

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 8 (125) КВІТЕНЬ

2007

2007 квітень № 8 (125)

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 3783,
видане Держкомвидавком України 19.04.1999 р.

Друкований орган Луганського національного
педагогічного університету імені Тараса Шевченка
Видавництво ЛНПУ “Альма-матер”

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Луганського національного педагогічного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 8 від 23 лютого 2007 р.)

Виходить 2 рази на місяць

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор –
проф. **Харченко С. Я.**
Перший заступник головного редактора –
проф. **Синельникова Л. М.**
Заступник головного редактора –
проф. **Ужченко В. Д.**
Відповідальний секретар –
проф. **Галич О. А.**
Члени редколегії:
проф. **Галич В. М.,**
проф. **Глуховцева К. Д.,**
проф. **Гриценко П. Ю.,**
проф. **Зеленько А. С.**

Засновник – Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка

*Збірник наукових праць,
ліцензований ВАК України
за напрямками: педагогіка,
історія, філологія, біологія*
(Бюлетень ВАК України. – 1999. –
№ 4 (12))

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

EDITORIAL BOARD:

Editor-in-chief –
Prof. **Kharchenko S. Y.**
First Deputy –
Prof. **Sinelnikova L. M.**

Deputy –
Prof. **Uzhchenko V. D.**
Executive secretary –
Prof. **Halych O. A.**
Editor Board Members:
Prof. **Halych V. M.,**
Prof. **Glyhovceva K. D.,**
Prof. **Gritsenko P. Y.,**
Prof. **Zelenko A. S.**

Founder – Luhansk Taras Shevchenko National Pedagogical University

*The collection of studies on
Pedagogic, History, Philology,
Biology licensed by the Higher
Attestation Board of Ukraine (HAB)*
(Bulletin HAB of Ukraine. – 1999. –
No. 4 (12))

The materials are published in the original

Видавництво Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка “Альма-матер”:
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.
e-mail: mail@lnpu.edu.ua

Зміст

Слобожанщина: літературний вимір

Галич В. М. Цикл віршів "Вона пішла" Володимира Сосюри: спроба сучасної інтерпретації.....	6
Галич О. А. Зріла поетична творчість Ярослава Кремінського: тематика та проблематика.....	14
Дмитренко В. І. Художні трансформації "Філософії серця" у творчості Євгена Плужника.....	41
Ковпик С. І. Форми одухотворення монологічного мовлення дійових осіб драматургії Г. Квітки-Основ'яненка.....	47
Пирогова К. М. Суб'єктна організація поетичних творів І. Манжури про козацтво.....	54
Просалова В. А. Жанрове розмаїття творчості Г. Кривди.....	61

Інтерпретація літературних творів

Галич А. О. Асоціонім у сучасному постмодерному романі: Ю. Андрухович "Дванадцять обручів".....	68
Кравченко В. О. Функціональна роль символів у романі "Отчий світильник" Р. Федоріва.....	74
Махиня О. А. Психоаналіз повісті Г. Квітки-Основ'яненка "Щира любов".....	80
Полякова Г. О. Поетика умовного в історико-фантастичних повістях Вал. Шевчука.....	87
Санакосва Н. Д. Особливості моделювання образу головної героїні в романі Павла Загребельного "Євпраксія".....	93
Фоменко В. Г. Особливості внутрішнього світу митця в міському просторі за романом Степана Процюка "Жертвопринесення".....	99

Теорія масової комунікації

Бондаренко І. С. Українськомовна преса запорізького регіону початку ХХ століття: тенденції розвитку.....	105
Гоян В. В. Термін "телебачення" в контексті теорії тележурналістики.....	112
Завада Е. С. Роль екологічної журналістики в процесі формування екологічної свідомості населення.....	117
Казакова Т. В. Пражурналістика як проблемне явище сучасного мас-медійного знання.....	124
Клименко С. С. Речевой этикет как неотъемлемая составляющая образа современного журналиста.....	139
Костюк В. В. Радіомовлення й проблеми функціонування української мови в Запоріжжі.....	144
Носко А. М. Лексико-семантичні засоби підвищення інформативності заголовків (на матеріалі періодичної преси м. Бердянська).....	151

Овчаренко Е. Ю. Тенденции развития украинской журнальной периодики.....	157
Хавкіна Л. М. Використання традиційних концепцій і підходів у регіональній рекламі (на матеріалі сучасних харківських рекламних видань).....	162
Шестакова Е. Г. Радіоігри у контексті проблеми глобалізації.....	170
Шмига Ю. І. Типологія жанрів реклами: тенденції розвитку та сучасний стан.....	180

Документалістика на порозі ХХІ століття

Сагайдак Т. О. Українське козацтво в історичному романі П. Панча “Запорожці”.....	187
Шевченко В. Ф. Національний характер в історичних поемах Бориса Грінченка.....	193

Фольклористика

Грищенко І. В. Жартівливі, танцювальні й п'яницькі пісні в записах П. Іванова.....	198
Костюк О. В. Фольклор у художній структурі повісті “Жбан вина” Р. Федоріва.....	204

Літературознавство в практику

Слободян О. П. Науково-пошукова діяльність студентів в контексті літературознавчих дисциплін.....	210
Відомості про авторів	219

Слобожанищина: літературний вимір

УДК 821. 161. 2 – 1.09 + 929 Сосюра

В. М. Галич

ЦИКЛ ВІРШІВ ”ВОНА ПІШЛА” ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ: СПРОБА СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Нещодавно видана книжка Володимира Сосюри “Вона пішла” з підзаголовком “Цикл віршів. Спроба реконструкції” (К., 2005), упорядником та автором передмови якої є професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка Борис Черняков, привернула увагу не лише літературознавців і шанувальників слова поета, а й дослідників суспільно-політичної історії України середині ХХ ст. та видавничої справи і редагування. Вірші, які увійшли до її складу, розкривають один із найтрагічніших епізодів життя письменника, висвітлюють психологічні, соціокультурні й політичні чинники творення художнього тексту в сталінську добу.

Із зміною наукової парадигми літературознавства на вістря актуальності піднеслися питання дискурсу художнього твору. З вище зазначеним пов'язана наукова новизна нашої статті, у завдання якої входить розкриття складових дискурсивного поля циклу “Вона пішла” Володимира Сосюри, висвітлення маловідомої сторінки біографії митця, яка виразно окреслює типологічні риси літературної творчості в суспільних лежцатах часів тоталітаризму.

До книжки включені поезії, написані Володимиром Сосюрою протягом нетривалого часу – з кінця листопада до початку грудня 1949 року, які відтворюють спроби осмислити поетом справжню причину арешту дружини Марії Гаврилівни та його намагання визволити її.

За свідченням Б. Чернякова, “більшість творів цього поетичного щоденника з'являється друком уперше. В додатку містяться також нововиявлені документи колишнього архіву Компартії України, що проливають світло на обставини виникнення поетичного циклу й поеми “Душе запродавцям”, написаної у ті ж дні” [1, с. 2].

Цикл віршів В. Сосюри “Вона пішла”, розшуканий професором Б.Черняковим в Центральному державному архіві громадських об'єднань України, становить естетичну цілісність – 17 текстів, об'єднаних задумом автора передати свій мініатюрний поетичний щоденник, хвилюючу ліричну сповідь про велике кохання й визнання провини дружини першому секретарю ЦК КП(б)У Микиті Сергійовичу Хрущову, прагненням завірити колишнього республіканського керівника у тому, що сам він слухняний партієць, Марія – не політичний злочинець, а

психічно хвора людина. Послідовність творів, що увійшли до циклу, відбиває переживання ліричного героя, плинність його настрою, сум'яття в душі, розвиток внутрішнього конфлікту. Різні за мотивами тексти об'єднані ще й мінорним звучанням, єдиною системою інтонаційно-ритмічних засобів та ключових метафор.

“Чи можна вважати поданий цикл завершеним, кількість представлених творів вичерпаною? Підстав для подібних тверджень немає, – розмірковує упорядник книжки. – Серед опублікованої творчої спадщини В.М. Сосюри наявні вірші, датовані як періодом створення циклу, так і більш узагальнено, але близькі за темою, а також ряд недатованих творів, які також можуть бути включені до нього” [1, с. 5].

Б. Черняков робить першу спробу реконструкції циклу, безпосередньо залучивши до машинописного варіанту збірки ще 4 поезії – “Я знаю біль затихне згодом ...”, “За ґратами вона”, “Серце моє, наче рана ...”, “Ти пам'ятаєш?”, які поєднані часом написання та сумним настроєм поета, – а також подаючи в додатках байку “Осел і соловей” (лютий, 1948) та низку поезій – “Він Пушкіна послав на леза...” (грудень, 1949), “Ще лютий, а сніги заплакали весною ...” (лютий, 1950), “Очі сині, губи п'яні ...” (?), “Залізне ліжко, хліб з водою” (липень, 1950), “Я уявляю ... Ти прийшла...” (?), “Я жити без неї не можу” (?), “Марії” (жовтень, 1954), “Твоє лице у сні докірливе і строге...” (?) та поему “Душе запроданці” (30. XI. – 1. XII. 1949 р.), які за змістом та асоціативно пов'язані із циклом віршів “Вона пішла”, належать до періоду ув'язнення дружини поета Марії Гаврилівни, – і це додало книжці ще більшої естетичної вартості.

Упорядник сподівається, що “літературознавців зацікавить можливість продовження пошуку віршів для реконструювання більш повного корпусу творів, належних до раніш невідомого поетичного циклу В. М. Сосюри “Вона пішла”, що відобразить трагедію людини і Поета-Солов'я в сталевій пастці тоталітаризму” [1, с. 6].

Аналіз дискурсивного поля циклу вимагає залучення різних документів – листів В. М. Сосюри та записів, якими обмінювалися секретарі ЦК КП(б)У часу перебування Марії Гаврилівни в лабетах органів держбезпеки в Києві, та висвітлення цих подій у біографічному романі письменника “Третя Рота”, а також щоденникових записів інших митців – для того, щоб моральні поступки В. Сосюри заради спасіння близької людини оцінити з позицій гуманності й людяності – відвічних категорій моральності. Зазначені екстралітературні факти, які “оживлюють” різні соціально-діяльні контексти й наміри автора циклу віршів “Вона пішла”, допомагають з'ясувати “питання співвідношення і взаємодії зовнішніх і внутрішніх світів людини, буття та мислення, індивідуального та соціального” [2, с. 25], сприяють зміщенню акцентів “з формально-лінгвістичних характеристик дискурсу на позалінгвіальні чинники його породження в тому чи іншому комунікативному

середовищі, за тих чи інших обставин комунікації як соціальної дії” [2, с. 25].

Канони соцреалізму вимагали від авторів зображення героя, у якого б гармонійно поєднувалися особисте й суспільне. Власне, за цією моделлю будувалося життя не одного покоління радянських людей. Змінивши особисте на інтимне, а суспільне на політичне, приміряє її на свою долю й В. Сосюра у вищезокреслений кризовий період свого життя. Непоеднуваність інтимного з політичним, породжує парадокс в естетичному мисленні автора: сповідальне слово ліричного героя сприймається буквально як документальне свідчення реального “героя” – самого автора, стирається межа між життям і мистецтвом, нівелювання якої, на думку Е. Шестакової “призводить до загибелі, як твору мистецтва, так і особистості” [3, с. 173]. Ілюстрацією служать твори й долі більшості українських письменників поч. 20-х – 30-х р.р. минулого століття. “Прагнення злити життя і творчість, створити з життя, і передусім власного, твір – завжди закінчувалося трагічно для обох реальностей: і живого життя, і естетичного” [3, с. 173]. В естетиці аномальності парадокс, поряд з іронією та абсурдом, є засобом втілення децентрації художнього тексту, активізація якої особливо відчутна в складні карколомні епохи, якою була сталінська доба.

Трагедійно-ліричний пафос циклу віршів Володимира Сосюри, що передає розпач ліричного героя, у поєднанні з урочистою патетикою соціалістичного будівництва й вірності комуністичній партії – і є виявом естетики аномальності, з позицій якої можна глибше усвідомити трагедію цілого покоління українських письменників. У дискурсивному полі збірки такі фактори, як політичні (завірення у своїй відданості Партії, Вождю, визнання провини Марії Гаврилівни, готовність виконати “поетичні замовлення” органів держбезпеки) стають прагматично-ситуативними й психологічними, бо мотивуються бажанням письменника за будь-яку ціну визволити дружину, і, навпаки, прагматико-ситуативні й психологічні (прагнення поета розжалобити серце керівника республіки Микити Сергійовича Хрущова, якому він у формі віршів розповів про свою велику любов до Марії, заради якої навіть хотів потрапити на прийом до Сталіна) стають політичними.

Прикладом цьому може бути поезія “Як я можу заснути, коли тяжко і люто...”, написана В. Сосюрою 24 листопада 1949 року через шість днів після арешту дружини, котру ми для ілюстрації вищесказаного наводимо повністю:

Як я можу заснути, коли тяжко і люто
крає туга за нею мою душу до дна,
коли серце хлипоче: “Ой, ви синії очі !..”
а в мені і над мене – тишина, тишина...

Може вмру я, – не знаю... Ой, піду я до гаю,
помолитись берізкам, цілувати дуби

і просити за неї сині віти в інеї,
щоб те личко яснее та не знало журби...
Ой, піду я до саду, утоплю я досаду,
болю сповнену яду, в синім дзвоні криниць...
Зазирнуть під повіки зорі ті огнеликі,
в сяйві їхньому, з криком, я впаду горілиць

і благати їх буду, розтинаючи груди,
крізь гудків перегуди, їх, і все, і усе,
що Україною зветься, повернуть мені серце,
бо з собою у герці вже гублю я лице...

І здається не я то, а лиш мука проклята.
О, заводе, мій тату, поможи ти мені!
Поверни мені очі, що не можу й не хочу
жити без них... Я – мов клоччя, в ці хвилини страшні

О, Донбас мій коханий!.. Я – суцільная рана...
Я без неї зів'яну, як без сонця той цвіт...
Ти очей тих сіяння да за бурі й страждання
та мені для кохання, в льоті світлому літ...

І молюся за неї я душею всією
і благаю тебе я, мій земляче, Хрущов,
о, врятуй її душу, бо я жити ще мушу,
щоб співать про Вітчизну, про Вождя і любов,

про людей наших світлих, про життя, що розквітло,
бо Народа я зброя, бо я – Партії син.
Хай лікують Марію, мою зоряну мрію,
що я в серці лелію, під хвилин моїх дзвін...

Не карай її, хвору, дай ще синьому зору
на життя надивитись, будь здоровою знов...
Дай мені на поруки цю нещасну од муки,
за пісень моїх звуки і за вірну любов!

24/XI – 49 [1, с. 12 – 13].

Суголосними з віршованим щоденником суму й душевного болю поета, стали рядки біографічного роману “Третя Рота”, які з вершини сьогодення виступають авторською інтерпретацією мотивів циклу “Вона пішла”: ”Я знав, що не в мене одного таке горе, хоч я ще вірив, що НКВС – меч диктатури пролетаріату, і раз заарештували Марію – значить було за що. Це говорила моя свідомість, а серце кричало і плакало, і билось об ребра кривавими крилами, як підстрелена птиця. І я страшно угнувся як

поет і людина ...” [4, с. 301]. Заради спасіння дружини, поет ладен іти на приниження:

О, дайте мені на поруки
нешасну Марію мою!
Благаю я, поки не пізно,
бо смерті вже близько лани ...
За співи тобі, о, Вітчизно,
дружину мені поверни! ... [1, с. 40].

У грудні 1949 року Володимир Сосюра в Києві бере участь у творчому вечорі, у якому разом з іншими українськими письменниками читає панегірики Сталіну. Незабаром публікує вірш, присвячений Сталіну “Серце Всесвіту” й уривок з поеми “Вітчизна”, з яким був ознайомлений Микита Сергійович Хрущов.

Відтворюючи хроніку подій цього карколомного часу в долі письменника, Б. Черняков зазначав: “Майстрам ідеологічних диверсій проти українського народу мало безмежного славослів'я Вождеві, на які в ті тижні щедрий Володимир Сосюра – адже саме розгорталася грандіозна кампанія відзначення 70-річчя від дня народження Й. Сталіна. Родинні незгоди, розпачливий стан поета використовують як слухний привід ще міцніше прип'яти тонкого лірика надійними ланцюгами до воза комуністичної пропаганди і агітації. Від Сосюри вимагають великого твору, спрямованого проти повстанців – “українських буржуазних націоналістів”, які на заході України спливали кров'ю у збройній боротьбі із червоною імперією” [1, с. 4]. Так народилася поема “Душе - запроданцям”.

Позбавлення волі Марії Гаврилівни й обвинувачення її у співпраці з терористами й націоналістами, – це попередження неслухняного письменника про таке ж можливе майбутнє. Митець це розумів. Сум'яття в душі породжували й вигадки МДБ про те, що Марія хотіла отруїти його. Здається, поет повірив у це:

Що ти зробила, я не знаю,
але одне лиш знаю я,
що на любов мою безкраю
ти відповіла, як змія ... [1, с. 19].

Маріє!.. Я ж тебе любив!..
А ти мене за це труїла ... [1, с. 19].

Рятівна думка про те, що кохана жінка не могла зрадити їх любов, зміцнює усвідомлення того, що вона робила це не з власної волі, що її душу “полонили вражі руки”, “хтось хижий, чорний”:

... Як рабиня
за ним на злочин ти пішла...
І от, на очі милі й сині,

тюремна тиша налягла...
Ні! Я не вірю... Надто сильна
моя любов... Вона жива...
Не вірю я! Ти – божевільна...

Хай не скара тебе наш грім!
Відповідають хай бандити,
що ти була за зброю їм...
їх треба притягти к отвіту, –
тебе ж за ґрати посадити,
та не в тюрьму, а в жовтий дім! [1, с. 20].

В. Сосюра вирішив учинити так, як за рік до нього зробила його дружина, рятуючи від арешту, оголошує її психічно хворою.

Скупими рядками, згадуючи про арешт Марії в романі “Третя Рота”, В. Сосюра пише: “Колись мені одна стара більшовичка сказала: “Переживайте завжди с народом. Если радость, она будет большей, а если горе – оно будет меншим”. І в цьому моє щастя, а може, й сила, що я ще до поради старої більшовички переживав завжди (і переживаю) з народом” [4, с. 301].

Ці рядки біографічного твору, ніби по пам'яті поета відтворюють поезію “Я знаю, біль затихне згодом”, написану ним 28 листопада 1949 року, що увійшла до циклу віршів “Вона пішла”:

Переживай завжди з народом
і горе, й радість на землі
І будеш ти міцним поете,
у сьайві радісних горінь,
коли летить твоя планета
в безмежну щастя далечінь [1, с. 16].

Проте такі суспільно правильні думки не додали оптимістичного настрою його автору, і в поезії, що була написана у цей же день, митець у розпачі вигукує:

Як же мені дихать, як мені ходити,
як мені дивитись, розмовляти як?
Бо життя без тебе, наче голі віти,
як під гострим вітром облетілий мак [1, с. 17].

Перебуваючи в полоні канонів соцреалізму, В. Сосюра на перший погляд у відповідності з думкою Микити Хрущова про нього, як про пролетаря з Донбасу, який мусить усе витримати, бо його любить народ [1, с. 52], а насправді за покликом своєї душі, у скрутні хвилини звертається до “далекого донецького заводу”, що “татком зоріє крізь ночі” й протяг для порятунку “залізнi руки” [1, с. 11].

Естетична цілісність циклу підтримується ключовими метафорами, серед яких варто відзначити такі тропи, як “очі”, “грати”, та “соловей”. Мотив трагічної любові розкривається через образ синіх очей коханої і карих – ліричного героя. Уся гама почуттів – від суму (“– плачуть сині очі у душі моїй” – “плачуть карі очі у душі твоїй”), ніжності (“блакить твоїх очей”, “щастя моє синьооке”, “очі сині і милі”, “синій сон зніць”, “очі-зорі”), зневіри (“твої холодні очі... холодні й сині”, “твої налиті кров'ю очі”) й упевненості в скороминучості розлуки й торжестві любові:

Між нами грат нема, та ними і не можна
троянду й солов'я навіки розлучить.
Завжди в душі моїй сіяє непреложно
очей твоїх блакить [1, с. 31].

Наскрізною є й символ “грати”, що вживається із значенням “трагічні обставини життя”, “неволя”.

Образ солов'я багатозначний: це уособлення туги, закоханої людини, закоханого поета й непокірного письменника. Байка “Осел і Соловей”, написана В. Сосюрою в київській психіатричній лікарні імені Павлова за рік до ув'язнення його дружини, недаремно наводиться упорядником книжки як спроба реконструкції циклу. Цей твір допомагає читачеві пригадати сквородинське висловлювання “Світ мене ловив та не спіймав”, відділити те, що написане було під диктовку терору від високопоетичних шедеврів, які варті того, щоб занесли до світової лірики. Розчавлений фізично, будучи заложником тоталітарного режиму, В. Сосюра залишався незломленим духовно:

Ти піяв, Соловей!.. Луна пісень твоя
щось розтривожила чиновників
“всесильних”, – і посадили Солов'я
до камери будинку божевільних.
Це – “дар” за спів, що серце ним сія...
.....
І лікувати Солов'я
Ослові доручили [1, с. 33].

Мабуть, наша розвідка була б не завершеною, якби ми не згадали ще одну проблему етичного плану, пов'язану з розкриттям такого важливого складання дискурсу тексту, як його інтерпретація. Борис Черняков сумлінно підготовленою публікацією книжки “Володимир Сосюра. Вона пішла. Цикл віршів. Спроба реконструкції” накладом 40 примірників увів до наукового обігу й читацького сприйняття обмеженого кола реципієнтів тексти не призначені для оприлюднення, на що письменник наголошував у листі до помічника першого секретаря. ЦК КП(б)У Микити Хрущова від 7 грудня 1949 року: (“Не для друку я її (збірку – В.Г.) писав, а для свого серця”) [1, с. 53].

Сьогодні, коли в літературознавстві панує тенденція переоцінки духовних здобутків минулого, коли окремі молоді вчені не вельми шанобливо ставляться до української класики, витягуючи на обговорення масової аудиторії якісь непривабливі сторони життя письменників, провокативно демонструють нетерпимість і спрощене уявлення про складнощі, у яких творилася література “нерозстріляного” відродження, є побоювання, що за таких обставин зміст циклу “Вона пішла” Володимира Сосюра буде сприйнято далеко неоднозначно. За словами Олеся Гончара, що наводяться ним у щоденниковому записі від 16 липня 1994 року, в немилосердні часи сталінщини “захищався від терору, хто як міг: Яновський – “Вершниками”, Довженко – “Аероградом”, Рильський і Бажан – одами Сталіну... Але хіба можна це їм ставити на карб, як це роблять теперішні молоді? Хіба легше було б Україні, якби й ці погинули на Соловках та в сталінських катівнях? Адже потім вони таки допомагали нам захищати українську мову й культуру, вони передали нам кожен по-своєму – дух 20-х років, дух українського ренесансу...” [5, с. 537].

Розмірковуючи про видання повного зібрання творів О. Довженка, Олеся Гончар, наполягаючи на потребі видавати твори “тільки очищено, без культівської скверни, що одразу, як луска, осипається під променем совісті, лишаячи істинне, чесне, писане незгвалтованою свідомістю...” [5, с. 507], точно висловив думку, з якою б погодилася більшість класиків.

Певно, на таких позиціях стояв би й Володимир Сосюра, оскільки за життя письменника з аналізованого циклу було опубліковано лише два вірша – “Генацвалі” та “Я дивлюсь у вись, де летять без мети...” [1, с. 5]. Проте замовчування всього того, що було породжене “патологічним страхом автора перед жахіттям сталінського терору, що скоріше мало б стати об’єктом досліджень психіатрів” [5, с. 489], – це означає нанесення білих або чорних плям на сторінки історії та культури українського народу. Згубні явища такої “редакції” – не кращі за цензуру й ідуть урозріз з процесами демократизації в Україні.

Література

1. Сосюра В. М. Вона пішла: Цикл віршів: Спроба реконструкції/Укладач Б. І. Черняков. – К., 2005. **2. Серажим К.** Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіантність. – К., 2002. **3. Шестакова Э. Г.** Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени. – Донецк, 2005. **4. Сосюра В. М.** Третя Рота. – К., 1988. **5. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) / Упоряд. В. Д. Гончар. – К., 2004.

The discursed margins of the cycle “She went” by Vladimir Sosura is carried the attempt of its moder interpretatim.

О. А. Галич

**ЗРІЛА ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ
ЯРОСЛАВА КРЕМІНСЬКОГО:
ТЕМАТИКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА**

Зріла поетична творчість Ярослава Кременського – це збірки, що виходили друком, починаючи з кінця 80-х років ХХ століття (“Життя не матиме зупинок”, 1989; “Літепло”, 1994; “Сумної осені вишняк”, 1995; “Здрастуй, діду”, 1995; “Вічнозелена любов”, 1996; “Хрещена мати”, 1998; “Вклоняюся, схиляюся, клонюся”, 2000; “Великий Луг Григорія Сковороди”, 2001; “Хребет” (2002), “Сказати людям виникла потреба”, 2002; “Дві руки”, 2003; “Розуму Спас і науки”, 2003; “Прозелень, прозорінь, просинь” (2004); “Сто див” (2005). Якщо часовий інтервал між першою та наступною поетичною збіркою Ярослава Кременського становив дванадцять років (скажімо, у Миколи Вінграновського цей інтервал становив п’ять років, Івана Драча – три роки, Бориса Олійника – два, Ліни Костенко – лише рік), то потім він суттєво скоротився, що засвідчує зростання творчої майстерності автора, перехід до зрілого її етапу. Згадані збірки переконливо показують еволюцію творчості Ярослава Кременського, його поступове усунення від політичної риторики радянської доби, поглиблення патріотичного звучання віршів, якісне поліпшення техніки віршування, зміцнення естетичної складової творів, урізноманітнення жанрових типів поезії.

Актуальність даної розвідки зумовлена тим, що досі поетична творчість Ярослава Кременського не була предметом досліджень українських літературознавців. Автор ставить перед собою мету – ліквідувати цю прогалину, познайомити читачів з лірикою поета, звернути увагу на її тематику й проблематику.

Зрілі вірші Ярослава Кременського – це пошук краси й гармонії в усьому: в суспільному й особистому, на роботі й удома, з батьками й дітьми. Як справжній поет, він уболіває за рідну землю, її людей, край, де народився та виріс, отримав освіту, набув життєвий досвід. Ярослав Кременський оспівує незмінні атрибути українських просторів – жовті кульбаби, запаморочливий запах черемхи, наповнені соками землі каштани, квітучі шевченківські вишні, червоні корали калини, яблука нечуваної смакоти. І на тлі рідної природи з її переливами барв постають люди, такі, що ніби зійшли з картин художників ХІХ століття:

Спекотне сонце. Полудень улітку:

Ніде ні тіні, хоч скачи у рів.

А в лузі, де не глянь, в хустині білій тітка

Сидить між ніг зачумлених корів.

Стоять наскрізь пропечені копиці.
Гречаним припорошені пилком.
Стікає цівками біленькими в дійниці
Між пальців трудівниці молоко.

А день пропах густими полинами,
Гречаним, щойно з вулика медком,
Дозрілими – достиглими хлібами
Із свіжим та ще теплим молоком [1, с. 7].

Програмним віршем Ярослава Кремінського можна вважати твір, що друкувався під назвою “Народжений українцем”, а в збірці “Сказати людям виникла потреба” поданий без назви, оскільки саме заголовок цього конкретного твору став назвою провідного циклу поезій. Ліричний герой твору, що має виразні риси біографії самого автора, згадує віхи свого життя, що пролягли через Крим, Поділля, Тернопільщину. У Криму його часом називали Бандерою, а в Тернополі – москалем:

Тепер мене це зовсім не турбує,
Чи шовк на прапор, ситець, чи перкаль,
Дискусія, що виникала всує,
Бандера я чи все-таки москаль.

Напоєний облудою по вінця,
Прямую шляхом-путівцем одним.
Народжений і виріс українцем,
І це було і буде головним [2, с. 5].

Ліричний герой точно не знає, яким буде його подальший творчий шлях, але він послідовно декларує свою стійкість і переконаність у власній правоті. Емоційна напруженість цитованих рядків витікає з їхньої природності, а тому немає жодних підстав сумніватися в щирості письменника, адже він висловлює власне життєве кредо, а не просто декларативні почуття.

Автор полюбляє творити портрети своїх героїв. Для цього він звертається до жанру ліричного портрета. Зримою й ніби фізично присутньою постає образ художниці Катерини Білокур, який ліпиться поетом на основі спостережень над автопортретом майстра. Спершу автопортрета, намальованого митцем 1950 року:

У хустині та ватній фуфайці,
Мов з чола тільки витерла піт,
Заворожені втомлені пальці
Та ще очі відкриті на світ [2, с. 15].

Психологізму в баченні героїні додає використання Ярославом Кременським художньої деталі – зображення очей Катерини Білокур, які через епітет *пречисті* набувають біблійних асоціацій:

Збереглась неприхована правда
У селянських пречистих очах [2, с. 15].

Нові деталі до портрету художниці додають враження від побаченого письменником її автопортрета 1955 року:

І більше складок на фуфайці,
І більше складок на хустині,
І більше зморщок на лиці,
І більше втоми у руці... [2, с. 16].

Нові нюанси Ярослав Кременський помічає, вдивляючись в очі героїні:

А у очах ще більше туги,
Щоденних дум, образ, наруги.
Тих дум глибинних – полонянка.
Вона – художник і селянка [2, с. 16].

Луганський скульптор І. М. Чумак є героєм вірша “Чумак стоїть біля Бояна”. Ярослав Кременський, зображуючи митця, ніби продовжує естафету поколінь, що зв’язують легендарного Бояна з нашим днем, адже чумаківський Боян, як матеріальне втілення бачення нашим сучасником історичного минулого, є, на погляд луганського скульптора, автором “Слова о полку Ігоревім”:

Вони зустрілися, як фатум,
Як дощ і висохла ріка...
Народжується новий задум
В руках і серці Чумака.
Це ранок творчості титана.
І біля нього ще творець.
Стоїть Чумак біля Бояна,
Він син його і він – отець [1, с. 74].

Боян в інтерпретації Чумака – це людина, що творить новий, небачений досі художній світ, працюючи над словом з погляду вічності. Саме таким його і бачить Ярослав Кременський:

Спочинок у борні короткий:
Біля коліна – круглий щит,
А на колінах – вічний згорток
І “Слово” твориться в цю мить [1, с. 74].

Серед інших ліричних портретів поета виділяється вірш “Як салютам тополіні віти...” з посвятою однокласнику генералу Степану

Устьяну, який і є героєм твору. Ярослав Кремінський будує портрет однокласника у формі риторичних питань, що, зрозуміло, не потребують відповіді, однак налаштовують читача на сприйняття тієї тривоги, якої сповнена душа поета, що вболіває за долю генерала, котрий після розвалу Радянського Союзу залишився служити в Росії:

Чи Москва навіки обіграла,
Тимчасовий вгамувала шал,
Чи знайшов тобі достойне діло, –
Як тобі живеться, генерал?

Чи не сниться українське сало?
Чи черговий в'ється кримінал?
Бо в Москві затісно в стінах стало, –
Як тобі живеться, генерал? [2, с. 125].

Серед творів, що їх можна віднести до жанру ліричних портретів, привертає увагу поезія “Тітко Олександро...”. Це вірш-спомин ліричного героя про тяжке повоєнне дитинство. Центральним образом твору є тітка Олександра, в якій колись жив на квартирі герой. Анафора – “тітко Олександро” – повторена п’ять разів, не дає читачеві ні на хвилину забути про героїню твору, портрет якої містить і зримі пластичні штрихи – “фартух – в латку латка” [2, с. 122], і наочні реалії сільського повоєнного побуту – ткацький верстат, за допомогою якого тітка тче полотно, мерзле картоплиння, що служить паливом для печі в хаті, чай з вишневих гілок. Те, що твір має мемуарний характер, засвідчує й оксиморонна його кінцівка:

Бо іще живі ви,
Хоч давно вже вмерли [2, с. 123].

Таким же ліричним портретом є вірш „Пісня про Марину”, звичайну неписьменну сільську жінку, закохану в усну народну творчість свого народу, яка знала чимало казок та різних історій з козацької старовини, а ще

І коней могла малювати –
Лише папірець простягни [2, с. 111].

У суворий повоєнний час її малюнки ніби допомагали дітлахам, які завжди залюбки слухали її добрі, людяні, зовсім нестрашні історії, забути про страхіття війни, що щойно закінчилася:

Було добре. Було любо
Слухать казку нестрашну:
Бо забудь хотіли люди
Тільки скінчену війну [2, с. 112].

Цей вірш було написано в наш час, коли, очевидно, вже пішла з життя героїня твору Марина, тому то, мабуть, кінцівка поезії – це потреба оживити в пам'яті все те, що відлунувало колись добром і пов'язано з нею:

Благословіть, земля і небо,
Людино, теж благослови
Усе, у чому є потреба,
Усе, що вмерло, оживи.

Щоб раптом розуму прибуло,
Від плоду гнулися сади,
Усе минуле та заснуле
Розкрий, роздмухай, розбуди [2, с. 112 – 113].

Градація – “розкрий, роздмухай, розбуди” – вимагає від ліричного героя активних дій для відновлення в пам'яті дитячих років і тітки Марини, чий образ живе в його душі та серці.

Ярослав Кремінський полюбає експерименти в формі. Наприклад, нерідко у нього з'являються цикли поезій: “До автопортретів Катерини Білокур” – з двох віршів; “Соняшник” – з трьох; “Від луганських териконів – до зірок Поділля” – з чотирьох; “Позюмка” – з п'яти. Їх об'єднує не лише тематична спільність, а й спільність настроїв ліричного героя, емоційна наснага текстів, експресивний лад тощо.

Окремо треба зупинитися на циклі поезій “Вдова”. Він має присвяту “Матері моїй та всім повоєнним вдовам” [2, с. 97], що зайвий раз підкреслює автобіографічний характер віршів. Всього їх дев'ять. У першому, „Зима”, йдеться про тяжку працю солдатських вдів, яких було сотні тисяч у скрутні повоєнні роки. Одна з них, лірична героїня твору Ярослава Кремінського, в буряну морозну ніч, коли “навіть з дому пса не виженеш” [2, с. 97], змушена нести з поля „зіпрілу соломую”:

Провалилась у яму, і знову
Сніжне поле штурмує убрід:
Годувати потрібно корову,
Протопити, зварити обід [2, с. 97].

Таке життя набридло героїні, але одне, діти, підтримують у неї стимул до майбутнього:

Давить ноша.
Ні сонця, ні світу
За рядом, що на шиї висить.
В домі: холод, і голод, і діти.
Тільки діти примушують жить [2, с. 98].

Другий вірш циклу, “Оранка”, це пластична картина, що є типовою для повоєнного українського села: старий каліка-дід на корові оре злиденне поле вдови:

Удовине поле
Удовиця оре,
Засіває навпіл
З удовиним горем

Потом поливає,
Поки грянуть грози.
Що зійде на полі? –
Удовині сльози [2, с. 99].

У третьому вірші (“На буряках”) йдеться про “битву за урожай” (так тоді писала про це преса), яку вели сільські вдови, прополюючи нескінченні рядки буряків:

В’ївсь чорнозем у шкіру
І сіпа
Поперек, мов – у ньому голки.
І очима, хоч кліпай – не кліпай,
Навкруги – буряки, буряки [2, с. 100].

Риторичне питання в останній строфі поезії (“А чи буде той цукор солодким після горя гіркою війни?” [2, с. 100]) стверджує далеко не солодку долю жінок, що навіки втратили своїх чоловіків під час війни.

У четвертому вірші циклу “Косовиця” Ярослав Кремінський поетизує сам процес косовиці. Спершу він оспівує косу, що є основним знаряддям під час косовиці:

Коса блищить, коса аж сяє,
По ній сльозинами роса.
Коса словами промовляє,
Співає, голосить коса [2, с. 100].

Потім ніби милується вправними рухами косаря, після кожного помаху якого лягають зеленими лавами соковиті трави:

По пояс соковиті трави
Із кожним помахом коси
Лягають у зелені лави
– Коси мене, мужик, коси.

Бо здавна чоловіче діло –
Валити трави – віда люд...
А зверху голос перепілок,
То “підем спат”, то – “підпалю”... [2, с. 101].

Одне лише погано: тим косарем є жінка-вдова, що взялася за тяжку чоловічу справу не від гарного життя.

Головною фігурою є вдова й на жнивах “Жнива”), бо без неї не має можливості зібрати урожай:

Не жалійсь на нестерпну спеку,
Нерозправлену спину зігни,
До кривавого сьомого поту
Від світанку до вечора жни [2, с. 101].

Автор показом яскравих деталей (“Серп, неначе жарина в долонці”, “аж лискучі, як промені вила” [2, с. 102]) у виразне безвихідність жіночої долі в повоєнному селі:

Не згадати ні ночі, ні днини,
І немає просвітку у діб.
Все – заради цієї зернини,
Із якої народиться хліб [2, с. 102 – 103].

Закономірно, що головним героєм наступного вірша циклу є саме хліб (“Хліб”). Точніше, Ярослав Кремінський зі знанням справи описує процес, свідком якого він сам бував неодноразово: жінка-вдова випікала хліб. Тут і просівання борошна, і вчиняння хліба на світанку, і його ретельне перемішування, аж поки:

З печі згорне притухлі жарини,
Скине втому з опущених пліч,
Вже не тісто, о, диво ж! – Хлібини,
На лопату і прямо – у піч [2, 103].

А коли буханці вишикуються в запашну шеренгу, то жінка-вдова нарешті отримає насолоду від добре виконаної справи, тепер вона сподівається трішки перепочити:

І на хвильку вдова заніміє,
Мов душі не торкалося зло.
Поведуть у розбуджені мрії
Хліба запах, і діти, й тепло [2, с. 104].

Коли завершився сільськогосподарський рік, удова отримала в колгоспі премію – порося (“Свято”), це була одна з небагатьох радісних хвилин її життя. Ярослав Кремінський пише, що жінку “охоче тягнуло в роботу, до скупієї пісної землі” [2, с. 105], а оркестр з насолодою грав туш, “радість щиро гриміла в селі” [2, с. 105].

А потім, у наступному вірші („Танок вдови”) поет пластично змалює танець удови в сільському клубі:

Вона піде по колу поволі,
Щоби вихором стати за крок,
Наче смерч у пшеничному полі,

Відчайдушний творити танок [2, 105].

Цей танець демонструє все ество жінки, її радість і печаль, смуток і зачасну тугу, заплакані ночі, вірність загиблому чоловікові. Безрадісне життя вдови було одноманітним, і тільки раз на рік у велике свято вона наважувалася потанцювати:

Треба все пережити: наругу,
Горе чорне та осуд, та глум,
Щоби вилити в танці всю тугу
І принаду жіночу, і сум.

Треба гордість жіночу та гідність,
Зрівні неба й джерел чистоти,
Й чоловіку єдиному вірність
Спраглим полем життя пронести [2, 105].

Подібний танок потім довго ще відлунюватиме шаленим биттям серця вдови, немилосердними болями в ногах, а найбільше – тривогою в душі, де сконденсувалися всі її негаразди й проблеми, а головне – відсутність подальшої перспективи життя. І як резюме циклу – дев'ятий вірш “Самотність”, у якому невідворотно бринить мотив туги, печалі й самотності, героїня твору через риторичні питання, що власне й не потребують якоїсь конкретної відповіді, висловлює свої безрадісні почуття й настрої:

Хто жаліючи й ніжно пригорне,
Хто насльозену витре щоку? –
Топить чорне запечене горе
Удова в прохолодну ріку [2, с. 106].

Жінка-вдова ще не раз ставала об'єктом зображення в ліриці Ярослава Кременського. І щоразу подібні вірші є виразно автобіографічні: перед очима ліричного героя ніби завжди стоїть мати письменника, яка щосили прагне врятувати власних дітей у суворий повоєнний час від страшного голоду. Символічною деталлю вірша „Щоби гречку чи просо на крупі” є звичайна селянська ступа, чи не єдине знаряддя, що залишилося неушкодженим, коли в хату потрапила бомба, рознісши в друзки все, що було нажито родиною в мирний час:

Щоби гречку чи просо на крупі
Обробити матусі-вдові,
В сінях гупала втомлена ступа,
Кожен звук – гуп та гуп – в голові [2, с. 109].

Інколи в пошуках адекватної жанрової форми Ярослав Кременський іде на художні експерименти. Зокрема, його цикл з шести віршів “Здрастуй, діду” написано із залученням фольклорної традиції

голосінь, про що свідчить не лише зміст (мова у циклі йде про діда поета І. В. Медзатого, що став жертвою сталінських репресій 1937 року), а й підзаголовок “Голосіння за дідом” та посвята:

Хтось у ніч, хтось у двері постукав.
Хтось викручував дідові руки.
То не люди були – чорні круки.
З ночі тої усі наші муки.

Не втекти від химерної долі,
Як опинишся в чорному колі.
Дід не міг покоритись неволі
Й “повертався” додому поволі [2, с. 116].

Приводом для голосіння стала посмертна реабілітація діда через півстоліття після його арешту й повернення додому фотографії, що весь цей час зберігалася в архівах спецслужб:

Здрастуй, діду. Ми знову у домі.
Твоє фото дійшло моїх рук.
Ми знайомі і ми незнайомі:
Ти – мій дід. Ну, а я – твій онук [2, с. 118].

Автор передає розпачливий стан родичів, які дізналися про те, що дід був несправедливо засуджений і тільки згодом реабілітований через багато років:

Тітка Доля, рідна донька, голосила,
Поки не залишили останні її сили ...

З фотографії дивились очі в вічі,
Промовляли: “Помирати дуже тяжко двічі...”

І тепер я повернувся, щоби бути,
Щоб часи оті страшенні не забути,

І тепер я до нової повертаюсь хати,
Щоби все це достеменно пам’ятати,

Щоб збагнуть і осудить реанімацію,
А ще більш бридку реабілітацію...” [2, с. 119].

Дізнавшись, що одну з тіток Ярослава Кременського звали Долею, саме під цим ім’ям вона і постає в циклі “Здрастуй, діду!”, Микола Малахута зазначав: “Таке ім’я жінки може бути, мабуть, тільки в нашій Україні і більше ніде. Тітку звали Долею. Це – не лише глибоко символічно. Це – схоже на тисячолітню матір-історію нашої нещасної держави, царину найбагатшого у світі чорнозему, якої не було такого

віку, щоб не відкраювали вогнем і мечем буквально зусібіч зайти під завойовницькими знаменами. У страшних битвах з мільйонними жертвами народ повертав своє, кровне, святе. Така Доля. З великої літери. Видно, в подільському селі, в хліборобському серці українська стражденна історія так запеклася живим жіночим голосом з голодомору, що мужик і доньку охрестив Долею” [3].

Характерно, що коли більша частина циклу „Здрастуй, діду!” написана катренами, то вірш п’ятий, який власне і є голосінням, написано дистихом, який своєю уривчастістю, фрагментарністю, можливо, якнайповніше передає сам зміст і сутність голосіння:

Дід додому повернувся закатований,
Через півстоліття реабілітований.

Аж до неба голосіння йшло за дідом,
Позбігалися односельці та сусіди [2, с. 119].

Часом героями віршів Ярослава Кремінського були інші близькі йому люди, наприклад, старша сестра Надія:

Рукам натомленим давно би відпочить
І ждуть частіш онука й сина в гості.
В кутку будинку, змовкни чи кричи,
Чека на часі згорблена самотність... [4, с. 76].

Життя посилало поетові чимало нелегких випробувань, але він завжди пам’ятав про свій рідний край, ті священні місця, де пройшло його босоноге й голодне дитинство. Поет у творчості часто використовує милі ще з дитячих літ його серцю образи рідних місць. Оскільки йдеться в таких віршах про святі почуття патріотизму, то Ярослав Кремінський не може тут лукавити. Про це свідчить цикл віршів “Волочиські мальви” (“Ось тут моя маленька батьківщина”, “Красується містечко Волочиськ”, “Борщ по-волочиськи”, “Відцвітають мальви в Волочиську”, “Незвичайні соковиті барви”), присвячений малій батьківщині поета, тому куточку на Поділлі, що навіки запав у його щедру душу й добре серце.

Перший з віршів циклу закінчується на пафосній ноті, Ярослав Кремінський з гордістю проголошує світові, де знаходиться його маленька батьківщина:

...Буде нагода чи якась причина –
Скажу:
– Конюшні, світе, геть почисть!..
Ось тут моя маленька батьківщина –
Подільський світ: Маначин – Волочиськ
[2, с. 150].

У другому творі ліричний герой ніжно милується невеличким подільським містечком, з яким у нього пов'язано чимало спогадів і приємних вражень:

Розрісся вшир і вигнався увись
Та перевозданне береже довкілля:
Красується містечко Волочиськ
На мальовничих теренах Поділля [2, с. 151].

Ліричному герою радісно, що його земляки зуміли зберегти довкілля, вони шанують і продовжують традиції пращурів, ще й досі посипаючи підлогу в своїх оселях татарським зіллям. Публіцистична пристрась другого вірша, його патріотичний пафос допомагає утвердити почуття любові автора до рідного краю.

Третій твір чимось невловимим перегукується з “Енеїдою” Івана Котляревського, можливо, що надмірною деталізацією процесу приготування українського борщу:

Буряк, і морква, і цибуля
З городу мокрі, як хлющі,
Та ще картопля, куля в кулю,
Варитимуться всі в борщі.

До того ще додать квасолі,
Перчину, сала, часнику,
Та кам'яної дрібку солі,
Й політ фантазій до смаку.

Ще капуста, вінчик кропу
І помідори, як зірки... [2, с. 152].

Здавалося, що перелік відомих кожному українцю інгредієнтів, без яких не можна приготувати національну страву борщ, надто сповільнює рух думки головного героя. Однак, насправді, цей перелік стає емоційним збудником, що значно розширює експресивне поле поезії, роблячи її національно окресленою, національно спрямованою.

Четвертий вірш циклу – дещо несподіваний. Автор для реалізації власного задуму обрав зникаючий в останні десятиліття жанр романсу. Традиційний романс – це сольна лірична пісня, здебільшого про кохання. Для її виконання обов'язковим є музичний супровід. Вірш справді своєю мелодійністю ніби проситься, щоб його слова було покладено на ноти. Однак любовного змісту у творі Ярослава Кремінського немає. Скоріше тут філософський зміст з легким елегійним присмаком. Ліричний герой сумує за роками юності, що безповоротно минула:

І сумує серце за відквітлим,
Не бажає втратити красу.
День буде ще довгим, буде світлим,
У осінню перейде росу.

День ще буде довгим буде світлим,
У осінню перейде росу [2, с. 153].

Повтор останніх двох рядків у кожній строфі, автор обрав для цього нечасто вживану секстину, ніби посилює печаль у душі ліричного героя, водночас роблячи її навдивовижу світлою й сонячною.

Останній вірш набагато оптимістичніший. Поет оспівує багату й неповторну флору й фауну рідних йому місць: тут і незвичні волочиські мальви, і Петрів батіг, і різнобарвні дзвоники, і, звичайно, подільські солов'ї. Проте над усе – мальви:

Білі та рожеві, та бордові,
Та червоні, майже голубі –
Волочиські мальви пречудові,
Наче ключ в фамільному гербі [2, с. 154].

Подільський край для Ярослава Кременського – це своєрідний міф, як Арбат для Булата Окуджави, Полтавщина для Бориса Олійника чи Карпати для Юрія Андруховича. Це не просто місцевість, на якій народився майбутній поет, це край, що творить особливий тип людини з неповторною долею, що відображує щось близьке серцю поета. Інтелігентський субстрат подільського буття в багатьох віршах (і прозових творах!) постає духовно й творчо осмисленим, витворюючи живий, повнокровний збірний образ Поділля. Тут не може бути офіційності, будь-якої правильності. Все проникнуте, з одного боку, суворим реалізмом, а з іншого, – романтичною свіжістю дитячих переживань і вражень.

Поділля у Ярослава Кременського не лише відтворення топоніміки цього краю, пронизаної біографічним синергеном, це великої сили духовний образ, що з'являється як наслідок глибинних переживань ліричним героєм свого далекого минулого, що сягає воєнних часів. Поділля для поета – образ знаковий, це його власний вимір у просторових і часових координатах, що відтінюють приналежність письменника до свого народу, зв'язують його минувшину через теперішнє з майбутнім.

Окремо варто відзначити досить непростий за будовою цикл віршів “Григорій Сковорода на Луганщині”. Композиційно він складається з трьох блоків “Григорій Сковорода на Луганщині”, “Чи таке то боже повеління”, “Наче щедра скатертина”. Перший блок – це три вірша. У першому з них – “Не ївши – легше, поївши – краще” – Ярослав Кременський поетично обіграє відомий афористичний вислів видатного українського мандрівного філософа та поета:

Хоч стріляй з рушниці, хоч метни із пращі,
Хоч молись у церкві, в хаті без ікон,
“Не ївши – легше, поївши – краще!” –
Ось він всюди діючий закон [2, с. 139].

Другий вірш – “Не руш чужого” – відтворює один із відомих сквородинівських заповітів, що в основі своїй містить народну мудрість:

Будеш помирати – дітям передати
Заповіді честі – найдорожчу кладь,
Що “не руш чужого” – треба пам’ятати,
Щоб козацький рід свій не заплямувать
[2, с. 140].

Також і в третьому вірші автор використовує народну мудрість, що зустрічається в творчості мандрівного українського поета, створюючи своєрідну інтертекстуальність: фольклор – Григорій Сковорода – Ярослав Кременський.

Не вмирати, треба жить,
Дуже волю далять.
На ловця і звір біжить –
Вираз точний, давній.

Лиш одна тремтлива мить –
Й народилось слово.
На ловця і звір біжить...
Дуже вдалі лови [2, 140].

У другому блоці циклу чотири вірші. Перший з них (“При першородному сумлінні”) розкриває етичні принципи Григорія Сковороди, який, рушаючи в дорогу, завжди звертався до людей:

Я люблю вас, люди, мої люди,
Так люблю, як місяць всіх зірок... [2, с. 141].

Сенс Божого повеління він вбачав у тому, щоб нести людям “чисте, мов кришталь, своє сумління” [2, с. 142]. У наступному вірші Ярослава Кременського йдеться про те, що завдяки ретельному дотримувannya своїх моральних принципів, стійкості й непохитності, Григорій Сковорода досягнув вічності:

Йшов до людей і перейшов у вічність [2, с. 143].

Смисл третього вірша якнайкраще розкриває епіграф, запозичений із творчості українського філософа: “Хто думає про науку, той любить її, а хто її любить, той ніколи не перестає учитись...” [2, с. 143]. Останній, четвертий вірш, відтворює останні хвилини життя Сковороди, який викопав власну могилу, поміняв білизну, ліг і помер:

На могилі повелів писати
Ці слова, де лишнього нема,
Суть життя щоб стисло передати:
“Світ ловив мене, та не спіймав” [2, с. 144].

Третій блок містить три вірші. Перший з них – це поетична ілюстрація епіграфу, взятого Ярославом Кремінським з творчості Григорія Сковороди: “Найгірша хвороба – хворіти духом” [2, с. 144]:

Немає полум'я в очах
Та на виду – іржавий,
Обвисла шкіра на плечах,
Змарнілий та миршавий.

Ніде не падав, не забивсь
І не спіткнувсь на сухо,
А так ось низько опустивсь,
Бо впав із висі духом [2, с. 145].

Другий (“Не розтрусить, немов росу, бажання”) – ілюструє такі слова з творчості філософа-мандрівника: “Без бажання все важке навіть найлегше” [2, с. 145]:

А щоби все здійснилося ізрання,
Не відлетіло, як голодний птах,
Не розтрусить, немов росу, бажання,
Тримайте міцно їх в своїх саквах [2, с. 146].

Про людську доброту, що була одним із етичних принципів Григорія Сковороди йдеться в третьому вірші Ярослава Кремінського “Ось така ще є людина”:

Ось така ще є людина
Наче мати, тато,
Наче щедра скатертина,
На добро багата [2, с. 146].

Низка віршів поета вводять нас у світ його босоногого дитинства. Ліричний герой твору “Повоєнні ласощі” з великою любов'ю згадує, що в повоєнному дитинстві для нього кращих ласощів, ніж печений буряк не було на світі:

Солодкий корінь між жарин загорнеш,
Коли на полудні відтоплена плита.
Печеться ніч, холодну ніч та чорну,
На ранок вже готова смакота.

Підсмажену облуплюєш шкуринку
Готовий поділитись з усіма,
З'їсиш буряк печений за малинку,
Іще б хотів, та більше вже нема [5, с. 12].

І той печений у грубці буряк, як спогад із часів, які вже не повернеш назад, досі видається ліричному героєві „смачнішим від банана, ананаса” [5, с. 12].

У вірші “Підліткове” йдеться про давню юнацьку мрію – вирощувати сади. Ліричний герой згадує, як у повоєнний час йому доводилося нищпорити по гаях і ровах, щоб знайти дичку, до якої потім прищепити культурну яблуню та грушу. І хоча з тої пори минуло чимало літ, проте

Сади цвітуть, віддячують врожаєм... [5, с. 25].

Як спомин про щасливе безтурботне дитинство, ліричному героєві Ярослава Кременського згадалася дитяча рибалка:

Між пекучої кропивки
Та жовтавих лозняків
Карасі дзеркалять спинки,
Гострять кінці плавників.

В торф’янім грузькім намулі
Водяний тче капкани.
Наче п’яні, мов послулі,
Смокчуть корені лини.

Очерет, різуха – лугом,
Осока та плавуні...
У аїрі красяць смуги,
Аж на дні, верткі в’юни [5, с. 11].

Пам’ять героя зберегла живі враження від цієї події: він пам’ятає назви риб, які водилися в їхній річці, рослини, що росли обабіч берегів. Далеке минуле бачиться ліричному героєві Ярослава Кременського у якомусь особливому, неповторному ракурсі, недаремно свій твір автор назвав „Рибальська ідилія”, давши йому підзаголовок “З дитинства”. І подібних творів, де минуле, яке б воно не здавалося важким, у поета зображується романтично гармонічним, є чимало (“Матусин пиріг”, “Крупи”, “Селянських старих два мости”, “Був красивий парк у Антонінах” та ін.).

У віршах про дитинство Ярослав Кременський чимало місця відводить пейзажним описам: кущі та дерева, тварини й птахи, різноманітні рослини органічно вписуються в художню тканину творів:

Був красивий парк у Антонінах...
Там – столітні липи, ясени,
Плетиво трави аж по коліна,
Квіт, буяння влітку, восени [5, с. 23].

Враження дитячих літ надихають поета на відтворення світу природи, який постає в Ярослава Кременського одухотвореним – почервоніла горобина, гіркі осінні дими, чорні крилаті хмари – все це передчуття осені, в природі й у людському житті:

І стоять червоні горобини,
І о тім моя осіння річ...
Зачепились за гілки жарини
Ясно світять у осінню ніч [5, с. 29].

З ліричним героєм розмовляють квіти, відбувається живий зв'язок людини і природи, яка постає як невід'ємна складова її внутрішнього світу. Герой пейзажних творів Ярослава Кременського не конфліктує з природою, а, скоріше, прагне знайти гармонію, поріднитися й поєднатися з нею:

Знов зі мною квіти розмовляли,
Випивши ранкової роси,
Наче бризки – іскри викресали
Кольорові їхні голоси.

Почали червоними троянди
З колючок жаркіших від кропив.
Синіми, як небо, із гірлянди
В трубочку клімати підхопив.

Наче захмелілі у наливці,
До інтимних не торкнувшись тем,
Жовтими заграли чорнобривці,
Білі полились від хризантем [5, с. 27].

Пейзаж у Ярослава Кременського завжди національно зорієнтований, він несе в собі елементи українського світогляду. Наприклад, донбаські враження додають до пейзажних малюнків поета урбаністичну специфіку цього краю:

Зігнулись дерев почорнілі верхи,
Мов пилу вугільні задуви.
Чорніють ворони, столітні птахи,
І небо тримають за зігнуті клюви [5, с. 36].

Інколи у творчості Ярослава Кременського пейзажні малюнки органічно поєднуються з екзотикою сучасного міста, про яке в Україні знають набагато менше, ніж про далеку італійську Венецію. Мова йде про придунайське містечко Вилкове:

Венеції прекрасної аналог,
Де замість вулиць, вуличок, доріг –
Прорізани природою канали:
Човнам роздолля, спокій задля ніг.

Споруди всі збудовані на сваях,
А тротуари тільки дощані.
Усі дроти підвішені на палях,
А риби причаїлися на дні [5, с. 30].

Пейзажі Ярослава Кременського якісь сонячні, сповнені тепла й оптимізму, жаги пізнання навколишнього світу, з багатою тропікою:

Запалюють радість у травах кульбаби,
У світ позолоту від сонця несуть.
І скільки принади, і скільки в них зваби,
І першоквітковості зоряна суть.

Кульбаби, кульбаби з Чумацького шляху
Малі порошокинки із синіх небес,
Як синє повітря розкрилому птаху,
Як сонячні очі у світ, що воскрес [1, с. 3].

Окремі вірші Ярослава Кременського – це спроби утвердження новітньої урбаністичної поезії, досить часто героїнею таких творів є Одеса, місто, з яким у автора пов'язано кілька років праці, в тому числі й над поетичним словом (“Найкраща із жінок – Одеса”, “А навкруги жила Одеса”, “Невдала п'єса” та ін.), становлення його як викладача медичного інституту.

Поет перераховує топонімічні атрибути південного українського міста: Привоз, Аркадія, Пушкінська:

Коли світанок бовваніє
І прокидається Привоз,
Мовчить вгамована стихія
В Аркадії між війська лоз;

Коли собор в холодних банях
Не зве на сповідь прихожан,
У клопотах щоденних ранніх
Ще залізничний весь вокзал [5, с. 32].

Ліричний герой уявляє себе дійовою особою п'єси і автором одночасно, а сама дія відбувається в місті біля Чорного моря – Одесі:

З одноактною зрілою п'єсою
В світ особи ідуть дійові.
Зріс на Пушкінській, в центрі Одеси, –
Автор п'єси й герой я у ній [5, с. 33].

Часом вірші з урбаністичним змістом у Ярослава Кременського набувають буколічного відтінку (Буколіка – це жанр античної поезії, де

оспівувалося спокійне, тихе життя в сільській місцевості). Так, вірш „Шибайголова” про сучасне місто Луганськ, у центрі якого ліричний герой несподівано чує задиристий спів півня, який сьогодні скоріше почувеш у селі, аніж у промисловому місті:

Долаючи слова поганські,
Звучать чарівливі слова...
У місті, у центрі Луганську
Задиристий півень співа [1, с. 67].

Спів півня сприймається ліричним героєм, ніби якимось просвітлення, його селянське походження при цьому наче пробивається нагору:

Настане якимось просвітління,
Готовність здійнятись в політ,
Відчуєш селянське коріння,
Не зчуєшся важкості літ [1, с. 67].

Подібне буколічне забарвлення має ще один вірш (“Ого! Скільки сіна в місті Луганську”) Ярослава Кременського про Луганськ:

Неначе звільнив мою душу селянську
З лабетів міських раптом луг...
Ого! Скільки сіна в місті Луганську,
Ось там біля шат лісосмуг.

Захотілося трави косити, сушити,
Збирати в піраміди копиць,
Хотілось по-справжньому дихати – жити,
Позбутись мілкого – дрібниць [1, с. 13].

Докладніше варто зупинитися на любовній ліриці Ярослава Кременського. Здавалося, що нового можна сказати про кохання після Шекспіра, Байрона, Пушкіна, Тичини, Рильського, Драча, інших зарубіжних і українських класиків. Однак лірика Ярослава Кременського вносить власні нюанси в розробку цієї вічної теми, вміло обминаючи усталені й розповсюджені стереотипи. Інтимні вірші письменника пройняті романтичним баченням світу, багатством душі ліричного героя, її сповідальністю й щирістю. Вони звеличують людину, підносять з надр її душі світле, чисте, прекрасне, окрилюють особистість. У вірші “Полюби мене по-українськи” автор прагне внести неповторний національний колорит у трактування, здавалося б, космополітичної теми кохання. Жіноча любов, на погляд ліричного героя, здатна на такі дива, що йому не залишається нічого іншого, як навіки забути “якого цвіту-роду”, не бажати “на простір, на свободу” [4, с. 7]:

Щоб на серці не ятрились рани,
Не лишились там рубці-сліди,
Познімай із рук моїх кайдани,

З розуму лиш тільки не зведи.

Щоби роси сяялись подільські
На зірки, на доли та горби,
Полюби мене по-українськи,
До спекоти сонця полюби [4, с. 7].

Ліричний герой любовних віршів Ярослава Кременського перебуває в різних іпостасях. Для нього кохання – це свято душі та серця, вершина почуттів, концентрація емоцій.

У одних випадках любов жінки постає для ліричного героя такою слабкою, що він дивується, чи вона була насправді:

Любов була така слабка,
Ще десь блудила у дорозі,
Немов невидима рука
Її тримала на порозі [4, с. 55].

У інших випадках арбітром любові завжди є людське серце, що одне здатне розрізнити справжність кохання, від якого не можна загородися щитом:

Коли казав: “Кохаяю” – не лукавив,
Не заступавсь хрест-навхрест за бинтом. –
Закрила доля серце від цікавих
Грудиною, неначебто щитом.

Та ще загратували вправно ребра.
Воно настроєне, як вразлива струна.
Лиш доторкнутись боляче не треба.
Любові хвилі – вічна таїна [4, с. 56].

Ліричний герой вірша “І на пальцях, на долонях...”, оцінюючи роль своєї коханої, просить її стати своїм охоронцем назавжди:

І на пальцях, на долонях
Код записаний судьби.
Ти була моїм безсонням
І полуднем щодоби,

Зброєносцем, охоронцем
Від навали вороння.
Стань моїм високим сонцем
Щохвилини та щодня [4, с. 61].

Окремі любовні вірші Ярослава Кременського несуть в собі елементи легкої еротики, нагадуючи “Пісню пісень” з Біблії. Один з

таких творів, який любить декламувати поет на зустрічах з читачами, щоб не прийти до спрощених висновків, варто навести повністю:

Я вдихаю моря свіжість,
А вона терпка.
А яка у тебе ніжність?
А яка?
І чарує моря казка
Й берега щока.
А яка у тебе ласка?
А яка?

Ти обвий мене руками
Гаряче,
Опусти їх ластівками
На плече.
І губами,
Як озерцями роси,
Ти пожежу в моїм серці
Загаси.

Я вдихаю моря свіжість,
А вона терпка.
А яка у тебе ніжність?
А яка?
І чарує моря казка
Й берега щока.
А яка у тебе ласка?
А яка? [6, с. 6 – 7].

Повтор першої строфи наприкінці вірша створює враження ефекту обрамлення, що посилює почуття ліричного героя твору. Риторичні питання поглиблюють емоційну складову його внутрішнього світу. Ритмомелодика строфи, де середньої довжини рядки (8 складів) розміщені по-сусідськи з надкороткими (3 склади), створює потужне експресивне поле, що суттєво впливає на почуття реципієнта.

Можливо, найкращим віршем про кохання в Ярослава Кременського є “Той, хто любить, народжує промені”. Він складається з чотирьох частин, кожна з яких має власну ритмомелодіку. Перша частина (всього дві ямбічні строфи) виконує роль експозиції. Тільки замість конкретних обрисів героїв перед читачем постають їхні почуття в апофеозі кохання:

Ми пахли морем, сонцем та піском,
І наші губи, як сльоза, солоні.
А кров немов із криці молотком,
Важким прибоєм гупала у скроні.

Сплітались руки у кільце-дугу,
Єство топила хвиля незборима.
Чим більше утоляли ми жагу –
Тим більш жага лишалась невтолима [2, с. 127].

Фактично автор просто фіксує стан героїв, де мало руху, мало дії. У нього з'являються несподівані, можна сказати, неочікувані метафори, і це не є доля випадку. Метафорі відведено провідну смислову функцію – бути уособленням стану душі закоханих героїв.

Друга частина (також дві строфи, написані ямбом) ніби поглиблює зміст першої частини, вона виконує функцію розвитку дії, хоча знову ж таки дії в звичайному розумінні немає, є розвиток почуттів ліричного героя та його коханої, остання, здається, не має жодних ознак реальної людини:

Вогонь і море та вітрець крилатий
Вмістились в серці, наче три брати.
Ну як тебе по крихітці кохати,
Ну як любов ділити на ковтки?

Усе сповна.
Хай згинуть половини.
Бо нині ми бажаєм глибини.
Адже немає в світі пів людини,
То хай не буде також півціни! [2, с. 127].

Перший рядок другої строфи автор ніби навмисне розриває навіл, посилюючи таким чином експресію почуттів ліричного героя.

У третій частині різко змінюється ритмомелодика вірша, сила кохання ліричного героя досягає кульмінації, замість п'ятистопного ямба з'являється п'ятистопний хорей, зникає подовження останньої стопи. Експресія різко посилюється появою вже в першому рядку риторичного оклику:

Очі мої, губи мої, цитьте!
Серце неспокійне загублю.
Кожним кров'яним еритроцитом
До самозагубоньки люблю.

Простори, розправтеся судинні,
Полум'ям негаснучим плесну:
В кожному нерві, в коженській клітині
На-гора оту любов знесу [2, 1 с. 27].

Образно-емоційний світ передано тут сконденсованими образами, що навіть шахтарський професіоналізм “на-гора” не є

чужорідним вкрапленням, а виступає необхідною органічною деталлю тексту.

Розв'язка вірша – це четверта його частина. Вона значно коротша за інші, лише одна строфа, автор знову повертається до п'ятистопного ямба. У цьому уривку поезії бринить умиротворення почуттів героїв. Останній рядок – це справжній афоризм:

Дні та ночі щасливо засвітяться,
Як любов'ю серця переповнені.
І не треба ні сонця, ні місяця.
Той, хто любить, народжує промені! [2, с. 128].

У вірші “Той, хто любить, народжує промені” все доцільне й органічне, мотивоване, спрямоване на найточніше донесення почуттів героїв (а значить і їхнього автора) до читачів.

В окремих віршах (“Лиш вишиванкам квітують”) бринить ледве прихована ностальгія ліричного героя за минулим втраченим коханням:

На дворі, осінь. Відцвітять
Зібралися останні квіти.
Лиш вишиванкам квітують...
Квітують цілий рік, мов діти... [1, с. 44].

На це ж указує й посвята твору ”Галі К.” [1, с. 44].

Подібний підтекст має і вірш “Подих любистку”:

Зачах любисток у дворі,
Як пісня на найпершій слові,
Мовби вогонь не догорів,
Як відгук давньої любові.

І що уже не затівай,
Не допоможе це любистку:
Прийшов любові давній край, –
Дарма шукать її колиску!

Двірник верхівку не зітне,
Стебло зламає вітер низько.
А спомин подихом війне
Із не зачахлого любистку [2, с. 135].

Іноді в Ярослава Кремінського любовний зміст передається через алегоричні картини, де ключову роль відіграють символічні образи. Наприклад, дикої троянди і жасмину:

Мов сніг на визрілу малину
Упав –
Й заповонив пожар,
Троянда дика із жасмином
В кімнаті вихлюпнуть нектар.

І задурманиться у мозку,
Неначе молоде вино,
З душі закапає, як з воску,
Жага і цнота заодно [1, с. 67].

Часом поет оспівує велике людське кохання через призму відтворення його в птахів:

Біля рейок, в формі пречудовій,
Я дивлюсь з трамвайного вікна:
Голуб, зголоднілий від любові,
Над жовтцем розсипаним пшона [1, с. 69].

Зрідка, очевидно, що це пов'язано з віком ліричного героя, він дивується: його давно же не відвідувало почуття закоханості до красивої жінки:

Було, глянеш ненароком –
Впаде жінка тобі в око.
А тепер (із вуст ні пари) –
Заважають окуляри? [2, с. 149].

Риторичне питання, висловлене в останньому рядку, приносить до тексту іронічне забарвлення.

Варті уваги й експерименти Ярослава Кремінського з формою віршів: зокрема, у збірці “Розуму Спас і науки” вміщено тридцять поезій, що об'єднані в цикл “Тріолети”. Тріолет (фр. triolet, від італ. trio – троє) є сталою строфічною формою вірша, що складається з восьми рядків, побудованих на двох римах, де тричі повторено перший рядок (у четвертому й сьомому рядках), а другий – у заключному – восьмому. Тріолет особливо полюбляли українські поети-романтики, інколи цю форму використовували І. Франко, М. Вороний, М. Драй-Хмара, і зовсім рідко він з'являвся в класиків ХХ століття. Саме тому звернення Ярослава Кремінського до цієї сталої строфічної форми вірша – це певною мірою спроба реанімувати її, довести спроможність бути присутньою в літературному процесі ХХІ століття.

