности и символы в массовой коммуникации / АН України; Ин-т социологии. – К.: Наук. думка, 1993.

4. Приступенко Т. Деякі аспекти функціонування сучасного національного простору України // *Доповіді та повідомлення VI*

Всеукраїнської науково-теоретичної конференції "Українська періодика: історія і сучасність". – Л.: ЛНБ ім. В. Стефаника, 1999.

5. Різун В. Роль ЗМК в демократичному суспільстві // Публіцистика і політика: Збірка наукових праць. – К., 2001.

6. Різун В. Системи масової комунікації // Наукові записки Інституту журналістики. 2001. – Т. 3.

7. Ручка А. А. Особенности системной трансформации современного украинского общества // Современное общество. – 1994. – № 4.

8. Фінклер Ю. Сучасна структуризація друкованих мас-медіа України в контексті владного впливу на них // Збірка матеріалів I Міжнародної наукової конференції "Засоби масової інформації та становлення державності в Україні". – Ужгород, 2000.

9. Dominick Joseph R *The Dynamics of Mass Communication*. – N. Y.: McCraw-Hill, Inc., 1993. – XXII.

10. Lasswell H., Kaplan A. *Power & Society*. – New Haven, 1980.

Іван Забіяка
УДК 002. 372. 461

Остап Вересай – образ (символ) чи геній України?

У статті автор акцентує увагу на винятково особливому значенні постаті Остапа Вересая для української культури і України в цілому та недостатній увазі до кобзаря як дослідників, так і держави.

The author concentrates attention on the exclusively special significance of kobzar Ostap Veresay for the Ukrainian culture on the whole and on the insufficient attention to him both on the part of the researchers and the state.

Україна багата геніями у найрізноманітніших галузях людської діяльності. Один із незліченних Остап Вересай – справжній кобзар. Він учився не за книжками, а за покликом власного серця, пройшовши всі випробування кобзарської науки: фізична жорстокість учителів, їхня прихильність до Бахуса (так і хочеться провести аналогію Шевченкового навчання у п'яниці-дяка), приниження, якщо не морально-психологічні тортури. Та "раз добром нагріте серце ...", він у своєму мистецтві піднявся на найвищий щабель майстра-виконавця і співака [2–8]. Це давало привід його сучасникам говорити про нього як про останнього кобзаря України, що заперечував і сам Остап Микитович. І мав рацію, адже ще живі були кобзарі Іван Кравченко-Крюковський, репертуар якого був значно більший, ніж у Вересая, Павло Братиця та інші не менше відомі того часу кобзарі. Та чомусь саме для О. Вересая П. Чубинський улаштував поїздку до Петербурга, цим самим не лише забезпечив більш-менш матеріально його старість, а й показав перед петербурзькою публікою, що це за явище – справжнє українське кобзарство. Очевидно, російська заздрість, як завжди, спробувала русифікувати О. Вересая, зобразивши його зусиллями Костянтина Маковського як "гусяра". (Мо'й позував кобзар саме з цим інструментом на прохання російського художника з далекими майбутніми намірами). Доля не віддала Росії сина України ні як кобзаря, ні як символ.

Л. М. Жемчужников, П. О. Куліш, що "відкрили" кобзаря майбутньому, не лише зробили цю ласку для історії. Вони його зберегли для цього майбутнього своїми спогадами, листуванням, записами пісень та дум, персональним відвідуванням. Усе це було для кобзаря великою честю від таких особистостей. Він спілкувався ще з Т. Г. Шевченком, М. І. Костомаровим, М. В. Лисенком, П. П. Чубинським, О. О. Русовим. Недаремно він Кобзаря називав своїм братом, так само братом називав його і Т. Шевченко.

Думаючи про це зараз, переконаєшся, що саме для них було великою честю знатися із цим сліпцем, в якого тільки й було, на перший погляд, сприйняття зовнішнього світу – це слух. Насправді ж, О. Вересай уособлював значно більше нікому не дане явище кобзарів козацької спохи, яких називали не просто кобзарями, лірниками. Вони були характерниками, тому що промовивши слово у супроводі не такого вже й гучного музичного інструмента, сотні і тисячі патріотів українського козацтва ладні були віддати власне життя за рідний край, рідну землю, народ. "Можна сміливо сказати, – пише Василь Горленко у некролозі, – що з усіх кобзарів (окрім кобзарів козацької спохи, нам не знаєних) жоден не користувався такою великою популярністю і не викликав такої уваги, як Вересай" [1]. Зважте на слова "не викликав уваги".

Отже, багато хто співав думи, скажімо, "Бідна вдова і три сини", "Буря на чорному морі", "Івась Коновченко, Вдовиченко", "Невольники на каторзі", "Отчим", "Як три брати з Азова втікали", "Сестра і брат" "Хведір безродний, бездольний", "Сокіл і соколя", гумористичні та сатиричні пісні "Бугай", "Дворянка", "Кисіль", "Хома і Ярема", "Піциголь", жебранки, побутові й танцювальні пісні, але в устах О. Вересая вони звучала так, як ні в кого іншого. Вони викликали особливу увагу, будили тими ж самими словами зовсім інше промовлене речитативом, проспіване, здавалося б, нехитрою мелодією.

"Як артист, – писав О. Русов, – О. Вересай належав до числа виняткових талантів. Він співав зі зворушливою експресією і при виконанні деяких своїх пісень іноді заливався слізьми" [9]. М. Лисенко звертав увагу на невловиму голосову вібрацію, "яка тонко передавала глибину почуттів, яку практично неможливо відтворити словами" [9]. В такому разі, Остап Вересай був справді останнім українським кобзарем (на цьому наголошувала і М. Грінченко), наділеним особливою енергетикою промовленого слова, ритмом мелодики саме його текстів пісень, дум, які не так уже й відрізнялися від текстів інших кобзарів, що й дотепер він залишився на найвищому щаблі кобзарства в українській культурі.

Його називали "Гомером ХІХ століття". Це – неправда, це – замасковане лукавство. Забули автори цих слів додати ще одне тільки слово – Україна (хай на той час і Малоросія). Він був і залишається українським Гомером уже на всі віки.

Так, Україна справді настільки багата геніями, що досить часто не помічає всіх. 200-літній ювілей мав би відзначатися не лише на державному рівні, адже Остап Вересай ще за життя мав міжнародне визнання. Є нагальна потреба перегляду документальних джерел, що стосуються усної народної творчості ХІХ століття в контексті авторського виконання. Саме там ховаються справжні ідейно-тематичні змісти українських дум, пісень, псалмів. І як не соромно зізнаватися в тому, що й дотепер немає збірника документів і матеріалів про О. Вересая. Зовсім не віриться в те, що все вже про цього кобзаря вивчено, досліджено, що жоден із архівів не таїть у собі невідоме. Його творчість, особистість мають досліджуватися вже в нових технологічних умовах, нових ідейно-тематичних баченнях. Заслуга Г. Галагана полягає в тому, що він зберіг нам більше ОСОБУ Вересая, давши йому притулок, захистивши від каральних органів, адже його слово пробуджувало в душах простого населення не лише красу цього слова. Завдання незалежної України полягає в тому, щоб якомога повніше розкрити і зберегти ОСОБИСТІСТЬ Остапа Вересая.

1. Г. Некролог. *Остап Вересай // Киевская старина. – 1890. – Июль. – С. 133.*

2. *Думы и песни, исполняемые Вересаем // Записки Юго-Западного отдела Русского географического общества. – К., 1874. – Т. 1: Материалы.*

3. Лавров Ф. І. *Кобзар Остап Вересай. – К., 1955.*

4. Лисенко М. *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К., 1873, 1955, 1978.*

5. Нудьга Г. *Гомер 19 століття // Слово і пісня. – К., 1985.*

6. Правдюк О. А. *Кобзарське мистецтво О. Вересая та розвиток української музичної фольклористики // Народна творчість та етнографія. – 1978. – № 6.*

7. *Українська літературна енциклопедія. – К., 1988. – Т. 1. – С. 292; Митці України. Енциклопед. довідник / За ред. А. В. Кудрицького. – К., 1992. – С. 111.*

8. *Украинские народные думы. – М., 1972.*

9. *Чумацький шлях: Наук.-попул. журнал. – 2003. – № 3.*

СВІТ РОЗМАЇТИЙ ЛІТЕРАТУРИ

Віталій Святовець

УДК 82. 0. 82-1/-9

Лев Толстой про "безкінечно малі величини" у художній літературі

*Зосереджується увага на використанні Л. М. Толстим уміло
добраних подробиць і художніх деталей у творчому процесі.*

*The author focuses his attention on the way L. N. Tolstoy made use of
skillfully selected artistic details in the creative process.*

Творчість Льва Толстого вивчали відомі вчені В. Ярмілов, М. Гудзій, Л. Гінзбург, О. Сабуров, Я. Білінкіс, П. Громов та багато інших. Проте порушуване нами питання вони заторкували лише побіжно. Спеціальних досліджень з приводу "безкінечно малих величин" письменника не існує, хоча сам літератор полишив змістовні й цікаві спостереження над подробицею і художньою деталлю, їхніми творчими особливостями. У широковідомому трактаті "Що таке мистецтво?" (1879) він не зміг обійти таку своєрідну художню субстанцію, як деталь. Зауважував, що протягом багатьох віків митці виробили найбільш оптимальні, ефективні прийоми, за допомогою яких можна правдиво й успішно змальовувати будь-які картини життя. Автор виділяє чотири основні категорії, які, на його переконання, мусять бути притаманні мистецтву. Це — запозичення, наслідування, ра-зючість, цікавість. З огляду на них, ми й повинні оцінювати кожен окремий твір.

Під час розгляду другого прийому — наслідування — Л. Толстой пише: сутність його — в умінні "передавати подробиці, супутні тому, що описується чи зображується. У словесному мистецтві прийом цей полягає в тому, щоб змалювати до найменших подробиць зовнішній вигляд, обличчя, одяг, жести, звуки, розміщення дійових осіб з усіма випадковостями, які зустріча-

ються в житті" [1, 130]. Автор також наголошує, що в романах і повістях під час розмов героїв зазначається, "яким голосом він це сказав, що при цьому зробив" [1, 130]. До того ж, мова персонажів передається не так, щоб вона мала найбільший сенс, а так, "як вона бувас нескладною у житті, з перервами і недомовками" [1, 130]. У драматургії цей прийом, окрім мовного наслідування, наголошує митець, полягає ще й у тому, аби всі персонажі були точно такими, як і в справжньому житті [1, 130].

Втілення третього прийому – різючості й ефективності – відбувається за умови, коли письменник, уміло користуючись засобом контрастності, зіставляє жакхливе і ніжне, чудове і потворне, голосне і тихе, темне і світле, звичайне і незвичайне. У літературі, окрім контрастів, є ще ефекти, тобто відтворення того, що "ніколи не описувалось і не зображувалось, переважно в описуванні і зображенні подробиць..." [1, 130]. Л. Толстой наголошує: про що б не писав автор – про бурю, гірім, місячне сяйво, чи, скажімо, смерть, убивство – усюди подробиці впливають на наші почуття. Важливо, аби мав місце "протокольний опис тканин, пухлин, запахів, кількості й вигляду крові" [1, 130–131].

Слушними є міркування про оцінку особливостей наслідування, передачу авторських настроїв, почуттів, а також про негативний вплив перенасичення подробицями тексту. "Наслідування, – зазначає письменник, – не може бути мірилом вартості мистецтва, тому що, коли головна властивість мистецтва є зараження почуттям не лише не збігається з описом подробиць того, що передається, але здебільшого порушується надлишком подробиць. Увага того, хто сприймає художнє враження, розважається всіма цими добре підміченими подробицями, і через них не передається, якщо воно і є, почуття автора" [1, 132]. Отже, письменник має цілковиту рацію, коли застерігає: під час передачі почуттів процес взаємодії між художником і читачами може перееднуватися, порушуватися через надлишок подробиць. Крім того, про твір мистецтва та його міру реалістичності не можна судити, лише виходячи з правдивості подробиць. Якщо так чинити, то це все одно, зазначає автор, що судити про поживність страви лише за її зовнішнім виглядом [1, 133].

Лев Толстой переконаний, що для успішної праці митця слід багато, систематично й плідно трудитися. Художник мусить стояти на вищому рівні світоглядних позицій свого часу, пережити змальовані у творі почуття, а також мати бажання і можливість

його передати на папері. Крім того, ще й бути обдарованим у певному роді мистецтва. "Талантом, — зазначається в трактаті, — я називаю здібність у словесному мистецтві — легко висловлювати свої думки та враження і помічати, і запам'ятовувати характерні подробиці..." [1, 135]. Отже, у цій своєрідній дефініції таланту головні вимоги зводяться не лише до вміння легко висловлювати свої думки і враження, а й до здібностей підмічати, запам'ятовувати і відтворювати найдрібніші, найхарактерніші подробиці, аксесуаристику, що розкриває зміст як зовнішніх, так і внутрішніх чинників істот, предметів та явищ. Якщо схильна і здібна до словесного мистецтва людина захоче створювати повісті й романи, веде мову далі автор, то їй треба, передусім, виробити склад писаної мови, тобто навчитися змальовувати все, що "вона побачить, і привчитися запам'ятовувати або занотувувати подробиці" [1, 136].

Характерно, що наявність гарно дібраних і використаних подробиць Толстой вважав однією з важливих передумов пізнавальної оцінки твору "І такі романи і повісті, — пише автор далі, — якщо тільки вони будуть оснащені добре підміченими і занотованими подробицями, краще всього еротичними, будуть вважатися творами мистецтва, хоча б у них не було й іскри пережитого почуття" [1, 136].

Спiniaючись на специфіці написання драматичних творів, митець зауважує, що їм повинно бути притаманне все те, що є важливим і для епічних жанрів, тобто увага до конкретики. Він також радить навчитися вкладати в уста дійових осіб якомога більше влучних слів, користуватися театральними ефектами, так переплітати дії осіб, аби на сцені не було жодної довгої розмови, а якомога більше суєти і руху.

Розмірковуючи над тим, чого можна і чого не можна навчитися в художніх школах, Л. Толстой згадує характерний випадок, що стався з прославленим художником К. Брюлловим. Суть цієї бувальщини полягає в тому, що маестро, вносячи корективи до етюду свого учня, у деяких місцях ледь заторкнув його пензлем і нікчемний, поганий малюнок раптом змінився, ожив, отримав нове "прочитання" та осяяння. Учень був невимовно здивований тим, що дрібні мазки, якась майже зовсім не помітна, дрібна правка докорінно змінила його полотно до кращого, надавши йому нових якісних художніх вимірів. "Мистецтво починається там, — відповів учитель, — де починається ледь-ледь" [1, 143].

Лев Толстой вважав, що промовистими, афористичними словами К. Брюллов висловив надзвичайно важливу, чи навіть найхарактернішу рису мистецтва і, виходячи з неї, вибудовує весь подальший філософський фундамент підходу до творчості. "Те ж саме, – пише він, – і в усіх видах мистецтва: ледь-ледь світліше, ледь-ледь темніше, ледь-ледь вище, нижче, правіше, лівіше, – в живопису; ледь-ледь ослаблена або посилена інтонація – в драматичному мистецтві, або зроблена ледь-ледь раніше, ледь-ледь пізніше; ледь-ледь недомовлено, перемовлено, перебільшено – в поезії, і нема зараження. Зараження лише тоді досягається і в тій мірі, в якій художник знаходить ті безкінечно малі моменти, із яких складається твір мистецтва. І навчити зовнішнім чином відшукуванню цих безкінечних малих моментів нема ніякої можливості: вони відшукуються лише тоді, коли людина віддається почуттю. Ніяке навчання не може зробити того, щоб танцююча людина попала саме в такт музики, і співак або скрипаль брав саме безкінечно малу середину ноти, і щоб малювальник проводив єдину з усіх можливих потрібну лінію, і поет знаходив єдино потрібне розміщення єдино потрібних слів. Усе це віднаходить тільки почуття. І через те школи можуть навчити тому, що потрібно для того, аби робити щось схоже на мистецтво, але ніяк не мистецтву" [1, 144]. Цікавим здається й висновок, зроблений письменником про навчання підростаючого покоління в спеціальних творчих школах: "Навчання шкіл припиняється там, де розпочинається ледь-ледь, – отже, там, де розпочинається мистецтво" [1, 145].

Характерно, що в розмові з лікарем-окулістом Є. Ф. Юнге про літературу 8 березня 1906 року Л. Толстой теж згадує К. Брюллова, зокрема його думку про важливу роль найдрібніших відтінків, подробиць у творчості. "Нові вірші, – мовив письменник, – які вони рівні, технічно оброблені, а не вистачає їм брюлловського "ледь-ледь". Як у грі на скрипці є математична точка тону і математичний час довготи тону, котрі не вповні досягаються, але істинний художник до них близький, так і в усьому мистецтві" [7, 72].

Постійна увага і любов до різноманітного плану подробиць відлюстровується не лише в листах, щоденниках, статтях, творах, але й у записках Д. Маковицького розмов письменника з різними людьми. Показово, що свої симпатії до гарно дібраного "реквізиту", найменших штрихів він зберіг до останніх днів сво-

го життя. Можна було б навести не один десяток випадків усіляких бесід з багатьма людьми, в яких Л. Толстой виявляє професійний і людський інтерес до подробиць. Характерно, що в усних розмовах, коли особа, подія чи предмет оповіді його зацікавлювали і захоплювали, він неодмінно ставив безліч запитань, спрямованих на виявлення щонайменших, найнепомітніших їхніх нюансів. Проте й сам письменник, якщо особисто про щось розповідав із задоволенням, натхненням, намагався використати якомога більше точних, виражених дрібних штрихів, що уконкретлювали його мовну канву і сприяли її запам'ятовуванню. Так, 1 березня 1906 року в сімейному колі зайшла мова про таких комах, як бджоли та оси. Л. Толстой, котрий особисто раніше залюбки займався бджільництвом, повідомив про комах "багато дуже цікавих подробиць. Видно, як добре знає їх" [7, 66], – робить висновок /Д. Маковицький/.