Частина тріолетів Ярослава Кремінського – це вірші, які можна віднести до пейзажної лірики. Наприклад, тріолет № 1:

В осінню ніч багаття палахкоче,
Ламаються в тумані язики.
Важезних хмар намотується клоччя,
В осінню ніч багаття палахкоче,
Вогню, вогню осіннє небо хоче,
Як берег хоче дотику ріки,
В осінню ніч багаття палахкоче,
Ламаються в тумані язики [1, с. 81].

Інколи його тріолети – це спроби філософського осмислення дійсності, про що свідчить вірш № 9:

Ще не розгаданий ніким
Мій генетичний код.
Яким простим, складним яким?
Ще не розгаданий ніким,
Науки плетивом вертким
Не втятий антипод.
Ще не розгаданий ніким
Мій генетичний код [1, с. 82 – 83].

Буває, що окремі тріолети набувають мемуарного зафарбування, як-от у вірші № 11. Тут пам'ять фіксує момент відвідин Одеси, бо з цим візитом, очевидно, пов'язане щось особисте, важливе для автора та його ліричного героя, інакше не було б потреби заради двохвилинної зустрічі долати такі велетенські відстані, добиратися до міста цілу добу:

На дві хвилини прилетів в Одесу,
А їхати цілісіньку добу.
І таїна в хвилинах не для преси,
На дві хвилини прилетів в Одесу.
Ще не досяг наш час того прогресу,
Щоб спростувати за думоньку-плавбу.
На дві хвилини прилетів в Одесу,
А їхати цілісіньку добу [1, с. 83].

Тут є все, що характеризує тріолет, як усталену строфічну форму: тричі повторено перший рядок, двічі – другий; всього дві рими – перша рима охоплює закінчення першого, третього, четвертого, п'ятого, сьомого рядків. Решта (другий, шостий і восьмий рядки) римуються між собою.

Осібнo стоїть цикл віршів “Кремінці”. Зовні вони схожі передусім формою. Це – катрени. Є схожість у змісті – вони мають філософське забарвлення. Певною мірою їх можна порівнювати з рубаями Омара Хайяма. Щоправда, у Ярослава Кремінського немає послідовної строгості в римуванні. У нього можуть римуватися між собою всі чотири рядки: а-а-а-а. Наприклад:

Це не вигадка, не поза:
Без коліс не буде воза,
Без поезії – не проза,
А без думки – голий розум [2, с. 148].

Рідше римуються суміжні рядки: а-а-б-б. Наприклад:

Славим предків-мудреців,
Що відкрили кремінці.

В них кресалом вдарим різко,
Щоб злетіла божа іскра [2, с. 147].

Ще рідше зустрічаються вірші на три рими: а-б-в-б. Наприклад:

Як сказав мудрець великий
Перед мудрості лицем, –
Не таке велике лихо
Будь великим мудрецем [2, 1 с. 47].

Дуже часто “Кремінці” Ярослава Кремінського – це філософського звучання афоризми, нерідко побудовані на парадоксі, як це ми бачимо в попередньому прикладі.

Невпинний пошук Ярославом Кремінським нових жанрових форм привів його до вінка сонетів („Вінок сонетів про лікаря”). Ця форма також нечасто зустрічається у вітчизняній літературі. Далеко не всі класики зверталися до неї. Вінки сонетів писали В. Жук, О. Ведміцький, В. Бобринський, М. Вінграновський, Ю. Бунзяк, Л. Мосендз, О. Тарнавський, Б. Кравців та ін. Жанрова форма вінка сонетів свій відлік веде з Італії XIII століття, але усталилася в європейських літературах з XVIII століття.

Вінок сонетів – це п’ятнадцять віршів, що складаються з чотирнадцяти рядків і мають певну систему римування. П’ятнадцятий вірш складається з перших рядків попередніх чотирнадцяти сонетів. Головним героєм у Ярослава Кремінського постає лікар, чия „натруджена рука до тайни торкається людини” [2, с. 74]. Справжній лікар мусить завжди “і ласкою, і ніжністю, й любов’ю” [2, с. 74] зрозуміти причину хвороби й „упевнено атаку провести” [2, с. 74] на неї. Лікар для поета – завжди трудівник, що „своєчасно на зорі ступає на второвану дорогу” [2, с. 74], “вивчає пульсу неспокійне соло” [2, с. 75], часто стає на прю зі самою смертю:

В його руці народжене тепло
Зігріє мертвого скляні зіниці,
Немов хлюпне живої росянці,
Підхопить на розплавлене крило,

Чи підніме на зоряні щаблі,
Розправить плечі дужі та хоробрі
До скручених у зшиток мітохондрій,
Коли пройдуться ноги по землі.

Здавалося: утрачено усе,
Від блиску зір до тверді парапету,
Та знов життя до висоти знесе,

Від немічного першого ще злету.
А що відвіється легеньке та пусте,
Нема у тім ніякого секрету [2, с. 76].

Праця лікаря, на погляд Ярослава Кремінського, схожа працю поета: в обох випадках – це творчість:

Його робота – посестра поета,
В якій не місце примхам аритмій,
В якій склепання перевтоми вій
І ніжне соло радості кларнету,

Коли із всіх найважча в світі рима,
Життя і смерть, устане до пуття,
Де торжеством засвітиться життя,
Як істина єдина й незборима [2, с. 77].

Творчим кредо справжнього лікаря є постійне й невинне творення добра, що також співзвучно із покликанням поета:

Творить добро, перемагати зло –
Робити це постійно, методично,
До самозречень, тихо, не заклично,
Щоб жило спокоєм і місто, і село [2, с. 78].

Ліричний герой вінка сонетів упевнений, що лиш той може радіти життю, хто переніс багато горя, пройшов через біду:

Той знає радість, хто пізнав біду.
Хто муки бачив, вмів цінувати
Весну з буянням квітів молоду,
Що веселить засмучені палати.

Хто бачив бруд, той цінить чистоту,
Рахманну землю, площ дзеркальні плити,
Голово кружну лячну висоту [2, с. 78 – 79].

Обов'язок лікаря – ніколи не звертати з правильного шляху, уміло й упевнено йти у світ часто несходженими досі стежками:

І не звернути з вірного путі,
Коли чека несходжена дорога,
Коли обійми розняла тривога,
Працює кров та м'язи ще круті [2, с. 81].

Останній п'ятнадцятий сонет у вінку називається магістралом. Він ніби синтезує все, що проголошено в чотирнадцяти попередніх, творячи своєрідний ідеальний образ сучасного лікаря:

То лікаря натруджена рука, –

Не вийшло сонце ще на видноколо, –
Вивчає пульсу неспокійне соло
В недузї скутого трудівника.

В його руці народжене тепло,
Нема у тім ніякого секрету.
Його робота – посестра поета:
Творить добро, перемагати зло.

У болях, муках, та не в каятті
Обов'язок – не скніти, а прожити,
Продовжитись у іншому житті.

Як із зерна народжується жито.
І не звернути з вірного путі,
Велике в повсякденному творити [2, с. 82].

Вінок сонетів Ярослава Кременського належить до так званого німецько-російського різновиду сонетів. Він написаний силабо-тонічним віршем. Розмір – п'ятистопний ямб. Рими другого катрена повторюють римування першого. У терцетах використано перехресне римування, що не суперечить німецько-російському різновиду, де рими завжди бувають вільними. Емоційна атмосфера, закладена в першому сонеті, поглиблюється в наступних шляхом далеких і близьких асоціацій, що спрямовані у певну змістову градацію, коли кожен наступний сонет уточнює, поглиблює, поширює зміст попереднього.

Зріла поетична творчість Ярослава Кременського – це справді професійна літературна діяльність. У ній виразно відчувається як вплив української класичної літератури, так і властиве лише особисто йому естетичне сприйняття світу, неповторна художня манера. Поет любить людей й прагне донести до читачів багатоплановість і неоднозначність їхнього внутрішнього світу. Кожне слово, його мелодика, ритмічний малюнок вірша, римування – все це творчо спрямоване на адекватне відтворення авторського задуму. Рідний край, багатство його природи, люди, знайомі й незнайомі, живуть у Ярослава Кременського за законами краси, в естетичному вимірі.

Ця стаття є фрагментом монографічного дослідження життя і творчості Ярослава Кременського, присвяченого 70-літтю від дня його народження.

Література

1. Кременський Ярослав. Розуму Спас і науки. – Луганськ, 2003. **2. Кременський Ярослав.** Сказати людям виникла потреба (вибрані поезії). – Хмельницький, 2002. **3. Малахута Микола.** Дорога до хрещеної матері // Наша газета. – 1999, 25 вересня.

4. **Кремінський Ярослав.** Вічнозелена любов. – Луганськ, 1996.
5. **Кремінський Ярослав.** Хребет. – Луганськ, 2002. 6. **Кремінський Ярослав.** Прозелень, прозорінь, просинь. – Луганськ, 2004.

In the article Yaroslav Kreminskiy's poetic works are being studied. The particular attention is given to themes and problems of writer's lyrics.

УДК 821. 161.2.09 Плужник

В. І. Дмитренко

**ХУДОЖНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ
“ФІЛОСОФІЇ СЕРЦЯ”
У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА**

Разом з іншими видами мистецтва література існує в комплексному культурно-естетичному й суспільному коді. У ній органічно відбивається зв'язок митця зі своїм народом. Поетичне мислення, як і будь-яка творча праця, зумовлене ментальністю. Підставою для того, щоб вислів був саме такий, є зумовленість культурно-історичними фактами світобачення, світорозуміння й світовідчування, що становить певний ментальний “зріз” стилю митця. Це призводить до висновку про те, що ментальні обриси – це по суті стильові обриси. Тобто художнє мислення митця зумовлене його ментальністю. У зв'язку із цим, те, що у О. Шпенглера має назву “світобудова” й позначено як феномен є завжди й конкретно-історичним, і особово-індивідуальним, і для кожного окремо взятого митця – унікальним. На думку В. Храмової, фактологічний ряд прикмет, які виведено з історично-конкретного та індивідуального стильового “виразу”, є означенням “психоповедінкового інваріанту” – того “виміру”, що посвідчує “психічне оснащення” тобто ментальність: “здатність свідомості інтегрувати... потік вражень у певне світобачення” [12, с. 4].

Для світоглядно-ціннісної свідомості української культури характерним є превалювання не формалізму розуму, а того, що є корінням морального життя, “серця” як метафори інтимних глибин душі. “По́за “філософією серця” дійсність для українства позбавлена сенсу, тому виявляє себе через “кордоцентризм” у різних спектрах життєдіяння – від розмаїтих жанрів фольклору до вищих, інтелектуальних рівнів культури, зокрема літератури, в якій образ “серця” віддає центральне місце (Т. Шевченко, харківські романтики, Я. Щоголів, Ю. Федькович, І. Франко, В. Сосюра, І. Драч та ін.)” [2, с. 709]. Українська свідомість позначилась на нашій філософії. Найхарактернішою особливістю української філософської думки стала

“філософія серця” або кордоцентризм. У сучасному українознавстві теза про кордоцентричний характер української культури й, відповідно, світобачення її найвидатніших представників, стала, по суті, аксіоматичною. О. Киричук, визначаючи системотворчі ознаки ментальності українського народу, виділяє кордоцентризм “що виявляється в сентиментальності, чутливості, емпатії, любові до природи, в пісенному фольклорі, яскравій обрядовості, естетизмі народного життя, культури творчості” [3, с. 11]. Мораль знаходить своє живе втілення в серці. П. Юркевич виклав основні засади філософії серця в праці “Серце і його значення в духовному житті людини за вченням слова Божого”. На думку автора, серце – це скарбник і носій усіх тілесних сил людини, основа духовного її життя. Воно сполучається з самим Творцем. Тому людина, пізнаючи себе, пізнає і весь світ і навіть самого Бога.

Своєрідне виявлення кордоцентризму оприявлено в поетичній спадщині Є. Плужника. Приналежність митця до періоду розстріляного Відродження призвели до наявності різних підходів і різних оцінок його творчого надбання. На сьогодні ми маємо об’єктивне прочитання спадщини письменника. Особливо слід виділити дослідження Л. Сकिриди, Л. Череватенка й Г. Токмань. Найближче підійшла до розкриття зманіфестованої проблеми Г.Токмань, яка в 1998 році захистила кандидатську дисертацію “Художньо-філософський феномен лірики Є. Плужника”. Вона зазначає: “Є. Плужик в ліриці створив власну образно-софійну систему світорозуміння, яка співвідноситься з європейською християнською традицією “філософії серця” [11, с. 8]. Однак, детального аналізу художніх трансформацій “філософії серця” у поетичній спадщині Є. Плужника не представлено в сучасних дослідженнях.

Мета даної статті: довести кордоцентричну спрямованість інтелектуально-розумових рефлексій у творчості Євгена Плужника, зацентрувавши увагу на художніх трансформаціях “філософії серця” в поетичній спадщині письменника.

Творчість Г. Сковороди обумовлена використанням своєрідного символічно-філософського стилю мислення за яким серце пов’язано з „внутрішньою людиною”. Воно є не лише центром людини, а й першоджерелом знання. Серце в Г. Сковороди – корінь і суть людини, центр життя людини. Воно заключає в собі вищу силу, що виходить за межі людського розуму. “Кожен є тим, чим є його серце. Основою всього в людині є серце людини. Воно і є істиною людиною” [7, с. 238]. “Шлях істинної людини проходить через перетворення душі в розум і розуму в серце” [7, с. 205]. На думку Г. Сковороди: “суть усіх наших членів у серці” [7, с. 94].

У подальшому ідеї видатного українського філософа, як уже зазначалося, продовжили своє існування в українській літературі. Вони були розвинуті в Кирило-Мефодіївському товаристві, найяскравіше

виявившись у творчості П. Куліша. Він розумів “внутрішню людину” перш за все як людину, у якої почуття беруть гору над розумом. На боротьбі “внутрішнього” й “зовнішнього” побудовані наукові праці й основна кількість творів письменника. Творчість Т. Шевченка також має чітко виявлену кордоцентричну спрямованість. “Особливо потужний “кордоцентричний пафос спостерігався в ліриці неоромантиків, символістів, особливо в Олександра Олеся, який умів бити “по розірваним струнах / на серці своїм” [2, с. 709 – 710].

На сучасному етапі немає заперечень щодо приналежності поетичної творчості Є. Плужника до філософської лірики. На думку Е. Соловей: ”У цілісній динамічній системі національної літератури така підсистема, як філософсько-поетична традиція, несе на собі відбиток загальнолітературних процесів і водночас має свої специфічні риси, пов’язані з духовним та моральним тонутом тієї чи іншої доби, своєрідним переломленням у поетичній свідомості відповідної “картини світу” [8, с. 93]. Своєрідна „картина світу” представлена у поетичній спадщині Є. Плужника, яка при цьому ґрунтується на традиціях попередників.

Письменник належав до київської літературної організації “Ланка” (1924), що пізніше (1926) переросла в МАРС (Майстерню революційного слова). Сама назва літературної організації “Ланка” засвідчила прагнення її представників поєднати у своїй творчості кращі здобутки минулого з модерними віяннями епохи. Здійснюючи цілісний аналіз горизонтів художнього світотворення митців, що належали до її складу, а в даній статті Є. Плужника слід першочергово враховувати їхню спрямованість на творче переосмислення здобутків української літератури попередніх епох. Також варто зазначити, що естетичне збагачення художнього слова поета було можливим лише за умови повсякденного бачення національної культури в загальноєвропейському духовному просторі, але при цьому слід виокремити його вміння залишатися глибоко національним поетом. Творчість Є. Плужника яскраво засвідчує спадкоємний зв’язок із попереднім етапом розвитку національної літератури.

Уже в ранніх поезіях Є. Плужника, які знаходяться поза збірками й друкувалися в тогочасній періодиці під псевдонімом Кантемирянин (майбутній український письменник народився в слободі Кантемирівці Богучарського повіту Воронежської губернії), простежується кордоцентрична спрямованість творчості. Так, наприклад, у поезії “Жовтень” реакція на жовтневу революцію інших представлена саме через серце, бо Жовтень “... червоним у серце влучив // Мільонам чужих рабів...”, а протест проти існуючого ладу виростає “... в серці народних мас”. Поезія “Європа”, що вперше була опублікована під власним прізвищем, продовжує думку поета про те, що істинність намірів і справжня суть може бути усвідомлена й відкриється лише через серце. Він зазначає, що Європа відкриє своє справжнє обличчя, якщо й

подивитись у серце”: „Сходу ще не оране безмір’я, // Заходів в серце подивись”. І тоді відкриється справжня сутність: “...Виродки зодягнені по моді... // Визиски... аборти... кокаїн... // Поруч гнів натомлених заводів, // Болі поневолених країн!”.

У творчому надбанні Є. Плужника спостерігаємо спрямованість на внутрішній, емоційно-почуттєвий світ людини, керований покликом серця, а не холодним розрахунком, глибоко особистісний підхід до тлумачення картин світу, моральні абсолюти. Це впливає з народної філософії серця. За народними уявленнями українців, серце – це “центр людської життєвої сили; це мовби Сонце всередині людини” [1, с. 470]. Принесення в жертву серця символізувало засівання нового життя. “Постійні епітети: “добре”, “щире”, “ретиве” – вказують на те, що серце в замовляннях „відповідає за почуття, за прихильність до інших людей” [1, с. 470]. В українських народних піснях серце, як правило, є центром людської особистості, який підкоряє собі всі інші її виміри – розум волю, окремі почуття й вчинки. У поезії “Ах, яка це невгамовна пташка...” зі своєї другої збірки “Рання осінь” Є. Плужник порівнює своє серце з невгамовною пташкою, яка прагне постійно співати, тобто писати нові твори, що призводить нас до висновку, що він пише своє твори перш за все серцем.

Це пов’язано і з трактуванням серця П. Юркевичем, який розглядає серце як осердя почуттів та емоцій людини, джерело всіх її пізнавальних властивостей, зосередження морального життя людини, експлікує його як поєднання всіх душевних здатностей індивіда, найпотаємнішого центру та первинної духовної сутності. Це виявляє вже епіграф обраний до першої збірки “Дні” (1926) Є. Плужника: це рядки П. Тичини з поезії “Скорбна мати” зі збірки “Сонячні кларнети”: “Як страшно! Людське серце // до краю обідніло”. На думку літературознавця Л. Череватенка, упорядника повного видання поезій Є. Плужника [6], “вони якнайточніше і найоб’ємніше виражають філософський і художній смисл “Днів” [6, с. 362]. Перш за все привертають увагу поезії в яких чітко проступають елементи автобіографізму. Так, у поемі “Канів” Є. Плужник, оцінюючи свої можливості й бажання переосмислення минулого, визначаючи духовну сутність і завдання свого покоління зазначає:

Нам хоч би степ дідизни доорати,
Бо й досі голос степу не завмер!
І не беруся я а *livre ouvert*
Метаморфоз прийдешнього читати,
Бо ще й досі серця не віддер
Я від порога батьківської хати! [6, с. 208].

В поемі “Галілей” він писав, що він і його покоління не герої, не жертви, а так собі “... Ті сіренькі, маленькі люди, // В кого серця гарячий бій // Бодем виснажив груди”. Тільки минуле надихає й заспокоює поета,

тобто його серце. У поезії “Шевченко” Є. Плужник прямо зазначає, що в години втоми й зневіри він вдивляється в портрет Великого Кобзаря, і тоді: “... знову в серці відчуваю мир я // І тихий голос радісних надій” [6, с. 118]. Г. Токмань визначає мовчання як провідний мотив творчості Є. Плужника. У поезії “Знаю сіренький я весь такий...” автор пише, що “Серце здушили мені – мовчи! // О, майбутнє моє прекрасне! // Чуло серце тебе вночі, // Що ж, – нехай собі серце гасне” [6, с. 123].

Однак, уже в наступній поезії Є. Плужник зізнається, що серце його – наган, а далі зазначає: “Мовчки зросте десь новий Тарас // Серед кривавих піль!”. Тобто його мовчання не означає „внутрішньої еміграції” події сучасного йому життя знаходять відгук в серці поета, яке не може не реагувати. Уже наступні слова поета “Серце днями собі намуляв, // – спочинь!” (поезія „Мабуть дуже йому боліло...”) або “ Ой, яке мертве усе в словах! // Взяти серце своє – й об підлогу! (“Плакала вона”). Але при цьому Є. Плужник розуміє до чого може призвести дослухання до свого серця:

Серце, серце! З твоїм вогнем
– У бур’ян головою!

На думку В. Моренця, Є. Плужник у своїй поезії піднімає завісу “над катастрофою людства, яка вже розпочалася на його українській землі, але зачепить, охопить усіх, бо спричинена втратою основоположних засад людського існування – доброти й любові” [5, с. 269].

Є. Плужник досить часто звертається до образу серця у своїй поетичній спадщині. Найбільша частота звернень спостерігається в його ранніх віршах 1923 – 1925 років, а також у першій збірці “Дні” (1926). Набагато рідше зустрічаємо образ серця в збірках “Рання осінь”(1927) та “Рівновага” (1933). У поезіях зі збірки “Рання осінь” автор змушує своє серце мовчати: “Стиснути серце мусив, – // Мовчи, безглузде, мовчи” (“Вчора над містом летіли гуси...”), Г. Токмань [10] констатує, що мовчання в ліриці Є. Плужника є мірилом істинності мовлення. Мотив мовчання здебільшого пов’язаний зі стражданням і переплітається з мотивом віри, що особливо вияскравлюється в першій збірці “Дні”. Однак, в останній збірці “Рівновага” серце виступає в досить чіткій якості – співрозмовника поета, що впливає з традицій Тараса Шевченка. Так у поезії “Даремно шукаю розради...” перед читачем чітко окреслюється джерело поетичного натхнення письменника:

Уже не здолають, як перше,
Той голос на мить заглушити,
Що в серці своєму вчуваю! [...]
І тільки той голос суворий,
Що в серці своїм наслухаю,
Що чути його не хотів би,
Мені одинока розрада [6, с. 311].

А в наступній поезії, у якій, хоч і йде мова про Гогена, однак читач розуміє, що це рефлексії над своєю долею самого Є. Плужника, автор зазначає: "...Вістрям пензля, мов лезом кинджала, // Серце власне тамуй – і край!" (поезія "На широких ведеться світі"). Один із варіантів рецепції наведених вище рядків – поезія Є. Плужника є його спробою заглушити біль і тугу серця, що виникли через невідповідність реального світу обіцяним ідеалом, внутрішнього й зовнішнього.

Тобто в поетичній спадщині Є. Плужника саме серце виражає суть людського існування. За допомогою цього образу автор передає глибоке внутрішнє протистояння, яке в його поезіях має синонімічне позначення низького й високого, минулого й вічного, земного й небесного. Поет цінує лише духовні цінності, що робить його чужим і самотнім, втомленим від життя. Це сполучається з "філософією серця" П. Юркевича, за якою саме до серця зводиться вся духовна діяльність людини, бо саме воно здатне на відчуття. "Священні письменники знали про високе значення голови в духовному житті людини, однак [...] зосередження цього життя вони вбачали в серці. Голова була для них більш видимою вершиною того життя, що початково й безпосередньо коріниться в серці" [9, с. 561]. Це також чітко оприявнюється в поетичній спадщині Є. Плужника.

Отже, творчість письменника засвідчує органічний зв'язок поетичної спадщини митця з християнською вірою й глибинами української ментальності, що перш за все виявились у кордоцентричній спрямованості його творчості, знайшовши в ній своєрідне поєднання й втілення. Справжнє поцінування творчості Є. Плужника, творчість якого посіла помітне місце в історії української літератури лише почалось. Перспективним, на нашу думку, є продовження аналізу Плужникової лірики в художньо-філософському ракурсі.

Література

- 1. Войтович В.** Українська міфологія. – К., 2002.
- 2. Літературознавчий** словник-довідник. – К., 1997.
- 3. Киричук О. В.** Ментальність: сутність, функції, генеза // Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості: Тези доповідей та матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – Київ-Луцьк, 1994.
- 4. Кримський С.** Архетипи української культури // Вісник НАН України. – 1998. – № 7 – 8. – С. 74 – 87.
- 5. Моренець В.** Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К., 2002.
- 6. Плужник Є.** Поезії. – К., 1988.
- 7. Сковорода Г. С.** Твори: У 2 т. – К., 1961. – Т. 2.
- 8. Соловей Е.** Українська філософська лірика. – К., 1998.
- 9. Соловьєв В.** О философских трудах П. Д. Юркевича // Юркевич П. Философские произведения. – М., 1990. – С. 552 – 577.
- 10. Токмань Г. Л.** Мистецтво мовчання: один з феноменів лірики Євгена Плужника // Сучасність. – 1998. – № 9. – С. 114 – 117.
- 11. Токмань Г. Л.** Художньо-філософський

феномен лірики Є.Плужника // Автореф. дис.на здобуття н. с. канд. філолог. наук. – К.: Інститут літератури НАНУ, 1998. **12. Храмова В.** До проблеми української ментальності. Замість передмови // Українська душа. – К., 1992. – С. 3 – 35. **13. Череватенко Л.** Все чим душа боліла // Плужник Є. Поезії. – К., 1988. – С. 5 – 100. **14. Юркевич П.** Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия // Философские произведения. – М., 1990. – С. 69 – 103.

The subject of this research is an artistic transformation of so-called “philosophy of the heart” in Eugen Pluzhnik’s lyrics, one of famous Ukrainian poet of 20 – 30 years of the last century. From this point we consider his collection of poems “Dny” (“The Days”, 1926) of the main importance.

УДК 181.161.1

С. І. Ковпик

**ФОРМИ ОДУХОТВОРЕННЯ
МОНОЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ
ДІЙОВИХ ОСІБ ДРАМАТУРГІЇ
Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА**

Дискусії про те, яку роль виконує монолог у драматичному творі не вщухають і до нині. Дослідники монологічного мовлення з різних позицій та точок зору підходять до вирішення цієї проблеми.

Так, ще в 30-х роках ХХ століття Б. Томашівський визначав, що “...монологом називають мовлення актора у відсутності інших акторів, тобто мовлення, яке не спрямоване ні до кого. Проте в сценічній практиці монологом також називають розвинуте й зв’язне мовлення, навіть якщо воно виголошується у присутності інших. Саме в таких монологах вміщено душевний стан героїв...” [1, с. 211].

Б. Якубський у книзі “Елементи теорії літератури (поетика)” зазначав: “...в драматичному творі дійова особа часто розмовляє ніби сама з собою (монолог); але це не те, що в епічному творі: говорить не автор, а дійова особа, це – той самий діалог, але діалог з самим собою” [2, с. 4].

О. Ліпковська помітила те, що “<...> репліка в сторону суттєво відрізняється від внутрішнього монологу або просто монологу” [3, с. 372].

Автори підручника “Вступ до літературознавства” вважають, що “...душевний стан дійової особи в той чи інший момент розкривають також ремарки автора” [4, с. 289].

Отже, літературознавці першої половини ХХ століття й початку ХХІ століття, досліджуючи монологи у творах драматургії, все частіше сходились на тій думці, що саме в монолозі розкривається частіше за все душевний стан дійової особи.

У період з 1835 по 1843 роки у творчому доробку Г. Квітки-Основ'яненка з'явилися такі драматичні твори, як “Сватання на Гончарівці”, “Шельменко-денщик”, “Вояжери”, “Мертвець-шалун”, “Бой-жінка”. Саме в цих драматичних творах спробуємо дослідити форми одухотворення монологічного мовлення.

Так, у п'єсі “Сватання на Гончарівці” зустрічаємо монолог у яві третій – це **монолог-роздум** Уляни.

Цей монолог за формою довгий, до його складу входить шість питальних речень. Дівчина ставить питання самій собі лише для того, щоб визначитись із тим, яке її чекає майбутнє з нелюбом: “Так така-то моя доленька нещаслива? Так такому-то дурневі достанеться орудувати надо мною? Що мені у його багатстві? Буде і одежа хороша і постіль біла, так коли стіна німа, з ким буду розмовляти, у кого порухунку узяти?” [5, с. 18].

Такий монолог є не що інше, як **монолог-роздум** про добро лише для себе. Завершується цей монолог піснею, яка виконується для того, щоб підтвердити типовість становища, у якому опинилась Уляна, а також для того, щоб роздумам дівчини надати правдивості й переконливості. Більше того, всі монологи цієї п'єси Г. Квітки-Основ'яненка завершуються піснею.

Крім монологу-роздуму у творі є **монолог-самохарактеристика**. Так, дія друга п'єси розпочинається монологом відставного солдата Скорика, який сам собі дає характеристику: “Павидав-таки світу я на своїм віку! І где-то не побував? Так куди мужику протів нашаво брата справиться-та, хоч у дружках, ілі у старостах, алі у кумах” [5, с. 28].

Цей монолог розкриває справжні наміри солдата, який виконує роль свата тільки для того, щоб чим-небудь розжитись, адже йому абсолютно байдуже, хто кого сватає, йому треба заробити грошей на тютюн, задовольнивши свою бездуховну потребу.

Монолог-розмова з самим собою Стецька ще більше підкреслює його недолугість: “Ану, Стецько, чи вже спочив? Ходім, голубчику, ще до батька; може, він досі сердиться, що я не йду. Ходім! Та не близько ж іти!” [5, с. 43]. Монолог такої хворої дитини викликає не сміх, а скоріше співчуття, адже в цих словах відчувається його самотність.

На початку дії третьої вміщено **монолог-звернення з елементами роздумів** матері Уляни Одарки, яка говорить навздогін дочці: “Гляди ж, Улясю-душко, не барись. Пов'язавши скиндячик, пришили квітку з правого боку, щоб знати було, що молода” [5, с. 44]. А далі ця жінка роздумує “Та що ми без батька будемо роботи ? Хоч поганенький, та був; а теперечки із-за свого та треба позичати” [5, с. 44].

У цих роздумах Одарка висловлює своє справжнє ставлення до чоловіка, якого вона через пияцтво зненавиділа.

Отже, у п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка "Сватання на Гончарівці" за допомогою аналітичних прийомів (самохарактеристика, роздум, типізація) у монологів розкриваються **наміри й установки** дійових осіб на творення добра чи зла і собі й іншим людям. Монологи за формою довгі, завершуються піснями, для того, щоб підтвердити правдивість сказаного, а також як елемент типізації.

У наступній п'єсі "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка монологи є своєрідним обрамленням дії або яви.

Так, ява перша дії першої розпочинається монологом капітана Скворцова, у якому він роздумує над своїм особистим життям, даючи інохарактеристику своїй коханій, виявляючи своє ставлення до неї: "Присинька, право очень мила; имеет странности, но я, женясь, с моими кухнями ее перевоспитаю... Она добра, любит меня, капризов не имеет, и пойдет дело ладно..." [5, с. 64].

А закінчується перша ява **монологом-роздумом** денщика Шельменка про минуле своє життя: "Чи думав ти, пан Шельменко, об палках, як був при волості писарем ? Гай-гай ! не тепер споминки. Тоді не тільки уся волость трепетом мене трепетала, не тільки голова..." [5, с. 66].

Наступна ява п'єси завершується **монологом-інохарактеристикою** Шпака, який є своєрідним висновком до всієї яви. Так, Шпак дає характеристику Шельменку, називаючи його "...честным малым" [5, с. 71]. Шпак плекає надію, що за допомогою Шельменка йому вдасться "присыдидить крепко" Скворцова, тобто Шпак розкриває спрямованість свої злотворчих задумів.

У наступній другій дії ява перша складається лише з одного єдиного монологу Шельменка, де той **роздумує** над тим, як начальники скрізь присвоюють собі плоди праці своїх підлеглих. Він щиро надіється, що капітан Скворцов хоча б не забуде подякувати йому за пророблену справу.

У цьому монолозі Шельменка розкривається його віра в порядність панів, а завершується дія теж монологом того ж таки Шельменка, де він оптимістично налаштований щодо своєї місії у справі заручин Скворцова з дочкою Шпака. Адже Шельменко дотримується принципу: "... в таких бувальцях, будучи бував, та викручувався, а тут кого треба – обдурю та, по писанію, скажу гопки, як вискочу" [5, с. 84].

І лише у дії четвертій в останній яві цієї п'єси є **монолог-висновок** Шпака, у якому він висловлює захоплення з приводу того, що всі його задуми, наміри, плани реалізувалися, а головне це те, що ненависний г-н Тпрункевич від заздрості тепер може "тешиться".

Отже, у п'єсі "Шельменко-денщик" кількість монологів незначна, але особливість їх полягає у тому, що вони виступають своєрідним обрамленням дії. За змістом це монологи-інохарактеристики,

роздуми, монологи-висновки, а за формою монолог-ява, монологи-роздуми та монологи-інохарактеристики багатослівні, довгі, насажені епітетами, порівняннями. А монолог-висновок з-посеред усіх цих монологів за формою небагатослівний (складається з декількох простих окличних речень).

Перша дія п'єси Г. Квітки-Основ'яненка "Вояжеры" одразу розпочинається монологом Парамона Михайловича, який можна назвати як монолог-постановка проблеми: "Ну вот, сказать, и эти делижанцы. Увидим, какою пользу принесут нам?" [5, с. 118]. У цій же дії є досить велика кількість реплік в сторону такої дійової особи, як слуга в трактирі Афоньки. Репліки у бік цього панського прислужника переважно з'являються тоді, коли він розмовляє з поміщиками.

У кінці яви другої першої дії присутня репліка в сторону Афоньки, в якій він роздумує над долею таких прислужників, як і він: "Подумаешь, то ли дело народится барином! Умные слова, вот так, сами собой с языка льются, а наш брат? Куда ему до такой премудрости! Хоть бы половину понять удалось" [5, с. 120]. Така репліка призначена для того, щоб викликати у глядачів прихильність та співчуття.

Наступна репліка в сторону Афоньки в цій же дії – це репліка-характеристика іншої дійової особи. Ця репліка в сторону за формою не багатослівна, виражає негативне ставлення Афоньки до поміщиці.

У дні другому цієї ж п'єси є також репліки в сторону, які належать картярєві Леонтію Яковичу. А вже перша ява дня другого розпочинається монологом, в якому Леонтій Якович демонструє чітку установку на творення зла: "Нет никакого проезжего, чтобы можно было извлечь пользу... в этом трактиришке..." [5, с. 136].

Усі решта моментів монологічного мовлення цієї дійової особи – це репліки в сторону, які ще більше розкривають підлість та ницість задумів Леонтія Яковича.

Отже, репліка в сторону – це така модифікація монологічного мовлення, за допомогою якої автор створює дійовій особі можливість виявляти дві позиції (погляди) на щось чи на когось одночасно. А дійова особа використовує цю форму монологічного мовлення або монологу для того, щоб: або привернути додаткову увагу і симпатії публіки на свій бік; або виявити своє безсилля і боягузливість, соціальну неповноцінність.

Монолог Афоньки в епілозі п'єси можна класифікувати як **монолог-самохарактеристику**: "...и я глядя на хозяина, то лукавя, то плутуя, зашиб копейку" [5, 169], в якому розкривається чітка установка цієї людини на бездуховне задоволення побутових потреб: "...погулять на эти деньги да как? Да вот как, по-барски..." [5, 169].

У п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка "Щира любов, або милий дорогше щастя" лише в кінці дії першої зустрічаємо **монолог-роздум** приказного П'ятковського, який розкриває свої злобліві наміри: "Заварил кашу, и довольно крутеньку! От такого достатка всем пожива будет. А Галочку с остатком возьму в свою опеку" [5, с. 194]. Монолог за

формою не багатослівний, переобтяжений окличними реченнями, що свідчать про надзвичайне емоційне напруження, а точніше злорадство П'ятковського.

Довгим за формою монологом Галі розпочинається дія друга. Цей монолог можна класифікувати як **монолог-роздум** дівчини над своїм майбутнім і свого коханого. У цьому монологі переважають конструкції питального типу: “Що з нашої любові буде ?” [5, с. 195]. А далі Галя виголошує бажання й наміри померти, оскільки не бачить виходу з тієї ситуації, в якій опинилась зі своїм коханим.

Монологом-роздумом батька Галі розпочинається дія третя. Так, Таранець прочитавши книгу, розмірковує про сутність життя земного, але найбільше його хвилює доля дочки: “...яка то їй судьба ?” [5, с. 203]. Найпершою ознакою монологу-роздуму є те, що дійова особа ставить проблему або ряд запитань і тут же шукає відповідь на них – роздумує. Саме ці компоненти монологу-роздуму є в даному монологі.

А **монологом-констатацією** Галі завершується ява третя цієї ж дії. Для такого монологу характерний лише перелік або називання фактів, подій з метою повідомлення про їх наявність. У монологі Галі через називання цих явищ розкривається внутрішній стан дівчини: “Сонечко засіяло! Весело! Гарн!” [5, с. 205].

Монологом-повідомленням Галі завершується дія третя п'єси. Так, дівчина виголошує: “Всьому кінець! Господи, дай мені силу докінчити, що я думаю!.. Нехай побачить, як куріпко його любила !..” [5, с. 212]. Цей монолог складається з трьох окличних речень, за допомогою яких до відома читача доноситься інформація про чорні наміри дівчини – покінчити життям.

Духовно невизначеним постає у монологі на початку четвертої дії батько Галі. Такий монолог класифікуємо як **монолог-розпач** батька, який виявив свою безпорадність.

Отже, у п'єсі “Щира любов, або милий дорогше щастя” найпоширенішою формою монологічного мислення дійових осіб є монолог-роздум, що свідчить про глибину осягнення життя особистості, звернення до її внутрішнього світу.

Суттєво за формою відрізняються монологи у водевілях Г. Квітки-Основ'яненка “Мертвец-шалун” та “Бой-жінка”.

Монологи тут переважно за формою короткі, складаються з двох – трьох речень. За змістом на початку дій або яв переважають **монологи-повідомлення**.

Так, дія перша водевілю “Мертвец-шалун” розпочинається монологом Бистрова, у якому він доводить до відома читачів і глядачів інформацію про те, що хтось помер у найкращий період свого життя, а також стає відомо, що ця звістка: “... как это меня расстроило!” [5, с. 230].

Тобто, драматург використав таку форму монологу для того, щоб донести глядачеві інформацію про подію і розкрити внутрішній світ тієї дійової особи, яка подалі буде в п'єсі відігравати значну роль.

Крім того, для водевілю характерним є те, що тут трапляється значна кількість таких модифікацій монологічного мовлення, як репліка в сторону. Репліки в сторону дійових осіб Бистрова, Плітова короткі, складаються з одного або двох речень. Ці репліки дуже вдало розкривають підступність та ницість таких, як Бистров.

Значний за розмірами **монолог-повідомлення** поміщика Житницького з елементами роздуму представлений на початку другої дії.

Так, поміщик Житницький читає лист зміст якого йому не зрозумілий і видається дуже сумнівним. З листа відомо, що його майбутній зять хоче з ним зустрітись у трактирі Пиріжкова після своєї смерті. Житницький, прочитавши листа, починає роздумувати: "...не понимаю ничего. Или он писал в пьяном виде, или сумасшедший какой-то" [5, с. 246].

У водевілі "Бой-жінка" є такі зразки монологічного мовлення, які скомпоновані з народної пісні та прозової частини.

Так, власне піснею жінки Насті розпочинається дія перша цієї п'єси. Пісня передає внутрішній стан, а точніше не задоволення Насті своїм сімейним життям, оскільки її батьки заміж віддали дуже рано. А у прозовій частині монологу Настя роздумує над своєю долею: "Що то вже не дурно сказано – доля ! Той терпи ! Як по моїй натурі – усе б співала та скакала ! Так що будеш роботи ? А там і нестямишся, як молодії літа минуться... Ох, доленька... доля моя" [5, с. 261]. А наявність такого вигуку, як "Ох!" у монолозі ще більше підсилює почуття жалю й смутку жінки.

Прозову частину монологу ще можна віднести своєрідною силою або мораллю пісні, оскільки саме ця частина розшифрує зміст пісні.

Решта монологів водевілю "Бой-жінка" за формою короткі, складаються з двох речень. Це і монолог-інформування, і монолог-інохарактеристика та інші.

Репліки в сторону тут належать переважно чоловікові Насті Потапу, який виступає у ролі ображеного й обдуреного чоловіка, а тому в таких модифікаціях монологічного мовлення він намагається відверто привернути до себе симпатію глядача: "Се бачу так собі, думав, що мене дома нема... та до жінки б то... ні... не на таковського напав..." [5, с. 269].

Більше того, він демонструє страх перед дружиною й тоді, коли Сумосвод його дурить: "... в мене жінка сердита, ревнива дуже... як вздрить тебе, то й поб'є ... та ще й мені достанеться" [5, с. 281].

Крім реплік у сторону Потап також вдається до роздумів. Дія друга розпочинається **монологом-роздумом**, у якому цей чоловік намагається дати відповідь на одне важливе для нього питання: Як покарати дружину за те, що зраджує? А відповідь на питання звучить в

наступній репліці: “Я їй дам!” [5, с. 278]. У даному випадку окличне речення підсилює погрозу й надає рішучості діям чоловіка, але надалі стає відоме, що цей задум так і залишився не реалізованим.

Таким чином, у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка значно переважають монологи-роздуми над іншими формами монологічного мовлення, що свідчить про глибину осягнення драматургом внутрішнього світу дійових осіб, бажання привернути увагу глядача до спрямованості їх думок, задумів, мрій, прагнень на добротворення чи зло творення.

У всіх цих п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка є такі різновиди монологів: монологи-самохарактеристики; монологи-інохарактеристики; монологи-звернення з елементами роздумів; монологи-висновки; монологи-повідомлення; монологи-констатації; монолог-розпач; монолог-ява та інші.

Драматург використав різні форми монологів з метою багатогранного представлення внутрішнього світу дійових осіб.

Особливістю монологів у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка є те, що вони обрамлюють дію, частіше за все монологи у п'єсах драматурга розпочинаються або завершуються піснею, відносно недовгі, містять багато окличних та питальних речень.

Але особливе місце в п'єсах драматурга займає репліка в сторону, яка є модифікацією монологічного мовлення, за допомогою якої автор створює або надає дійовій особі можливість виявляти дві позиції (погляди) на щось чи на когось одночасно. А дійова особа використовує цю форму монологічного мовлення або монологу для того, щоб: або привернути додаткову увагу і симпатії публіки на свій бік; або виявити своє безсилля і боягузливість, соціальну неповноцінність.

Отже, за допомогою інформативно-описових та аналітичних прийомів Г. Квітка-Основ'яненко через монолог розкрив цілеспрямованість думок, прагнень, мрій, намірів, задумів дійових осіб своїх драматичних творів.

Література

1. **Томашевский Б.** Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М., 2001. 2. **Якубський Б.** Елементи теорії літератури (поетики). – К., 1940. 3. **Липковская Е.** Волшебство водевиля / Русский водевиль. – М., 1970. 4. **Вершинина Н., Волкова Е., Илюшин А.** Введение в литературоведение. – М., 2005. 5. **Квітка-Основ'яненко Г.** Твори у 7 томах. – Т. 2.: Драматичні твори. Рання проза. – К., 1979.

In the article to realize attempt investigation forms spirituality monologue in the play. The revelation so forms monologue: monologue-reflection, monologue-self-description and monologue-communication. Monologue beginner action play and to end action play.

К. М. Пирогова

**СУБ'ЄКТНА ОРГАНІЗАЦІЯ
ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ І. МАНЖУРИ
ПРО КОЗАЦТВО**

Сучасне літературознавство демонструє нові підходи щодо інтерпретації художніх текстів. І тому зовсім не випадково все більше науковців звертають увагу на внутрішню структуру та зміст творів, тобто художній текст постає крізь призму суб'єктивності. Згідно з основними принципами, вважає М. Ткачук, об'єктом дослідження стає внутрішня парадигма функціонування суб'єктної організації, яка в контексті останніх досягнень науковців вважається структуротворчим чинником суті ліричного тексту [8, с. 36].

З розвитком історіософії художні праці почали розглядатися в етнонаціональному та культурознавчому аспектах. Історичний образ України постав не в спеціально витягнутих із глибини минулого художніх доказах, а в ненав'язливому, “безінтересовому” розгортанні суб'єктивної емоції. Із відношення “історія очима суб'єкта” акцент переміщується на відношення “суб'єкт на тлі історії”, а далі на паритетне відношення “суб'єкт та історія”.

Специфіка ліричної поезії полягає в тому, що людина присутня в ній не лише, як автор, тобто об'єкт зображення, але і як її суб'єкт, що включений до естетичної системи твору як важливий елемент. У європейській естетиці цю думку вперше сформулював М. Гегель. На думку В. Белінського, від ставлення суб'єкта до загального змісту залежать види ліричної поезії.

Помітне перехідне явище щодо поглиблення взаємин суб'єкта та історії в ліричній поезії зустрічаємо в І. Манжури. Насамперед це лірична поезія козацького спрямування. Виокремлення історичної поезії письменника серед ліричної є актуальним питанням в літературознавстві, оскільки розгляду творчості письменника під таким кутом зору ще не було. Науковці М. Бернштейн, В. Заремба, В. Радзикович, В. Старков інтерпретували твори лише з позиції значимості ліричного героя та трансформаційно-народного підходу в них. М. Бондар застосовує історичний підхід до аналізу поезії І. Манжури. Вперше здійснимо аналіз поетичної спадщини письменника в плані суб'єктної структури творів козацької доби.

Постать І. Манжури є однією з найпомітніших в українській поезії останньої третини ХІХ століття. М. Бондар вважає, що творчість його цікава передусім створенням у ній відносно цілісного образу героя, не розщепленого за групами жанрів чи темами, – образу, що постав на

матеріалі усієї проблематики, явив її безпосереднє узагальнено-суб'єктне вираження [3, с. 16].

Найрепрезентативніші твори І. Манжури козацького спрямування моделюють позицію власне автора, найголовнішими суб'єктами в них стають переважно внутрішні переживання козака. У вірші “Ранком” пізнання життя головного персонажа фігурує як самопізнання. Для розкриття внутрішнього стану героя письменник обирає форму сну, через який реципієнт вступає з образом козака в душевний контакт. І. Манжура одухотворює вітер і вкладає в його уста слова про думки й почуття, що необхідні для поліпшення внутрішнього стану персонажа:

Гей, стрепенися, козаче – небоже,
Линьмо зо мною в далекі краї,
Слава лицарська тобі там pomoже
Думки смутні забути свої [1, с. 120].

Песимістичний настрій ліричного героя пов'язаний з нещасливим коханням. Усі переживання козака властиві йому як індивідуальні, а поет-лірик виступає як безпосередній виразник поглядів та устремлінь персонажа:

Берегом сумно козаченько блуде,
Жаль йому очі сльозою вкрива,
Свіжий вітрець його начебто буде,
Стиха у вуха йому навіва [1, с. 120].

Письменник оперує поетичними засобами, які найповніше передають переживання персонажа, провідними серед них є епітети: “ясенькій зорі”, “хвиля прозора”, “свіжий вітрець”, “прикутий каюк”, “думки смутні”, “слава лицарська”, “братерська слава воля”, “щаслива доленька”, “серденько щире”; порівняннями: “каюк, як колиску, до його погойдає”; пісенними зачинами: “гей, не турбуйся, бо волі не мать”, “гей, стрепенися, козаче-небоже”. В поезії козацького спрямування суб'єкт виступає прямим вираженням душі, поет інтерпретує почуття козака, поступово вводячи читача в його внутрішній світ. Ліричні висловлювання у творі є роздумом на загальну тему нещасливого кохання козака, на якому автор акцентує свою увагу протягом усього твору. Хронотоп обмежений берегом моря, по якому блудить головний герой. Обмеження просторових рамок передбачає акцентацію на внутрішньому світі персонажа та його виокремленості з суспільства, яке раптом може вплинути на його стан. Суб'єктність відіграє провідну роль, адже автор апелює до особистого при моделюванні персонажа доби Козаччини.

Найголовніше в поезії козацького спрямування для І. Манжури – емоційні описи та роздуми. Відтворення відношень між людьми та їх вчинків не мають смислового навантаження, найчастіше вони відсутні

зовсім. Ідентичним щодо попереднього суб'єкта є образ з поезії “Сум”. Автор не констатує місце, дату протікання подій, зрозуміло лишень, що все відбувається протягом однієї пори року – осені:

Хмура осінь насуває,
Гілля листя попускає,
Птиця в вирій подалася [1, с. 154].

Наведений уривок є завершеною думкою автора по відношенню до часопростору. У творі пронизливо передано почуття козака як патріота України. Десять підрозділів поезії вповні характеризують призначення головного персонажа в суспільстві. Пізнання життя козака виступає перш за все як самопізнання, оцінюючи прожиті роки, герой розуміє, що молодість минулася дарма: за цей період не зміг він влаштувати особистого життя і тепер сумує від самотини. У творі фігурує суб'єктне “я”, яке безпосередньо “живе” з тією емоцією, яку відтворює в тексті. Осіння пора року відображує внутрішній стан персонажа. Сум за безрезультатно прожитим життям проникнув глибоко в серце, і козак думає про суїцид. Порятунком від песимістичного настрою є любов до України:

Я син твій, нене Україно,
Народу парост я твого;
Він терпе гіршу хуртовину,
А я жахаюся – чого? [1, с. 157]

Остання строфа має вже позитивний настрій і несе в собі поліпшення внутрішнього стану персонажа. Сюжет твору дещо штучний (хвилинне розчарування у служінні абстрактним ідеям, котре невдовзі подолано).

Цикл цікавий розмаїттям ритмічних схем та з'ясуванням важливої проблеми: “Яка Україна дорога поетові?”. Лише в духові народу вбачає він запоруку своїх надій.

Суб'єктна інтерпретація поетичного буття письменника характеризується бінарністю. Позначається вона, насамперед, у найзагальнішому протиставленні позицій “власне автора”, “автора – розповідача” та ліричного героя. Домінуючою є позиція “ліричного героя”. Обумовлено це тим, що в художньому світі поетичного твору позиція “власне автора” є найбільш зовнішньою, тоді як функціональність ліричного героя внутрішньо індивідуальна, через що й співвідноситься з екзистенційністю суб'єкта поетової лірики. Це свідчить про те, що І. Манжура, висловлюючи почуття щодо певної події, спирається на свій внутрішній світ.

В історичних поезіях письменника крізь призму “власне автора” висвітлені зокрема історичні події козацького часу. Найрепрезентативнішим твором, у якому простежується ця позиція, є балада “Ренегат”. Реципієнтові впадає у вічі нетрадиційна структура

твору – 30 самостійних циклів, що розкривають пов'язані єдиним проміжком часу події. За допомогою форми діалогу між падишахом та козаком автор трансформує власну позицію щодо відносин між ними. Слова містять віру перш за все в людину непримиренної волі. З балади зрозуміло, що козак мав авторитет серед громади, адже не даремно його обирають лідером:

Незабаром за тим
Козаки кошовим
Його вибрали чесно на раді [1, с. 92].

Власне, все суспільство з великою пошаною ставилося до обраного кошового. Поет, використовуючи слова з позитивним емоційним забарвленням, наче освячує цього історичного героя. Саме тут суб'єктне “я” автора переходить на узагальнену думку суспільства. У кульмінаційному моменті, де йдеться про зраду персонажа, позиція “власне автора” набирає рис колективності. І “я”, і “ми” тут фіксують суспільну свідомість, у рамках якої і відбувається розкриття рис головного персонажа. Тобто автор ототожнює себе з адресатом і героєм свого твору, знаходить спільні риси загального ставлення до поняття “зрада”. Тільки розуміння негативного вчинку та покарання приходить на думку героя в кінці твору. Типізація суб'єкта відбувається в останньому циклі балади:

Він же гірко рида
Та поклони склада.
Напути його, мати пречиста!.. [1, с. 96]

Можна говорити і про функціонування ще двох ліричних суб'єктів у цьому творі. Кожен із них є індивідуалізованою постаттю, яка відіграє окрему роль у баладі. Інтерпретація образу старого падишаха, яка обмежена лише декількома рядками, розкриває всекеруючу тогочасну владу. Для головного персонажа він є прикладом, адже саме в нього він навчився лицарства та несення служби. Окремим персонажем є образ України, а саме української природи, яка супроводжує описані у творі дії та події. Описи її є прямим відображенням внутрішнього стану героїв та загального настрою громади. Наприклад, коли козак зрадив своє товариство, то природа “реагує” на це так:

Жаль і смуток укрили Славуту,
І шумить він, реве
І пороги ірве,
Чи свою не розіб'є там скруту [1, с. 92].

Єдиною зв'язуючою ланкою є проблема зради, що існувала в тогочасній дійсності і вважалася найстрашнішим явищем.

Хоча реципієнт із перших циклів сприймає узагальнену картину, реальну проблему, традиційні образи твору за типові, і все ж у баладі чітко розмежовані позиції суб'єктів.

Отже, у цьому творі відбувається одночасне виявлення позиції “власне автора”, бо розмова ведеться від першої особи, та перенесення її на суспільну позицію “ми”. Узагальнена картина є суб'єктною, оскільки за приклад узята одна подія, а реальна проблема трансформована через позицію головного персонажа.

Вірш “Билиця” дозволяє найпрозоріше простежити позицію “автора-розповідача”. Вона по відношенню до попередньої характеризується деякою дистанційністю, проте не опосередкована від світу тих, про кого він розповідає, і вступає в безпосередній контакт із ними. О. Галич висловлює думку, що автор виступає у творі як персонаж, хоча при цьому усвідомлюється як специфічний, а саме такий, “очима” якого ми бачимо життя осіб [2, с. 150]. Погоджуючись із цією думкою, можна наголосити на тому, що в цьому творі І. Манжури розповідь ведеться від певного “я”, яке, по-перше, не обов'язково при цьому персоніфікується, тобто постає у вигляді зримої особи; по-друге, задіяне в життєвих обставинах головного персонажа. В цілому позиція “автора – розповідача” представлена одним типом, де вона модифікується по відношенню до ролі суб'єкта в самому тексті – розповідач – герой, що описує подію з життя козака. На нашу думку, дистанція між автором і персонажем іманентна, оскільки автор уміло описує подію не як літературно-конструйовану, а як справжню. Козак через хибні звички залишається без притулку і воля його інтерпретована сатирично:

Воля, воля козакові!
День і ніч він у шинкові,
Гроші є – музик найма,
А немає – не дріма [1, с. 168].

Твір витриманий в гумористичному дусі, що завуальовує та згладжує сприйняття провини суб'єкта реципієнтом, бо для тогочасного суспільства цей вчинок є невинуватим. Маючи три наділи землі, рідний куток і насушника шматок, козак іде на злочин, чим і “заробляє” собі негативне ставлення односельців. Не помічаємо у вірші персоніфікації розповідача, адже не визначена вказівка на його “я”. Сугестивними є наративні моменти в поезії:

Давай люди клопотати,
Правди судом доходжати,
Аж ось вийшов рішенець:
Несіть панові ралець [1, с. 169].

І тому розповідач сприймається як частка тої події, про яку йдеться в творі. Письменник, дотримуючись чіткої констатації фактів з певного періоду життя козака, веде оповідь у притаманному лише

ліричній поезії аспекті. Суб'єкт є особою певного історичного проміжку часу, інтерпретація ведеться в дусі панування козацьких часів. Чотири рядки в творі чітко констатують історичний процес, не зважаючи на гумористичний напрям:

З Запорозької руїни,
Каже, мати Катерина
Його дідичу дала,
Геть виходьте всі з села [1, с. 169].

Змалювання та характеристика суб'єкта обмежені у використанні художніх засобів, лише поодинокі епітети засвідчують мету наратора не описати, а розповісти. На нашу думку, така основна художня позиція полягає в тому, щоб створити певну картину, кут зору описуваного суб'єкта, який відмінний від власне авторського. Як справедливо зауважував О. Галич, цитуючи О. Гуторова, “під “я” інколи приховується соціально чужий або психологічно не схожий у чомусь на реального автора розповідач, необхідний для створення особливої атмосфери розповіді, для вираження інших творчих принципів” [2, с. 151].

Отже, позиція “автора – розповідача” в цьому творі відрізняється від попередньої безпосередністю вираження оцінок вчинку козака самим собою та всім суспільством, обмеженням почуттів наратора, орієнтована не на форму літературного викладу, адже для ліричної поезії притаманний широкий спектр використання художніх засобів, чого не помічаємо в цьому творі, а на створення більш – менш повної ілюзії усної, живої розповіді, стислого опису одного вчинку персонажа. Апелюючи до власного досвіду, І. Манжура на прикладі життя козака інтерпретував картину, яка відбулась або яку він сам бачив, суворо обмежений своїм досвідом.

Невеликий пласт поезії І. Манжури козацького спрямування репрезентує позицію автора, котрий безпосередньо проявляє себе як ліричний герой, як найголовніша діюча особа. Слід зауважити, що в такій поезії автор відходить від традиційних рамок інтерпретації ліризму. На перший план він висуває не почуття, а дію суб'єкта, при цьому не позбавляючи її емоційного забарвлення. Постать такого ліричного героя відрізняється від звичних, подібних до прозаїчних, об'єктивованих персонажів (позиція “власне автора”) і від неперсоніфікованих розповідачів (позиція “автор-розповідач”). Відмінність полягає у відображенні короткотривалого емоційного стану, пов'язаного з виникненням певної події. Наприклад, у гумористичному вірші “Догадливий козак” автор висвітлює пережите козаком під час перебування в нетверезому стані. Героєві здалося, що злодій втікає, а то його сіряк. Пристосувавши рушницю, він здійснив постріл. За допомогою діалогу між ним і дружиною дізнаємось, що “марно істратив

сіряк новий”. Письменник глузує з козака, вкладаючого це в уста ліричного героя :

Спасибі скажи, що не був на мені
Під час цей лихий навіжений сіряк, –
Говоре до жінки ізгорда козак, –
Коли б це у йому отам я стояв,
То певно б на лаві тепера лежав... [1, с. 349]

У невеликому за обсягом творі є виявлення характеру ліричного героя через інтерпретацію ставлення автора до персонажа. Позиція “ліричний герой” у творах козацької тематики є дещо відмінною від традиційних у ліричних творах, адже не інтерпретує його найвищі почуття, а обмежується лише їх штрихами.

М. Бондар висловив думку, що вихідні ознаки суб’єктного начала схиляли поета і, зрештою, уможлилювали без “байронізму”, без гейневського сарказму, без критично-реалістичного доскіпування першопричин приймати світ, яким він є, і намагались освоїти його повноту в можливій емоціональності й експресії, давши їм інше спрямування [3, с. 21]. Суб’єктна організація творів І. Манжури є репрезентацією внутрішнього світу письменника. З метою неординарного показу поетичного світу митець вдається до різних модифікацій позиції автора у творі залежно від суб’єктивізації ліричного “я”.

Література

1. Манжура І. Твори. – К., 1961. 2. Галич О, Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001. 3. Бондар М. Живопис мелодійного слова (До 150-річчя Івана Манжури) // Слово і час. – № 12. – С. 16 – 25. 4. Бернштейн М. І. Манжура / Манжура І. Твори. – К., 1961. – С. 3 – 43. 5. Заремба В. Іван Манжура. – К., 1972. 6. Радзикович В. Історія української літератури: Підручник для шкіл і курсів українознавства. – Нью - Йорк, 1987. 7. Старков В. З неопублікованої фольклорно – етнографічної спадщини І. Манжури // Південна Україна XVIII – XIX ст. – Запоріжжя, 2001. – Вип.6. – С. 5 – 8. 8. Ткачук М. Естетична стратегія суб’єктної структури української лірики останньої третини XIX ст. // Матеріали 5 конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство / Упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. – Чернівці, 2003. – Кн.1. – С. 36 – 43

In the article the attention is paired to the structure of the tale. The presence of a lyrical subject is interpreted in the lyrical stories of I. Manschura with the cossack orientation. The most distinguished and representative stories, where the author’s position is modeled

The subjective interpretation of the author’s poetic being is characterized by the binarity and by the existence of three positions: “personally author’s”, “author-narrator” and lyrical character. Given poetical

methods, rhetorical figures and features peculiar, to tales with the Cossack orientation of I. Manschura.

УДК 883.3

В. А. Просалова

ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ ТВОРЧОСТІ Г. КРИВДИ

Григорій Федосійович Кривда дебютував у 50-х роках – той складний період літературного життя, коли застійні явища в суспільстві негативно позначалися на ідейно-естетичних пошуках українських письменників. Голос молодого автора вирізнявся простотою і щирістю, пристрасними і на рідкість земними інтонаціями. Навіть тоді, коли його молодші побратими по перу, зокрема І. Драч, М. Вінграновський, входили в літературу голосно і завзято, Г. Кривда не втрачав сили земного тяжіння, лишався вірним обраному шляху. Недарма одну зі своїх збірок 60-х років він назвав "Гомоном землі", мовби ще раз підтверджуючи кривний зв'язок із нею, прекрасною у повноті буття, багатоголосі світу, буянні барв. Гомін землі – це, на думку В. Костенко, "гомін життя, вічного оновлення" [1, с. 82], плекання сили. Терень Масенко назвав поета "вдумливим учасником складної і великої боротьби за щоденний рух вперед" [2, с. 186], помітивши в його ще учнівських спробах прагнення відчувати життя, вдихнути його на повні груди, збагнути його таємниці.

Г. Кривда належав до тих авторів, до яких доля ніколи прихильною не була. Він звідав голод і тягар непосильної праці, відчув біль образ і гіркоту окупації, що й у мирний час нагадувала про себе: то ретельними перевітками, то анонімними листами, а то й відвертими погрозами на його адресу. Пережите змушувало не легковажити словом, не кидатися ним всує, а бути вимогливим до себе і творів, зважувати і вивіряти кожен крок, бо ж і колеги по перу поширювали всілякі плітки про нього, задрячи його популярності.

Мета цієї статті – визначити коло ідейно-естетичних пошуків Г. Кривди, простежити еволюцію його художнього мислення, з'ясувати жанрові домінанти його творів і, таким чином, окреслити жанровий діапазон його творчого доробку, показового як щодо широти осягнення жанрових форм, так і їх синтезу.

Письменник прагнув випробувати себе в різних сферах, відчувати смак подолання стійкого опору незвичних форм. Тому в його арсеналі знаходимо і сонети, і байки, й епіграми, і поеми, і новели, і повісті. Це далеко не повний перелік тих жанрів, які невтомно освоював автор. Не всі вони, звичайно, вдавалися однаковою мірою, та суть, власне, не в цьому. Головне, що письменник завжди шукав нових форм вираження, адекватних змісту.

Органічним для Г. Кривди виявився жанр балади. Драматизмом, напруженістю зображуваних подій відзначається поетове "Слово про

сількора”, у якому важливий не стільки перебіг подій, скільки сюжет внутрішній, настроєвий. У творі смерть сількора передається через сприйняття матері, тому особливо гостро. Із психологічним аспектом зображення тут гармонують картини природи – похмурої, зловіщої, що служать не тільки тлом для подій, а й своєрідним емоційно-психологічним камертоном:

Низько схилилось зав'южене небо,
Мовчки над трупом клялись:
– Знай, ми відплатим убивцям за тебе!..
– Знай... – і гвинтівки звелись [З, с. 36].

Недомовленістю, навмисною узагальненістю вислову передається думка про те, що естафету приймає надійна зміна: не я, не він, а саме вони, представники молодшого покоління.

У творах Г. Кривди виразно виявилися баладні мотиви, що, однак, не набули властивого цьому жанру, тобто баладі, художнього вирішення, поєднуючись із життєствердними інтонаціями. У ”Баладі про шевця”, присвяченій пам'яті батька, зображується загибель героїв у бою – факт, без сумніву, трагічний, відповідний жанру. Проте змалюванням героїчної смерті шевця і його побратима Захарка вірш не закінчується. Друга частина твору - на відміну від першої – звучить життєствердно. Інвалід, колись нікому не потрібний, усіма забутий, що мусив лише чекати милостиню від перехожих, зміг знайти себе, своє місце в житті, ставши потрібним людям. Він, як і колись, сидить на тому ж місці, але вже не в очікуванні милостині, а для того, щоб лагодити людям взуття. Тому так весело вистукує його молоток, тому й грає на його обличчі усмішка.

До улюблених жанрів Г. Кривди належить сонет, що дисциплінує думку, змушує бути вимогливим до себе, лаконічним. Сонети Г. Кривди цікаві, змістовні, художньо вагомі. У них клеочуть пристрасті, палахкотять емоції, нуртують думки. У сонеті ”Дороги йдуть..”, наприклад, окреслюються протилежні життєві шляхи: тернисті, осяяні світлою метою, і легкі, безхмарні та, зрештою, і безцільні. Поета захоплюють ті, хто, незважаючи на труднощі, невдачі, не збивається на манівці, а впевнено йде до поставленої мети, ”хто серцем юний, хто життя пізнав, хто раз хоч падав, але все ж не впав” [Г 3, с. 58]. Їм поетова шана і хвала, їм поетові симпатії і слова.

Я славлю тих, хто вугілля руба, Кого
хвилює сонячна доба... [З, с. 58].

Така ясність позиції, чіткість акцентів притаманні поетові, якому, проте, не завжди вдається уникнути загальників, декларативності.

Г. Кривді скорився не лише жанр сонета, посилено йому видалася й така складна форма, як їх вінок. У ”Гомін землі” ввійшло п'ятнадцять творів, їх відкриває магістральний сонет, що складається з перших рядків наступних віршів. Пройнятий відразу до спокою, пронизаний струмом найвищої напруги, він служить своєрідним резонатором наступних. Ліричний герой розуміє, що життя складне, що в ньому є і боротьба, і незворушний спокій, і смерть.

Турбуючись про долю планети, він ставить перед собою і перед іншими нелегке питання: "Що ж ти зробив для того, щоб дитя / Не умивалось матері сльозою?.." [4, с. 335]. Бажання активних дій, прагнення відчувати свою причетність до позитивних змін у житті вирізняє героя з-поміж інших. Лишатися спокійним він не може, бо це протиприродно, бо це означає зупинитись, тобто не жити, приректи себе на передчасну смерть.

Нехай життя – лише коротка мить,
Любити, будувати і творить -
Що є прекрасніш в світі для людини! [4, с. 340].

Серце героя не спроможна змінити навіть війна, воно продовжує битися інтенсивно і неспокійно і після її переможного закінчення – у передчутті нового, у наполегливому прагненні боротися за нього до кінця. Його спостережливе око помічає все: і визрівання тугої зернини, і досягання плодів, і приємні метаморфози ("де був окоп – шепоче з вітром цвіт"). Герой сповідує активні життєві принципи: ситий спокій і безтурботне існування йому чужі. У зв'язку з цим у вінку сонетів піднімається ще одна проблема: значущості художнього слова. Яким воно повинно бути, те слово, що хвилює і непокоїть, бореться і перемагає, додає сил і снаги? Г. Кривда підкреслює, що воно повинно дзвеніти, як струна, гриміти, як грім. Ремінісценції зі стефаніківськими "Амбіціями" ледь уловимі, відчутні хіба що на рівні теми, бо поет пише про те, що турбує його самого, що йде з глибини його душі. Саме тому йому віриш, вважаєш не позою, а щирим одкровенням оці безхитрісні рядки-прохання:

Пролийся ж, музо, щедрістю в слова,
Нехай в сонетах вічність ожива,
Якщо вже ти назвалась нескупою.

[4, с. 341].

У цих словах відчувається одвічна поетова невдоволеність зробленим, пошуки ним отого єдиного слова, що народжується у світлі хвилини творчого осяяння.

Окремого слова заслуговує сатирично-гумористична творчість поета, представлена байками, гуморесками, літературними епіграмами, фейлетонами. Їх вістря автор спрямовує проти неробства, підлабузництва, зазнайства, крутіїства – всього потворного в житті. Звертаючись до відомих сюжетів, автор надає байкам сучасного звучання. У новій байці на старий лад – "Директор, Вовк та Ягня" – хоч і зображується добре відома ситуація з безпомічним Ягнятком, проте, вчувається дихання сучасного життя, його проблем. Якщо в байці Л. Глібова на першому плані класовий антагонізм, то у Г. Кривди - підлабузництво, споживацтво. Виявляється, Вовкові Ягнятко потрібне для того, щоб задобрити свого шефа. Досягти цього йому вдалося – і він був призначений "доставалою" із легкої руки директора радгоспу, ласого поживитися за рахунок держави. Отже, традиційний образ хижого Вовка набуває нових якостей: хитрого, спритного пристосування.

Не менш колоритним виявляється й образ Лева – владного, могутнього самодура. Він керує будівництвом, так би мовити, здаля, не заглиблюючись у суть справи. Тому й викликає у нього подив відсутність спеціального входу вже після закінчення будівництва. Некомпетентність у тому, що відбувається, чим він керує, яскраво підтверджується його подивом, зумовленим незнанням того, що він сам підписував цей проект. Тип самодура, який відчуває свою безмежну владу і використовує її згідно зі своїми забаганками, саморозкривається і, таким чином, викривається у творі.

Мораль у байках Г. Кривди виконує не стільки роль повчання, скільки своєрідного підсумку, лаконічного і чіткого. Здебільшого вона є органічною у творі, служачи образним вираженням ідейного змісту, як, наприклад, у байці "Розмова у полі". З розмови ховрахів вимальовуються два типи господарів: дбайливого, хазяйновитого і горе-голови, який жодного разу не побував у полі під час жнив, не боровся зі втратами. Урожай збирався невчасно, тому на полях лишалося багато поживи ховрахам, який жилося привільне і легко, адже "зима на носі, а у полі зерна ще всякого доволі". Ховрахам та їх рідні вигідні такі голови колгоспів – до такого висновку підводить читача байкар.

Байкарський доробок Г. Кривди розмаїтий, представлений не лише творами з розвинутою фабулою, а й короткими байками, байками-приказками, що дають можливість оперативної відгукнутися на те чи інше явище, подію. У творах цього типу немає розгорнутих характеристик персонажів, деталізації місця і часу подій. Байкар невимушене, одним-двома реченнями вводить героїв у комічні ситуації, максимально ущільнюючи сюжет. В однойменній байці Світлячок, наприклад, збирався "затмарити собою цілий світ", але, зірвавшись у політ, відразу ж упав. Комізм досягається тут невідповідністю між уявним і реальним. У байці викриваються ті, хто переоцінює себе, свої заслуги, хоч прямо про це ніде не говориться, окрім моралі: "Не уявляй про себе, що великий, / Якщо родивсь з маленькими крильми!" [4, с. 121]. Це дружня порада і водночас пересторога тим, хто високо дере носа, хто нехтує нормами і принципами моралі, перебільшуючи свою значущість.

У коротких байках Г. Кривди мораль – не обов'язковий елемент. Так, у байці "Горб на рівнім місці" все настільки ясне, що вона була б зайвою. Початок твору відразу вводить у перебіг подій: на поле вивезли два вози гною, але не розкидали вчасно. Тож і набундючився гній, перейменувавши себе горбом. Проте як не називай себе, але суть від цього не змінюється.

Г. Кривда уміє помічати комічне в житті, уміє зображувати його так колоритно, що сприймається воно як малюнок із натури. "Отелячив" – цією назвою підкреслює гуморист результати крутійства спиртного комірника, який зміг приховати крадіжки, списавши їх на мишей. А оскільки нестача була досить значною, той миша, що з'їла стільки добра, повинна досягати небувалих розмірів. Тому, за словами комірника, вона "така, як корова...". Мовна партія персонажа служить створенню повнокровного образу, його індивідуалізації, інакше це був би не образ, а схема, яка нікого не хвилює, нікому

не запам'ятовується. З цієї ситуації автор не виводить повчання, як байкар, лише змальовує реакцію самого комірника на такий бажаний фінал. Виявляється, йому повірили і все списали. Довірливість керівників на руку таким торбохвагам, як він.

Герої гуморесок Г. Кривди розкриваються здебільшого у словесних зіткненнях, що дозволяють виявлятися кожній із сторін. У гуморесці "Буває й так" автор зображує сцену з родинного життя: дружину, що засідала у виконкомі мало не до ранку, зустрічає обурений чоловік. Через конкретне, побутове поет зумів показати типове, характерне для діяльності деяких наших адміністративних органів, що не звільнилися від зайвої метушні і галасу. Захоплення засіданнями, зборами, нарадами, які відбирали багато часу, а приносили мало користі, відривало людей від роботи, дезорганізовувало їх.

Поет дотепно висміює ледарів, які зайняли високі: пости і тільки шкодили господарству. Тип такого нероби, що (до того ж!) керує колгоспом, вимальовується у "Пригодах з Юхимом". Дії цього керівника змальовуються у гротескному плані: Юхим лише п'є та спить, тому й проспав той час, коли його зняли з посади. Отож і доводиться рядовій колгоспниці вказувати йому на воли і батіг, щоб опам'ятався. Цей красномовний жест, приперчений в'їдливими словами, викликає лише загальний регіт. А сміх, як відомо, впливає навіть на тих, на кого інші засоби вже не діють. Сатирично-гумористичні твори Г. Кривди різноманітні тематикою, вагомі змістом, цікаві формою. Вони прицільно б'ють по негативних явищах суспільно-побутового і родинного життя.

Поема як жанр утверджувалася у творчості Г. Кривди поступово, виростала з його лірики, тому й розвивала вже окреслені мотиви. "Пам'ять болю" – це драматична поема, що ввібрала, зокрема, виявлені в ліриці мотиви, проте осмислювала їх на іншому життєвому матеріалі. У творі йдеться не просто про пам'ять матері, а про пам'ять цілого народу, що в нелегких випробуваннях виборів собі весну. Ця пам'ять зберігає і обгорілий колос, і "посвист куль, і посвист солов'їв, і синь очей дівочих помертвілих". І доки вона існує, доти живе людина, доти живуть її справи – героїчні чи, навпаки, підступні, добрі чи злі. Їх критерієм виступає совість, непідкупна, всевладна. Саме з позицій совісті, доброти і людяності оцінюються вчинки героїв, їх поведінка. Мати в поета – не лише страдниця, вірніше, не просто, а насамперед жінка героїчної долі, що змогла перебороти особисте горе і стала на захист Вітчизни. У важкий для країни час вона не почуває себе самотньою, хоч втратила чоловіка і сина. Вона разом з іншими стає учасницею підпільної боротьби з ворогом. Мов про рідних, тепер вона дбає про бійців партизанського загону, вболіває про долю кожного з них. Мати постає втіленням кращих рис людини, бо для неї життєвим правилом стали принципи колективізму і людяності. Не можна не відзначити, проте, деякої переобтяженості твору монологами, чому сприяла персоніфікація абстрактних понять. Окремі місця поеми звучать мляво: даються знаки труднощі освоєння драматичної форми. І все ж, незважаючи на це, поема посіла помітне місце у творчості Г. Кривди, підтверджуючи пошуки ним нових форм самовираження.

Талант Г. Кривди переважно ліричний, тому його прозові твори виявляються своєрідною формою реалізації ліричного задуму. Проза письменника виростала з його лірики, тому продовжувала і розвивала її мотиви. Одним із них є поетизація явищ нерукотворної і рукотворної природи. Одинокий дуб, що не піддається вітрам, стає в автора предметом замилування і гордості:

Характер в нього наш: якщо в важкі літа
Обірве буря лист – знов викине він зелень!

[5, с. 5].

У новелі "Дуб" цей мотив розробляється, звичайно, на ширшому матеріалі, ніж у вірші "Нелинь". Висловлена у вірші думка про те, що характер у дуба наш, непохитний, незламний, конкретизується в новелі. Дуб, напоєний людською кров'ю, виявляє ту ж стійкість, що й поранений боєць, який дав йому життя, втоптавши ненароком жолудь у закривавлену землю. З жолудя давно виросло крилате дерево. Стоїть воно одиноке в степу і шумить, оповідаючи про мужність і героїзм, тільки, на жаль, не всі розуміють його мову.

Голос землі, мову природи прагне зрозуміти Г. Кривда, щоб донести їх до читача, змусити його вслухатися в цей чарівний оркестр. Спостережливе око письменника помічає найменші зміни, найнепомітніший рух. Воно спроможне побачити навіть те, що приховує камінь. "Чує ... гомін стрілка, впирається в камінь, свердлить його. Напружує всі сили, не хоче здаватися. Між скам'янілими жилами повзе і повзе вгору. А брила стискує її, крутить, хоче задушити в собі оту вперту стеблинку" [6, с. 103]. Нещадна боротьба живого і мертвого зображена так виразно, ніби автор був її свідком. Фінал цього єдиноборства закономірний: хоч брила міцна і неприступна, та все ж не всесильна. Ломикамін змів прорости і крізь неї. Перемагає, отже, той, хто наполегливо йде до мети, не схиляється перед труднощами.

На особливу увагу заслуговує тема матері у прозі Г. Кривди. Звучить вона як тема самої землі, багатостраждальної і прекрасної. "...Думи матері. Вони живуть у моєму серці не день, не два, – зізнається автор. – Вони поглинають мене, кидають на край землі і несуть кудись у простір" [6, с. 16]. Письменник прагнув возвеличувати матір, адже вона, на його думку, була "вічним оновленням, вічною радістю природи, сталлю і ніжністю поезії життя" [6, с. 15].

У центрі повісті "Не чужа мати" образ жінки, яка зуміла сиротам замінити матір. Ганна, зазнавши поневірянь, відчувши весь тягар тяжкої сирітської долі, не втратила людяності і доброти, щедро ділилася теплом свого серця з чужими дітьми, з усіма тими, хто потребував її співчуття й уваги, її велике серце не озлобилося навіть тоді, коли чоловіка було несправедливо звинувачено і репресовано, коли від неї відвернулися її колишні знайомі. Єдність із землею, віра в людей додавали їй сил, допомагали вистояти у важких умовах. Важливим у цьому плані є її зізнання: "Я не Ганна тепер. Мене звуть Землею. Це все одно – що я, що Земля..." [6, с. 61]. Людина, яка жила людськими болями і турботами, яка вміла забувати особисте горе, коли

страждали інші, мала право на ці слова, адже в них стисло сформульоване її життєве кредо.

Образ матері стає особливо яскравим і повнокровним завдяки зіставленню з духовно близькими їй людьми: Іваном Петровичем Сайком, Макаром Шипкою, Остапом Бревусом, Панасом Ковальчуком, Марією. Об'єднує цих персонажів відданість справі, стійкість життєвих переконань, прагнення лишатися людьми. У роки нелегких випробувань вони не втрачають віри в справедливість, хоч не раз стикаються з підлістю, злом у найрізноманітніших його виявах.

Невгамовним, гарячим, запальним постає у творі. Остап Бревус. Йому доручили керувати господарством, бо він дбає про народне добро, вболіває про людей. Дізнавшись, у чому звинувачує голова сільради Івана Костенка, Остап із Макаром з'ясовують його непричетність до крадіжки. Запального Остапа стримує при цьому розважливість Макара. Зіставлення поведінки героїв у вирішальні хвилини, коли на карту ставилася гідність, честь, допомагає розкрити неповторність кожного з них. У життєвих перипетіях вони ніби доповнюють один одного: гарячий Остап рішуче втручається у розв'язання суперечки, розважливий Макар знаходить докази, що підтвердили б безпідставність звинувачень. Єдність героїв, що кохали Ганну і претендували колись на її руку і серце, глибоко символічна: особисте не може роз'єднати людей, якщо їх зближують вищі інтереси.

Образ Остапа розкривається у творі багатогранне: у діях, вчинках, через сприйняття Ганни, онука, близьких йому людей. Ретроспективний спосіб зображення окремих епізодів із його життя підпорядковується розкриттю не тільки тих чи інших рис характеру, а й оцінки чи самооцінки зробленого. Образ героя, таким чином, збагачується новими деталями, подробицями, стає повнокровним і переконливим. Повість "Не чужа мати" має ліричну тональність, добре продуману композицію. Вона складається з п'яти розділів, які автор образно називає "думами", тобто думками, роздумами про пережите і наболіле. Ліричні відступи, іноді, щоправда, надто прямолінійні, уривки з щоденника, схвилювані зізнання письменника посідають у ній помітне місце, поєднуючись з епічними фрагментами.

Жанровий діапазон творчості Г. Кривди, як підтверджує аналіз, досить широкий і охоплює ліричні, ліро-епічні, епічні й частково драматичні різновиди, хоч, звичайно, не в повному обсязі. Освоєння нових жанрових форм здійснювалося автором у межах уже розроблених тем, що збагачувалися у процесі змушнення його голосу.

Література

1. Костенко В. Громадська совість поета // Донбас. – 1967. – № 3. – С. 81. **2. Масенко Т.** Весняні мотиви молодого поета // Вітчизна. – 1953. – № 3. – С. 185 – 186. **3. Кривда Г.** Гомін землі. – Сталіне, 1961. **4. Кривда Г.** Щедрий світ. Проза, поезії. – Донецьк, 1972. **5. Кривда Г.** Дорогами рідного краю. – К., 1962. **6. Кривда Г.** Думка про матір. Повесть та новели. – Донецьк, 1980.

The literary heritage of G. Kryvda is analyzed in the article. The genre range of his creative work is also defined: it's represented by lyrical verses, poems, epigrams, fables, novels. Special attention is devoted to the fables' variety, satirical-humorous creations of the poet, that occupy an important place among his works.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821. 161. 2 – 31. 09 + 929 Андрухович

А. О. Галич

АСОЦІОНІМ У СУЧАСНОМУ ПОСТМОДЕРНОМУ РОМАНІ: Ю. АНДРУХОВИЧ “ДВНАДЦЯТЬ ОБРУЧІВ”

Юрій Андрухович (нар. 1960 р.) – відомий український постмодерний письменник, керівник легендарного письменницького угруповання Бу-Ба-Бу. Його творча діяльність розпочалася з написання перших збірок поезії “Небо і площі” (1985), “Середмістя” (1989). Потім були опубліковані “Екзотичні птахи і рослини” (1991), “Екзотичні птахи і рослини” з додатком “Індія”: Колекція віршів” (1997). Подальший розвиток творчості окреслили чотири найвідоміші романи автора “Московіада”, “Перверзія”, Рекреації”, “Дванадцять обручів”. Останній твір “Дванадцять обручів” витримав уже кілька видань і неоднозначну реакцію критики та отримав нагороду німецького міста Лейпціга за порозуміння. Твір є типовим постмодерним романом, що вписується у світову і національну парадигму (М. Павич, У. Еко, О. Памук, К. Кізі, Дж. Хеллер, Дж. Фаулз, В. Пелевін, О. Забужко, О. Ірванець, Г. Пагутяк, Є. Пашковський, В. Медвідь). Для постмодернізму кінця ХХ – початку ХХІ століть притаманні іронія і самоіронія, фантазмагоричність мислення, непередбачуване поєднання трагічного й комічного, тяжіння до фарсу та буфонади, ірраціональності, аморфності бачення світу, фрагментарність, еkleктизм, вживання ненормативної лексики, примітивізм, цитатність, інтертекстуальність. Власне, мова йде про свідомий розрив з існуючими в літературі традиціями, класичною спадщиною минулих поколінь.

В українському літературознавстві проблеми постмодернізму вивчали Д. Затонський [1], Т. Гундорова [2; 3], Т. Денисова [4], Н. Зборовська [5; 6], М. Коваль [7], Т. Кравченко [8], С. Руссова [9].

Нещодавно з'явилися перші кандидатські дисертації, присвячені творчості Юрія Андруховича, зокрема С. Лизлової [10]. Андруховича

шанують і згадують такі провідні вчені та есеїсти як: О. Гнатюк, К. Москалець, М. Павлишин, М. Сулима, Ю. Шерех, Є. Баран, Б. Бойчук. Проте в жодного із названих авторів об'єктом дослідження не були асоціоніми. Про них у їхніх працях немає жодного рядка.

Метою нашої розвідки є з'ясування естетичної функції асоціонімів у романі Ю. Андруховича “Дванадцять обручів”.

Усього у згаданому творі письменника нами було нараховано до п'ятдесяти асоціонімів.

Найчастіше зустрічаються такі асоціоніми: *Річка, Потік, Перший, Другий, Третій*.

По кілька випадків вживання мають асоціоніми: *Мозковий Центр, Хребет, Стіна*.

Більшість асоціонімів уживається лише один раз: *Людина, Творець, Природа, Чуже, Який Рятує Від Смертельної Небезпеки, Велетень, Гіпертрофовані Шлямбури й Дюбелі, Професійна Мова, Дуна Середня і Дуна Верхня, Шлях, Пластикова Риба, Ринок, Круглий Стіл* та інші.

В. Галич пропонує класифікувати асоціоніми на однокомпонентні, двокомпонентні, трикомпонентні та ініціальні антропонімні утворення [11, с. 137 – 139].

Твірною базою однокомпонентних асоціонімів можуть бути різні частини мови. Зокрема, у Ю. Андруховича зустрічаються асоціоніми, виражені іменниками (*Велетень, Людина, Творець, Природа, Чуже, Шлях, Ринок, Річка, Потік, Опера, Стіна, Хребет, Сон, Батько, Океан*); порядковими числівниками (*Перший, Другий, Третій*); двокомпонентними антропонімними утвореннями за формулою “іменник + іменник” (*Господар Закладу, Зміст Історії, Ангел Циклонів*); “прикметник + іменник” (*Професійна Мова, Круглий Стіл, Пластикова Риба, Безсмертний Йосиф, Велика Подорож, Західна Цивілізація, Світляна Стіна, Світляні Сходи, Мозковий Центр*).

До того ж у Ю. Андруховича трапляються асоціоніми, які відсутні в класифікації Валентини Галич, а саме: утворені за формулою “іменник + прикметник” (*Дуна Середня і Дуна Верхня*); а також утворені лексико-синтаксичним способом – зрощення членів цілого речення в одне слово: (*Міждвохчоловіків*); або ж шляхом поділу на різні без певного смислу звукосполучення фрагменти такі речення, як: *Ясто. Ю. Між. Нимидво. Ма.* (Я стою між ними двома). Окремо слід виділити асоціоніми, виражені підрядними реченнями, у складі яких є різні частини мови (*Який Рятує Даму Від Смертельної Небезпеки*), що є характерним для постмодерного письменницького мислення.

Асоціонім “*Стіна*” в романі Юрія Андруховича “Дванадцять обручів” виконує роль своєрідного обрамлення, уперше він уживається на початку твору, вдруге – наприкінці. Перша згадка про *Стіну* з'являється в авторському мовленні: “...В недалекому від полонини

Дзиндзул місті Берліні впала *Стіна*, східноєвропейська географічна мапа зазнала досить радикальних змін як у кольорах, так і подекуди в контурах...” [12, с. 51]. Падіння “*Стіни*” символізує у даному випадку кінець холодної війни, об’єднання Німеччини і є передчуттям наступного розвалу Радянського Союзу, ліквідації соціалістичного табору. І хоча карта Європи суттєво змінилася після падіння берлінської Стіни, однак (автор прямо на це натякає), далеко не всі проблеми життя від цього змінилися на краще: “...Натомість у молодій державі Україні з’явився *новий тип людей*, тобто виникла вузька, ніби вушко голки, можливість вельми швидкого і беззастережного збагачення” [12, с. 51]. У розв’язці роману асоціонім “*Стіна*” зустрічається п’ять разів, двічі у варіанті “*Світляна Стіна*”, що ніби символізує перехід з реального світу у світ потойбічний, куди прямує один із головних героїв Карл-Йозеф Цумбруннен, який приїхав в Україну після ліквідації берлінської Стіни і налагодження гуманітарного обміну між різними частинами Європи, а потім трагічно загинув у Карпатах неподалік від Дзензули.

“Але десь у повітряному трикутнику поміж Святим Штефаном, Мальтійською церквою та Гробницею Капуцинів ним було владно вдарено об невидиму й непроникну завісу. І всього засліплено нестерпно-білим спалахом. Перед ним постала *Світляна Стіна*, з якої хрипкуватим джазовим голосом запитало:

– Хто *Tu* такий? Хто домагається бути впускеним?

Карл-Йозеф і незчувся як відповів:

– Я – *Його Ясність*, цісар Австрії, король Угорщини.

Глядачі (а було їх, невидимих, сотні тисяч на цьому концерті) засвистіли й затупали.

Тоді зі *Світляної Стіни* тим самим голосом мовило:

– Я не знаю такого. Хто домагається бути впускеним?

Й аж тоді новоприбулий знайшовся з відповіддю:

– Я Карл-Йозеф, бідний грішник, фотограф і перелюбник, здаюся на *Твою* ласку.

Невидимі Глядачі затихли. Всього на півсекунди, хоч здалося, ніби на дев’ять тисяч років.

– То можеш увійти, – мовило врешті від *Стіни*.

І тоді *Стіна* перестала бути стіною, а стала *Світляними Сходами*, і вони провадили – як це не дивно – вгору” [12, с. 260 – 261].

Значення метафори “Світляна Стіна” посилює включення до її лексичного поля низки асоціонімів, котрі оживлюють контекст біблійної літератури: *Tu*, *Його Ясність*, *Невидимі Глядачі*, *Світляні Сходи*.

У розв’язці роману асоціонім Стіна набуває ознак того рубежу, що розділяє реальний світ і світ сакральний. Не даремно *Світляна Стіна* у потойбіччі перетворюється у *Світляні Сходи*, що ведуть вгору до небес, врешті-решт – до Бога.

Автор намагається пояснити читачам, що в реальному житті людина може бути будь-ким, не залежно від того, яку посаду вона

посідає чи яку має професію, але там, у потойбічному світі за *Стіною*, все це не має жодного значення. Людина, що прямує до Бога *Світляними Сходами*, рівна перед іншими людьми, що пройшли *Стіну*, досягли вершини досконалості.

У світовій літературі “*Стіна*” досить часто виступає символом. Наприклад, “у Л. Андрєєва є жахливе оповідання під назвою “*Стіна*”, в якому стіна символізує приречене на хвороби і знищення людства, страшну безвихідь і неможливість подолати стіну. У Булгакова образ стіни функціонує й у реальному сенсі, й у символістичному. *Стіна* – це завіса між людьми, символ ізоляції й відокремленості, навіть воєнної небезпеки” [13, с. 39]. У Ю. Андруховича, як і у його побратима О. Ірванця, метафора “*Стіна*”, написана з великої літери, набуває набагато більших філософських узагальнень, аніж просто символ у Л. Андрєєва та М. Булгакова.

Велике значення у “Дванадцяти обручах” Ю. Андруховича надається асоціоніму “*Річка*”, що інколи в тексті роману з’являється як його синонімічний різновид “*Потік*”. Безіменна “*Річка*” в розумінні письменника – це могутня природна стихія. Автор постійно звертається до цього асоціоніма, наголошуючи на потужності, величі й силі річки, яка, усупереч волі людини, споконвіку несе свої бурхливі води в далеке синє море.

Уперше асоціонім “*Річка*” спливає у свідомості одного із головних героїв роману Карла-Йозефа Цумбруннена під час його подорожі до Дзендули: “Бо зараз водій так безладно описаного мною джипоїда, й десяти кілометрів не проревівши уздовж нічного шосе, маючи зліва небезпечно навислі кам’яністі схили, а справа внизу *Річку*, без попередження завертає таки праворуч униз (героями підкидає, наче трупами в мішках) і, без роздумів подолавши згадану вже *Річку* впоперек її течії, вискакує на розгрозлу лісову дорогу...” [12, с. 30]. І далі в романі асоціонім “*Річка*” найчастіше супроводжує сприйняття Карпат професійним австрійським фотографом Карлом-Йозефом, який постійно милується природою гірської місцевості.

Після зникнення Цумбруннена іншим героям твору в процесі пошуків фотографа час від часу в свідомості з’являється асоціонім *Річка*, ніби віщуючи його трагічну загибель. Одній із головних героїнь Ромі ввижається образ зниклого Карла-Йозефа саме поблизу річки, ніби готуючи інших героїв до знайдення тіла загиблого саме в *Річці*: “Я вже не хочу цього слухати, сказала пані Рома, всоте відходячи від вікна. *Крила уяви* вмиль віднесли її на берег *Річки*, й вона побачила Карла-Йозефа, що нетутешньо переступаючи через купи порожніх бляшанок, входить напівзігнувшись у закурену чорну халабуду, обліплений з усіх боків крикливими й верткими циганчуками. Чому ми сидимо тут і нікуди не йдемо, спитала вона. То я коли ще про це сказав, нагадав Артур Пепа. Походимо над *Річкою*, подивимось і на тринадцятий” [12, с. 176]. Загадкові, не до кінця зрозумілі фрази, повторні вживання асоціоніма

“Річка” викликають у читачів відчуття тривоги, непевності, трагічної безвиході героїв.

Саме в Річці, у невинному потоці шалено збуруненої води закінчує життєвий шлях Карл-Йозеф Цумбруннен. Та “Річка”, якою він постійно милувався під час мандрівок Карпатами, (“Карл-Йозеф Цумбруннен любив купання в зеленуватій гірській воді. І загалом, як усі мої герої, він любив воду” [12, с. 180]) стала останнім його пристанищем перед смертю: “Карл-Йозеф Цумбруннен лежав у водах Річки, трохи нижче від місця, де в неї впадає Потік. Його багато годин волокло за течією, два-три рази вдарило до прибережних скелястих виступів, нещадно покрутило в центрифугах кількох чорторіїв, потерло твердим піском на мілководді, одного разу добряче пошарпало на перекатах найвужчої горловини, але потім знову зірвало з місця і – хоч витягнуті зобабіч берегові гілки й намагалися тисячу разів його схопити як не за розбухлий светр, то за полу куртки – все-таки винесло у Річку” [12, с. 179].

Для постмодерної літератури характерне знижене вживання вульгаризмів, просторічних слів. Не є винятком і асоціоніми. Зокрема, в романі “Дванадцять обручів” Ю. Андруховича зустрічаються асоціоніми “Дуна Середня” і “Дуна Верхня”: “Справа в тому, що до жіночки у віконечку не так давно потелефонували про його (поїзда. – А. Г.) майже двогодинне спізнення, оскільки на перегоні між станціями Дуна Середня і Дуна Верхня на путях лежала корова (чорний ніби смола смольний ебонітовий апарат, а також далека від досконалості диспетчерова дикція все ж залишають сумніви, чи справді корова (колода? колона? корона?)” [12, с. 27]. Функція згаданих асоціонімів є типовою для постмодерного роману: здається, що у даному випадку ми маємо справу зі звичайними назвами залізничних станцій, але в реальному житті ніхто не назве станції “Дунами”, бо це абсурдно і неетично. Однак у постмодернізмі поєднання натуралізму і соціальної сатири, що викликає естетичний шок у читача, є природним явищем, на чому базується чорний гумор, підвищений інтерес до огидного.

У листах, написаних Цумбрунненом з України, а “це дивна суміж приватної публіцистики, суперечливих щоденникових нотаток, і нічим не вмотивованих емоційних проривів у сфери, що межують з метафізичним” [12, с. 15], йдеться про спроби з’ясувати особливості національної ментальності українців, іронію з приводу спроб окремих з них довести, “що насправді вони є нащадками давніх єгиптян та етрусків” [12, с. 17], з’являються асоціоніми “Людина”, “Природа”, “Творець”, сповнені, на перший погляд оптимістичного пафосу, насправді ж вони набувають іронічного звучання: “Я змушений провалюватися все глибше в цей трагікомічний антураж, у цю цинічну безвихідь – і вірити, що насправді вони є нащадками давніх єгиптян та етрусків, чому доказом їхні національні барви та календарні обряди, в яких відбита вся краса та гармонія стосунків Людини з Природою і

Творцем” [12, с. 17]. Іронія, що прихована в асоціонімах, які мають, здавалося б, потужний позитивний потенціал (Людина, Природа, Творець) посилюється вживанням героєм Карлом-Йозефом Цумбрунненом шматка польської фрази: “Вшистко очивісьце з дужих літер” [12, с. 17]. Звернення до макаронічної мови є поширеним у новітньому постмодерному романі способом досягнення іронії та самоіронії.

У Ю. Андруховича трапляються поодинокі спроби створити незвичні асоціоніми, що складаються з речень, поділених на різні фрагменти, які утворюють без певного смислу звукосполучення: *Ясто. Ю. Між. Нимидво. Ма.* (Я стою між ними двома). Автор у традиціях необароко ніби грається в слова, усупереч усім законам правопису гібридує їх, поєднуючи окремі фрагменти в непоєднані утворення, тим самим прагне здійснити те, чого до нього ніхто не намагався робити. Асоціонім *Ясто. Ю. Між. Нимидво. Ма* з’являється у мові однієї з головних героїнь роману пані Роми, яка не може визначитися поміж двома чоловіками, власним чоловіком Пепою та австрійським фотографом Цумбрунненом: “Одного з них я люблю, другий мені подобається” [12, с. 91].

Асоціонім *Який Рятує Даму Від Смертельної Небезпеки* також є неологізмом у романі Ю. Андруховича, оскільки постає цілим підрядним реченням, у складі якого зустрічаються іменники, прикметники, дієслова, прийменники, написання яких з великої літери посилює постмодерне звучання роману. Названий асоціонім стосується внутрішньої мови Карла-Йозефа Цумбруннена, авантюриста-прагматика, який хоче хоча б “п’ять хвилин побути героєм старомодного фільму” [12, с. 20], імітуючи романтичне світобачення, якого насправді він не мав.

Таким чином, асоціоніми у романі “Дванадцять обручів” Ю. Андруховича розкривають необмежені можливості художнього слова, гнучкість його образної будови, здатність творити нові смисли, а часом просто гратися в слова. Постмодерне бачення світу письменником дозволяє асоціонімам набувати ознак абсурдності, іронічності, сатиричності, зниження їх естетичної складової. Алюзії, що навіюють у реципієнта асоціоніми, посилюють інтертекстуальність, увиразнюють підтекст твору, впливають на багатозначність і неоднозначність його сприйняття.

Література

1. Затонський Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков, 2000. 2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005. 3. Гундорова Т. Жінка і дзеркало // Ї. – 2000. – № 17. – С. 87 – 94. 4. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і Час. – 1995. – № 2. 5. Зборовська Н. В. Психологічний і літературознавчий: Посібник. – К., 2003.

- 6. Зборовська Н. В.** Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К., 2006.
- 7. Коваль Марта.** Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму // Слово і Час. – 2000. – № 6.
- 8. Кравченко Т.** Постмодернізм – це принципово не модернізм // Слово і Час. – 1999. – № 3.
- 9. Руссова С.** Постмодернізм у сучасній поезії // Слово і Час. – 2000. – № 6.
- 10. Лизлова С. М.** Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю. Андруховича. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 2004.
- 11. Галич В.** Антропонімія Олесь Гончара: природа, еволюція, стилістика. – Луганськ, 2002.
- 12. Андрухович Ю.** Дванадцять обручів. Вид. четверте. – К., 2006.
- 13. Бистрова О.** Імплицитні можливості слова в художньому тексті. – Дрогобич, 2006.

Aesthetic functions of assocyonyms in the novel of Yuri Andrukhovich “Twenty curculs” are reviewed in the article. The accent is made on the postmodernistic vision of the world, which passed through assocyonyms.

УДК 821.161.2Ф: 82-31

В. О. Кравченко

**ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ СИМВОЛІВ
У РОМАНІ “ОТЧИЙ СВІТИЛЬНИК”
Р. ФЕДОРІВА**

Закони творення характеру неповторні у кожного митця. Назви творів, формозміст, образно-тропеїчні засоби, специфіка викладу художнього матеріалу Р. Федоріва свідчать про домінуючий фольклорний елемент. Живучі народні легенди, казки, пісні завжди хвилювали його уяву. Але митець творить і власні легенди, надаючи їм філософської багатовимірності. Тому твори Р. Федоріва, як свідчить М. Ільницький, наскрізь фольклорні, а в “Отчому світильнику” “фольклоризм іде вглиб, у внутрішні ресурси сюжетної дії і психологічної характеристики персонажів” [1, с. 17].

Увага митця завжди була прикута до історії України, яка була “не просто об’єктом для холодних розслідувань”. Це для нього джерело творчості і роздумів, бо він, “людина теперішнього, письменник, творець”, відроджує в душах сучасників відчуття кореневих зв’язків із тими, які “давно зітліли у цій святій землі... обернулися в землю й оновилися у правнуках, які народилися сьогодні” [1, с. 3]; творить гармонію історії і сучасності, живить любов до отчої землі. В ній він

бачив “духовну генеалогію народу” [2, с. 7], про що свідчить ретардаційно-ретроспекційний виклад матеріалу майже в кожному творі.

Роман “Отчий світильник” – “вічне, постійне захоплення Галичем, його Дністром і Луквою, його людьми” [3, с. 3], був об’єктом уваги В. Качкана, Р. Кудлика, В. Панченка, А. Погрібного, М. Слабошпицького та інших. Вже вказувалося на те, що в ускладненій “вітражній” композиції роману викладено історичну “мозаїку”: ліричні вставки, казки, притчі і легенди, що надають зображуваному незвичайності. Це чимало сторінок, які ніби випадають із загальної подієвої історичної тканини твору, але таке оформлення матеріалу поглиблює ідейно-художній зміст. Фантастично-фольклорні, таємничі “відступи”-ретардації розбудовують філософський ідейний стрижень.

Отже, предметом дослідження є образно-символічне мислення автора.

Назва роману “Отчий світильник” – метафорична, поглиблює філософське розмірковування про благодатне світло отчого дому. “Світло символізує першотворення світу... За народними уявленнями, божественне світло має владу над злом і пільмою, що рівнозначне батьківському світлу” [4, с. 460]. Через цей образ письменник реалізував думку про сутність людського буття. Вогонь – репрезентатор світла сонця, який має очисну функцію, а свічка відіграє цю роль у повсякденні. Архетип свічки, впливши на “поверхню” свідомості, актуалізує всезагальні ознаки, притаманні національній ментальності і людському родові. З найдавніших часів в кожній оселі на покуті тримати воскову свічку – охоронницю родини. Світло її вважалося продовженням сонця. Отож у цьому контексті видається символічною назва твору “Отчий світильник”. Батьківське світло живе у серцях дереводіла Чагра, його сина, зодчого, Василька, різьбяр Ігната, лісової красуні Любани, Русина, Марії, Настусі (“завжди відчувала під стопою тепло отчої землі”).

Віртуозне оперування автором грою кольорів, чітке розмежування ”чорного” і “білого” допомагає не просто знайти істину, а й розпізнати зло, що йде від недобрих (чорних) думок і вчинків. Причому кольоровий образ проходить певну семантичну градацію – від епітету до символу, залежно від контексту. Джерелом кольоризму творів Р. Федоріва є слов'янська міфологія. Добро у нього, і це природно, означене білим кольором: “Навколо вже господарювала Морена... господарювала поки що несміло, бо далеко-далеко на заході, в ляцькій землі, Білобог ще не погасив ясного смолоскипа. З навколишніх гаїв Морена крадькома виводила **чорні** (виділення в тексті статті наші) полки...” [3, с. 27], – так починається довга розповідь про пізнання життя. “Білобог – захисник людей від зла, він постійно бореться з Чорнобогом. Символами Білобога є вогненний меч, щит та сокіл, якого він посилав в ніч, щоб той вирвав зло з темного мороку, бо скоро має засяяти день” [4, с. 28], – читаємо в українській міфології. Отож кольороназви стають глибокими символами, що, окрім традиційного

значення, отримують індивідуально-авторське. Чорний – основний колір, що у романі постає у усіх вимірах образності: епітет-порівняння-метафора-символ.

Показу історичної сили народу підпорядковано висвітлення різноманітних сторін життя, і зокрема, опис різдвяної вечері, як виправдання символіки, підтримування стародавніх звичаїв предків, щоб “ніколи не завмирало життя”, очищення... житла від “**чорної** погані” [3, с. 28]. “Різдво – у давнину свято на честь могутнього Бога Рода – творця Всесвіту. Від прадавніх часів так стало називатися велике свято Різдва світла...” [4, с. 421]. А в нашому контексті свято Різдва світла – це продовження життя людини. Від живого вогню запалювалися свічі. І тут автор не проминув логічно наголосити, ствердити істину, – біле поглине чорноту: “**чорні** тіні на білих стінах то злітали вверх, то склали крила і дрібно тремтіли...” [3, с. 29].

Епітети “чорний” та “білий” допомагають означити сутність персонажів: Лют, старший син Чагра, одягнений в “**чорне** корзно”, “лихварством огидним **чорнив** його сиве волосся”(така ж і душа у нього – чорна). Йому пророкує батько поганій кінець: “прийде колись **чорний** люд на твоє гумно і розмете його” [3, с. 52]. Перевага чорного кольору у характеристиці Люта служить засобом застереження: після сварки в родині (драматизує дію те, що сталося це на Різдво) “вівсяний Дід мовчав. На вікні **чорніла** миса, духи предків голотилися навкруг неї, споживали дванадцять страв, слухали Чагра і сумували: переводиться їх рід, ниціє” [3, с. 55]. У батьковій посміщці до Яна, княжого слуги, “пробивалася **чорна** зненависть”, бо він давно зрозумів “червине серце” сина, (це віддзеркалює ставлення людей до нього); але Ян, і це важливіше, “мусив **бліднути**, упокоритися, зменшитися під вогнем батькових очей” [4, с. 30].

Слугує тут віра у прикмети. Перед ритуальною вечерею наverts нас Р. Федорів до незвичайного дійства: сніп вівса у Свят-вечір перетворився у родині Чагрів на Діда, що “п’ярко дихав сонцем, полями і медом... дихав... життям; тисячі життів мав у собі Дід, в кожному зеренці таїлося воно, і тому Чагр ніс Діда в хижу, щоб там ніколи не завмирало життя” [3, с. 28]. Дід, або Дідух – обжинковий або зажинковий сніп. “Вважалося, що в ньому живуть дух поля, дух Бога Сонця та душі померлих предків, які оберігають земне життя” [4, с. 154]. Із цим снопом пов’язані обрядодійства, присвячені магії родючості. Символіка передбачень тут надзвичайно сильна: після вечері, за старим звичаєм, мати висмикнула зі снопа кілька стеблин, зв’язала перевесельцем ложки до купи і встромила у сніп – “віддавала під Дідову опіку долі людей, котрі сьогодні з цих ложок вечеряли, віддавала і просила Діда, щоб рід, як ложки в його соломі, тримався купно і жив у злагоді” [4, с. 54 – 55]. Передбачення поглиблюються: Чагр ненароком роздав ложку, а “сьогодні не втримати своєї ложки... **чорний** знак”. Так, використавши можливості кольору, автор проводить ідею духовної естафети поколінь.

Продовжуючи гру тіней, митець за “**потемнілим** іконним ликом Богородиці”, що мав віщувати щось недобре, вводить ще один образ-оберіг сокири, врубаної у поріг, яка “здавалася стражем, непідкупним і суворим”,...а “в обусі таїлася таїна злагоди і добитку” [3, с. 30]. У ній відблискувало потьмяніле сонце “червеним полум’ям”, (як бачимо, кожний образ-символ продовжує в собі нести світло), нею Чагр не тільки примножував своє добро, а й зарубував лихо на порозі, вона стерегла хату від біди, боронила від “духів **чорних**, від людей заздрісних, від спільників зрадливих” [3, с. 23].

Молитва, що діється протягом всього твору, є тим засобом, що рухає життя. Чагр щороку на Різдво творив нову молитву, і оця “батькова самородна молитва” – поезія його життя, свідчить про духовне вдосконалення не тільки окремого персонажа. Це не просто привнесений автором елемент, що допоміг йому утвердити життєві орієнтири, це те, чим живе людина у повсякденні, бо “молитва – це код, який відкриває шлях до висот духовного пізнання” [4, с. 320].

З усіх образів авторові найближчий і найдорожчий хронограф Іван Русин. “Русин акумулює в собі авторський погляд на літописця як своєрідний критерій духовності тодішнього суспільства” [3, с. 87]. Він пише “труди і дні” не тільки Князівської династії Осмомислів, а й історію людства. Так, життя ставило перед ним вибір, кому служити словом. “Безмежна заздрість Яна є свідченням того, що він розуміє чисту Іванову силу і власну нікчемність. Відтінків у протиставленні Русина і Яна немає, воно **чорно-біле**, як це буває у фольклорі” [2, с. 203]. Іван Русин лиш на схилі літ збагнув найголовніші закономірності людських стосунків, підсумовуючи для себе все, що випало йому побачити. Він – носій справді народної культури й етики. З цим образом пов’язана головна ідея роману, Це совість народу. Він “прагне, щоб світильники, якими люди засвічують свої душі, виводили на ясну дорогу мислі й діяння” [3, с. 89].

Отже, драматизація у романі є свідченням злиття суб’єктивного й об’єктивного. Так, боярин, печатник Ян, який тільки у душі “залишився співцем”, не пожалів найдорожчого, що подарувала йому доля, – гусярського і поетичного таланту, свідомо перебріхує історію, бо прагне, догодивши князю лестощами, і собі “здобути місце під сонцем: “...навіщо тая істина співцеві... Володимирко у його пісні піднявся вище синівської помсти..., не лакомився на вродливих ляцьких дівок і на срібло-злото. У Яновій пісні князь горів жаданням прославити меч руський, славу собі і дружині здобути, раз і назавжди заказати ляхам дорогу на схід. У пісні князь хоробро бився, яко барс...”. Так народжуються різні історичні версії, “історичні чи культово-біографічні” міфи про князів. Отже, із розв’язанням питань давнини “народжується художня багатозначність” [5, с. 128].

Голову Яна роями обсїдають чорні думки: як би згубити всіх тих, “що орудують пером”; він затирає чорні сторінки чварів

міжусобиць, гноблення простолюду – творить зло. Нічого доброго не пригадати: “промінчика світлого, соломини ясної у своїй минувшині не бачить, **чорнота** там” [4, с. 18]. І лише в кінці твору “прокажений духом” Дуліб Покруч проспівав: “Я білий птах...**білий** птах ударив дзьобом **чорного**”. Автор кожним образом шукає істину: Ян “обминувся з чимось важливим на життєвій дорозі”,...”з славою гомінкою” [4, с. 22]. Саме з цим образом тісно в’яжеться чорнота, що поглиблює антитезу: з одного боку, літописець Іван Русин, з другого – літописець боярин Ян. Життєва формула Яна – “**Чорне оббілюй**, криве – випрямляй...”. Де ж істина, у “житті” Яна чи “Хронографі” Русина? Істина в іншому. Містке символічне навантаження несуть останні рядки роману: “більшість критиків ... помітили... цей символічний блиск” [2, с. 200]. Анна, дружина непокірного Чагрового сина Василька, що живе в лісовій пущі, народила йому сина. “З народженням дитини запалювалося нове життя, що символізувалося запаленням свічки, яка на знак чистоти була з **білого** воску” [4, с. 571]. І думається Василькові, що не переведеться в його роду прагнення бути непідвладним князям. А звідси і висновок, про те, що тільки народ вічний своїм корінням. Отже, вдале обрамлення твору – народження сина в глухому лісі символізує безсмертя народу – на противагу минулості роду княжого. Далі істина поглиблюється: це – неповне щастя, бо його треба розділити з іншими вільними людьми, що повинні охороняти свої світильники. Надіється і князь Ярослав, що після його смерті недороблене ним дороблять сини, і що “світильник...не погасне”. Світло отчого дому супроводить людину все життя. Але є ще одне, що стосується і матері князя, угорської королівни, яка двадцять років була руською княгинею і почувалася перекотиполем, і Гарасія Вірменина, що прагне рідного материнського порога: не та мати, що народила, а та, що в люди вивела. І в цьому плані слушне розмірковування князя в кого “чара повніша щастям”.

В. Панченко слушно наголошував, що “жертви ясності”, на які прозаїк іде, піклуючись про символічний обладунок твору, взагалі характерні для письменників романтичного складу” [2, с. 200], яким є Р. Федорів.

Князь Володимирко, як іронічно-грайливо називає його письменник, думав, що Ярослав до книг горнеться більше, ніж до меча, даремно, бо “меч – усьому голова”. Словоблуддя, понівечена правда Володимиром є недобрим знаком і нетривкою основою для князювання Ярослава: “мечів замало, ворогів – хмара”. В кінці твору Коснятко повертає меча уже збайдужілому Ярославу, бо “розбиті його далекоглядні надії” – нема Настусі. Сірославич же вперто доводив князеві, що меч – “сила княжа і влада”. Вина ж уся перекладена теж на нього, бояри не винні у трагедії: той “спустив **чорний** люд з припону”, це – “**чорна** робота”. Винні, отже, “**чорні** люди, ціла земля”.

Ярослав Осмомисл, з одного боку, людина – наділена розумом, поет; і, з другого, – князь-можновладець. Драматична історія його

особистого життя: без згоди був одружений з дочкою Юрія Долгорукого Ольгою. Але князь зустрівся з любов'ю, з жінкою-простолодинкою – казковою Настусею. Тільки з нею завжди говорив про красу і добро. Але й тоді, коли Настуся народжувала йому сина, він чекав “**чорної**” звістки (відчував, мабуть, що почорнив свою душу), а побачив “розлитий усміх” на обличчі годувальниці Марії. Автор цим самим стверджує прописні істини: доля завжди милостива до тих, хто живе добром, а за вчинений злочин рано чи пізно, але доведеться відповідати, що й сталося. Чорні сили забрали Настю назавжди. Її очі не випромінювали рятівного світла, бо із зав’язаними очима була страчена. І у сцені прощання Ольги з Ярославом знову спливає чорний колір: князь побачив її очі, що “світилися, як у давнину, **чорним** вогнем, і вогонь той ані не грів, ані не запалював, ...руки...бігали по **чорній** одежі...”. Ольга йшла до монастиря – вона приречена: “вся в **чорному**, ніби уже прийняла схиму...”. Сміслові навантаження спрямовано на епітет “чорний” що плавно переходить в метафору, чим підкреслюється відраза і непростення. Коло завершується: чорнота заволоділа не тільки світом, а душами персонажів, крізь яку пробивається світло.

Письменник майстерно використав фольклорний принцип паралелізму: “сонце на заході...життя теж докотилося західного пруга” [3, с. 15]. Захворів князь саме тоді, “коли сонце серед ясного дня **почорніло**”. Закінчилось життя однієї людини, для неї всьому кінець (символічне підкреслення автора – з вікна бачить “ріг дубової **почорнілої** від старості церкви святого Духа”); але ж життя продовжується для інших – і для них “куполи собору Успення Богородиці..., закуті в свинець й золотими хрестами увінчані, горять, палають у призахідній сонячній ватрі”. Осмомисл, помираючи, зізнався собі, що переважали у його вчинках і рішеннях не чесноти... Світло отчого світильника так і зосталося для нього недосяжним, що риторичним запитанням підтвердив Гарасій: “Який хосен з твоїх слідів, княже, на землі?” [3, с. 17]. Автор стверджує діалектику життя: “Світильник” не був “надібний” для князя, він потрібний наступним поколінням”; нема на світі нічого вічного, все змінюється, старе відмирає, а нове народжується; перед смертю всі рівні.

Отже, в “Отчому світильнику” – цільна система ідей, сплетено тугий вінок “вічних” морально-етичних проблем, розкриттю яких слугує глибока фольклорна символіка.

Р. Федорів – “поет у прозі”, що підтверджено символічно-романтичним характером поетичного мислення і постійними злетами до “емоційної та буйної метафоричності” [7, с. 27]. А своєрідні принципи письма Р. Федоріва утвердили в літературі оригінальний фєдорівський стиль викладу художнього матеріалу.

Література

1. **Ільницький М.** Книга кам'яного поля (Штрихи до портрета Романа Федоріва // Укр. мова і літ. в шк. – 1980. – № 12.
2. **Панченко В.** Енергія пошуку: Літературно-критичні статті та нариси. – К., 1983.
3. **Федорів Р.** Вода з княжої криниці // Федорів Р. Отчий світильник. – Львів, 1998.
4. **Войтович В.** Українська міфологія. – К., 2002.
5. **Слабошпицький М.** Літературні профілі: Літературно-критичні нариси. – К., 1984.
6. **Качкан В.** Роман Федорів: Літературно-критичний нарис. – К., 1983.
7. **Погрібний А.** Жага черпати з витоків // Р. Федорів. Твори: У 3-х т. – Т. 1: Отчий світильник. – К., 1990.

The article is dedicated to the problem of symbolic-romantic character of R.Fedoriv's poetical thinking. The author pays attention to the principles of Fedoriv's writing peculiarities and analyzes the style of his creativity's organization.

УДК 821. 161. 23

О. А. Махиня

ПСИХОАНАЛІЗ ПОВІСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА “ЩИРА ЛЮБОВ”

Творчість Квітки-Основ'яненка була неодноразовим предметом дослідження літературознавців, і не лише творчість, а його життєвий шлях. Матеріали для української літератури збирали такі дослідники як Головацький Я. “О життю і сочиненіях Грицька Основ'яненка” (1849), Данилевський Г. “Основьяненко. Материалы для истории украинской литературы” (1855), “Украинская старина. Материалы для истории украинской литературы и народного образования” (1866), Науменко В. “Г. Ф. Квитка, как малорусский писатель, перед судом критики” (1893), Баженов Н. М. “Родители Г. Ф. Квитки-Основьяненка. По случаю 130-летия со дня его рождения” (1908), Шамрай А. “До тексту Квітчиних творів” (1924), “Шляхи Квітчиної творчості” (1928), Гончар О. “Значення фольклору у формуванні творчого методу Г. Ф. Квітки-Основ'яненка” (1960) та інші.

У наш час увагу літературознавців привертає його творчість. Здебільшого аналізуються його твори та персонажі творів: Омяк Н. Б. “Жанровий аналіз повісті Г. Ф. Квітки-Основ'яненка “Маруся” (1983), Кичигин В. П. “Від народно – поетичних форм до художнього цілого повісті (“Солдатський патрет” Г. Квітки-Основ'яненка)” (1986), Бабиш Н. Д. “Средства воплощения авторского замысла в романе Г. Квитки-Основьяненка “Пан Халявский” (1889), Корпич Н. В.

“Духовність героїні повісті Г. Ф. Квітки-Основ'яненка “Маруся” (1994), Горболіс Л. “Народно - національні характери у творах Г. Квітки-Основ'яненка” (1994), Ковалець Л. “Про Квітчину “Сердешну Оксану” і не лише про неї” (1998), Вільна Я. “Гуманізм прози Г. Квітки-Основ'яненка, засади соціодетермінізму в оцінці творчості письменника” (2004), Береза І. “Краща жінка - неписемна? (Рецепція давньоукраїнської традиції в творах Квітки-Основ'яненка)” (2005) та ін.

Серед статей, присвячених творчості Квітки-Основ'яненка, більша увага приділена таким його творам, як “Маруся”, “Пан Халявський”, “Солдатський патрет”, “Сердешна Оксана”, також зачіпались й інші його твори. Наприклад, у статті Горболіс Л., що була зазначена вище, на прикладі творів письменника простежується психологія людини, визначення мотивів її дій, переживань та показані особливості національного характеру: “Характери Квітчиних героїв – стверджує Лариса Горболіс, – слід тлумачити через їхнє буття, виходячи з пояснень їхніх стосунків” [1, с. 176]. Вона розглядає формування особистості, пробігаючи по багатьом творам і зачіпаючи кожного головного героя. Ця дослідниця аналізує характери українців у творах Г. Квітки-Основ'яненка.

Говорячи про норми поведінки і мораль, яка вкладена в уста героїв Квітки-Основ'яненка Лариса Горболіс наводить для прикладу слова головної героїні драми “Щира любов”: “... от тут мій таточко ріднесенький, так перед ним і у такий час збрехати не зможу...” [1, с. 177] – наголошує на любові і ніжності з якою тоді зверталися діти до батьків. Тут проявляється неабияка повага до батька, що визначає Галочку як добре виховану дочку, яка шанує свого батька і неймовірно лагідна до нього.

У роботі “Краща жінка неписемна?..” Інни Берези йдеться про зображення письменником неграмотних жінок. Для аналізу були взяті твори “Маруся”, “Конотопська відьма”, “Купований розум”, повість “Щира любов”. Звернемо увагу на аналіз проблеми жіночої освіченості саме на прикладі головної героїні повісті “Щира любов”. Причиною цього явища є начебто незвичайність давати освіту дівчині у той час. Але Інна Береза гарно підмічає, що письменник лукавив: “адже йдеться про другу половину XVIII ст., тоді, коли за хронологією письменницької біографії освіту отримували його мати та інші родички” [2, с. 50]. Вона нагадує нам, що автор у творі звертає увагу читача на допитливість і розум головної героїні. На це І. Береза дає таку відповідь: “...розумна і допитлива, але не вивчена так, як вимагала її допитлива натура, закохавшись в нерівню, робить сумнівні висновки із тієї мізерії фактів, відомих із Писання і навчання черниць та гине від безвихіддя почуттів” [2, с. 51]. Гарний, обґрунтований висновок, але не лише це спричинило трагедію. Цьому упродовж твору сприяло багато чинників.

Отже, повість Г. Квітки-Основ'яненка “Щира любов” з точки зору психоаналізу не досліджувалась. Лише в працях деяких

літературознавців побіжно вказується на емоційний стан персонажів повісті “Щира любов”. Причини, умови психічного стану персонажів творів Г. Квітка-Основ’яненка не раз цікавили дослідників.

У повісті “Щира любов” уже в самій назві вказується на ознаки такого почуття як любов, а саме “щира”, що має означати відверта, чиста, справжня.

На перших сторінках Г. Квітка-Основ’яненко роздумує над самим поняттям “любов”, над відносинами між хлопцями та дівчатами, над їхніми почуттями, ставить питання: “Що то є любов?” [3, с. 302]. Даючи відповідь, автор намагається звернути увагу читача на емоційний стан двох закоханих людей, які переживають захоплення один одним. Письменник хоче показати нам, що різні почуття, наприклад закоханість, симпатія, статевий потяг між протилежними статтями ще не є любов’ю: “Та чи мало в людей через що зоветься “любов”? В них любов і через карі очі, через довгу косу, через рум’янії щоки, через гарну плахту, через вишивані рукава, через танці, через проворство... та я ж кажу, що і через намисто, і через усяку худобу, усе в них “любов”! І там, кажуть, любов, де її і ні капельки нема” [3, с. 302]. Це почуття дуже складне і багатогранне. І люди часто помиляються, називаючи звичайне переживання, або втіхи чи симпатію один до одного любов’ю: “Яка гарна дівчина, яка моторна, чепурна! або “Який красивий парень, який штепний, бойкий!” – от серденько заграло” [3, с. 302] – тут автор вказує на внутрішнє відчуття, яке може виражати не лише щирі почуття, а й бути проявом будь-якого переживання.

Таким чином автор дає нам зрозуміти, що це ще не прояв щирої любові. Далі Квітка-Основ’яненко сам розтлумачує поняття “щира любов”: “Послухайте мене; я таки пожив на світі, бачив дечого чимало <...>, бачив я, живучи стільки на світі, усякі любові і який з них товк бува; так от що то є “щира любов”. Щира любов не приглядається, чи карі, чи чорні очі, чи з горбиком ніс, чи біла шия, чи довга коса: їй до сього овсі нужди мало <...>, серце з серцем здружилося. <...> чи вони чоловіки, чи чоловік з дівкою, чи жінки промеж себе. <...> аби б тільки вони вдвох, то їм ні до чого діла нема. <...>. А як та любов народиться меж парубком і дівкою і візьмуться вони меж собою, так от благодать господня! Живуть як у раю: не тільки сварки і лайки меж ними нема, та й думки противної одно против другого не зна; <...>. Коли ж, полюбившись між собою, парень з дівкою та бачать, що їм зовсім не можна побратись, а хоч поберуться, так друге через нього буде страждати, біду терпіти, так він лучче на усяке горе сам піде, сам повік щастя не знатиме <...>, аби б його другові не було лиха, аби б від нього відвернути біду...” [3, с. 302, 303, 304].

А далі відбувається перше знайомство з головною героїнею повісті: “Така-то була Галочка Таранцівна, на славу не тільки Гончарівці, та й усьому Харкову краса” [3, с. 310] – автор не змальовує самої зовнішності дівчини, але зрозуміємо, що вона, напевне, найгарніша від

усіх. Галочка – дочка Таранця, заможного обивателя Гончарівки. Вона дуже красива, роботяща: “Чутка об ній далеко йшла; а що пісень на неї поскладали, так усюди вони пройшли: усе то про Галочку Таранцівну, яка то вона хороша, яка розумна і звичайна” [3, с. 310]. Росла Галочка без матері, а тому була обділена материнською любов’ю. Батько її дуже любив, усе для неї старався. І вона відповідала батькові добротою й повагою. Женихатися до неї з усіх сторін приїздили, та різних станів женихи були і кожному діставався гарбуз: “Оттим-то Галочка і не йшла ні за кого, що не трапився їй ніхто з парубків, щоб по серцю був, дожидала свого” [3, с. 309]. Складається враження, що дівчина серйозно ставилася до життя, вона знала, що любов – це не іграшка, вона чекала справжніх почуттів: “Та вже їй було так що годів з двадцять <...>. Та прийшов же і її час...” [3, с. 311]. Якось сидів батько Олексій і милувався, як грали дівчата і дочка його. І тут автор знайомить нас з головним героєм твору – це офіцер Зорін. Як водилось тоді встав Олексій, поклонився та й хотів далі відійти: “...бо не приходилося мужикові рівнятися з його благородієм”, але офіцер не дозволив: “Я охвицер перед солдатами та на муштрі, а ти мені рівний і стар против мене...” [3, с. 311] – і хоча Зорін був панського роду, але постає перед очима читача людиною простою, для якого немає людей вищих чи нижчих, він вважає, що перед богом люди усі рівні. Тут між Галею та Зоріним виникло перше захоплення, або точніше зацікавлення особою протилежної статті. Почувши, що той “охвицер” прийде наступної неділі, дівчина перебувала в особливому емоційному піднесенні: “... неначе трошечки почервоніла <...>, а далі й каже – Мабуть, що десь що розумне говорив, бо на нас і не дивився, і хоч я двічі проводила дівчат у кривого танця край самих вас, та він і не зирнув ні разу” [3, с. 312].

Автор змальовує почуття Галочки дуже яскраво, але дає нам зрозуміти, що вона їх приховує. Із появою офіцера Галочка стала веселіше з дівчатами гратись, аби він помітив. “...охвицер... та що за хороший! Молоденький, чорнявенький, очиці як жар, на виду рум’явенький та білий: вже видно, що панського роду...” [3, с. 315]. Зі слів Галочки ми дізнаємося про зовнішність героя. Коли ж Таранець запросив пана на обід, Галочці вже й діла нема до танців та до дівчат – побігла додому. Вона відчуває зацікавлення поки що недоступною особистістю. “Галочка, ще кланяючись, накинула очком, що охвицер щось розказував, а як вона ввійшла, так він, уздрівши її, так і замовк, і рука, догори піднятая, так йому і зосталася, а сам так же пильно дивиться на неї, що неначе з’їсти її хоче. Галочка, звичайно як дівка, се усе підгляділа, та ще й пуще засоромилася...” [3, с. 316] – особливо детально зобразив автор те, як відбулась перша зустріч Зоріна і Галочки, яке емоційне піднесення пережили обоє. Галочка радіє, що нарешті роздивилася його, але засоромилась і сховалась в кімнаті – це є наслідок її емоційного стану. А Зорін не очікував побачити саме ту дівчину, про яку чув від людей. Галочка була дівчиною розумною, і після того як

побачила, що пан не тільки вродливий, а й освічений, вона зрозуміла, що слухала б його і слухала б, та й милувалася б ним. Автор не пише нам про те, що вона закохалась, але це видно з її поведінки, вона стала задумлива, сумна: “Сиділа ж наша Галочка, сиділа, думала ж вона та думала. А що думала – хто її зна. Тільки і промовила “А що ж з сього буде?”, та й сплакнула, <...>. Смутна сіла за роботу наша Галочка, смутна і обідала <...>. От того-то наша Галочка така й смутна була, що неділенька далеко: аж через шість день. У неділеньку охвицер обіщався прийти до них...” [3, с. 318, 319]. Автор показує її стан і через діалог з батьком, якому вона не зізнається, чому їй так погано, і через думки її. Сумно Галочці, бо бачимо, що закохалася вона у пана: вона сумує, коли нема милого поруч і радіє, коли він з’являється, забуваючи про все.

Семен Іванович Зорін починає навідуватися частіше “Що в бога день, покінча своє діло, справить що треба та, не оглядаючись, – на Гончарівку, бачите, до Олексія... більш нічого, йому буцімто тільки його і треба” [3, с. 319] – сам автор у цих рядках дає зрозуміти читачу, що не тільки з Олексієм йому цікаво поговорити, думається, що це вже є привід для наступного побачення з Галочкою. А героїня наша не знаючи, що то за почуття таке: “Слуха!.. Коли б же хто почав би її розпитовати що таке розказував Семен Іванович, то коли б тільки по правді, вона б і сказала, що хоч і прислухалася до усякого слова, та не второпала нічого, бо усе приглядалася, як він гарно говорить та губоньками, що червоні, як та калина, поворочує, і з-за них та зубоньки мелькають, білесенькі та рівнесенькі, як є один; які то рум’яні щоки, які узенькі чорні його брови, – як на шнурочку, а очиці які ж то! <...>, он ямочки на щоках його, що так би і дивилася на них; он рученята невеличкі та біленькі, мов у панночки, та як заговориться, як обіпреться рукою об голову та пальцями перебира своє волосся, чорне як смоль, та м’якеньке як шовк...” [3, с. 320] – зовнішність героя показана через внутрішнє переживання симпатії Галочки до Зоріна. Галочці усе до вподоби у Зоріна, і як говорить, і як приємно їй милуватися ним, бо гарний він для неї. І коли приходять він, навіть: “Небо над нею піднялося, сонечко над нею ніколи так не сяяло” [3, с. 322]. Далі автор показує нам, як веде себе Зорін. Він часто поглядає на Галочку, задумується, і все частіше сумний приходиться. Автор розкриває те, як кохання народилося між хлопцем і дівчиною, але воно народилося у печалі: “Щодень, щодень Семен Іванович був усе смутніший, як ось і овсі не прийшов... Галочка просумувала, і на другий день не дожидала його: нема, нема і на третій, і на п’ятий нема... Галочка сумує, Галочка плаче... то роздума і скаже “Добре він робить, що покинув до нас ходити... Що з того?.. Нехай!” [3, с. 323]. Її смуток переростає у думки про смерть. У цей час теж саме відчуває пан (але про це ми дізнаємося пізніше). Їх почуття однакові, однакове переживання таємної любові, схожий настрій і біль душевна від того, що не знають ще, що кохання їхнє взаємне. Ні, вона не думає про самогубство, бо вона богобоязлива, але розуміє, що він є той самий, єдиний, кого вона могла

полюбити. І без нього життя їй не миле: "... не можу його забути! <...>. Мені треба вмирати; нехай він живе, нехай кохується у білім світі! Нехай і їм світ красується, як найлуччою своєю квіточкою! <...> Мій батько ще не стар, оженився, дітей бог дасть, мене забуде, без мене привикне, не буде журитись; а мені зачим жити на цьому світі? Коли він справді мене любить, як я його, так ще краще мені тут вмерти, бо що з нашої любові має бути? Смерте, смерте, озьми мене!" [3, с. 323, 324], такі роздуми є наслідком того стану, в якому перебувала дівчина. У роздумах героїні присутній деякий егоїзм: Галочка любить свого батька і бажає йому добра, але не хоче розуміти, яка це буде для нього втрата, бо на перших сторінках автор дуже гарно змальовує батьківську любов. Вона найдорожче, що залишилось у нього після того, як він поховав свою жінку. Все своє життя він віддав доньці, жив заради неї і думав лише про її щастя: "Частісінько дякував собі, що не оженився удруге: "Не було б такого порядку у господарстві, а може б, мачуха яка б ще придалась загризла б бідну Галочку, втіху мою, радість мою і щастя" [3, с. 308].

Отже, автор поступово готує читача до трагічної події. Спочатку здається, що Галочка готує себе до смерті через любов, на яку не відповідає Зорін. Але її роздуми про безвихідність становища, в якому вона опинилась, наводять нас на очікування не трагедії, а певного повороту подій. З появою офіцера має щось змінитись у їхніх стосунках. Зорін пояснює як страждає без неї, як сильно її кохає, як боявся, що вона йому не відповість тим же почуттям. І ось тут виникає особливий емоційний стан, коли сльози в них ллються, але від радості. Стан схвильованості і почуття щастя відчувають обоє. Опис їх почуттів дуже чутко і емоційно передається у діалозі. Г. Квітка-Основ'яненко точно змальовує емоції, які їх наповнюють не тільки через слова, а й через рухи тіла: "А він усе просить, та руки цілує <...>, а на серці їй весело, так сльози ж так і ллються <...>, за хлипанням ледве промовила <...>, не тямлячи і сам себе з радості, обняв її, пригорнув до серця..." [3, с. 325]. І знову Галя повідомляє про те, що таке ставлення до коханої людини: "Мені так хороше, що я не зумію і розказати <...>. Я, мов пташка, вибилась з хмарочок густесеньких та темних, біля ясного сонечка літаю. Не страшно мені, хоч по увесь вік горечко, бідонька, усяке лихо: мені усе байдуже. Я мала тепер таку годиноньку з вами, що і повік не забуду цієї радості... <...> – обняла його ручечками і пригорнула до себе куріпко" [3, с. 326]. А Зорін збирається прохати її батька дозволу оженитися. Та сум знову заволодіває Галочкою. Не може стати вона його дружиною, оскільки вважає, що не будуть вони щасливі у шлюбі. Наступна і остання перешкода – соціальна нерівність. Хоч для Зоріна не має значення, він ладен відмовитися від усього і відректись від свого положення. Він готовий до боротьби за своє щастя. Для нього не має значення те, що вона мужичка, а він пан, а щоб довести справжність своєї любові, герой від'їздить до Прилукив: "Поїду додому, озьму від брата, від усіх родичів таке письмо, що вони не тільки дозволяють, та ще

й і просять, щоб я оженився на обивателевій дочці” [3, с. 335]. Таке рішення Зоріна лякає Галочку. Вона не знає чи радіти їй, чи плакати. І радіє, бо знає, що любить він її сильною, чесною любов’ю, і плаче, бо не може дозволити занепасти йому життя: «... знаю, що усюди будуть питатись про вашу жінку: відкіля вона і хто така є? Нехай ви, люблячи мене, і не засоромитесь сказати прямо: “Вона мужичка», та яково вам буде тоді? Усі будуть з вас сміятись, усі осуджати, усі цуратимуться вас... Попрьокам та сміху з вас кінця не буде. Не стерпите – схаменетесь... і раді б вернутися, та вже не можна. От і возненавидите мене...<...> Хіба мені легко буде дивитись, що ви через мене і за мене страждатимете, і я, усе теє бачивши, зможу жити? Однаковісінько вмру, як і тогді, як ви перестанете мене любити”. Вона намагається завірити у тому, що не буде їм щастя у шлюбі: “Хіба ж нам не можна так щиро любитися і не вводити один одного у біду? Будемо собі любитися, як брат із сестрою...” [3, с. 331]. Галочка дуже емоційна особистість. Для неї дуже важливу роль відіграє оточення, в якому вона живе, велике значення для неї має думка оточуючих. Саме ці переконання не дозволяють їй вийти заміж за людину, яка стоїть на сходинку вище в соціальному плані. Найбільше її турбує не те, що можуть сказати їй, а те, що почнуть говорити коханому. Вона щира і чесна з ним, її любов до нього сильніша. Для неї краще вмерти, ніж бачити, як буде страждати він. Чи є це проявом справжньої любові? Галочка прощається з Зоріном наче востаннє. Героїня свідомо оцінює ситуацію, плаче, бо він іде від неї, але знає, що він повернеться, а на рівні підсвідомого розуміє, що це останні обійми, останній поцілунок: “Уостаннє цілую вас, - через силу говорила Галочка, - уостаннє прощаюсь з своїм щастям. <...>. Не забувайте, як вас я щиро любила і що для нашого щастя зробила!..” [3, с. 336]. У цих словах привертає увагу дієслово “зробила” минулого часу, тобто дівчина остаточно визнала своє безсилля і неспроможність. Сильні страждання переживає наша героїня, не хоче миритися з суспільними нормами, та мусить, так вже вихована вона. Вона дотримується принципів, богобоязлива, розумна, але при всьому цьому емоції, переживання беруть верх. В ній постійно ведуть боротьбу розум і почуття. Героїня твору психічно слабка. Як наслідок всіх цих переживань – вона просить батька видати її заміж за будь-кого і швидше.

Квітка-Основ’яненко спробував реабілітувати Галочку: “... так отже ніяка недобра слава не проходила про неї, бо одно те, що добре знали Галочку, що не піде ні за яке худо, ні за усі золотії гори...” [3, с. 343].

Таким чином, Г. Квітка-Основ’яненко досить детально з точки зору психоаналізу розкрив причини, мотиви, умови, а головне наслідки психологічного стану Галочки. Емоції дівчини були викликані певними причинами, вони сповна вмотивовані автором. На жаль, дівчина виявилась занадто емоційно розпущеною. А ось її коханий Зорін

керувався скоріше розумом аніж емоціями, оскільки мав конкретний план і задум того, як треба боротися за своє щастя.

Література

1. Горболіс Л. Народно-національні характери у творах Григорія Квітки-Основ'яненка // Березіль. – № 9 – 10. **2. Береза І.** Краща жінка неписьменна? (Рецепція давньоукраїнських традицій в творах Квітки-Основ'яненка) // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наукових праць. – К., 2005. – вип. 21. – Ч. 2. **3. Квітка-Основ'яненко Г.** Твори у 7 томах. – Т. 3.: Прозові твори. – К., 1981.