Цікавим для нас буде й інше свідчення. Так, розглядаючи 10 лютого 1907 року в журналі "Искра" репродукцію картини "В саду божевільного дому" ("Божевільні") Ж. Веро, що прийшлася до душі, він сказав: "Це тільки французи можуть написати, так до подробиць відпрацьовано. Кожна поза правильна..." [7, 373].

19 вересня 1907 року Л. Толстой прочитав у журналі "Трудовой путь" оповідання Леоніда Ссменова "Городові", котре не сподобалося, бо, на його думку, було не досить гарно художньо відпрацьоване: "Чехов, я, – без удаваної скромності – ми б написали подробиці правильно", але автор підмінив їх роздумами [7, 515].

Письменник порівняно часто виявляв особливу цікавість до стильової палітри творчості О. І. Купріна. 26 вересня 1907 року під час читання в сімейному колі оповідань цього митця він захоплено відгукнувся про їхню художню майстерність: "Ніколи у Горького і Андреева «не було» нічого подібного. Як це правильно, нічого зайвого, подробиці правильні. Здається, що розтягнуте ("Нічна зміна"): як ходять по залах, біля колодязя, але й ці подробиці правильні" [7, 519].

Важливо, що Л. Толстой сприймав і довіряв тим найменшим мовним одиницям, штрихам, що були до останку правдиві та щирі. "Із молодих письменників нема жодного, котрий наближався б до Купріна, – продовжував він. – Між ними та ним – далека відстань. У Андреева "Червоний сміх" – все старе, нічого нового не сказано. Я не міг прочитати, як не старався, щоб дого-

дити, тому що привіз ("Червоний сміх") його брат сюди. А фальші скільки! Ви (до Репіна) це знаєте краще, ніж я, що в творах мистецтва, живопису, музики не повинно бути фальшивих струн, рис. Якщо в композиції через десять тактів попадається один фальшивий звук, – усе пропало. А в Купріна нічого фальшивого нема" [7, 519]. Насамкінець розмови з Іллєю Репіним про літературу і, зокрема про О. І. Купріна, він зазначив, що головне в мистецтві – це щирість, правда та почуття міри [7, 519–520]. Отже, можемо зробити припущення, що саме цим важливим вимогам мусять бути, насамперед, підпорядковані подробиці, через котрі виробляється в читача ставлення до сповідальної правдивості твору.

12 жовтня 1909 року в сімейному колі Л. Толстого читалися вголос оповідання "Собака", "Свято" Л. Андрєєва. Дружина письменника С. А. Толстая похвалила автора за те, що він усе точно в житті бачить і помічає. І тут же запитала: "Його художні подробиці – це здібність спостереження чи обдарування?" На це Л. М. Толстой відповів: "Обдарованість у тому й полягає" і додав, що письменник до того ж ще й володіє чудовою мовою, якою говорять люди [8, 74].

Коли до Толстого в гості приїхав В. Г. Чертков, 11 травня 1910 року між ними відбулася розмова, зокрема про популярну на той час п'єсу М. Островського "На кожного мудреця досить простоти" (постановку її здійснив Московський художній театр). Письменник із задоволенням зазначив, що в ній "зовнішній побут 50-х років до подробиць відтворений" і багато хто з глядачів ходить дивитися твір завдяки правильному зображенню тогочасних умов, в яких жили люди [8, 252]. Під час читання повісті О. Пушкіна "Капітанська дочка" Лев Толстой замислювався над розвитком тогочасної прози і свої спостереження занотовував 31 жовтня 1853 року в щоденнику. Він вважав, що проза визначного російського письменника на той час зістарілася і за манерою викладу дещо відрізняється від новітньої. "Тепер справедливо, – пише автор, – в новому напрямі цікавість деталей, почуттів замінює цікавість самих подій. Повісті Пушкіна оголені якимось-то. Ось думки, котрі приходили мені в очі чотири дні і котрі я встиг відзначити для пам'яті в маленькій книжечці" [2, 98]. Отже, як бачимо, думки письменника – це виплід не стільки одноразового враження, скільки міркування протягом кількох днів над актуальними питаннями функціонування тогочасної прози.

Льву Толстому особливо подобалися оповідання та повісті А. П. Чехова. Він часто їх читав і охоче коментував. Найбільше в поетиці митця приваблювало те, що в невеликих за формою творах було так багато сказано. Звичайно, цього письменник домагався, головним чином, шляхом використання вміло дібраних подробиць і художніх деталей. "...Тут, – зазначає Толстой, – немає жодної риси, котра не була б додільною, а це ознака художності" [9, 480].

Захоплювався письменник також виразністю та красою подробиць, що трапляються у прозі А. Чехова. Називав його дивакуватим письменником, що кидає слова, на перший погляд, ніби невпадало, недоречно, а проте все у нього виявлялося довершеним, живим. Відзначав інтелектуальність прози, її майстерність. Про твори "Нудна історія", "Парі", "Стел", що йому особливо сподобалися, Толстой сказав: "Ніколи в нього немає зайвих подробиць, кожна або потрібна, або чудова" [9, 482].

Не позбавлені деяких суперечностей цікаві спостереження про творчість А. Чехова знаходимо і в щоденнику О. Гольденвейзера "Поблизу Толстого". Автор свідчить, що Л. Толстой всі прозові твори А. Чехова читав підряд із великим задоволенням, а деякі оповідання навіть називав справді художніми перлинами. Вважав, що новеліст володів художньою майстерністю вищого ґатунку. І водночас зауважував, що, незважаючи на їх високий статус, вони все ж мають мозаїчний характер, оскільки в них "немає дійсно керівної нитки" [10, 169]. Звичайно, у цьому твердженні наявна повна суперечливість. Проте ще більшої контрастності вона набирає в оцінках Л. Толстого, зокрема творів таких корифеїв літератури, як В. Шекспір та В. Гете. Але для нас важливо, щоб саме твори А. Чехова, позначені блискучою технікою новітнього на той час реалізму, навели Л. Толстого на дуже цінну думку. "Найголовніше в творі мистецтва, – говорив він, – щоб він мав щось подібне до фокуса, тобто щось таке, до чого сходяться всі промені або від чого виходять. І цей фокус повинен бути недоступний повному поясненню словами. Тим і важливий гарний твір мистецтва, що основний його зміст у всій повноті може бути виражений тільки ним" [10, 283]. Навряд чи ми погіршимо проти правди, коли скажемо, що "керівна внутрішня нитка", фокус, про які образно, з таким пієтетом веде мову Л. Толстой, є повноцінна наскрізна художня деталь з розгалуженою кореневою системою.

Письменник відзначав і любив у інших митців те, до чого сам прагнув і, кажучи без перебільшення, повсякчас побожно, по-художницькому ставився. Коли одного разу П. А. Сергєєнко нагадав якийсь вірш М. Лермонтова, Л. Толстой відзначив у цього поета "вічний, сильний пошук істини" [10, 480]. Відтак додав, що в сучасних письменників розвинулася незвичайна техніка реалізму. За приклад він узяв творчість А. Чехова, в якого "...все правдиво до ілюзії, його речі створюють враження якогось стереоскопа. Він кидає непаче безладно словами і, як художник-імпресіоніст, досягає своїми мазками дивовижних результатів" [10, 481]. Отже, як бачимо, Л. Толстой прямо пов'язує розвиток реалістичних тенденцій у літературі з увагою та відтворенням ледь помітних мазків, тобто найдрібнішої художньої конкретики.

Високо цінував письменник і творчість Д. В. Григоровича, хоч водночас вважав його стиль на той час трози задавненим, а то й архаїчним. Відзначав чимало художніх достоїнств у його творчій палітрі. Зокрема в повісті "Антон Горемика" захоплювався епізодом, коли мужик повертається додому і простягає "сину чи внуку якусь гілочку, – це зворушлива подробиця, що характеризує і старика, і простоту, і невігядливість того життя" [10, 481]. Отже, показово, що в цій повісті Д. Григоровича письменнику найбільше запам'яталася промовиста художня деталь.

Під час зустрічі в Ясній Полянї з талановитим художником І. Ю. Рєпіним Л. Толстой прочитав у голос два оповідання О. І. Купріна, які його розчулили й схвилювали до сліз. По завершенні читання він сказав, що в мистецтві головне – це почуття міри. "В живопису, – зазначав Л. Толстой, – після дев'яти правильних штрихів один фальшивий псує все. Достоїнство Купріна в тому, що нічого зайвого" [10, 489].

Лев Толстой неодноразово наголошував на необхідності в художньому творі гарно дібраних, скупих і яскравих подробиць. Важливо, аби з'явилося в читача справжнє відчуття реальності та він повірив, що події відбуваються в дійсності, а не уві сні, ось тільки для того й існують художні подробиці [11, 194].

Варто також звернути увагу на один із філософських відступів у романі-спопеї "Війна і мир" (кн. 3, ч. 3), оскільки він має ще й методологічне спрямування. І хоч цей відступ здебільшого дотичний до історичного ракурсу подій, проте певною гранню він водночас торкається розгляду деяких аспектів нашої проблеми.

Найперш автор стверджує думку, що людському розумові важко збагнути філософське поняття безперервності руху. "Людині стають зрозумілими закони якого би то не було руху лише тоді, — пише він, — коли вона розглядає довільно взяті одиниці цього руху. Але водночас через цей довільний поділ безперервного руху на перервані одиниці припадає більша частина людських помилок" [3, 275]. Отже, Л. Толстой, по суті, загострює увагу на парадоксальності розуміння історичного процесу. З одного боку, його не можна належним чином досягнути без поділу на конкретні частини або одиниці. А з другого — саме цей процес часового дроблення певної доби на більші чи менші відтинки не сприяє уникненню непорозумінь і похибок у його оцінках. Для ілюстрації своєї думки автор наводить чудовий древній софізм-задачу про те, що Ахілес ніколи не дожене попереду повзучу черепаху, хоч він у десять разів швидше долає відстань.

Основною перешкодою на шляху до правильного вирішення суперечливої, складної проблеми автор вважає те, що беручи до уваги "все більш і більш менші одиниці руху, ми лише наближаємося до розв'язку питання, але ніколи не досягаємо його. Лише допустивши безкінечно малу величину і висхідну від неї прогресію до одної десятої і взявши суму цієї геометричної прогресії, ми досягнемо розвитку питання" [3, 275]. При цьому митець посилається на допомогу нової галузі математики, що раніше не була відкрита, і твердить, що тільки вона здатна з'ясувати подібні труднощі, безвихідь, оскільки знає, як правильно підходити і вивчати найменші величини. "Ця нова, невідома давнім, галузь математики, — пише він, — під час розгляду питань руху, допускаючи безкінечно малі величини, тобто такі, при яких відновлюється головна умова руху (абсолютна безперервність), тим самим виправляє оту неминучу помилку, яку розум людський не може не робити, розглядаючи замість безперервного руху окремі одиниці руху" [3, 276].

Показово, що Л. Толстой у своїх міркуваннях "трансплантус" математичні закони на розвиток історичної науки і вважає, що вони здатні розв'язати багато непорозумінь у її трактуванні. Звернення до взаємозв'язку наук, зокрема, до їх типології під час мінімізації функцій певних одиниць при заданих граничних умовах, на його переконання, сприяє з'ясуванню механізму досліджень у різних наукових сферах. "Осягнення законів цього руху — мета історії, — запевняє автор. — Але для того, щоб осяг-

нути закони безперервного руху суми всього свавілля людей, розум людський допускає довільні, переєднані одиниці. Перший прийом історії полягає в тому, щоб, узявши довільний ряд безперервних подій, вивчати його окремо від інших, тоді як нема і не може бути початку ніякої події, а завжди одна подія безперервно витікає з іншої. Другий прийом полягає в тому, щоб розглядати дії однієї людини, царя, полководця, як суму свавілля людей, тоді як сума свавілля людського ніколи не виявляється в діяльності однієї історичної особи" [3, 276].

Ідучи шляхом скрупульозного аналізу і синтезу об'єктивних і суб'єктивних законів розвитку науки, Л. Толстой доходить такого висновку: "Тільки допустивши безкінечно малу одиницю для спостереження – диференціал історії, тобто однорідні захоплення людей, і досягнувши мистецтва інтегрувати (брати суми цих безкінечно малих), ми можемо сподіватися на осмислення законів історії" [3, 276–277].

Своєрідну ремінісценцію вдалого філософського осмислення наявної проблеми знаходимо і в четвертій книзі роману "Війна і мир", що зайвий раз засвідчує відгомін складних пошуків істини автором. Так, характеризуючи образ Платона Каратаєва, що уособлював дух селянської простоти і правди, Л. Толстой знову порушує питання про необхідність обумовленості одиничного й цілого, їхнє функціонування та тісний взаємозв'язок між ними. Автор, зокрема, наголошує на вмінні П. Каратаєва оригінально, достеменно по-народному висловлювати власні думки. І якщо окремо взяті його лексеми, своєрідні афоризми, приказки та прислів'я, які він почасти сам і вигадує, не справляли особливого враження, то їхня доречність, зв'язок з іншими думками, усім мисленням персонажа надавали їм значення необхідності, а водночас і глибокої, вражаючої мудрості [4, 55].

П'єр Безухов теж не розумів ролі й значення окремо взятих слів і висловів свого побратима по французькому полону Платона Каратаєва. А проте, коли він розглядав і осмислював ці слова в сукупності з цілісністю його вчинків, зрештою всього життя, вони після цього створювали незабутнє, велике враження. Кожен вислів, кожне слово, а також дії, вчинки Каратаєва ставали для Безухова "виявом невідомої йому діяльності, котрою було його життя. Але життя його, як він сам дивився на нього, не мало сенсу як окреме життя. Воно мало сенс як частина цілого, яке він постійно відчував. Його слова, дії виливалися із нього так само

рівномірно, необхідно і безпосередньо, як пахощі відділяються від квітки. Він не міг зрозуміти ні ціни, ні значення окремо взятої дії або слова" [4, 56].

Який же висновок ми можемо зробити з математично-історичних та філософських зіставлень і спостережень Л. Толстого? Звичайно, розглядаючи окремо подробицю чи деталь, ми не повинні відірвано з'ясовувати їх самодостатність, а й враховувати при цьому тісний, безперервний контакт з іншими суміжними подробицями і деталями, з усією ідейно-художньою спрямованістю твору. Тоді об'єктивніше, глибше визначиться місце, роль найдрібніших величин, їх функціональні можливості та їх органічний зв'язок між собою та цілим задумом.

Кожного літературознавця, певно, вражає та величезна підготовча робота, яку здійснював Л. Толстой над втіленням свого геніального задуму – написання епопеї "Війна і мир". Це, насамперед, десятки прочитаних книжок про Вітчизняну війну 1812 року, виданих як в Росії, так і за кордоном.

У кожного митця є "власне поле", так би мовити, художніх "медоносів", де він збирає ошатні подробиці та деталі. Це поле має як цілком індивідуальні, неповторні ділянки, так і ті, що чимось подібні чи адекватні іншим побратимам по перу. Приблизно така ж ситуація спостерігається і в творчій лабораторії Л. Толстого. Але головне, що визначає його основний принцип, – це намагання, по можливості, отримати потрібний колорит, "пахощі епохи" (вислів Лесі Українки) з перших рук, тобто з найавторитетніших, найавтентичніших джерел. Отже, митець усіляко дбав про власне ознайомлення з тими першорядними документами часу, за допомогою яких можна було досягти не підфарбованої, а справжньої історичної достовірності подій та фактів у майбутньому романі-епопеї.

Чимало уваги він також приділяв географічному огляду і вивченню місцевості та її околиць, де відбувалася битва між російськими та французькими військами. Характерним з цього погляду є відвідання митцем 25 – 27 вересня 1867 року Бородинського поля та навколишніх сіл, де відбувалася грандіозна, вирішальна битва Кутузова з Наполеоном у Вітчизняній війні 1812 року, що стала головним кульмінаційним центром роману "Війна і мир". Під час перебування під Бородино письменник склав докладний план поля бою з позначенням розташування оборонних рубежів російської та французької армій. У листі від

27 вересня 1867 року до С. А. Толстої він хвалився: "Тільки-но приїхав з Бородини. Я дуже задоволений, дуже, – своєю поїздкою і навіть тим, як я переніс її, незважаючи на відсутність сну та їди пристойної. Тільки б дав бог здоров'я і спокою, а я напишу таку бородинську битву, якої ще не було" [6, 619]. Про подробиці важливої і вдалої у творчому плані подорожі, під час якої він двічі непоквапливо та уважно об'їхав Бородинське поле, у тому числі раз на світанку, а також про те, як ночував у готелі монастиря тощо, прозаїк обіцяв при зустрічі розповісти своїй дружині. Отже, факти засвідчують, що Толстой не лише довіряв власній уяві, фантазії, але й намагався її розбурхати, надихнути реалістичними життєвими матеріалами, дорогоцінною в художньому відношенні аксесуаристикою, яку на той час можна було відшукати.

По-особливому уважно і вимогливо Л. Толстой ставився до відбору подробиць для художніх творів. Вважав, що без них не можна досягнути повноцінного, яскравого зображення життя. Дуже цінував їх правдивість, характерну відповідність змальовуваним фактам, подіям. Ділячись своїми враженнями від шойно прочитаного оповідання А. А. Фета "Сімейство Голы", Толстой писав у листі від 21 лютого 1870 року своєму другові, аби він усе зайве "викинув і зробив із всього, як Лінєнков говорить, перло". І завершив свою думку афоризмом "Добувайте золото просіюванням" [6, 618].

Проте висока і постійна данина подробицям – це не лише визнання їх художньої незамінної сили. Л. Толстой і як людина надавав їм важливого значення, любив їх. Тому в приватних листах митця можна знайти десятки місць, в яких він настійливо прохав адресатів повідомляти про цікаві для нього події докладно, з обов'язковою передачею найдрібніших чинників того, що відбулося. З цього погляду характерний лист письменника від 29 жовтня 1871 року до родини Кузьмінських (сестри, дружини та її чоловіка). Так, адресат повідомив Л. Толстого про розпродаж землі. "Якщо тобі не скучно, – просить адресант, – напиши мені ще докладніше. Найкраще про випадок якого-небудь продажу – ціну, прибуток" [6, 619]. Далі автор листа дорікає О. Кузьмінському, що той не описав "подробиці обіду в царя і балу. Це завжди цікаво" [6, 668]. Окрім того, він виявив бажання дізнатися про специфіку репрезентації О. Кузьмінського наміснику Кавказу великому князю Михайлу Миколайовичу.

У кожного письменника, певно, є й так зване "невидиме поле" діяльності, тобто внутрішня робота над твором, що майже ніде по-справжньому не фіксується. І судячи з усього, така позачернеткова робота Л. М. Толстого була особливо розвинута і сягала надзвичайних розмірів. Доволі характерним у цьому плані є лист від 17 листопада 1887 року до А. А. Фета. Саме в цей час прозаїк розгорнув роботу над історичним романом, що охоплював епоху Петра I (початок цієї праці припадає на 24 лютого 1870 року). "Я сумую, нічого не пишу, — зізнається він, — а працюю по-мученицькому. Ви не можете собі уявити, яка мені важка ця попередня робота глибокої оранки того поля, на якому я вимушений сіяти. Обдумувати і передумувати все, що може трапитися з усіма майбутніми людьми наступного твору, дуже великого й обдумувати мільйони можливих поєднань для (того), щоб вибрати з них 1/1000000, жахливо тяжко. І цим я зайнятий" [6, 686].

У листі від 25 листопада 1870 року до літературного критика, філософа М. М. Страхова немовби триває розмова, розпочата в попередній кореспонденції до А. А. Фета. Автор розповідає, як важко підкоряється йому обдумування нового роману. "Посудіть самі: у мене не лише нема назви того, що я буду писати (назв взагалі я ніколи не вмію придумувати і пришукую здебільшого, коли все написано), але й нема нічого, над чим би я працював, зазначає автор. — Я перебуваю в мученицькому стані сумніву, захвалих задумів неможливого або непосильного і недовіри до себе і водночас наполегливої внутрішньої роботи. Мабуть, цей стан передує періоду щасливої самовпевненої праці, подібний тому, який я нещодавно пережив, а може бути, я ніколи більше не напишу нічого" [6, 700]. З подальших рядків листа стає відомо, що ця "попередня оранка" під майбутній роман вимагала від письменника повної концентрації уваги і сил, не полишаючи йому навіть можливостей для обіцянки надіслати щось зі своєї творчості для друку в журналі "Заря" (саме з цим проханням до нього звертався М. Страхов). Як відомо, це важке, скрупульозне продумування минулої епохи, її суперечностей, різноманітних проблем, а також характерів, образів майбутніх героїв, "декорацій" тощо не вилилося в написання задуманого твору.

Як повідомлялося в листі від 26 жовтня 1872 року до двоюрідної тітки О. А. Голстої, письменник на той час не припиняв напружену роботу над новим романом з епохи Петра I. Тому він наполегливо збирав різні історичні матеріали про діяльність

російського царя. З цього погляду привертає увагу його лист від 12 січня 1873 року до літератора, приятеля братів дружини В. К. Істоміна. У ньому письменник звертається з проханням надати йому характеристику та деякі окремі дані про загальний вигляд та особливості ландшафту, що його цікавив. "Мені потрібно краєвид-картину того місця, де стояли війська і були військові дії при Петрі, – уточнює він думку. – Мені треба знати: які береги Дону, Мертвого Донця, Кутерми там – де високо, де низько. Чи є гори, кургани? Чи є кущі, челяга або що-небудь подібне, які трави? Чи є ковила? Чи є очерет? Яка дичина? Та й взагалі течія Дону від Хопра, який загальний характер має, які береги?" [6, 700] Отже, письменник буквально закидав В. К. Істоміна різними запитаннями, відповіді на які, безперечно, сприяли б кращому осягненню давноминулих історичних подій. Він також запитував адресата, чи відомі йому спеціальні книжки про добу, котра його цікавила, і якщо є, то щоб обов'язково повідомив їх назви.

Відомо, як довго і наполегливо Л. Толстой працював над однією з найкращих своїх повістей "Хаджі-Мурат", що за художньою силою, жанровою майстерністю посідає чільне місце у світовій літературі. На окремі моменти цієї клопіткої, складної праці бодай частково проливає світло епістолярій письменника. Так, показовою є і кореспонденція письменника від 20 грудня 1902 року до грузинського публіциста, літературного критика І. П. Накашидзе. До нього він звернувся з проханням допомогти зробити копії деяких архівних документів. Адресанта найперш цікавили виписки щонайхарактерніших резолюцій Миколи Павловича на різноманітних справах, що охоплювали переважно 1845 – 1855 роки, головне ж – кінець 1851 – початок 1852 року. "Чи нема резолюцій по Хаджі-Мурату?" [5, 537] – уточнює своє запитання автор. Відомо, що перегляд архівних справ було доручено учителю тифліської гімназії С. М. Шульгіну і співробітникові архіву С. С. Есадзе.

Заслугує на увагу також кореспонденція російського письменника від 25 грудня 1902 року до судового діяча І. Й. Корганова. Саме у його батька повітового начальника, командувача військами регіону полковника Йосипа Корганова перебував деякий час підданий Шаміля Хаджі-Мурат. До речі, Іван Корганов, десятилітній на той час хлопчик, за його твердженням, добре пам'ятав героїчного горця, хоч і ставився до нього, через певні

обставини, негативно. А його мати, що була на той час ще живою, теж могла надати деякі відомості про народного героя Кавказу. Так-от, у своєму листі до свідка подій І. Й. Корганова письменник запевняє, що він зробив би для нього немалу послугу, якби повідомив подробиці про перебування Хаджі-Мурата в їхньому домі. "Буду дуже, дуже вдячний за все, – запевняє митець, – що ви повідомите мені, особливо бажав би знати подробиці про зовнішність осіб, котрі брали участь у цій події, а саме: вашого батенька, приставленого до Хаджі-Мурата, пристава та його нукерів" [6, 600].

Лев Толстой пояснює свою настирливість у задоволенні власних побажань ще й незмінним правилом, якого завжди дотримувався. Коли він пише художній твір на історичну тему, то "любить бути до найменших подробиць вірним дійсності" [6, 722]. У зв'язку з тим, письменник ставить перед І. Й. Коргановим, на всяк випадок, кілька важливих запитань, що коригували б його відповідь, і наперед дякує за допомогу. Ось ці запитання:

1. Чи мешкав Хаджі-Мурат в окремому домі, чи в домі вашого батька? Облаштованість дому.

2. Чи відрізнявся чим-небудь його одяг від одягу звичайних горців?

3. У той день, коли він утік, чи виїхав він і його нукери з гвинтівками за плечима, чи без них?" [6, 727].

Далі автор листа зазначає, що хотілося б йому багато про що запитати, проте він остерігається аж надто турбувати адресата своєю прискіпливою допитливістю. У постскрипті до листа письменник прагне не обмежувати І. Й. Корганова своїми настановами, приписами і спонукає його до вільного викладання відомостей: "Чим більше повідомите мені подробиць, якими б незначними вони не здавалися вам, тим більше буду вдячний" [5, 534].

Якщо деякі видатні письменники, наприклад, А. Чехов, М. Горький нерідко розпочинали роботу над твором з віднайдення для нього виразної наскрізної деталі, часом з гарним кореневим розгалуженням, то Л. Толстой дотримувався діаметрально протилежної думки: "Найгірше починати роботу з деталей, тоді в них заплутаєшся і втрадиш здібність бачити ціле" [5, 536].

З літературної спадщини Л. М. Толстого ми довідуємося не лише про його високу оцінку і любов до важливих, незамінних подробиць і деталей у творчому процесі, а й про те, яким чином

він накопичував безкінечно малі величини та створював якісний ґрунт для їх народження та вияскравлення. Окрім того, митець багато уваги приділяв методологічному обґрунтуванню органічної появи і взаємозалежності в художньому творі подробиць та деталей.

1. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. – М., 1983. – Т. 15.
2. Там само. – Т. 21.
3. Там само. – Т. 6.
4. Там само. – Т. 7.
5. Там само. – Т. 19.
6. Там само. – Т. 17.
7. Литературное наследство. Т. 90: В 4 кн. У Толстого (1904–1910). "Яснополянские записки" Д. П. Маковицкого. – Кн. 2 (1906–1907) – М., 1979.
8. Там само. – Кн. 4.
9. Русские писатели о литературном труде: Сборник. – Л., 1955. Т. 3.
10. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. – М., 1959.
11. Маковицкий Д. П. У Толстого (1904–1910). Из Яснополянских записок // Вопросы литературы. – 1978. – № 8. – С. 194.

ПУБЛІЦИСТИЧНІ ОБРІЇ

Елеонора Шестакова

УДК 070. 7. 041. 2

Маркіз де Сад як один із культових героїв сучасних засобів масової комунікації

ЗМК, перетворюючи маркіза де Сада в культового героя сучасності, сприяють впровадженню і поширенню аномальності, практично нічого не залишаючи від філософії де Сада як явища світової культури.

Mass media, transforming marquis de Sad into the cult hero of modern times contributes to incarnation and dissemination of anomaly, leaving practically nothing of de Sad's philosophy, as phenomenon of the world culture.

Більшість дослідників, які звертаються до сучасної культурної ситуації, відзначають дифузію високої і масової культури, а також пов'язаний з нею тотальний, парадоксальний вплив на повсякденність засобів масової комунікації [1-4]. Зокрема, Н. Б. Маньковська зауважує, що зараз відбувається активне формування нової плюралістичної естетичної парадигми. Це багато в чому зумовлене тим, що "межа між високою і масовою культурою втратила чіткі обриси. <...> Естетика постмодернізму відзначена підвищеною увагою до проблем впливу на публіку, формування масових естетичних смаків" [1, 150-151]. Проблема смаку, його норм, стандартів, критеріїв стає однією з провідних у системі плюралістичної культури. Саме з цією проблемою А. Хеллер, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, М. Фуко, М. Маклюен, А. Пірколіс пов'язують глобальні епістемологічні, аксіологічні проблеми: насамперед визначення сутності й життєздатності гуманізму, історії, культури, людини. А. Хеллер, аналізуючи сучасну культуру як певний підсумковий етап розвитку культури Нового часу, наголошує, що зараз відбувається трагічно невиправна

"тотальна суб'єктивізація смаку", коли "люди з презирством ставляться до тих, хто належить до так званої культурної еліти, що встановлює стандарт смаку, тому що стандарт смаку більше не визнається" [4, 166].

Соціально детермінований смак в епоху тотального панування ЗМК втрачає актуальність, більше того, будь-яку значеннєву наповненість: кожна людина сама, за допомогою різних видів комунікації і відповідно до індивідуального смаку й настрою, створює свою реальність. Дедалі більше відбувається наочно непомітна, але сильна автономізація професійного, соціального і повсякденного початків, обумовлена тим, що ЗМК наполегливо пропонують "блоки" однотемних та одностильових текстів. З першого погляду, людина нібито залишається сам на сам з калейдоскопічним набором тем, проблем, ідей, рубрик у ЗМК, до яких належать "кіно, преса, телебачення, радіо, ротاپринтні щотижневники, комікси, реклама, різні види пропаганди, легка музика, масова література" [5, 408], інтернет. Але людина з цього калейдоскопа цілеспрямовано вибирає свої "блоки". Причому цей вибір складається з окремих, самостійних програм, утворюючи мозаїку стилів, концепцій, позицій. На особистісному рівні формується для кожного своя реальність, скажімо, "мильних опер", бойовиків, спорту, еротики, криміналу тощо. Природно, що це призводить до непомітного, але й невблаганного, з одного боку, формування стійких суб'єктивізованих смаків й пристрастей, з іншого боку, до остаточної загибелі стандарту смаку. Індивід перетворюється одночасно в автора і героя змодельованої реальності. Однак іншим полюсом тотальної суб'єктивізації і "самості" (М. М. Бахтін) людини є більше проникнення в її найпотемніші, інтимні глибини стереотипів і кліше повсякденності, позбавленої стандартів і критеріїв високого смаку. Справді, кожна реальність створює і навіязує свої стереотипи. Індивід, що є автором і геросм, вибудовує свою реальність відповідно до цих інтернаціональних зразків. Людина, яка перебуває цілком у полоні всіляких ЗМК, втрачає волю як таку. Ж. Бодрійяр в есе "Ксерокс і нескінченність" ставить риторичне запитання: "Де ж у всьому цьому воля? Її не існує. Немає ні вибору, ні можливості ухвалення остаточного рішення. Будь-яке рішення, зв'язане з мережею, екраном, інформацією і комунікацією, є серійним, частковим, фрагментарним, нецілісним" [6, 84].

Але ці процеси, за своєю сутністю, не революційні, а еволюційні. Вони поступово, непомітно проникають у культуру і лю-

дину, торкаються життєво важливої основи. Одним із провідних напрямів цієї еволюції є перетворення культурно значущих імен, наприклад Ф. М. Достоевського, де Сада, З. Фрейда, в імена, культурі для мас. Як правило, це стосується імен, споконвічно аномальних для культурної свідомості, таких, що випадають із загальноприйнятих і загальнозначущих уявлень і норм. Проте аномальність в умовах диференційованої культури (висока – низька, елітарна – масова) трактується зовсім по-іншому, ніж в умовах плюралістичної естетичної парадигми. Якщо для класичної ситуації значущість має самоцінність мистецтва, то для некласичної ситуації мистецтво в такому розумінні – мертво. Мається на увазі, насамперед, пристосування основних культурних цінностей до суто утилітарних потреб і смаків пересічного індивіда. З цього погляду особливо цікавий феномен де Сада.

На думку дослідників життя і творчості маркіза де Сада, він був завжди і скрізь заборонений. "Відкрита, а тим більше, наукова публікація як винних, так і безневинних книг маркіза була майже неможлива ні в ХІХ, ні в перші два десятиліття ХХ століття" [7, 7]. Однак протягом наступних вісімдесятих років де Сад і похідний від нього садизм виявляються одними з актуальних культурних явищ. Тут досить згадати так чи інакше присвячені де Саду книги, художні твори, есе Дональда Томаса, Сімони де Бовуар, Юкіо Місіми, Жана Бодрійєра. У 90-ті роки з'являється російською мовою збірник статей "Маркіз де Сад і ХХ століття" [8]. Для представників високої культури де Сад завжди був знаковою фігурою, одним із живих і втілених парадоксів Просвітництва і роботи просвітницького коду в наступній культурі [7–9]. Домінуючим у здобутках де Сада, при класичному підході, був не тілесний початок, що виявляється патологічно, а глибокі, свосвідні міркування над вічними темами і проблемами: що є людина, а також добро, зло, краса, мораль, розум. Його парадокси, афоризми, максими близькі за манерою і настроями до творчості О. Уайльда, Ф. Ніцше, А. Шопенгауєра. Десадівське трактування жертви і ката, злочину і покарання, безумовно, перебуває в одному семантичному просторі з Ф. М. Достоевським. Психологічне мотивування багатьох вчинків і схильностей людей у де Сада випереджає відкриття З. Фрейда.

Саме маркіз де Сад в епоху Просвітництва найгостріше відчуває та порушує проблему культури як живого середовища, що народжує і виховує людину; культури як міри людяності людини

(С. І. Великовський). Людина де Сада актуалізує своє буття щодо дихотомії потворне, мерзенне / моральне. У "Філософії в будуарі", "120 днях Содому" він пише про "прості" і "складні" пристрасті, яким підвладна людина. Маніфестацією цих пристрастей виступають збочення, реалізовані в наочних тілесних виявах. При цьому для самого де Сада тілесна поведінка не є самоцінною. Вона значуща тільки як візуальна демонстрація свідомої соціально-громадської позиції героїв. Перекручена, патологічна саме ця позиція, а не тіло і його бажання. Де Сад у своїх творах найбільш яскраво відбиває процес народження і розвитку нового типу чутливості до всього роду божевілья і нерозумного, про яке писав М. Фуко [10]. Дюрсе (персонаж "120 днів Содому") стверджує: "Щоб зрозуміти всі ці свинства, треба всього-на-всього пересититися, притуплення почуттів веде до розпусти, а воно вимагає негайною задоволення примхи. Прості речі набридли, уява розсерджена, а недостатність наших здібностей, зіпсованість нашого розуму, обмеженість наших можливостей призводять нас до неподобств" [11, 185–186]. Освічений, мислячий герої дає обґрунтування своїй поведінці, спираючись на такі провідні в культурній (у тому числі філософській і літературній) традиції поняття, як почуття, бажання, уява, розум. Герої "Філософії в будуарі" почувають найбільше сексуальне збудження від розмов на глибокі філософські, соціально-громадські, морально-етичні теми. Основними у цих міркуваннях виявляються розум і раціональний початок. Саме вони, точніше їхнє подолання, є спокусою для тіла. При цьому герої де Сада не божевільні, вони реалізують сферу нерозумного.