In the article to realize attempt psychoanalysis characters in the story “Love Sincerely” G. Kvitky-Osnoviynenka. To make: cause, condition and result emotion state characters author opening detailed. The emotion state hero predominance under mind.

УДК 821. 161. 2: 82 – 31

Г. О. Полякова

ПОЕТИКА УМОВНОГО В ІСТОРИКО-ФАНТАСТИЧНИХ ПОВІСТЯХ ВАЛ. ШЕВЧУКА

Надзвичайно продуктивним способом узагальнення для притчевої літератури виявився такий тип умовності, як фантастика. Тобто специфічний спосіб відображення дійсності, при якому елементи реальності, які беруть участь у створенні топосу, ситуацій, образів, деталей, комбінуються таким чином, що межі правдоподібності виявляються порушеними. Умовна ситуація чи ірреальний персонаж, як і розглянуті вище архетипні дії та образи, використовуються для загострення, універсалізації соціокультурних і психологічних протиріч, для збільшення соціально-філософських проблем.

Таку типізацію образів та обставин у притчевому творі, де порушено межі можливого та вірогідного, вперше виділив А. Бочаров, назвавши його реалістичною притчевістю [1, с. 128]. Це поняття дослідник розуміє як реалістичне зображення умовних ситуацій та образів, насичення їх величезною кількістю точних деталей. Щодо ролі умовного типу зображення у створенні притчевості, то дослідник із цього приводу говорить: “Умовність є не чим іншим, як свідомим зміщенням реальних пропорцій. У притчевій літературі вона сприяє загостренню свідомого, інтелектуального, раціонального сприйняття” [1, с. 133]. Велика кількість фантазмагоричних, химерних сцен у

історичних романах, за твердженням В. Оскоцького, дозволяє віднести такі твори до притчеподібного типу, адже “в їхній поетиці значно підвищена питома вага міфотворчого, фантастичного, гіперболічного елемента” [2, с. 189].

Умовний стиль оповіді неодноразово ставав об’єктом аналізу дослідників. Ситуацію пошуку скарбу, що відома з легенд та казок, детально розглядає А. Кравченко з точки зору висвітлення ідейної запрограмованості образу [3, с. 90 – 92]. Висунуту ним концепцію чотирьох типів умовності стосовно інших творів письменника застосувала А. Горнятко-Шумилович [4]. Роль гротескних, напівфантастичних мотивів та образів, що відривають зображуване від життя, але в той же час допомагають створити притчеве звучання, не здобула повного висвітлення. Отож, нашим завданням є дослідження умовності як засобу художньої універсалізації в художньому просторі історичних творів Вал. Шевчука, тих процесів, завдяки яким сюжетні лінії отримують подвійне пояснення – фантастичне та реальне. Таке дослідження є актуальним із огляду на те вагоме місце, за спостереженням С. Ковтун, яке займає поетика фантастичного в притчі [5].

Історико-фантастичні повісті Вал. Шевчука часто користуються прийомом “реальної ірреальності”, коли умовність органічно вростає в конфлікт та сюжет твору. В нього фантастичне зазвичай подається без мотивації, а тому має сприйматися як реальне. Відрив людини від конкретних умов і обставин її життя тягне за собою абстрактне зображення, яке можна витлумачити по-різному, але в символічному просторі.

Письменник не боїться умовних прийомів і вдало їх використовує, як-от: перетворення людини на вовка, вміння убивати поглядом, можливість “входити” в пам’ять іншої людини. Маємо умовність неприховану та підкреслену. Нашим завданням є дослідження таких прийомів, що допомагають зрозуміти авторську концепцію буття. Використання умовності допомагає автору передати власне світорозуміння.

Показовою тут є низка творів письменника, у яких фантастичне сприймається як умовно задане, що зовсім не протирічить реальному, а служить у створенні узагальнених образів. Автор моделює ситуації таким чином, що розв’язання порушених проблем буття кожного разу вирішується за допомогою нежиттєподібних прийомів. Історичним підґрунтям повісті “Мор” стала воєнна та релігійно-політична боротьба першої половини XVII століття. Але головним є, як це і мало бути за притчевими законами, не перший, а другий, підтекстовий план. Зображення збройного й духовного протистояння між католиками й православними слугує для постановки на філософському рівні важливих морально-етичних проблем. Історична епоха твору стає основою для утілення авторського задуму.

Головний персонаж твору – особа незвичайна. Змалювання образу Проця автор починає з цілком реальної ситуації: після бойовища вояк мандрує поселеннями. Ситуація втрати ним пам'яті, яка далі розвиватиме сюжет твору, виглядає теж вірогідною. “Вже забув, що він Проць: не мав ні імені, ні минулого, міг тільки йти й дивитися перед собою” [6, с. 368]. Вмотивовано внутрішній стан Проця, його покаліченість, котру в реальності часто відчують колишні бійці, повертаючись до рідної домівки. “Поступово наростало в ньому впевнення, яке з'явиться бозна-звідки: він не людина в цьому світі, але йому не можна й без людей. Загубив на бойовиську щось таке, чого не можна губити. Оце маленьке, кругленьке, без чого годі існувати. Оце, що дає змогу тверезо бачити світ і не дуритися маревами” [6, с. 369]. Тому Проць вирушає на пошуки свого власного “я”, що допомогло б повернути себе та знання про попереднє життя.

Вояк, котрий перебуває в дорозі, перетворюється не на звичайного подорожнього, а на “морового странного”. У цьому одна зі сторін авторського задуму: засудити антигуманність будь-яких воєнних дій, що знищують людей, а тих, які залишаються жити, душевно спустошують. “Пропадав зі світу, але не хотів його втратити. Тоді в ньому й пробуджувався біль. Тоді він і стогнав тяжко. Але водночас прокидалось пояснення — без того не міг іти. Не міг твердо дивитися на світ, бо його таки треба пізнати. Хоч якось пристосуватися до життя і до людей, куди так нагло тягло” [6, с. 369]. Проць не уникає морового міста, а навпаки цілеспрямовано йде в нього, бо переконаний у тому, що “...від мору ...не рятується той, хто тікає. За містом мор лютує не менший і так само косить людей. Найліпший спосіб схватися — наблизитися до нещастя” [6, с. 372]. Назва повісті є знаково-символічною. Це – не тільки інфекція, через яку гинуть люди, а й виродження духовності будь-яких моральних законів. У цьому полягає її основна ідея.

На цьому використання автором життєподібних прийомів завершується, натомість починає діяти поетика ірреального. Насамперед, письменник вводить фантастичне посилення: появу у Проця властивості вбирати в себе душу іншої людини після її загибелі. У певні моменти перевтілення потребує миттєвого виконання. У місті, що вражене мором, багато людей, які доживають свої останні хвилини у цьому світі, але головний персонаж не в кожного із загиблих хоче й може перевтілитися. “Чоловік валявся в його ногах трупом, але ще жив: груди його шалено здіймалися й опускалися. Тоді подорожній уражено позадкував: цієї душі йому не хотілося” [6, с. 420]. Життя іншої людини, в якому побував странный, назавжди залишається у ньому: “Знову і знову переживав відчуте у чужій подобизні, і йому нестерпно нило в грудях. Набралося в ньому забагато болю, щоб розібратися у всьому непомильно, — у складну історію вплутався. Збирав розум і здатність

мислити; розумів: те, що з ним відбувається, не простий збіг обставин – вирішувалися речі немалі” [6, с. 418].

Проць перевтілюється в три особи, кожна з яких стане втіленням певного типу людини, певного типу світогляду. Змалювання центрального образу особливе тим, що вбирання духовної субстанції іншої людини відбувається у двох різних часових площинах. Перша – подорож странного по моровому місту. Друга – життя перевтіленого, котре подано в інверсійному плані. Таким чином, автор змальовує не тільки момент загибелі, а й створює можливість осмислити причину, що призвела до смерті персонажа.

Проць вбирає душі чернеця, сіроносого, лікаря. Господар першої з них – Григорій – зовні являє собою праведний спосіб людського життя: нікому не причинив в цьому світі лиха. Але й добра нікому не приніс, а зосереджувався на примітивному задоволенні своїх потреб. Тільки після того, як у нього перевтілювався моровий странный, він усвідомлює нікчемність власного існування.

Душі цих двох персонажів зливаються в єдине ціле у Процеві. Письменник поєднує в одній особі різні характери: споживацький тип людини, що пливе за течією та тип рафінованого циніка, для якого не існує нічого святого. Звідси – роздвоєність самого Проця, котрий увібрив два інших ества та зберіг частку свого. Завдяки такому прийому постійно, наче збоку, дається моральна оцінка чужимому еству.

Поєднання двох полярно протилежних буттєвих настанов у странному передає ідею багатогранності та неоднозначності характеру всіх людей. Психологічне дослідження набуває втілення в конкретних образних рішеннях. Всі внутрішні порухи, вагання та терзання і самого Проця, і реінкарнованих у нього душ набувають зримої форми, отримуючи чіткіші контури та обриси. Така роздвоєність художніх образів виводить твір на притчевий реєстр: правомірність існування амбівалентності всередині кожного з нас.

Своєрідним перехідним ланцюжком, що сполучає елементи сюжету, сприяє створенню притчовості твору, є сцена зустрічі Проця з вертепниками. Вона логічно підводить до наступного сюжетного повороту: несприйняття героєм душ подорожніх, що йому зустрічаються. Ні душа чернця Григорія, ні душа сіроносого не задовольняють його, адже вони не здатні стати тими чинниками, що можуть, по-перше, повернути бажання жити, по-друге, надати сенс людському існуванню.

Притчевість повісті з’являється також через відсутність однозначної оцінки образів. У творі їх загалом зображено згідно до тодішніх уявлень XVII століття. Так, у ті часи людина, котра, не маючи на це офіційного дозволу церкви, привласнила рясу та сан, ставала грішником, а та, яка, захищаючи віру, вбивала людей, була праведником. Вал. Шевчук з’ясовує істинні спонуки таких дій. Висвітлюючи справжню внутрішню сутність персонажів через їхні вчинки та роздуми,

автор переосмислює гріховність та праведність цих постатей. Про ставлення до своїх персонажів ніде прямо не сказано. Для цього письменник крім прийому самохарактеристики використовує й прийом сновидінь та видінь, що розкривають те потаємне в людині, котре вона свідомо не стане виносити на загал. Рефлексія над тим, що приснилося чи привиділося, розкриває внутрішній світ мешканців морового міста.

Всі можливості фантастики у створенні концептуальності твору письменник демонструє і в інших творах. Багатство вигадки у них підпорядковане порушенню глибинних та серйозних питань. Так, “Місячний біль” – твір зі складною ідеєю. Сладною не в значенні її заплутаності чи незрозумілості, а у її вагомості. У своїй творчості письменник неодноразово звертався до діалектичної проблеми переходу добра та зла, любові та ненависті, влади та раболіпства. У згаданому вище творі всі їх сконцентровано з метою показу меж людяного в людині.

Станько – центральний персонаж твору – нібито нічим не вирізняється з-поміж студентства. Він, за допомогою творчої уяви автора, проходить через важке моральне випробування. Письменник моделює низку ірреальних ситуацій, наділивши персонаж страшною силою знищення, таким чином, випробовуючи цілісність його особистості.

В далекій країні, під час веселої студентської вечірки, в груди Станька проникає довга і прозора рука. Через це в нього з’являється здатність убивати поглядом. Головний персонаж не готовий прийняти й таким даром володіти. Врешті-решт наслідки його трагічні: він вбиває свого друга Вітторіо, ні в чому не винних тварин. Згодом, слідуючи законам кровної помсти, знищує майже всю родину свого хрещеного батька.

Коли Станько використовує своє вміння вперше, то його наче підміняють. Силі, що вселилася в нього, він не може протистояти. Ставши чарівником мимоволі, починає тікати з тих місць. По суті, це втеча від самого себе. Йдучи додому, головний персонаж твору вірить, що може знайти себе іншого, справжнього. Він також переконаний у тому, що знайде в рідних землях заспокоєння та відновить душевну рівновагу, позаяк потрапляє у ще гіршу ситуацію: вдома ведеться справжня війна. Син родини Соколовських довів до смерті свою дружину Гальшку, рідну сестру Станька. Прагнучи збагатитись, він виживає її з цього світу. На її захист виступає батько, який теж гине. Обов’язок оборонити родину переходить до Станька. Більше цього ніхто не може зробити крім нього, адже він найстарший із чоловіків зі своєї родини, який залишився живим.

Отримання вбиваючого дару не принесло Станькові щастя, а навпаки стало для нього тягарем, від якого, попри все його бажання, він не може позбавитись. Наприклад, Станько не поділяє захват Бонтивольї від вбивчої сили та не приєднується до його пропозиції скористатись ним

відкрито. Навпаки персонаж, усвідомлюючи свою необмежену силу, відчуває нестримний жах, що призводить до появи апокаліптичних видінь – розіп'ятих на хресті й повішених.

Головний персонаж, пройшовши всі кола випробування, приходять до розуміння необхідності покаяння та примирення зі своїми ворогами. Однак, крок до прощення, який він робить назустріч своїм ворогам, не знаходить у них розуміння. Прихід Станька з метою примирення викликає лише страшений переполох у стані супротивників, що передано за допомогою кінематографічного прийому уповільненої зйомки. Відкарбовано кожен порух зляканого батька родини, який починає сполохано одягатися. Інші члени родини та слуги теж починають метушитись, збираючись оборонятись. Врешті-решт розв'язка всього цього досить таки трагічна.

У творі порушено декілька філософських проблем: життя та смерті, безмежної влади та рабської покори, постійних мук та душевної рівноваги, людяності, прощення. Кожен образ, кожен сюжетний поворот підпорядкований їм. Метою такої образної та сюжетної запрограмованості є вираження ідеї дотримання людяності як незаперечної життєвої необхідності.

Твори письменника доповнюють невеликий реєстр притч, створених на фантастичній основі. В них використано весь арсенал засобів філософських притч, процес створення яких у передмові до повістей та оповідань Ю. Пригорницького вчений Д. Затонський описував так: “Автор, використовуючи реквізит сучасної фантастики, навіть трохи пародіюючи його, трохи посміхаючись, іронізуючи, веде нас у світ, де постійно зіштовхуються цінності справжні з цінностями несправжніми, де кривда видає себе за правду” [7, с. 6]. Твори ж Вал. Шевчука зберігають іронічну тональність, але ірреальність у них, на відміну від притч згаданого автора не має характеру кпину, а навпаки підкреслено серйозно.

Отже, фантастичне, по-перше, породжує у творах письменника деяку піднесеність, від'єднаність від надмірного конкретного, реального побутового, протидіючи “заземленості” історичного твору, сприяючи широкому узагальненню. По-друге, невизначеність, таємничість, коли неможливо знайти життєподібне подіям, надає потенційну можливість різних тлумачень, конструювання будь-яких художніх гіпотез, інакше кажучи, накладається такий важливий параметр як притчева багатозначність.

Можемо зробити висновок, що зображення фантазмагоричного ряду ситуацій та образів із підкресленою нежиттєподібністю містить у собі глибокий актуальний смисл. Знову перед нами притча, вміло декорована під “давнину”. Її смисл можна сприйняти як спробу моделювання морально-етичних імперативів через використання поетики ірреального. Загальнолюдські універсалії та антиномії, які

зображаються автором у вигляді символів та ірреальних ситуацій, покликані активізувати сприйняття та змінити свідомість читача.

Багатовимірність подій, що відбуваються у притчі, концептуальність її персонажів породжують можливість множинних інтерпретацій, допомагаючи автору створити власну історіософську концепцію. Саме ці аспекти можуть стати об'єктом подальших наукових досліджень.

Література

1. Бочаров А. Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. – М., 1982. **2. Оскоцкий В.** Роман и история. (Традиции и новаторство советского исторического романа). – М., 1980. **3. Кравченко А.** Художня умовність в українській радянській прозі. – К., 1988. **4. Горнятко-Шумилович А.** Умовність в історичній прозі Валерія Шевчука // Матеріали Міжнародної славістичної конференції пам'яті Костянтина Трохимовича: У 2-х т. – Львів, 1998. – Т. 2. **5. Ковтун С.** Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: на материале европейской литературы первой половины XX в. – М., 1999. **6. Шевчук В.** Птахи з невидимого острова. – К., 1989. **7. Затонский Д.** Устарела ли притча? // Пригорницкий Ю. Сказка о сказке: Фантастическая повесть и рассказы. – К., 1983.

The article is about the research of such a specific feature of a working style of the author as parableness. The author of the article analyses the poetry of parableness with the help of which the master of written word created the Esop's allegory. It helps to determine the influence of a parable on transformation of historisms, the change of causal and effect relations, reproduction of facts and events in his prose. The author points out the perspectives for the future scientific investigations.

УДК 821. 161. 2. 3 – 31.09 – 055. 2

Н. Д. Санакоєва

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ЄВПРАКСІЯ”

“Неврози, навіть божевілья, вперше з'явилися на сторінках українських літературних творів. Божевільна людина, або, точніше, людина, яка стоїть на межі двох світів – “розумного” і “нерозумного”, – не просто дедалі частіше привертає увагу письменників. Саме цей образ стає метафорою особистості нового модерного часу, а психоаналіз –

способом пізнання цієї особистості” [1, с. 237]. Психопатичний та психоаналітичний дискурси розвивалися взаємопов’язано. Вони були цікавою частиною культурної модернізації, що тривала з кінця ХІХ століття до 20-х років ХХ – го” [1, с. 237]. Зазначимо, що основні тенденції цього періоду були актуальними і в 70 – 80-х роках ХХ ст. Жінка у межовій ситуації – провідний мотив роману “Євпраксія” П. Загребельного.

Слід зазначити, що творчість письменника неможливо розглядати поза контекстом психоаналізу. Із позицій цього вчення Н. Зборовська дослідила моделювання образів Роксолани та Сулеймана у романі П. Загребельного “Роксолана” [2, с. 127]. Нами було проаналізовано моделювання українського гендерного світу у романах П. Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства” [3] та “Брухт” [4], особливості втілення етнопсихологічної концепції особистості та засобів її поетикального вираження в романі П. Загребельного “Роксолана” [5], та почуття провини як основна складова життєвої філософії Євпраксії і Роксолани у однойменних романах прозаїка [6].

Отже, актуальність студії обраної теми зумовлена недослідженістю проблеми психоаналітичної інтерпретації моделювання жіночих образів у творчості П. Загребельного, зокрема у романі “Євпраксія”.

Із актуальності дослідження випливає мета: проаналізувати особливості моделювання концепції образу головної героїні. Особливу увагу звертаємо на вплив психоаналізу на формування концепції жінки. На сьогодні методологія психоаналітичного літературознавства представлена в різних варіантах (класичне психоаналітичне літературознавство, психоаналітичне літературознавство юнгівської орієнтації, структурно-психоаналітичне літературознавство) роботами Г. Грабовича [7], Н. Зборовської [8], С. Павличко [1; 9], Л. Плюща [10]. У нашому дослідженні за вихідні беремо визначення Н. Зборовської в “Короткому термінологічному словнику”, вміщеному у праці “Психоаналіз і літературознавство” [8], оскільки саме ці дефініції є адаптованими до літературознавчих досліджень.

Отже, “Євпраксія” – роман про долю людини. А що доля людська, надто в трагічних її вимірах, найвиразніше простежується на прикладі жінки, то й написано цей роман про жінку, про трагедію розлуки з рідною землею, про трагедію втрати любові” [11, с. 5]. У цьому романі визначальними моментами, за висловом П. Загребельного, які вплинули на формування особистості Євпраксії, були: втрата батьківщини, втрата любові. Додамо інші ключові моменти її життя – недолюбленість зі сторони батьків, звідси численні комплекси, які зумовили невротичні симптоми, схильність до істерії, втрата дитини, як наслідок (символічна подія – свідчить про подолання несвідомого потягу до інстинкту задоволення і перехід до принципу реальності, як “затриманого”, “відкладеного” задоволення через процес сублимації).

Сльози, істерики, приступи депресії – симптоми неврозу головної героїні лежать в основі психології образу молодшої київської княжни: “На Євпраксію нападав темний шал, вона билася в княжому повозі, шматувала на собі коштовний одяг, кричала на Журину, замірялася на неї маленькими кулачками, тоді заходила в безсилах риданнях” [11, с. 7]; “...і в першому нападі шалу закричала...” [11, с. 10 – 11].

Основні принципи та положення психоаналітичної науки лежать в основі змодельованої автором психології головної героїні. Згідно з психоаналізом, невротичні страхи Євпраксії є основою істерії, зокрема страхи про власну неповноцінність (комплекс за К. Юнгом), підґрунтям яких є недолюбленість батьками, байдужість до неї і, як наслідок, неможливість реалізувати власне лібідо, через відсутність першого об’єкту любові – матері. Журина, годувальниця Євпраксії, не могла в повній мірі задовольнити потреби княгині в материнській любові. У дорозі до майбутнього чоловіка на Євпраксію все частіше нападали приступи істерії, які можна пояснити конфліктом “Над-Я” (сором, мораль, духовність) з “Воно” (неприпустимі як для дитини сексуальні інстинкти): “Ще дитина, а вже мовби й жона. Що далі від Києва, то менше мало б зоставатися в ній дитинного світу, натомість нахабно вривався у душу світ дорослий, породжений оцим невпинним просуванням уперед і вперед, оновленням і зміною простору, борсанням поміж днями й ночами безберегого моря часу” [11, с. 10]; “Ще раз настала переміна в Євпраксії, тепер запанував над нею нелюдський жах, хотіла б закрити обличчя руками, втікати звідси світ за очі, втікати безтямно, чимдуж просити рятунку в усіх богів, нових і давніх, та було вже пізно <...> Євпраксія плакала, не ховаючи сліз. Наближалася Євпраксія до свого мужа, ближче, ближче, ближче...” [11, с. 46].

З дитинства Євпраксія жила разом з міфічним світом чеберяйчиків, історії про яких переповідала їй Журина. Приходимо висновку, що цей образ є виявом народної фантазії, колективного несвідомого. У концепції особистості Євпраксії вони відіграють надзвичайно важливу роль, є лейтмотивом. Семантика цього образу неоднозначна: синонім батьківщини, рідного краю: “...забула про чеберяйчиків, не лякалася залишити рідну землю” [11, с. 45], “Десь був Київ, десь були чеберяйчики, тепер вони зрівнялися в своїй невидимості й незбагненності з Києвом” [11, с. 72]; дитинства, мрій, радощів: “Євпраксія вдивлялася в глибину кулі, бачила там далекі, навіки втрачені світи, весни розквітали в глибинах кулі, сяяло золотом сонця літо, в розблисках сліз ставало прощання з дитинством, чистотою, чеберяйчиками – цими передвісниками життя радісного, розкованого, піднесеного” [11, с. 112]; зв’язку поколінь, вічності, колективного несвідомого: “Не живуть і не вмирають, а присутні на сім світі завжди, як правда й мрія <...> Вічність нерухома, як ставка вода. Завжди і нині й навпаки, їм притаманна вічна сучасність, як богам...” [11, с. 20].

Невротичні симптоми давали про себе знати в тяжкі переломні моменти життя Євпраксії. Так, спочатку у дорозі до свого нового дорослого життя, про яке весь час нагадував Рудигер, якого маркграф відіслав замість себе на Київську Русь, і лише, коли його не стало, вона знову перейшла у стан спокою, мрій та дитинства: "... почувалася нині вільною, вільною, вільною!" [11, с. 44].

П. Загребельний протиставляв у свідомості головної героїні два світи: Київську Русь, як лагідну зелену землю, та сіру, камінну, похмуру Германію. Навіть пори року у двох державах викликали протилежні почуття у Євпраксії, на батьківщині – позитивні, на чужині – негативні. Здебільшого, пейзажі, описи місцевості, повністю відповідали почуттям і настрою головної героїні, допомагали автору в моделюванні жіночої психології. У Кведлінбурзькому монастирі втратила інтерес до життя, нереалізоване лібідо сублімувалося в бажання вчитися, засвоювати різні мови, науки, в читання роменських любовних книг або в часті напади меланхолії. Зрештою, коли закохалася, з'явилася якась надія на реалізацію сексуальних бажань, адже вже була жінкою: "стало цікаво жити, вона ждала ранку, день наповнювався, забувалася нудьга, зникло плачливе самозаглиблення, до якого спонукала безнадія монастирського існування" [11, с. 99]. Але Генріх не виправдав її очікувань, як чоловік, і знову "...їй усе тут сприкрилося, задихалася від стисків холодного каменю, гнітило її вічно низьке небо, мокра погорблена земля, лякали чорні ліси" [11, с. 114]. Отже, повторюваність симптомів мала б привести до божевілля, психозу, що й сталося, коли вона вирвалася з замку, будучи вагітною, втікала, прагнучи свободи, повернення додому у світ чеберяйчиків. "Психоз – катастрофічний стан психіки, в якій до влади прийшло Воно, революційна фаза перебудови всієї психічної структури, повний розрив із зовнішнім світом і створення нової реальності" [8, с. 48]. У новій реальності вона побачила чеберяйчиків, що, на нашу думку, є процесом зіткнення із колективним несвідомим, який призвів її до тимчасового божевілля. Наступний приступ стався тоді, коли її чоловік позбавив волі, кинувши у башту: "...потряслися всі надра землі, розколювалося небо, валилися гори, клекотіли дикі води, тривало це довго – тиждень, місяць, рік. Хіба вона могла знати?.." [11, с. 241]. Але інстинкт життя (Ерос) давав знати про себе: вчитувалася і вдивлялася в Псалтир, який був витриманий "... в таких нестримних буйнощах поганської зелені, що від самого погляду зроджувалися в твоїй пам'яті не тільки дерева, сади й гаї рідної землі, а шуміли найбільші пущі, стелилися між обр'ями трави, проймався всемогутньою зеленістю весь видимий світ. Коли Євпраксії ставало нестерпно-тяжко, покрадьки, щоб ніхто й не помітив, позирала вона на ту буйну празелень і здавалося, ніби відлягає від серця, знов хочеться жити й сподіватися" [11, с. 249]. Але знову Євпраксія опинилася на межі між пам'яттю і божевіллям, знову побачила чеберяйчиків, які цього разу для неї були символом розплати і втрати дитинності: "Колись, здригаючись від гидких дотиків

саксонського маркграфа, зболено думала, що не завжди вдається безкарно бути донькою великого князя. Тепер збагнула: взагалі нікому не вдається прожити безкарно, коли вже від народження не стає на змагання зі світом. Вночі до неї прийшли чеберяйчики. Стояли оддала, сумно світили золотими своїми очима, мовчали” [11, с. 343].

У чому ж була сила Євпраксії? За П. Загребельним, сила характеру молодій руській князні полягала, перш за все, в ментальних особливостях: “Хай вийдуть з неї слов’янські гордощі!” [11, с. 262], “Мабуть, вміє вона кидати спис у звіра, сідлати коня, рубатися мечем. Загадкова слов’янська душа” [11, с. 275]. Втіленню концепції особистості головної героїні, окрім психоаналітичної теорії, слугують фольклорні образи та мотиви. Так, мотив боротьби Еросу і Танатосу втілено у переробленій легенді про двобій лелек і анатолійських орлів з “Роксолани”: “Однак згодом вона все ж простила сокольникові його вимушену жорстокість, збагнувши, що за волю доводиться завжди платити. Іноді й чиєюсь смертю. Для сокола захват волі, а для лебедя – смерть. В одних крилах – посвист розкованості, хижої нестримності, голос безмежжя, в інших – приреченість. Не може бути волі взагалі й для всього. Отримуючи волю для себе, неминуче відбираєш її в когось, не маючи ніяких обмежень, тим самим обмежуєш безліч інших істот, може, саме через те так охоче кидають до в’язниць простих людей всі королі й імператори: тоді почуваються вільнішими” [11, с. 265]. Але, на відміну від Роксолани, головна героїня бачить себе не лебедем (лелекою), а соколям, доля якого нагадує лелечину: “Мов маленьке соколя, вирвано її з рідного гнізда, кинута в холодну чужину, приборкувано, затуляно очі чорним каптуром, зв’язувано руки й ноги, закуто, врешті, у камінь. Може, хоч всемогутній дух соколиної свободи якось порятує її, дасть снагу, терпіння й надії?” [11, с. 265].

За юнгівською теорією, русійною силою еволюції особистості є не сексуальні інстинкти, а комплекси – “самостійна, автономна сутність в індивідуальній психіці, специфічний психічний уламок, відокремлений від свідомості і несумісний з нею. Джерелом комплексів є психічні травми, конфлікти, внаслідок чого у темній сфері душі “народжуються” психічні істоти, які містять спогади, бажання, думки, що заважають самореалізації особистості” [8, с. 130]. Комплекси Євпраксії миттєво зреагували на зовнішні обставини (неповноцінна як дитина, неповноцінна як жінка) і викликали психічні розлади та невротичні симптоми.

Поряд із чітко виписаною жіночою психологією автор вдало моделює психологію чоловіка, володаря, імператора. Так, Генріх постає перед нами, як жорстока людина, яка живе повністю за принципом насолоди (Еросу), а якщо через якісь обставини не вдається здійснити бажане, віддається інстинкту смерті (Танатосу) і вступає у численні походи, війни, ніколаїтські оргії. Образ Генріха подається нам у сприйнятті Євпраксії, Забуша та авторських характеристиках. Про

невротичність характеру імператора, окрім поведінки, свідчить зовнішність, мав "...очі шаленця", "впалі груди" [11, с. 100]. Боротьба еротичних і танатологічних мотивів присутня у екзистенційних роздумах головного героя: "...Що таке людина? Він вважав, що то прекрасна суміш звіра й бога в одній іпостасі. Бог стримує звіра, дух облагороджує тіло. Коли всі молоді звірі полишили його, Генріх не мав потреби стримувати своє тіло" [11, с. 145 – 146].

Руська княжна стала імператрицею Римської імперії, але щасливою від цього не стала, і навіть ім'я Євпраксія, що означало "щаслива", стало гіркою іронією. Рідна земля і люди не змогли її захистити. Особливістю моделювання психології головної героїні є поєднання психоаналітичного та психопатичного дискурсу. Перебування головної героїні у межовій ситуації (між неврозом та психозом) дає можливість авторові реабілітувати особистість Євпраксії перед історією. П.Загребельний змодельовав версію життя української княжни, яка може реабілітувати її перед народом, зрештою, познайомити українців із співвітчизницею та її трагічною долею, та піднести її до рівня етнічного символу.

Література

- 1. Павличко С.** Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ А. Кримського. – К., 2001.
- 2. Зборовська Н.** Імперія чоловіка і жінки у романі "Роксолана" Павла Загребельного // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – №. 116. – С. 127 – 139.
- 3. Санакоєва Н.** "Жінка найвище диво на землі..." (Концепція чоловічого і жіночого начал у романі П. Загребельного "Юлія, або Запрошення до самовбивства") // Вісник Запорізького державного університету: Збірник статей. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2003. – № 1. – С. 164 – 170.
- 4. Санакоєва Н., Кравченко В.** "Світ без війни, секс без любові – символи новітніх часів..." (моделювання взаємостосунків жінки й чоловіка в прозі П.Загребельного останніх років ХХ століття) // Філологічні науки. Збірник наукових праць. – Суми, 2003. – С. 98 – 107.
- 5. Санакоєва Н.** Етнопсихологічна концепція особистості і засоби її поетикального вираження в романі П. Загребельного "Роксолана" // Вісник Запорізького державного університету: Збірник статей. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2004. – № 2. – С.151 – 154.
- 6. Санакоєва Н.** Почуття провини – рушійна сила життєвої філософії Роксолани і Євпраксії з однойменних романів П.Загребельного // Вісник Запорізького державного університету: Збірник статей. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2002. – № 2. – С. 105 – 108.
- 7. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо:** (З проблематики символічної автобіографії та сучасних рецепцій поета). – К., 2000.
- 8. Зборовська Н.** Психоаналіз і літературознавство. – К. 2003.
- 9. Павличко С.** Теорія літератури. – К., 2002.
- 10. Плющ Л.** Екзод Тараса Шевченка. Навколо "Москалевої

криниці” Дванадцять статтів. – К., 2001. 11. Загребельний П. Євпраксія. Твори: У 6 т. – К., 1980. – Т. 4.

In our article we analysed the modeling peculiarities of the novel P. Zagrebelny “Evpracsija”. We have devoted special attention to the influence of psychoanalyses on the modeling conception of the principal’s heroine famine image.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09’06 : 364. 122. 5

В. Г. Фоменко

**ОСОБЛИВОСТІ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ
МИТЦЯ В МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ
ЗА РОМАНОМ СТЕПАНА ПРОЦЮКА
“ЖЕРТВОПРИНЕСЕННЯ”**

Системний підхід до процесів формування світоглядних позицій особистості в сучасному суспільстві дає змогу відтворити широкий спектр взаємозалежності людини і суспільства, людини і навколишнього світу, рівня сучасних технологій тощо. Оскільки йдеться про складні чинники впливу на внутрішній світ та поведінку людини, взаємодію та стосунки, то певний рівень сучасної культури та мистецтва, які в основному знаходяться в урбанізованому середовищі, безперечно, впливають як на їх формування, так і на їх рівень. Багатовекторність, складність та невизначеність сучасних суспільних процесів найбільше позначилася на діяльності творчих людей. Байдужість суспільства до мистецтва, особливо молоді, прогнозує процеси занепаду та загальної деградації духовних та моральних цінностей. Як пише В. Даренський, “Місто стає реальним втіленням і колізією надзвичайно крайніх онтологічних і ціннісних протилежностей людського буття, спільно і дуже щільно локалізованих в єдиному замкненому просторі, що створює особливу напруженість, трагізм та антиномізм екзистенції городянина, що невідомі селянинові” [1, с. 180]. Тому духовно-моральна взаємодія людини і міста стає актуальною для входження й адаптації людини в урбаністичне середовище та культуру, що створює засади для формування нових світоглядних орієнтирів.

Сучасне місто висуває перед людиною і суспільством безліч проблем, увагу на яких акцентує С. Процюк у романі “Жертвопринесення”.

Метою нашої розвідки є дослідження особливостей внутрішнього світу митця в сучасному урбанізованому соціумі, який розкривається у романі С. Процюка “Жертвопринесення”. У сучасному

літературознавстві досить фрагментарно представлені дослідження творчості С. Процюка, зокрема це робота В. Терлецького “Нотатки до прози Степана Процюка”, у якій він зазначає, що твори письменника – це “проза для сильних, що не соромляться своїх вад, не пасують під натиском жорстокої реальності, сміливо ідентифікують добро і зло і в разі чого здатні на рішучі й болісні кроки” [2, с. 177]. У дослідженні “Філологічна проза Степана Процюка” О. Боронь пише, що “прозаїка цікавлять передусім професії творчі: письменника, журналіста, вчителя – відповідне середовище є для нього близьким. Однак тут як і завжди для нього, важать емоції, любовні переживання” [3, с. 60].

Дефініції світогляду та творчості належать до філософської та літературознавчої категорій, які визначають їх як “цілісне розуміння світу і себе, можливостей таланту – це справді найбільша підстава для творчості. Саме тому в художніх творах відображаються історичні виміри світогляду: характерні для певного часу переконання, принципи пізнання, ідеали й норми, тобто, синтез інтелектуального й емоційного настрою епохи” [4, с. 613].

Створений С. Процюком художній світ роману накладається на сучасні жорсткі реалії, які не лише не сприяють реалізації власних можливостей, таланту людини мистецтва, а навпаки спотворюють саме прагнення до цього. Так, головний герой роману Максим, молодий поет, який живе у провінційному місті на Донбасі, відчуває власну непотрібність у “суспільстві хабарників і посполитих”. Він вважає, що поезія – це “безнастанний шлях до свободи”, тоді як свобода для нього “fata morqana” [5, с. 21]. Відверта байдужість навколишнього світу не лише знищує натхненність митців, а й спонукає до суїциду. Страждають від постійного роздратування, “вічних естетських мандр” [5, с. 56] і ті, хто живе поруч із поетом. Максим незадоволений життям, його дратують власна дружина, коханка – обох він не любить і не розуміє. Студентам та викладачам, з якими він спілкується, під час презентації власної поетичної збірки не цікава його творчість.

З метою підсилення зображуваної проблеми автор колоритно протягом роману подає ретроспективу ролі поета, письменника в Україні, починаючи з позаминого століття. Зі сторінок роману постає німе запитання: “Що змінилося?” Рівень духовності, свідомості суспільства залишився якщо незмінним, то принаймні навіть зменшився, що свідчить про руйнацію та занепад духовних та моральних цінностей суспільства. Особливо автор наголошує на відсутності ціннісних орієнтацій у молоді.

Події роману розгортаються в кількох площинах: маленькому провінційному містечку, Києві і як протиставлення українській провінційності – європейському Берліні. Світосприйняття Максима залишається на одному рівні. Незважаючи на місцеперебування, домінує незадоволення навколишнім світом, поет не усвідомлює своє місце у ньому. Констатує при цьому, що в сучасному суспільстві “люди

борються за виживання, грабують мільйони, помирають від голоду і задавнених хворіб, стріляються і викидаються з вікон”, у такому світі поезія нікому не потрібна, а “Поет загалом, в цій країні, кумедний блазень” [5, с. 70].

Київ для поета – не місто сподівань, прагнень, реалізації своїх можливостей, а “підкилимні інтриги і тотальний пофігізм” [5, с. 70], для нього Київ – це місто-антагоніст, що втілює “блиск і злиденність буржуазії, блиск і злиденність літератури, блиск і злиденність людини” [5, с. 27]. Під час чергової подорожі до Києва він раптом усвідомлює, що в “Мічурівці тобі хоч пишеться, а невідомо, чи міг би ти віршувати у Києві” [5, с. 70]. Супутницею поета стає самотність, адже “уславлені письменники, як правило, дуже самотні і майже нікому не довіряють” [5, с. 71]. Самотність паралізує людину, бо не прагне спілкування, нових вражень, емоцій, а навпаки наділяє її негативними якостями зла, недовіри, несприйняття думки іншої людини. Найстрашніша ж духовна самотність, яка стає причиною агресивно-потворного сприйняття світу і призводить до “чекання неспроможності, котре робить з чоловіка облитий потом і спотворений гримасою муки віхоть” [5, с. 34]. Самотність нівелює прагнення до творчості, нівечить і “нищить” особистість.

Переконливо звучать роздуми автора про роль і значення поезії в сучасному суспільстві, бо тут “(моя, твоя, наша) поезія насправді нікому не потрібна” [5, с. 37], усвідомлення цього стає причиною самознищення талановитих людей, що письменник яскраво підтверджує прикладом трагічної долі Ніки Турбіної, яка “добровільно полетіла вниз головою з панельної та пекельної московської одно кімнатки” [5, с. 37]. С. Процюк зазначає, що, маючи низький рівень духовності, нинішнє суспільство не здатне “народити нового Стефаніка або Коцюбинського”, сучасній молоді байдуже “Грабовський чи Андрухович, Кропивницький чи Забужко” [5, с. 37]. Сучасне життя диктує свої вимоги і створює нові правила, коли люди “перемелені чорнобилями”, хворобами, суспільними катаклізмами прагнуть хоч якось вижити, мати звичайний шматок хліба – вони просто не спроможні прагнути до чогось іншого. Як зауважує М. Сидоржевський, який досліджує творчість С. Процюка: “Невидимий шашіль згризає душу, підточує сили, жорстока проза життя нависає, ніби налята свинцевими, холодними і непривітними дощами хмарега, і згинається спина, підкошуються ноги...” [6, с. 3]. Автор робить спробу оголити реалії сьогодення, зірвати будь-які прикраси, бо “Степан Процюк надзвичайно спостережливий психоаналітик, який дістається до глибин нашої підсвідомості, майже інтимно нашіптуючи нам: ось ця виразка – твоя, друже, і ця болячка – теж, дивись уважно в дзеркало правдиве...” [6, с. 3]. Письменник не приховує свій острах перед можливими тенденціями деградації майбутніх поколінь.

Розгубленість, бідність, незадоволення собою і навколишнім світом, неспроможність піднятися над повсякденністю підштовхують

Максима до думки: “А й справді, для чого, наче потворний клоун, надимати щокі і натомлювати руку, псувати папір і мастурбувати словами?” [5, с. 51]. Такі думки переслідують поета, він думає навіть про те, щоб зректися літератури, але в той же час він розуміє, що злість, несприйняття навколишнього світу – це шлях до деградації, самознищення.

У прагненні віднайти гармонію Максим звертається до Бога. Залишившись сам на сам у маленькому місті, він розуміє значення вислову “Христос посеред нас”, а також усвідомлює, що лише подолання власної гордині дає змогу людині жити в мирі з собою, бо “лише християнство може дати тобі дар наближення до напrawdę людського” [5, с. 55]. На рівні підсвідомості Максим спрямовує свої думки до Бога, а як твердить Гільдебранд, коли “людина усвідомлює, що сам Бог є абсолютною моральною добротою, що він є сама Справедливість, Милосердя, Любов, то одразу ж стає очевидною безпідставність пошуку іншого *raison d'être* для смислу націленості людини найвищою моральністю” [7, с. 167]. Поет прагне віднайти сенс життя і визначити ціннісні пріоритети – ці пошуки збігаються із значними змінами в його житті. Одна з німецьких літературних організацій запрошує до Берліна молодого українського поета.

Різка ситуативність змінює настрій поета, своє провінційне місто він охрещує мініполісом і зазначає, що “це не місто, а збезуміла свиня-людодід, котра пожирає на шляху все, включно з власними дітьми, або заклята упириця, що займається порфіризмом” [5, с. 56]. В очікуванні перспективної багатообіцяючої поїздки до Берліна провінційне місто видається “чужим і далеким”, Максим переймається питанням, що його об’єднує “з цим зденаціоналізованим обдертим людом, із цією кастою покривджених і забутих” [5, с. 67]. Поет жахається власних думок про зречення своєї батьківщини і знову звертається думкою до Бога, прагнучи зрозуміти, а може “весь християнський світ є твоєю вітчизною” [5, с. 67]. Вітчизна для нього “багатостраждальна”, але в той же час “духовна”, тоді як Київ “старорозтерзаний”. Чого очікує від поїздки до Берліна Максим Іщенко? Насамперед змін власного життя. Побачене місто вражає поета передусім певною штучністю, берлінські вулиці сприймаються “гіпертрофовано-іграшковими, сяючими гігантськими флюїдами вічного міста” [5, с. 70]. Через деякий час приходиться прозріння і велике європейське місто виказує свою двоїстість: жалюгідне становище емігрантів і заробітчан, проблема суїцидів, політичні скандали тощо. Максим Іщенко відчуває, що його огортає “неначе морська штормова хвиля, приплив патріотизму” [5, с. 71]. У великому європейському місті поет переосмислює власне ставлення до своєї мови, країни, народу, бо усвідомлює себе людиною “другого ґатунку”, бо “якби писав такі самі вірші, припустимо, іспанською чи французькою, вже би давно перекладали, давали міжнародні премії і гранти, бо ти, Максе, був би представником великої і сильної країни, а так мусиш бідкатися, наче

письменник-емігрант, чому ти народився українцем, і ще більше любити свою упосліджену, але ... найріднішу землю..” [5, с. 72]. Максим реально усвідомлює своє значення і усвідомлено зазначає, що він “мі-чурів-ський пііт Максимцьо Іщенко, котрий має бути безмежно щасливим від самого факту запрошення у West-Європу” [5, с. 75]. Маленьке провінційне місто – ніби спроектована конструкція власної долі поета, життя так же оточує його, як і це маленьке місто “тримає” у своїх тенетах.

У європейському місті “суцільного щастя” герой намагається осмислити себе у світі та спрогнозувати майбутнє. Прогнози позначаються негативно-емоційною забарвленістю, думками, сповненими “комплексом нижче вартості”.

У Берліні Максим знайомиться і вступає у близькі стосунки з узбецькою поетесою, яка тут живе і працює за запрошенням літературного фонду. Автор глибоко відтворює психологічний стан пані Кульжан: самотня жінка будь-якою ціною прагне зав’язати стосунки із поетом. Алкоголь, якого забагато вживає Максим, “ментолові опіумокурильні” спряють іншому світосприйняттю, але у протрезвілу свідомість “крізь ментолові дурмани на світанку починає вишкірювати зуби пащека трагіфарсу” [5, с. 77]. Максима не приваблює пані Кульжан, навпаки він до неї відчуває відразу, до її вже немолодого тіла, до нав’язливої манери спілкування, але припинити стосунки не може. Слухаючи ображену жінку, Максим на підсвідомому рівні відчуває наявність певного зв’язку з Кульжан, можливо, це відчуття самотності, незрозумілості прагнень і почуттів, неспроможність до визначеності. Прощаючись із Кульжан, Максим розуміє, що “вона розбудила у твоїй душі своєю делікатною жертовністю якусь анемічну і заснулу струну” [5, с. 86]. Поета ніщо не задовольняє, його бідність межує із жебрацтвом, відсутність друзів, навіть добрих знайомих, що призводить до самоізоляції. Власну дружину він не кохає, стосунки з коханкою не приносять жодного задоволення. Постає картина жахливої людської спустошеності, неспроможності людини на вчинок.

Повернення Максима до рідного міста супроводжується поверненням у “саморукотворну самотність” [5, с. 87], він уникає зустрічей, відмовляється від виступу перед студентами, у спілкуванні із людьми він вбачає підступність, заздрощі, інтриги. Письменник підкреслює: хворобливість такої поведінки притаманна багатьом митцям, як доказ наводить приклади поведінки Августа Стріндберга, говорить про самоізоляцію Селінджера та про літературоненависництво Осьмачки. Максим переймається питанням: “Що це – хвороба чи самозакохане ліниство?” і згодом тлумачить собі: “Ти хворієш, чоловіче, типовим і нудним літературоцентричним комплексом, інтуїтивно сахаючись і ненавидячи його, а також випадками туги за ідентичністю і спорадичним бунтом супроти цупких тенет літературоцентризму” [5, с. 90]. Глибокі внутрішні переживання, пошуки, відстороненість поета

виливаються у віршах та в рукописі нової книжки “Сутінки ідеологій”. Пишеться Максимові в маленькому місті, над яким “лилися провінційні дощі й світили, спрямовуючи власне проміння по ту сторону добра і зла, сонце і місяць, неначе голі й позбавлені будь-яких поетичних красивостей концепти недоступної і недосяжної правди” [5, с. 95].

Символічним є закінчення роману: автор пропонує кілька версій подальшого життя Максима Іщенка, читач може обрати для себе найбільш вірогідний, і всі вони мають шанс відбутися. Під час повернення до свого міста після поїздки до Києва через п’яну бійку поета виштовхують з вагона. Максим може обрати й інший шлях, поїхати до Берліна, куди його настійливо кличе Кульжан, там з великими труднощами йому вдасться видати кілька своїх збірок, вивчити англійську мову, але найголовніше, “вільні літературні плавання... можуть виявитися черговим фатальним міражем” [5, с. 99]. Головне питання не вирішено: де йому писатиметься – в мегаполісі Берліні чи маленькому провінційному місті на вугільному, задимленому Донбасі?

На жаль, такі фінали не містять головного, Максим не може віднайти душевного спокою, згармонізувати свої стосунки зі світом, не має змоги самовизначитися в суспільстві. Третій варіант закінчення роману приводить поета до Бога: особисте життя не склалося, поїздка до Берліна не відбулася, втрачено бажання “наближатися до цинічного світу літературної суєти” [5, с. 102]. Максим поступово починає занурюватися в релігійну літературу, йде до церкви, знайомиться з кількома ченцями і саме це допомагає усвідомити й визначити своє місце у світі, а воно знаходиться в “тихому, віддаленому від гуркітливих мегаполісів пристанищі” [5, с. 102].

Отже, у романі “Жертвопринесення” автор зображує творчу особистість, яка прагне усвідомити навколишню дійсність, зрозуміти свою роль і значення у суспільстві. Ні великий, ні провінційний міський соціум не спроможний задовольнити потреби поета, бо ритм і реалії сучасного міста – це середовище невизначеності. Духовна і моральна криза сучасного суспільства приводять героя до єдиного, на його думку, пристанку – Бога, у лоні якого нарешті Максим знаходить внутрішній спокій. Специфіка комунікативної взаємодії особистості в сучасному урбанізованому світі, яка відтворюється у творах українських прозаїків, може стати предметом наших подальших досліджень.

Література

1. Даренский В. Индустриальный “псевдоландшафт” как экзистенциальный феномен // Образ міста в контексті історії, філософії, культури: Києвознавчі читання. – К., 2005. **2. Терлецький В.** Нотатки до прози Степана Процюка // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – № 142. – С. 177 – 183. **3. Боронь О.** “Філологічна” проза Степана Процюка // Слово і час. – 2002. – № 5. – С. 59 – 61. **4. Літературознавчий словник-довідник.** – К., 2006. **5. Процюк С.** Жертвопринесення. Роман // Кур’єр Кривбасу. –

2003. – № 160 – 161. **6. Сидоржевський М.** “...Наші підлі і скупі часи” // Літературна Україна. – 2003. – 20 лютого. **7. Дітріх фон Гільдебранд** Способи участі людини у цінностях // Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів, 2000. – С. 153 – 184.

The article researches the individualities of the inside world of the writer in the novel by S.Protsuk. Its role and place in the society. The problems of the spiritual, morally of the modern world. The author predicts the processes of the degradation of the youth. There are a lot of problems, cruel moral, in the modern city, which hamper the realization of creative needs and opportunities of the creator.

Теорія масової комунікації

УДК 070 : 811. 161. 2 (477. 64) ”19”

І. С. Бондаренко

УКРАЇНСЬКОМОВНА ПРЕСА ЗАПОРІЗЬКОГО РЕГІОНУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Історія розвитку періодичної преси запорізького регіону залишалася донедавна поза увагою дослідників, що повністю викреслювало її з історико-журналістського процесу України. Праці С. Радченка [1], О. Школьної [2] подавали лише побіжний історико-типологічний аналіз періодики Запоріжжя в контексті газетно-видавничого процесу Катеринославської губернії. Відомості про “партійно-радянський” період преси запорізького регіону в історичних розвідках вітчизняного журналістикознавства майже відсутні.

Мета наукової роботи – виявити історичні передумови виникнення українськомовної преси в запорізькому регіоні, дослідити специфіку функціонування українськомовної періодики у 20-ті р. р. ХХ ст. (час, коли названий тип періодики набуває масового характеру), здійснити нормативно-стилістичний аналіз газетної мовотворчості.

Процес формування періодичної преси Запоріжжя нерозривно пов’язаний з історико-культурним розвитком краю. Маючи достатньо значний економічний потенціал, давню і славу історію, Запоріжжя (до 1921 року Олександрівськ) залишалася довгий час глухою провінцією. Так, на місці фортеці Олександрівськ (1770 рік), названої на честь командувача 1-ої російської армії князя Олександра Голіцина, в 1785 році з’являється Олександрівський посад, а в 1806 році він здобуває статус повітового міста й входить до складу Катеринославської губернії.

До другої половини XIX століття в Олександрівську майже відсутні промислові підприємства, не зареєстровано жодного навчального закладу [3]. Лише в 70-х роках XIX ст. у місті починає стрімко розвиватися промисловість, воно стає одним із найбільших в Україні центрів сільськогосподарського машинобудування. У зв'язку з цим поживляється культурне життя міста, зростає потреба в періодичних виданнях, оскільки різноманітні рекламні та довідкові листки вже не задовольняли вимог населення в інформації. У 1904 році в місті Олександрівську виходить перша повітова газета "Александровский городской вестник" (1904 – 1906), слідом за нею – "Запорожская речь" (1906), яка з серпня 1906 року мала назву "Запорожский край" (1906 – 1909). У 1917 році в Олександрівську налічувалося більше двадцяти періодичних видань.

Досліджуючи витoki видавничо-публіцистичної діяльності в запорізькому краї, з бодем констатуємо той факт, що в умовах Російської імперії вся масова періодична преса виходила мовою поневолювачів. Відсутність українськомовної періодики в Запоріжжі зумовлювалася причинами різного характеру: політичними, етносоціальними (починаючи з XVIII ст., відбувається масова міграція росіян на запорізькі землі); не сприяли поширенню українського слова й численні заборони. Та навіть після прийняття царським урядом дозволу на видання (1905 р.), коли в багатьох губернських і повітових містах України друкувалися газети й часописи рідною мовою, в Олександрівському повіті продовжували діяти Емський та Валувський укази. Місцева преса за своєю тематикою, спрямуванням й стилем залишалася провінційною, аж ніяк не сприяючи національному піднесенню.

Майже вся газетна періодика запорізького регіону до середини 20-х рр. XX ст. була російськомовною. Українськомовна преса починає функціонувати у зв'язку з виникненням типу *селянської* газети. Партійному керівництву потрібна була газета, яка "корінням вростає в інтереси свого окружного селянства... Селянство такого округу, як Запорізький, селянство, яке пройшло "вогонь, воду й мідні труби" громадянської війни та ще й з величезною дозою махновської закваски, що до цих пір не випарувалася з села, таке селянство повинне неодмінно мати цілком свій окружний керівний друкований орган (підкреслення згідно з документом – І. Б.)" [4].

Тому в Мелітополі, Запоріжжі в 1925 році з'являються селянські газети "Радянський степ" (Мелітополь), "Селянське життя" (Запоріжжя). Хоча, зазначимо, такий тип періодики функціонував у регіоні ще з кінця 1920 року (газети "Совітська влада", "Червоне село", "Червоний шлях" (різні назви одного видання), які проіснували лише до кінця 1921 року).

Так, у статуті "Про реорганізацію газети "Красное Запорожье" від 10 вересня 1925 року знаходимо чітко визначену програму діяльності редакційного колективу новоствореної газети "Селянське життя". У документі вказується, що "одномовність (українська) й максимальне

пристосування мови газети до розмовного просторіччя свого селянства (збереження в газеті характерних місцевих висловів)” [4, с. 39] – один із основних “керівних лозунгів” редакції.

У газетах селянського типу тих років обов’язковим було вміщення сількорівської інформації, при цьому вимагалось “збереження загального “духу”, часом оригінальної й барвистої мови такої кореспонденції” [4, с. 39]. На думку партійного керівництва, саме врахування мовних особливостей селянської аудиторії може забезпечити тісний зв’язок з газетою, а також “позитивно вплинути на напівпатріархальну психологію селянина” [4, с. 39]. Отже, утвердження національної мови на газетних шпальтах у добу “українізації” було лише ефективним прийомом маніпулювання “масою”, її свідомістю.

Зазначимо, навіть під час проведення політики коренізації, коли всі періодичні органи мали перейти на національну мову видання, більшість газет у запорізькому регіоні були українізовані лише формально – відбувся переклад російськомовних назв газет, які періодично вміщували матеріали українською мовою. Стовідсотковими українськомовними в запорізькому краї були тільки районні та керівні обласні газети.

Газети селянського типу мали орієнтуватися на всеукраїнську газету “Радянське село”, за якою можна було “проводити більш менш задовільно-порівняльну роботу, наближуючи цей тип до особливостей свого округу, побутовим і господарським навичкам місцевого селянства” [4], - свідчить архівний документ. Зрозуміло, що така орієнтація на центральні видання, суворе партійне керівництво журналістською діяльністю призводили до однотипності системи періодичної преси: повторювалися рубрики, назви, жанрово-стилістичне оформлення газет, шаблонізувалася їх мова.

Показовою рисою запорізької преси 20-х років (особливо 1920 – 1923 р. р.) є низький рівень культури української мови на її сторінках, що пояснюється насамперед відсутністю стійких традицій національної періодики в регіоні: якщо в західних та центральних уже на початку століття активно функціонувала партійна демократична преса, кооперативні, просвітянські, різного гатунку громадські видання, мовотворчість яких відбувалася на високому літературному й народному ґрунті, то журналістський процес Запоріжжя до 1921 року й, по суті, надалі був великодержавним, російськомовним.

Запорізька преса за певних історичних обставин не встигла ввібрати в себе досвід політичної публіцистики українських демократичних партій, мовленнєва практика яких не була “обмежена ідеологічними пересторогами й заборонами” й відбувалася за “відповідними лінгвістичними (лексичними, фразеологічними, синтаксичними) законами” [5, с. 4].

Підкреслимо, поява українськомовної преси в Запоріжжі припадає на час активного становлення й формування нового виду

однотипної, монофункціональної партійно-радянської періодики. Це був час, коли, за точним визначенням О. Коляструка, “життя української преси в мові й української мови в пресі проходило в контексті політичної заангажованості”, коли “мову перестали трактувати як генофонд національної культури, як спосіб розбудови інтелекту і творення особистості” [5, с. 4]. Недарма з газетного мовлення були вилучені цілі шари української лексики, які набули статусу “націоналістичних”.

Тому лише поява видань українською мовою – єдине прогресивне явище в історії запорізької преси тих часів. Починаючи з 20-х років, відбувається неспинний процес збіднення, спотворення рідного слова на шпальтах української періодики, зумовлений, насамперед, тотальним впливом російської мови.

На думку О. Коляструка, інтенсивному “зросійщенню” газетного мовлення сприяли декілька обставин. По-перше, “головні лабораторії газетної мови були зосереджені у великих містах. Газету готували працівники, відірвані від українського мовного оточення” [5, с. 4]. Про це, зокрема, свідчить і журналістська практика запорізької преси: в одному з архівних документів кінця 1924 року повідомлялося, що в редакційному колективі “Красного Запорожжя” (газета до вересня 1929 року була двомовною) відсутні працівники, які володіють українською мовою [4, с. 31].

По-друге, продовжує далі О. Коляструк, “у міста централізовано надходила центральна російська преса. Вона була взірцем для української періодики. Разом з ідеологічними стандартами на неї переносились і лінгвістичні російські традиції. Позбавлені природньої підтримки однопонаціонального оточення, мовотворчість української газетної мови поповнювали її русизмами і зрусифікованими словами-покручами, поширювали типові російські фразеологізми, логічні конструкції, синтаксичні й морфологічні традиції” [5, с. 4].

На доказ цих висновків учених наведемо деякі типові мовні факти місцевої преси тих часів: замітка під назвою “*Селянським і робочим талантам*”: *В Харькові основан комітет, який буде помагати всім робочим і селянам печатати свої твори – пісні, вірші, оповідання, пьеси, та допомагати розвивати свій талан.* Багато їх по Україні серед робочих і селян самородків поетів, *писателів*, які не знають, де їм помістити свої писання. Цей комітет і буде *помагати* і давати *совіти*” (*Совітська влада*, 1921, 3 січ.); або: “Комісія вже мобілізувала всі культурні сили села, *взяла на учот* неграмотне населення від 17 до 30 літ і вживає заходів про відкриття для неграмотних *школ* грамотности” (Черв. Село, 1921, 28 лют.).

Подані зразки газетної мовотворчості, окрім літературної недосконалості, свідчать про вплив російської мови, що охоплював усі лінгвальні рівні – лексико-семантичний, фонетичний, морфологічний, структурно-синтаксичний, орфографічний.

Безвідповідальне ставлення до слова, недбалість у дотриманні мовно-культурного режиму (двомовність, ігнорування правописних стандартів, штучне калькування з російської) були випадковими. Досить часто на сторінках запорізької періодики початку 20-х років зустрічалися такі слова й звороти: *тіраж, хозяйство, распорядження, територія, психологія, колективне постачання, в тот же час, з глибин пролетарських надр, постійна загроза* й т. д. Такі лексичні одиниці широко функціонували в інформаційних жанрах, що призводило до порушення їх жанрово-стилістичних норм.

Мовна практика запорізької преси подальших років показує, що процес русифікації газетного слова не припинився, він набув дещо іншого характеру: на кінець 20-их років кальки з російської сприймалися як цілком нормальне і навіть нормативне явище, поступово знищуючи/замінюючи споконвічно українські відповідники. Поширеними стали такі росіянізми (слова, їх окремі значення, граматичні форми, фразеологізми, запозичені або утворені за російськомовним зразком): лексичні/ фразеологічні (*хмародряп* (Сел. життя, 1927, 9 січ.), *лісопілка* (Сел. життя, 1927, 31 бер.), *вдалі жовтенські вогоньки* (Пролетар Дніпробуду, 1931, 30 січ.), *в скорому часі* (Сел. життя, 1926, 27 січ.), музейний *городок* (Сел. життя, 1929, 7 серп.), *спочатку біжучого року* (Сел. життя, 1927, 9 січ.), *польот* (Сел. життя, 1929, 31 лип.), *залізнодорожня колія* (Сел. життя, 1926, 27 січ.); фонетичні (*протиречівий* (Пролетар Дніпробуду, 1931, 3 січ.), завдяки керунку *дирігента* (Пролетар Дніпробуду, 1932, 12 січ.)).

Ю. Шевельов, характеризуючи розвиток мови в період перших років радянської влади, констатує, що “вона тоді ввібрала в себе численні советизми, особливо в ділянках адміністративній та ідеологічній. Були це переважно кальки російських термінів” [6, с. 87].

Мова запорізької преси також свідчить про експансію лексичних скорочень, що стосувалися переважно політичної й адміністративної ділянок. Словотворення таких абревіатур відбувалося за принципами “словотворчого еталону” (саме так у минулій лінгвістичній практиці номіновано російську мову): *жінделегатка, губвиконком, цербкооп, пролеткульт, комнезам, Наркомвнусправ, Окрземуправління, Наркомос* і т. д.

“Обтяті” (І. Стецула) новотвори, “мовні виродки” (Г. Гусейнов) не лише вступали в суперечність з внутрішніми законами української мови, порушуючи її фонетичну організацію, позбавляючи її найбільшого набутку – милозвучності, а й десемантизували публіцистичний текст, робили його стилістично невизначним: “*Хемкомбінат* приступає в скорому часі до виробництва ртутних препаратів, що потрібні для *Наркомздоров'я, Наркозема, Наркоміляхів*” (Сел. життя, 1926, 27 січ.); “*Це партосередки. Окрвідділу, Наросвіти, Окрвиконкому, комгоспу, пайбуду*” (Черв. Зап., 1931, 17 черв.); “*Штаб фінестафети при міськраді обмірковував наслідки виконання фінпляну*” (Черв. Зап., 1931, 16 жовт.);

“І тому *РАПП, ВЦРПС, ВУСПП, ВУРПС* – кинули гасла...” (Пролет. Дніпробуду, 1931, 3 січня).

На думку О. Сербенської, численні абревіатури й стереотипні мовні одиниці номіналізували мовлення – слова та вирази вживалися “тільки як назви наперед визначених понять без урахування самої суті реалій” [7, с. 65] і мали здатність “фетишуватися носіями мови, закриваючи доступ до словесного опису феномена” [7, с. 74].

Ненормативними щодо кодифікованої літературної мови вважаються слова вузького стилістичного призначення (діалектизми, просторічні слова, жаргонізми, арготизми), які в запорізькій пресі початку 20-х років становили досить активний прошарок лексики, причому значна кількість розмовно-просторічних конструкцій газетного мовлення йшла врозріз з нижньо-наддніпрянськими діалектними нормами. З-поміж подібних реалізацій мовної системи, закріплених у територіально або соціально обмеженій мовленнєвій практиці, більшість просторічних зворотів були привнесені в мову місцевої періодики або з російськомовних центральних газет, або з лінгвальної практики окремих зросійщених індивідуумів (працівників преси).

Зазначимо, що в основній своїй масі запозичені просторічні форми були позначені різко зниженими експресивними забарвленнями, виражаючи грубість, вульгарність, фамільярність. В. Чабаненко називає цю якість просторічних конструкцій “інгерентною експресивністю”, лінгвостилістична семантика якої, на думку вченого, видозмінюється в плані інтраперсональної варіативності (просторічне утворення – сигнал фамільярності) та інтерперсональної варіативності (просторічне утворення – сигнал приналежності мовця до певної соціальної чи територіальної групи) [8, с. 136].

У мовотворчості запорізької преси початку 20-х-середини-кінця 30-х років просторічні форми набували мовностилістичного значення першого випадку. Знижена експресивність просторічних лексем та зворотів була стилістично заданою, вона усвідомлювалася мовцем як факт навмисного відштовхування від літературних норм.

Наведемо приклади у хронологічній та експресивно-зниженій прогресії: “Куркулі з *шкуру* лізуть та *сичать* неначе ті гади, аби компроментувати Радянську владу. Вдаримо по голові цих злочинців-*баламутів*” (Черв. село, 1921, 18 січ.); “*Хижаци-капіталісти, цокаючи щелепами*, тягнуться до нашого краю” (Черв. село, 1921, 11 січ.); “робітники тим часом організуються, щоби *до біса втопити в морі цю сволоту*” (Черв. село, 1921, 18 січ.); “Незаможний селянине! Дивися, щоби не опинитися в *пазурах куркуля-навука-бандита! Жени у шию куркулів!*” (Черв. село, 1921, 11 січ.); “Буржуазія пускає з ланцюга *поліцейську зграю*” (Черв. Зап., 1930, 11 бер.); “*троцькістсько-бухарінські послідиші*”, “*троцькістські ублюдки*” (Черв. Зап., 1936, 21 серп.); “мерзенна *шайка троцькістсько-бухарінських шпигунів як пиявки приссалися до велетенського будівництва*” (Черв. Зап., 1937, 3 лип.).

Вживаючись в інформаційних, аналітичних жанрах, тобто в стилістично нейтральних літературно-нормативних актах мовлення, несучи величезний заряд “агресивної образності” (Ю. Шерех), штучно привнесені просторічні форми часто суперечили суспільним, етичним та естетичним нормам, вступали в протиріччя з контекстом загальнонародних культурних традицій.

У запорізькій пресі 20-х років констатуємо випадки, коли говіркове слово або жаргонна форма (н-д, професійна) вживались паралельно з кодифікованою лексемою (переважно нововведеною), пояснюючи її семантику: “Питання нашого посушливого клімату (*нідсоння*)” (Сел. життя, 1926, 1 – 5 трав.); “Новонароджена дитина ще дуже ніжна, квола, і бактерії (*зараза*)” (Сел. життя, 1927, 31 бер.); “видно могутні підйомні крани – *дерики*... Ліворуч видно верхній ряз (*перемичку*)...” (Степ. Комуна, 1930, 11 кв.).

Зазначимо, широке функціонування розмовних та просторічних елементів у системі газетної мови 20-х р.р. – показова риса тогочасної радянської журналістики. Річ у тім, що на початку 20-х р.р. особливого розвою набуває робселькорівський рух. Із архівних матеріалів довідуємося: “У середньому за день у редакцію надходить 40 заміток (у “Селянському житті” вони, приміром, йшли під рубрикою “Дописи з сел” і складали приблизно 60 відсотків усієї газетної інформації – І. Б.), із них 80 % з підприємств. З числа останніх 40 – 50 % стосуються питань бюрократизму, тяганини, протекціонізму, безгосподарності та ін., 25 – 30 % замітки, що висвітлюють досягнення соціалістичних змагань” [9, с. 82].

Стиль робселькорівської інформації багато в чому визначав стиль масової (загальнополітичної та селянської) газети 20-х років; листи читачів були своєрідним “мовленнєвим камертоном” періодичних видань.

Цікаво, що в листах, які відбивають реальну мовленнєву практику й культуру різних соціальних груп регіону, лише в поодиноких випадках вживалася просторічна лексика та вульгаризми.

Мова запорізької преси початку-середини 20-х р.р. ХХ ст. яскраво репрезентує складні процеси вдосконалення літературних норм та стилю газетного мовлення. Зазначимо, поява першої масової українськомовної газети в запорізькому регіоні припадає лише на початок 20-х р.р. ХХ ст. Відсутність традицій національної періодики, довготривала русифікаторська політика щодо населення краю зумовили низьку культуру мовлення преси Запоріжжя. Стабілізації її мовностилістичного складу сприяли “Найголовніші правила українського правопису” (1921) та “Український правопис” (1929).

Література

1. Радченко С. Издательская деятельность партийных комитетов КП(б) Украины в 1918 – 1925 г.г. – К., 1989. **2. Школьна О.** Становлення

та розвиток системи періодичної преси Катеринославської губернії 1838-1917 рр.: Дис. к. філол. н. – К., 1997. **3. Афанасьев-Чужбинский А.** Поездка в Южную Россию. – СПб, 1861. **4. Державний архів** Запорізької області, П-1, оп.1, спр. 387, 50 арк. **5. Коляструк О.** Мовотворчість газетної періодики УРСР за умов українізації (20-ті роки ХХ ст.) // Історія України. – 2000. – № 41. **6. Шевельов Ю.** Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900 – 1941): Стан і статус. – Чернівці, 1998. **7. Сербенська О.** Мова газети і мовотворчість журналіста в аспекті соціально-культурного розвитку суспільства: Дис. д-ра філол. н. – Львів, 1991. **8. Стилїстика експресивних засобів української мови.** Частина 1: Навч. посібник / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя, 1993. **9. Державний архів** Запорізької області, П-1, оп.1, спр. 387, 50 арк.

The article focuses on historical conditions of the Ukrainian linguistic press's origin in Zaporozhye region and the specific character of the Ukrainian periodicals' function in the 20-ies in the XX century. There is also the normative-stylistic analysis of the press periodical in this article.

УДК 821. 161. 2 – 92. 09

В. В. Гоян

ТЕРМІН “ТЕЛЕБАЧЕННЯ” В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКИ

Протягом більш ніж півстолітнього періоду активних наукових пошуків та експериментів у галузі телебачення були сформовані концептуальні напрямки теорії вітчизняної телевізійної журналістики. Аналізуючи її поняттєвий апарат, зауважимо, що окрім власних термінів і базових понять, теорія тележурналістики звертається до міжгалузевої термінології, й спільно з іншими науковими школами розглядає телебачення як вид особливої суспільної діяльності, як складову системи засобів масової комунікації, як одну з чільних соціальних інституцій, як сферу медіабізнесу, як форму професійної й творчої реалізації фахівців ТБ. У контексті цих наукових напрямків здійснюється ряд досліджень у галузі журналістикознавства, мистецтвознавства, соціології, соціальної психології, медіапсихології, медіапедагогіки, медіаекономіки, медіаправа та ін.

Динамічний розвиток телебачення спонукає теоретиків до переосмислення сталих наукових парадигм. Власне, сама наука йде пліч-о-пліч із практикою, доповнюючись новими поняттями, збагачуючись новими знаннями про журналістську діяльність в умовах геополітичної

та соціокультурної перспективи. Магістерські та дисертаційні дослідження останніх років торкаються різних тематичних напрямків, створюючи своєрідний науковий портрет сучасного телебачення: ми спостерігаємо за еволюцією жанрів, становленням нових типів програм телевізійного мовлення, розмірковуємо про стандарти журналістської діяльності в електронних медіа, а також специфіку функціонування регіональних телекомпаній, піднімаємо проблему впровадження громадського мовлення й правові аспекти діяльності ЗМК. Однак, для ефекту “портретної реальності” подекуди бракує влучних штрихів: багато важливих аспектів залишаються поза увагою наших науковців, деякі теми узагальнюються, і, як правило, губляться на тлі глобальних медіапроблем. Саме тому сьогодні необхідно окреслити концептуальну стратегію дослідження телебачення, яке стверджує себе і як потужний, впливовий засіб масової комунікації, і як інтерактивний спосіб інформування й розваг, і як вид аудіовізуальної творчості, який здатний, завдяки своїй багатофункціональній природі й специфіці, охопити неймовірну за масштабами аудиторію.

Цілком очевидно, що деякі опорні концепти теорії телевізійної журналістики потребують виваженого уточнення й, подекуди, корегування. Зокрема, **актуальним** на сьогодні питанням залишається стандартизація універсальних журналістських термінів та суто телевізійних понять. У цій розвідці зупинимося на аналізі терміну «телебачення», починаючи зі значення та походження цього слова, його тлумачення й розуміння в контексті теорії журналістики.

Отже, в українській мові іменник «телебачення» складається із двох частин: *теле-* (гр. *tele* – далеко – у складних словах має значення “здійснюваний на відстані”, “той, що діє на далеку відстань”) та *бачення* (лат. *visio* – “бачений”). Інший відповідник – “телевізія”, що є прямою калькою із грецької та латини, у нашій мові менш поширений, хоча за звучанням є більш інтернаціональним. Порівняймо: у англійській мові “телебачення” – the television, TV (від гр. *tele* та англ. *vision*). Іменник *the vision* має кілька значень: 1. Зір; 2. Передбачення, проникливість; 3. Видіння; 4. Бачення. В іспанській мові “телебачення” – la television також має грецькі та іспанські корені. Сам же іменник *la vision* означає: 1. зір; 2. бачення; кругозір. Подібний метод словотворення застосований також у російській мові: іменник “телевидение” утворений шляхом поєднання грецької й російської основ. Однак, скажімо, у деяких мовах, наприклад, німецькій, більш популярним є свій відповідник поняття «телебачення». Маючи на увазі телебачення як трансляцію на відстань, німці використовують термін *das Fernsehen*, у якому одна основа – *Fern* – значить “далеко”, друга – *sehen* – “дивитись”. Є й інший термін *der Rundfunk*, що називає сферу діяльності, тобто, телерадіомовлення.

Порівняльна характеристика словотворення дозволяє зробити наступний висновок: як правило, традиційною є схема складання двох основ – запозичення із грецької й мовної кальки з латини. Також

спостерігається тенденція до використання в активному мовному середовищі (й науковому, зокрема) термінологічного скорочення “ТБ”, або ж популярного інтернаціоналізму ”TV”.

Історія виникнення терміну “телебачення” веде дослідників у далеке минуле. Своєрідний екскурс у давні часи здійснив український історик і практик телебачення І. Мащенко, який наголошує, що “... перші проекти ТБ з’явилися раніше від назви, ще в 80-х роках ХІХ ст. Практично кожен із винахідників «телевізійного велосипеда» давав своєму дітищу ім’я... У 1980 р. вийшла у світ брошура професора фізики політехнічного інституту старовинного португальського міста Порту Адріано де Пайви “Електрична телескопія” – перша в історії книга, спеціально присвячена телебаченню. У ній автор описав свій проект телесистеми, який за часом його подання, (20 лютого 1878 р.) вважається першим у світі описом пристрою, теоретично здатного миттєво відтворювати передані зображення” [1, 16]. Автор згадує й інші назви: “електроскоп”, “телефотограф”, “телеоптикон”, “світло розподілювач”, “спосіб електричного бачення на відстані”, “радіотелескоп”, “диск Ніякова”, “дзеркальний гвинт”, “відеотелефон”, “радіотелефон”... За цими, часом чудернацькими, назвами криються імена винахідників, піонерів телебачення, причому, деякі навіть не були фахівцями в цій галузі. Серед них – французький адвокат Костянтин Сенлек, англійські електротехніки Дж. Перрі й В. Едвард, американський службовець Джордж Керрі, французький електротехнік Моріс Лебран, росіянин П. Бахметєв, німецький студент Пауль Ніпков, польський учитель Ян Щепаник, титулярний радник із Гродненського округу О. Слухаєвський, винахідник О. Полумордвинов, професор із Петербургу Б. Розінг, угорський інженер Деніс Міхалі, німецький винахідник Ф. Околіксані, український дослідник Борис Грабовський та багато інших вчених-одинаків чи й цілих колективів радіоспецлабораторій [1].

Жвавий інтерес до телебачення виявили учасники Першого Всеросійського електротехнічного з’їзду, який проходив у Петербурзі в грудні 1899 року, зокрема, і завдяки змістовним доповідям О. С. Попова “Телеграфування без дротів”, К. Д. Преського “Сучасний стан питання електробачення на відстань” та ін. Згодом, наприкінці 1900-го року, ця тема зазвучала й на Міжнародному конгресі в Парижі, де, власне, росіянин болгарського походження Костянтин Перський, представляючи міжнародній спільноті свою працю, фактично вперше застосував термін «television», який згодом увійшов до міжнародного обігу [2, с. 26]. Це були перші кроки до офіційного визнання нового терміну й нового медіа, яке здійснювало свій поступовий розвиток майже одночасно в багатьох країнах світу, накопичуючи великий теоретико-практичний досвід, генеруючи нові ідеї й рішення.

Отже, повертаючись до піднятої у статті проблеми термінології, зауважимо, що на сьогодні більшість профільних видань (маються на увазі теоретико-методологічні джерела) подають ідентичні визначення

поняття “телебачення” – від загального: звертаючи увагу на його здатність передавати звуки та зображення на відстань за допомогою технічних засобів; – до більш конкретного, розглядаючи телебачення в кількох площинах: технічній – як спосіб поширення на відстані за допомогою електричних систем та електронних засобів зв'язку зображень рухомих і нерухомих об'єктів зі звуковим супроводом; професійній – як аудіовізуальний засіб масової інформації й комунікації; суспільній – як галузь науки, техніки і культури [3, с. 48].

В українській мові це поняття є загальноживаним і багатозначним. “Новий тритомний тлумачний словник української мови”, виданий у 2001 році, подає це слово наступним чином: “Телебачення – 1. Передавання сигналів на відстань за допомогою засобів електро- та радіозв'язку; телевізія; // Радіомовлення з передаванням зображень із телевізійного центру. 2. Галузь електротехніки, що досліджує й розробляє технічні засоби передачі зображень на відстань” [4, с. 515].

Шукаючи значення цього слова у фаховій літературі, звернемося до книги Д. Григораша “Журналістика у термінах і виразах”. Видана в 1974 році, вона тривалий час уважалася однією з найкращих праць словниково-довідникового формату. Як підкреслюють дослідники історії журналістики, цей довідник справді “був єдиною книжкою, що вміщувала розроблену в радянський час українськими вченими поняттєво-термінологічну систему журналістикознавства й не втратила певного значення досі” [5, 107].

Дійсно, у довіднику досить повно й вичерпно розглянуто близько 1700 термінів і виразів, присвячених теорії й практиці журналістики, представлено найбільш поширені лексеми цієї галузі, зокрема, і такі, що пояснюють термінологію телебачення, а це понад 60 статей. Втім, заглибившись у смислове значення запропонованих понад тридцять років тому визначень, з'ясуємо, що подекуди вони частково втратили свою актуальність, або й зовсім виглядають архаїчними (особливо це стосується партійно-ідеологічних нашарувань), адже впродовж останніх десятиліть ця галузь журналістики здійснила ефективний поступ уперед, завдячуючи технічним, економічним, соціально-політичним та культурологічним змінам у суспільстві. Тому процитуємо довідник, вилучивши з тексту окремі фрагменти:

“Телебачення (гр. – теле- –далеко + бачити) – процес передачі на відстані й прийому на екран зображень рухомих та нерухомих об'єктів за допомогою технічних засобів електро- чи радіозв'язку. Принцип дії ґрунтується на перетворенні світлової енергії в електричні імпульси, посиланні цих імпульсів на віддаль і перетворенні їх на світлові сигнали. За допомогою телебачення можна передавати кінофільми, театральні вистави, спортивні змагання, масові маніфестації, виробничі процеси тощо. Ці великі технічні можливості перетворили телебачення у

мистецтво безумовного відображення життя в формах самого життя і реальному часі” [6, с. 239].

Наукове видання “Сучасна українська журналістика: поняттєвий апарат”, яке вийшло друком в 1997 році, оглядаючи різні сфери ЗМК, радить взяти до уваги визначення київської дослідниці природи телебачення Т. Щербатюк, яка, указуючи на етимологію слова, пропонує таке уявлення про телебачення:

“ – спосіб поширення на відстані за допомогою електричних систем та електронних засобів зв'язку зображень віддалених і, як правило, з далекого місця невидимих предметів разом зі звуковим супроводом; система технічних засобів, для цього призначена;

– форма комунікації;

– засіб масової інформації, політичного, мистецького та естетичного виховання, організації вільного часу;

– канал поширення творів мистецтва;

– вид мистецтва;

– галузь науки, техніки і культури” [7, с. 26 – 29].

Продовжуючи пошук, не оминемо й доробок одного з львівських науковців, З. Дмитровського, який упорядкував актуальні видання для журналістів: у 2001 році вийшов друком “Словник телевізійних термінів”, який охопив широку понятійну базу телебачення, а кількома роками пізніше, у 2004 році, – довідник “Термінологія зображальних засобів масової комунікації”, де запропоновано стисле пояснення основних понять, термінів та виразів споріднених за зображальними характеристиками засобів масової комунікації, серед яких чільне місце посідає телебачення. Власне, саме цей термін учений тлумачить так: “Телебачення – виробництво і поширення аудіовізуальних передач та програм. Один із наймасовіших засобів поширення інформації (політичної, культурної, пізнавальної тощо), різновид мистецтва, потужний електронний засіб донесення до глядачів творів інших мистецтв; галузь науки, техніки і культури” [8, с. 149].

Аналізуючи сучасні підручники, навчально-методичні матеріали, науково-практичні посібники та інші джерела, слід зазначити, що автори, здебільшого, надають перевагу використанню типових (словникових) визначень телебачення як виду журналістики, рідше – формулюють власні дефініції в межах існуючої традиції. Однак, можна стверджувати, що сучасні дослідники телебачення прагнуть вийти за межі окреслених стандартів. Отже, наявну поняттєву базу теорії телевізійної журналістики варто розширити за рахунок уведення додаткової актуальної характеристики поняття «телебачення», умотивовуючи таку потребу розвитком сучасного ТБ як у технічному, технологічному, виробничому, економічному, так і у творчому аспектах.

Література

1. **Мащенко І. Г.** Міфи і реалії телерадіоефіру. – К., 2001.
2. **Мащенко І. Г.** Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу. – К., 2005.
3. **Гоян В.** Типові та жанрові особливості інформаційної телепрограми: Посіб. для студ. Ін-ту журналістики. – К., 2001.
4. **Новий** тлумачний словник української мови. – Т. 3. – К., 2001.
5. **Трачук Т. А.** Розроблення в радянський час українськими вченими навчального курсу теорії і практики журналістської творчості. / Наукові записки Інституту журналістики. – Т. 18. – К., 2005.
6. **Григораш Д. С.** Журналістика у термінах і виразах. – Л., 1974.
7. **Сучасна** українська журналістика: поняттєвий апарат / За ред. А.З.Москаленка. – К., 1997.
8. **Дмитровський З. Є.** Термінологія зображальних засобів масової комунікації. Довідкове видання. – Львів, 2004.

The basic terminological concepts of TV journalism are considered in the article.

УДК 070

Е. С. Завада

РОЛЬ ЕКОЛОГІЧНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ НАСЕЛЕННЯ

Біля джерел природоохоронного руху в усьому світі стоять саме журналісти та письменники. Підтвердження цьому є в різних країнах. Поштовхом для розвитку екологічної політики і журналістики стала діяльність журналістки й письменниці зі Сполучених Штатів Америки Рейчел Карсон. Вона дослідила протягом багатьох років отруєння довкілля хімікатами, особливо пестицидами. Висновки було оприлюднено в книзі “Безмовна весна”. Спочатку хімічна індустрія спробувала запобігти впливу цього видання на громадськість, придбавши його примірники. Проте книга вже стала бестселером. Позиція журналістки та письменниці мала величезний вплив на громадськість. Тоді з’явилися і природоохоронні громадські ініціативи.

На думку українського філософа М. Хилька, творча інтелігенція однією з перших почала прагнути широкого визначення естетичної, моральної, духовної і навіть економічної цінності норм екологічної культури. Її представники не тільки аналізували негативні процеси, а й формували соціально-екологічний ідеал, уявлення про активний і творчий спосіб природокористування, яке ґрунтується на пізнанні екологічних

законів. Ставлячи найвище інтереси справи, вони не тільки мали мужність говорити правду в художніх творах, а й поклали її в основу всього свого життя. Соціальна активність письменників і журналістів пробуджувала громадську думку проти екологічного варварства в нашому природокористуванні, сприяла розвитку екологічного руху.

Саме люди мистецтва з естетичним (універсальним, екологічно-культурним) ставленням до природи глибоко відчували суспільну потребу в оптимізації й соціоприродної взаємодії та всіма доступними засобами сприяли формуванню екологічної культури суспільства: прозою і віршами, художніми та документальними кінострічками, публіцистичними статтями й усними виступами.

На установчому з'їзді всеукраїнської екологічної асоціації “Зелений світ” наприкінці 1980-х років найбільш вагомим, емоційним та проникливим виступом була не одна з промов фахівців-екологів, а саме письменницьке слово Олесь Гончара [8]. Він чутливо й активно відреагував на проблеми екології, спрямувавши свій дар проти руйнівного ставлення до навколишнього середовища. Видатний діяч не змирився з байдужістю, грабіжницькою корисливістю відомств, що обертаються хижацьким винищенням природи, злочинною безгосподарністю, моральним зuboжінням людей [1, с. 1].

Олесь Гончар у своєму творі “Чим живемо” поставив надзвичайно складні запитання, пошук відповідей на які стане основою творчості журналістів наступних поколінь. Усі ми маємо пам'ятати засторогу “зірки Полин”, яка, мабуть, не випадково впала саме на українську землю. “І чим викликана була з'ява її – чи недбальством людським, жорстокістю, їхньою невдячністю, порушенням самої рівноваги буття, чи глумлінням над Матір'ю-природою, яка завжди була така добра до нас у своїй вічній, безмірно терплячій любові? І чому та полинна розгнівана сила вибрала саме нас, що хотіла так страшно сказати нинішньому віку, від чого хотіла всіх нас застерегти? І якою повинна бути література після глобального цього потрясіння, яких моральних висот людині треба сягнути, щоб відкрити нові далечі? Адже за самим своїм світовідчуттям, рівнем пізнання, за розумінням долі роду людського і його істинного покликання ми вже ніколи не будемо такими, якими були до цього тисячі літ” [1, с. 11].

Розвиток сучасної цивілізації і техніки виявився причиною виникнення чисельних небезпек. Екологічна криза серед них є однією з найбільш актуальних і значних.

Дослідження сучасних соціологів та психологів переконливо свідчать, що однією з причин глобальної екологічної кризи є поглиблення в другій половині ХХ ст. кризи духовності. Це насамперед сплеск антисуспільного егоїзму, нігілізму, локальних і регіональних збурень у суспільствах. Надзвичайно загрозливі й планетарна епідемія аморальності, алкоголізму, наркоманії та проституції, тотальної легковажності, бездумності й жадоби швидкої наживи, індивідуальна деградація в різних її проявах, зниження культурного й духовного рівня, зростання корупції,

людської некомпетентності та непрофесійності при вирішенні питань тощо [1, с. 1].

Найсуттєвіша причина екологічної кризи – глобальне падіння духовності і моральності, низький рівень екологічної освіти і виховання, загалом екологічної культури переважної більшості мешканців планети [6, с. 3].

Отже, екологічна небезпека, загроза здоров'ю людськості, загроза здоров'ю країни, зниження духовності, необхідність формування екологічної свідомості населення країни за допомогою екологічної журналістики – в цьому ми бачимо актуальність обраної теми.

Пересічна людина недостатньо підготовлена до рівня відповідальності, адекватного сучасному станові навколишнього середовища. Молоде покоління не володіє знаннями та розумінням ролі екологічної взаємодії і їхнього впливу на здоров'я людини, генофонд біосфери. Споживацький спосіб життя, негативні звички, обмежена світоглядна культура є однією з причин екологічних негараздів.

Отже, у розв'язанні цих проблем важлива роль належить засобам масової інформації (ЗМІ).

Відчуття гармонії з довкіллям – невід'ємна складова частина українського характеру. Органічне поєднання екологічної безпеки країни, збереження навколишнього середовища і свого здоров'я є однією з важливих складових, а також здоровий спосіб життя є передумовою становлення національних цінностей.

Людина взаємодіє з природою не тільки в безпосередній виробничій діяльності, але й на всіх рівнях людських проявів. Тому взаємовідносини з природою стали в наш час актуальною, складною і важко вирішуваною проблемою, а необхідність кардинальної зміни у ставленні людини до природи пов'язується з педагогічним впливом на широкі верстви населення, із зростанням значущості екологічної освіти.

Наприкінці ХХ століття лідери світової науки внесли проблему здоров'я до кола глобальних, вирішення яких обумовлює факт подальшого існування людства як біологічного виду на планеті Земля.

В останнє десятиріччя в Україні проблема формування екологічної свідомості громадян набула виняткової актуальності.

У багатьох публікаціях, у яких викладена думка окремих науковців, суспільних діячів, політиків на реальні суспільні процеси, що відбуваються, стверджується: складна політична та економічна ситуація в Україні, відсутність національної консолідуючої ідеї на державному рівні, високий рівень безробіття, знецінення освіти, втрата соціального сенсу людської праці, відсутність належного правового захисту громадян, занепад моральних цінностей – все це призводить до кризи в українському суспільстві в цілому і кожної людини зокрема [3].

Фізичний стан здоров'я українців погіршується з кожним роком – захворюваність населення зросла на 40 % в середньому. Причинами такого погіршення фізичного стану здоров'я населення України є вплив

фінансово-економічного, соціально-політичного і екологічного становища України та інші загальновідомі причини.

Не менш важливими аспектами є сформовані погляди на життя особистості, її наміри та запити у діяльності, ставлення до власного фізичного здоров'я та способу життя загалом. На жаль, в останні роки в Україні спостерігається тенденція до різкого зростання пияцтва, куріння, вживання наркотиків. Діти і молодь сьогодні є найуразливішими та найменше захищеними і вимагають до себе виняткової уваги з боку суспільства.

Екологічна журналістика є одним з інструментів вирішення екологічних проблем, формування екологічної свідомості й культури населення. І це накладає відповідальність на журналіста, котрий висвітлює таку тематику. Важливо, аби він сам розібрався в суті проблеми, яку розповідає іншим. Непрофесійна робота з фактами, зайве прагнення до сенсаційності в подачі матеріалу можуть не тільки заплутати читача, викликати паніку, але й нададуть привід чиновникам, відповідальним за вирішення екологічних проблем, зайвий раз підкреслити некомпетентність журналістів і громадськості та ігнорувати думку громадян у прийнятті екологічно важливих рішень. З іншого боку, грамотне й коректне висвітлення існуючих проблем може вплинути на їхнє позитивне рішення. Адже найчастіше саме публікації в газетах є поштовхом до дій громадян [2, с. 1].

Засобом масової інформації треба приділяти більше уваги темам екології, підказувати шляхи розв'язання проблем в галузі охорони людини і навколишнього середовища, залучати до обговорення тем духовності.

Хочеться сподіватися, що це дослідження допоможе краще опанувати екологічну проблематику в Україні не тільки майбутнім журналістам, але й усім, кому справді небайдужа екологічна ситуація і тема духовної культури в нашій країні.

Екологічні протиріччя, які досягли глобального рівня, призвели до усвідомлення того, що майбутній розвиток суспільства все більше залежить від рівня екологічної культури і екологічної безпеки людини. Потреба в екологізації свідомості суспільства викликана об'єктивними факторами, що віддзеркалюють нагальні потреби суспільства.

Протягом попередніх десятиріч суспільство високорозвинених країн Західної Європи трактувало природу переважно технократно. ХХІ століття поклало початок новим підходам у ставленні до природи. Масова свідомість все більше розуміє, що природа є не лише ресурсною базою. Повага до навколишнього середовища і знання законів його розвитку можуть відвернути тотальну деградацію біосфери. Вирішення проблеми збереження природних ресурсів для майбутніх поколінь потребує зміни способу мислення політичної еліти, управлінців і суспільства взагалі.

Часто журналісти, які висвітлюють екологічну тематику в Україні, описують красу природи, повідомляють про її кризовий стан, але не підказують суспільству шляхи розв'язання цієї проблеми, не ведуть

пошуку причин, котрі викликали екологічну катастрофу, зниження здоров'я, падіння духовної культури. Хоча це і є важливим завданням публіцистики, яке саме працівники ЗМІ виконують не завжди вдало.

Техногенність сучасної цивілізації виражається не тільки в тому, що технічний розвиток виступає провідним стимулом еволюції суспільства. Сам цей розвиток, тобто науково-технічний прогрес і засноване на ньому економічне зростання, накопичення суспільного багатства, створення і привласнення все більш широкого асортименту всіляких благ утворює вищі ціннісні принципи цієї цивілізації. За словами М. Бердяєва, що усвідомив цю кризу ще на початку ХХ століття, “духовна культура задавлена. Цілі життя змарніли. Людина перестала розуміти, для чого вона живе, і не має часу задуматися над сенсом життя. Життя людини заповнене засобами, які стали самоціллю” [14, с. 22].

Високий професіоналізм журналістів і їх конкретні справи для охорони середовища є життєво необхідними для поліпшення стану середовища України.

Проблеми зачіпають основи цивілізації і багато в чому зумовлюють можливості виживання людства. Ставлення до природи є і ставленням до себе, до своєї внутрішньої природи, етичне відношення до інших людей. Прийшов час вивчення єдності зовнішньої природи і внутрішнього світу людини, як відкритої системи.

90 % інформації населення (чиновники, керівники підприємств і ін.) отримують із ЗМІ. Тобто журналістам може належати роль суспільних педагогів у справі формування екологічної свідомості й культури населення за допомогою розвитку і вдосконаленню журналістики екологічної.

Журналістика екологічна є відгалуженням журналістики як фаху, теоретичний фундамент якої створювали відомі вітчизняні науковці Д.Прилюк, А.Москаленко. Сучасні українські журналістикознавці В.Різун, В.Іванов успішно продовжують розвивати напрямок масової інформаційної діяльності. Серед теоретичних здобутків екологічної журналістики варто відзначити праці російських дослідників Т.Беневоленської [9], Л.Коханової [10], А.Кочиневої [12], О.Берлової [5]. Відомі праці українських науковців: з екологічної журналістики В.Борейка [11] та екологічної політики М.Хилька [6].

У 1982 р. журналістикознавець з Московського державного університету (МДУ) Т. Беневоленська [9] наголосила, що мова йде про нову журналістську спеціалізацію: екологічна (або природоохоронна) журналістика. На думку дослідниці, “однією з найважливіших умов підвищення ефективності природоохоронної пропаганди є фундаментальна розробка теорії екологічної журналістики” [9].

У МДУ було розроблено програму спеціалізації з курсу “Екологічна журналістика” та навчальні посібники. У Росії досліджуються й проблеми екології та публік рилейшнз. За фінансової підтримки Інституту “Відкрите суспільство” здійснено проект МДУ

“Основи екологічних знань для журналістів” [4, с. 12].

На думку низки дослідників (А.Кочинева, О.Берлова, В.Колесникова) [12], функціями журналіста, який займається висвітленням проблем довкілля, є такі:

- *інформаційна*: надання аудиторії даних про стан середовища, інформування про існуючий чи потенційний ризик для здоров'я людини й екосистем;
- *просвітницька*: ознайомлення читачів з основними законами екосистем, із небезпекою і негативними наслідками антропогенного впливу на довкілля;
- *організаційна*: “стимулювання” населення до прийняття тих чи інших рішень, до конкретних дій;
- *контролююча*: інформуючи про діяльність влади, підприємств, котрі забруднюють навколишнє середовище, журналіст допомагає громадянам реалізувати право на інформацію про стан довкілля і захищати право існування в безперечному світі.

На думку дослідниці Л.Землянової [13], *екологічна журналістика* – сфера журналістської діяльності, що зосереджується на висвітленні таких глобальних проблем, як запобігання ядерній катастрофі, забрудненню довкілля відходами хімічної промисловості й інших видів шкідливого для життя людства виробництва. Головним завданням екологічної журналістики повинно бути висвітлення екологічних проблем, просвітницька діяльність і знаходження шляхів подолання екологічної кризи. Екологічна журналістика за допомогою мас-медіа повинна доносити до кожної людини ідею необхідності нового ставлення до навколишнього середовища, бо екологічна журналістика є одним з інструментів вирішення екологічних проблем. [4, с. 7].

У світової екологічної журналістиці сьогодні виокремлюють наступні тематичні напрямки:

Політико-правові – зображують собою соціальний і політичний аналіз екологічних проблем, а також їх міжнародний аспект. До цього напрямку відносять питання природоохоронного законодавства і проблеми міжнародної співпраці в сфері екології.

Пізнавальне – ставить перед собою задачу екологічної освіти про закони взаємодії суспільства і середовища.

Ці два напрями сприяють *екологізації свідомості* людей.

Біоекономічний напрям – висвітлює і аналізує екологічні проблеми через призму взаємодії і співпраці екології і економіки. До цього напрямку відносять пропагування позитивного досвіду з раціонального природокористування.

Публікації, які належать до цього напрямку сприяють *екологізації економіки*. Рішення біоекономічних проблем можливе через закриття шкідливих підприємств, впровадження безвідходних технологій, екологічно чистого виробництва.

Проблему *екологізації моральності* вирішує морально-естетичний напрям екологічної журналістики [7, с. 331].

Саме журналісти мають акцентувати увагу на таких основних відмінностях старої й нової філософії буття. Варто постійно звертатися до цих принципів, аби врахувати їх у матеріалах для мас-медіа.

Нова філософія буття має такі особливості:

- визначення незаперечного факту обмеженості природних ресурсів. Рециклічність, оптимальність і найширше використання відновних ресурсів допоможе запобігти їх виснаженню;
- життєва цінність – це не проста сума наших загальних банківських рахунків;
- вартість проекту – це не просто сума вартості енергії, праці й сировини, це, у першу чергу, екологічні збитки, вартість погіршення людського здоров'я й стану екосистем;
- ми повинні знати, розуміти природні процеси й співпрацювати з Природою, ураховуючи її закони;
- тільки розумне поєднання нових технологій із зусиллями кожного члена суспільства у вирішенні природоохоронних заходів допоможе вийти з глобальної екологічної кризи;
- ми – невід'ємна частка природи, Всесвіту й мусимо керуватися законами Природи, поважати всі елементи довкілля. Усі інші живі істоти – такі самі рівноправні члени біосфери, як і ми;
- відходів не має бути взагалі. Як і в Природі, де відходи одних організмів є ресурсами інших, так і в людській діяльності вони повинні органічно вписуватися в природний коlobіг речовин.

Екоцентричний тип екологічної свідомості людини характеризується трьома головними особливостями:

- 1) психологічною єдністю людини із світом природи,
- 2) суб'єктивним характером сприйняття природних об'єктів,
- 3) проступанням до непрагматичної взаємодії зі світом природи.

Відповідно, ці особливості постають і характеристикою екологічної особи.

Висвітлення екологічних проблем – це також і питання демократії. Більшість із них – безпосереднє відображення політики й економіки: наприклад, проблеми збереження і знищення хімічної зброї, промислових і радіаційних забруднень тощо. Це означає, що розкриття цієї теми в мас-медіа тісно пов'язано з політичною й економічною ситуацією в суспільстві. Раніше, ще за СРСР, люди мали завжди мінімальний доступ до інформації про стан навколишнього середовища. Після серії екологічних катастроф, з яких найбільш відома Чорнобильська, після приховання істини владою, населення перестало довіряти офіційним даним. Інформація, отримана журналістами з неофіційних джерел, викликала більше довіри. Зрозуміло, що державні й комерційні організації прагнуть відстоювати свої інтереси, і будь-яка

влада намагається приховати інформацію, що зображує її в невігідному світлі, однак у зрілому демократичному суспільстві є механізм подолання таких тенденцій. Мас-медіа – один з інструментів побудови демократичного суспільства.

Література

1. **Беляков О.** Розвиток екологічної журналістики. – К., 2001.
2. **Беляков О.** Екологічна проблематика в засобах масової комунікації. – К., 2000.
3. **Беляков О.** Масова комунікація та екологічна політика. – К., 2001.
4. **Беляков О.** Екологічна проблематика в засобах масової комунікації. – К., 2003.
5. **Берлова О.** Как экологам работать со средствами массовой информации. – К., 2000.
6. **Хилько М.** Екологічна культура: стан та проблеми формування. – К., 1999.
7. **Цвик В.** Телевизионная журналистика. – М., 2004.
8. **Гончар О.** “Чим живемо”. – К., 1993.
9. **Беневоленская Т.** Экологические проблемы в современной публицистике. – М., 1978.
10. **Коханова Л.** Журналистика. Экология. Образование. Непрерывное экологическое образование в системе СМИ. – М., 1997.
11. **Борейко В.** Как “зеленым” работать со средствами массовой информации. – К., 1995.
12. **Кочинева А.** Экологическая журналистика – М., 1998.
13. **Землянова Л.** Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества – М., 1999.
14. **Бердяев Н.** О назначении человека. – М., 1993.

The article dwells on social activity of writers and journalists, who called the community to save nature. The role and essence of ecological journalism in solving problems of ecologically enlightening activity is discussed in the present article. The ways of quality and effectiveness increase of this branch of journalistic activity are contemplated. The article in question defines the, who is engaged in functions of the journalist investigation of environmental problems. It also defines the role of ecological journalism in ecological consciousness forming among people.

УДК 070. 1: 316. 286

Т. В. Казакова

ПРАЖУРНАЛІСТИКА ЯК ПРОБЛЕМНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО МАС-МЕДІЙНОГО ЗНАННЯ

Ще недавно у журналістикознавстві була традиційною *концепція народження журналістики* – з 1609 рік: саме з того часу до нас дійшли одразу дві газети під однаковою назвою (“Avizo relation oder Zeitung”),

які видавалися у Страсбурзі та Аугсбурзі. Але страсбургська газета повідомляла, що укладання авізо реляціон буде продовжуватись на кшталт минулих років, а це означало, що поява журналістики губиться у сутінках століть. Питання про часи народження і зародження журналістики ускладнюється ще й тим, що збором, обробкою й розповсюдженням інформації людство займалося завжди, навіть у первісному стаді існували пролегомени суспільної комунікації (до речі, вони існують навіть і у тваринному світі), які й перетворили врешті решт людину природну на людину суспільну.

Суспільна людина потребувала *соціальної інформації* про “правду сьогодення”, “сучасну злободенність”, тобто оперативного цілісного синтезованого різноманітного прикладного прагматичного знання (мислення над фактами й явищами, доступними прямому сприйняттю) про дійсність, котре дрейфує між аксіологічно-емпіричним, логічно-пізнавальним та образно-художнім методами й є необхідним елементом практичного відношення людини до світу, бо воно органічно зливається із системою побутових та ідеологічних уявлень й прагматично спрямоване на рішення актуальних соціальних, ідеологічних, політичних завдань. Такий тип знань є головним предметом журналістики, але з’явився він набагато раніше самої журналістики (тобто появи її першого комунікаційного каналу – преси).

Чим більше сучасна наука вивчає явища *пражурналістики* [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7], тим більше переконується, що уже в глибокій давнині був розпочатий рух до створення журналістики. Вивчення пражурналістики як «масової комунікації» дожурналістського періоду стає одним із актуальних питань сучасного журналістикознавства. Свідчення цього – праця французької дослідниці К. Куле “*Communiquer en Grece Ancienne*” [4], у якій суспільна комунікація Стародавньої Греції розглядається за такою схемою: внутрішньополісна комунікація, міжполісна комунікація, відносини з негрецьким світом. Дослідник зосереджує увагу на таких елементах комунікативної системи Стародавньої Греції: *просторах-каналах* соціальної комунікації (Агора, Святилище, Театр, Гімназій), головних *різновидах текстів* (риторична промова, публічний надпис) та *формах* суспільної комунікації (народні збори, рада, суд). Суспільний досвід громадянина поліса формувався через дві складові: *безпосередні* соціальні контакти індивідуума і сприйняття подій та явищ, *опосередкованих* повідомленнями ораторів та письмовими текстами. Дослідження Куле ставить питання про можливість вивчення європейської пражурналістики як такої від її первісних витоків до моменту якісного перетворення пражурналістики у власне журналістику.

Осягнення явища пражурналістики повинно починатися з вироблення поняття про нього і визначення його конститутивних ознак, головних складових. І. Л. Михайлин дав таке визначення пражурналістиці: “*Пражурналістика* – це такий стан масово-

інформаційної діяльності, що передуює народженню друкованих періодичних видань і характеризується усними та письмовими рукописними способами збирання, обробки й поширення інформації в стародавньому світі” [5, с. 6]. У цьому визначенні не відчувається принципової різниці між журналістикою та пражурналістикою; та може ж її й дійсно не існує? Принаймні таке визначення викликає спокусити поставити питання про те, що журналістика як спосіб збирання, обробки й поширення соціальної інформації є атрибутом суспільства на будь-якому етапі його розвитку. Але ця спокуса може привести до розмивання поняття про явище журналістики. Тут усе залежить від того, що вважати конститутивними ознаками журналістики, а що факультативними. З приводу визначення конститутивних ознак журналістики існує дві позиції.

З точки зору **однієї** позиції (котрої притримуються Г. Тард [8], А. Моль [9], С. Московичи [10] та ін.), конститутивною ознакою журналістики вважаються специфічні канали масової комунікації (преса, радіо, телебачення), які демонструють феномен нарощування повідомлення-спілкування за допомогою технічних засобів комунікації; це нарощування породжує новий соціальний феномен – публіку (за Г. Лебоном, “розсіяний натовп”, складовими якого є нові “зрізи” соціуму, об’єднані джерелами інформації) завдяки об’єктивній диференціації соціуму під постійним, систематичним й зростаючим впливом нових різновидів комунікації та спрямованих на лібералізацію політичних процесів. В аспекті цієї позиції межею між пражурналістикою й журналістикою є умовний 1609 рік: саме тоді, за С. Корконосенко, народжується “якісно новий феномен в історії людства” [3, с. 32], а проявляє він себе повною мірою на порубіжжі ХІХ – ХХ ст. (початок інтенсивного розвитку технічних засобів комунікації). Коли ж ці комунікаційні канали з якоїсь причини застаріють і на зміну їм прийдуть інші (наприклад, Інтернет), то, за цією концепцією, власне журналістика відійде у минуле, і на зміну їй прийде інша система суспільної комунікації. Деякі науковці (зокрема, Калмиков [11], Ахмадулін [1]) уже сьогодні говорять про те, що ми живемо в епоху **“постжурналістики”**, характеризуючи її такими рисами як орієнтація на *інтерактивну комунікацію* (на відміну від односторонньої журналістської комунікації з обмеженими можливостями зворотного зв’язку), інтеграція окремих ЗМІ у *єдину систему ЗМК*, *інтеграція* з іншими соціально-комунікативними професійними сферами діяльності (PR, реклама, менеджмент, освіта, масова культура).

З точки зору **другої** позиції, збором, обробкою, розповсюдженням інформації людство займалося і буде займатися завжди, використовуючи різноманітні канали суспільної комунікації (“журналістика – ровесниця людства” [12, с. 8]), котрі не визначаються як конститутивні ознаки журналістики; в аспекті цієї позиції чіткої межі між пражурналістикою, журналістикою і постжурналістикою фактично

не існує (тобто існує широке соціально-культурне поле, у котрому поступово змінюються способи комунікації). В аспекті цієї позиції дослідження масової комунікації повинні починатися з періоду первісного суспільства (через вивчення процесів спілкування стародавніх людей і племен один з одним, особливостей засобів цього спілкування, прийомів і знаків передачі трудових, сакральних-обрядових, побутових і культурних текстів). Тобто дослідження процесів масової комунікації повинно бути звернене до первісного початку людства й соціального знання про людину і світ. В. Вернадський [13], П. Флоренський [14], М. Бахтін [15], Ю. Лотман [16] не розподіляли людство на масове і немасове, бо масовість людства не заявила про себе якось водночас. З точки зору Ю. Буданцева [17], виникнення і розвиток засобів масової комунікації є синхронним виникненню і розвитку людського суспільства, причому визначним моментом є саме суспільний розвиток: кожному типу соціуму відповідає певний тип комунікації (на відміну від точки зору М. Маклюєна, котрий вважає, що тип комунікації є визначним фактором у розвитку суспільства).

Як бачимо, питання про те, звідкіля вести історію дослідження засобів масової комунікації – від первісного суспільства (екстраполяція) чи від Гуттенберга та винаходу книгодрукування (інтраполяція) – залишається відкритим. Головний “водорозділ” між цими двома концепціями полягає у витлумаченні понять “маси” – “керованого соціального суб’єкту”, котрий включає в себе масовий настрій, масову свідомість, масову поведінку [18, с. 45] й “масової комунікації” – соціальної комунікації будь-якого суспільства, обміну культурними досвідами людства, чи соціальної комунікації лише “епохи науково-технічної революції” [19, с. 40]. Вирішення цього питання є методологічно важливим, бо саме від нього залежить вирішення чотирьох фундаментальних питань теорії масової комунікації: *по-перше*, що є первісним комунікація чи інформація; *по-друге*, чи є тотожними поняття “масова комунікація” і “журналістика”, чи журналістика є певною частиною масової комунікації; *по-третє*, у чому полягає сутність масової комунікації, тобто коли комунікація дійсно стала масовою – **а**) чи тоді, коли у людини виникла потреба перемогти хаос та невизначеність оточуючого світу, “потреба внести елементи порядку у хаос невідомого, що оточував людину” [20, с. 109], й вона проводила первісні священнодійства й сакральні ритуали; **б**) чи тоді, коли набуло сили поняття “нового”, (за Н. Д. Арутюновою [21], це відбулося тоді, коли концепція часових циклів у космічних й історичних процесах, вічного повернення на “своє коло” стала поступатися місцем ідеї лінійного часу, котра відділила історичний розвиток від космічного колообігу, коли рух по колу й постійне повторення міфологічних архетипів змінилося на рух уперед у майбутнє до нових, невідомих форм життя; первісний поштовх таким поглядам, з точки зору С. С. Аверінцева, дав біблійний міф про сотворіння світу – “потік

часового звершення, що несе у собі концепцію світу як історії” [22, с. 89]; тема глибокого оновлення світу й людської природи, що була заявлена у Старому Заповіті, була продовжена і завершена християнством – “почуття зсунення, здійснення несподіваного й неувяленого – ось що виражають слова “Новий Заповіт” [23, с. 505]), бо чим, як не прагненням зрозуміти “Нове” можна пояснити саму масову комунікацію у феноменологічно філософському, а не у вузько прагматичному сенсі; **в)** чи тоді, коли розходився по руках перший гуттенбергівський том священних текстів; **г)** чи тоді, коли скандальність, анекдотизм стали головною суспільною новиною, коли «новина стала душею нашою” [24, с. 101], витіснивши метакультурну сакральну функцію комунікації на задній план (середина ХІХ ст.); **д)** чи тоді, коли людина побачила прибуття потягу на екрані (кінець ХІХ - початок ХХ ст.); *по-четверте*, чи існує феноменологічна єдність у пізнавально-комунікативному процесі різних періодів людської історії, чи журналістика зароджується як принципово новітній феномен соціальної комунікації?

Визначення явища “пражурналістика” цілком залежить від тлумачення *феномену “журналістика”*. Науковці визначають **шість** основних сутностей цього феномену: 1) масова *комунікація*, 2) *соціальний інститут*, котрий виступає як комунікатор і дає можливість здійснювати комунікативні дії професійним журналістам і представникам соціуму 3) *канали* масової комунікації – преса, радіо, телебачення, 4) *професія* журналіста, що об’єднує в собі такі іпостасі як історик свого часу, політик, ідеолог, торговець соціально-значущою інформацією, 5) формат *суспільного знання* та дискурсу, що містить у собі цінності, смисли, критерії істинного і достовірного у відображенні сучасної дійсності, 6) жанрово-стильова система інформаційних, аналітичних, художньо-публіцистичних журналістських *текстів*.

Отже, пражурналістика – це система пролегоменів (зародків) вищезначених іпостасей журналістики, причому ця система є складною, гетерогенною і ще не усвідомленою науковцями. Якщо журналістика – це система масової комунікації, не обмежена (в ідеалі) часом і простором, то пражурналістика – це розрізнені акти соціального спілкування, відмежовані один від одного просторово-часовими рамками. Якщо журналістика поступово сформувалася у соціальний інститут, то пражурналістика залишилася на рівні окремих форм соціокультурної комунікації, специфічних словесності та типу мислення. Пражурналістика (як соціокультурна комунікація, як обмін інформацією у соціумі) забезпечувала можливість формування соціальних зв’язків у соціумі, управління соціально-суспільною життєдіяльністю людей або регулювання окремих її сфер, накопичення й трансляції соціально-суспільного досвіду, але при цьому вона не оформилася в автономію окремого соціального інституту.

У певному сенсі, кожна соціальна дія з певною долею умовності може бути розглянута в аспекті поняття «пражурналістика», тобто як така дія, котра містить і виражає інформацію, що має соціальне значення. Але власне до пражурналістських можна віднести лише такі дії, котрі виконуються зі спеціальною метою суспільної комунікації (тобто вони мають орієнтацію на передачу суспільно значущої інформації і використовують для цієї мети адекватні знакові системи). З цього виходить, що *пражурналістика – це така соціальна дія, котра «переводить» індивіда у стан суспільної усвідомленості, включення у суспільну комунікацію.*

А. Шюц [25] визначає **три** етапи “переходу” індивіда в стан суспільної усвідомленості, “особистісно засвоєної соціальності” (Ю. Хабермас [26]), включення у “соціальний сенсоріум розуму” (Г. Спенсер [27]): 1) спочатку індивідуальна свідомість констатує “значущі єдності” з нерозчленованого потоку переживання; 2) потім ці “значущі єдності” об’єктивуються у взаємодії з іншими індивідами; 3) ці “інші” і виступають носіями типових властивостей, котрі характеризують соціально-суспільні структури, що інтерсуб’єктивно існують у “місцях перетину” практичних інтересів індивідів, які взаємодіють між собою. Тобто, пражурналістика починається тоді, коли індивід починає відчувати «суспільність» як об’єктивний феномен. Отже, *пражурналістикою є еволюція колективної комунікації до перетворення її на масову.*

Колективна комунікація виникає задовго до появи людини. Виникнення *біологічної колективної комунікації* науковці пояснюють через її функцію, котра полягає у розвантаженні і розширенні когнітивних можливостей живої істоти [28; 29; 30; 31; 32]. Жити окремо живі істоти змушені за біологічними причинами, однак вони не живуть незалежно одна від одної. Найбільш розвинуті види наділені рухливістю і здатністю сприйняття на відстані. Володіючи такими можливостями, в ході еволюції організм може “досягти успіхів” не тільки у збільшенні дієвості власного сприйняття, але також в обміні інформацією, що відмінняє необхідність здобувати собі усю інформацію самому. У такому обміні інформацією (що має назву “замінного навчання” чи “економії пізнання”) спрацьовує біологічна інтуїція, котра полягає у тому, що за допомогою інших можна набагато швидше отримати більше інформації, ніж може це зробити сама істота чи організм, спираючись лише на власні почуття. У новітніх теоріях “гомінізації” [32] підкреслюється, що поява людини як особливої еволюційної гілки відбувається не через якісь надзвичайні можливості у спілкуванні із зовнішньою природою, а завдяки особливим когнітивним вимогам соціального поля, в котрому еволюціонували примати у напрямку до людини.

Власне людське суспільство утворилося як система комунікації, котра закладалася ще у первісній культурі. На самих ранніх стадіях розвитку первісного суспільства головними суспільними

інформаційними каналами були *природно-біологічна активність, трудова діяльність, колективне спілкування біля вогнища*. Ці канали поєднували суто прагматичний, інформаційний та емоційний аспекти.

З розвитком трудової діяльності утворився іще один комунікаційний канал – *ритуал*, котрий виконував суспільну комунікативну функцію як “по горизонталі” (містив у собі соціально значущу інформацію для всього колективу), так і по вертикалі (пов’язував світ людей із сакральними силами). В інформаційно-епістемологічній складовій ритуалу А. К. Байбурін [33] визначає два тематичних вузли (творіння світу та соціально-суспільні правила і схеми), котрі склалися в цілісну парадигму моделі світу. Ритуал виконував три суспільно-комунікативні функції: вводив людину у той космологічний універсум, який був створений “на початку”; актуалізував саму структуру буття, даючи їй в цілому підкреслену символічність і семіотичність; служив гарантом безпеки й добробуту колективу, тому що ніс інформацію про соціально-суспільні правила та схеми. Отже, комунікативно-інформаційне поле, в якому жила людина на самому початку своєї історії, створювалась через ритуал; саме ритуал був первісним комунікативним невербальним текстом цієї культури.

З розвитком мови і мовлення (яке могло носити як індивідуальний, так і колективний характер) формується і стає потужним новий інформаційно-комунікативний канал – *усне вербальне спілкування*. Розвиток усного вербального спілкування сприяє розвитку міфотворчості. *Міф* зароджується тоді, коли життя “зануреної у природу” (Гегель) первісної людини поступово перетворюється на “відкрите у світ існування” (М. Еліаде). Тобто у певний час світ стає для людини суб’єктом, який “хоче” про щось “розповісти” людині. Оце “відкриття” світу людині чи людиною світу й відбивається у міфі. Саме міфи стають головними інформаційно-комунікативними текстами первісної культури. Якщо згадати Юнгові визначення архетипу (віддзеркалення та репродукція досвіду людства [34]) та Лосівське визначення міфу “як властивого людині і соціуму способу бачення і витлумачення себе і світу” [35, с. 131], то можна побачити, що міф зароджувався як світоглядний і світороз’яснювальний феномен, і в цьому “роз’яснювальному” аспекті він, з певною долею умовності тяжіє до сучасної наукової публіцистики. Отже, спільна функція міфу і журналістики полягає у віддзеркалюванні й витлумаченні дійсності та репродукуванні уявлень про неї. У первісній культурі була розроблена й сфера *прогнозів* (гадання, прикмети, знамення), які не те що впливали, а безпосередньо керували поведінкою людини; людина підкорялася тій стратегії поведінки, на які йому вказували результати гадання.

Первісна культура знала також *символічно-умовну інформаційно-новинарну* комунікацію. Прикладом символічної комунікації може слугувати хрестоматійно відомий “лист” стародавніх скіфів персам (текст якого складала жаба, миша, птах та жмут стріл) умовною

сигналізацією слугував дим від вогнища, різнокольорові вовняні шнури з вузлами, низки раковин різного кольору та розміру, жезли вісників [36] та ін. За допомогою цих умовних сигнальних систем соціально значуща інформація передавалася на далеку відстань, а також зберігалася у часі (наприклад, у ірокезів існував звичай розповідати час від часу усьому племені про нещодавні важливі події за допомогою так званих “поясів вампум”; таке “масового інформування” проводила спеціальна людина, котра зберігала ці пояси ніби в архіві, фіксувала нову інформацію, створюючи нові пояси, та досконально знала цю сигнальну мову – таке собі синкретичне поєднання професій “архіваріуса” та “журналіста”). Символічна та умовна комунікації зародили дві тенденції, котрі визначили увесь подальший розвиток способів передачі соціально значущої інформації: по-перше, у всіх названих випадках існувала *попередня домовленість* про те, що означає той чи інший предмет; по-друге, чим більше накопичувалось інформації, тим більше проявлялася тенденція до *спрощення* способів її передачі, прагнення до того, щоб форма не витісняла зміст.

В цілому первісна, насамперед, ритуально-міфологічна комунікація була швидше *комунікацією прилучення*, комунікацією збереження рода-світу, ніж комунікацією повідомлення (що характеризує власне журналістику), але такий характер комунікації відповідав традиціоналістському типу суспільства, котре, майже не змінюючись, відтворювало само себе все у нових і нових поколіннях. Комунікація прилучення виконувала чотири *функції*: **1)** формування певного образу рода-світу, пов’язаного з активною діяльністю суб’єкта у ньому; **2)** впливу на поведінку людини як члена спільноти; **3)** формування суспільної думки племені; **4)** прогнозування оптимістичного майбутнього, збереження стійких соціальних зв’язків, гармонізації відносин у колективі.

У *масово-комунікативних текстах* первісної формації використовувались вербальні знаки (вигуки, мовлення), знаки первісно візуального характеру (жест, міміка, розпис тіла і речі, зображення міфічних сюжетів й іншої обрядової символіки) й знаки-символи (різноманітні піктограми). Головним масово-комунікативним текстом первісного суспільства був фольклорно-поетичний текст.

Отже, ми розглянули первісні витoki пражурналістики, котрі А. Калмиков називає “*палеожурналістикою*” [11] (такою інформаційно-комунікативною діяльністю, яку неможливо вичленувати з будь-якої іншої – релігійної, магічної, міфологічної, естетичної, господарської), котра, з нашої точки зору, включає не тільки комунікацію первісного суспільства, а й біологічну.

Палеожурналістика перетворюється на пражурналістику з виникненням *державності*, бо саме з появою держави з’являється “цілеспрямоване розповсюдження у масі людей актуальної соціально-значущої інформації, котра здійснювала ідейно-психологічний

вплив” [37, с. 29]. Історія європейської пражурналістики має таку еволюцію: полісна ораторська комунікація Стародавньої Греції, імперська письмова комунікація Стародавнього Риму, проповідницька комунікація Середньовіччя. Розвиток комунікації супроводжувався двома процесами: по-перше, диференціацією сутнісно-змістового наповнення масово-комунікаційного тексту у напрямку формування системи “об’єктивна дійсність – автор-суб’єкт – текст – канал комунікації – об’єкт”, по-друге, ослабленням синкретично художньої емоційної складової стародавніх текстів й виокремленням розумової раціональної субстанції.

В надрах проповідницької комунікації пізнього Середньовіччя та Відродження зародилася власне журналістика; журналістика народжується тоді, коли зароджується такий потужний канал суспільної комунікації як преса, що зміг перетворитися на канал дійсно масової комунікації, котрий досяг до так званої “мовчазної більшості” (А. Я. Гуревич). Цей період – період зародження журналістики (XV – XVII ст.) відзначається чотирма чинниками: просторовим, економічно-соціальним, ідеологічним та науковим.

Великі географічні відкриття призвели до суттєвого фізичного **розищення комунікаційного простору**, котре зазвичай приводить до зміни каналів соціальної комунікації (наприклад, головною формою суспільної комунікації у полісній стародавній Греції було ораторство, а у Римській імперії з’явилися такі канали суспільної комунікації як “Acta senatus”, “Acta diurna”, приватне інформування).

Завдяки Великим географічним відкриттям в Європу стали стікатися дорогоцінності, золото, срібло, що врешті решт призвело до так званої «революції цін», завдяки якій відбулося первісне накопичення капіталу купцями, різного роду підприємцями і авантюристами, що, в свою чергу, привело до появи у соціальній структурі “**нової людини**”, котра почала настільки активно розвивати торгівлю, що з’явилися нові форми її організації (біржі, первісна система світового ринку). Нова людина й нові форми організації торгівлі потребували суспільного інформування нового типу – оперативного й регулярного відбиття економічних й політичних новин. Таке інформування могла здійснити на той час щотижнева друкована газета.

Великі географічні відкриття привели до створення колоніальних імперій (Англії, Франції, Португалії), що викликало зміцнення державного апарату, котрий прагнув направляти у національну спільноту директивну керуючу інформацію. Розповсюдження **державної ідеології** потребувало появи нового каналу соціальної комунікації, що мав перерости у канал масової комунікації. Прикладом такого каналу може слугувати “Ля газетт” Ришельє – Ренодо.

Зародки ринкової економіки, різка зміна ієрархічної структури середньовічного суспільства та інші соціальні переміни приводять до формування **ідеології конфліктної толерантності**. Ніколи ще у Європі

розбіжність “вчорашньої” й “сьогоднішньої” культури не було таким різким. Кожний ідеологічний рух мав власні канали комунікації.

Гуманісти пропагували нову ідеологію за допомогою зображального мистецтва, письмової публіцистики, публічної лекції, театрального мистецтва. Виключно важливе місце у пропагуванні ренесансних ідей зайняло *зображальне мистецтво* (можна навіть сказати, що епоха Відродження проголосила першість у комунікаційному впливі саме зображального мистецтва). Відродивши античний принцип життєвої подібності, “наслідування природі”, а значить й ідеал прекрасної гармонійної людини, а також жвавий інтерес до реалій буття саме зображальне мистецтво віддзеркалювало нову концепцію відносин людини і Бога (цінність особистості, краса земного світу). Три генії – Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело – яскраво репрезентують пропагандистсько інформаційний потенціал живопису. У живописних роботах Леонардо да Вінчі глибоко й повно відобразився гуманістичний ідеал людини завдяки витонченому зображенню (що поєднує ідеал і життєву правдивість) психологічного багатства внутрішньої людини: благородство образу молоді флорентійки (“Мона Ліза”), драматизм душевних переживань учнів Христа (“Темна вечеря”). Гуманістична мрія про прекрасну людину, котра знаходиться у повній гармонії зі світом, пронизаним божою красою, знайшла яскраве втілення у творчості Рафаеля. Ідеальне благородство людини Рафаель втілював у конкретних образах людей його епохи (портрети флорентійського купця Анжело Доні, гуманіста графа Бальдассаре Кастільоне, папи Лева X із кардиналами та ін.). Ідея величі та драматизму буття людини, героїки її боротьби та титанічного напруження належить Мікеланджело Буонаротті. Статую Давида уже сучасники сприймали як символ свободоловства, а розпис Сікстинської капели Ватикана яскраво пропагував концепцію духовної значущості людини.

Театральне мистецтво, де традиційними були містерії на релігійні теми та святкові карнавальні дійства, збагачується світською драматургією, котра втілювалась у придворних та міських театрах. Саме останні, так само як і оновлені театралізовані вуличні дійства, були чи не найпотужнішим каналом для передачі ренесансних ідей найбільш масовій аудиторії епохи – театральному глядачу. У XVI ст. широкої популярності, наприклад, набула комедія дель арте; у цьому жанрі автора замінили актори-імпровізатори, котрі представляли соціально-психологічні типи-маски (Арлекін, Коломбіно, Панталоне і т. ін.), що дозволяли давати влучні характеристики представникам різноманітних суспільних прошарків; колективний тип творчості та безпосередній зв’язок із повсякденною сучасністю споріднює цей різновид театрального мистецтва із журналістикою.

У розповсюдженні ідей Відродження провідна роль належала новій різночинній інтелігенції, соціальний статут якої визначався професійною діяльністю. Нові форми самоорганізації творчої інтелігенції

(гуманістичні гуртки й товариства, літературні, художні, музичні академії, позацехові майстерні) породжували нові форми суспільної комунікації – публічні *дискусії* та *лекції*. Характерно, що гуманісти вели гостру полеміку не тільки з активними противниками їх світоглядних принципів та прихильниками старих культурних традицій, але й один з одним; згадаймо хоча б публічні диспути Платонівської академії. Використовуючи риторіку як науку переконуючого впливу на аудиторію, ідеологи Відродження саме на публічних лекціях розтлумачували філософську, етичну, політичну сутність нового світогляду. Так, наприклад, Джованні Боккаччо у 1373 році прочитав у церкві Сан-Стефано 60 лекцій про Данте для усіх бажаючих [38].

Первісну ж роль у розповсюдженні ідей Відродження зіграла *письмова публіцистика*: саме у публіцистичній творчості Петрарки (насамперед у його епістолярних циклах – “Віршовані послання”, “Старечі листи”, “Листи без адреси”) намітилося рішуче спрямування від схоластичної традиції та аскетичних ідеалів класичного середньовіччя до нової ідеології цінності земного буття людини. Бурхливий розвиток видавничої справи зробив справжню революцію в інформаційно-комунікаційній культурі: з’явилося якісно нове соціально-культурне явище – масовий читач, що звичайно ж розширило горизонти ренесансної пропаганди. Улюбленими публіцистичними жанрами гуманістів були памфлети та діалоги: за допомогою памфлетів гуманісти вели гостру полеміку з римсько-католицькою церквою (наприклад, памфлетна публіцистика Ульріха фон Гуттена), діалоги ж використовувались для просування у широкі маси нових ідей (наприклад, цикли діалогів Еразма Роттердамського “Домашні розмови”, “Розмови по-простому”).

Християнська церква адаптувалась до нових соціально-ідеологічних умов. Католицьке духовенство (особливо ченці та клірики) вороже ставились до нової інтелігенції й всіляко прагнули зменшити її роль у суспільстві передусім за допомогою пропаганди церковної етичної доктрини, котра складалася із теологічних чеснот (віри, надії, любові) та максим (покірності, терпіння, милосердя), апології аскетичних ідеалів й критики надмірних зазіхань на розум й волю людини. Окрім традиційної форми проповіді церква активно використовувала й новий канал суспільної комунікації – *брошуру*: серед населення активно розповсюджувались церковні морально-дидактичні трактати (“Тріумфи чеснот”, “Квіти благочестя”, “Наслідки доброго виховання” і т. ін.). Серед такої літератури з’являлись твори й з гостро злободенними питаннями про зажерливість і лихварський відсоток, про співвідношення особистісної вигоди й загального добра про щедрість і милосердя. З цією літературою активно полемізували купці, котрі, в свою чергу, випускали публіцистичні твори, у яких відстоювали прагматичне відношення до життя й здоровий глузд.

Ідеологічну єдність католицької Європи розколов рух *Реформації*, котрий породив боротьбу лідера-ідеолога (Е. Роттердамського, М. Лютера, Ж. Кальвіна) за суспільну думку за допомогою письмового слова, зверненого до широкої аудиторії. Звернувшись до широких мас на рідній мові, Реформація спонукала й своїх противників діяти аналогічно, тобто стимулювала розвиток публіцистики, котра втілилась у масі видань, ілюстрованих гравюрами (наочність зображення облегшувала читачам розуміння злободенних питань суспільного життя; гравюри також допомагали письменним доступно роз'яснювати неписьменним зміст текстів, бо ці тексти часто читалися вголос і обговорювалися у місцях соціального скопичення – базарних площах, харчевнях, біля млинів). Широко використовувались дешеві ілюстровані видання й народними проповідниками, котрі поєднували у комунікаційному акті вплив усної промови, письмового тексту й наочної образності. В цілому величезна кількість “летючих листків” (тільки від першої третини XVI ст. збереглося більше п'яти тисяч “летючих листків” [39] – видань памфлетів, діалогів, соціально-політичних програм, римованих звинувачень і пророцтв і т. ін.) є безперечним свідомством небувалої до цієї пори ролі апелювання через друковане слово до «суспільної думки», до пересічної людини. Взагалі Реформацію можна вважати першою в історії європейської культури виграною *інформаційною війною*.

Великі географічні відкриття сприяли розвитку *науки* (особливо природничої), що викликало до життя нові функціональні структури – різноманітні гуртки вчених й національні академії (Англія, Франція), котрі створили неформальну наукову спільноту з потребами нового, більш потужного, ніж приватне листування, засідання гуртків чи академій, каналу комунікації. Таким комунікаційним каналом інтелектуальної еліти і став перший європейський журнал – “Журналь де Саван”.

Отже, поява журналістики була зумовлена чотирма факторами, викликаними так чи інакше Великими географічними відкриттями: географічним *розширенням* комунікаційного простору; потребами *нової людини* (підприємця) у актуальних новинах економічного й політичного характеру; боротьбою *суб'єктів впливу* (держави, ідеологів католицизму, Ренесансу, Реформації) за суспільну думку “мовчазної більшості”; створенням загальноєвропейської *наукової спільноти*, котра потребувала власного каналу комунікації. Завдяки цим чотирьом чинникам й виникає новий канал комунікації – преса, навколо якого поступово розбудовується новий соціальний інститут суспільної комунікації – журналістики.

Що ж вирізняє власне журналістику від попередніх типів суспільної комунікації? По-перше, до появи преси превалювали усні канали комунікації, які створювали *соціальний інститут колективної (публічної) комунікації*, але не масової (тобто в суспільстві існувала

“мовчазна більшість”, що не була охоплена цією комунікацією). Тип колективної публічної комунікації є проміжним між міжособистісною комунікацією й масовою. Міжособистісна комунікація по формі своїй є симетричною. При колективній публічній комунікації симетричну форму витискує несиметрична, а сам процес комунікації з аксіального (такого, що має чітко визначених поодиноких адресатів) переходить у ретинальний (такий, що передбачає певну кількість вірогідних, можливих адресатів, котрі створюють аудиторію). Але при колективній публічній комунікації зберігається риса, котра споріднює її із міжособистісною комунікацією: досить міцний зворотній зв'язок між активним суб'єктом комунікації та аудиторією. Прагнення розширити аудиторію до масової (таке прагнення яскраво виразилось за часів Реформації) – з невизначеною кількістю об'єктів комунікації – потребує певного “підсилювача”, тобто такого каналу масової комунікації, котрий, по-перше, сам по собі працює лише в один бік (не пропускаючи через себе зворотну реакцію аудиторії); по-друге, потребує посередника (тобто професіонала-журналіста) при передачі інформації від адресанта до адресата (як відомо, уже Ришельє знадобився Ренодо). Отже, масову комунікацію від колективної вирізняє максимальне розширення аудиторії, відсутність безпосереднього зворотного зв'язку між адресантом і адресатом, наявність посередника-професіонала між суб'єктом комунікації та аудиторією (цей посередник-професіонал може стати головним активним суб'єктом комунікації).

Таким чином, інформаційно-комунікативна природа журналістики зароджується у колективній комунікації, феноменологічна сутність якої виникає ще в анонімному табуні у тварин і еволюціонує через усю історію колективної комунікації до перетворення її на масову. Власне журналістика зароджується у перших провісниках штучних каналів суспільної комунікації (передусім знакових формах передачі інформації), які прагнули подолати відстань і час.

Таким чином, ми розглянули межі явища пражурналістики від її витоків (палеожурналістика) до моменту перетворення пражурналістики на власне журналістику. Між цими двома межами величезний еволюційний шлях, котрий потребує спеціального журналістикознавчого історичного й теоретичного дослідження. Це дослідження може здійснитися за наступним планом. Власне дослідження повинно базуватись на *теоретичному підґрунті*, котре складатиметься з вивчення *історії* виникнення та *становлення проблеми пражурналістики* у гуманітарній науці, провідних проблем *визначення поняття “пражурналістика”* у світових наукових дослідженнях та ключових підходах до питання пражурналістики у вітчизняних розвідках, з визначення *місця й обсягу поняття* в контексті сучасного стану журналістики й масової комунікації (проблема співвідношення пражурналістики, журналістики та масової комунікації) та *діапазону явищ*, що співвідносяться з пражурналістикою. Після з'ясування

провідних підходів до формулювання поняття пражурналістики і світових та вітчизняних наукових дослідженнях, кола понять та явищ, що співвідносяться із пражурналістикою, основних проблем, що виникають при визначенні пражурналістики, засад та принципів взаємозв'язків пражурналістики та масової комунікації можна приступати до вивчення *історії європейської пражурналістики як проблеми культурних джерел та тенденцій її розвитку від античності до Відродження*. Усі три культурно-історичні етапи розвитку європейської пражурналістики (античність, Середньовіччя, Відродження) потрібно дослідити за єдиною моделлю. Алгоритм цієї моделі складатиметься із п'яти елементів: дослідження сутності та особливостей каналів та функцій масової комунікації, дослідження ролі та статусу соціального при створенні та функціонуванні пражурналістських явищ, дослідження провідних символічних явищ, що репрезентують масову комунікацію, дослідження характерних властивостей жанрів, що обслуговують пражурналістські явища (жанрова парадигма може мати такий алгоритм вивчення: особливості визначення обсягу та функцій пражурналістського тексту та його варіантів, проблема коригування тексту та жанру у давній словесно-культурній традиції, взаємозв'язок жанрової системи пражурналістики з загальними ознаками культурної свідомості, провідні етапи становлення та розвитку пражурналістської жанрової системи, принципи та засади культурної й літературної трансформації системи пражурналістських жанрів), дослідження інтерпретації, поетики та стилістики пражурналістського тексту (визначення обсягу та меж пражурналістського тексту як цілісного явища; обґрунтування взаємозв'язку метода аналізу, інтерпретації пражурналістських текстів та історико-культурних особливостей побутування масової комунікації, структурно-семіотичний підхід до пражурналістських текстів, лінгво-соціальний підхід до пражурналістських текстів; специфіка визначення поетики пражурналістських текстів, історична рухливість поетики пражурналістських текстів; мовностилістичні особливості пражурналістських текстів, рух ключових тропів та фігур, притаманних пражурналістському тексту).