Нерозумне, на думку М. Фуко, відбиває процеси, що відбулися в революційному з усіх точок зору XVIII столітті: "перебудова всіх етичних уявлень і норм, установлення нових меж між добром і злом, між дозволеним і забороненим, утвердження нового порядку соціальної інтеграції" [10, 98]. Світ Нерозумного – цільний, одноманітний. Він торкається "або сексуальності та її зв'язків з основами буржуазної родини, або святотатства та його зв'язків з новим поняттям сакрального і церковних обрядів, або "лібертінажу", тобто нових зв'язків, що встановлюються в цей час між вільнодумством і системою пристрастей" [10, 98]. Нерозумне соціально детерміноване. Природно, що й тіло, тілесність як вияви повсякденності, що народжується та починає займати самостійну офіційну позицію у культурній свідомості, теж пов'язуються з

соціальністю. Тіло є репрезентантом абстрактних соціально-філософських міркувань. Шокуюче цинічними є не стільки самі дії, скільки їхні суб'єкти й об'єкти. Розбещувачами, катами можуть виступати герцог, єпископ, президент, банкір, шевальє, шляхетна високоосвічена дама, тобто "вершки суспільства" [11, 10]. Жертвами ж стають їхні власні доньки, дружини, беззахисні, викрадені діти, матері родин, тобто люди, становище яких зобов'язує бути покірними. Де Сад передусім наголошує на сімейно-родинних, церковно-релігійних, соціально-суспільних відносинах у період найбільш активної секуляризації культурної свідомості.

Слід зазначити, що де Сад як явище світової культури не може бути віднесений до порнографії, винятково сексуального збочення, просто психічної хвороби. Його життя і творчість – утілення суперечливого, парадоксального духу його епохи. З першого погляду, ЗМК ХХ століття перетворюють маркіза де Сала на вульгарний садизм. Домінуючою, якщо не основною та єдиною, у де Сада виявляється сексуально перекручена оргійність. Однак такий підхід виявляє лише деградацію моральних принципів і уявлень, він наголошує на аморальних моментах дійсності. Проблема існує в морально-етичній площині, нібито не торкаючись онтологічних підвалин культури. Але все набагато складніше. ЗМК, перетворюючи де Сада в культового героя сучасності, сприяють впровадженню і поширенню аномальності – з її активною орієнтацією на плюралістичну естетичну парадигму – у повсякденності. Для аномальності провідним є принцип значеннєвої та естетичної невизначеності, принципова несуперечність і децентрованість. Одну з ознак аномальності Ж. Дельоз охарактеризував так: "Замість виключення деяких предикатів речі заради тотожності її поняття, кожна "річ" розкривається назустріч нескінченним предикатам, через які вона проходить, втрачаючи свій центр – тобто свою самототожність як поняття чи Я. На зміну виключення предикатів приходить комунікація подій" [12, 232]. Отже, і повсякденність перетворюється в аналогічний значеннєвий і естетичний простір, позбавлений будь-якої визначеності, диференціації, централізації.

Якщо ми звернемося до преси, що має найширшу популярність у масах, наприклад, "Мир кримінала" (девиз – *Всегда рядом с тобой*) ("Світ криміналу" (гасло – *Завжди поруч з вами*)), "За решеткой" (девиз – *За решеткой может оказаться каждый*) ("За ґратами" (гасло – *За ґратами може опинитися кожен*), "Криминал"

("Кримінал"), "Криминальный курьер" ("Кримінальний кур'єр"), то побачимо цікаві процеси. Ці газети і тижневики створюють власну "кримінальну" реальність з постійними:

- героями: убивці, повії, сутенери, маніяки, історичні особистості, з-поміж яких нерідко є такі, що відрізнялися злочинними схильностями, і так звані нові росіяни;

- місцями дій: в'язниця, зона, банк, фірма, житловий будинок, ліс (лісосмуга), склад, нежитлові будинки;

- географією: столиця, маленьке провінційне містечко; далекий екзотичний закордон;

- законами: бінарне протистояння повсякденної життєвої моралі та порядків і норм зони;

- "обрієм очікування" (Р. Яусс): гарна, безвинна, беззахисна жертва – поганий, жорстокий, обділений у дитинстві (юності) убивця (злочинець);

- настроєм: страх, нервозність, безнадійність, розпач, спустошеність, неможливість забути пережите, постійне очікування катастрофи – *не Завжди поруч з вами. За ґратами може опинитися кожен*;

- структурою: злочин в урядових колах – у звичайному повсякденному житті звичайних громадян – у зоні; опис кривавих, переважно сексуальних трагедій – обов'язкова наявність оголошень про секс-послуги.

Людина як автор цієї реальності (через цілеспрямований індивідуальний свідомий вибір преси та взагалі засобів масової комунікації) поступово перетворюється на її героя, починає жити згідно з пропонованими уявленнями, цінностями, нормами, смаками. При цьому "кримінальна" реальність не залишається простою розповіддю про кримінальне життя, вона активно втручається у тілесно-емпіричну реальність. І де Сад як один з її героїв тут грає провідну роль. Можна спостерігати, що де Сад представлений у пресі в різних варіантах:

- пряме посилання на нього як людину-міф. Наприклад, "Поклонники маркиза де Сада"; "Шутки" маркиза де Сада" (назва статті у тижневику "Попутчик", винесена з рекламною метою на обкладинку [14]. Досить часто посилання трапляються безпосередньо у текстах самих статей: "Классическим примером инсертанта может служить пресловутый маркиз де Сад, являющийся, впрочем, желанным образцом для иллюстрации извращения любого голка" [13, 15]. Або: "Когда парочка познакомилась в начале

50-х годов, Брэйди рассказал Майре о своих увлечениях де Садом, в частности, об описанных им техниках инсертации" [13, 15];

– опосередковане посилення, через зазначення сутності героя. Практично, жодна стаття про злочин, пов'язаний із сексом і жорстокістю, не обходиться без характеристики дій як садистських. Наприклад: "Добрый дядя-клоун" в действительности оказался настоящим садистом" [15, 17]; "Зная уголовные биографии своих подопечных – с горами трупов, садизмом, зверствами и даже людоедством, – офицеры и прапорщики за глаза (а нередко и в глаза) называют этих людей шакалами" [16, 12]. Досить часто садизм згадується у лідах: "13 детей замучены садистом-гинекологом" [17, 1]; "Мужья-извращенцы садистски убивают благоверных и заказывают для них маньяков по Интернету!" [18, 15];

– ремінісценція. У цьому випадку де Сад як знакове явище є присутнім імпліцитно. Автори текстів часто детально описують відносини кат – жертва, акцентуючи увагу на улюблених "маркізівських" моментах: "В подавляющем большинстве случаев людей на совершение преступлений толкает корысть, зависть, жадность, желание поиздеваться над слабым, беззащитным" [19, 21]; "Праздновали удачу. Постоянно в домике толпился народ. А сё, голую, передавали друг другу как живой сувенир, перетаскивали с места на место, требуя одного, – покорности" [20, 4]. До того ж ці відносини характеризуються стійким стереотипним набором психологічних рис. Відносини жертва – кат мають, насамперед, збочений сексуальний характер. Десадовською ремінісценцією можна вважати й особливе привертання уваги до різного роду статевих збочень, їхнього докладного опису, а також до театралізації та карнавалізації злочину. Наприклад, статті А. Бакіна "Сезон полювання секс-монстрів" [21] та А. Боярова "Маніяк з великої дороги" [17]. При цьому опис перекручень, збочень, катувань, кривавих вистав посідає особливе місце. І, на жаль, нечасто в статтях трапляється фраза: "Дальше цитировать показания жертвы педофила невозможно по соображениям нравственности" [15, 7].

Як бачимо, від філософії, етики де Сада як явища світової культури практично нічого не залишається. Соціально-громадська, сімейно-родинна, морально-релігійна проблематика не розглядається у текстах, де головну роль грає де Сад (у тому числі й садизм). Навіть сексуальна проблематика, що є самоцінною і домінуючою у таких текстах, розглядається лише в семантичному

просторі тіла, що належить або психічно хворому, або моральному виродку. Тіло і сексуальні збочення людини начебто більше не є текстом культури. Постійні масові перскручення, збочення тлумачаться в системі старих класичних морально-етичних відносин, тобто де Сад вихолощується, зводиться до техніки сексуальних перскручень. А отже, і людина, що наслідує де Сада, спрощується і вульгаризується у своєму трактуванні. Створюючи "кримінальну реальність", ЗМК дають спрощений образ маркіза де Сада, підводячи під садизм будь-яку жорстокість, цинізм, сексуальну ненормальність. Унаслідок цього межа між високою і низькою культурами нівелюється, стирається, і кожен індивід виявляється причетним – через свою розбещеність чи хворобу – до колись високого стандарту смаку, що зараз існує як спокуса юрби чимось у минулому скандальним, забороненим і значущим. Однак ще раз наголосимо, що це моральний, етичний підхід. Дії садистів тут, природно, однозначно і безперечно засуджуються, їх прагнуть заборонити, викоринити. Образні та стильові штампи, які використовуються при описі садистських злочинів, відрізняються підвищеною емоційністю, експресивністю, спрямовані на формування стійкої відрази, страху, неприпустимості й неприйняття того, що відбувається.

Проте дії, вчинки, що ґрунтуються на творчості де Сада як знаковому явищі Нового часу, стали сьогодні масовими й популярними. Сулячи з повідомлень ЗМК, кількість маніяків, збоченців, убивць дедалі зростає. Маніяки стають одними з героїв сучасної повсякденності. Ці злочинці, точніше їхнє трактування масовою комунікацією, не можуть бути витлумачені виключно в моральній площині чи зведені до психічних відхилень і хвороб. У протилежному випадку етика й хвороба стали б нормативними ціннісними центрами і, отже, це знайшло б відображення у структурі текстів. Але, як правило, тексти виявляються децентрованими, естетично і семантично невизначеними; вчинки героїв (як еквівалент "речі" Ж. Дельоза) втрачають самототожність і реалізуються в потоці комунікацій і подій.

Тексти проаналізованих газет, тижневиків і журналів організовані таким чином, що вербальна і візуальна частини займають у них практично однаковий обсяг. Візуальна частина текстів (фотографії, колажі) у газетно-журнальному матеріалі виконує аж ніяк не ілюстративну роль. Важливо пам'ятати, що "візуальні форми точно так само здатні до артикуляції, тобто до складного сполу-

чення, як і слова. <...> Вони представляють свої складові не послідовно, а одночасно, у такий спосіб відносини, що визначають візуальну структуру, схоплюються в одному акті бачення. Їхня складність, отже, не обмежується, як у дискурсі, тим, що розум може утримати від початку і до кінця акту, що самоусвідомлюється" [22, 85]. Візуальна частина тексту теж значуща у здійсненні змісту, як і вербальна. Вона є більш дійовою в емоційно-психологічному плані й не вимагає великих інтелектуальних зусиль у запам'ятовуванні подробиць інформації. Візуальна частина актуалізується щодо домінуючих загальних семантичних інформаційних центрів. Можна сказати, що вона відображає основні сюжетні моменти, посилює їх, виокремлює найбільш цінне та змістовне. Але вербальна і візуальна засади не можуть бути автономними. Тільки у своєму діалозі (М. М. Бахтін, М. М. Гіршман) вони і створюють значення й естетичне ціле тексту, який стає твором. При такому підході виявляється ще один варіант присутності де Сада в текстах засобів масової комунікації. Це варіант, який активно і демонстративно репрезентує аномальність.

Так, у досліджуваній пресі візуальна частина текстів часто представлена фотографіями оголеної жіночої, чоловічої і дитячої натури. Вони оголені й поставлені у пози відповідно до естетичних міфів, норм і смаків, вироблених еротичним і порнографічним кінематографом, стриптизом. Наприклад, сексуальність, бажання, розбещеність, найвища збудженість пов'язуються з оголеною чи одягненою у специфічний одяг жінкою, що тримає в руках, на ногах чи в роті зброю. Цей образ часто вживається в оформленні обкладинок і статей у газетах і тижневиках. Фотографії, що супроводжують тексти статей, в яких, так чи інакше, присутній десадовський початок, не є простою ілюстрацією, втіленням якого-небудь сексуального міфу. Вони здебільшого представляють фотографічно зафіксовану, драматично розіграну вербальну інформацію: спеціально виокремлені скандальні, напружені й страшні, жорстокі моменти злочину. Так, стаття А. Боярова "Маніяк з великої дороги", крім документальних фотографій маніяка й однієї з його жертв, містить фотографію жертви, яку нібито катує садист. Стаття К. Бурцева "Гвалтівники власних дружин" теж ілюстрована чотирма відвертими фотографіями, що візуально втілюють вербальну інформацію. При цьому на всіх фотографіях-ілюстраціях жертви наведені у порнографічно знаковій

формі: відповідний – вульгарний, яскравий – макіяж; чорні білизна, панчохи, пояс для панчіх, як мітка, що обвиває ноги; зв'язані мотузкою руки; проткнуті чимось гострим груди; фалосоімітатор. Проте за вербальним текстом це були прості жінки, навіть селянки, які нічого не знали про збочення, опиралися міфам масової комунікації щодо сексу.

Таким чином, візуальне і вербальне суперечать одне одному, більше того, вони семантично різноспрямовані. Фотографії відбивають не стільки сутність інформації, що міститься у вербальній частині тексту, скільки формально-міфологічний момент садизму. Текст подвоюється, його значення не ціле починає здійснюватися в двоєдиній системі. Однак фотографії наголошують на важливості еротичного, порнографічного змістів, обов'язково наведених із усіма естетичними атрибутами збоченого сексу. На фотографіях естетичні атрибути сексу обов'язково повинні бути маніфестацією усталених, значущих кліше і смаків, що легко декодуються. Фотографії грають найпікантнішими моментами, і саме це сприяє тому, що відбувається здійснення садизму, його норм і смаків. Особливо якщо врахувати, що, змушуючи оповідачок ("120 днів Содому") докладно розповідати про "прості" і "складні" пристрасті, президент проголошує: "Саме від подробиць ми чскаємо того, заради чого і ведуться всі розповіді – порушення наших почуттів" [11, 110]. Таким чином, текст сучасного автора, котрий тим чи іншим чином відштовхується від де Сада, стає здебільшого абсурдизованим твором. Тим часом, як вербальна частина тексту здійснюється в морально-етичній сфері, візуальна допускає орієнтацію на порнографічні естетичні стандарти і норми. Внаслідок цього текст виявляється позбавленим змісту й через те, що його вербальна і візуальна частини "не чують" одна одну: вони монологічно закриті для спілкування-діалогу, більше того, по-різному орієнтовані.

Однак є ще один варіант присутності де Сада як культового героя в сучасних засобах масової комунікації. З огляду на те, що для героїв маркіза вкрай важлива була практична й негайна реалізація слова про злочин, жорстокість, рознусту, святотатства, вони постійно під рукою тримали людський матеріал для задоволення пристрасті. В аналізованому нами матеріалі знаходимо й такий випадок. "Кримінальна" реальність припускає втручання в емпіричну реальність. Так, у всіх газетах і тижневиках поруч зі статтями про секс, насильство, жорстокість, проституцію, різного

роду перекручення, збочення обов'язково містяться оголошення про секс-послуги, фотографії професійних повій у специфічних позах. Таким чином, слово цілком може перебороти свою вербальність і здійснитися насправді, по-десадовськи. Тим більше, якщо врахувати як характер зображень, так і стилістику, емоційність, психологічну спрямованість підписів на зразок: "Тет-а-тет", "Коктейль страсти", "Запретные фантазии", "Позвони", "Звони круглосуточно".

Підбиваючи підсумки, можна зазначити, що де Сад, навіть ставши культовим героєм, нібито втративши інтелектуальні й психологічні глибини, зумів залишитися нездоланим явищем культури, що, як і раніше, репрезентує сферу великого Нерозумного (М. Фуко).

1. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
2. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001. – 384 с.
3. Гройс Б. Новое в искусстве // Искусство кино – 1992. – № 3.
4. Интервью с Агнесс Хеллер // Вопросы философии. – 2001. – № 5.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – М.: ТОО Тк Петрополис, 1998. – 432 с.
6. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / Пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
7. Карабутенко И. В саду маркиза де Сада // Маркиз де Сад. Философия в будуаре / Пер. с фр. И. Карабутенко. – М.: МИ "Проминформ", 1992. – 224 с.
8. Маркиз де Сад и XX век. – М.: Республика, 1992. – 276 с.
9. Прокофьев А. В. Парадоксальный гуманизм и критика морали (Опыт этического анализа "Философии в будуаре" Д. А. Ф. де Сада) // Вопросы философии. – 2001. – № 1.
10. Фуко М. История безумия в классическую эпоху: Пер. с фр. И.К. Стаф. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.
11. Альфонс де Сад. Сто двадцать дней Содомы. – М.: Из-во Гелеос и АСТ, 2000. – 480 с.
12. Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. С. Я. Свирского – Фуко М. *Theatrum philosophicum* / Пер. с фр. С. Я. Свирского. – М.: Екатеринбург, 1998. – 480 с.
13. Бояров А. Дикие забавы импотентов // Мир криминала. – 2000. – № 17.