Література

1. Ахмадулін Е. Исторические предпосылки возникновения журналистики // Ахмадулін Е. Краткий курс теории журналистики. – М., 2006. – С. 16 – 33. **2. Казакова Т.** Европейская пражурналистика: объем понятия // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2004. – № 631. – С. 220 – 223. **3. Корконосенко С.** Происхождение, концепции и модели журналистики // Корконосенко С. Г. Основы журналистики. – М., 2001. – С. 31 – 72. **4. Куле К.** СМИ в Древней Греции: сочинения, речи, разыскания, путешествия. / Пер. с франц. – М., 2004. **5. Михайлин І.** Масово –

інформаційна діяльність у стародавньому світі. Явища пражурналістики // Михайлин І. Л. Історія української журналістики. – Харків, 2005. – С. 4 – 29. **6. Федченко П.** Пресса та її попередники. – К., 1969. **7. Шестакова Е.** Словесно-культурні джерела мас-медійного типу слова // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – 2006. – Т. 19 [58]. – № 5. – Филология. – С. 304 – 310. **8. Тард Г.** Психология толп. – М., 1998. **9. Моль А.** Теория информации и эстетическое восприятие. – М., 1966. **10. Московичи С.** Век толп. – М., 1998. **11. Калмыков А.** Основы профессионального образования журналиста // Акценты. Новое в массовой коммуникации. Альманах. – Вып. 3 – 4 (54 – 55). – С. 103 – 113. **12. Михайлин І.** Ровесница человечества – журналистика... // Масс-медиа и реклама. Справочник-каталог. – Харьков, 2006. – С. 8 – 9. **13. Вернадский В.** Пространство и время в неживой и живой природе. – М., 1975. **14. Флоренский П.** У водоразделов мысли // Избранные сочинения в 4 т. // Т. 2. – М., 1990. **15. Бахтин М.** Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000. **16. Лотман Ю.** Семиософера. – СПб., 2000. **17. Буданцев Ю.** Парадигма массовой коммуникации. – М., 2001. **18. Різун В.** Маси. – К., 2003. **19. Березин В.** Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия. – М., 2004. **20. Симонов П.** Теория отражения и психофизиология эмоций. – М., 1970. **21. Арутюнова Н.** Новое и старое в библейских контекстах // Слово и культура. В 2-х т. т. – Т. 1. – М., 1998. – С. 11 – 28. **22. Аверинцев С.** Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1977. **23. Аверинцев С.** Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы. – М., 1983. – Т.1. – С. 501 – 515. **24. Хомяков А.** Русская душа. Тысяча лет отечественного любомудрия. – М., 1994. **25. Григорьев Л.** “Социология повседневности” Альфреда Шюца // Социологические исследования. – 1988 – № 2. – С. 68 – 75. **26. Хабермас Ю.** Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб., 2000. **27. Спенсер Г.** Синтетическая философия. – К., 1997. **28. Вишняцкий Л.** История одной случайности, или происхождение человека // Stratum. – 1999. – № 1. – С. 37 – 51. **29. Вишняцкий Л.** Происхождение языка: Современное состояние проблемы. // Взгляд археолога. – 2002. – № 2. – С. 48 – 63. **30. Длусский Т.** Принципы коммуникации у муравьев // Чтения памяти Н. А. Холодковского. – Л., 1981. – С. 3 – 37. **31. Лоренц К.** Агрессия. Так называемое “зло”. / Пер. с нем. – М., 1994. **32.** Поведение приматов и проблемы антропогенеза. – М., 1991. **33. Байбурин А.** Ритуал в традиционной культуре. – СПб., 1993. **34. Юнг К.** Архетип и символ. – М., 1991. **35. Лосев А.** Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 130 – 135. **36. Павленко Н.** История письма. – Мн., 1987. **37. Прохоров Е.** Введение в теорию журналистики. – М., 2003. **38. Бранка В.** Бокаччо средневековый – М., 1983. **39. Саламон Л.** Всеобщая история прессы // История печати: Антология. – М., 2001. – С. 65 – 194.

The article raises the question of prajournalism as a problem noumenon of the modern mass media knowledge in the context of extrapolative and intrapolative vectors, and suggests an algorithm for its further historical and theoretical study.

УДК 070

С. С. Клименко

**РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ
КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ
ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ЖУРНАЛИСТА**

Система производственных связей журналиста включает в себя отношения с читателем, с коллегами, с людьми, которые дают информацию или становятся героями произведений. От качества этих взаимоотношений зависит не только успех материала, но и отношение к журналисту, к конкретному СМИ, которое он представляет и к СМИ в целом.

Главная цель журналиста – сбор информации. Достигнет он её или нет – определенно зависит от того, какое впечатление он произведет на окружающих. Эффективность работы журналиста зависит не только от его знаний, способностей, таланта, но и от его умения общаться, налаживать отношения с людьми, т.е. придерживаться этикета. Владение правилами этикета, внедрение их в поведение и общение придают своеобразный шарм профессиональным отношениям, а журналистам - привлекательности.

Кроме того, соблюдение этикетных норм способствует приобретению авторитета, порождает доверие и уважение. Знание правил речевого этикета, следование им позволяет человеку чувствовать себя уверенно и непринуждённо, не испытывать неловкости и затруднений в общении.

Неукоснительное соблюдение этикета в деловом общении оставляет у собеседников благоприятное впечатление о журналисте, СМИ, которое он представляет, поддерживает его положительную репутацию.

Профессиональный этикет журналиста – это требования и запреты, своеобразные рекомендации и советы. “Этикетные правила, как этические нормы и этические ценности, выражают обобщенное представление про идеальное, оптимальное, эффективное, гармоничное,

которое на деле проявляется в поведении, поступках, общении” [1, с. 146]

Следует отметить, что этикет не просто сводится к догматичным правилам, которых следует слепо придерживаться, а выражает уважительное, любезное отношение к людям, что демонстрирует порядочность, моральность и цивилизованность. Если журналист не уважает собеседника, аудиторию, для которой он пишет, коллегу, с которым он работает, но при этом соблюдает нормы речевого этикета, это неизбежно произведёт неприятное впечатление и вызовет у людей сомнения в нравственных качествах личности. Соблюдение требований этикета при нарушении этических норм является лицемерием и обманом окружающих.

Вербальное общение, устное или опосредствованное средствами массовой информации, является основным в деятельности журналиста. Поэтому для повышения эффективности работы, основанной на межличностном общении, им необходимо обратить внимание на вербальный этикет.

“Вербальный этикет – это выработанные обществом правила речевого общения с соблюдением пристойности, закреплённые в устоявшихся словесных выражениях, формулах, которые сопровождают или выражают приветствие, прощание, обращение, благодарность, признание” [1, с. 166]

Следует различать вербальный и речевой этикет. Речевой этикет – понятие более узкое, является составляющей вербального этикета

Речевой этикет – принятая в данной культуре совокупность требований к форме, содержанию, порядку, характеру и ситуативной уместности высказываний.

Речевой этикет – неотъемлемый элемент культуры журналиста, от умелого пользования им зависит достижение журналистом профессиональной цели, воспитательное влияние на аудиторию.

Журналист должен всегда помнить, что ему делают услугу, общаясь с ним, на него собеседники тратят свое время. Чтобы вызвать уважение, откровенность необходимо быть тактичным, вежливым, знать и использовать речевые этикетные формулы.

Во-первых, надо уважительно и доброжелательно относиться к собеседнику. Запрещается наносить собеседнику своей речью обиду, оскорбление, выражать пренебрежение. Следует избегать прямых отрицательных оценок личности партнёра по общению, оценивать можно лишь конкретные действия, соблюдая при этом необходимый такт. Грубые слова, развязная форма речи, высокомерный тон недопустимы в интеллигентном общении. Да и с практической стороны подобные черты речевого поведения неуместны, т. к. никогда не способствуют достижению желаемого результата в общении.

Вежливость в общении предполагает понимание ситуации, учёт возраста, пола, служебного и общественного положения партнёра по

общению. Эти факторы определяют степень официальности общения, выбор этикетных формул.

Во-вторых, говорящему предписывается быть скромным в самооценках, не навязывать собственных мнений, избегать излишней категоричности в речи.

Более того, необходимо поставить в центр внимания собеседника, проявлять интерес к его личности, мнению, учитывать его заинтересованность в той или иной теме.

Необходимо также принимать во внимание возможности слушателя воспринимать смысл ваших высказываний, желательно давать ему время передохнуть, сосредоточиться. Ради этого стоит избегать слишком длинных вопросов, полезно делать небольшие паузы, использовать речевые формулы поддержания контакта: вы, конечно, знаете...; обратите внимание...; следует заметить... и т.п.

Нормы общения определяют и поведение слушающего.

Во-первых, необходимо отложить другие дела, чтобы выслушать человека. Слушая, надо уважительно и терпеливо относиться к говорящему, стараться выслушать всё внимательно и до конца. Не стоит курить во время интервью, крутить в руках ручку, другие посторонние предметы. В официальном общении совершенно недопустимо перебивать собеседника, вставлять различные замечания, тем более такие, которые резко характеризуют предложения и просьбы собеседника. Как и говорящий, слушающий ставит в центр внимания своего собеседника, подчёркивает свою заинтересованность в общении с ним.

Дистанция в речевом общении определяется возрастом и социальным положением. Она выражается в речи употреблением местоимений ты и Вы. Речевой этикет определяет правила выбора одной из этих форм.

В целом выбор диктуется сложным сочетанием внешних обстоятельств общения и индивидуальных реакций собеседников:

- степенью знакомства партнёров (ты – знакомому, Вы – незнакомому);

- официальностью обстановки общения (ты – неофициальное, Вы – официальное);

- характером взаимоотношений (ты – дружеское, “тёплое”, Вы – подчёркнуто вежливое или натянутое, отчуждённое, “холодное”);

- равенством или неравенством ролевых отношений (по возрасту, положению: ты – равному и нижестоящему, Вы – равному и вышестоящему).

Выбор одной из форм обращения зависит не только от формального положения и возраста, но и характера отношений собеседников, их настроенности на определённую степень формальности разговора, языкового вкуса и привычек.

В зависимости от формы обращения на ты или Вы находятся грамматические формы глаголов, а также речевые формулы приветствия, прощания, поздравления, выражения благодарности.

Табу – это запрет на употребление определённых слов, обусловленный историческими, культурными, этическими, социально-политическими или эмоциональными факторами.

Социально-политические табу характерны для речевой практики в обществах с авторитарным режимом. Они могут касаться наименования некоторых организаций, упоминания некоторых лиц, неугодных правящему режиму (например, оппозиционных политиков, писателей, учёных), отдельных явлений общественной жизни, официально признанных несуществующими в данном обществе.

Культурные и этические табу существуют в любом обществе. Понятно, что запрещена к употреблению матерная лексика, упоминание некоторых физиологических явлений и частей тела.

Пренебрежение этическими речевыми запретами является не только грубым нарушением этикета, но и нарушением закона.

Оскорбление, то есть унижение чести и достоинства другого лица, выраженное в неприличной форме, рассматривается уголовным законом как преступление.

Немаловажным достоинством человека в общении является умение делать красивые и уместные комплименты. Тактично и вовремя сказанный, комплимент поднимает настроение у адресата, настраивает его на положительное отношение к собеседнику, к его предложениям, к общему делу.

Комплимент говорится в начале разговора, при встрече, знакомстве, расставании или во время беседы. Комплимент всегда приятен. Опасен только неискренний или чрезмерно восторженный комплимент.

Комплимент может относиться к внешнему виду, отличным профессиональным способностям, высокой нравственности, умению общаться, содержать общую положительную оценку:

Культура критики нужна для того, чтобы критические высказывания не испортили отношений с собеседником и позволили бы разъяснить ему его ошибку.

Для этого следует критиковать не личность и качества собеседника, а конкретные ошибки в его работе, недостатки его предложений, неточность выводов.

Для того чтобы критика не затрагивала чувства собеседника, желательно формулировать замечания в виде рассуждений, привлечения внимания к расхождению между задачами работы и полученными результатами. Полезно строить критическое обсуждение работы как совместный поиск решения сложных проблем.

Критика доводов оппонента в споре должна представлять собой сопоставление этих доводов с не вызывающими у собеседника сомнений

общими положениями, достоверными фактами, экспериментально проверенными выводами, надежными статистическими данными.

Критика совместной работы одним из её участников должна содержать конструктивные предложения, критика этой же работы посторонним человеком может быть сведена к указанию недостатков, поскольку выработка решений – дело специалистов, а оценка положения дел, эффективности работы организации – право любого гражданина.

Для эффективной работы СМИ, для достойной презентации своей страны за рубежом студентов-журналистов необходимо обучать международной этикету.

Например, находясь в Англии, нужно помнить, что шотландцев, ирландцев, уэльсцев принято называть британцами, а не англичанами. Во Франции контакты устанавливаются за столом. Ни в коем случае не стоит критиковать еду, и особенно вино. Если же Вы похвалили вино хозяина, это может быть первым шагом к установлению добрых отношений. Немцы, как правило, называют титул каждого, с кем разговаривают. Если титул Вам не известен, обычное обращение “Гер Доктор”. К замужним женщинам следует обращаться по титулу мужа или “Милостивая госпожа”. В Италии особенное уважение к детям, поэтому приветствуя знакомых, сначала нужно узнать о здоровье детей, а потом уже о здоровье взрослых. Американцы разговаривают очень громко. Британская манера говорить вполголоса считается “шептанием”, и вызывает подозрение и вражду. Японская мораль запрещает использовать слово “нет”. Обычно употребляют “это тяжело”, “затруднительно”. Знакомясь с представителями арабских стран, не принято расспрашивать о жене, передавать ей приветы. И наоборот, если Вы знаете, что у собеседника есть дети, необходимо расспросить о них, рассказать о своих.

Специфика работы с людьми, огромное количество тонкостей в речевом этикете, необходимость ориентироваться в сложных речевых ситуациях, которые часто возникают в журналистике, создают необходимость уделить больше внимания профессиональному этикету при обучении журналистскому мастерству.

Литература

1. Кузнєцова О. Професійна етика журналіста: Навч. посіб. – Львів, 2005.
2. Даніель Корню. Етика засобів масової комунікації. – К., 2004.
3. Лазутіна Г. Професійна етика Журналіста: Учеб. посіб. – М., 2000.
4. Формановская Н. Речевой этикет и культура общения. – М.: 1989.
5. Авраамов Д. Професійна етика журналіста: парадокси, пошуки, перспективи розвитку. – М., 1991.
5. Сагайдак О. Дипломатичний протокол та етикет: Навч. посіб. – К., 2005.

The article analyses the problem of etiquette as a component of journalist's current image. The author stresses the particular significance of etiquette in the language of journalist.

УДК [070 : 654.19] : 811.161. 2'06 (477. 64)

В. В. Костюк

РАДІОМОВЛЕННЯ Й ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В ЗАПОРІЖЖІ

З-поміж багатьох проблем нинішнього журналістського життя варто виділити одну, напевно, найболючішу – проблему функціонування української мови у засобах масової інформації.

Загальновідомо, що основним інструментом комунікації є мова. Тому є всі підстави погодитись із думкою, висловленою більше двох десятиліть тому: “Мова масової комунікації здійснює політичне, моральне, наукове, художнє та ін. виховання й освіту особистості й колективу” [1, с. 220]. Отже, журналістська діяльність – це, в першу чергу, глибоке усвідомлення відповідальності за кожну висловлену думку.

Журналістське слово має багатогранну структурну й комунікативну специфіку, у ньому відбиваються певні тенденції, пов'язані з історичним минулим, а також подальшим розвитком і функціонуванням мови. Сьогодні, на думку професора В. Лизанчука, яскраво виражені дві світові тенденції: а) глобалізація (економіки, торгівлі, інформаційних процесів тощо) і б) ренаціоналізація світу, тобто духовне й національне відродження народів та народностей, творення їхніх нових держав [2, 208]. Разом з тим не можна не брати до уваги, що нині ми маємо дві точки зору щодо ролі і місця журналістики в сучасному житті: американська полягає в тому, що ЗМІ – це винятково економічні товари, і, отже, концентрація чи розширення власності мають підпадати під дію лише загального антимонопольного законодавства. Більшість опонентів у Європі намагаються захищати іншу точку зору: ЗМІ являють собою особливий культурний і демократичний ресурс і повинні бути захищені як такі [3, с. 17].

Вважаємо, що в Україні сьогодні домінує американська точка зору, згідно з якою інформація розглядається як товар, джерело прибутку, а не як засіб інтеграції суспільства. Наслідком цього є зниження професійного рівня ЗМІ, оскільки в гонитві за прибутком вони зневажають у своїх матеріалах загальнолюдські гуманістичні цінності,

глузують над національною специфікою, а то й просто займаються безпредметною балаканиною.

Як відомо, світ вступив у період так званої четвертої комунікативної революції, коли новітні технології формують нову комунікативну реальність. Радіо, будучи найстаршим електронним засобом масової інформації, і нині залишається всюдисущим, найбільш оперативним, доступним, а тому і затребуваним аудиторією. Сучасний вітчизняний, у цілому, і регіональний, зокрема, телерадіопростір свідчить про кількісну перевагу радіостанцій над телевізійними. А тому радіо також “здійснює політичне, моральне, наукове, художнє та ін. виховання й освіти особистості й колективу”.

Радіо, що існує “у звуці і тільки у звуці”, з допомогою слова, музики і шуму здійснює контакт із аудиторією. І від того, наскільки слово є точним, доцільним, залежить успіх комунікації. Як тут не згадати твердження І. Огієнка, який підкреслював: “Особа, що не знає добре своєї соборної літературної мови та своїх рідномовних обов’язків, не може бути робітником пера” [4, с. 24].

На наш погляд, назва статті відображає її головну мету: висвітлити болючі проблеми, пов’язані із мовленнєвою діяльністю запорізьких радіожурналістів, які живуть і працюють в умовах білінгвізму; визначити основні завдання, які стоять перед регіональними радіостанціями.

На жаль, конституційне положення про українську мову як державну ситуацію не змінило, адже російська мова й надалі переважає у південно-східному регіоні. І, як наслідок, традиційні засоби масової інформації (преса, радіо, телебачення) в Україні виявили своє відчуження від українців і не працюють на творення українського світу.

Проблема мовної компетенції сучасного радіожурналіста привертала увагу цілого ряду дослідників (В. Лизанчук, О. Пономарів, О. Сербенська, М. Яцимирська та інші). У їх працях увага приділяється теорії мовленнєвої діяльності, визначенню специфіки мови засобів масової інформації, даються цінні поради щодо слововживання, фонетичного оформлення мовлення. Однак поза увагою вчених залишилось питання мовленнєвої діяльності локальних радіостанцій, їх вплив на мовну ситуацію в регіоні. Саме це і розглядається в даній статті.

Запорізька область є одним із найбільших в Україні індустріальних центрів. За рівнем промислового виробництва, реальними доходами на душу населення регіон стабільно перебуває серед лідерів.

Дослідження ЗМІ запорізького регіону вказує на низький рівень їх функціонування українською мовою. І сьогодні, у своїй державі, на батьківщині запорізького козацтва мовою іншої держави говорять місцева влада, освітня сфера, засоби масової інформації. Усе це є результатом вдалої великодержавної московської політики в минулому і бездіяльності влади незалежної України з цього питання.

Із 250 офіційно зареєстрованих друкованих періодичних видань в регіоні виходить регулярно 68, із них тільки 19 – українською мовою (це газети комунальної форми власності, засновниками яких є обласна та районні ради, їх тираж незначний). Найбільшою популярністю в жителів області користуються російськомовні газети “Суббота плюс”, “МИГ”, ”Ваша судьба”, ”Индустриальное Запорожье”. Деякі видання задекларували себе як двомовні (“Перекур”, “Мрія”), однак матеріалів державною мовою в них не більше п’яти відсотків.

Аналіз радіопростору обласного центру (Таблиця 1) дає підстави констатувати недостатню кількість і українськомовних радіостанцій, беручи до уваги, що за підсумками Всеукраїнського перепису населення у 2001 році українську мову вважають рідною 50, 2 % населення області [5].

Таблиця 1
Радіопростір Запоріжжя

Радіостанція	Форма власності	Спосіб поширення сигналу	Територія мовлення	Мова мовлення
1. Національна радіокомпанія (перша програма)	державна	дротова	мережева	Українська
2. Національна радіокомпанія (друга програма “Промінь”)	державна	Ефірна, 103,7- FM, звучить з 22.00 до 8.00	мережева	Українська
3. Національна радіокомпанія (друга програма – канал “Культура”)	державна	Дротова (для тих, хто має трьохпрограмовий радіоприймач)	мережева	Українська
4. “Запоріжжя”	державна (комунальна)	Дротова (на першому каналі національного радіо по 2 год. 10хв. щодня)	локальна	Українська
5. “Радіо Три”	недержавна	Дротова (на першому каналі національного радіо по 1 год. 50хв. щодня)	локальна	Українська
6. Авторадіо-	недержавна	Ефірна, 99,3-	мережева	Українська

Україна”	на	FM			їнська, російсь- ка
7.”Gala Radio”	недержав на	Ефірна, FM	100,3-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
8.”Юніверс”	державна	Ефірна, FM	100,8-	локальна	Укра- їнська
9.”Люкс”	недержав на	Ефірна, FM	101,3-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
10.”Великий Луг”	недержав на	Ефірна, FM	101,8-	локальна	Укра- їнська, російсь- ка
11.”FM 102,2”	недержав на	Ефірна, FM	102,2-	локальна	Укра- їнська, Російсь- ка
12.”Ера FM”	недержав на	Ефірна, FM	102,7-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
13.”Вірус FM”- “Kiss FM”	недержав на	Ефірна, FM	103,1-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
14”Запоріжжя FM ”	державна (комуна льна)	Ефірна, FM, працює з 8.00. до 22.00.	103,7-	локальна	Укра- їнська
15.”Русское радио -Україна”	недержав на	Ефірна, FM	104,1-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
16.”Шарманка”	недержав на	Ефірна, FM	104,5-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
17.”Шансон”	недержав на	Ефірна, FM	105,1-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
18.”Наше радіо”	недержав	Ефірна,	105,6-	мережева	Укра-

19. "Європа плюс – Україна"	на недержав на	FM Ефірна, FM	106,2-	мережева	їнська Укра- їнська, російсь- ка
20. "Хіт FM "	недержав на	Ефірна, FM	106,6-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
21. "Доросле радіо"	недержав на	Ефірна, FM	106,6-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка
22. "Ностальжи"	недержав на	Ефірна, FM	107,5-	локальна	Укра- їнська, російсь- ка
23. "Мелодія"	недержав на	Ефірна, FM	107,9-	мережева	Укра- їнська, російсь- ка

Як бачимо, жителі Запоріжжя мають можливість слухати програми Національної радіокомпанії України, Запорізьке обласне радіо і іншу місцеву радіостанцію "Радіо Три" та вісімнадцять FM-радіостанцій, із них п'ять ("Юніверс", "Великий Луг", "102,2- FM", "Запоріжжя- FM" та "Ностальжи") є локальними. Враховуючи ситуацію, що склалась із дрововим мовленням (сьогодні лише половина запоріжців мають технічні можливості слухати Перший канал і тільки 12% приймати програми "Променя" та каналу "Культура"), варто вказати на обмеженість вибору в жителів обласного центру щодо українськомовного радіопродукту. Із 18 FM-радіостанцій лише три (київська "Наше радіо" і місцеві "Юніверс" та "Запоріжжя- FM") ведуть мовлення українською, при чому остання працює не цілодобово. Як бачимо, іншомовне слово переважає й у радіомовленні регіону. Саме воно формує в жителів відчуття меншовартості української мови. Чи не тому значна частина населення обласного центру підтримує антиконституційне положення про надання російській мові статусу регіональної, а місцева влада приймає відповідні рішення, вдаючись до політичної спекуляції.

Аналіз радіопродукту запорізьких станцій свідчить, що всі вони здатні створити сучасні високоякісні інформаційні та розважальні програми. Однак ці програми одноманітні за тематикою: музика, автомобілі, розваги, життя зірок. На наш погляд, радіостанції спрощено розуміють свої функції, а самі журналісти не бачать різниці між

поняттями “інформувати” і “шокувати”, “формувати громадську думку” і „вносити розлад”, “інтегрувати” і “відчужувати”, що призводить не тільки до збіднення і примітивізації ефіру, а й до суспільної нестабільності та неспокою. На жаль, поза увагою місцевих FM-радіостанцій залишились питання минулого і сьогодення запорізького краю. Відсутні програми, присвячені історії України, передачі, які би дбали про функціонування української мови і культури.

Свідченням цього є проведений у березні – жовтні 2006 року Міжнародною громадською організацією “Конгрес сприяння захисту української мови” спільно з факультетом журналістики Запорізького національного університету конкурс журналістських робіт на тему “Українська мова була, є і буде”, метою якого було привернення уваги громадськості і засобів масової інформації до стану мови титульної нації в Україні в цілому та запорізькому краї зокрема, сприяння захисту української мовної культури. У номінації “Краща радіопередача” переможцем визнано авторську програму “Мова рідна, слово рідне”, яка виходить на радіо “Запоріжжя” упродовж двадцяти років. Інші регіональні радіостанції не змогли взяти участь у цій номінації через відсутність програм відповідного спрямування.

Сучасний радіопростір Запоріжжя – це відбиток старих і нових процесів. Поле, на якому чітко позначено прагматизм сьогодення, його соціально – економічні орієнтації. Така ситуація мимоволі змушує вдатись до аналогії щодо української журналістики і журналістики в Україні, про яку пише І. Михайлин [6, с. 8]. На думку вченого, українською журналістикою були ті видання, які творились українською мовою, були українськими за духом. Саме така журналістика здатна творити суспільну свідомість громадян, національну сутність їх світогляду, соціальний капітал. Соціальний капітал – це норми, неформальні норми або цінності, які роблять можливими колективні дії в групах людей, суспільстві [7]. Відсутність соціального капіталу, спільної свідомості призводить до поляризації українського суспільства в поглядах на такі питання як оцінка голодомору, діяльності ОУН-УПА, НАТО, Євросоюзу і т.п. На наш погляд, причиною відсутності в нашому суспільстві спільної свідомості (соціального капіталу) є мовна роздільність.

Загальновідомо, що двомовне українсько-російське середовище південно-східного регіону нашої держави не є перешкодою для взаєморозуміння в соціумі. Однак через засоби масової інформації в суспільство часто „вкидається” інформація, яка дезорієнтує людей і спрямована на досягнення вузько політичних та відверто маніпулятивних інтересів.

Як тут не погодитись із думкою дослідника О. Семенюка, який стверджує: ”Масмедійний простір, основою якого є комунікація взагалі – це не тільки інформаційний гіпертекст, але й соціальний інститут, що

відтворює й формує суспільну свідомість, спосіб життя, оцінку цього життя тощо” [8, с. 394].

Як підсумок, зазначимо, що одним із перших завдань для регіональних радіостанцій міста Запоріжжя, на наш погляд, є зміна редакційної політики відповідно до реальної мовної ситуації в краї. З цією метою необхідно створювати більше пізнавальних, розважальних, інтелектуальних програм, які б допомогли подолати у суспільстві психологічне несприйняття української мови, культури, духовності. До участі в таких програмах необхідно ширше залучати мовників, істориків, соціологів, представників громадськості. “Героями” ефірів мусять бути мудрі і талановиті люди краю, молодь, яка здатна до подібних обдарвань або вже досягла успіху. Неодмінною умовою мусить бути добре володіння учасниками радіопрограм як українською, так і російською мовами, повага до цінностей народу. Саме такий підхід здатний формувати думку, що ми є український народ із єдиною державною мовою, спільною духовністю, національною ідеєю.

Другим завданням для регіональних радіостанцій є увага до мовної компетенції журналістів. Типовою картиною сучасного радіо є непрофесійність ведучих, яка виявляється в пафосності, декламаційності мовлення, невмінні невимушено вести діалог, низькому рівні лексико-семантичної, граматичної та фонетичної компетенції.

Усе це потребує цілеспрямованої роботи як керівництва радіостанцій, що виявляється в детальному професійному аналізі праці ведучого, так і самого журналіста шляхом наполегливої діяльності щодо формування відповідального ставлення до слова.

І третє. Вважаємо за доцільне внести зміни у вітчизняне законодавство, що регулює діяльність телерадіоорганізацій, стосовно мови ефіру. На наше переконання, двомовні телерадіоканали не “забезпечують всебічний розвиток і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території України”. А з метою виконання іншого конституційного положення щодо гарантії вільного розвитку, використання і захисту російської та інших мов національних меншин України, варто законодавчо закріпити функціонування одномовних радіостанцій. Їх кількість в регіонах повинна відповідати мовній ситуації, яка зафіксована у підсумках Всеукраїнського перепису населення 2001 року.

Література

1. Язык и массовая коммуникация. Социоллингвистические исследования. – М., 1984. **2. Лизанчук В. В.** Моральність і аморальність в політиці і журналістиці // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2005. **3. Хегі Гила.** Свобода слова та інформації в засобах масової інформації в Європі // Журналіст України. – 2001. – № 3. **4. Огієнко І.** Наука про рідномовні обов’язки. – Львів, 2001. **5. Підсумки** Всеукраїнського перепису населення у 2001 році по Запорізькій області

// "Запорізька правда". – 2003. – 18 січня. **6. Михайлин І. Л.** Історія української журналістики XIX століття. – К., 2003. **7. Фукуяма Ф.** Що таке соціальний капітал // День. – 2006. – 17 жовтня. **8. Семенюк О. А.** Людина в сучасному масмедійному просторі України // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2005.

The article analyzes the language situation in Zaporizhya region and points out how the mass-media influences on it. It has been analyzed the specification of region mass-media functioning. The language peculiarities of professional activity FM-radiostations have been investigated in details. The author accented on the main moments of practical inculcation the state language to the radiospace.

УДК 811. 161 : 070

А. М. Носко

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ЗАСОБИ
ПІДВИЩЕННЯ ІНФОРМАТИВНОСТІ ЗАГОЛОВКІВ
(НА МАТЕРІАЛІ ПЕРІОДИЧНОЇ
ПРЕСИ М. БЕРДЯНСЬКА)**

Сучасний світ насичений безперервним потоком різноманітної інформації. Вона стає тим матеріалом, з якого значна кількість газетних та журнальних видань створює власний інформаційний продукт споживання. Автори, черпаючи інформацію з одного джерела, прагнуть неповторно висвітлювати проблеми, які повторюються. І.Л. Михайлин звертає увагу на те, що "...журналістика завжди – повторювана неповторність. Кожний журналістський матеріал залишається самобутнім..." [3, с. 64], і це справедливо, оскільки погляд на стан і вирішення проблем залишається індивідуально авторським, пропущеним крізь призму його світобачення, окрім того, кожен автор намагається знайти нові оригінальні підходи для висвітлення обраної теми. В умовах конкуренції журналіст змушений обирати засоби, що допомагають йому найпродуктивніше втілити в життя низку творчих намірів і привернути увагу до своєї праці, виділити її з-поміж інших.

Споживачами газетної та журнальної продукції є мільйони людей, які здійснюють пошук необхідної, корисної чи просто розважальної (цікавої) інформації серед багатьох різноманітних видань. Необхідний матеріал вибагливий читач обирає шляхом перегляду газетних заголовків, оскільки вони формують уявлення про зміст і тематику публікації, дають читачеві поштовх до її прочитання. Державний стандарт України визначає заголовний комплекс як

“...сукупність взаємопов’язаних текстових і графічних зображень, що лаконічно подають інформацію про видання” [8, с. 4]. Саме тому автори особливу увагу приділяють назвам своїх статей. Виразний заголовок, напевне, приверне увагу читача до матеріалу, і навпаки, важливий матеріал може залишитися поза увагою, якщо він має нецікавий, непомітний заголовок. Як зазначає О.Д.Пискач [5], об’єктивне відображення ідейно-тематичного змісту публікації, самобутність та оригінальність, публіцистична гострота й експресивність є одним з важливих критеріїв оцінки, що виокремлюють найкращі заголовки серед загального потоку та підвищують їх інформативність. Під інформативністю ми розуміємо вплив заголовного комплексу на сприйняття матеріалу, створення у читача попереднього враження від публікації, фактору очікування – налаштування на текстовий матеріал.

Вивчення місця заголовків та їх значення в періодичних друкованих виданнях досліджували мовознавці Б.А.Вяземський, С.І.Галкін, О.П.Кисельов, В.В.Попов, І.М.Табашніков, Е.В.Фастовець, О.К.Мелещенко, В.Ф.Іванов, В.М.Ронгінський, В.М.Галич, Г.К.Конторчук, М.Г.Яцимірська та інші.

Аналіз газетних матеріалів дає можливість з’ясувати роль лексичних засобів, що використовуються журналістами, для підвищення корисної інформативності заголовних комплексів, виділити найбільш уживані та з’ясувати їхні функціонально-стилістичні можливості. У зв’язку з цим вивчення мови періодики м. Бердянська в контексті української літературної мови є актуальним і досить цікавим.

Метою нашої розвідки є з’ясування ролі лексико-семантичних засобів у підвищенні інформативності заголовків періодичної преси м. Бердянська. Нами було опрацьовано близько 2000 заголовків газетних видань “Бердянские ведомости”, “Південна зоря”, “Бердянск деловой” за 2005 – 2006 роки (у статті наводяться їх скорочені назви – “БВ”, “ПЗ”, “БД”).

За нашими спостереженнями, потужним джерелом підвищення корисної інформативності заголовків є лексичні засоби української мови, які в повному обсязі задовольняють потребу якомога точніше виявити відтінки думки у назвах. Розглянемо стилістичні можливості полісемії, тропів, омонімів, паронімів, антонімів, евфемізмів та інших засобів увиразнення заголовних комплексів.

Широке застосування в публіцистиці знаходить явище *полісемії* (наявність у одного слова двох або більшої кількості значень [6, с. 38]), оскільки воно відкриває простір творчому використанню словникового запасу мови. У залежності від авторської настанови та контексту відбувається розширення семантики слова й наповнення його новими відтінками значень. Це дає змогу створити різноманітні стилістичні ефекти: “*Экологические*” *деньги должны пойти на экологические выплаты*” – про гроші, що виведені з тіньової економіки (ПЗ, 2005, № 182 – С. 3).

Оскільки за своєю суттю назва покликана створити перед нами образ, здатний пробуджувати ланцюгову реакцію з асоціацій, роздумів та емоційних переживань, журналісти вдаються до використання в газетних заголовках *тропів* (слів, що вжиті у переносному значенні для створення образності [6, с. 41]). Вони здебільшого позбавлені надмірної яскравості та емоційно-експресивної забарвленості, оскільки це зменшує ефект упливовості та переконливості, і використовуються лише як засіб інтриги читача. Одним із таких джерел експресивності заголовків є *метафора*, але в газетному використанні вона має свою специфіку – її образність підпорядкована документальності та правдивості зображення. Використання цього виду тропів свідчить про високе естетичне чуття та неабияку авторську майстерність. Закономірним явищем є перетворення газетних метафоричних висловів на *штампи*: “Первый “круглый стол” бердянских партий” (ПЗ, 2005, № 187 – С. 5). Достатньо яскраво подані у газетних заголовках *синекдоха* та *метонімія*, уживання яких запобігає однотипності й примітивності заголовків, допомагає журналісту охарактеризувати явища з іншого боку, підкреслити їх суттєві ознаки і тим самим зберегти інформаційну цінність: “Связисты душат, или Абоненты АЗМОЛа и АКЗ могут остаться без телефонной связи” (БВ, 2006, № 1 (186) – С. 2); “Газовая “отрыжка” НАТОвских прожекторов” (БВ, 2006, № 1 (186) – С. 4); “Украина договорилась с Россией. Во что это выльется Украине?” (БВ, 2006, № 2 (187) – С. 1); “Свои биоритмы нужно уважать” (БВ, 2006, № 4 (189) – С. 4); “Книги, которые учат делать правильный выбор” (БВ, 2006, № 5 (190) – С. 2); “Ушли” сапоги ...” – про вкрадене взуття (БВ, 2006, № 7 (192) – С. 3); “Восемь лет с открытым сердцем” – про здобутки міського голови (БВ, 2006, № 21 (206) – С. 2); “Аквапарк на старте” – про відкриття аквапарку (БВ, 2006, № 22 (207) – С. 1); “В игре Америки с Россией проиграет Украина” (БВ, 2006, № 42 (227) – С. 3); “Чем “болеют” мобильники” – про нові віруси мобільних телефонів (БВ, 2006, №64 (249) – С. 4); “Новые тарифы разденут и разуют бердянцев” (БВ, 2006, № 47 (232) – С. 2); “Июльские заМОРОЗки убили мандариновые амбиции” (БВ, 2006, № 48 (233) – С. 4).

Для загострення уваги та пожвавлення викладу використовуються *гіпербола* (навмисне перебільшення певної ознаки предмета з метою надання зображуваному більшої виразності, загостреності [1, 47]) та протилежний троп – *літота* (зменшення певної ознаки предмета [1, 122]): “Буря в стакане воды, или Последний бой кандидатов в мэры” (БВ, 2006, №26 (211) – С. 2); “Нельзя построить город Солнца в государстве Тьмы” (ПЗ, 2005, № 177 – С. 2); “Всі – проти одного” – про байдужість до проблем пенсіонерів (ПЗ, 2005, № 157 – С. 1); “В бердянском зоопарке страусы несут яйца, а обезьяны пьют чай с лимоном” (БВ, 2006, № 7 (192) – С. 4) – про умови перебування тварин у зоопарку; “Ночью ... к нотариусу” (БВ, 2006, № 9

(194) – С. 4) – про черги до нотаріальних контор; “*Как выздороветь на 50 копеек в день?*” (БВ, 2006, № 20 (205) – С. 2) – про медичну реформу.

Досить уживаними в газетних заголовках є описові мовні звороти, тобто *перифрази*, за допомогою яких передається зміст інших слів або виразів через підкреслення якоїсь істотної особливості [1, 185]. Цей троп найефективніше допомагає автору добирати влучні найменування й досконало розкривати зміст повідомлень: “*Что делать в храмах с “обертками от конфет”*” – про культуру поведінки людей у церквах (БВ, 2006, № 2 (187) – С. 2); “*Льгот и надбавок к пенсии “детям войны” пока нет*” – про ветеранів (БВ, 2006, № 5 (190) – С. 1); “*Жених “некрасивой Катю” раскрывает тайны*” – про головного героя серіалу “Не родись красивой” (БВ, 2006, № 31 (216) – С. 3); “*Укротители огня*” – про працівників МВС (БВ, 2006, № 52 (237) – С. 4); “*Позаботились о тех, кому нелегко*” – про святкування Міжнародного дня інваліда (ПЗ, 2005, № 187 – С. 1); “*Праздник людей в синих мундирах*” – про працівників міліції (ПЗ, 2005, № 196 – С. 1); “*Три веселых буквы и два дня радости*” – про проведення чемпіонату КВК (ПЗ, 2005, № 169 – С. 3).

Тематика багатьох газетних статей стосується актуальних проблем життя мешканців. Зміст публікацій зосереджується на суспільних негараздах і вадах. Намагання журналістів подати соціальну критику, яка повинна сприяти поліпшенню суспільного життя, відбувається за допомогою своєрідної зброї – *іронії* як у самих текстах, так і в заголовках. Іронія використовується в ролі створення своєрідної гри слів. Висловам дуже часто надають протилежних значень з метою глузування, а негативне навмисне набуває позитивної форми оцінки або похвали: “*В Германии орудуют Робины Гуды*” – про грабіжників (БВ, 2006, № 38 (223) – С. 4); “*Героїня” нашего часу*” – про жіночу злочинність (ПЗ, 2005, № 198 – С. 6).

Поряд з іронією в газетних заголовках використовуються *омоніми* та *пароніми*, які вживаються для створення іронічного, сатиричного, гумористичного колориту, а також для ефекту напруження та експресивності. Ці засоби увиразнюють думку та привертають увагу читача [1, 99]: “*Обличитель попал в разоблачение*” (БВ, 2006, № 65 (251) – С. 2); “*Неизвестное об известном*” (БВ, 2006, № 24 (209) – С. 4); “*Этот странный иностранный, или Как, где и за сколько в Бердянске выучить иностранный язык?*” (БД, 2006, № 77 (734) – С. 5); “*Я не плачу – я плачу*” – про тарифи на проїзд у міському транспорті для льготних категорій (ПЗ, 2005, № 181 С. 3).

Антоніми також є важливим засобом стилістичної виразності, оскільки їм властиве дуже чітке й лаконічне формулювання думки. Їх використання зумовлене відтворенням контрастних характеристик образів і побудовою протиставлень, альтернативних запитань. Як відомо, антонімія лежить в основі такого художньо-зображального прийому як *антитеза*. Її використання дуже поширене задля досягнення певного стилістичного ефекту: підкреслення несумісності, створення сатиричних

картин і несподіваних зіткнень: “Новый совет отверг старого секретаря” – про вибори у міськраду (БВ, 2006, № 31 (216) – С. 1); “Опасная “здоровая” пицца” (БВ, 2006, № 37 (222) – С. 4); “Жить в деньгах и быть в долгах” (БВ, 2006, № 67 (252) – С. 4); “Это было недавно – это было давно” – про визначні події та урочисті дати (ПЗ, 2005, № 182 – С. 4); “В ледяном зале – о жарком лете” (ПЗ, 2005, № 195 – С. 1); “Помойку убрали – сохранить бы теперь чистоту” (БВ, 2006, № 33 (218) – С. 2); “Питание в детсадах дорожает “не по-детски” (БД, 2007, № 5 (759) – С. 1).

Зображення побутових повсякденних ситуацій зменшує увагу читача до статті та його зацікавленість проблемою. На цей випадок, щоб зберегти влучність вислову думки, автори майстерно використовують *евфемізми*. Нерідко вони замінюють у назвах статей слова з грубим чи непристойним або неприємним змістом, коли необхідно уникнути прямої назви явища: “Без бумажки вы ... без прав, или о новом законе, защищающем потребителей” (БВ, 2006, № 7 (192) – С. 1).

З певною стилістичною метою або для відтворення місцевого колориту нерідко вживається в заголовних комплексах пасивна лексика – професіоналізми, неологізми, іншомовні слова, історизми або застарілі слова, діалектизми та жаргонізми. Використання цих засобів дає можливість упливати на свідомість читача та спрямовувати його у відповідне річище, викликати бажану реакцію, надавати певний колорит висловлюванню: “Занюханная демократия” (БД, 2006, № 59 (716) – С. 7); “Преступления связанные с мобилками” – замість мобільний телефон (ПЗ, 2005, № 186 – С. 5); “Сколько стоит “коммуналка” в Украине и за границей?” – замість комунальна квартира (ПЗ, 2005, № 197 – С. 3); “Персональному компьютеру стукнуло 25” – замість виповнилося (БД, 2006, № 59 (716) – С.3); “Скорую поставят на “прослушку” (БД, 2006, № 55 (712) – С. 4); “Рейтинг оправдан работой” (ПЗ, 2005, № 179 – С. 8); “Бердянцам предложили новый “разводнячок” (БВ, 2006, № 21 (206) – С. 1); “Жириновский объявлен персоной поп грата в Украине” (БД, 2006, № 42 (699) – С. 5); “Самые шикарные “хатынки” мира (БД, 2006, № 53 (710) – С.6); “Из аутсайдеров – в середнячки” – про спортивні досягнення (БД, 2006, № 47 (704) – С. 10); “Школьная реФОРМА” – про введення шкільної форми (БД, 2006, № 61 (718) – С. 1); “Если “хурделица” в мозгах – дискуссии мало помогают” (БВ, 2006, № 17 (202) – С.3); “Затяжной прыжок в никуда, или До чего же все-таки дотеледебатились” – про передвиборчі змагання (БВ, 2006, № 19 (204) – С.1); “Молодежь переходит на “колеса” – про наркотики (БВ, 2006, № 31 (216) – С. 4).

Досвідчені журналісти мають на меті не лише розповідати про події, а ще й висловлювати власне ставлення до зображуваного. Як свідчать результати нашого дослідження, реалізувати таку мету авторові допомагають досить уживані фразеологічні одиниці, наприклад, *прислів'я, приказки*. Вони виступають своєрідними засобами підвищення

інформативності, оскільки виявляють широкі можливості з огляду на те, що мають просту, лаконічну, образну форму та одночасно вміщують глибокий зміст: життєвий досвід суспільства, його світогляд, мудрість, філософію, своєрідні неписані правила, певні норми суспільної поведінки. Перевага прислів'їв та приказок полягає ще й в тому, що вони акумулюють у собі інші засоби стилістичної виразності (метонімію, антитезу, гіперболу). Стислість, влучність, заримованість сприяє запам'ятовуванню та масовому поширенню: *“Сколько не кричи: “Халва! Халва!” – во рту слаще не станет”* – про передвиборчі обіцянки депутатів (БВ, 2006, № 23 (208) – С. 3); *“Чужую беду рукой разведу, а своей рады не дам”* (БВ, 2006, № 23 (208) – С. 4); *“Иван кивает на Петра, а Петр на Ивана, или Вода по графику, а платит придется по полной”* (БВ, 2006, № 30 (215) – С. 3).

У ролі заголовків також виступають *афоризми* та *цитати* з художніх творів, фільмів, пісень, які в багатьох випадках є загальновідомими. Ця особливість допомагає встановити тісний контакт з читачем і заволодіти його увагою. Традиційна форма наповнюється новим змістом, і заголовок звучить по-новому, особливо і значущо, що викликає певні емоції та роздуми: *“Дай Джим на счастье лапу мне...”* – про ставлення людини до тварин (БВ, 2006, № 1 (186) – С. 4); *“Слона то я и не заметил”* – про аварію таксі та потягу (БВ, 2006, № 7(192) – С. 4); *“Человек познается в беде”* (ПЗ, 2005, № 157 – С. 2) – про людську байдужість.

Часто автори використовують явище *трансформації* (“видозміни фразеологічних одиниць з певною стилістично настановою” [6, 127]): *“Скупой платит ... трижды”* – про заробітну платню “у конвертах” (БВ, 2006, № 67(252) – С. 4); *“А из нашего окна – свалка мусора видна”* – про стихійне звалище мусора (БД, 2006, № 53 (710) – С. 4); *“Как мертвому приПАРКИ”* – про платні парковки (БД, 2006, № 46 (703) – С. 3); *“Тополиный пух – жара, июль ... аллергия”* (БД, 2006, № 42 (699) – С. 5).

Заголовки часто навмисно римуються: *“Таврия-такси” - везем везде, только не с косы*” (БВ, 2006, № 47 (232) – С. 4); *“Новый год без кухонных хлопот”* – про святкування Нового року (БД, 2006, № 95 (752) – С. 8); *“Щоб рибку їсти, не варто в правопорушники лізти”* – про браконьєрів (ПЗ, 2005, № 118 – С. 2); *“Гепатиты и микозы в парикмахерскую вхожи»* про порушення норм санітарної обробки в салонах краси (ПЗ, 2005, № 118 – С.4); *“Открывали – веселились, подсчитали – прослезились”* – про тарифи на дніпровську воду (БД, 2006, № 78 (735) – С. 5).

Результати наших спостережень за періодичною пресою м. Бердянська дозволяють констатувати, що чимала кількість досліджених заголовків набуває інформаційної цінності, експресивності, заволодіває увагою читача й інтригує його саме завдяки помірному, майстерному й влучному використанню лексико-семантичних засобів

увиразнення мови. Але поряд із цим багатьом виданням бракує експресивності, образності, злободенності та гостроти в заголовних комплексах, а деякі вражають їх примітивністю, що, на нашу думку, є неприпустимим, особливо в умовах конкуренції. Порівняйте: “*Визит народного депутата*” (ПЗ, 2007, № 4 – С. 1); “*Обсуждалась стратегия экономического развития города*” (ПЗ, 2006, № 196 – С. 1); “*Такая милиция есть не везде*” (ПЗ, 2006, № 196 – С. 1).

Література

1. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. – К., 1985. **2. Коваль А. П.** Практична стилістика сучасної української мови. – К., 1987. **3. Михайлин І. Л.** Основы журналистики: Учебник. – Харьков, 2004. **4. Михайлова Н.** Прислів'я, приказки, загадки // Укр. мова і літ. – 1999. – № 33. – С. 9 – 10. **5. Пискач О. Д.** Стилістичні можливості газетних заголовків (на матеріалі закарпатської періодики 1999 – 2000 років) // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Серія 632: Філологія. – Х., 2004. – Вип. 42. – С. 412 – 416. **6. Пономарів О. Д.** Стилістика сучасної української мови: Підручник. – К., 1993. **7. Ронгинский В. М.** Информативность заголовков // Журналистика: Преса, телебачення, радіо. – К., 1977. – Вип. 3. – С. 100 – 110. **8. Шевченко В. Е.** Заголовки як спосіб впливу на суспільну свідомість // Наукові записки Луганського національного педагогічного університету: Зб. наук. праць [Поліетнічне середовище: культура, політика, освіта] У 3-х т. / Луган. нац. пед. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Вип. 5. – Т. 1. Серія: “Філологічні науки”. – Луганськ, 2004. – С. 388 – 397. **9. Шевченко В. Е.** Заголовний комплекс сучасної молодіжної газети – важливий засіб її змістового спрямування // Стиль і текст. – Вип. 2. – К., 2001.

Lexical and semantical analysis of periodicals in Berdyansk “*Berdyanskіe vedomosti*”, “*Pivdena Zorya*”, “*Berdyansk delovoy*” has been made in the article. The author pays a great attention to the different linguistic means (metaphor, periphrasis, phraseological units).

УДК 070

Е. Ю. Овчаренко

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОЙ ЖУРНАЛЬНОЙ ПЕРИОДИКИ

Современная пресса представляет собой сложное многообразное явление. Это тысячи изданий, различных по тематике, целевому

назначению, программе, аудиторной направленности, периодичности, тиражу, региону распространения, продолжительности выпуска...

Журналы, как правило, представляют собой наиболее широкий и разнообразный сектор периодических печатных изданий, рассчитанных на любой вкус и призванных стимулировать и удовлетворять самые различные интересы и потребности: возрастные, духовные, профессиональные, развлекательные, образовательные, информационные и т. д.

В условиях перехода к третьему тысячелетию претерпевают заметные изменения концепции формирования и трансформации типологической структуры средств массовой информации. Прокрустово ложе старых схем уходит в прошлое, на смену им приходит рыночный подход, связанный с осознанием состояния постоянной конкуренции. Самые креативные проекты несостоятельны сегодня без маркетинговой поддержки. Это вызвано и ростом числа однотипных изданий, действующих в одной информационной нише, и низким платежеспособным спросом населения, не имеющего возможности по экономическим причинам приобретать набор различных изданий. Однако тип конкурентоспособного издания в настоящее время не всегда характеризуется качеством содержащейся в нем информации. Часто искомая конкурентоспособность достигается другими, более легкими путями, в том числе погоней за сенсациями, скандальными публикациями и др. Но будущее все-таки за изданиями, имеющими высокое качество своего информационного продукта.

Под воздействием современных технологий в структуре СМИ резко увеличивается доля электронных коммуникаций, особенно цифрового, спутникового, кабельного телевидения, а также Интернета. При этом остающиеся в информационном пространстве журналы подвергаются типологической модификации и для того, чтобы выжить, существенно меняют свое "лицо". Необходимость подстраиваться к новым условиям заставляет журналы модифицироваться, проявлять гибкость и приспосабливаться.

В каждом сегменте современных СМИ существуют свои закономерности развития, однако можно говорить о некоторых общих тенденциях, присущих журнальной периодике. Выделим следующие:

1. журналы "... все больше уходят от выполнения только идеологических функций и становятся продуктом коммерческого интереса как со стороны читателей, так и журналистов" [1, с. 173]. Поэтому читательский интерес становится определяющим фактором в деятельности;

2. возникают новые аудиторные группы нуждающиеся в информационной инфраструктуре, что обусловило появление новых типологических групп – деловые журналы ("Эксперт", "Профиль", "Деньги. ua"), сервисные ("Афиша", "10 дней", "Услуги. Товары. Цены"),

“для семейного чтения” (“Мир семьи” “Алёнка+Серёжка”, “Домашний очаг”, “Мудрая бабушка”);

3. в условиях постоянной конкуренции залогом успеха периодического издания на рынке СМИ становится четкая позиция по отношению к выбранной концепции – метко найденная целевая аудитория определяет информационную нишу, которую занимает издание. При этом, по нашим наблюдениям, некоторые новые журналы приобретают универсальный характер, ориентируются на массовую аудиторию и вступают в нелегкую конкурентную “борьбу” с сотнями журналов-“клонов”. Так, например, недавно появившаяся на рынке ежемесячная газета “Дарина” вряд ли станет особенно популярной, ведь ни по каким параметрам она не сможет выиграть у журналов “Лиза”, “Даша” или “Марина”, которые находятся с названной женской газетой в одном ценовом и содержательном сегменте, но при этом имеют намного более качественное оформление. Гораздо мудрее поступают, на наш взгляд издания, которые не просто фокусируются в своей деятельности на четко определенную специализированную аудиторию – возрастную, профессиональную, гендерную, этническую или конфессиональную, но и определяют дополнительный фактор, вносящий коррективы в концепцию и более детально прописывающий содержание. Так, учитывая, что женские журналы – это наиболее многочисленная группа, при разработке концепции нового журнала “Полина” редакция внесла в структуру программу телепередач с выделенными программами для женской аудитории, а журнал “Зимняя вишня” определяет своей аудиторией не просто женскую, но это женщины старшего возраста, что безусловно влияет на выбор тем и оформление издания. Таким образом, дальнейшее развитие журнальной периодики, на наш взгляд, связано с их дальнейшей специализацией и преобразованием в узкоспециализированные

4. активно процветает калькирование западных оформительских и содержательных моделей журналов, зачастую сильно уступающие оригиналам, поскольку копирование – дело менее трудоёмкое и более выгодное, чем творческий поиск собственных форм. При этом повторение концепции, структуры, дизайна и полиграфического оформления зарубежных прототипов происходит без адаптации содержания к интересам и потребностям украинского читателя;

5. происходит внедрение новых технологий – он-лайновая версия и рубрики, основанные на материалах сайта (“Корреспондент”, “Фокус”), рубрики-«прямые линии», приложения в виде дискет, дисков и других электронных носителей информации;

6. принципы оформления определяет “инфографика” [1, с. 173] – наглядность, яркость, ясность в подаче материала. Доминирует не чтение, а рассматривание, что создает особую легкочитаемость, так как отсылка к тексту происходит лишь в случае

заинтересованности визуальной информацией. Читатель журнала преобразуется в зрителя. Серые, неясные безликие снимки не могут привлечь читателя, а значит, не могут больше иллюстрировать материалы. Зато читателя можно заинтересовать всякого рода таблицами, графиками, схемами – графическим изображением сути материала. При этом, фотография должна не просто иллюстрировать – необходима дополнительная смысловая нагрузка, самодостаточность “картинки”;

7. активная диверсификация (расширение) деятельности за счет тематических приложений. Так, например, журнал “Лиза” имеет 6 приложений – “Лиза. Гороскоп”, “Лиза. Цветы в доме”, “Лиза. Приятного аппетита!”, “Лиза. Мой уютный дом”, “Лиза. Мой ребенок”, “Лиза. Мой прекрасный сад”; у журнала “Единственная” также есть постоянные приложения – “Твоё здоровье”, “Твой малыш” и “Рукоделие”;

8. мультимедийность – совместные проекты печатных СМИ с электронными – например, журналы, основанные на TV-программах (“Девичьи слезы”, “Дом – 2”, “Что новенького?”). С одной стороны, это переложение на “бумажный” лад наиболее зрелищных моментов телевизионной недели, разнообразные конкурсы, связанные с телеперсонажами, мыльными операми, интервью с телезвездами и дискуссии о них, удовлетворение любопытства читателя о жизни “за кулисами” и т.п. С другой стороны, это информационные услуги, организованные так искусно, что у читателя создается впечатление о большей “достаточности” издания, чем это есть на самом деле;

9. актуализируется деятельность в стиле “инфотеймент” [1, с. 90]– (infotainment – от сокращения английских слов – information entertainment) – информируя – развлекай. Сухая подача информации не интересна массовому читателю. Поэтому, при подготовке материалов журналисты зачастую смещают акценты в новости и освещают границы вопроса, не столько важные, сколько занимательные;

10. отметим также, что именно журнальный рынок выглядит наиболее привлекательно в плане размещения рекламы, чем нередко злоупотребляют при оформлении содержания изданий. Так, зачастую журналы сегодня превращаются в сборники рекламных объявлений, где содержание номера располагается только после десятка страниц с рекламой. Мы видим перспективу у тех журналов, которые смогут отказаться от этого простого пути финансового успеха и сделают ставку на получение прибыли от реализации тиража. Удачный пример подобной деятельности – “коллекционные” издания (“Древо познания”, “Знания и мир”, “Магия растений”, “Креативное рукоделие”, “Великие художники”), которые выходят вообще без рекламы и ориентируются исключительно на получение дохода от реализации;

11. происходит изменение доминанты в основных информационных потребностях:

- развлекательная информация (фильмы, шоу, игровые программы, удивительные истории);

- бытовая информация (сад, огород, советы по ведению домашнего хозяйства);
- моделирующая информация (способы проведения свободного времени, модели повседневного поведения);
- статусная информация (принятый на данный момент времени стандарт потребления (в одежде, обстановке, марке машин, виде отдыха) и степень его престижности);
- новостная информация (ориентация в актуальной социально-культурной ситуации, для принятия решений);
- структурирующая информация (сканворды, гороскопы, кроссворды);
- профессиональная информация (о состоянии дел в интересующей экономической и культурной сфере);
- социально-экономическая информация (ситуация на интересующих рынках, цены, экономические показатели, отношение и практика властей в бизнес-сфере);
- интеллектуальная информация (ориентиры в культурном пространстве общества) [2, с. 8];

т.е. на содержательном уровне доминируют материалы развлекательного характера, ориентация на положительные эмоции. Данная тенденция отражена и в исследовании рейтингов периодических изданий [3, 60 – 61], по результатам которых лидерами продаж среди ежемесячных изданий являются рекреативные СМИ:

- “Натали” – 5, 5 %
- “Единственная” – 5, 3 %
- “Добрые советы” – 3 %

где % – охват средней аудитории одного номера издания в процентах от всего населения

Таким образом, экономический фактор становится безжалостным “санитаром” информационного пространства, поскольку благодаря ему из структуры СМИ уходят слабые издания, не интересующие широкую аудиторию, при этом нередко он не щадит и социально необходимые типы СМИ, рассчитанные на такие слои аудитории, как молодежь, дети, пенсионеры, национальные меньшинства, многие группы учащихся, а также профессиональные, в частности работники из сферы образования, науки.

В целом же, рынок журнальной периодики в Украине имеет немалые резервы для роста – особенно в сегментах узкоспециализированных журналов – для инвалидов, для национальных меньшинств, для различных групп верующих, ориентированных на представителей различных хобби. Аудиторные потребности оказывают все более возрастающее влияние на типологическую структуру журнальной периодики. И важную роль в развитии этой тенденции играет динамично развивающаяся структура ориентированных на

различные аудиторные группы средств массовой информации. Это касается и региональных, территориальных общностей, и производственно-профессиональных групп, женской и мужской аудиторий, и различных конфессий, и многих других групповых образований.

Несмотря на стремительное и всеобъемлющее развитие видеовизуальных средств массовой информации, слово, воплощенное на печатной странице, и в дальнейшем будет занимать весомое место в информационном пространстве Украины, поскольку журналы являются не просто носителями информации, а и хранителями её.

Литература

1. Олешко В. Ф. Журналистика как творчество. – М., 2003.
2. Дзялошинский И. Дефицит на рынке информационных продуктов // Профессия журналист. – 2002. – № 3.
3. Засорина Т., Федосова, Профессия – журналист. – Ростов н/Д., 1999.
4. Воронова О. Динамика типологической структуры региональной прессы // Вестник МГУ. Сер. 10: Журналистика. – 2000. – № 5.
5. Шкондин М. Трансформация типологической структуры российских СМИ: системные аспекты // Вестник МГУ сер.10 Журналистика. – 2000. – № 1.

In the article Ovcharenko K. the actual problem of tendencies of development of the Ukrainian magazines and conditions of their popularity at readers is considered. The author on the basis of a modern condition of periodicals predicts ways of their further development. The given research fixes the characteristic features inherent in the Ukrainian magazines, defines laws of their functioning and fixes the changes which have occurred in the Ukrainian printed journalism for last years.

УДК 070. 659. 1

Л. М. Хавкіна

ВИКОРИСТАННЯ ТРАДИЦІЙНИХ КОНЦЕПЦІЙ І ПІДХОДІВ У РЕГІОНАЛЬНІЙ РЕКЛАМІ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНИХ ХАРКІВСЬКИХ РЕКЛАМНИХ ВИДАНЬ)

Реклама як показове явище сучасного комунікативного простору становить собою важливу площину журналістської діяльності – і, закономірно, стан креативної складової рекламного ринку показово відбиває основні тенденції в медіа-просторі як країни в цілому, так і окремого її регіону. Реклама входить у життя сучасної людини-

споживача, перебираючи на себе функції чинника, який не лише відчутно визначає економічну сферу життя суспільства, а також відбиває й одночасно формує масову культуру та свідомість. Відповідно, реклама має багаторівнево вивчатися й усвідомлюватися з огляду на її місце у функціонуванні як матеріальної, так і духовної сфер буття соціуму.

Оскільки рекламна продукція переважно доходить до реципієнта разом з іншими продуктами журналістської діяльності, вміщуючись у періодичних виданнях, теле- та радіопередачах тощо, вона чималою мірою впливає на їх сприйняття, у той же час становлячи собою одне з важливих джерел фінансування, – і з огляду на це реклама суттєво визначає обличчя сучасного медіа-простору, у тому числі українського.

Виходячи з вищезазначеного, можна зробити припущення, що особливості будь-якого регіонального, зокрема харківського, медіа-простору значною мірою виявляються й у рекламній сфері. На сьогодні маємо окремі принагідні спроби дослідження саме регіональної реклами в роботах Л. Гашпаровічової [1], І. Губернікова [2] та інших, хоча системно специфіка цього феномену досі не вивчалася.

Тож нашою метою є дослідження специфіки ринку комерційної регіональної реклами в медіа-просторі Харкова (здебільшого на матеріалі найпоказовіших періодичних видань рекламної спрямованості). А з огляду на те, що в журналістикознавчому дискурсі реклама цікавить нас передусім з точки зору її креативного складника, то ми звернемо увагу здебільшого на творчі особливості харківського рекламного простору.

Оскільки в рекламному телепросторі Харкова, як і інших регіонів України, значну частину становлять ролики, що є елементами загальнонаціональних, а то й міжнародних рекламних кампаній, доволі важко відокремити, наприклад, в телепоточці місцевий рекламний продукт, – а отже, складно говорити й про регіональну специфіку. Інша ситуація спостерігається в харківській періодиці, особливо в рекламних виданнях, де переважна більшість рекламних текстів – регіональні, зокрема з огляду на місце їх розробки. Тому ми зосередимося передусім на цій сфері місцевого рекламного ринку й визначимо, відповідно до яких концепцій найчастіше створюється розміщена в цих виданнях реклама, якою є питома вага реклами, ґрунтованої на використанні *традиційних і оригінальних* підходів, яким є співвідношення *інформативної, раціональної та емоційної, розважальної* реклами тощо.

Проглянувши показові з огляду на креатив харківські рекламні видання, ми побачили, що тут наявні як газети з виразним домінуванням традиційно-інформативної реклами (котра апелює до раціональних мотивів і намірів споживача), так і журнали (частіше) та газети (рідше) з активними спробами творення оригінальної за концепцією, у тому числі девіантної [3], реклами (яка намагається розважати, апелює здебільшого до емоцій і ірраціональних порухів реципієнтів) – причому таких видань поступово стає все більше (“Собственное дело”, “Торговое обозрение”, “Уик-энд”, “Харьков на ладонях”, “Харьковский бизнесмен” тощо).

Останнім часом відносно усталилося регіональне інформаційне поле друкованих рекламних засобів масової інформації традиційного типу. Класичними представниками цього поля є газети “Харьковский курьер” та “Премьер” – вони існують досить тривалий час, мають чітко визначені рекламні традиції, стиль видання, аудиторію тощо. Тож саме вони і стануть матеріалом для безпосереднього аналізу – на їх прикладі ми дослідимо рекламні видання з виразним домінуванням *традиційної* за концепцією *інформативної* реклами. Під *традиційними* ми розуміємо рекламні повідомлення, які в основному розміщені у спеціальних рекламних виданнях і мають інформативний характер. Їх мета – надати потенційним споживачам необхідний набір інформації про властивості об’єкта реалізації (товару/послуги/акції тощо), виправити хибне уявлення чи розвіяти сумніви споживача, створити образ фірми й т.п.

Рекламні газети “Харьковский курьер”, “Премьер” і под. в основному спеціалізуються на *модульній, рубричній, рядковій та блокової* рекламі. Остання в “Харьковском курьере” займає першу, різнобарвну сторінку й далі зустрічається майже в кожній рубриці вже в чорно-білому варіанті. Рекламне ж видання “Премьер” на першій сторінці на однотонному фоні містить чорно-біле фото ефектної жінки, яка привертає увагу як до самого видання, так і до розміщеної поруч реклами. Таким чином виражається так званий “архетип жіночості”, максимально поширений у рекламному просторі. Цю ознаку можна сприймати і як іміджеву в контексті позиціонування самого видання.

Визначимо основні елементи, притаманні тій чи іншій рекламній концепції на сторінках цих показових друкованих ЗМІ, проаналізувавши рекламні тексти з репрезентативними характеристиками, що багаторазово з’являлись у виданнях (цитуватимемо мовою оригіналу).

У “Харьковском курьере” доволі часто з’являється реклама банківських послуг, якій властиве прагнення виділитися з потоку подібних оголошень, не застосовуючи при тому виразно емоційних, тим більше шокових, елементів. Так, на першій сторінці низки номерів газети привертає увагу реклама “Приват Банку”. Ця установа на сьогоднішній день доволі відома, тому рекламотворці з метою інформування про нові умови надання послуг зробили основний акцент на одній конкретній перевазі: наданні кредитів “в действующий бизнес для частных предпринимателей и юридических лиц”. Оскільки ця інформація виділена різними кольорами (червоним та зеленим) та збільшеним шрифтом і апелює до розуму споживачів, то це характеризує її як передусім *інформаційну* та *раціональну*. У даному випадку другорядні ознаки (логотип, лозунг “Ваша точка опоры”) відносять рекламу до категорії *престижної* або *фірмової*, яка підтримує імідж банку. За способом вираження вона скоріше *м’яка*, адже не лише переслідує мету поінформувати про послуги, але і створює навколо установи сприятливу атмосферу довіри (за допомогою надання повної адреси та інших координат; окрім того, лозунг викликає почуття надійності, впевненості).

Поруч розташовано рекламу ще однієї банківської установи – “Мікрофінансового банку”. Але, на відміну від попередньої, тут основна увага спрямована на створення іміджу банку. Про це говорять і чітко визначене гасло: “Кредит, который Вам как раз!” (*особистісний підхід*), і фірмовий знак. Фотографія усміхненої ділової жінки уособлює успіх, а це є зверненням до мотивацій *престижу*. Хоча в оголошенні присутній також інформаційний текст із переліченням відсотків кредиту, контактних телефонів тощо, передусім це саме *іміджева* реклама.

У газеті “Премьер” знаходимо цілу низку рекламних оголошень, які, на перший погляд, суттєво не відрізняються одне від одного. Усі вони рекламують торгові заклади під назвою “Секонд-хенд”. В об’явах вказані назва закладу, його адреса, контактні телефони, країни-постачальники товару, основний асортимент. Але, щоб привернути увагу саме до певного оголошення, кожен з рекламистів виділив якусь одну характерну рису. У першому варіанті – це продаж несезонного одягу. Таким чином реклама нагадує народну мудрість “готуй санки влітку, а воза – взимку” (концепція *нагадувальної* реклами). Друге оголошення, навпаки, пропонує споживачеві саме сезонний одяг, причому вказано ціни на деякі речі. Акцентується увага на щоденності постачання, а місцевим оптовим покупцям оплачується проїзд. Розміщена поруч реклама зосереджує увагу на інших рисах, на які вказано симетрично вверху й унизу оголошення: перша стосується нових поставок без вихідних, а друга – безкоштовності доставки і консультацій початківцям. Остання у стовпчику реклама вирізняється графічним оформленням (світлі літери на чорному тлі), наголосом на оптових продажах і знижках.

Отже, основний текст у розглянутих оголошеннях сприймається по-різному завдяки графічному оформленню та розставленим акцентам. Загалом же аналізовані оголошення переслідують мету інформувати про товар, надання послуг. А всі згадані характерні елементи спрямовані на привернення уваги споживача й надання йому певних аргументів на користь закладу чи товару (*переконуюча* рекламна концепція).

Подібну ситуацію з однорідністю рекламних оголошень зустрічаємо повсюдно. У більшості регіональних рекламних видань спостерігаємо кілька традиційних рубрик. *Рубрична* реклама – це оголошення торгового, інформаційного характеру, згруповані разом за характерними загальними ознаками й уміщені під спеціальним заголовком-рубрикою. Тому реципієнту важко правильно зорієнтуватися серед строкатості оголошень майже з однаковими пропозиціями товарів чи послуг. За таких умов, коли відсутні ілюстрації, роль головного елемента привернення уваги виконують шрифти. Завдяки ним можна акцентувати увагу читачів на ключових словах (*безкоштовно, знижки, акція* тощо, а також назви товарів і послуг), написанням літер викликати потрібні асоціації в читацькій свідомості. В об’явах, які пропонують однотипні товари чи послуги, варіюють малюнок шрифтів та їх комбінації, гарнітури, кеглі, жирність (світлі/напівжирні/жирні літери) та

форми написання (нормальна/вужька/пряма/курсив). Привернути увагу реципієнта допомагають різні позначки на полях або між абзацами (зірочки, ромбики, галочки тощо), а також підкреслені рядки.

Подібна *інформативна* рекламна концепція дозволяє розповісти про товар, наводячи необхідні характеристики: технічні дані, умови надання послуг, ціни й т.п. Така реклама допомагає читачеві не лише визначитись у виборі, але й слідкувати за рівнем цін на товари та послуги, дізнаватися про новинки, орієнтуватися в місцезнаходженні компаній, організацій. Наприклад, для реклами будматеріалів, меблів чи обладнання основними критеріями вибору є ціна, якість, а також їх співвідношення – тому основна увага спрямовується саме на критерії “ціна-якість”. У рекламі переважають такі характеристики, як чітке вказування цін, акцентування на фразах: “Выгодные предложения для покупателей!”, “Цены ниже рыночных!”, “Акция!”, “Подарок”, “Доставка и упаковка бесплатно”, “Недорого”, “Высокое качество!” тощо. У своїй основі подібні рекламні звернення носять інформативний характер. Активно доводячи переваги свого товару, рекламісти використовують і більш агресивні форми рекламування – апелювання до виключно високої якості, сервісу, безпеки, екологічної чистоти й под.