14. Попутчик. - 2002. - № 37 (336).
15. Ржевский П. Кошмары в зверинце смерти // Криминальный курьер. - 2002. - № 36.
16. Сидоров А. Остров доктора Моро // За решеткой. 2002. - № 2.
17. Бояров А. Маньяк с большой дороги // Мир криминала. - 2002. - № 18.
18. Бурицев К. Насильники собственных эжен // Мир криминала. - 2002. - № 18.
19. Козлова Т. Убить соперницу // Криминал. - 2002. - № 37 (231).
20. Ломакина Ю. Секс-рабыня для рыбаков // Криминал. - 2002. - № 37 (231).
21. Бакина А. Сезон охоты секс-монстров // Мир криминала. - 2002. - № 17.
22. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. С. П. Евтушенко. М.: Республика, 2000. - 287 с.

Олена Хобта

УДК 070. 82-92. (477. 74)

"Одеський почерк" Петра Пильського

У статті висвітлюються аспекти художньо-публіцистичної діяльності П. Пильського, зокрема одеський період.

The article deals with aspects of P. Pilskiy's artistic and publicistic activity in particular during his Odessa period.

На процесі розвитку одеської періодики початку ХХ століття позначилося чимало політично-національних і духовно-культурних чинників, породжених революційною добою, які щоразу по-новому змінювали мистецьке обличчя міста. У творчих пошуках тут зібралось ціле гронно талановитих письменників, драматургів, критиків, режисерів, акторів, музикантів. Зусиллями і працею Ю. Олеші, В. Катаєва, І. Ільфа, Е. Багрицького, В. Нарбута, Б. Фліта, Ф. Сегаля, Л. Кармена, Е. Кропкого, В. Дорошевича та багатьох інших формувалася літературно-мистецька, сатирично-гумористична, громадсько-політична періодика Одеси початку ХХ століття.

Помітне місце серед публіцистів належало Петру Пильському (1879 – 1941), який у царині літератури відомий під такими псевдонімами, як Журналіст, Петроній, П. Т. Роній, Книголюб, Петро Девнер, П. П-ський, П. Хрущов, Сило та інші [1, 312]. На той час це був уже знаний у Росії критик, автор низки книг про творчість тогочасних літераторів. Та передусім П. Пильський – сформований, досвідчений журналіст, перші публікації якого з'явилися ще 1890 року; він устиг пройти професійну школу в таких виданнях, як "Минский листок", "Жизнь и искусство", "Мир Божий", "Журнал для всех", "Курьер", "Народный вестник", "Биржевые ведомости", "Каспий", "Баку", "Неделя" тощо. Перебуваючи з 1910 року в Одесі (початок тривалого періоду "добровільного самовигнання" з Петербурга), критик не зрадив своєму журналістському фаху, постійно співпрацював із "Одесскими новостями", "Театром", редагував "Одесский понедельник"; водночас подавав статті, фейлетони, оповідання, театральні рецензії у київські та харківські часописи.

© Хобта О., 2003

Творча атмосфера Одеси допомогла журналістові органічно і швидко влитися в літературне життя, аби залишитися в його історії назавжди. Невипадково за незвичайну працьовитість, ерудицію, літературний смак, відданість справі сучасники називали П. Пильського "лицарем художньої критики". За спогадами О. Дейча, публіцист був привабливою людиною, він писав гостро й проникливо, блискуче володів стилем, завжди керувався чіткою думкою [2, 295]. Одеське оточення відразу відчувало магнетичну силу його розуму, витонченості, експансивності характеру, навіть певної несамовитості у вчинках та енергійного темпераменту.

Непосидюча вдача, "потяг до подвигів" давали П. Пильському можливість виявити свій організаційний хист у мистецькому середовищі Причорномор'я. Так, улітку 1914 року в газеті "Маленькие одесские новости" з'явилося запрошення для молодих поетів відвідати Літературно-артистичний клуб, організатором якого був П. Пильський. Повідомлення про нову творчу спільку зібрало чимало охочих, до її лав увійшли найкращі – утворився "Гурток молодих поетів". І вже 1 червня 1914 року в "Одесском листке" з'явилася серія поезій "Товариські шаржі" на членів нової організації за підписом Валентина К., за яким прозоро вгадується В. Кагаєв. Відомі лише два вечори поетів. 15 червня, в парку Хаджибейського лиману, і 1 липня, у театрі на 16-й станції Великого фонтану. Перший вечір мав великий успіх, провідні одеські газети відгукнулися про цю подію схвально. "Южная мысль" писала: "Це був вечір несподіваних вражень. Публіка не очікувала, що в Одесі дійсно є талановиті поети. А поети не очікували, що в Одесі віднайдеться чутлива, розуміюча публіка! Однак знайшлися і перші, й другі!" (1914. – 16 черв.). Газета "Маленькие одесские новости" констатувала: "Вечір поетів на Хаджибейському лимані пройшов із великим успіхом... Головна заслуга вечора в тому, що він показав публіці двох молодих початківців, які ще ніде не друкувалися. Але без сумніву, які мають право на увагу, поетів – Багрицького і Фіолетова" (1914. – 16 черв.). Читали свої поезії також О. Біск, Ада Владимірова, Я. Гольденберг, В. Кагаєв, С. Кесельман, Г. Цагарелі (перекладач "Витязя в тигровій шкурі"). А 19 липня 1914 року почалася перша світова війна і діяльність гуртка припинилася.

Цього ж року критик zorganizував ще одну творчу подію в Одесі – вечір футуристів за участю В. Каменського і В. Маяковського, де також був представлений портрет П. Пильського у виконанні Д. Бурлюка ("різнокольорові трикутники – бузкові, чорні, жовті і мали-

нові"). З цього приводу на шпальтах "Одесских новостей" з'явилося кілька публікацій, де обговорювалися проблеми мистецьких експериментів; дехто навіть устиг зарахувати критика до когорти "зухвалих новаторів" (1914. – 17 січ.). П. Пильський відгукнувся листом "Чи я футурист?", де задекларував свою непричетність до цього мистецького принципу; але водночас і підтримав шукання письменників і художників, відзначив їхню спорідненість із "динамікою нового міста". "поривами життя", "новою механічною культурою" [3].

П. Пильський посідав помітне місце в мистецькій періодиці Одеси, але найбільше уваги приділяв театральній критиці, демонструючи яскравий приклад критика-фейлетоніста, в оцінках якого переважала іронія, гострота погляду, оригінальність суджень, яскравість власної позиції. Сам літератор уважав критику своїм головним покликанням, визнаючи її одним із "найрадісніших виявів творчості", як метод "осягнення однієї душі іншою", як "високе і прекрасне мистецтво". Одеський журналіст Б. Фліт напівжартома відгукувався про літературну манеру свого колеги: "Якщо дати йому волю, заговорить і запише всю Росію... Може писати про що завгодно, але завжди пристрасно й блискуче". "Злий у полеміці – в усьому іншому лицар" [4, 8–9].

Почерк критика з особливою силою виявився на шпальтах одеського журналу "Театр", де П. Пильський постійно вів рубрику "Записки", намагаючись в усьому помічати деталі, що розкривали сутність явищ. Оригінальністю зображення та граціозною манерою письма вирізняються портретні характеристики. Наприклад, автор, мовби пензлем, фіксував у пресі образи своїх сучасників: "Юшкевичу незнайомі напівтони, і звичайно, він скульптор більше, ніж художник. У нього немає палітри, є туш, є олівець, широка штриховка, безжованність, ударна різкість, психологічна однолінійність..." (1919. – № 12). Ще один штрих до портрета іншого актора: "Глаголін не лише пограє, але й пописує із звичайною кокетливістю, з переломами, з модною зухвалістю, в якомусь нафарбованому стилі... весь у випадкових цитатах..., в масці невдоволеного шукача, який сподівається на новий театральний град" (1919. – № 9). Таким був стиль П. Пильського – різка й іронічна характеристика, яка нікого не залишала байдужим.

Коло проблем, яких торкалося перо П. Пильського, – досить широке, зокрема це одвічні питання театральної кризи, взаємин театру і критики, портретні характеристики митців, визначення почерку сучасних йому письменників, акторів, художників. На часі стояли складні проблеми "життя" й "виживання", своєрідного

"бути чи не бути" традиціям і новаторству сценічних образів. Публіцист помічав чимало моментів, які свідчили про зубожіння моралі, зникнення "приголомшливих пристрастей", певне спустошення глядацьких смаків. В одній із рецензій на шпальтах одеського журналу він зазначав: "Театр щоденно розповідає про повсякденне пересічне життя, яке всі давно пізнали й оцінили. Молодим немає чого ходити в театр, що винесуть вони звідти? Залишилися тьфу-театри з тьфу-п'єсами для тьфу-публіки, який відвідує тьфу-критика... Мечі боротьби давно перековані на орала, тому що тут ніхто ні за що не бореться, ніхто нічим не горить, ніхто нікуди не прямує..." (1919. – № 23).

Водночас неймовірно зростав інтерес до критики як жанру, показником чого стали суперечки, в центрі яких стояло питання про сутність, предмет і завдання, "межі" у критиці. Незважаючи на залежність від рекламодавців, складні політично-економічні умови, суспільну "депресію" тощо, тогочасні взаємини періодики й театру теж нагадували ворогуючі полюси; як наголошував К. С. Станіславський: "Взасмні стосунки артистів сцени і театральних критиків нонормальні. Спільна справа не об'єднує їх, а роз'єднує. Співпраця перетворилася на ворогування, від якого потерпають наше мистецтво та суспільство" [5, 437]. Звинувачення, безпідставні суперечки користі в цій справі не приносили. П. Пильський бачив ситуацію набагато простішою, розділяючи критиків на професіоналів і профанів. Істинний критик – справжня жертва в театрі, "єдина особа у світі", для якої театр важить понад усе; своїм завданням такий критик уважав об'єктивне визначення вад театрального дійства, обґрунтування причин, аби допомогти театру виправити їх. Другу групу критиків представляв той іронічний і всезнаючий одесит, який уже народжується таким, щойно відірвавшись од годувальниці, він у душі відчуває себе театралом, разом із першим зубом стає завідувачем театального відділу в газеті; ще не маючи зуба мудрості, вже приступає до видання театального тижневика (1919. – № 23).

Не обійшов П. Пильський і театральні школи, які в ті роки функціонували в Одесі: школа Мочалової, О. В. Рахманової, студія Лоренцо. Перший спектакль "Молодшої студії" Лоренцо відбувся 14 грудня 1919 року, коли публіка (виключно запрошені гості: артисти, художники, режисери, представники преси) зібралася на "Зелене кільце" Гінпіуса. Хоча відгуки виявилися досить позитивними, але чимало критиків нарікали на "молоде по-

колінина". У своїх "Записках" журналіст відзначав брак досвіду, професіоналізму і техніки гри. На думку публіциста, театральна школа навчає тому, як не треба грати, вона показує те, що заборонено на сцені. Автор порівнював "вчителя" мистецтва з нянькою, яка не вчить дитину ходити, а підводить її до драбини і говорить: "Тут падають". П. Пильський констатував: "Це корисно, це потрібно, це вчасно, але ходити дитина не вміє" (1919. – № 24).

Небанальність суджень, вміння зазирати в глибину явищ і фактів, неабияка спостережливість, дотепність слова й думки дали змогу П. Пильському посісти особливе місце серед журналістів Одеси, залишивши після себе помітний слід як у літературній історії міста, так і в театральній. В одеському просторі, як писала місцева періодика, публіцист уважався "авторитетним критиком, а для літераторів потрапити під його талановите перо було престижно і водночас ризиковано: міг прославити або ославити на всю читаючу Росію" [6]. Зрештою, і в подальшому творчому житті, куди б не закидала доля П. Пильського (Бессарабія, Естонія, Латвія), він повсякчас турбувався про журналістську освіту – у Петрограді zorganizував Першу Всеросійську школу журналістів (лекції читали Ф. Сологуб, О. Блок, О. Купрін, В. Дорошевич, С. Венгеров та ін.), а в Ризі відкрив курси журналістики [7, 600–604]. На жаль, і досі художньо-публіцистична спадщина П. Пильського, як і його організаційно-освітня діяльність на журналістській ниві, лишаються не розкритими до кінця.

1. *Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918 – 1940.* – М.: Россмэн, 1997.

2. *Дейч А. День нынешний и день минувший.* – 2-е изд. – М.: Сов. писатель, 1985.

3. *Пильский П. Футурист ли я?* // *Одесские новости.* – 1914. – 25 янв.

4. *Флит Б. Незнакомец* // *Журнал журналов.* – 1916. – № 12. – С. 7–110.

5. *Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т.* – М.: Искусство, 1958. – Т. 5.

6. *Театр.* – 1919. – № 16.

7. *Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь.* – М.: Науч. изд-во "Большая сов. энциклопедия". Научно-внедренческое предприятие Фианит, 1999. – Т. 4.

ІСТОРІЯ ЖУРНАЛІСТИКИ

Валентина Михайлюта

УДК 070. 930. 85

З любов'ю про "Рідний край"

Стаття висвітлює вагомий внесок тижневика "Рідний край" у вітчизняну культуру, підкреслює вплив часопису на розвиток тогочасного літературного і суспільно-політичного життя.

The article traces a valuable contribution of the "Ridnyy Kray" Weekly to the culture of our country and lays emphasis on the influence of this magazine on the development of literature, social and political life at that time.

Тижневик "Рідний край" був органічною ланкою в ланцюгу української журналістики перших десятиріч XX століття, активним осередком національно-визвольного руху. Та через об'єктивно існуючі причини у радянські часи він був вилучений серед сотень інших періодичних видань, що друкувалися в Україні з 1816 до 1916 року з кола наукових досліджень [1]). Натомість мали місце необ'єктивна критика, спотворене трактування програмових настанов часопису. Цікаві відомості про пресу України цього періоду можна знайти у працях І. Огієнка, Б. Грінченка, В. Ігнатієнка, А. Животка, І. Крупського [2], де досліджується діяльність українських друкованих органів, з'ясовується їх роль у житті нації.

У світлі національного відродження визначити значення "Рідного краю" для української культури, показати вплив часопису на розвиток тогочасного літературного, суспільно-політичного життя вперше здійснено спробу у дисертації С. Семенко, яка стверджує: "Всією діяльністю "Рідний край" доводив, що літературне видання може бути справжнім рупором національної ідеї, хоча він і не набув рівня "високого естетизму і аристократизму", які були притаманні "Українській хаті" (1909–1914), чи широкого охоплення культурного життя, властивого "Літературно-науковому віснику" [3, 8]. Зазначимо лише, що чомусь дослідниця свідо-

© Михайлюта В., 2003

мо обмежує коло інтересів тижневика, називаючи його "літературним виданням", але ж на титульній сторінці редакція вказує аспекти, які будуть визначальними для видання: "Часопись економічна, літературна і наукова". Якісно новим з цієї проблеми є і дослідження життєвого і творчого шляху Олени Пчілки, подане А. Гуляком [4].

Та все ж різноаспектне вивчення "Рідного краю" у широкому контексті тогочасної доби ще попереду, бо значення тижневика для вітчизняної культури не оцінене належним чином. Діяльність часопису становить безперечний інтерес для переосмислення спадщини української періодики, що й обумовлює актуальність звернення до цієї теми. Завданням цієї статті постає з'ясування місця "Рідного краю" в культурно-просвітницькому русі української інтелігенції, ролі Олени Пчілки в консолідації української нації.

Тижневик "Рідний край" – один із найбільш стабільних українських часописів початку ХХ століття, який виходив понад десять років у Полтаві (1905–1907), Києві (1908–1914), Гадячі (1915–1916), мав додаток "Молода Україна" (1906–1908. 1914). У перший період видавцями були Гр. Маркевич, О. П. Косач; редакторами – М. А. Дмитрієв і Г. О. Коваленко; далі – Олена Пчілка (О. П. Косач). Тривалий час співпрацював у виданні Панас Мирний.

Гідна подиву затята, виснажлива, наполеглива, здавалось би, безперспективна праця колективу "Рідного краю" у вихованні національної свідомості та національної гордості власного народу. І це в умовах наступу сил реакції, в умовах сумнозвісних царських заборон української мови.

У цьому випадку, очевидно, розкол суспільних сил можна пояснити законом фізики: чим більша сила до чогось прикладається, тим більшу протидію вона викликає. Армія української інтелігенції була нечисленною. Професор А. Погрібний зауважує, що були часи, коли свідоме українство нараховувало, наприклад, в Києві лише кілька інтелігентних родин. як-от: Грінченки, Косачі, Старицькі, Чикаленки та ще деякі [5, 4]. Інший дослідник зазначає: "Сам же факт організації цього журналу свідчить про те, що як тільки-но наставали короточасні "відлиги", українська інтелігенція одразу ж бралася до видання часописів, газет, альманахів, книжок" [6, 54].

Треба бути оптимістом, щоб у скрутних умовах заборон українського слова звертатись до читача із пропозицією засвоювати

українську граматику, як робить це "Рідний край" із перших своїх номерів. "Досі наші люди вчилися в школах і в книжках правописі російської. Тепер треба заводити правопис нашу, щоб усяке наше слово було написане так, як вимовляється. Знак С вимовляється як ЙЄ, замість И пишемо І, для м'якшого звуку, И для твердішого (замість ЇІ, якого зовсім не пишемо); знак Ъ не потрібний, зовсім відкидаємо. Незабаром ми дамо в "Рідному краю" коротеньку українську граматику". Відстоюючи українську орфографію та орфоспію, редакція журналу продовжує: "Читаючи нашу часопис, треба вимовляти: знак Є – як ЙЄ, І – як ЙІ, И – як російське ЇІ, І як И" (1907. – № 1).