У рубриці “Транспорт” розміщено дуже багато пропозицій щодо реалізації автомобілів або запчастин, аксесуарів до них, мастила тощо. З досліджень психологів відомо, що незначна частина покупців дійсно цікавиться характеристиками автомобілю, для багатьох він має передусім соціально-психологічне значення – як символ суспільного становища та індивідуальності. Тож регіональні рекламотворці прагнуть формулювати оголошення так, щоб вони мали особистісний струмінь, апелювали до актуальних потреб, викликали впевненість у значущості товару. Тому поряд із називанням марок автомобілів рекламісти апелюють до низьких цін і якості обслуговування, надання кредитів, гарантій тощо. Також значну увагу привертають фотографії самих автомобілів. Особливістю цієї специфічної, почасти *індустріальної*, рекламної концепції є і значна кількість словесної, цифрової, загалом технічної інформації в тексті.

Важливу роль у просуванні товарів/послуг відіграє використання рекомендацій, які сприймаються читачами як деякий аванс тієї вигоди, яку вони отримають за умови придбання товару. Рекомендації чи показ результатів створюють позитивний імідж фірми. Так, у рекламі Центру віконних технологій (“Премьер”) фотознімки вікон у різних куточках міста свідчать про те, що фірма вже зарекомендувала себе як надійний, якісний виробник, – це ознака *престижної* або *фірмової* реклами.

У деяких випадках рекомендації можуть використовуватись і з метою створення іміджу, а також як захисна реклама. Так, часто на сторінках досліджуваних видань зустрічаємо рекламу різних провидиць, ворожок, віщунів, цілителів і под. Окрім зазначення адреси, годин прийому та характеру послуг, які надаються, подібні реклами містять іще і вдячні відгуки тих, хто побував на попередніх заходах та сеансах. Часте

використання в них слів *допомогла, захистила* й т.п. апелюють до емоцій реципієнтів. За способом впливу таку рекламу можна охарактеризувати як *емоційну, жорстку*, до того ж *агресивного* характеру.

Елементом *кадрової* концепції можна вважати й уміщені поряд із основною рекламою невеличкі оголошення, які пропонують роботу.

На сторінках “Харьковського кур'єра” іноді зустрічаємо оголошення і з яскраво виявленими елементами реклами *розважальної*, які є засобом привернення уваги, впливу на підсвідомість, викликають певні асоціації. Так, малюнки із зображенням звіряток чи іграшкових автомобілів, а також відповідні “стрибаючі” шрифти, різнокольорові літери – це ознаки *розважальної* реклами. Їх ми зустрічаємо в концепції створення реклами борошна та фасонних висівок фірми “Рома”, в оригінальній побудові реклами фірми “Авісметіц”, яка один із видів своєї продукції (цвяхи) відобразила у вигляді кульбабки, на яку лізе веселий мураха в будівельній касці. Така концепція помітно вирізняє рекламний текст з-поміж інших звернень у традиційному рекламному виданні.

За допомогою оформлення рекламного оголошення у вигляді відрізного купону збільшується ефективність впливу на вибір споживача. *Купонним* називається оголошення, яке містить спеціальний відривний або відрізний купон, який дає право на додаткові вигоди. У згаданих рекламних виданнях купонні оголошення часто пропонують прямі знижки на товари довготривалого користування (автомобілі, побутову техніку тощо). Також за купоном можна отримати подарунок, узяти участь у лотереї. Найефективнішим є купон, яким переконують спробувати товар уперше. Іноді за допомогою купонного оголошення прагнуть детальніше розповісти про різноманіття та специфіку продукції/послуг фірми чи організації – зокрема, такий шлях зацікавити аудиторію обрала фірма торгового обладнання “Торпал” (“Прем'єр”).

За результатами здійсненого аналізу можна скласти таблицю основних ознак, які використовуються в рекламних концепціях регіональних рекламних видань традиційного типу.

Основні елементи	Кваліфікація рекламних концепцій			
	За метою	За способом	За способом	За способом
Наявність цін	Інформативна	“м’яка”	раціональна	
Дитячі малюнки	Розважальна	“м’яка”	емоційна	
Знаки та символіка, які легко впізнаються	Нагадувальна	“м’яка”	емоційна	
Графічні виконання	Переконуюча	“м’яка”	раціональна	
Використання гумору	Розважальна	“м’яка”	емоційна	
Ритмічна організація, віршована форма	Розважальна	“м’яка”	емоційна	

Аргументи на проти-вагу конкурентам	порівняльна/агресивна	“жорстка”	раціональна	
Використання фото	іміджева/підкріплююча	“м’яка”	емоційна	усі види
Обличчя людей, що виражають емоції	Переконувальна	“м’яка”	емоційна	
Акцент на знижках	Реклама-умовляння	агресивна	раціональна/емоційна	
Назва товару в заголовку	Інформативна	“м’яка”	раціональна	
Наголос на словах <i>new, новинка, вперше</i>	Реклама-умовляння	агресивна “жорстка”	емоційна	
Використання рекомендацій	іміджева/захисна	“жорстка”	раціональна/емоційна	
Фрази про невідкладність пропозиції	Реклама-умовляння	“жорстка”	емоційна	
Назва адреси	Інформативна	“м’яка”	раціональна	
Пільги, ліцензії, кредити	інформативна / захисна	“м’яка”	раціональна	економічна
Різні шрифти	розважальна/підкріплююча		емоційна/раціональна	
Наявність логотипу	Іміджева	“м’яка”	раціональна	економ.
Є відрізний купон	Купонна		раціональна	
Мала конкретизація найменування товару	Нагадувальна		раціональна	
Категорія краси	Іміджева	“м’яка”	емоційна	культурн

Аналіз оголошень на сторінках регіональних рекламних газет, де домінує традиційна реклама, показав, що: зазвичай використовуються оголошення прямокутної форми з горизонтальним розташуванням рядків; кольорові оголошення складають приблизно 20 %; з малюнками та фотографіями – менше 10 %; із зображенням людей – 5 %, з них половина – фотографії, причому незначна частина – крупним планом; шрифт, як правило, звичайний; заголовки часто мають загальний характер і їм властива помітна недостатність інформації; суто інформаційні оголошення складають 75 %; оголошення з мотиваційною рекламою – 25 %; тексти з використанням наказового способу – 20 %; з питаннями – 5 %; з абривіатурами – 5 %; тексти-штампи (*тільки у нас, реалізую, снабжаю* тощо) – 20 %; зустрічаються слоган і/або ілюстрація, що зображуються на початку і “закликають до дії” в кінці звернення, – так званий “ефект краю”; оголошення з використанням ефекту контрасту складають близько 40 % (“*низкая цена – большие возможности*” й под.).

Часто рекламодавець віддає перевагу дешевшій рекламі, яка не вимагає додаткових знань і вмінь при створенні концепції звернення та

його виконанні. За основу беруться завдання поінформувати про продукцію/послугу з указуванням адреси фірми та вихідних даних, а також стимулювати думки та дії споживача в напрямку їх придбання. *Інформативний, конкретно-фактичний* характер реклами в розглянутих виданнях пояснюється ще й тим, що оголошення часто розраховані на спеціалізовану аудиторію та на сферу торгівлі. “Харьковский курьер”, “Премьер” і под. мають неелітну аудиторію з середньою купівельною спроможністю. Оскільки на вітчизняному, зокрема регіональному ринку з’являється все більше однотипних товарів та послуг, вимоги клієнтів індивідуалізуються й диференціюються, а вибір рекламної концепції залежить від таких критеріїв, як цільова група реклами, цільова група видання, бюджет рекламної кампанії, специфіка сприйняття товару та ін.

Домінування *традиційних* чи *оригінальних* концепцій в регіональних друкованих ЗМІ залежить від типу видання, цільової аудиторії, виду рекламованих товарів/послуг. Якщо *традиційні* концепції використовуються в рекламних виданнях з чіткою розмежованістю за окремими галузями, групами товарів тощо, то *оригінальні* концепції, зокрема *девіантна* реклама, розраховані на широке коло споживачів. На сьогодні в регіональних ЗМІ кількісно ще домінує традиційна реклама, але все активніше сюди проникають оригінальні підходи. У традиційних виданнях реклама переважно однорідна, спрямована на інформування про певний товар. Головну роль серед елементів рекламних звернень відіграє вербальний текст: він несе найбільшу конкретику, вказує точні координати, наводить чіткі факти й аргументи. При тому останнім часом у такі видання все активніше проникають елементи емоційного впливу, оригінальні знахідки – і їх поширення в регіональній рекламі, зокрема в рекламних виданнях, є потенційним об’єктом майбутніх досліджень.

Література

1. Гашпаровічова Л. В. Переваги та проблеми розміщення реклами в регіональній пресі // Вісник КНУ. – Журналістика. – 1998. – Вип. 6. – С. 57 – 59. **2. Губерников И.** Региональная пресса в арсенале рекламных средств // Офис. – 1997. – № 5. – С. 30. **3. Пронина Е. Е.** Девиантная реклама // Вестник МГУ. – Журналистика. – 2002. – № 3. – С. 43 – 53.

The article is devoted to use and combination in regional advertising editions of traditional and original conceptions of creation of advertising texts. The article in detail describes of traditional Kharkiv advertising newspapers.

Е. Г. Шестакова

РАДІОІГРИ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Для того, щоб витримати натиск глобалізованого світу, необхідно бути великими за розмірами, сильними, владними і в той же час конкурентноздатними. На національному рівні цього досягти неможливо.

Андре Ванавербек. Посол Європейського Союзу в Україні, 2001 р.

Дорогую тётю Таню из Старобешево поздравляет с сегодняшним праздником её племянница и желает всего самого наилучшего. Я её очень люблю и жду прямо сейчас в гости. Передайте, пожалуйста, для тети Тани песню “Понимаю, что теперь мы расстаёмся...”.

“FM-станція”. Україна, Донецьк. 2007 р.

Глобалізація, як добре відомо, є одним з найпопулярніших та одночасно вкрай значущих питань сучасної культури. Означившись як провідне загальнокультурне питання наприкінці ХХ ст., глобалізація швидко створила велике, міцне, таке, що постійно перебуває в русі та розвитку, проблемне поле. Здається, що немає жодного явища чи вияву, які б вже не потрапили до цього проблемного поля. Глобалізація стала одним з ключових культурних героїв, який водночас містить у собі питання та відповіді на життєвизначальні проблеми сучасності й виявляється семантично спустошеним та спекулятивним явищем, що неспроможне нічого пояснити та навіть позначити. Поступово наголоси з самої сутності глобалізації переміщуються на з'ясування значення людини в цьому процесі. Недаремно, глобалізацію все частіше усвідомлюють як проблему широкої культурної обізнаності, внутрішньої готовності та здатності людини до діалогу і саморозвитку.

Науковці, передусім фахівці з філософії, політології, культурології, масової комунікації, наполегливо говорять про активні, настійливі, об'єктивно обумовлені виклики глобалізації та відповіді на них людства, як свідомої, відповідальної всепланетарної єдності, що розуміє та дає собі раду в наступних життєвизначальних моментах. Глобалізація приносить з собою не лише вкрай потрібні для новітнього часу єднання та єдність світу, не лише позитивну “близькість” всього з

усім на цьому світі, не лише значуще стиснення часу та простору завдяки прогресивним технологічним досягненням, не лише безмежну мобільність людства та культури, а й патогенні наслідки. Це й швидка та невідновна руйнація узвичаєних, конститутивних засад культури, передусім, традиційного уявлення про інститут сім'ї та індивіда, й поступове невпинне знищення національних культур, й винищення локальних соціумів, економік, як унікальних усталених культурних утворень, й загальне розпорошення уваги, що може привести до втрати глобальної свідомості, й обмежений, постійно однаковий і той самий набір та вибір різноманіття в кожному місці планети, й доволі агресивне, трагічне зіткнення різних цивілізацій, й екзистенціально-антропологічні проблеми існування людини у світі без стійких меж та засад, й загальна невизначеність майбутнього світової культури [Наприклад 1 – 2].

При цьому масова комунікація, або як характеризують стан та процеси її розвитку у др. пол. ХХ ст. французькі дослідники – поле журналізму, відіграє у глобалізації ключову, навіть визначальну роль. Фахівці з питань соціальної комунікації одностайно наполягають на тому, що саме мас-медіа, які з ХVІІ ст. взяли на себе, свідомо та легітимно, функції збирання та розповсюдження соціально значущої інформації про сучасність та повсякденність, є стрижнем та рушійною силою глобалізації. І з одного боку – це безумовно позитивна й прогресивна роль, бо, як пише Дж. Уррі, завдяки різноманітним мобільним технологіям, які пропонують ЗМК, вже у новітній час “для багатьох соціальних груп все більш актуально стає “загибель дистанції”; здійснюється перехід від міцної, стійкої сучасності до все більш текучої й прискореної “рідкої сучасності” [2, с. 136]. Людина все більш активно, частіше, різноманітніше, вигідніше для себе пересувається: і фізично (“тілесні” мандри, туризм як явища загальнокультурної соціальної комунікації), і здійснює віртуальну подорож (телефони, радіо, телебачення, Інтернет як засіб уявного вояжу). Майже усі провідні фахівці з постсучасної, інформаційної культури, такі як Дж. Уррі, Ф. Харінкросс, З. Бауман, Л. Ленсек, Г. Бослер, М. Гудінні, С. Ахмед, С. Франклін, С. Лурі, Дж. Стесі та інші, говорять про ці явища як безумовно позитивні й прогресивні, що допомагають виробляти, споживати місця для життєдіяльності людини та культури, максимально активізувати потенціальні матеріальні та семіотичні ресурси. Взагалі різноманітні подорожі за допомогою різноманітних ЗМК реалізують ідею земної кулі доби глобалізації, як це позначили С. Франклін, С. Лурі, Дж. Стесі у книзі “Глобальна Природа, Глобальна Культура”, що вийшла у Лондоні у 2000 р.

Проте, як відзначають науковці, є в цьому й інший бік. Як пише М.Тлостанова, коли осмислює проблеми перехідності, граничності культурних процесів доби глобалізації, що були підняті в роботах американських дослідників кінця ХХ ст., головним уже є не дихотомія, не протиставлення, виключення, “але скоріше антипозитивістський принцип “і те, й інше, і третє”, і “позадомність” (відчужене відчуття того, що дім і

світ помінялися місцями)...“ [3, с. 401] У центрі подібної фрагментації, “мозаїзації” світу, культурного перехрестя, культурної бездомності «стоїть медіативна особистість-номада, іммігрант, біженець, позбавлений культурного локала індивід, як символ постсучасної людини, що страждає від культурної динаміки й запаморочення...” [3, с. 402] І цю ідею підтримують і французькі, і англійські філософи, дослідники, відзначаючи те, що у сьогоденні збільшується подібність між поведінкою людини “дома” та “не дома” (Дж. Уррі, Г. Шоу, С. Агервел, П. Булл). Більш того, людина саме завдяки полю журналізму постійно й безупинно опиняється зосередженою, ніби замкнутою на одному явищі, одній події, що наполегливо транслюється, масштабується різними ЗМК, об’єднаними у глобальну світову мережу, внаслідок чого індивідом остаточно втрачаються аксіологічні засади та орієнтири для ідентифікації та самоідентифікації.

І ці явища та процеси вже є наочним знаком сучасності, або термінологічно точніше – постсучасності, тим, про що вже не потрібно було б окремо говорити, особливо, коли розмова торкається буття регіональних культур. Проте саме в цьому моменті й виявляється, як нам здається, знаковий парадокс буття мас-медіа у добу глобалізації, точніше, парадокс їхньої взаємодії та взаєморозвитку, взаємодійснення. І з цього приводу потрібно особливо наголосити на наступних моментах.

Так, коли ми говоримо про парадокс взаємодії поля журналізму та глобалізації, то маю на увазі насамперед не трюїзм про парадокс як щось наочно несподіване, ненормативне, що завдає труднощі та проблеми в осмисленні того чи іншого явища, а принципово інше. Парадокс розуміється передусім як те, що містить у собі нерозв’язне протиріччя; те, що свідомо прагне, насамперед, прояснити глибинну сутність, істинність та субстанціальну значущість того, що прийнято вважати антитетичним, алогічним. Як зауважує В. Біблер, “парадокс означає просто якусь органічну непогодженість, невідповідність, <...> але таку непогодженість, яка не може бути усунута...” [4, с. 198]. Для парадоксу надто важливо продемонструвати сенс, спрямований на подолання пастки загальноновизнаних і загальнозначущих змістів, які спотворюють справжнє знання, знання як одкровення; які закривають річ, явище навіть для них самих. При цьому для парадоксу притаманно актуалізуватися відносно *обманутого очікування* (Р. Якобсон), коли важливо, що обмануте очікування виявляє й до межі оголює протиріччя, які отут і зараз зароджуються, здійснюється й розвиваються. При цьому обмануте очікування не виявляється дійсно обманутим, а лише таким, що є впущеним до закритої сфери, точніше, у сам процес життєдіяльності протиріччя й аномальності. Як пише Ж. Дельоз, сила парадоксу «не в тім, що він суперечливий, а в тім, що він дозволяє нам бути присутнім при генезисі протиріччя» [5, с. 107]. Саме таке розуміння парадоксу дозволяє побачити, що роль масової комунікації у глобалізації парадоксальна та не обмежується лише коливанням її оцінювання від позитивного до

негативного. Проблема набагато складніша і потребує передусім певного роду повернення до споконвічних витоків мас-медіа.

Як вже відомо, мас-медіа з'являються як нагальна культурна потреба людства у легітимно визнаному обміні, циркуляції актуальної, своєчасної інформації про сучасні, навіть значущі *тут-та-зараз* події, факти, явища, постаті. Мас-медіа постійно балансують на об'єднанні та межі того, що дуже вдало позначив вже Петро І у назві першої російської газети: “Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах”. Це відбивається і у назві одного з перших періодичних видань, що з'явилося в Україні й видавалося французькою мовою, на що вказує А. Животко [6], – “Gazette de Leopold”, тобто події Львова, для Львова, зі Львова – події, що мають тимчасове, просторове, регіональне і т.д. обмеження. І приклади ще можна множити. Проте принциповим та споконвічним для розуміння поля журналізму є значущий момент одвічної й константної актуалізації інформаційно-комунікативних процесів та станів конкретною, так би мовити знаною, рідною, природною, повсякденністю та сучасністю.

Саме у мас-медіа *та* через мас-медіа звичайна пересічна людина отримала легітимну позицію та голос, що можуть бути заявлені, почуті у просторі культури, та не нівелюються й не розчиняються усталеним офіційним, серйозним виміром існування культури (М. М. Бахтін). Мас-медійне слово за своїми субстанціальними властивостями насамперед сучасне й повсякденне, у тому розумінні, що воно споконвічно знає, цінує та здійснює, як подію, як вчинок, саме поточний, своєчасний момент. Це слово максимально відкрите часу; цілеспрямоване виключно на факт, “голу”, “сиру” правду перш за все щоденно-людського, соціально-громадського життя; може й повинно бути на всіх рівнях свого існування доступним перевірці, підтвердженню буденним плином життя. Це слово спрямоване до історії, сучасності, як усвідомленого вибудовування та моделювання передусім людиною себе в русі часу й повсякденності. Недаремно, вже у др. пол. ХХ ст. з'явиться загально відома теорія *дохлого собаки*, коли за влучним висловленням фахівця з теорії масової комунікації Дж. Г. Беннета цінність медіа-тексту переважно обумовлюється тим, що мертвий собака на Рю де Лувр більше зацікавить середнього реципієнта, ніж повів у Індії. А Ф. Бонд у книзі “Вступ до журналістики. Дослідження “четвертого стану” в усіх його формах” (1961), говорячи про дванадцять головних елементів медіа-тексту, що викликають зацікавлення у пересічній людини, на перше місце ставить власні інтереси реципієнта: все, що торкається його справ, його сім'ї, його хоббі [7]. І цей момент побутування поля журналізму теж не викликав би потреби в окремому наголошенні, якщо б не вступав у явне протиріччя з конститутивними ідеями та процесами глобалізації.

Як можна було помітити, одна з провідних субстанціальних властивостей мас-медіа – надавати легітимні засади та права, функції

голосу, позиції сучасності, повсякденності саме пересічної людини – у глобалізації поступово втрачає свою сутність. Мас-медіа навпаки все більш масштабують та піддають символізації сучасність, виокремлюючи та відображаючи переважно повільно у Індії, а не дохлого собаку на Рю де Лувр. На сьогодні загальне місце у дослідженнях з мас-медіа, філософії, політології, соціології, культурології займає ідея про те, що саме поле журналізму, яке втягнуло в себе всі вияви, основоположні акти життєдіяльності культури та людини, включаючи навіть інтимні, породжує дивні явища. Передусім втрату дійсного, так би мовити, живого культурного різноманіття, неповторного культурного обличчя, як предмету зацікавлення, фіксації та, врешті, відображення полем журналізму. Наприклад, це масове, майже, світове розповсюдження одного й того ж набору новин, калькування програм, ідей телесеріалів і т. д. Лише іноді робиться поправка на особливості західного та східного світобачень [Див. з цього приводу 8].

Як зазначив ще у 2001 р. посол Великобританії в Україні Р. Сміт, розмірковуючи про сутність глобалізації, зараз у культурі активно взаємодіють “дві взаємовиключні тенденції. Може статися так, що замість того, що значна частина населення світу була одночасно зосереджена на одній важливій події, відбуватиметься розпорошення уваги. Воно може бути спричинено тим, що люди, використовуючи надзвичайно велику кількість інформації, доступної в Інтернеті, слідкуватимуть лише за тим, що стосується їх особистих інтересів” [1, с. 20]. Проте такий розвиток подій, за думкою дипломата, може скоріше призвести до того, що тенденція існування та споживання інформації буде розвиватися в бік зменшення різноманіття. Існуватимуть провідні знаково-значущі події, постаті, явища, які і будуть давати ефект *того самого вибору різноманіття в кожному місці*. І за шість років, які пройшли з моменту виступу Р. Сміта, ми вже на теренах України можемо спостерігати дію саме цієї тенденції. Варто лише подивитися провідні українські телеканали, включаючи навіть регіональні, почитати пресу, послухати радіо, щоб побачити існування стійкого повторюваного, майже тотожного інформаційного щоденного набору, що й утворює інформаційну повсякденність пересічного мешканця України.

З цього дійсно можна зробити висновок про об’єктивну невідворотну дію глобалізації, спрямовану на уніфікацію зокрема української людини, актуалізацію її ефектом *того самого вибору різноманіття в кожному місці*. Огляд матеріалів різноманітних ЗМК наочно заперечує принцип *дохлого собаки*, бо переважно репрезентує не позицію пересічної людини, її голос та зацікавлення у живому русі повсякденності, а метаповсякденність та метапересічну людину. Наприклад, на усіх телеканалах, радіоканалах (як мас-медіа, що найбільш тісно пов’язанні з процесом комунікації та можливістю безпосередньо, мобільно надати голос живої пересічної людині) є загальноукраїнські програми, такі як усілякі новини, а також різноманітні шоу “Запретная

зона”, “Окна”, “Танці з зірками”, “Смачно з Борисом Бурдою” “Вкуснотища”, радіопередачі – “Бесконечные истории о вечной любви” (“Мелодія”), “Дисотека вісімдесятих” (“Авто радіо”), “Тільки факти” (“Стильне радіо”) та інші. Вони, у своїй переважній більшості, цікаві, професійні, надають корисну з усіх боків інформацію, враховують майже у повній мірі особливості своєї адресної групи, витримують формат віщання, представленні практично усім спектром системи тележанрів або радіожанрів. І це є безумовно позитивним моментом буття нинішнього телебачення, радіо, показником їхньої життєспроможності, природної убудованості у всю систему сучасних ЗМК. З цього боку вони цілком вписані у процес глобалізації та якомога активніші сприяють становленню всепланетарної єдності з усіма наслідками, що йдуть з цього. Проте є одне *але*, що демонструє саме дію парадоксу взаємозв’язків мас-медіа та глобалізації. Ці канали, програми дивляться, слухають у всіх регіонах України, так само як на цих каналах повідомляють переважно про одні й ті ж самі провідні політичні, економічні, культурні події. Голос звичайної людини, що потребувала на мас-медіа як свою власну легітимну репрезентацію у культурі при цьому майже нівелюється. Соціальна комунікація зазнає внутрішньої якісної зміни. І здається, що інформація у полі журналізму не просто розвивається у бік зменшення різноманіття, а й прагне нівелювати або якісно трансформувати свої власні субстанціальні властивості, позбавившись від позиції живої, *тут-та-зараз* актуальної повсякденності, живої позиції пересічної людини. Проте потрібно враховувати момент життєспроможності та саморозвитку полю журналізму саме через парадокс.

Погоджуючись зі Р. Смітом у тому, що глобалізація приносить з собою зосередженість на значущих, таких, що центрують увесь світ, інформаційних блоках, куди входить однаковий для всіх культур набір визначальних подій, фактів, новин, політичних лідерів, місць для роботи, відпочинку, дозвілля і т.д., не можу погодитися з наступним. Це передусім стосується зникнення або нівелювання тенденції зосередженості пересічної людини на власних зацікавленнях. Точніше навіть – на собі, як несвідомому репрезентанту, одночасно головному діючому герою та споживаючу поля журналізму. Саме в цьому моменті й виявляється знаковий, визначальний парадокс взаємодії й існування мас-медіа та глобалізації як самостійних, а іноді антитетичних явищ культури. І саме радіо, як ЗМК, що найбільш гнучко, швидко, легко, мобільно, відносно дешево, найбільш зручно для користувача може відреагувати на живу потребу й зацікавлення, уподобання сучасної пересічної людини, відіграє провідну роль у цьому парадоксі. Що мається на увазі?

Перш за все виникнення та вкрай стрімкий розвиток у світовій культурі такого явища, як різноманітні радіоігри, без опосередкованого спілкування у прямому ефірі ведучих та слухачів, як правило, майже анонімних, позначених лише місцем, іменем, прізвиськом, не так часто – прізвищем. Головне – голос та настроєність потрібної тобі людини на ту ж

саме хвилю. Ці форми віщання, спочатку радянські, а зараз вже провідні сучасні українські, російські фахівці з радіожурналістики не відносять до певних жанрів [9], а лише розглядають з точки зору функціональної типології програм [10, с. 11]. Це зрозуміло з огляду на ідеологічні, політичні, соціально-суспільні стани та процеси, що характеризували радянську доби та загострення економічних, політичних, громадських, соціальних питань у сьогоденні. Проте поступове, хоча й дуже нерівномірне, хаотичне за своєю сутністю, входження до європейського культурного процесу принесло й на радіотеренах України вкрай швидкий, стрімкий, різноманітний розвиток саме цього явища. Майже усі провідні радіоканали впровадили декілька різновидів ігор, а точніше шоу, зі слухачами у прямому ефірі протягом всього часу віщання. Це постійні, такі, що пройшли перевірку часом, попитом аудиторії, її змінюваними смаками, і всілякі ігри, і власне шоу, і передавання вітань, поздоровлень, повідомлень слухачів. Останні, до речі самі ведучі все частіше та наполегливо перетворюють та жанрово позначають як шоу, за аналогією з різними телешоу.

Цим радіоіграм вже притаманні власні специфічні стилістика, стійкий, рухливий, що оновлюється, жаровий, текстовий набір ознак та ширше – поетика. Ці передачі, як правило, виходять декілька разів на добу в певний час та спрямовані регіональними відділеннями радіостанцій на регіонально обмежену, добро знану та теж, як правило, постійну слухачську аудиторію. Наприклад, “3. 15”, “Программа по заявкам” (“Мега-радіо”), “Вітання”, “Очевидные невероятные факты” (“Шансон”), “Час привітань” (“Мелодія”), “Склероз” (“Радіо-точка”), “У всіх на вухах”, “Ёлки-палки” (“Стильне радіо”), ”Любой каприз. Програма на замовлення”, “Шарманочка” (“Любимое радио”), “Будильник-шоу” (“Русское радио”), “Романтические истории”, “Презент” (“Європа плюс”), “Перевертачки” (“Классное радио”), “Шевели извилинами” (“Радіо FM”), “Время приветов” (“Юмор-FM”) та інші.

Коли характеризувати ці радіоігри, відштовхуючись від загальноприйнятих властивостей і мас-медіа, і власне мас-медійних текстів, то безумовно те, що вони масово розповсюджені, вкрай популярні серед широких верств населення, проте належать до низькопробних виявів масової комунікації. Можна навіть стверджувати, що це різноманітні радіоігри – переважно так звана “жовта” мас-медійна продукція, яка активно сприяє поширенню несмаку, етичної безвідповідальності, загальної невихованості, фамільярності, дуже низьких аксіологічних запитів пересічних реципієнтів, аморальності, невимогливості до себе та оточуючих, порушення усіх соціальних та особистісних дистанцій. І, в решті решт, це наочний вияв того феномену, який західні дослідники позначили через подібність між поведінкою людини “дома” та “не дома” (Дж. Уррі, Г. Шоу, С. Агервел, П. Булл). Досить привести наступні приклади, щоб зрозуміти, що радіоігри вводять, потурають та цілеспрямовано виховують людину, для якої притаманні невибагливість,

індиферентність, невизначеність, як особистісні, так само й соціальні, громадські. Протягом радіоігор можна часто почути наступне: “–Алло! Вы в эфире. Говорите. – “Русский сервис” из г. Донецка поздравляет сегодня всех с днём борьбы с алкоголизмом, желает счастья, здоровья, успехов, чтоб никогда не болела голова. Поставьте для нас всех что-нибудь веселенькое. – А вот еще привет. – Сидим, скучаем. Девчонки из 9 – Б. Присоединяемся к предыдущей просьбе: поставьте для нас всех что-нибудь веселенькое. – Ладно поставим что-нибудь веселенькое. В эфире “Любой каприз” “Уляночка” Верки Сердюки”. “– Алло! Вы уже в эфире. – Это девчонки из бухгалтерии “Икара”. Мы – лучшие! Слышишь, “Любимое радио”?! Передай, пожалуйста, привет нашей Танюхе, а то она чего-то заскучала. Мы её любим. Скоро перерыв. Только что-нибудь веселенькое. – Привет! Это Саша. Если меня слышит Лена, то пусть знает, что, хоть она меня и не любит, я её люблю. Поставьте для неё что-нибудь на ваш вкус и мое настроение” (“Любой каприз”, “Любимое радио” 23.01.07). “Хочу передать привет Асе. Пусть она не грустит. Передайте для неё песню “Смысловые галлюцинации” (“Привет по заявке” “Радио FM”, 23.01.07) “Мы сегодня поздравляем нашего Мишеньку с днём его рождения. Желаем счастья, здоровья, успехов. Он у нас просто красавец. Его родители, а также тетя, дядя, кумовья” (“Вітання”, “Шансон” 24.01.07). “Алло! Вы меня уже слышите? Ага. Хочу пожелать своему куму Николаю от его кума Севы огромный привет и пожелания счастья, здоровья, щоб у него все было. А также привет и всего наилучшего моему любимому радио. Пусть и у вас все будет” (“Презент”, “Європа плюс”, 24.01.07). “Викус, слушай! Толик на очередной пьянке у Серёги. Не волнуйся. Привет ведущим лучшего “Любимого радио”. Передайте для всех песенку Сердючки. Можно даже “Туляночку”. Путь им под настроение будет” (“Шарманочка”, “Любимое радио”, 25.01.07). “Передаю привет Катюхе. Шарфик я забрала. Пусть готовится к завтрашнему дню. Привет всему вечернему Донецку. Натаха з Буденовки” (“Презент”, “Європа плюс”, 25. 01. 07). “Куму, куму моему привет. Пусть выпьет за меня. Я скоро прииду. Санек” (“Время приветов”, “Юмор-FM”, 25.01.07). Крім того, на багатьох радіостанціях є радіоігри, у яких проста людина не лише передає уривчасте, стисле повідомлення, привіт, вітання та тому подібне, а де пересічний реципієнт досить довго, зв’язано розповідає якусь пригоду або випадок з свого життя, веде бесіду з ведучими. Як правило, це тематичні шоу: “Романтичне кохання”, “Як потрібно святкувати день народження”, “Мое ослідчення у коханні”, “Мій кращій відпочинок” і т.д.

Зрозуміло, що ці медіа-тексти досить низького ґатунку, не відрізняються високим рівнем професіоналізму. Саме завдяки цьому їх, як правило, обходить “висока” наука, філософія, а коли вони вже потрапляють до розвідок з культурології, психології, журналістики, масової комунікації, соціології, то лише як приклади занепаду культури, агресивного розвитку лише масової культури як патогенного явища та девіантності сучасного культурного мислення та індивіда. Проте є в них,

цих радіоіграх, такий соціально та культурно буттєвий важливий аспект, який можна зрозуміти, лише актуалізувавши їх проблемами взаємозв'язку та розвитку масової комунікації й глобалізації. Саме радіоігри, як зразок безпосереднього, не цензурованого, не обробленого з точки зору будь-яких норм вияву голосу та позиції сучасності, повсякденності пересічної людини, роблять наочним наступне. “Високі” медіа, які відрізняються професіоналізмом, дотриманістю, або хоча б тяжінням до загальноприйнятих соціальних, особистісних етично-моральних норм, дійсно підпадають під вплив глобалізації, стають її повноправними засобами реалізації, наочними репрезентантами у семантичному просторі сучасного індивіда, але, як наслідок, багато в чому втрачають власні споконвічні властивості та ознаки. “Високі” вияви мас-медіа все більш надають однаковий й той самий набір та вибір інформаційного різноманіття, цілеспрямовано сприяючи глобалізації. Так, на тих же радіостанціях, на яких активно йдуть радіоігри, усі інформаційні програми огляду новини кожного нового часу починаються з одних й тих самих новин, які охоплюють події в Україні, у світі, погоду, курс валют та передаються майже тотожними фразами. І це сприяє тому, що пересічний реципієнт відчуває втрату і соціальної дистанції, про яку вже йшла мова, й входить у великий світ, повсякденність його стає “текучою”. Він, потрапляючи у сталий світ новин, високо професійних, загально розповсюджених програм, починає певною мірою відчувати й себе частиною людства як єдності. А поле журналізму поступово перетворюється для нього на простір, який власне одночасно єднає людство, точніше, центрує й нівелює його, завдає певні єдині засади для життєдіяльності, не враховуючі потреби звичайної людини, що мешкає у “малій” культурі, культурі *тут-та-зараз*.

Однак вітальна сила звичайної, конкретно повсякденної людини, що вже усвідомила своє право на власну позицію, голос у культурі та їхню значущість, міць, реалізує себе у радіоіграх. Вони й утворюють ту ціннісну іпостась буття полю журналізму, яка є противагою поглинаючої сили глобалізації та репрезентантом внутрішнього парадоксу мас-медіа. Точніше так, радіоігри, оголюючи та максимально повно надаючи можливості для виявів живого життя, дозволяють, якщо застосувати ідею Ж. Дельоза, бути присутнім при генезисі протиріччя між одвічною субстанціальною сутністю мас-медіа і тими їхніми ознаками та властивостями, які виробляються, активізуються під дією глобалізації. І коли змінити ракурс розгляду радіоігор, актуалізувати їх не професійними вимогами, не нормами високої етики та моралі, а процесами глобалізації, то можна побачити, що саме вони і є втіленням та збереженням одвічної сутності мас-медіа у постсучасній культурній ситуації. Вони репрезентують той парадокс, який вже був відкритий та описаний письменниками-антиутопістами Є. Замятіним, Дж. Оруелом, О. Гакслі. Тут доречно пригадати, що у тоталітарному суспільстві, де панують єдино задані, раціонально обумовлені, безсумнівно доречні норми, цінності,

увявлення, новини, саме аморальні вчинки і є повноправним та природним виявом людяності. Героїні-бунтарки романів-антиутопій навмисно наперекір встановленим правилам яскраво фарбують губи, прикрашають одяг та взагалі себе, вживають спиртні напої, палять, вільно, за власним вибором, відчуваючи радість, кохаються, останнє роблять і чоловіки, які прагнуть вирватися з пут “щасливого”, єдиного для усіх простору життєдіяльності. І ці дії є першою ознакою вчинків особистості, яка не приймає й не мириться з наступом та владою великих, сильних, конкурентноздатних і єдиних для усіх простору, порядку, засад та принципів поведінки й світовідчуття.

Таким чином, радіоігри у контексті проблеми глобалізації не можна розглядати як негативний вияв дії цієї епохи чи непрофесіоналізму журналістів, або як щось безперечно непристойне, що потребує виправлення та приведення у відповідність до єдиних аксіологічних норм. Навпаки. Радіоігри демонструють життєвизначальний парадокс буття та взаємодії полю журналізму і глобалізації, виявляють та укріплюють його споконвічні природу та властивості, не дозволяючи їм зруйнуватися під впливом глобалізації. Це з одного боку. З іншого боку, цей парадокс прояснює вади, обмеженості та проблеми самої глобалізації, вказує на те, що принципово не може й не повинно бути втраченим під її дією.

Литература

1. Виклики глобалізації. – К., 2001. **2. Массовая** культура: современные западные исследования. – М., 2005. **3. Глостанова М. В.** “По ту сторону современности”. Мифология порубежья в культуре США конца XX в. // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. – М., 2002. – Ч. II. **4. Библер В.С.** Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М., 1980. **5. Делёз Ж.** Логика смысла. – М., 1998. **6. Животко А.** Історія української преси. – К., 1999. **7. Bond F. Fraser.** An introduction to journalism. A survey of the Fourth Estate in all its forms. The Macmillan company. New York, 1961. **8. Жюльен Ф.** Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции. – М., 2001. **9. Смирнов В. В.** Жанры радиожурналистики. – М., 2002. **10. Смирнов В. В.** Формы вещания: Функции, типология, структура радиопрограмм. – М., 2002. **11. Сомова Е. Г.** Звуковая метафора в радиоречи // Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук. / Кубанский госуниверситет – Краснодар, 2002.

It this article radiogames are submitted in the context of paradoxical interaction of mass-communication and globellisation. It is proved that radiogame is the only mass-medium genre, which is the evedence of firmniss of the principles and peculiarities of mass communication.

Ю. І. Шмига

ТИПОЛОГІЯ ЖАНРІВ РЕКЛАМИ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

Характерною ознакою сучасної реклами є різноманітність її жанрової палітри, яка постійно збагачується. Цей факт вимагає наукового дослідження проблеми жанрів, оскільки питання жанрів має важливе практичне та теоретичне значення. Практичне значення питання жанрів полягає в тому, що жанрова визначеність у постановці конкретної творчої мети на практиці упорядковує процес її досягнення. Визначення жанрового варіанту майбутнього тексту сприяє діловому порозумінню у ланцюжку: рекламодавець – рекламний агент – виробник реклами – канал передачі, оскільки дозволяє спиратися на креативні резерви загальноприйнятих структурних зразків.

Актуальність статті полягає в узагальненні науково-теоретичних трактувань жанру, у з'ясуванні підходів, які можуть стати найбільш продуктивними в дослідженні природи та типології жанрів реклами, а також у спробі з'ясувати деякі тенденції розвитку та сучасного стану рекламних жанрів, що може сприяти подальшому удосконаленню як наукового їх вивчення, так і практичного застосування.

Питання жанрології в рекламознавстві, як і в журналістикознавстві, належать до найбільш складних наукових проблем, оскільки жанри знаходяться у постійному розвитку. Сучасний стан розвитку жанрів в обох формах масової комунікації характеризується збагаченням, відбувається жанрова трансформація, дифузія, розмивання меж жанрів, переважають т.з. синтетичні форми.

На відміну від журналістикознавства, яке має вже тривалу історію дослідження жанрів, в рекламознавстві жанрологія знаходиться у стані формування. Незважаючи на те, що більшість дослідників-рекламознавців певною мірою торкаються питання жанрів, проблеми жанрології залишаються поки що малодослідженими.

Наукова систематизація багатой жанрової палітри рекламних текстів, якими насичені сучасні канали масової комунікації, тільки розпочинається. Серед тих, хто займається вивченням цієї проблеми, можна назвати таких російських і українських дослідників, як В.Ученова, Н. Старих, С. Шомова, Т. Гринберг, Н. Голядкін, В. Полукаров, В. Музикант, Є. Ромат, А. Романов, В. Бугрим. При дослідженні жанрів реклами науковці виходили з того, що в існуючих жанрових варіантах закріплюються найбільш стійкі, продуктивні структури творів, що дають можливість результативного досягнення мети тієї чи іншої діяльності. В жанрових конфігураціях відбиваються оптимально сутнісно виражені

структури, які можуть сприяти якісному вирішенню поточних творчих завдань.

В сучасній теорії рекламної комунікації формуються різні напрями диференціації жанрових форм: за типами знакових засобів, адресними сегментами аудиторії, за типом рекламованих об'єктів та каналами передачі.

Наше дослідження базується на врахуванні різних жанрових систем. Метою статті є з'ясування особливостей різних типологічних підходів до класифікації рекламних жанрів.

Активізація дослідження питань жанрології в сучасному рекламознавстві обумовлена постійним урізноманітненням, збагаченням жанрової палітри різновидів реклами, необхідністю її систематизації та упорядкування, узагальнення та передачі професійного досвіду. Без урахування категорії “жанр” систематизація реклами залишається неповною.

Відомо, що рекламознавство, як і журналістикознавство, в інтерпретації поняття “жанр” спирається на естетику та літературознавство. Основи розуміння жанру були закладені в Арістотелевій “Поетиці”: в ній визначені правила, закони для окремих жанрів, перш за все драматичних, які проіснували до XVIII ст. Саме поняття “жанр” до наукового обігу ввійшло порівняно недавно, в 20-ті роки XX ст. Трактувалося воно представниками різних філологічних напрямів і шкіл не однозначно.

У межах традиційного літературознавства сформувалося три групи інтерпретаційних підходів до жанру. Одні дослідники акцентують увагу на жанротворчому потенціалі структурно-композиційних властивостей твору. Саме таке розуміння жанру притаманне російським формалістам Ю.Тинянову, Б.Томашевському, В.Шкловському. Б.Томашевський, наприклад, називав жанри специфічними “угрупованнями прийомів”, які поєднуються одне з одним та є усталеними, залежать від обставин виникнення, призначення та умов сприйняття творів, від наслідування старим творам і традиціям, що внаслідок цього виникають” [11, с. 206].

Формалісти запропонували обмежене трактування жанру, що сприяло розвитку протилежного напрямку жанрології – змістового. Такі вчені, як О. Фрейденберг, В. Пропп, М. Бахтін, звернули увагу на змістовний бік жанрових форм, оперуючи термінами “жанрова сутність”, “жанровий зміст”. Наприклад, М. Бахтін підкреслював, що жанрова форма тісно пов'язана з тематикою творів і світоглядом їх авторів: “В жанрах протягом столітнього їх життя накопичуються форми бачення і осмислення певних боків світу” [3, с. 332]. М. Бахтін розмежував формальний (структурний) і суто змістовний аспекти жанру. Жанр, як затверділий, перетворений у певну літературну конструкцію зміст, інтерпретують Г. Гачев та В. Кожинів [4, с. 21].

Сутність третього підходу полягає в тому, що його прибічники обидва параметри – змістовний та формальний – розглядають як жанровизначальні: “жанром можна умовно вважати групу літературних творів, у якій теоретично виявляється спільна “зовнішня” (розмір, структура) і “внутрішня” (настрій, ставлення, замисел, іншими словами – тема й аудиторія)” [15, с. 57].

В сучасній українській жанрології можна спостерігати досить широке трактування жанру від максимально можливої в генериці конкретики, що відображена в підручнику А. Ткаченка “Мистецтво слова: Вступ до літературознавства”, до універсалізації цього поняття М. Павлишиним. Останній зауважує, що “жанр становить будь-яка група текстів чи актів мовлення, котра, на думку сприймачів, має певні визначальні риси” [8, с. 175].

Зазначимо, що останні два підходи до природи жанру покладено в основу нашого дослідження. Інтерпретація американськими вченими жанру найкраще враховує ознаки жанру, що притаманні не лише літературним, а й журналістським та рекламним текстам. Передусім важливим для нас у цій інтерпретації є установка на аудиторію, яку не завжди враховували радянські дослідники жанру, а також сучасні вітчизняні вчені.

З’ясовуючи розуміння жанру в сучасній науці, не можна обійти увагою питання знакової природи жанру, на яке так чи інакше звертали увагу представники класичного вітчизняного літературознавства О.Веселовським, О.Потебнею, а також зарубіжні та вітчизняні структуралісти та постструктуралісти. Проте ще й досі жанрова семіологія не досліджена достеменно й остаточно. Разом з тим дослідження умовно-знакової природи тексту та її зв’язків зі структурою жанру може бути, на наш погляд, досить перспективним напрямком у розвитку не тільки літературознавчої генерики, а й жанрології в галузі журналістикознавства та рекламознавства. Саме таке трактування жанру було започатковане ще В.Шкловським: “Жанр – конвенція – угода про значення й узгодження сигналів. Система повинна бути зрозумілою як для автора, так і для читача. Тому автор часто повідомляє на початку твору, що він є роман, драма, комедія, елегія чи послання. Він ніби вказує на спосіб слухання речі, спосіб сприйняття структури твору” [16, с. 391].

Знакова система обумовлює процеси створення та сприйняття тексту, отже і жанрової структури. Закодована інформація потребує адекватного декодування. Особливого значення ця закономірність набуває в рекламних жанрах, адже найголовнішою ознакою рекламного тексту є прагматичний аспект. Реципієнт має отримати в рекламному тексті ту інформацію, на яку він очікує. Певною мірою потреби споживача відображаються в специфіці жанру. Якщо реципієнт визначився з тим, що йому треба придбати і потребує конкретної, точної інформації, його задовольнить, наприклад, такий жанр, як

телеоголошення. Якщо ж споживач ще не визначився з покупкою, його треба зацікавити, репрезентувати товар не тільки за допомогою раціональної, але й емоційної аргументації, то для цього краще обрати жанр телеролику або відеокліпу. Неабияке значення для інтерпретації жанру в рекламознавстві, як і в інших сферах творчої діяльності, набуває така його ознака, як діалогічність, оскільки сучасні рекламні тексти розглядаються як складові комунікативного акту, заснованого на суб'єктно-суб'єктній моделі комунікації, тобто такій, що передбачає не лише вплив на реципієнта, але й зворотний зв'язок з ним.

Зауважимо, що загальна теорія жанрів, не зважаючи на тривалу історію її існування, ще не виробила однозначного визначення жанру, дискусії з цього питання тривають. Разом з тим існуюча теорія жанрів досить повно відображає історичні пошуки в цій науковій галузі, подальші тенденції збагачення та розвитку зазначеної категорії: і таким чином створює фундамент для дослідження питання жанрів в рекламознавстві.

Жанр можна розглядати як важливий аспект не тільки естетики, літературознавства, інших мистецькознавчих наук, журналістикознавства, але й рекламознавства. Осмислення цієї категорії, як підкреслюють В.Ученова, С.Шомова, Т.Грінберг, К.Конанихін, є важливим ланцюжком у структурі рекламного процесу [13]. Разом з тим дослідження проблеми жанру в рекламознавстві тільки розпочинається і тому потребує узагальнення рекламної практики та накопичення теоретичних розвідок. Варто зазначити, що недостатньо уважне ставлення до вивчення жанрової специфіки призвело до того, що її (жанрову специфіку) намагалися часто підмінити загальножурналістською специфікою. Саме такий підхід, через призму публіцистичної діяльності, до жанрів реклами, був запропонований російським дослідником Н.Кохтевим [6]. Він по суті ототожнює такі текстові форми, як замітка, інтерв'ю, репортаж, кореспонденція, стаття, з суто рекламною діяльністю. Аналогічний підхід відображено і в роботі В.Музиканта [7]. Безумовно, названі текстові структури можуть втілювати і рекламні цілі, але обмежувати жанри друкованої реклами цими жанровими структурами непродуктивно. Про це свідчить дослідження В. Ученової, С. Шомової та інших, які при висвітленні жанрів друкованої реклами не обмежуються названими жанрами і додають до них різноманітні жанрові варіанти, що відображають специфіку словесної реклами в періодиці [14].

У дослідженні типології жанрів реклами ми спиралися на думку всесвітньо відомого радянського літературознавця, культуролога М. Бахтіна про те, що “жанр живе сьогодні, але пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр – це представник творчої пам'яті в процесі творчого розвитку” [1, с. 179]. Для розуміння становлення жанрів реклами важливо звернути увагу також на виділені вченим жанрові варіанти, які формуються у повсякденному побутовому мовленнєвому спілкуванні. Ці

варіанти М.Бахтін називав “первинними” жанрами і виділяв серед них репліки, побутові діалоги, божбу, лайки, привітання, прощання тощо. Слушною є думка дослідників, які вважають, що вихідні жанрові варіанти реклами і були частиною “первинних” жанрів [12]. До цих вихідних жанрів належать усні рекламні вигуки, так звані “голоси вулиць”: оголошення, які часто склалися лише з одного слова, що називали рекламований товар: “Яблука! Яблука!” або “Пиріжки! Пиріжки!”. Із цього ембріону виростає, як образно зазначають дослідники, гіллясте “дерево” різноманітних рекламних текстів. М. Бахтін так описував цю відправну жанрову віху рекламування: “Він (“галас вулиць”) ще не мав того специфічного й органічного характеру, як реклама нового часу... Вулиці й майдани буквально бриніли від цього різноманітного галасу. Для кожного товару – їжі, вина або речей – були свої слова і своя мелодія галасу, своя інтонація, тобто свій словесний і музикальний образ” [2, с. 200]. Це спостереження авторитетного вченого відображає процес трансформації одного із “первинних” жанрів – побутового вигуку – у професійний жанр рекламного оголошення.

Таким чином, на ранніх етапах свого існування усне оголошення складалося лише із одного-двох слів, потім поступово воно нарощувало додаткові інформаційні та експресивні оболонки. Якщо на перших етапах зародження реклами емоційний вплив втілювався переважно в інтонації, то поступово інформаційне ядро збагачується і словесною експресією (з’являються яскраві епітети, виразні метафори, обіцянки всіляких благ володарям рекламованих товарів або прибічникам рекламованих виборчих блоків в умовах античної демократії) [12].

Від вигуку “Яблука!” торговець переходить до використання римованих віршів, а потім до розгорнутого усного речитативу на цю тему.

Важливою стадією збагачення емоційно-експресивних та сугестивних елементів рекламного впливу стає поєднання вербального та зображального аспектів. В усній рекламі – це специфічний одяг тих, хто закликає та розносить товар, символічні атрибути предметів продажу і ремесла. Варто зазначити, що процес постійного використання у рекламних зверненнях побутової мови можна спостерігати і сьогодні у “прямому маркетингу”. Так послідовно відбувається становлення деяких жанротворчих ознак рекламних товарів. Серед жанротворчих ознак сучасні дослідники виділяють такі: 1) цільова орієнтація рекламодавця; 2) специфіка адресата рекламного звернення; 3) особливості рекламованого об’єкта [14].

Саме ці фактори створюють засади змістовно-композиційних блоків, які обумовлюють жанрові модифікації в рекламі. Однак існуюча в науковому обігу та практичному досвіді система жанрів не завжди враховує всі вищезазначені ознаки.

Спробуємо проаналізувати існуючі в сучасному рекламознавстві типології жанрів. Перш за все слід зауважити, що типологія жанрів є

малодослідженим аспектом рекламознавства. Незважаючи на те, що дослідники часто торкаються питання жанрів реклами та їх типології, це питання виокремлюється лише в поодиноких випадках. До того ж в різних науково-прикладних джерелах можна спостерігати суттєві термінологічні розбіжності: жанрові варіанти реклами визначаються як носії, різновиди [10], форми реклами [5].

Систему жанрів реклами взагалі, як вона репрезентована в сучасних науково-практичних роботах, не можна вважати завершеною, оскільки жанри реклами, як і журналістські, літературні, знаходяться в постійному розвитку і тому потребують нових наукових пошуків. Однак разом з тим можна констатувати наявність в сучасній теорії реклами різних підходів до систематизації жанрів. Перш за все, склалася традиція диференціації рекламних жанрів в залежності від каналів передачі реклами, тобто її носіїв: виділяють жанри друкованої реклами, радіореклами, телезвернень, зовнішньої реклами [10, с. 14]. Окрім того існують класифікації жанрів, засновані на більш загальних принципах. Так в роботі В.Ученової та інших дослідників запропонована систематизація первинних жанрів реклами в залежності від цільових орієнтирів рекламування та апеляції до різних типів аудиторії. Але, на жаль, вона представлена в дуже загальному вигляді: нейтрально забарвлені інформаційні оголошення; емоційно-експресивний заклик [14, с. 9].

Окрім того, в книзі “Реклама: палітра жанрів” фігурує жанрова система, яка відображає напрямки розвитку реклами. Вертикальний напрямок дослідники пов’язують з ускладненням жанрових конструкцій від коротких речень до розгорнутих текстів, що складаються з багатьох блоків. Горизонтальний напрямок в розвитку жанрів означає розмежування всередині жанрових форм, що вже склалися. Як приклад можна навести ланцюжок: каталог – преїскурант – проспект.

Останній підхід, на нашу думку, суттєво доповнює традиційну диференціацію жанрових різновидів в залежності від носіїв.

Існує розмежування жанрових варіантів в залежності від знакових засобів, що використовуються в рекламі: усне вербальне рекламування, письмове і друковане вербальне рекламування, зображальне рекламування.

Українська дослідниця Н. Панкова, розгалужуючи рекламні тексти за різними параметрами, пропонує наступне їх розмежування за жанрами: оголошення, інтерв’ю, замальовки, репортажі. На наш погляд, зазначене розмежування є досить умовним і не відображає багату та різноманітну жанрову палітру сучасної реклами взагалі та у відповідності до комунікативних каналів [9, с. 16].

Завершуючи розгляд різних типологічних підходів до класифікації варіантів реклами, різних закономірностей, що формують жанрову систему реклами, варто наголосити на тому, що становлення жанрів реклами відбувалося послідовно, від найпростіших форм

номінативної репліки, односкладової назви предмета рекламування до більш складних конструкцій. Окрім того, важливо пам'ятати, що будь-яка жанрова система має умовний характер, оскільки жанр – це гнучка, рухлива структура, що часто змінюється. Для неї характерні взаємодія, взаємовплив, взаємопроникнення жанрів, їх модифікація.

Узагальнюючи науковий матеріал, зауважимо, що основною проблемою сучасної жанрології в рекламознавстві є відсутність єдиного критерію визначення меж жанру, систематизації жанрів. Як критерії розглядаються: обсяг твору, спосіб створення образу, предмет зображення. Існують різні підходи до диференціації великого масиву рекламних текстів: за типом знакових засобів, адресними сегментами аудиторії, видами рекламованих об'єктів, каналами передачі. Найбільш розповсюдженим та продуктивним серед них є типологія реклами за характером носіїв.

Література

1. **Бахтин М.** Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
2. **Бахтин М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1975.
3. **Бахтин М.** Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. **Гачев Г., Кожинов В.** Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1987.
5. **Грановский Л., Полукаров В.** Творческая реклама. Эффективные принципы бизнеса. – М., 2003.
6. **Кохтев Н.** Реклама: искусство слова. – М., 1997.
7. **Музыкант В.** Рекламные и PR-технологии в бизнесе, коммерции, политике. – М., 2001.
8. **Павлишин М.** Чорнобильська тема і проблеми жанру // Канон та іконостас. – К., 1997.
9. **Панкова Н.** Рекламний текст: стилістичний погляд // Актуальні питання масової комунікації. – 2004. – Вип. 5. – С. 15 – 20.
10. **Ромат Е.** Реклама. – К., 2000.
11. **Томашевський Б.** Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.
12. **Ученова В.** Символизация в рекламном творчестве // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. – 2001. – № 2. – С. 40 – 49.
13. **Ученова В., Старых Н.** История рекламы или метаморфозы рекламного образа. – М., 1999.
14. **Ученова В., Шомова С., Гринберг Т.** Реклама: палитра жанров. – М., 2001.
15. **Уэллек Р., Уоррен А.** Теория литературы. – М., 1978.
16. **Шкловский В.** Избранное в 2-х т. Т. 1. – М., 1973.

The article focuses on different approaches to the typology of genres in the advertising. The category “genre” is the fundamentals of the systematization of advertising types. The main problem of modern advertising genreology is the absence of single criterion of the genre bound definition and the genre systematization. Nowadays there are different approaches to the differentiation of a large amount of the advertisements. The advertisement

typology according to the character of the advertisement's repository is the most widespread and productive among them.

Документалістика на порозі ХХІ століття

УДК 821. 161. 2 П – 31. 09

Т. О. Сагайдак

УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ П. ПАНЧА “ЗАПОРОЖЦІ”

Особливою сторінкою в історії української літератури ХХ століття є феномен козацтва. Концепція козаччини завжди була й залишається об'єктом масштабної уваги як письменників, так і літературознавців, істориків, що, зрештою, привернуло і нашу увагу.

Історія козаччини (а саме запорозького) дістала відтворення в маловідомому й малодослідженому в українській історичній романістиці першої половини ХХ століття творі П.Панча “Запорожці” (1944). Починаючи з 1939 року доробок прозаїка був опублікований на сторінках газет, а вже в 1954, перероблений автором, став першою частиною роману “Гомоніла Україна”. Детального аналізу частини “Запорожці”, як окремого роману, досі ще не зроблено, на чому ми, власне, і зосередимось у нашому дослідженні. Тому мета нашої статті – з'ясувати специфіку трактування образу козацтва у зазначеному романі.

Запорожці в інтерпретації романіста – це зразок патріотизму, героїзму, мужності та витривалості українського народу у його кількавіковій боротьбі з турецько-татарською агресією, польсько-шляхетським пануванням, російським царизмом, приклад зворушливого побратимства, самовідданості в ім'я України, її слави і волі.

Є.Кирилюк, О.Копиленко, М.Рильський, Ю.Яновський, атестували цей роман як такий, що створив цікаву історичну концепцію. Від роману віє епохою – і немалу роль в створенні такого враження відіграє відбиття психології персонажів [1, с. 256]. Роман дістав позитивну оцінку також в ряді критичних статей та рецензій Ю.Кобилецького, А.Тростянецького, С.Шаховського.

Однак Л.Сокирко, К.Швачка піддали “Запорожців” гострій, ідеологічно упередженій критиці за “ідейну порожнечу роману”, за “бідність, одноманітність мови”. Вони вважали, що “не тільки вигадані автором, але й історично існуючі образи, попавши в нежиттєву сюжетну схему роману, втратили всі свої характерні риси, з якими вони ввійшли в історію українського народу”. І спробували довести, що “етнографічні

подробиці, виписані з фольклорних збірників, настільки перевантажують роман, що твір стає позбавленим всякої динаміки, дії, життя... особливо виразно кинеться в очі його безсюжетність, відсутність динаміки, руху, дії...” [1, 257]. Але попри все, як стверджує С. Павличко, “ми не повинні боятися гострої критики й суворих присудів” [2, с. 194]. Варто зауважити, що для цього були певні підстави: тоді активно впроваджувалася ідеологія особливої (месійної) ролі Росії, і перш за все стосовно України. Данину тій імперській політиці віддав і П.Панч: частково і в його творі українці постають як такі, що в роки національно-визвольної боротьби (Хмельниччини) думали не стільки про свободу й суверенітет, скільки про підданство Москві (“білий цар”, “одна віра”, “одне минуле”). Це суперечить історичній правді і певною мірою знижує образи Б.Хмельницького, М.Кривоноса та інших. Але П.Панч завжди був переконаним патріотом і данина ідеологемам не заступила у творі головного [3, с. 369].

Роман інтерпретує нечуваний подвиг українського народу у його багатовіковій боротьбі проти соціального, національного, духовно-культурного рабства. Органічне поєднання романтичних і реалістичних засобів зображення дійсності, історичних фактів і авторського домислу сприяло глибокому розкриттю героїчного духу нації, її невичерпних творчих, будівничих сил. Запорозька Січ у його інтерпретації – це невід’ємна частина України, звідки завжди поширювався дух відваги, героїзму в ім’я волі свого народу, своєї Вітчизни.

У романі П.Панча “Запорожці” змодельовано історичні події напередодні Визвольної війни українського народу середини XVII століття та одного з реальних героїв – Максима Кривоноса. П.Панч заперечує поширене уявлення про Запорозьку Січ, як про суцільну військову вольницю, гультьайське рицарство. Автор моделює запорожців не в таборі і не в поході, а в народі, в побуті. “Адже битва – це тільки епізод, а ціле життя йшло своєю чергою” [4, с. 2].

У романі П.Панча важко знайти описи червоних жупанів, батальних сцен, описів розгульця і тому подібних аксесуарів, що були обов’язковими при змалюванні козаків. Запорожці в авторській інтерпретації – це люди серед людей, чуйні до загального горя, яке вони ділять з усім народом, це масовий героїзм, який відстоює свої національні інтереси.

“Запорожці” – твір народний не тільки тому, що в ньому правдиво зображено трудівників, козаків села і міста, а й тому, що всі вони охоплені і приватними клопатами, втягнені у вир всенародної боротьби і, як правило, думають про всю Україну.

Письменник інтерпретує вузлові моменти життя в Чигирині, Києві, будні і битви органічно поєднані як із державними справами князів Острозьких, Вишневецьких, Конецпольських, гетьмана Хмельницького, найвищих ієрархів церкви, так і з їхнім приватним життям.

Істинними катами українського народу змодельовав романіст шляхтичів Миколу і Стефана Потоцьких та інших, під керівництвом яких на Масловому Ставі було виголошено сеймову постанову про надання усім людям, у тому числі й козацтву, статусу “хлопів”. Ця подія, власне, і є кульмінаційною, яка розкриває подальший розвиток сюжету. Головним завданням Речі Посполитої було не лише “припинити сваволю, а й назавжди зітерти ім’я козаче” [5, с. 5].

“Або козаків знищимо, або нас знищать. Краще всім померти, ніж козакам, нашим хлопам, уступити. Нехай свиней пасуть та землю орють!” [5, с. 33] – заповідає вмираючий польський коронний гетьман Станіслав Конецпольський своєму синові. І Олександр старанно і люто виконує заповіт батька. Він був жорстокою людиною, мав “хитрий” і “далекосяжний” розум.

Найбільшу увагу приділено народному герою Максимові Кривоносу, його коханій Ярині, багатьом представникам козащини. П.Панч поетизує риси виразників національної долі й ментальності, особливо М.Кривоноса, але не переходить меж ідеалізації. Він створив масштабний образ духовно сильного героя з перспективним поглядом у майбутнє.

Палаючи лютою, непримиренною ненавистю до польських і українських панів ватажок селян Кривоніс втілює в собі всі їхні найкращі риси, розуміє, що “від Кракова до Чакова всюди біда однакова” [5, с. 39], що “на кому гріх, а на мужикові батіг” [5, с. 85], що у пана існує єдине правило: “Сам здихай, а панові дай” [5, с. 70]. Можна простежити, що Кривоносом керує не засліплена ненависть, він розуміє прагнення і силу народу, лише в нього він вірить, його життям живе. Він розуміє, що “пани теж родяться голими” [5, с. 61], їх оголить і вижене з України повсталий народ. “Приліз на Вкраїну непрошений – підеш неплаканий” – так висловлює свої переконання Максим Кривоніс.

Автор доводить, що запорозький дух, козацьке лицарство породжували не коші і не реєстрові підрозділи, а всенародна потреба збройної оборони від бусурманських Криму й Туреччини і від шляхти. Помітно, що у творі показано велику роль “низовиків”. Яскравим прикладом постає козак Гнат Верига, який живе на хуторі П’ятигори. У нього є ще сила в руці, шабля при боці, є ще порох у порохівниці. Молоді парубки, як Кіндрат, підростаючи, їдуть на Січ “, щоб на них пани не їздили”; цілі загони втікачів-посполитих ховаються по лісах, дожидаючись заклик запорожця (саме під проводом запорожців підіймались посполиті перед цим – Острияниця, Гуня тощо).

У героїко-романтичному плані змодельовано Ярину – доньку Вериги, палку патріотку, яка сміливо включається у захист ставка, який грабували і хотіли привласнити панські власті. Дівчина їздить верхи, вправно володіє зброєю, стає на захист батька і всього селянства. “Козацька в тебе кров, дівчино” [5, с. 27] – говорить Кривоніс. Кохання між ним і Яриною було недовгим. Жаль огортає душу Максима при

прощанні з дівчиною, однак він не може залишитися з нею, бо треба народу служити.

Зображення життя закоханих, їх боротьби, страждань, порушень духовної гармонії дало змогу письменникові відтворити особистість героя в усій багатогранності, психологічній повноті.

Дія відбувається напередодні Хмельниччини. Відступаючи від традиційних прийомів, П. Панч не робить Богдана Хмельницького центральним персонажем твору, як не виставляє його особистого конфлікту основною колізією сюжету. Необхідність збройної боротьби проти шляхти усвідомлюється не в садибі чигиринського сотника і не внаслідок його сварки з шляхтичем Чаплинським. Цю потребу раніше Хмельницького відчув сам народ, коли тікав у незаймані степи, переховувався в лісах, брався за зброю. У романі простежено самостійність вибору головним героєм життєвої лінії. Максим Кривоніс близько стоїть до народу, бував по світах, багато надивився і наслухався, він рветься до боротьби і вважає, що не можна зволікати з повстанням.

А Богдан начебто вагається, не відкриває своїх планів, не дає одразу прямих відповідей на болючі питання. Хист і такт державного діяча примушують його довго міркувати раніше, ніж зважитись на всенародну акцію. І цей розсудливий, врівноважений, хитрий сотник притягує напередодні повстання всі погляди. “Оце той і є один, по якому журиться Україна!” [5, с. 67] – думає Кривоніс, дивлячись на Б. Хмельницького.

Хмельницький, аналізуючи об’єктивні і суб’єктивні фактори, думає про те, хто стане біля державного керма: одні не доросли до державної діяльності і не мають досвіду, а інші хоч і доросли, але спольщились. Він думає про можливих спілників, яких так важко буде згуртувати, бо повстання проти шляхти має в собі і національні, і релігійні, і соціальні складники.

І такий стриманий і обережний, далекозорий і проникливий державний діяч великого масштабу виходить за рамки канонізованих про нього уявлень. Головні якості цієї особистості змодельовані мистецьки, сміливо, несподівано.

Образ Максима Кривоноса у романі виступає як проміжна ланка між народом і Богданом, яка акумулює вісті про лихо народне і про те, що народ вимагає негайно розпочати боротьбу. Максимова енергія, запорозька рішучість тиснуть на Богдана, примушують швидше розв’язати невідкладні проблеми. Спочатку образ Кривоноса подано у звичайних “лицарсько-запорозьких” тонах. Але для П. Панча це тільки одна із сторін Максимової вдачі. Автор по-новому розкриває моральні риси Кривоноса, ми дізнаємося, що Кривоніс тяжко тужить за втраченою родиною, що він, уже літній лицар, вирішує знову будувати сім’ю, але його наречену Ярину викрадає шляхтич. Ще невідомі подальші перипетії цієї історії, але автор у цьому особистому ракурсі ліризує образ

Кривоноса, цього суворого і в той же час гуманного, лагідного і м'якого воїна.

Києво-Печерська Лавра “володіла тридцятьма містами, їй належало ще чотириста сіл і хуторів з грунтами і посполитими. Монастирські займища з бобровими гонами, з рибними вигодами, ... тяглися аж до Волинської землі і були навіть у Польщі” [5, с. 161]. Саме це і визначає основні позиції Печерського архімандрита Тризни, який повчає Кривоноса: “Богові краще знати, як на землі правувати, а ви чернь підбурюєте, на уряд нацьковуєте. ... Треба коритись, тоді й бог благословить”. “Такі вони всі, роздумує Максим, – ці Конецпольські, мов чорний ворон Тризна, що розривають живі тіла народу” [5, с. 164].

Безперечним творчим успіхом П.Панча є те, що в романі змодельовано всенародність визвольної селянської війни та її рушійну силу – козацтво і селянство. Композиція роману відзначається довершеністю окремих частин (автор називає їх думами) і деталей: коли це етнографічний опис, то він дається як самостійний невеличкий сюжет, коли ж це подія – перед нами динамічна сутичка з несподіваними ходами і розв'язаннями.

Хмельницький, хоч його тяжко образив шляхтич, ще не зважився на дію – в той час, як Кривоніс і сотні чи тисячі інших уже почали гуртуватись, навіть вчинили криваву розправу над окремими шляхтичами.

Картина розправи населення над “людодідами” справляє неабияке враження. Кожного дня селяни терпіли домагання верхівки: “...вчора Зосю втопив, сьогодні козака спалив, а завтра хлопа хортами зацькує” [5, с. 115] – скаржаться люди. Панщина, податки (чинш, поляжне, шляхове, звіринне, пташинне, рибне, покопитне, снопове, подимне), вішання і вбивства невинних людей стали причиною масового заколоту. “Розпластаного на землі Щенковського спочатку били дрючками, потім почали місити ногами” [5, с. 119], панське майно було розкрадене, а хутір спалено. Романіст детально інтерпретує поведінку багатьох героїв, показує їхню мужність і відвагу, витримку і рішучість.

У романі мало архаїзмів та історизмів. Він пробує замінити мовну стилізацію афористичністю. Автор майстерно користується скарбами історичних дум та пісень, приказок і прислів'їв. Він робить слово героїв то сповненим глибокого змісту, то грайливо-іронічним, то загадковим.

Лінія суспільної боротьби Богдана і лінія його інтимного життя переплітаються і часом зливаються: одна є відлунням іншої, доповнює її. Автор дещо ускладнює образ гетьмана, наділяючи його стражданнями від безнастанної внутрішньої боротьби зі своїми сумнівами і пристрастями.

Усе ж “Запорожці” є цінним надбанням української історичної романістики. Поєднуючи романтичні, реалістичні та просвітительські тенденції у зображенні історичних подій, П.Панч написав

високохудожній твір про героїчну боротьбу українського народу за національне визволення, за об'єднання українських етнічних територій у єдину соборну Державу.

Автор вивів роман “Запорожці” на нові обрії історичної прози. Хоч і невеликий за розміром, адже потім став першою частиною роману “Гомоніла Україна” (“Посполиті”, “Нехай гине ворог” – друга і третя частини), твір висвітлює реальні історичні події. Історизм став його оригінальною внутрішньою якістю. П.Панч виявився і неабияким знавцем побуту, фольклору, різних ритуалів, етикету, народних звичаїв того часу. Він показав уміння ввести цей багатющий матеріал у композиційні рамки твору, зробити їх органічним, живим елементом художньої тканини роману.

Історична проза про “козаччину” в 30-і роки ХХ ст. значно розширила тематичні обрії, піднявши із забуття маловивчені пласти минувшини, внесла присутні корективи в осмислення відомих історичних подій та діяльності їхніх головних творців.

Література

1. Сиротюк М. Українська історична проза за 40 років. – К., 1958. **2. Проза** про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упоряд. В.Агеєва. – К., 2003. **3. Українське** козацтво: Мала енциклопедія. – К., Запоріжжя, 2002. **4. Шаховський С.** Нотатки про історичний жанр // Літературна газета. – 1945. – 16 серпня. – С. 2. **5. Панч П.** Запорожці: Історичний роман. – К., 1944. **6. Історія** української літератури ХХ століття: У 2-х кн. – Кн. 1.: Перша половина ХХ ст. / Дончик В. – К., 1998. – С. 303 – 309.

So, in the article the historical roman of P. Pancha “Zaporozhian Cossacks” is analysed. The historical prose of “cossacks land” importantly widened thematic horizons, heaving from oblivion up the insufficiently known layers of the pas, brought in substantial amendments in the comprehension of the known historical events and activity of their main creators.

В. Ф. Шевченко

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР
В ІСТОРИЧНИХ ПОЕМАХ
БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

Літературознавці, досліджуючи історичні реалії і художні версії в історичних творах, упродовж багатьох десятиліть через ідеологічний диктат не виявляли риси національного характеру історичних осіб, ігноруючи погляди філософів, психологів, етнологів. Хоча і знали, що Г. В. Ф. Гегель на підставі аналізу багатьох культур і літератур твердив, що поезія, під якою він розумів мистецтво слова взагалі, “неодмінно потребує визначеності щодо національного характеру, з котрого вона випливає, і зміст та спосіб споглядання котрого зумовлюють її зміст і спосіб зображення” [1, с. 360].

Будучи “людинознавством”, література художньо інтерпретує, як риси характеру допомагають – або заважають – особистості встановлювати і підтримувати взаємини з людьми, виявляти необхідні реакції та позиції при вирішенні складних життєвих питань, відповідати за свої дії і поведінку в суспільстві.

У недостатньо вивченій творчій спадщині Бориса Грінченка, який у сумну добу заборони українського слова високо тримав прапор української національної ідеї і літературну діяльність вважав засобом до розбудження і поширення національної свідомості, його історичним поемам, на жаль, досі не приділено достатньої уваги.

Наші спостереження дають підстави твердити, що в історичних поемах Б. Грінченку вдалося заглибитися в етнопсихологічну сутність національного характеру як одного з найважливіших компонентів у структурі твору. Беремо за орієнтир визначення, що “національний характер як літературознавча категорія – це змодельований у поетичному творі образ із виразними етноментальними рисами, з притаманною йому моделлю світоуявлення, історичною пам’яттю, відповідною шкалою цінностей, унікальним світовідчуттям, генетичним кодом, специфічним способом мислення, які сформувалися з урахуванням своєрідності території, мови, побуту, звичаїв і традицій під впливом економічного і культурного розвитку” [2, с. 13].

В ідейно-естетичному мисленні 70 – 90-х років XIX ст. ключовими структурними категоріями починають утверджуватися поняття нації й народу. Поезія цих років не тільки багатобічно відбиває піднесення національного самоусвідомлення, а й сама є однією з основних форм культурного мислення нації. Образ особистості відкритий для відображення складних ситуацій, сумнівів, гірких почуттів, життєвих невдач, несе в собі ідею неподатливості, подекуди з

відтінком стоїцизму. Художньо-образне мислення увідчутнює етнокультурні первні в художньо багатосмисловій дії, ситуації.

Із близько двадцяти поем Б. Грінченка більше половини присвячені інтерпретації історії України, в них звеличено ряд сильних, волелюбних характерів. Але до академічних видань творів Б. Грінченка у двох томах 1963 і 1990 р. р. усі історичні поеми не вмістились. Чим пояснити таку неухвагу до поем цього автора? Можливо, їх невисоким художнім рівнем, недосконалістю?

Але ще двадцять років тому в “Історії української літератури” у двох томах було таке визнання: “Значний внесок зробив письменник і в розвиток жанру поеми. У поемах “Галіма” (1890), “Матільда Аграманте” (1897), “Смерть отаманова” (1888), “Беатріче Ченчі” (1898), “Леся, преславний гайдамака” (1900) та інших поет створює героїчні образи захисників вітчизни, незламних борців проти тиранії, деспотизму, людей сильних характерів і волі” [3, с. 393].

І вже повніші, суттєвіші судження з’явилися в “Історії української літератури ХІХ століття” через десять років: “В центрі уваги не достовірність, точність відтворення тієї чи іншої історичної події, факту історії, а духовні основи, характер особистості, що, як і менталітет нації в цілому, зумовлює неповторність світобачення, а отже, і життєдіяльності” [4, с. 255].

А. Погрібний визначав виразне романтичне звучання поеми “Смерть отаманова”, що з елегійним смутком розповідає про останній день старого запорожця, який усе своє життя провів у козацьких походах та битвах з ворогами [5, с. 167]. Не бажаючи “лежачою смертю вмирати”, бувалий звияжець звелів товариству посадити себе на коня, аби дістати можливість хоч би ще раз глянути “на батька, на степ”.

Вважаємо, що старий отаман є своєрідним антропологічним символом козацького духу. Риса нерозлучного отамана з його вірною подругою – “важенною козацькою шаблою”, з його незліченними ранами на дужому тілі поет акцентував вік української визвольної ідеї, його діями (“Не раз же він плавав під турка в чайках, Не раз із лягами стинався, не раз по широких гулявши степах, Щербив на татарських її головах”) вірність боротьбі за українську державність (“Багато за волю він крові пролив, За Січ і за рідну Україну”). Страждання старого отамана, що “не в чесних вояцьких боях” доведеться йому вмирати, переростають в утвердження пріоритетів моральності, духовної сутності людини, її внутрішніх переконань.

Силове поле духовності потужнішає від того, що за старим отаманом стоять його “хлопці”, його “діти”, які завжди готові виконати волю батька.

Елегійна поема-новела майстерно інтерпретує концептуальну єдність “батьків і дітей”. Використовуючи рефрен “Не раз”, Б.Грінченко характеризує постійну рішучість і сміливість отамана, його відданість визвольній боротьбі, наповненість образу романтичним ореолом,

гуманістичним моделюванням, експресією відвертості, лірично-драматичною тональністю. Анафора “І ідуть” у 12 – 14 строфах служить якнайстислішій розповіді про довгу останню дорогу через степи. Вже чути, “як виють, і плещуть, і б’ють, і ревуть Дніпрові далекі пороги”. Отаман мовчить, похилився на луки, стиснувши свій повід, “не рушить руки”. Один із козаків запитав: “Чи, батьку, не час нам додому?”. Але він “не відмовив нічого” [6, с. 162].

Іншим способом розкриття свободолюбивого характеру відзначається поема “Лесь, преславний гайдамака”, в основу якої покладено легендарно-героїчний і водночас дотепний переказ. За те, що Лесь “розбивав панів добреньких, убивав ксьондзів святецьких”, кат має йому на площі привселюдно відрубати голову. Основний персонаж увиразнює типові портретні риси українця-козака: “Стан високий, ус козацький, Чорні брови і юнацький Погляд сміливий, палкий. Так тим поглядом проймає, Мов у душу зазирає, Мов звеліти хоче їй. От як люди набрехали!” [6, с. 173].

Далі інтерпретовано таку рису українського національного характеру як незламність: “Лесь як гримне у той час: “Прощавайте, громадяне! Ну, катюго! Сили стане, Щоб утяти шию враз? Нахилився до колоди...” [6, с. 174].

Але, за тодішніми звичаями і законами, якщо “забойцю” (приведеного до страти – В. Ш) захоче взяти дівчина за чоловіка, провина прощається” [8, с. 243]. Коли кат вже ладнався відтяти голову гайдамаці, на поміст вискочила дівка Хима з криком “Постривай, катюго клятий!” і заявила, що хоче взяти його. Ідентифікований досі людяний “зрадівши, звеселився”, “Хима рада, аж скака!” [6, с. 175]. “Перед нами саме той випадок, коли герой діє так, як підказує логіка розвитку характеру, а не конкретні умови” [9, с. 121]. Характеру вольового, мужнього, оптимістичного: “Лесь поглянув на дівчину – зап’ялась... “А скинь хустину: гляну – дівчина яка” [6, с. 175].

Притчева філософічність поеми спрямована до суб’єктно-етичного вибору, до виходу через план особистісного, інтимного в житті людини на осмислення етичних першооснов людського буття: “Хустка впала. Та й негарна! І руда, і нечупарна, Ще й кирпатий ніс чудний... “Як таку взять почвару, – Краще вже приймати кару... Кате! Гей, рубай мерщій!” [6, с. 175].

У поемі показано, що народ оцінив і цей останній гайдамацький подвиг, поховавши козака за старовинним звичаєм у широкому квітучому степу, на роздоллі, насипавши високу могилу, посадивши калину “в головах” [6, с. 176].

Трагічне і комічне у творі зливається в єдиний оптимістичний акорд хвали життю і народному безсмертю. Високу емоційну напругу епічної оповіді підтримує глибоко прихований ліризм, що проймає всю поему. Здатність проникати в народну психологію, у духовний світ народу – одна з найцінніших рис творчої манери Б. Грінченка,

національної своєрідності його історичних поем. У їх образній тканині використані народнописенні засоби, зокрема епітети – “лютий бій”, “важенна шаблюка”, “далека дорога”, “божий світ”, “вірний джура”, “молодий козак”, просторічні вирази і слова – “вступив в стремена”, “плавав під турка”, “лежнем лежати”, “вволить мою волю”, “рубався”, “стинався”, “нечупарна”, “почвара”. У цих фольклорних тропях віднайдені нові семантичні грані й образотворчі можливості.

Із народною думою про Марусю Богуславку перегукується своїм змістом поема “Галіма”. Її героїня – колишня українська полонянка стає улюбленою дружиною турецького баші. У художньому моделюванні портретних рис Галіми домінує вродливість “найкращої з пишних квіток південного краю”, “кароокої дочки України” [6, с. 163]. Але зовнішня краса героїні потьмарена внутрішньою невідповідністю: “повита розкошами щастя” “не згадує більш вона рідних степів” [6, с. 163].

Одного разу, походжаючи в чудовому саду і ждучи свого володаря, Галіма побачила, як баша в’їздить з одрубаною головою козацького ватажка, а в мертвому впізнає того, “за ким сльози лились”, кого в ріднім краю покохала. Драматизм ситуації підсилено мікрообразами: “Пізнала ті очі, уста, що колись Так палко вона цілувала” [6, с. 165]. Потрясіння актом деспотизму, розпач і горе змусили Галіму усвідомити, “кого на розкоші зміняла”, згадати “все, що забула”: “І рідну країну, і віру Христову, і батька свого”. Переповнене почуттями “серце вмстить не здолало всього” – Галіма вмирає “в садку, де співали про щастя пташки” [6, с. 165].

Хоча у поемі більше описовості, ніж розкриття характеру, все ж її основна патріотична ідея – не може бути щасливою людина, яка зрадила батьківщину “з-за лакомства нещасного”, – проступає досить виразно. Ще виразніше сюжет поем розроблено у драмі Б. Грінченка “Ясні зорі”.

Історики української літератури відзначали, що у поемах “Беатріче Ченчі”, “Лаврін Костер”, “Матільда Аграманте”, “Дон-Кіхот” Б. Грінченко розробкою сюжетів інонаціональних літератур збагачував тематику української поезії, її образний світ, що “незаперечним є вибір тієї чи іншої теми суголосно актуальним проблемам вітчизняної літератури, завдань, що їх ставив перед собою письменник і як громадсько-культурний діяч” [4, с. 255].

Під цим кутом зору розглядаємо одну з найкращих поем Б. Грінченка “Матільда Аграманте”. Перш за все приєднуємося до погляду, що “боротьба кубинської героїні проти національного гноблення, іспанської тиранії через іносказання, езопову мову інтерполюється на реалії української дійсності” [4, с. 255].

У поемі акцентовані проблеми тяжкого лихоліття – гніту Куби “ворожою рукою”, іспанськими деспотами, які “походжали скрізь панамі”, а кубинці мусили бути “покірними рабами” [6, 166]. Твір окреслює всевладдя іспанського деспотизму і безправ’я кубинського

люду. Вони конкретизовані в таких мікрообразах: “Що не день – нові знуцання, Що не день – нові догани, І міцніше все куються На народ важкі кайдани” [6, с. 166].

“Намучена країна “не стерпіла знуцання” і могутньою хвилею “розкотилося гукання: “Воля краєві!” Розкриваючи соціальні й духовні основи протесту, Б.Грінченко окреслює і його масштабність (“скривавилась, запалала Вся країна боротьбою”), і страшні складники визвольної боротьби (“карають іспанці страшно лютою рукою”, “смерть старому і малому – Всім, хто волю хоче мати!”).

Наші спостереження дають підстави твердити, що автору поеми вдалося заглибитися в етнопсихологічну сутність національного характеру головної героїні Матільди, батько і брат якої “полягли за землю рідну”. Вона не змогла залишатися вдома в самотині. Створюючи образ-характер, Б. Грінченко художньо доводить, що вчинки Матільди збігаються з кубинською ментальністю, що її прагнення волі наділено логічним розвитком, оптимістичним пафосом почуття власної гідності: “Хай і смерть, але ж свобода Осіє рідну Кубу: Я б собі таку хотіла Долю щасну, долю люблю!” [6, с. 167].

В ідейній концепції образу живої художньої плоти йому надає відкидання терпінь Матільдою як дівчиною і утвердження того, що “тепер повстати мусять Навіть хворі, навіть діти!” Випробування почалися з розгубленості отамана Масео: “Не бувало ще такого”, щоб месницею стала дівчина. Влившись у лави месників, юна кубинка в бою зі “страшенною силою” ворогів залишилася сама і на клич іспанського загарбника “Гей, скорися, божевільна!” крикнула: “Хай панує Куба вільна!” й загинула.

Отже, інтерпретуючи волелюбні риси національного – як українського, так і кубинського – характеру, спрагу соціального і національного визволення, непереможну силу ментального духу, Б. Грінченко художньо наповнює історичні поеми осмисленням і відтворенням історичних умов розвою нації, трагічним оптимізмом щодо історичної долі рідного народу, аксіологічних орієнтацій художньо змодельованої доби, онтологічних і локальних цінностей людини.

Література

1. Гегель Г. В. Ф. Естетика: В 4-х т. Т.3. – М., 1971.
2. Працьовитий В.С. Національний характер в українській драматургії 20-х – початку 30-х років ХХ століття. 2-е вид., доп. – Львів, 2004.
3. Історія української літератури. У 2-х т. Т. 1. – К., 1987.
4. Історія української літератури ХІХ століття: У 3-х кн.– К., 1997. Кн. 3.
5. Погрібний А. Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. – К., 1988.
6. Грінченко Б. Твори: У 2-х т. Т.1. – К., 1963.
7. Грінченко Б. Твори: У 2-х т. Т. 1. – К., 1990.
8. Эварницкий Д. История запорожских козаков. Т. 1. – СПб, 1892.
9. Каспрук А. Українська поема кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1987.

At the article author pay's attention to the national character in the historical poems of Boris Grintchenko.

Фольклористика

УДК 398. 86 (477. 547. 62)

І. В. Грищенко

ЖАРТІВЛИВІ, ТАНЦЮВАЛЬНІ Й П'ЯНИЦЬКІ ПІСНІ В ЗАПИСАХ П. ІВАНОВА

У II половині XIX ст. роль Слобожанщини в історії української культури та української фольклористики була надзвичайно вагомою. Діяльність багатьох відомих українських науковців була тісно пов'язана з цим регіоном, зокрема з Харківським університетом (у різні часи були викладачами або студентами цього навчального закладу), – І. Срезневський, А. Метлинський, М. Костомаров, О. Потебня, М. Сумцов, І. Манжура та інші.

Ім'я Петра Іванова ще не посіло належного місця в історії української фольклористики, проте він здійснив унікальні записи українського фольклору території Слобожанщини кінця XIX - початку XX ст., певним чином систематизував та класифікував зібрані матеріали, згрупував та опублікував понад два десятки фольклористичних збірників.

Його фольклористична діяльність є яскравим прикладом переваги стаціонарного методу дослідження фольклору над експедиційним. Протягом 40 років обстежуючи порівняно невелику територію (Куп'янський повіт Харківської губернії), дослідник зафіксував велику кількість аутентичних та оригінальних фольклорно-етнографічних матеріалів, подав чітку картину побутування фольклорних жанрів у невеликому районі. Записи П. Іванова представляють цей регіон як специфічну територію співіснування різних етносів і домінування в ній традиційної української культури.

І. Айзеншток вказує, що куп'янський фольклорист перебував в авангарді збирацької діяльності на Слобожанщині. У той час, коли ХІФТ запланувало організацію збирання фольклорних та етнографічних матеріалів, саме П. Іванов поділився своїм дослідом у цій галузі, надав практичні вказівки і пропозиції керівникам Товариства [1, с. 104 – 5].

У коло наукової зацікавленості П. Іванова входили усі жанри українського фольклору, наукову цінність становлять його збірники

народної магії, народної обрядовості, народної прози тощо. Менше у науковому доробку фольклориста представлена пісенна поезія - обрядові пісні у збірнику “Життя і повір'я селян Куп'янського повіту”, колискові пісні, які увійшли до збірника “Етнографічні матеріали, зібрані у Куп'янському повіті Харківської губернії”.

Частина його цінних фольклорних записів розпорошено у важкодоступних архівах за межами України. Так, в особистому архіві М. Янчука Науково-дослідного відділу рукописів Російської державної бібліотеки (м. Москва) зберігається рукописний збірник П. Іванова “Пісні жартівливі, танцювальні і п'яницькі” (кінець XIX – початок XX ст.). Збірник повністю готовий до друку, проте з невідомих причин так і не був опублікований.

М. Янчук - відомий учений-славист, фольклорист, етнолог, редактор і секретар “Этнографического обозрения” – допомагав багатьом фольклористам у підготовці зібраних матеріалів до друку, редагуючи численні збірники, упорядковані членами Імператорського товариства прихильників природознавства, антропології та етнографії. За його редакцією були опубліковані розвідки А. Листопадова, І. Житецького та ін. Предметом пильної уваги М. Янчука була збирацько-дослідницька діяльність П. Іванова. До передмови рукописного збірника “Пісні жартівливі, танцювальні і п'яницькі” куп'янського фольклориста він подав коротеньку нотатку, де відзначає цінність зафіксованих пісень, особливо наголошує на вартості збірника пісень для мовознавців.

Куп'янські записи П. Іванова вирізняються дотриманням наукових засад фіксації фольклорних матеріалів - при публікації тексти подаються з точним збереженням особливостей “живої мови”.

До збірника “Пісні жартівливі, танцювальні і п'яницькі” увійшло 202 пісні. Зафіксовані тексти дослідник за формою і змістом розподілив таким чином: 1) триндички (№ № 1 – 15), 2) веснянки, які демонструють словесні змагання між дівчатами і парубками на вулиці, вечорницях (№ № 18 – 24), 3) небиличні (№ № 181 – 188), 4) п'яницькі пісні складають найчисельнішу групу. П'яницькі пісні увійшли до збірників П. Чубинського, Я. Головацького, Кольберга, П. Шейна, Е. Романова, проте записи П. Іванова переважають опубліковані матеріали цих збірників.

Упорядник подав підтекстові примітки, де вміщено відомості про місце запису твору, паралелі з відомих збірників XIX ст. – П. Чубинського “Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край”, Е. Романова “Белорусский сборник”, П. Шейна “Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края”, Я. Головацького “Народные песни Галицкой и Угорской Руси”, казкові мотиви зі збірника І. Сахарова “Сказання русского народа” до мотиву небиличних пісень, залучаючи таким чином куп'янські пісні до загальноукраїнського і загальнослов'янського контексту.

У передмові до збірника фольклорист відзначає веселу вдачу українця. На його думку, здоровий сміх є найкращим показником фізичного і

морального здоров'я окремої людини і суспільства загалом, “де життя б'є ключем, там часто чути веселий сміх, зумовлений насмішкою, у вигляді гострого слівця, легкого жарту чи, навіть, безсоромного кепкування” [4, с. 3].

Гумористично-сатиричні пісні відображають характер, настрої, світогляд народу, його етичні, естетичні уподобання, знайомлять слухачів з побутом куп'янців. Виконання цих пісень передбачає певну обстановку, привід – свято, застілля, відпочинок; вимагає й своєрідної атмосфери – забава, веселощі тощо. Пісні, які увійшли до збірника, переважно виконуються молоддю, музиками, проте після випитої чарки і старше покоління, пританцьовуючи, наспівує ці веселі пісні.

Найбільше жартівливих пісень присвячено родинно-побутовій темі. У них переважно відображається ставлення колективу, висміюються недоліки характеру і поведінки окремих осіб, засуджуються з позицій народної моралі негативні риси (дріб'язковість, безгосподарність, лінь тощо).

Героями жартівливих пісень, зафіксованих на Куп'янщині XIX ст., найчастіше виступають дівчата й парубки, оскільки пісня є своєрідною формою залицяння. Пісенні перекори між ними на вечорницях, на вулиці були змаганнями у дотепності:

Зійшов місяць - хлопців вішать,
А дівчат минати,
Щоб ни вчились, вражі хлопці,
На дівчат брихати! (№ 21)

Певне значення відіграє у піснях цього типу відіграє соціальний момент: багаті парубки або дівчата, зазвичай, зображені негарними. При виборі пари надається перевага вроді і душевній красі над матеріальним достатком:

Чорти твого батька бири,
С твоїм батьком богачом;
Сім пар волів поздыхають,
І ти, ряба, с дукачом. (№ 26)

Та іноді багатство все ж таки домінує, і є основним критерієм вибору:

Хоч Петруша горбатий,
Так на гроші багатий (№ 76).

Для дівчат природньо зазирати у майбутнє, ворожити, закликати, замовляти свою долю. У куп'янській жартівливій пісні зі збірника П. Іванова прослідковується мотив замовляння.

Щоб горілки він не пив,
Табаку не нюхав,
Чужих жінок не любив,
А мене лиш слухав (№ 48).

Кмітливо помічає народ негаразди у вихованні дітей. Так, у пісні комічно зображено биття матір'ю дівчини, яка на вечорницях лише веселилася:

Била, біла - волочила,
В помийницю умочила,
С помийниці винімала,
Качалкою потягала (№ 120).

У жартівливих піснях висміюються ситуації, які в реальному житті є причиною сімейних драм. Так, у триндичці, зафіксованій на Куп'янщині, розповідається про подружню невірність:

Мужа дома нема -
В жени ярмарка! (№ 11)

У піснях, які увійшли до збірника, з гумором змальовується сімейне життя, коли діє принцип “яке їхало, таке й здибало”:

Да мой муж не пахарь,
А я, млада, не пряха (№ 152).

Мотиви небиличних пісень, які увійшли до збірника П. Іванова близькі до мотивів небилиць. У прозових текстах за допомогою деформації реальності створюється абсурдний світ, своєрідне “задзеркалля”, в якому усе перевернуто з ніг на голову, відбувається неможливе: “Як був собі та мав собі, та купив собі нетесаного тисака, та взяв у тестя бика-гусака, та наорав багато собі, та засіяв гречки – зацвіли раки” [5, с. 473]. Дослідники народної прози вважають, що, повністю залежачи від примх природи, таким чином предки намагалися одурити духів лісу, стихій тощо. У небиличних піснях розповідається про нереальні події, створені народною уявою:

Чи бачили, добрі люди,
Таку чудасію, як я?
Що один чоловік
Долотом кожух шив? (№ 184)

Цікаву групу серед пісень збірника “Жартівливі, танцювальні та п'яницькі пісні” П. Іванова складають п'яницькі пісні. М. Сумцов вказує, що п'яницькі пісні не представляють історико-літературного інтересу, проте деякі тексти цікаві з художньої точки зору. Основну ж цінність цих текстів становить “життєвість, реальність, побутова правдивість. Вони містять реалії селянського життя, іноді великі, часто дрібні, майже завжди характерні” [6, с. 269]. У ракурсі досліджень II половини XIX ст. він відзначає відсутність впливу писемності на українські народні п'яницькі пісні.

За дослідженнями, переважно селяни вживають спиртні напої на великі свята або ж у важливі моменти родинного життя. Виняток становлять випадки, коли горілка є своєрідною винагородою за виконану

роботу. Наприклад, у гребовецькій пісні, зафіксованій на Куп'янщині, горілкою розраховуються за виконану роботу:

Що гребці погрибуть,
Та й в копи покладуть;
А за те гребцям плата -
Горілочки кварта [3, с. 150].

На Куп'янщині існує повір'я, що у Поминальну неділю душі покійних сидять на могилах і чекають поминальниці. Цього дня дехто виливає “три чарки горілки на могилу, щоб покойники там покуштували” [3, 107].

Тексти, які увійшли до збірників П. Чубинського, Я. Головацького, переважно зображають сумну картину сімейного розладу і розорення:

Хто тую горілочку пиває,
Від неї біди зазнає [7, с. 1088].

У пісні про чоловіка-п'яницю дружина зізнається, що не послухала поради матері, за що і розраховується гіркотою за невдале життя:

Добре мені говорила небіжечка матка:
Не йди, доню, за такого, що на бакір шапка [7, с. 1092].

П'яницькі пісні рукописного збірника пісень П. Іванова мають жартівливий характер. Тексти демонструють атмосферу під час відпочинку, на свята, коли за столом збиралася весела компанія. Після гарного обіду та доброї чарки лилася пісня, розповідаючи про стосунки людей, життя, проблеми, які пісня подає у гумористичному руслі.

Працьовитий від* природи, українець не сприймає потягу до легкого життя, байдикування. У куп'янських записах П. Іванова зображено основні “вимоги і бажання” гультяїв, ледарів та пияк:

Якби мені зранку
Горілочки чарку,
Тютюну та люльку,
Дівчину Ганульку! (№ 50)

Розмаїття тематики і змісту жартівливих пісень мають характерні композиційні і художні прийоми [2, с. 30]. У текстах пісень, які увійшли до збірника П. Іванова, для досягнення комізму важливу функцію відіграють гіпербола, контрастування, іронія. Гумористичний ефект підсилюється за допомогою паралелізмів, евфемізмів тощо.

Евфемізми у піснях цього жанру найчастіше вводяться з етичних та ідеологічних міркувань. Так, у сороміцькій куп'янській пісні евфемістичною мовою розповідається про втрату цнотливості:

Вареник варила
І пеленку спалила -
Матері не кажу,

Що с діркою хожу (№ 118).

У жартівливій пісні з іронією розповідається про невправних господиць, їх невміння до ладу вести господарство:

Наварила кулішу,
Накидала камишу;
Наварила галушок,
Накидала лягушок (№ 116).

Оксюморон створює ефект смислового парадоксу при змалюванні дівчини-нечепури у куп'янській пісні, яка:

У помийниці умивалася,
Ганчіркою утиралася.
У заслінку видивлялася,
Сажею набілялася (№ 156).

Типовим прийомом жартівливої пісні є своєрідна антисамореклама, коли персонаж подає негативні деталі-ілюстрації до власної характеристики:

На тім боці, на толоці
Та хороші хлопці;
Мене мати не пускає,
Шо в чорній сороці! (№ 32)

О. Дей відводить жартівливій пісні провідне місце серед гумористичних жанрів української народної творчості. “В гумористичних широких, сюжетних піснях і коротеньких танкових приспівках, що в переважній більшості виникали на живому матеріалі української дійсності, чи не найповніше відображена весела вдача народу” [2, с. 12]. Жартівливі пісні тематично багаті, надзвичайно популярні, становлять значну частину репертуару української пісенності. Попри свою популярність жартівливі, танцювальні, п'яницькі та сороміцькі пісні потрапляли до збірників українських народних пісень рідше, ніж на те заслуговують.

Як показують сучасні записи гумористично-сатиричних пісень Слобожанщини, жартівливі пісні функціонують і сьогодні. Проте під дією соціально-економічних змін, певних культурних чинників тексти контамінуються, у них з'являються риси нового часу, значна частина творів втрачено.

Рукописний збірник “Жартівливі, танцювальні і п'яницькі пісні” П. Іванова є цінним для фольклористики на сучасному етапі її розвитку, він демонструє багатство української пісенності, розмаїття і своєрідність цього жанру в загальноукраїнській культурі.

Література

1. Айзеншток Й. Я. Фольклорно-этнографическая деятельность П. В. Иванова // Очерки русской этнографии, фольклористики и антропологии. Вып. 5. – М., 1971. **2. Дей О. І.** Пісенний гумор українського народу //

Жартівливі пісні. Родинно-побутові / Упоряд. О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк. – К., 1967. **3. Иванов П. В.** Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда, Харьковской губернии. – Х., 1907. **4. Иванов П. В.** Песни шуточные, плясовые и пьяничьи // Науково-дослідний відділ рукописів РДБ. – Ф. № 218, К. № 373, Од. зб. № 9. **5. Народні** казки, зібрані Петром Івановим / Упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки та словник. – К., 2003. **6. Сумцов Н. Ф.** Малорусские пьяничьи песни // Киевская старина, 1886. – Т. XV. **7. Чубинский П. П.** Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. – СПб., 1874.

The article is devoted to the manuscript “The humorous, country-dancing and drinking songs” written by P. Ivanov in the Kupyanschina. The song texts from Kupyanschina are having some specific particular features. The songs from Ivanov's manuscript are remarkable for gaiety, lively from folklore-collection notes by Qiubinsky, Holovatsky etc. The manuscript is valuable by authentic and original folklore song-texts.

УДК 821. 161. 2Ф – 3. 09 : 398. 2

О. В. Костюк

ФОЛЬКЛОР У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ПОВІСТІ “ЖБАН ВИНА” Р. ФЕДОРІВА

Український фольклор – невичерпне джерело художнього пізнання навколишнього середовища, що щоразу поставав у новому вигляді та ракурсах у різножанрових творах. Так, Ю. Федькович закликав не оминати, а збирати неоціненний фольклорний скарб. Саме “краса” Карпат пробудила у М. Коцюбинського потяг до вивчення краю гуцулів. Для О. Гончара звернення до уснопоетичних матеріалів є засобом пізнання життєвих явищ, прагненням передати колорит своєї епохи. Усе це свідчить про те, що кожен письменник по-своєму користується фольклорними принципами та прийомами. Отож, мета нашої статті – дослідити наявні фольклорні елементи в повісті Р. Федоріва “Жбан вина”, показати їх функції та охарактеризувати особливості вживання народних джерел письменником.

Творча спадщина О. Гончара, О. Довженка, М. Коцюбинського, М. Рильського, П. Тичини, Р. Федоріва, Ю. Федьковича та інших репрезентує багатство українського фольклору. Зазвичай, українські митці знаходили в народнопоетичному мистецтві ту криницю художнього пізнання, яка живила їх, збагачувала та надихала.

Та все ж прагнення нового продовжує вабити і викликати надзвичайний інтерес, адже трансформація фольклору є не менш важливою, ніж написання самого твору, що і зумовлює актуальність статті. Р. Федорів признався: "...Я, як письменник, народився з фольклору – з казок, з пісні, з легенди..." [1, с. 4]. Функція фольклору в його творах щоразу проявляється по-різному, "продиктована не тільки конкретним задумом, стильовою тональністю, а й суперечкою з самим собою, запереченням самого себе, а потім знов поверненням до тих же принципів, але вже на вищому рівні, на новому витку" [2, с. 9].

Повість в легендах Р. Федоріва "Жбан вина" стала об'єктом зацікавлення багатьох дослідників: М. Ільницького, П. Загребельного, В. Качкана, А. Колісниченка, В. Лисенка, М. Слабошпицького та інших, які глибоко аналізують творчу манеру письменника, розкривають особливості його стильової манери, розглядають красу його мислення та вплив фольклорних джерел на творчість автора.

"Жбан вина" – оригінальний твір про славетного провідника руху карпатських опришків і народного месника Олексу Довбуша, якого свого часу оспівали Б.-І.Антонич та Ю. Федькович у однойменних поемах "Довбуш", В. Гжицький у романі "Опришки", Г. Хоткевич у повісті "Камінна душа", драматичній повісті "Довбуш" та інші.

Образ легендарного героя увійшов у свідомість Р. Федоріва ще з дитинства. Молодий письменник, побувавши в Космачі, познайомився із літньою жінкою на прізвище Дзвінчук, яка повідала йому про свій рід, що несе спокуту за гріх прадідів, бо саме від руки одного з Дзвінчуків поліг Олекса Довбуш. Р.Федорів згадував: "Довбуш стукався в моє серце і не відходив. І я, не вагаючись, відкрив йому своє серце навстіж, де він уже прижився своєю легендарністю і непересічністю..." [1, с. 4]. Тож постать Довбуша не випадково постала на папері письменника.

Про Довбуша створено чимало народних пісень ("Ой попід гай зелененький", "Пісня про смерть Олекси Довбуша", "Довбуш" та ін.), ще більше легенд та переказів ("Довбуш", "Довбуш і дідок", "Довбушева комора в Мокрині", "Довбушева нагорода" та ін.), немало казок ("Казка про Довбуша" та ін.), тому інколи важко знайти межу між реальним і фантастичним, домисленим, приправленим фольклорними мотивами. Більша частина творів змальовує незвичайну силу народного повстанця, гіперболізує постать:

Не допоможуть замки твої,
Як підложу плечі свої.
Яв ся Довбуш добувати,
Яли замки відлітати,
Яли двері попускати [3, с. 177].

Ця постать стала композиційним центром повісті. Автор витворює опришківського ватажка людиною енергійною і здібною, що був великою загрозою для пихатих панів, вельмож. Разом із тим про його

жорстокість вказівок не знаходимо. Він не потребував її. Жорстокість – це, швидше за все, прикмета слабких, а не сильних. Олекса Довбуш був чесним, справедливим: “Хтось вибив з рук регіментаря зброю. Хтось замахнувся на нього... – Стійте! – пролунав у ту мить Довбушів крик. – Не гоже вбивати безборонного лицаря! – Він підступив до полковника. Був старий хоробрий горбань весь закривавлений... Старий очікував хлопського глуму,... безчестя, а Довбуш... а Довбуш йому вклонився. – Ти бився по-лицарськи..., але ми мушили перемогти... Вибач...” [4, с. 187 – 188]; щедрим, суворим, який не терпить скнар: “Цього Довбуш не міг стерпіти. Перед ним, замість брата, стояв ворог, Іуда, що цінує срібняки дорожче, ніж побратимські голови... Олекса махнув топірцем, махнув братові просто в чоло” [4, с. 231].

“Гіперболізований герой” наділений надприродними можливостями, його не беруть кулі: “Довбуш ішов відкрито. Сотні куль і сотні стріл летіли на нього хмарою, він ніби їх не бачив...” [4, с. 185]. Він володіє величезною силою. Потрапивши до в’язниці, Довбуш з легкістю відчиняє вхідні двері: “...підійшов до дверей... і злегка натиснув на них плечем. Завіси заплакали, дубові одвірки розкололись, і Олекса опинився в коридорі... пальцями вимацував на слизьких стінах впадини дверей і на них – колодки, котрі зривав, мов перестиглі грушки” [4, с. 119]. Звичайно, письменник знав історичні факти, тому, моделюючи події минулого, віддав належне і реалістичному зображенню Довбуша, і романтичній традиції, подавши героя суворим, але справедливим месником.

Возвеличуючи дух українського народу, Р. Федорів створює контрасти в душах людських та їх вчинках: верхівка і низи, пани і опришки, темрява та світло, зло і добро. Ці антитези поглиблюють зміст повісті.

Із чого ж Олекса Довбуш черпає сили? Чому його не бере зброя? І відповіді автор знаходить у фольклорі. Кожен розділ повісті Р. Федорів називає легендами. Вони створені авторською фантазією, і, як правило, починаються віршованими рядками, що представляють їх зміст. Контамінація життєвих фактів і фольклору, змалювання художнього типу, розв’язка конфлікту в ній відбувається у казково-легендарному дусі. О. Таланчук та Ф. Кислий переповіли легенду про могутність Довбуша, яку він отримав від подорожнього діда у вигляді “зела”, що він вирізав зі своєї долоні та подарував Довбушу [5]. Подібну “історію” зустрічаємо і тут: Дідо Велет „барткою розрізав Довбушеву праву долоню, в маленьку рану поклав пелюстку калинового цвіту, стулив рану назад, і вона зрослася” [4, с. 38]. Це ще раз підтверджує, що автор з метою приземлення героя, використовує фольклорні джерела.

Таємничість назви твору “Жбан вина” розкривається вже в першій легенді. Дідо Велет дає Олені, майбутній матері Олекси Довбуша, випити „трунку”. Трунок – напій, здебільшого алкогольний, приємний на смак. У Р. Федоріва цим трунком є вино, і хто його спробує, „...той має

будити Верховину, повинен стати жбаном добрим, повним, що в ніяку посуху не висох би... не відмовив би спраглим” [4, с. 17]. Олена, не замислюючись, випиває його, “напоює” свого ще ненародженого сина. Бо хотіла, щоб він “будив Верховину”, піднімав знесилених духом, ображених людей. “З нього виросте месник!” – прозвучало пророче” [4, с. 17].

У повісті фольклор – основа художнього задуму і принцип розгортання сюжету. Письмо фрагментарне, насичене метафоричністю, просякнуте фольклорним духом прикарпатського краю. У ній “живуть” заклинання: „Лети пріч, чорний вороне, лети на бескиддя, на бездоріжжя, на пустки, не вішуй зла, не принось біди, я люблю Олексу, ти знаєш, що опріч Олекси, не маю нікого, він для мене тато-мама, він для мене білий світ. Лети птахо...” [4, с. 58]; народні звичаї та традиції – обряди похорону: “На світанку тіло загорнули в гуглю, обсипали монетами, аби Федір мав чим заплатити на тому світі перевізникові, і поклали в яму...” [4, с. 123], весілля: „...коли молода сідає женихові на коліна, він бере ножиці, відчикрижує їй косу, і надвоє ножицями розрізає життя молодой, першу, дівочу, половину наказує забути, а другу, родинну, велить почати” [4, с. 259]. Знавець найтонших нюансів, всіляких обрядових подробиць вводить до твору голосіння, співанки: „Співаночки мої красні, / Де я вас подію? / Ой у полі калинковім, / По полю розвію...” [4, с. 57]; колискові: “Ой у саду зелененькім пташата співають, / Ой маленькій дитиночці спатоньки не дають, / Ой пташата нагодую, не будуть співати, / А дитина солоденько буде в люлі спати...” [4, с. 136]; примовляння: “Кладу тобі, Іванку, в колиску / Добре зілля. / Оце зілля від ворожки лихої, / Від вроків, / Від чужого ока...” [4, с. 137], що дозволяють глибоко зазирнути в людську душу, передати найсокровенніші її порухи, служать засобом поглиблення психологізму.

Не відходячи від реалій (легенда перша – Жельман відбирає у Довбушихи хату за борги, двадцята – розповідь про скульптора Сильвестра, якому економ забороняє тесати на камені), Р. Федорів вибудовує фантастичну конструкцію: розповідь йде про людину, майже безсмертну, і померти вона може лише від зради: “...хто вивідає твою таїну і наб’є стрільбу срібною кулею, дванадцятьма зернинами ярої пшениці, над якими дванадцять попів відправлять дванадцять служб за упокій твоєї душі, то може статися, що від тієї кулі ти вмреш. Тому велю тобі, Олексику: бійся зради!” [4, с. 39]. У цьому сутність манери письменника.

Отже, фольклор слугує розкриттю авторського задуму – заглибитися в життя, передати багатство фольклорної криниці (звідки свіжість погляду), опоетизувати реалії буття, не залучаючи величезну кількість історичних фактів, як це робили Г. Хоткевич, Ю. Федькович. Так, у повісті “Довбуш” Г. Хоткевич, зображуючи часи опришківського руху (коли Олекса Довбуш піднімає на боротьбу людей Поділля, Придністров’я, Молдови, Угорщини), “тримається” здебільшого

історичної правди, відходячи від фольклорних традицій. В авторському вигляді змінена причина смерті Довбуша: Стефан Дзвінчук убиває героя не через власну дружину, а як найманий вбивця. Образ опришківського поводиря перегукується з “Камінною душею”. Марусяк, головний герой повісті, прагне копіювати народного месника. Та, не маючи ні Довбушівської сили духу, ні відваги, ні впливу на опришків, стає розбійником. Образ Довбуша поданий крізь призму оповідей ще одного героя повісті – Орчика. Г. Хоткевичу цікаві були не стільки фольклорні уявлення гуцулів, скільки реальні історичні факти, події. З цією метою автор ввів екскурси в минуле, зокрема в добу козаччини та часи гайдамаччини. Р. Федорів „...уміє побачити факт минулий у контексті історії і з погляду майбутнього, осмислюючи й поетизуючи його” [6, с. 125]. В цьому його майстерність: “А опришки несли його на топірцях, несли через ліси та ізвори, через царинки і через потоки, несли й гадки не мали, що в їхньому сумному поході народжується легенда, казка, яка не знає тління.

А Довбуш зливався із землею, з деревами, з травами, зі скелями, він ставав місяцем, зірками, росою, він переливався в зелений шум смерек, у Черемоші пінистий клекіт, у скрип коліски, в постріл рушничний, в голос флюяри” [4, с. 307]. Так тонко зумів автор показати смерть і, водночас, безсмертя Олекси.

Отже, спосіб творення характеру в письменника – самобутній, чисто фєдорівський, той, якому притаманний метафоричний психологізм.

Давні предки були справжніми християнами. Вони вірили, що весь світ заповнений живими істотами, що вся природа є живою, наповненою величезною силою різноманітних див і вражень, а в ній усе мислить і навіть розмовляє нарівні з людьми. Все це згодом перейшло на сторінки повісті.

Автор знайомить нас із надприродними істотами, які “мешкають” навкруги: нявки, арідники, блуди, щезники, Дідо Велет, який домує у горах, “...блукає Верховиною, щоб у правнуків жили спогади про волю” [4, с. 17], чугайстер, якого ніхто ніколи не бачив. “Чугайстер – добрий герой карпатського фольклору, що різним людям уявляється в різній подобизні...” [7, с. 3]. В.Войтович подає опис зовнішності чугайстра: “...заклята людина, мешканець лісів і гір. Він волохатий, голий, з рогами” [8, с. 593]. “Словник символів культури України” наводить інший приклад: “Чугайстер (лісовий чоловік) – ... зовні не дуже високий, покритий довгим волоссям (або одягнутий у біле) чоловік” [9, с. 88]. Усе це – витвори прадавньої фантазії наших пращурів. Цей світ-легенда полемічний, живий і ритмічний. В ньому своє життя, свої традиції та проблеми, свої труднощі та радощі. Люди доброзичливо ставилися до цих істот, і ті відповідали їм взаємністю, не було ні страху, ні боязні перед ними: “... Олена... не лякалась ні нявок, ні Чугайстра, ні злих щезників, ні бистрих шелестінь, що бігали попід корчами” [4, с. 16].

Головний герой перебуває в безпосередньому зв'язку з природою, з надприродними силами. Він спілкується з Домовиком, який оберігає його, розмовляє із тваринами, “бореться” зі Смертю, щоб та не забирала Великого Цимбаліста до себе, бо він ще не навчив інших користуватися своїм талантом: “Чи можна, гречні нанашки, збороти Смерть?... А коли я спробую?...” [4, с. 98]. Як бачимо, вони мають змогу спілкуватися людському, поводять себе “природньо”, Дідо Велет ”... приліг на поляні головою до Олени... – А я думала, що ти живеш лише в легендах. А ти... ось тутка... – Ні я живу, онуко, і в легендах, і насправді...” [4, с. 17]. Вміння тварин і надлюдських істот говорити, а людей – розуміти їхню мову пояснюється анімістичним сприйняттям, яке властиве лише народнопоетичному світобаченню.

Р. Федорів підходить до зображення історичного минулого з позицій фольклориста, творить картини життя опришківського руху, йдучи за народною пам'яттю. У Федорівській повісті народний колорит створюють “розкидані” по всьому тексту етнографічні елементи (деталі одягу, побуту, звичаї та повір'я).

За нашими переконаннями, автор вдало поєднав історичні події минулого з подіями майбутнього. Смерть народного месника не зупиняє життєвого виру. Довбуш залишається в пам'яті народу: “...твоє життя лицарське таки справді стало жбаном, повним вина. Най буде так і надалі.... Олекса Довбуш ішов у вічність” [4, с. 307]. У народній пам'яті живуть і інші відомі історичні постаті, які після земного життя стали частинкою Всесвіту: Богдан Хмельницький, Семен Палій, Іван Богун, Максим Кривоніс, Маруся Богуславка, які оживають в народнопоетичних формах.

Отже, глибокий аналітик художнього дослідження життєвих явищ Р. Федорів дух минувшини черпав з народного джерела, що закономірно призвело до появи в повісті різноманітних фольклорних джерел, а саме: коломийок, співанок, колискових, звичаїв та традицій, переказів та замовлянь, і звичайно ж, легенд, що становлять основу повісті.

Зважаючи на це, можемо говорити про “Жбан вина” як “фольклорний” авторський твір. Адже світ персонажів повісті сприймається через фольклорні засоби, що, не переобтяжуючи її, надають своєрідного колориту. Тут конкретика розчиняється в умовному, фантастичному, фольклорно-казковому та легендарно-пісенному. Письменнику вдалося не просто поєднати окремі народні легенди, а витворити цілісну художню легенду, в основі якої – фольклор. Керуючись щирими прагненнями піднести роль літератури у формуванні духовності, Р. Федорів не вдавався до сухого переспіву народних джерел, а синтезував народні уявлення про зло та добро, жадібність та доброту, народну психологію і т.д. з власними уявленнями.

Література

1. **Зубанич Ф.** Увіходжу в арканове коло // Молодь України. – 1977. – 30 червня. – С. 3 – 4.
2. **Ільницький М.** Книга кам'яного поля (Штрихи до портрета Романа Федоріва) // Укр. мова і літ. в шк. – 1980. – № 12. – С. 9 – 21.
3. **Українські народні думи та історичні пісні** / Таланчук О. та ін. – К., 1990.
4. **Федорів Р.** Жбан вина // Федорів Р. Твори: У 3 т. – Т. 2: Повісті – К., 1990.
5. **Героїчний епос українського народу.** Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. та приміт. Таланчука О, Кислого Ф. – К., 1993.
6. **При чеснім хлібі** (Роман Федорів) // Слабошпицький М. Літературні профілі: Літературно-критичні нариси. – К., 1984.
7. **Бурбан В.** Карби прожитого, людського // Молодь України. – 1997. – 28 жовтня.
8. **Войтович В.** Українська міфологія. – Вид. 2-ге, стереотип. – К., 2005.
9. **Словник символів культури України** / Коцура В., Потапенко О., Дмитренко М. та ін. – 3-е вид. – К., 2005.

This article has been investigated the folklore sources in the fictional structure of story “The jug of vine” by Roman Fedoriv. O.Kostjuk has compared the folklore motives in the creation of the different Ukrainian authors of the XIX century. It is pointed out that R.Fedoriv has joined not only some folk legends in his story but he has made the whole artistic legend, basing on the oral folk creation.

Літературознавство в практику

УДК 82. 09 : 378 – 057. 87

О. П. Слободян

НАУКОВО-ПОШУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТІВ В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Останнім часом в педагогічних публікаціях та виданнях усе частіше розглядається проблема науково-пошукової діяльності студентів. Очевидно, що дана проблема дуже тісно пов'язана з проблемами розвитку творчо обдарованих дітей та підготовки наукової еліти в умовах сьогоденного інтегративного соціокультурного простору. Названі проблеми можна розглядати як ступеневі компоненти стратегічного розвитку освіти та науки на сучасному етапі державотворення.

В нинішньому освітньому просторі співіснують два альтернативні погляди щодо розвитку студентської науково-пошукової

діяльності: перший – обов’язково залучати всіх студентів до наукової роботи; другий – створювати систему підготовки наукової еліти. Ми вважаємо, що обидва погляди слухні на даний момент розвитку суспільства, а практичний досвід показує, що включення загалу студентської молоді в наукові пізнавальні пошуки дає можливість виявити здібних до наукової діяльності студентів. Звичайно, зрозуміло, що не кожен студент може стати високоосвіченим інтелігентним вченим, здатним до цінних наукових відкриттів, але володіння культурою наукового пізнавального пошуку не завадить майбутньому спеціалістові, оскільки в загальноосвітніх школах та спеціалізованих навчальних закладах сьогодні дедалі більше уваги надається науково-дослідній роботі, і кожен вчитель має володіти технологіями наукового пошуку.

Сучасні вчені відзначають, що в нашому соціумі виникає насущна необхідність стимулювати розвиток науки, формуючи соціальне замовлення на дослідження найактуальніших проблем нашого суспільства, а з урахуванням цього, державна політика на ниві науки має бути спрямованою на вдосконалення організації наукового процесу, реструктуризацію й модернізацію наукових колективів [1, с. 53].

Включення студентів в науковий пошук, а також виховання культури науково-пошукової роботи є актуальною проблемою сьогодишнього соціокультурного простору та важливою умовою становлення освіченого педагога-спеціаліста в освітньо-інформаційному просторі XXI століття.

Науковий пошук – це досить копітка, тривала праця, що потребує терпіння, часу, певних знань, навичок і приносить задоволення та радість праці в кінцевому результаті. Мета нашого дослідження – окреслити шляхи створення системи науково-пошукової діяльності студентів в процесі пізнання літературознавчих предметів на основі творчого саморозвитку особистості.

Німецький філософ О. Шпенглер на початку XX століття висловив думку, що наука існує лише в живому бутті поколінь великих вчених, а книги – ніщо, якщо вони не живі і не діють в людях, котрі доросли до їх розуміння. За Шпенглером окремий індивідум здійснює акт зречення, відкладаючи в сторону книги, а культура здійснює акт зречення перестаючи проявлятися у вищих наукових інтелектах. Наукові результати не є об’єктивною матерією, як це вважає типовий вчений, вони тільки елементи духовної традиції. Смерть науки в тому, що вона ні для кого не є внутрішньою подією. Її наявність залежить від наявності спорідненого духу [2, с. 646].

Представник німецької класичної філософії Й. Фіхте зазначав, що треба знати, на якому певному ступені культури у певний час знаходиться суспільство, членом якого є людина, на яку визначену висоту воно звідси може піднятися та якими засобами воно для цього повинно скористатися. Цікава та актуальна для нас думка філософа про дійсне призначення вчених – це *найвище спостереження за дійсним*

розвитком людського роду в цілому та *постійне сприяння цьому розвитку*, тому що вчений за своїм призначенням – вчитель роду людського й вихователь людства. Й. Фіхте особливо підкреслював, що вчений у всіх своїх справах знаходиться під владою морального закону *повної згоди* (Übereinstimmung) *людини самої з собою* [3, с. 41 – 46].

Отже, на основі вищезазначених теоретичних положень та практичного досвіду роботи ми вважаємо, що найбільш ефективним в нашому соціокультурному просторі є включення студентів в науково-пошукову діяльність в контексті літературознавчих дисциплін на основі творчого саморозвитку особистості в рамках авторської інноваційної технології творчого саморозвитку особистості [4].

В процесі експериментальної роботи, проведеної нами в Стахановському факультеті Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, було перевірено ефективність і доцільність для творчого саморозвитку особистості студента запропонованих умов рефлексивності, діалогічності, творчості пізнавального процесу в контексті діалогу культур і власного життєтворення. У відповідності до цього дослідна програма експерименту визначалась наступними питаннями:

- мотиваційна теоретико-практична підготовка студентів факультету до творчого саморозвитку особистості в процесі пізнання літературознавчого матеріалу;
- запровадження технології творчого саморозвитку особистості: організація комплексної взаємодії групових рефлексивних форм роботи та саморозвивальних механізмів особистості студента при опосередкованому керівництві викладача;
- розвиток у студентів здатності до творчого саморозвитку особистості на основі опанування механізмами саморефлексії та групової рефлексії, діалоговою формою мислення, процесами моделювання та особливостями роботи з літературними текстами;
- розвиток у студентів інтересу до власного життєтворення на основі творчого саморозвитку особистості, реалізації творчого потенціалу особистості студента в умовах розвивального культурологічного духовно-інтелектуального простору факультету;
- накопичення досвіду творчого саморозвитку особистості студента та викладача при включенні в саморозвивальні процеси в інформаційному літературному просторі.

Нами створена та апробована система взаємозв'язку викладання гуманітарних дисциплін з творчою науково-пошуковою діяльністю студентів, яка здатна працювати як в умовах навчально-освітнього процесу ВНЗ I – IV рівнів акредитації, так і в загальноосвітніх школах (з урахуванням адаптації до умов школи). Контекст літератури зокрема та культури в цілому настільки багатогранний, що практично включає всі людські проблеми, а інформаційне поле особистості саморозвитку студента дозволяє, використовуючи механізми саморефлексії,

внутрішньо “переробляти” соціокультурні проблеми, висунуті часом, епохою змін, і таким чином виходити на вищий ступінь духовно-інтелектуального розвитку особистості.

Взаємозв’язок двох форм пізнання особистістю світу: навчальної та науково-пошукової діяльності студентів ми пропонуємо моделювати поетапно таким чином:

- визначення проблеми, яка досліджуватиметься протягом навчального року;
- визначення предметів навчального плану, в контексті яких буде проводитися дослідження даної проблеми;
- визначення викладачів, які будуть задіяні в підготовці студентів до науково-дослідницької роботи;
- визначення академічних груп студентів, які приймають участь в дослідженні визначеної проблеми;
- визначення тематики творчих робіт на підготовчому етапі дослідження;
- визначення термінів роботи над дослідженням та терміну проведення науково-практичної конференції як підсумку наукового пошуку;
- визначення координаційних пошукових груп з підготовки науково-практичної конференції та їх керівників (з числа студентів чи викладачів).

Покажемо на прикладі дослідження студентами Стахановського факультету ЛНПУ імені Тараса Шевченка проблеми “Творчий саморозвиток особистості в контексті творчості Тараса Шевченка” особливості взаємозв’язку науково-пошукової та навчальної діяльності студентів в процесі пізнання таких предметів навчального плану зі спеціальності ”ПМСО. Українська мова та література” як історія української літератури, українська дитяча література, культурологія.

Самовдосконалення, саморозвиток особистості неможливий без процесу самопізнання та самовизначення, тому включення в пізнавальні процеси та науково-пошукову діяльність ми розпочинаємо з рефлексивної роботи студентів над проблемою “Основні протиріччя особистісного становлення” та визначенням проблемного поля особистості кожного студента. Це допомагає студентам познайомитися із поняттям “рефлексії”, пірнути у власний внутрішній світ, визначити свій рівень розвитку, а також дає поштовх до включення в наукове дослідження визначеної проблеми.

Наступний етап роботи – рефлексивні творчі роботи студентів з обраної проблеми. Орієнтовна тематика творчих робіт для студентів: “Моє відношення до творчості Тараса Шевченка”, “Моє відношення до особистості Тараса Шевченка”, “Великий Кобзар в контексті сучасності”, “Сприйняття творчості Тараса Шевченка в сучасних соціокультурних умовах”, “Тарас Шевченко та сучасна молодь” тощо, які вони виконують в процесі пізнання навчального матеріалу з предметів історія української

літератури (2 курс), українська дитяча література (1 курс). Обов'язковою умовою виконання рефлексивної творчої роботи є читання студентами літературних текстів поета, адже висловити своє власне відношення до творчості поета неможливо без аналізу текстів, без “проживання” та “олюднення” пізнавального матеріалу, без знаходження своїх “больових точок” (В. Біблер) в текстах поета. При пізнанні текстів студенти вступають в діалог культур, формують своє бачення описаного автором іншої епохи [5]. Рефлексія читача-студента, як свідчать творчі роботи, часто носить інтерпретаційний характер, що у трактуванні П. Рікера є бажанням подолати відчуженість, відстань між культурною епохою, якій належить текст, і саморозумінням, самозбагненням читача [6, с. 298]. Матеріали творчих рефлексивних робіт дають змогу творчій групі підготувати та оформити до конференції виставку творчих доробок студентів.

Паралельно з написанням творчих робіт діагностичною групою проводиться анкетування серед студентів, задіяних в дослідженні визначеної проблеми. Для розробки та опрацювання анкет доцільно залучати і студентів, які навчаються за спеціальністю “Психологія”. Анкетування сприяє самопізнанню, самовизначенню особистості кожного студента, допомагає визначити орієнтовні шляхи рефлексивного осмислення проблеми. За результатами анкетування готується інформація для виступу на науково-практичній конференції.

Для поглиблення мотиваційної сфери пізнання творчості поета рекомендуємо на початковому етапі дослідницької діяльності провести тематичний вечір, присвячений життєвому і творчому шляху Великого Кобзаря за нетрадиційною технологією підготовки, і таким чином підсилити емоційний рівень входження студентів в контекст творчості поета. Сценарій вечора в такому випадку складається за обраними самими студентами творами, а щоб вибрати ті чи інші твори, потрібно прочитати, проаналізувати їх. Такий вид роботи дає можливість викладачеві:

- активно включити студентів в контекст творчості поета;
- здійснити емоційне проживання студентами думок поета та його життєвих проблем (вечір, як правило, проводиться при свічках та з відповідним музичним оформленням);
- викликати зворотну творчу рефлексію студентів (емоційне зіткнення з творчістю митця, як показує досвід роботи, породжує в особистості бажання самовиразитися, самореалізувати свої творчі можливості);
- поглибити дослідницький інтерес студентів, їх прагнення інтенсивніше включитися в науково-пошукову діяльність.

Музичний матеріал вечора та рефлексивні вірші, написані студентами після вечора, можна використати як ілюстративний матеріал на конференції. Поєднання під час науково-практичної конференції теоретичної рефлексії студентів з творчої лабораторії “Науковий пошук”,

які готують доповіді, з виступами, які презентують доробки творчих лабораторій художнього слова, вокалу, інструментальної музики, художньої творчості допомагають зняти перевтому у залі, зробити перерви у рефлексивному осмисленні проблем конференції. Як свідчать спостереження, аналіз практичної роботи теоретичний та ілюстративний матеріал доцільно подавати блоками для створення на конференції комфортного психологічного мікроклімату.

На наступному етапі роботи організаційна група за матеріалами підготовчого періоду визначає орієнтовні напрями дослідження проблеми “Творчий саморозвиток особистості в контексті творчості Тараса Шевченка”:

- соціокультурні умови формування світогляду Тараса Шевченка;
- творчі методи і поетика Тараса Шевченка;
- полемічне співіснування різних моделей творчості Тараса Шевченка;
- рефлексивний характер творчості Тараса Шевченка – основа для саморозвитку особистості;
- значення творчості Великого Кобзаря в сучасному культурному контексті.

За визначеними напрямками досліджень група теоретиків під опосередкованим керівництвом викладачів займається підбором теоретичного пошукового матеріалу, аналізом наукових праць, а далі – рефлексивним осмисленням опрацьованого матеріалу та підготовкою доповідей на конференцію. Студентів другого курсу, які працюють над курсовими роботами, можна підключити до написання тез, статей, а першокурсникам доручити дослідження стану даної проблеми в школах, ознайомлення з практичним дослідом роботи вчителів міста, області та підготовку матеріалів для доповіді з цього питання. Група ілюстраторів відбирає ілюстративний матеріал за проблемою, працює над виконавською підготовкою ілюстративних виступів студентів.

На завершальному етапі підготовки науково-практичної конференції організаційна група займається складанням плану, програми конференції, визначенням форми проведення конференції, підготовкою ведучих, систематизацією матеріалів, редагуванням робіт студентів, підготовкою залу, аудиторій до роботи круглих столів. Студенти на заключному етапі науково-дослідної роботи одержують завдання:

- відрефлексувати у внутрішньому мікродіалозі матеріали конференції;
- визначити своє відношення;
- визначити свій рівень саморозвитку у контексті проблеми;
- написати підсумкову рефлексивну творчу роботу за досліджуваною проблемою.

Заключна творча робота і всі попередні є складовими модульних робіт з предметів історія української літератури, українська дитяча

література. Всі види діяльності студентів при дослідженні проблеми оцінюються балами з названих предметів.

Як показує досвід роботи, рефлексивний характер науково-дослідницької діяльності формує у студентів світобачення і світосприйняття з позицій загальнолюдських цінностей, допомагає пізнати культурну картину світу. Щоб особистість оволоділа тією чи іншою культурою, ця культура повинна перестати бути „зовнішньою” для особистості, повинна пройти через особистісний мікродіалог, саморефлексію, тобто “знайти собі ім’я та місце” в мові культури особистості [7].

Ми вважаємо, що студентів треба вчити вирішувати соціальні та особистісні проблеми через діалог культур. Рефлексивне мислення допомагає усвідомити особистісну значимість діалогу культур у власному життєтворенні: аналіз текстів XIX ст. може вивести на проблеми сучасності, адже сенс існування будь-якої культури – це відповідь або запитання до іншої культури. Основою для включення особистості студента в діалог культур є положення М.Бахтіна про діалогічні відносини як універсальне явище, що пронизує всю мову та всі відносини і прояви людського життя, все, що має смисл та значення. Як зазначає М. Бахтін, “справжня сутність тексту завжди розвивається на межі двох свідомостей, двох суб’єктів. Стенограма гуманітарного мислення – це завжди стенограми діалогу особливого виду: складні взаємовідносини тексту (предмет вивчення та роздумів) і створення контексту (який запитує, сперечається, заперечує тощо)... Це зустріч двох текстів – готового та створеного реагуючого тексту, отже зустріч двох суб’єктів, або авторів” [8, с. 285].

Приведемо в цьому контексті приклад рефлексивної творчої роботи студентки I курсу Супрун Ірини.

Роки летять... Що нам життя дарує?
Крім болю, сліз, образ і каяття?
Крім пам’яті про славних тих героїв,
Чиє ім’я не кане в забуття?

Чиї слова, як стріли в арбалеті
Націлені в гнобителів людських.
Тарас Григорович... Поет поетів!
Співець добра. Осуджувач гріхів.

Іду по стежці... Там за водограєм
Отой вишневий коло хати сад...
Хрущі гудуть, дівчата все співають.
Життя тече... Грайливий водоспад.

Переплелось життя з мистецтвом вірша...

Та скільки ж правди в світлих тих віршах!
А он, дивіться, під горою в тиші
Причинна жде коханого в кущах.

А скільки гніву, ненависті й болю
Крізь час і простір надійшло до нас.
Питаєте, що бачу я у творі?
Життя... Саме життя, все без прикрас...

Сучасні відьми... Наймички... Марини...
Ви тільки придивіться, скільки їх!
А чуєте? Над ставом Катерина
Оплакує дитя своє, свій гріх...

І зрада, й сльози, щастя і кохання –
Всьому є місце в творчості митця.
Його шедеври – світове надбання,
Бо твори Майстра й є саме життя...

На сучасному рівні викладання літературознавчих дисциплін виникає необхідність активно включати студентів у науково-дослідницьку роботу та заохочувати їх до власної оцінки культурної спадщини. Ми вважаємо, що це сприятиме процесу культурного самотворення особистості студента. Знання в сучасному освітньому просторі повинні бути особистісно освоєні. Спілкування з різними культурами дає особистості поштовх для розвитку власної культури, що характеризується постійним взаємообміном зовнішніх і внутрішніх процесів.

Література

1. Бар'яхтар В. Г., Горобець Ю. І., Данилович А. В., Порєв С. М. Підготовка наукової еліти – пріоритет державної освітньої політики // Педагогіка і психологія / Вісник АПН України № 3 (52) – 2006. – С. 49 – 54. **2. Шпенглер О.** Закат Європы: Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность: Пер. с нем. – Мн., 1998. **3. Фихте И. Г.** Несколько лекций о назначении ученого // Сборник: – Мн, 1998. – С. 3 – 60. **4. Слободян О. П.** Творчий саморозвиток особистості студентів педагогічного коледжу в процесі вивчення культурологічних дисциплін: Дис. ... канд. пед. наук: 13. 00. 04. – Луганськ, 2004. **5. Библер В. С.** Диалог культур и школа XXI века // Школа диалога культур: Идеи. Опыт. Проблемы. – Кемерово, 1993. – С. 9 – 106. **6. Рікер П.** Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької . – 2-е вид., доп. – Львів, 2001. – С. 288 – 304. **7. Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. – М.: Языки русской литературы,

1996. **8. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М., 1986.

The actual problem of today's educational space that is interconnection of scientific search and students' educational activity is considered in this work. The ways of creation of students' scientific research work in the process of cognition of subjects studying literature in the context of technology of creative personality's self-development are determined.

Відомості про авторів

Бондаренко Ірина Станіславівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістської творчості Запорізького національного університету.

Галич Артем Олександрович – магістрант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Валентина Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Гоян Віта Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії масової комунікації Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Грищенко Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник науково-дослідного інституту українознавства НАН України.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Завада Елла Сергіївна – старший викладач кафедри журналістики Донецького інституту соціальної освіти.

Казакова Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики філологічного факультету Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, докторант кафедри міжнародної журналістики Інституту журналістики Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Клименко Софія Сергіївна – викладач кафедри журналістики Донецького інституту соціальної освіти.

Ковпик Світлана Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Криворізького державного педагогічного університету.

Костюк Віктор Володимирович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри журналістської творчості Запорізького національного університету

Костюк Олена Вікторівна – аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Кравченко Валентина Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Махиня Олена Анатоліївна – магістрантка кафедри української літератури Криворізького державного педагогічного університету.

Носко Анастасія Михайлівна – асистент кафедри загального мовознавства Бердянського державного педагогічного університету.

Овчаренко Катерина Юріївна – старший викладач кафедри журналістики Донецького інституту соціальної освіти.

Пирогова Кристина Михайлівна – аспірантка кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Полякова Ганна Олександрівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та журналістики Запорізького національного університету.

Просалова Віра Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету.

Сагайдак Тетяна Олександрівна – аспірантка кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Санакоева Наталя Дмитрівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри журналістської творчості Запорізького національного університету.

Слободян Ольга Петрівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури, заступник декана Стахановського факультету Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Фоменко Віра Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Хавкіна Любов Марківна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Шевченко Віталій Федорович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і журналістики Запорізького національного університету.

Шестакова Елеонора Георгіївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри журналістики та кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

Шмига Юлія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістської творчості Запорізького національного університету.

ВІСНИК
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректор – Мілева І. В.

Відповідальні за випуск:
проф. О. А. Галич,
доц. О. В. Скиба

Здано до складання 23.01.2007 р. Підписано до друку 23.02.2007 р.
Формат 60 x 84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 25,7. Наклад 100 прим. Зам. № 383.

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
“Альма-матер”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.