Звичайно, влада відповідно реагувала на відверті проукраїнські настрої редакції та видавців. Гортаючи пожовклі, блаженські від часу сторінки часопису "Рідний край" за 1906 рік, бачимо постійні зразки реакції: "Число 29 "Рідного краю" конфісковано", "Число 39 "Рідного краю" конфісковано". А з жовтня 1907 року тижневик змушений "переїхати" до Києва. У редакційній статті "До наших читачів" редакція пояснює, що за фейлетон Л. Старицької-Черняхівської (1907. – № 15) було замкнено ту друкарню, де часопис друкувався. І хоча через тиждень друкарня продовжила роботу, колектив не наважився друкувати тут газету, боячись заборони. Інші полтавські друкарні, за цим прикладом, теж рішуче відмовились друкувати "Рідний край". Таким чином видання мусило в Полтаві припинитись.

Особливого значення редактори-видавці надавали питанням національно-культурним. Саме тому з перших номерів видання лінія долі видання тісно переплелась із долею славетної трудівниці на ниві українства – Олени Пчілки. Розвивати духовні сили, добиватися права навчання рідною мовою, давати широким народним масам освіту, поліпшувати життя – у цих питаннях виявилось поєднання інтересів часопису та Олени Пчілки. "Одного разу, зустрівшись зі мною на залізниці, Дмитрієв запитав мене, чи не згодилась би я редагувати "Рідний край"... Я згодилась. Мені найняли квартиру, і в 1906 році я переїхала до Полтави з Гадячого одна, бо вся родина наша була в Києві. Майже рік "Рідний край" видавала я з Дмитрієвим і Рудченком на кошти Дмитрієва... У 1907 році з'явилася думка мені перенести видання до Києва з тим, що поїдемо до Києва я і Шерстюк, а літературний матеріал мені надсилатимуть із Полтави. Так і зробили. Та показалося скоро, що між мною і полтавцями постали непорозуміння і незадово-

лення полтавців виданням. Дмитрієв в один із його приїздів до Києва заявив, що він і Рудченко відмовляються від дальшого ведення "Рідного краю", і після цього я перебрала все видання цілком на себе... Видання "Рідного краю" провадила я, не перериваючи, аж до заборони його в 1914 році, коли наказом закрили всі українські періодичні видання" [7, 41]. З початком першої світової війни Олена Пчілка переїздить до Галляча. Її зусиллями, хоч і нерегулярно, журнал виходить до 1916 року.

Перебираючи, таким чином, на себе обов'язки і редактора, і видавця "Рідного краю" в Києві, Олена Пчілка покладає на свої плечі величезну ношу – і моральну, і матеріальну. Вона свідомо свого обов'язку: "Умови життя зовсім не допомагали нашому народові розвивати свої національні духовні сили. Позбавлений своєї школи, приучений нехтувати свою рідну мову, народ наш немов був засуджений до занедбання природних сил своїх. Але ж за останні роки в народі нашому виявилися ознаки, що і в йому національна свідомість починає прокидатись. Ми зовсім не хочемо прибільшувати ті ознаки; ми знаємо, що широкі круги нашого народу не мають тієї свідомості; їм байдуже про національні потреби й права, – але ж ми бачимо, що ознаки національної свідомості починають прокидатись уже і в широких кругах більш освіченого громадянства, і в народі: він вже виявляє бажання читати книжку на своїй мові, часопись, зазначав через своїх представників бажання ширших національних прав" (1907.– № 1). Усвідомлюючи необхідність української видавничої діяльності, Олена Пчілка прагне, щоб ця справа перестала бути справою окремих людей, набуваючи громадського звучання.

Навіть у складний час введення воєнного становища в Росії й заборони всіх національних видань на українських землях уцілів лише "Рідний край", редакторка змушена друкувати журнал "ярижкою": "Однак, взявши до відома всі ці умови, ми зважили таки видавати "Рідний край" і "Молоду Україну", бо з двох лих, – або видавати часопись не так, як би хотілось, і з меншим успіхом, або не виходити зовсім, – ми вибрали перше, бо припиняти своє видання, коли воно при всіх злигоднях, має вступити в десятий рік свого життя, здалось нам – непогода. Нехай буде, як буде, – так, як може бути, – а все-таки життя краще, ніж смерть, і заподіювати ту смерть своєму виданню з доброї волі – ми не хочемо" (1915.– № 3).

Як Шевченко, котрому до глибин розкрилася трагедія нашого національного рабства ("А братія мовчить собі, витріщивши очі!

Як ягнята: "Нехай, каже. Може так і треба"), так і Олена Пчілка закликає своїх сучасників позбавитися національної немочі, пробудитись і розквітнути власним національним життям: "Коли видання наші муситимуть припинитись через цілковиту байдужість, – се вже буде не наша вина. Наша совість перед прихильниками рідного слова й перед дітьми, любими читачами "Молодої України", – буде спокійна" (1915. – № 3).

Читати "Рідний край" сьогодні дуже цікаво, сторінки цього часопису стали захопливим літописом, хронікою того часу. Події "давноминутих днів" ніби оживають, бо творилося це видання з любов'ю і пристрастю душі. Матеріали часопису дають змогу дізнатися про подробиці полтавського свята в пам'ять Котляревського (1906. – № 36/37), появу української Євангелії, українські університетські кафедри, перше зібрання Українського наукового товариства в Києві. Чимало тут творів Олени Пчілки, Панаса Мирного, М. Кропивницького, Лесі Українки, І. Нечуя-Левицького, Х. Алчевської, П. Капельгородського, С. Черкасенка. Тижневик зумів залучити до співпраці багатьох письменників, публіцистів, громадських діячів, митців, учених.

Переглядаючи архів "Рідного краю", пересвідчуєшся в тісному зв'язку, безпосередньому спілкуванні редакції з читачем. Редакторка Олена Пчілка традиційно часто звертається із редакційною статтею в рубриках "До наших читачів" і "До читачів і прихильників". Систематично подавалися "Відповіді від редакції". У процесі моніторингу видання очевидним є професійне зростання журналу: удосконалюється титульна сторінка, покращується технічна та змістова якість, досконалішими стають форми подачі матеріалів, із № 28 у часописі з'являється анонс змісту. Відображення суспільно-громадських подій досить різноманітне: розповіді про Великдень, світле весняне свято, яке доводиться "стріпати серед турбог військового часу" (1915. – № 1), висвітлення проблем трудящих (1915. – № 3), міркування про розпуск Державної думи, повідомлення з життя галичан, дописи про всесвітній з'їзд соціалістів (1907. – № 1) тощо. Протягом усього періоду існування тижневик мав такі постійні рубрики: "З життя на Україні", "Українське слово і мистецтво", "З життя політичних партій", "З життя по всій Росії", "Бібліографія". Прагнення дотримуватися обраної архтектоніки зберігалося на всіх етапах видання.

Але коло національно-суспільних проблем на шпальтах часопису "Рідний край" було б неповним без характеристики ще одно-

го вагомого питання, принципового насамперед для видавниці, – жіночої сфери громадського життя. Сьогодні багато проблем, так чи інакше пов'язаних із правами жінки, прийнято називати фемінізмом – словом, яке у чоловіків часто-густо викликає алергічну реакцію. С. Павличко зауважувала, що поняття "фемінізм" у нашому суспільстві набуло відтінку лайливого. Хотілося б зайвий раз зазначити, що не такий вовк страшний, як його малюють; і наші, український фемінізм, суттєво відрізняється від фемінізму американського чи європейського. Передусім ідеться про абсолютно природне і логічне прагнення української жінки, берегині свого роду й дому, до освіти й творчості, органічного для кожної людини права на самовиявлення.

Ось і героїні невеликих поезій двох авторок із "Рідного краю" (1915.– № 3) розповідають про свої спроби зайнятись літературною працею. У вірші "Смутний жарт" М. Устименко іронізує над своїм пориванням до літературної творчості, яке ніяк не узгоджувалося з обов'язками господині дому, відривало від хатніх справ, і врешті-решт довелося полишити цю маріангу справу. Л. Волошка у вірші "Пригода" відверто сповідується, що через творчі устремління їй довелося зазнати насильства з боку "господаря", то вона тепер на папір і чорнило боїться й дивиться.

Певне, прагнучи захиститись од звинувачень у фемінізмі, редакторка Олена Пчілка подає коротке роз'яснення: "Обидва вірші пані Волошки й пані Устименкової говорять в смутно-жартівливому тоні про те саме: як поетичну творчість жіночу забивають дрібні клопоти хатні. Тим часом, обидва вірші прислано до редакції в різний час, з різних країв (один з Волині, а другий з Полтавщини); очевидячки обидві авторки зійшлись на своїй темі випадково, зовсім незалежно одна від другої. Містимо обидва вірші разом, в одному числі "Рідного краю", щоб часом не здалося, ніби котрийсь вірш, надрукований пізніш, міг бути навіяний попереднім" (1915.– № 3). Поезії ці відчутно слабкі, "грішать" із художнього боку, вони не стали набутком культурного процесу, але Олена Пчілка віддає перевагу суспільному звучанню слова, голосу жінки-поетеси, яка прагне усвідомити свою рівноправність у життєвому просторі.

Варто зауважити, що у "Рідному краї" поряд із талановитими творами нині відомих письменників видрукувано чимало таких, які почасти важко назвати красним письменством. Об'єктивна критика зазначала, що часопис був своєрідною "лабораторією" для числен-

них літераторів-аматорів, і це призвело до "масовізму" та значною мірою знижувало загальний естетичний рівень тижневика.

Багатющий калейдоскоп подій, що їх охоплювала Олена Пчілка в часописі, її сміливість, відвертість, упевнена громадянська позиція робили її видання справжньою трибуною українського патріотизму. Редакторка виступала проти великодержавного шовінізму, українофобства і слов'янофільства, стверджуючи: "Не настав ще час для слов'янської згоди". Небезпечною була й сама видавнича діяльність, не раз часопис стояв на межі закриття, але існував лише завдяки зусиллям О. П. Косач. Вона писала: "Я з місяця в місяць докладала своїх грошей і жила надією, що становище таки ж покращає, мабуть читачі боялися передплатувати журнал, бо були такі, що прохали пересилати їм журнал на чуже ім'я, боячись репресій на службі за передплату українського журналу. Боляче було і матеріально, і морально, але не хватало сили справу кинути й видання припинити" [7, 41].

У своєму дослідженні про Олену Пчілку Д. Донцов зауважує, що "вмерла вона незрозумілою й недооціненою", адже незручною була для царського уряду, незручною лишалася для більшовицької влади. "На всі пекучі політичні питання відгукувалася в своїм журналі та відважна жінка, і всі їх трактувала оригінально і незалежно, виходячи тільки з інтересів свого народу і своєї країни. Чи йшло про вибори до Державної Думи (до царського парламенту), про виборчі бльоки і порозуміння, чи про рух кооперативний, який тоді починав пишно розростатися на Україні наддніпрянський, чи про справи "Просвіт", – все обстоювала вона незалежну позицію в тих питаннях, позицію незалежної національної політики і тактики. В часи, коли на провідників російського лібералізму чи соціалізму дивилися як на божків на Україні, – її наставлення було майже героїчне" [8, 164].

"Рідний край" був вистражданим і виплеканим дитям Олени Пчілки – скільки груда морального і фізичного вкладала вона в нього та й матеріальних коштів теж. І в тяжкі хвилини життя він лишився для неї чи не єдиною розрадою: "Після смерті Лесі в персональному житті я залишилась цілком при "Рідному краю", жила лиш певністю того, що я все ж проваджу якусь корисну справу. У Києві мені жити було нічого і, залишивши київське життя, я зовсім перебралася до Гадячого. Туди я перенесла й редакцію "Рідного краю" та "Молодої України", друкуючи все ж їх у київських друкарнях" [7, 43].

Лише в наш час журналістикознавство дістало змогу гідно поцінувати діяльність Олени Пчілки-видавця: "Залишаючись впродовж багатьох літ трибуною демократичних письменників, "Рідний край" відіграв колосальну роль як у розвитку громадської думки, так і в літературному процесі" [9, 241]. Очевидно, що "Рідний край", для якого письменниця не шкодувала ні зусиль, ні життя, становить цінну фактологічну базу для створення комплексної історії української журналістики. Він є важливим джерелом, необхідним для відтворення процесу становлення вітчизняної періодики, вивчення соціальної і культурної атмосфери епохи, світогляду і прагнень української інтелігенції, її участі в просвітницькому русі початку ХХ століття.

1. Тернопільський Ю. Українська преса з перспективи 150-ліття. – Джерзі-Сіті, 1974.
2. Огієнко І. Історія українського друкарства. – К., 1994; Грінченко Б. Тяжким шляхом: Про українську пресу. – К., 1906; Ігнатієнко В. Бібліографія української преси 1816–1916. – Х., 1930; Крупський І. Національно-патріотична журналістика України (друга половина ХІХ – перша чверть ХХ ст.). – Л., 1995; Животко А. Історія української преси. – К., 1999.
3. Семенко С. Журнал "Рідний край" і літературний процес поч. ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1999.
4. Гуляк А. Олена Пчілка. – К., 1996.
5. Погрібний А. Класики не зовсім за підручником. – К., 2000.
6. Приходько І. Українські класики без фальсифікацій. – Х., 1997.
7. Пчілка Олена. Автобіографія // Твори. – Х., 1930.
8. Донцов Д. Мати Лесі Українки (Олена Пчілка) // Дві літератури нашої доби. – Л., 1991.
9. Історія української літератури 70–90-х років ХІХ ст.: У 2 т. – К., 1999. – Т. 1.

Вікторія Бондаренко, Наталія Шудря

УДК 070. 485. 659. 127

Спеціалізована реклама – у світлі "чарівного ліхтаря"

На прикладі журналу "Вошебный фонарь" (Елисаветград, 1899-1907) простежується еволюція реклами на початку XX століття.

On the example of "Volshebny fonar" magazine (Elisavetgrad, 1889-1907) evolution of the advertisement at the beginning of the XX century is traced.

"У магазині Колтакі на Катерининській вулиці продавалися дитячі іграшки. Найбільше приваблювали увагу – та ви просто кам'яніли, дивлячись на них! – чарівні ліхтарі. В них завжди була вкладена пластинка з зображенням – з торговою, так би мовити, метою: подивіться, мовляв, як це робиться. Білосніжна пластинка з матового скла, яка... Ні, це надто незрозуміле пояснення! Він був заряджений, чарівний ліхтар, ось як треба сказати, заряджений, і коли треба було засвітити лампу, що стояла в ньому, і якби у приміщенні стало темно, то можна було б відразу запустити його в дію – пластинка з'явилась би на стіні у вигляді рум'яного зеленого кармінового зображення, що світиться, з якоїсь відомої усім дітям казки.

Чарівний ліхтар був іграшкою, про яку навіть не варто було мріяти. Ймовірно, це коштувало надто дорого. Він стояв, виблискуючи своєю чорною камерою, мов якийсь півень, що дивиться понад усім. Ми не мріяли про нього..."

Юрій Олеся [1, 355].

На початку XX століття професіоналізм в українській рекламі починав набирати обертів. Усвідомлення важливості та збільшення її кількості стали результатом певних суспільно-економічних подій і технологічних досягнень, першопричиною яких була промислова революція. Все, що вимагалось від реклами того часу, це винайти ефективну та дійову систему зв'язку, яка допомагала б постачати продукцію у всі торгові точки ши-

рокого ринку. Тоді ж з'являються нові технології: телеграф, телефон, друкарська машинка, сінемаграф, фотографія, складна сільськогосподарська техніка тощо. Завдяки цьому газети й журнали здобули можливість урізноманітнити способи подачі оригінальної реклами, використати елементи мистецтва, наприклад, техніку гравюри для оформлення оголошень. Із поступовим удосконаленням поліграфічних досягнень у виданнях ширше застосовувалися фотографії, реклама стає більш наочною.

Таким чином, солідний покупець вимагав не традиційних описових преїскурантів та оголошень, як було раніше, а звертав увагу передусім на наочну інформацію у вигляді фотографії, гравюри, графічного зображення. За визначенням сучасних американських та європейських дослідників історії реклами, промислова революція на початку ХХ століття дозволила продемонструвати всі технічні можливості реклами (наприклад, витрати на її поширення досягли в Америці 500 млн. доларів). Індустрія стала головним двигуном маркетингу [2].

В історії української реклами ще існує багато "білих плям", серед яких і період початку ХХ століття, коли технічні (зокрема й поліграфічні) досягнення реклами опановували світ. У недавніх книгах вітчизняних дослідників фактично поза увагою залишилися нованії історичного часу [3]. Слід зазначити, що хоч промислова революція і не мала такого величезного впливу на тогочасне суспільство Російської імперії, як в інших європейських країнах, проте сприяла появі та інтенсивному розвитку рекламних технологій, котрі достатньою мірою розглянуті в низці монографічних досліджень [4]. Щоправда, московські та петербурзькі вчені нерідко залучають для аналізу й періодичні видання, що з'явилися друком на території Східної України (Києві, Одесі, Катеринославі, Житомирі, Харкові).

Таким чином, постає потреба простежити еволюцію реклами на початку ХХ століття, форми її застосування на сторінках спеціалізованої преси східноукраїнських територій. Як приклад, у цій статті обраний єлисаветградський журнал "Волшебный фонарь", що поєднував у рекламі, рекомендаціях, технічно-пізнавальних і культурно-освітніх матеріалах нові досягнення тодішнього промислового розвитку.

Кардинально нова продукція, здобутки економічного прогресу: перші автомобілі, сільськогосподарські машини, відкриття фірми "Кодак", кінематографічне обладнання – спричинили появу

спеціалізованих технічних видань, які не тільки рекламували новітні технології, а й розповідали, як їх використовувати, удосконалювати, ремонтувати тощо. Яскравим прикладом такого часопису став "Волшебный фонарь" – журнал, спеціально присвячений питанням влаштування і постановки народних читань у Росії; видавався у провінційному Єлисаветграді з серпня 1899 до лютого 1907 року. Редактором-видавцем був М. О. Пашковський. Поліграфічні послуги виконувалися у місцевій літодрукарні М. Гольденберга. Програма передбачала публікацію урядових розпоряджень про народні читання, уривків зі звітів комітетів народного читання, хроніки вдосконалення техніки чарівного ліхтаря і картин до нього, інформацію про нові прилади для освітлення, вказівки, як використовувати технічні досягнення і демонструвати наукові досліді, виготовляти картини, способи організації народних аудиторій; передбачалися такі рубрики, як "поштова скринька", "оголошення", "ілюстрації до тексту".

У передовій статті редакція часопису зазначала, що в європейських країнах: Франції, Німеччині, Англії – уже виходять у світ спеціалізовані видання з питань проектування картин на екран. У німців навіть з'явилося конкретне поняття *Projection-skunst*, тобто мистецтво проектування. Потребу такого журналу в Росії підтверджують численні листи з усіх кінців держави. Редакція готова стати в пригоді своїм потенційним читачам, надаючи корисну довідкову інформацію і практичні поради. Для цього в журналі відкрито спеціальний відділ, куди адресувалися необхідні запити

Велику роль у виданні журналу "Волшебный фонарь" відігравали оголошення, анонси, широка реклама нових здобутків у галузі проекційно-освітлювальної техніки: "Ацетиленовий пристрій у поєднанні з чарівним ліхтарем. Застосування ацетилену для фотографії і чарівного ліхтаря дає надзвичайно важливі результати: яскравість освітлення, спокійне горіння і простоту маніпуляції. Ацетиленове світло втриє сильніше газового. Пристрій для подачі ацетилену "Інканто" коштує 30 карбованців без пальника і трубок" [3, 3]. Це оголошення надруковане в журналі на зеленому папері, вигідно вирізняючись серед основного тексту на звичайному папері; поряд подавався малюнок проектора, унаочнюючи сам технічний винахід. Подібна детальна інформація часто подавалася на окремих сторінках, вкраплених між текстовим матеріалом.

Як правило, фото- чи графічне зображення того чи іншого технічного винаходу супроводжувалося поясненням: "Найкраще світло для чарівного ліхтаря чи фотоскопа дає, безумовно, ефірно-киснева горілка. Абсолютна безпека, простота маніпуляції, потужність світла 1000 свічок, дешевизна поточних витрат на освітлення. Підходить до будь-якого ліхтаря. Остання модель Excelsior має переваги над іншими зразками. Ціна для одного ліхтаря 60 крб., для подвійного ліхтаря в 10000 свічок кожна, ціна 85 карбованців" [3, 3]. Поряд ще одна інформація: "Подвійний ліхтар "Американська зірка" з телескопічно висувними фронтами. Основна зручність цього ліхтаря полягає в тому, що в нього можна вставляти об'єктиви з різними фокусними відстанями. Завдяки цьому можна отримати зображення одного й того ж діаметра на різних відстанях від екрана. ... Ціна з парю об'єктивів у коробці – 240 карбованців" [3, 4].

Статті у журналі "Волшебный фонарь" мали здебільшого роз'яснювальний характер, адже стосувалися технічних питань: "Джерела світла у чарівному ліхтарі", "Догляд за оптичним склом", "Екран", "Затемнення аудиторії і встановлення ліхтаря" тощо. Відділ "Суміш" пропонував читачам ознайомитися з новітніми досягненнями техніки – у пизці таких фактів межі ХІХ–ХХ століть називалися "кінематограф без картинних стрічок", лампи "Сонце" та "Екліпс", "друммоїдове світло у подвійному ліхтарі", новини проекційної справи, успіхи сінематографа і т. д.

Здебільшого редакція Єлисаветградського журналу давала рекомендації і поради: як використовувати чарівний ліхтар у процесі навчання чи підготувати шкільний та аудиторний кінематограф, які переваги ацетиленового освітлення, які екрани краще взяти на озброєння. У 1903 році всім передплатникам "Волшебного фонаря" разом із травневим випуском надсилався безкоштовний додаток-брошура "Виконуйте самі малюнки для свого чарівного ліхтаря" (автор – М. О. Пашковський), у липні обіцяли "Додаток до каталогу 1903 року" в обмін на одну 7-копієчну марку (цей випуск – результат відвідування редактором журналу закордонних виставок і магазинів, щоб показати новини техніки за профілем видання).

Водночас на вулиці Миргородській, 16 у Єлисаветграді при редакції спеціалізованого журналу відкрилося "Довідкове бюро", що пропонувало свої роз'яснення, надавало консультації, допома-

гало у виборі приладів і влаштуванні народних читань. Для всіх зацікавлених ліхтарями та малюнками до них була запропонована анкета, до якої увійшло 14 запитань, серед них і такі: "Чи обізнані ви загалом із будовою чарівного ліхтаря і його користуванням?", "Яку суму ви асигнуєте на повне початкове облаштування, тобто на ліхтар із лампою, малюнки, екран, верстаг і приладдя?", "Яке зображення ви бажаєте мати на екрані?", "Яких розмірів (довжина, ширина й висота) ваша аудиторія і скільки глядачів?", "Як освітлюється ваша аудиторія?", "Чи бажаєте ви показувати рухомі малюнки за допомогою кінематографа?", "Чи бажаєте показувати ефекти переходу дня у ніч, зими у літо і т. д.?" (1903. – № 3).

Чергова подорож редактора за кордон у травні 1904 року пов'язувалася з необхідністю відвідати міжнародну виставку спирту у Відні (16 квітня – 13 травня), щоб подати російським читачам короткий огляд спиртових ламп до чарівних ліхтарів. Водночас редакція надруковувала звернення "До установ та осіб, які влаштовують народні читання", де зазначалося, що кількарічна видавнича практика "Волшебного фонаря", унікальність спеціалізації, а також значна читацька зацікавленість у всій Росії дозволяють журналові стати об'єднувальним органом усіх російських закладів, що проводять народні читання. Планувалося заснування у Єлисаветграді "дослідної аудиторії" для випробовування всіх нових приладів, джерел світла, всебічного експериментування над різними видами ліхтарів, малюнків тощо. Редактор М. О. Пашковський запевняв, що в його розпорядженні є всі необхідні засоби для демонстрації малюнків, котрі з'являються у Росії й за кордоном.

Невдовзі до практичного керівництва редакція додала ще одну функцію – пояснення дешевих малюнків, що проектувалися на екран за допомогою ліхтаря і ставали предметом обговорення у народних аудиторіях. Тому журнал рекламував цілу серію таких малюнків, виконаних на желатині. Спочатку існувало кілька серій, пов'язаних із Біблією ("Старий завіт", "Новий завіт") та пізнавально-казкової тематики ("Таємничий порошок", "Чудесні пригоди маленького Фоми", "Спляча царівна", "Червона Шапочка", "Білосніжка", "Полювання на диких тварин", "Бідування Петі-Зубоскала" тощо). Приваблювала й астрономічна колекція – наочний посібник для викладання фізичної географії і космографії (три малюнки з рухом і 30 – без руху; всі художньо виконані, у рамках і спеціальній коробці).

Пізніше виникло актуально-побутове спрямування – малюнки про шкоду алкоголізму (історія п'яниці в дев'яти сюжетах). Уже в 1900 році редакція пропонувала комітетам тверезості три серії протиалкогольних сюжетів для народного читання – до попередньої розповіді приєдналися ще дві: "спокуса горілкою" (15 малюнків) і "10 ночей у трактирі" (24 малюнки). Через три роки сам редактор "Волшебного фонаря" підготував брошуру "Як діє алкоголь на людину" і підібрав до цієї теми 12 розфарбованих малюнків на склі та 2 таблиці, надруковані на шпальтах журналу (1900. – № 3). А в 1906 році М. О. Пашковський як упорядник представив ще кілька видань цільового спрямування, серед них брошури для народного читання: "Щасливий день" (оповідання з побуту алкоголіків), "Іван Петрович Зноев", "Як діє алкоголь на людину: Біда від п'янства й боротьба з ним".

Ще один освітньо-навчальний ракурс – прилучення до світу мистецтва. "Волшебный фонарь", таким чином, запропонував своїм читачам єдину та той час у Росії колекцію картин – фотографічних копій із полотен знаменитих художників, зокрема Ван-Дейка, Мікельанджело, Мурильо, Корреджіо, Рафаеля. Рембранта, Рубенса, Тиціана, Веласкеса, Веронезе. У поясненні до них редакція зазначала: при проєктуванні малюнків на екран за допомогою магічного ліхтаря ці шедеври дають чудове розуміння мистецтва, пропонують подорож у видатні музеї Європи, ознайомлюють із історією художньої творчості в усі епохи. "Ціна кожної нерозфарбованої картини 80 коп. у художньому виконанні", – інформувала редакція.

Як бачимо, всі новинки подібного напрямку знайшли відображення на шпальтах елісаветградського журналу: "живі проєкції", освітлення, фотоскопи, види горілок і ліхтарів, дешеві й практичні коробки для збереження малюнків, екрани, об'єктиви тощо детально й фахово описувалися в "Волшебном фонаре". Закономірними стали нові видання, укладені М. О. Пашковським наприкінці 1906 року: "Повне керівництво для користування чарівним ліхтарем", "Нема більше темряви в аудиторії", "Зробіть самі малюнки для свого чарівного ліхтаря", "Спирто-накалювальні лампи для чарівного ліхтаря", "Як влаштовувати й вести народні читання", "Самостійне виготовлення малюнків, картин, креслень для чарівного ліхтаря", "Нові прилади для освітлення чарівного ліхтаря".

Проте варто зазначити, що подібних видань в Україні та й загалом на території Російської імперії наприкінці XIX – на початку XX століть було обмаль. Спеціалізована технічна реклама, на відміну від побутової, "впроваджувалася" на газетно-журнальні шпальти повільно, зазнаючи поступового вдосконалення. Спочатку технічні прилади чи обладнання зображалися схематично, а текст здебільшого сповіщав про механічні особливості (наприклад, кількість циліндрів, різновид горілок, експлуатаційні характеристики і т. д.). Згодом розширювалися форми переконання потенційних споживачів у надійності, високій якості, необхідності, практичності та зручності застосування. Доповненнями до тексту стають малюнки й фото рекламного товару, таким чином сугестивний вплив слова мав увиразнюватися психологічним значенням представленого образу тієї чи іншої продукції.

Скажімо, згадуваний елісаветградський журнал не тільки пропонував опис виробничих характеристик "чарівних ліхтарів", а й наголошував на зовнішній естетиці, зручності та безпечності в користуванні, насолоді й задоволенні від результатів демонстрації "домашніх фільмів", культурно-духовних цінностях, почерпнутих завдяки новій техніці. Оголошення повідомляло: "Універсальний кінематограф є поєднанням звичайного чарівного ліхтаря з кінематографом. Можна показувати звичайні малюнки на склі, для чого моментально кінематограф розвертається. Залізний ліхтар на п'єдесталі з червоного дерева. За дешевизною, міцністю і простотою пристрій не має аналогів..." [6, 75].

За професійністю подачі спеціальної реклами, культурно-ціннісними та духовно-просвітніми аспектами впровадження в життя одного зі способів кінематографа початку XX століття – "чарівного ліхтаря" (на зразок діапроектора) провінційний журнал із Херсонської губернії, певно, заслужив визнання тодішніх фахівців. Методи оформлення пропозицій, наочності зображення, чіткості технічних характеристик і доступності в користуванні цілком відповідали методиці російської реклами, розробленої наприкінці XIX сторіччя. Автор книги "Русская реклама" О. Веригін зазначав, що реклама тільки тоді матиме успіх, коли відзначатиметься серйозністю і корисністю, зможе визначити сутнісні риси запропонованого товару серед різноманіття йому подібних речей; врешті, коли реклама зможе до-

нести істину до розуму, допитливості, почуття й зацікавленості читача [7, 4].

1. Олеша Ю. *Пи дня без строчки*. – М.: Сов. писатель, 1983.
2. Сивука Дж. *Мыло, секс и сигареты: История американской рекламы*. – СПб.; М.; Харьков; Минск, 2002; Уэллс У., Бернет Дж., Мориарти С. *Реклама: принципы и практика*. – СПб.; М.; Харьков; Минск, 2001.
3. Обритько Б. А. *Реклама і рекламна діяльність*. – К., 2002.
4. Ученова В. В., Старых Н. В. *История рекламы, или Метаморфозы рекламного образа: Учебник для ВУЗов*. – М., 1999; Сляднева О. В. *Очерки истории российской рекламы. Ч. 1: Увлечательный мир московской рекламы XIX – начала XX века*. – М., 1996; *Торговая реклама и упаковка в России XIX – XX вв.* – М., 1993; Чередниченко С. *От "Шустова и сыновей" к Святой Пасхе // Рекламный мир*. 1996. – № 4; Серов С. *Товарные знаки XIX века // Реклама*. – 1985. – № 2.
5. *Волшебный фонарь (Елисаветград)*. – 1899. – № 1 / 2.
6. *Там само*. – 1904. – № 1.
7. Веригин А. *Русская реклама*. – СПб., 1898.

Алла Кобинець
УДК 070. 37. 035. 6

Шевченківська тематика на шпальтах щоденника "Громадська думка" / "Рада" (1906–1914)

Аналізуються шевченкознавчі публікації на сторінках київського щоденника "Громадська думка" / "Рада", їх значення для формування національної думки в суспільстві.

The author analyses publications devoted to Taras Shevchenko on the pages of Kyiv's weekly "Gromadska Dumka" / "Rada", their significance for formation of national cognition in society.

Шлях українського слова на газетні шпальти початку ХХ століття був схожим на пробудження підсніжника, що проби-вається в люту холоднечу на світі Божий. Ідеї патріотично на-строєної інтелігенції про видання національних часописів по-мирили ще в зародку. Не побачило світ перше число "Гро-мадського слова" у Києві (жодна з друкарень не взяла на себе сміливість друкувати українську газету, лише спираючись на Маніфест 17 жовтня 1905 року), і двох місяців не прожив лу-бенський "Хлібороб". Але київська громада вирішила "штур-мувати" адміністрацію генерал-губернатора, тому наприкінці 1905 року редактор-видавець В. Леонтович дістав дозвіл на видання "Громадської думки" – щоденної газети політично-економічного та літературного спрямування.

Тодішня атмосфера в суспільстві ніяк не сприяла станов-ленню суто українських видань, а, навпаки, наче гальмувала цей процес. Однак новонароджена "Громадська думка" почала існувати і вже з перших кроків взяла курс на консолідацію ук-раїнського суспільства, почала друкувати статті про духовні проблеми, мусувала необхідність скликання селянського з'їзду. З уст читачів із народу лунали пророчі слова-завдання:

"...Щоб край наш правився сам собою, щоб була скрізь заведена в Україні наша рідна мова". Водночас редакція прагнула відгукнутися на будь-яку вартісну подію, пропонуючи хроніку в розділах "По Росії", "По Україні", "За кордоном", "У Києві", "Телеграми". З часом тут з'явилися науково-популярні статті, історичні та освітянські нариси, огляди преси; друкувалася поезія, фейлетони, проза, що, безперечно, сприяло піднесенню національного духу, впливало на розвиток українського літературного процесу (публікації про культурно-мистецькі події, відгуки на нові книжки, вистави, виставки народних промислів і т. ін.).

Вік цього видання був відносно коротким – вийшло всього 190 номерів. Але творчий колектив газети, натхнений ідеєю розповсюдження українського часопису, вже через місяць після закриття у Києві "Громадської думки" почав видавати щоденник "Рада", де фактично вся редакція і дописувачі були "родом" із попередньої газети. У зверненні до читачів говорилося, що співробітники служитимуть справі громадсько-культурного виховання суспільства, висвітлюватимуть інтереси України та її народу.

У цьому духовному контексті заслуговують на увагу й публікації, присвячені Т. Шевченку, чиє ім'я стало народним символом. Традиційно в день народження поета газета подавала цілі сторінки, розповідаючи про творчість митця, його життєпис, пропонуючи спогади, літературні записи, знахідки. Постійна присутність Шевченкіани пояснювалася, по-перше, любов'ю народу до свого поета, по-друге, його значущістю як особистості в історії України, по-третє, невичерпною цікавістю до художньої спадщини. При цьому газетарі "Громадської думки" й "Ради" йшли на певний ризик, оскільки царський уряд і мертвим вважав Кобзаря небезпечним для політично-національних настроїв Росії.

Варто зазначити, що досі історія функціонування київського щоденника, умови діяльності співробітників, тематично-жанрові аспекти публікацій часопису залишаються не розкритими в повному обсязі. Про видання трапляються окремі відомості у книгах І. Крупського та А. Животка [1], спогадах і щоденникових записах С. Чикаленка [2], окремих статтях і нарисах [3]. Шевченківське ж "питання" проходить тут побіжно, в переліку загальних проблем, що висвітлювалися у пресі. Хо-

ча, звісно, "Громадська думка" / "Рада" не була піонером Шевченкіани у періодиці другої половини XIX – початку XX століття. До ґрунтовного аналізу життя й творчості Кобзаря зверталися петербурзький журнал "Основа", львівські видання "Зоря", "Діло", "Правда", "Житє і слово", "Літературно-науковий вісник", місячник "Киевская старина", де знавцями художньої спадщини поета виявили себе М. Чалий, П. Куліш, Л. Жемчужников, О. Лазаревський, В. Горленко, В. Доманицький, М. Комаров, В. Сімович, В. Науменко, М. Стороженко, О. Русов, І. Франко, М. Драгоманов, М. Сумцов та ін. Деякі публікації (наприклад, використання Шевченкових поетичних символів, віршованих рядків, образів на сторінках сатиричних видань першої половини XX століття – "Шершня", "Киевской мысли", "Хрону", а також їм подібних "Комарів", "Іжаків", "Сичів", "Променів" тощо) стали предметом окремого наукового розгляду [4].

Однак варто наголосити, що редколегія київського щоденника у висвітленні Шевченківської тематики була досить послідовною. Тому метою цієї статті є аналіз шевченкознавчих публікацій на сторінках газети, оцінка їх значення для формування національної думки в суспільстві.

Яскравим прикладом може слугувати березневий номер "Громадської думки" (1906. – № 45), де чільне місце посідали матеріали про вшанування імені Шевченка під спільним заголовком (шапкою): "Пам'яті Великого Кобзаря Землі Української". У передовій статті, озглавленій традиційно (на той час передові статті подавалися без заголовка, його роль виконували місце й дата написання матеріалу) "Київ, 26 лютого", йшлося про доленосну ідею Золотоніського земства, яке зробило почин у встановленні пам'ятника Шевченкові в Києві. Редакція щоденника висловила потребу долучити до цієї справи свої сили й заходи, часом, "маючи певну надію, що і всі українці, шануючи пам'ять великого нашого поета, допоможуть...". Однак, зазначалося у статті, крім "холодного, нерухомого пам'ятника", слід поставити пам'ятник інший – у серцях та думках українців. Водночас виникла ідея згуртування свідомих народних мас навколо ідеалів великого українця в єдине братство, яким могло стати "у серці України, у Києві", передусім Просвітне товариство імені Шевченка, яке б "об'єднало у собі всі преріжні сторони просвітної для народу роботи".

Ця публікація супроводжувалася також поезією В. Сивенького (В. Самійленка), матеріалами Л. Пахаревського "Орел України" та "Національність у Шевченкових творах", Б. Грінченка "Шевченкові половини". А Ів. Рудька (І. Огієнко) статтю "Т. Г. Шевченко. 45-і роковини" завершував щирим визнанням: "Твори Шевченка – це справжнє дзеркало, в якому відбилося все наболіле віками лихо та безталання Українського народу, – народу, що колись власними руками здобув собі волю, а потім знов попав у тяжке ярмо неволі" (1906. – № 45).

Подібні висловлювання стали яскравим свідченням волелюбних настроїв українського громадянства. Безперечно, очевидний вплив таких публікацій на загальну читацьку аудиторію, передусім малописьменну й малограмотну – свідомість почала прокидатися, селяни й міщани вже відкрито виявляли прихильність до Шевченка. Підтвердженням цього є публікація в "Громадській думці" (1906. – № 51) Я. Самотнього (Я. Єрмолаєв) з Канева, який розповів про панахиду на могилі Кобзаря, вперше за всі 45 років по смерті Т. Шевченка. Її відслужили священик Л. Оппонов і диякон І. Сохач, зібравши на схилах Дніпра кілька сотень людей із близьких і далеких околиць; міський фотограф Кучеренко зробив дві фотокартки, зафіксувавши на канівській кручі духовництво і громаду.

До аналізу творчої спадщини поета автори "Громадської думки" зверталися неодноразово. Вагомою була публікація В. Доманицького "Про видання повного "Кобзаря" Т. Шевченка, де йшлося про підготовку до друку нової книги за сприяння петербурзького "Благодійного товариства видання книжок". Критик наголошував на потребі перегляду й уточнення версій деяких хрестоматійних поезій; звертав увагу на численні рукописи митця, що збереглися в музеї В. Тарновського в Чернігові, де для Шевченка був окремий відділ, у якому зібрані не тільки його твори, а й малюнки, листи, особисті речі. Саме ці реліквії давали змогу документально й чітко обґрунтувати деякі творчі подробиці. В. Доманицький стверджував: "... Я виправив велику силу очевидних помилок в текстах попередніх видань "Кобзаря", ... знайшов певні вказівки про кілька поезій – про те, коли саме вони написані, доглянів чимало цінних подробиць про письменницьку діяльність Шевченка, про які досі невідомо було або неправдиво їх освітлю-

вано навіть у такого поважного біографа Шевченка, як небіжчик О. Кониський..." (1906. – № 148).

В одному з номерів "Громадської думки" (1906. – № 120) надрукований портрет Т. Г. Шевченка, який, за словами М. П. (М. Левицького), був "дуже старанною і відомою роботою" українського художника Фотія Красицького, родича Тараса Григоровича. Газета повідомляла і про намір майстра випустити цілу серію "артистичних українських портретів", де неодмінно першим номером цієї серії виступатиме портрет народного поета.

Коли в Україні постала ідея спорудження пам'ятника Т. Шевченку в Києві, "Рада" не лишилася осторонь цього руху: періодично вміщувалися повідомлення про земські збори (у Києві та інших губерніях), де приймалися рішення підтримати цю ідею, друкувалися хроніка й дописи про подібні заходи. Іноді щоденник присвячував цілі колонки спискам тих, хто вніс добровільні пожертвування на пам'ятник Кобзареві. На жаль, кошти збиралися мляво. Актуально звучала стаття С. Волоха "Ціна на пам'ятник" (1908. – № 229), в якій розповідалося про німецький досвід побудови постаменту Шиллерові та його другу – поету Кернеру. Там розповсюджували спеціальні листівки, що умовно вважалися цеглинами; купуючи їх, люди робили свій внесок у благородну справу: "Коли взяти до уваги широке розповсюдження одкрыток, великий попит на них, то можна бути певним, що така форма зібрання жертв повинна бати успіх і серед нашого громадянства". Тому український публіцист пропагував німецький досвід, радив у місцях продажу подібних листівок поставити плакати з написами: "Цегла на пам'ятник Шевченку тут продається". Тож із 1909 року "Рада" деякі номери подавала під гаслом: "Жертвуйте на пам'ятник Тарасу Шевченку у Києві!"; ця шапка з'являлася в газеті час од часу, не зникала зі шпальт і сама тематика (як земства збирали кошти, які проекти обговорювалися тощо). З оголошенням конкурсу на кращий проект пам'ятника поету (1910) щоденник пильно стежив за ходом його проведення.

На часі стояло питання просвіти затурканого народу, ознайомлення з національними досягненнями минулих століть, роз'яснення слави й величі народного поета. Невипадково у статті "Шевченко на селі" (1909. – № 46) І. Огієнко подав приклади з життя: мовляв, у деяких місцевостях простий люд ди-

вусться, навіть й за які заслуги колишньому кріпакові, "мужичому синові" пам'ятник надумали ставити... Виявляється, що більшість не бачили навіть портрета свого героя, загалом не так багато знайдеться його творів на селі, а часто слово "Кобзар" асоціювалося зі "старцем, що хліб просить". З іншого боку, поширювалися чутки, легенди, народжувалися міфи про неймовірні здібності й чари невмирущості. У Радомиському повіті, наприклад, переповідали, ніби Шевченко скасував панщину; а в Брусиліві подекували, що чули пісню, де Шевченко заповзятю бився з турками, що він не вмер, а вічно буде жити... Автор вважав, що задля популяризації творчої спадщини Шевченка і загалом його особистості слід випустити дешеву гарну книжку про нього, а також портрет. Ці речі були б доступні селянам. На думку І. Огієнка, це був би "найкращий вінок на пам'ятник нашому великому поетові".

Справжньою знахідкою для шевченкознавців стала публікація С. Сфремова "На переломі" (1910. — № 46), де йшлося про знайдену поезію циклу "Три літа" в архіві департаменту поліції. Публіцист вважав це неоціненним матеріалом для історичної розвідки про Шевченка як особистості й громадського діяча: "... в "Кобзарі" поки не знайдено цієї поезії, була прогалина і тепер вона вирівнялась"; відкриття було надзвичайно важливим для розуміння "духовного обличчя, становища його душі в дуже важкий момент життя".

Зовсім інше смислове й емоційне забарвлення мала стаття "Замах на Шевченка" Ан. Василька (В. Ніковського). Автор висловлював свої міркування з приводу книги М. Лободовського "Перегляд поеми "Марія"; критик не приховував своїх негативних поглядів на творчість митця, на свою підтримку наводив відгуки дівчат, які дорікали Шевченкові за невміння відчувати й писати, мовляв, і "поема ця погана" й "писав якийсь полуписьменний грамотюха...". У цьому чорному світі М. Лободовський ставив запитання: якщо народ не сприймає поезії, то чи варто в Києві ставити пам'ятник автору такої поеми? Однак В. Ніковський, захищаючи музу Шевченка, подавав ґрунтовні спростування "наївним висловом", протестував проти пропозицій "почистити" вірші "Кобзаря", викривав антинародну й антипатріотичну сутність тих охочих, які "все намагаються підсипати, як не зерно, то й цілий мішок неправди Кобзареві" (1910. — № 69).

Шевченківська тематика в "Раді" – явище, яке визначає особливе ставлення до постаті Великого Кобзаря не лише суспільства, а й самих працівників щоденника. Зокрема, видавець "Ради" Євген Чикаленко свою повагу демонстрував не на словах: він брав участь у роботі комітету з відзначення роковин Кобзаря, постійно відвідував вечори в Київському клубі. Про це свідчать рядки його спогадів, зокрема датовані 27 лютим 1910 року: "...Гарно сказали С. Ф. Русова та Л. М. Старицька та ще по-білоруському добре говорив білорусин Бульба, якому за його промову наскидали цілий оберемок квітів. На вечерю запрохано і поступових людей інших націй: були великороси, поляки, які на своїх мовах вітали нас з шевченківським святом. Мало не всі промовці завважали, що у всіх народів є свої геніальні поети, але пам'ять ні одного з них не святкують так, як ми Шевченка. Воно й зрозуміло, бо культ Шевченка – це не культ особи, а культ ідеї, що лежить в основі нашої національної свідомості, служить нам провідною зорею" [2, 119].

Кінець року прикметний в цьому контексті й тим, що "Рада" розпочала діяльність, спрямовану на вшанування пам'яті Т. Шевченка, оскільки в 1911 році громадськість сподівалася відзначати 50-ліття його смерті. Однак ця спроба була не з легких, оскільки шовіністична преса влаштовувала гострі напади, звинувачуючи "Раду" в українофільстві. Шевченко й після смерті вважався ворогом, тому уряд усе робив, аби народна свідомість щодо цієї яскравої особистості була непробудною. Зокрема, київський губернатор взагалі писав, що Київська губернія, яку він вважав батьківщиною Шевченка, є центром українофільства, що тут є добрий ґрунт для ідей сепаратизму, які проросли міцним корінням: "Идея о слиянии Украины с Прикарпатской Русью находит массу приверженцев, особенно среди интеллигенции и полуинтеллигенции. К сожалению, к ним примыкают и пастыри православной церкви. Так, в Чигиринском уезде находится сторонник и пропагандист украинофильства священник Марко Грушевский, родственник М. Грушевского; в Звенигородском уезде живет священник Доманицкий..." [5].

50-ліття від дня смерті Т. Шевченка "Рада" висвітлювала широко. Однак ці святкування відбувалися в досить складних умовах. Так, С. Єфремов у статті "Ювілей без ювілята" (1911.

– № 26) повідомляв про наскоки реакційної преси на ювілей Шевченка; що в Петербурзі був конфіскований "Кобзар", розпочалися нові репресії проти українства. Автор прагнув показати ті ганебні умови, в яких відзначався ювілей народного генія: "Ювілей буде без ювілята... Але такий ювілей напевне говорить ссрцям людей далеко більше, ніж найпишніші свята...".

Щоденник відверто назвав ті видання, які почали "систематичний похід проти шевченківського свята": "гасло подав нововременец Меньшиков", за ним до процесу цькування долучилися чорносотенні та шовіністичні видання, як "Русское Знамя", "Колокол", "Земщина"; справедливо перепало й "Світові": "У шевченковому святі ця рептілія вбачає ворожий виступ проти російської державності, що дає їй привід з свого боку призивати громи на українство" (1911. – № 26). Але знайшлися й видання, які об'єктивно поставилися до ювілею великого українця. Наприклад, віденський часопис "Slavisches tagblatt" згадав шевченківську конференцію – розповідаючи про цей факт, київська "Рада" іронізувала: російські націоналістичні кола дійшли мало не до божевілья, бо були чутки, що для участі в ювілеї в Росії мають з'явитися посли з Австрії.

Шевченковим дням "Рада" присвятила кілька номерів. найяскравіший з яких той, де найбільше ілюстрацій: першу сторінку відкрив портрет поета, виконаний І. Крамським, далі йшла стаття С. Єфремова "Живе слово", ілюстрована Шевченковими офортами; присутні фото з могили поета в Каневі (1911. – № 46). Упродовж кількох наступних номерів друкувалися повідомлення про проведення ювілейної дати в Москві, Петербурзі, на Галичині, а також у повітових містах України. Про такі урочистості згадував і видавець Є. Чикаленко, описуючи у щоденнику поїздку пароплавом на могилу Тараса Шевченка у Канів, ініціатором якої виступив Київський клуб: "Біля могили зібралося до тисячі українців. Щоправда, адміністрація не дозволила служити панахиди, довелося обмежитися співом "Заповіту". Автор підкреслював таку істотну деталь: коли присутні почали співати "Заповіт", то навіть "сам пан справник зняв картуза, а пристав, що їхав з нами з Києва, ще й підтягував" [2, 305].

Загалом, темі Шевченка в щоденнику "Громадська думка" / "Рада" приділена велика увага. І це зрозуміло, адже газета,

за словами тодішньої інтелігенції, виконувала місію "національного університету", була просвітницьким і патріотично-виховним осередком на східноукраїнських землях початку ХХ століття. Такий тон і настанови простежуються у публікаціях, де йдеться про Шевченка не тільки як митця, а й людину, особистість, знакову постать української нації. Позиція газети була конкретною: пропаганда творчості Шевченка, його значення для літератури й України в цілому має бути послідовною і поступовою, вмотивованою та аргументованою. Варто відзначити цінність авторських публікацій, що можуть і досі служити документальним матеріалом для вчених-шевченкознавців. Як зазначив професор М. Романюк, "історія нашої преси – то безмірна цілина, тому роботи висвітлює не тільки сучасникам, а й дослідникам наступних поколінь..." [6, 65].

1. Крупський І. Національно-патріотична журналістика України (друга пол. ХІХ – перша чверть ХХ ст.). – Л.: Світ, 1995; Животко А. Історія української преси. – К.: Наша культура і наука, 1999.

2. Чикаленко Є. Щоденник (1907–1917). – Л.: Червона калина, 1931.

3. Дорошенко Д. Євген Чикаленко, його життя і громадська діяльність. – Прага, 1934; Верменич Я. В. Публіцистична і громадська діяльність Є. Чикаленка // Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика. – К., 2002. – Вип. 6. – С. 100–110; Солодкий С. Співробітництво Симона Петлюри у щоденнику "Рада" // Українська періодика: історія і сучасність: Доп. та повід. шостої Всеукр. наук.-теор. конф. 11–13 травня 2000 р. – Л., 2000. – С. 468–471; Міяковський В. Листи С. О. Єфремова до Є. Х. Чикаленка // Український історик. – 1975. – № 1 / 2; Качкан В. А. Відблиски зорі Євгена Чикаленка // Українське народознавство в іменах: У 2 ч. – К., 1994. – Ч. 1. – С. 168–177; Погребенник Ф. Євген Чикаленко і його мемуари // Україна. – 1992. – № 1. – С. 13.

4. Демченко Е. П. Политическая графика Киева периода революции 1905–1907 гг. – К.: Наук. думка, 1976; Продан І. М. Тарас Шевченко в працях С. Єфремова // Збірник праць Науково-досл. центру періодики. – Л., 1998. – Вип. 5. – С. 300–306; Сидоренко Н. Шевченковий дух на чужині // Інформаційна

сфера як духовне явище. – К., 1999. – С. 35–40; Сидоренко О. Шевченкові мотиви в українськомовній пресі Росії (1905–1907) // Журналістика. – 2002. – Вип. 1 (26). – С. 159–169.

5. Шевченківський словник. – К.: Гол. ред. "Укр. рад. енциклопедії", 1976. – Т. 1.

6. Романюк М. Українське пресознавство на порозі ХХІ століття. – Л., 2000.

Адреса редакції:
04119, м. Київ, вул. Мельникова, 36/1,
Інститут журналістики, кімн. 103 А,
тел. 211-45-48, факс: 213-09-81.

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

Підписано до друку 23. 12. 03.
Формат 60x84/1/16. Гарнітура Arial.
Обл. вид. арк. 5,0. Ум. друк. арк. 4,65
Друк трафаретний
Тираж 500