

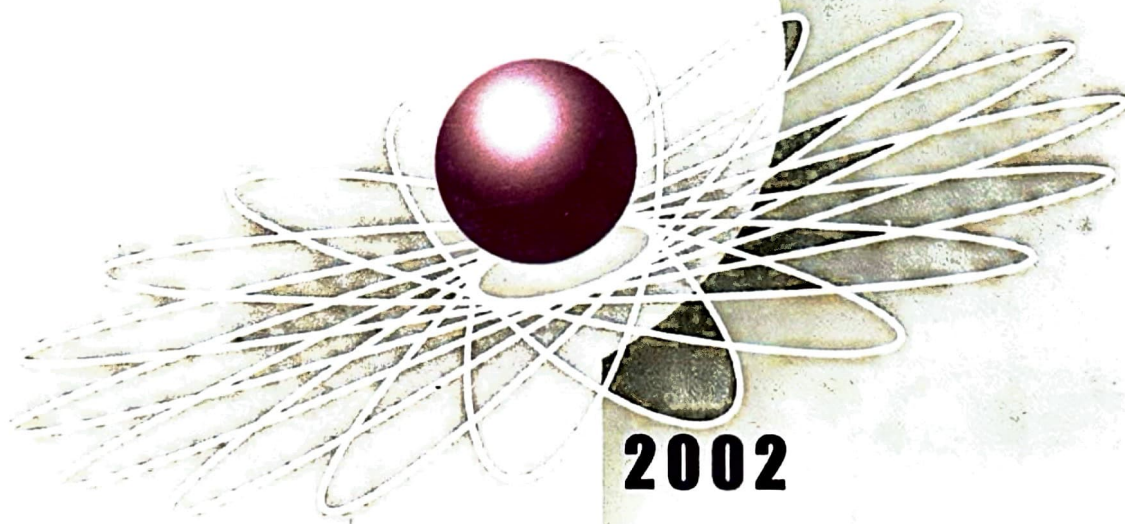


НАУКОВІ ЗАПИСКИ

ІНСТИТУТУ ЖУРНАЛІСТИКИ



ТОМ 6



2002

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ ІНСТИТУТУ ЖУРНАЛІСТИКИ

Том 6
січень — березень

електронна версія
на www.journ.univ.kiev.ua

Київ 2002

Свідоцтво про державну реєстрацію видано Державним комітетом інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України. Серія KB № 4298 від 13 червня 2000 року
Засновник — Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Постановою ВАК України від 14.11.2001 №2-05/9 затверджено як наукове фахове видання з філологічних наук

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

Голова редколегії,
головний редактор
Володимир Різун, д. філол. н., проф.

Редакційна колегія:

М. М. Розумний, к. філос. н., доц. (заст. гол. ред.)

В. І. Головченко, д. політ. н., проф.

Р. М. Єсипенко, д. і. н., проф.

В. Ф. Іванов, д. філол. н., проф.

Г. Д. Казьмирчук, д. і. н., проф.

Ф. М. Кирилюк, д. політ. н., проф.

М. Ю. Козицький, д. і. н., проф.

А. Є. Конверський, д. філос. н., проф.

В. П. Крижанівський, д. і. н., проф.

О. Ф. Коновець, д. і. н., проф.

А. Г. Позрібний, д. філол. н., проф.

О. Д. Пономарів, д. філол. н., проф.

Т. В. Старченко, к. філол. н., доц.

М. С. Тимошик, д. філол. н., проф.

Б. І. Черняков, д. філол. н., проф.

А. А. Чічановський, д. політ. н., проф.

В. І. Шкляр, д. філол. н., проф.

Над випуском працювали:

Відповідальний секретар **Ніна Вернигора**

Редактор **Ганна Дзюбенко**

Комп'ютерна верстка та редагування **Людмила Ренік**

Технічний редактор **Олена Поліщук**

Художник **Анатолій Мурга**

**Рекомендовано до друку вченою радою Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка 24 грудня 2001 року**

Адреса редакції та друкарні: 04119, Київ, вул. Мельникова, 36/1, Інститут журналістики, кімн. 103а,
тел. 211-45-48, факс 213-09-81, e-mail: inst@jourm.univ.kiev.ua

© Інститут журналістики, 2002

Наукова школа журналістикознавства та теорії масової комунікації

СЛОВО ДО ЧИТАЧА

Шановні читачі! Особливістю цього тому НЗ ІЖ є те, що з нього розпочинає життя рубрика "З історії Інституту журналістики".

Українська наука про журналістику багата публікаціями тих учених, які своїми дослідницькими творами писали її історію. Науковий доробок проф. Д. М. Прилюка охоплює багато аспектів журналістики, серед його творів є ті, які не втратили актуальності й нині. І було б несправедливо забути роботи одного з деканів факультету журналістики Київського університету імені Тараса Шевченка, хто піднімав цей факультет і давав поштовх для розвитку.

Увазі читачів у цьому томі пропонується лекція Д. М. Прилюка "Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору)", опублікована у свій час окремим виданням. Лекція відтворена без купюр і редагування, текст зберігає всі ознаки оригінального видання.

У цьому ж томі вашій увазі пропонується науковий портрет Д. М. Прилюка, написаний проф. В. В. Різуном і надрукований під рубрикою "Штрихи до портрета".

Визначною подією шостого тому є святкування 50-річчя кафедри періодичної преси. Одна з найстаріших кафедр нашого інституту відсвяткувала півстолітній ювілей на хвилі піднесення і сподівань, що перед колективом кафедри, як і 50 років тому, є велика перспектива йти шляхом українського журналістикознавства впевнено, з вагомими результатами.

Вітаємо наших колег зі славним ювілеєм, зичимо їм творчої наснаги і великих успіхів як на ниві педагогічній, так і на ниві науковій!



ЗМІСТ

Слово до читачастор. 3

Кафедра періодичної преси.....стор. 6

У редакційному портфелі

стор. 7

З історії Інституту журналістики

Прилюк Д. М. Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору).....стор.9

Штрихи до портрета

Різун В. В. Штрихи до наукового портрета Д. М. Прилюка.....стор. 37

Гість інституту

Буряк В. Д. Комунікативність інформаційно-художньої свідомості:
форми архітектоніки тексту.....стор.53

Моніторинг ЗМК

Сидоренко Н. М., Остапенко Н. Ф., Марущенко Я. М., Моїсєєва Т. О.,

Вольська Л. Л. "Гендерний монолог" української " урядової" преси.....стор. 61

Волобуєва А. М., Лютик І. В., Пасова Т. О., Погорелова О. В, Романчук Н. В.,
Сарапин Н. Л., Соломко І. Д. Гендерна політика у дзеркалі преси (моніторинг газет
"День", "Дзеркало тижня", "Столиця", "Хрещатик").....стор. 66

ТОМУ

Кушнір С. П. Чоловіки та чоловіча тема — чи домінують вони у ЗМІ?.....	стор. 70
Федосєєва Р. І. ЗМІ в Україні: шляхи до гармонізації стосунків.....	стор. 73

Дисертаційне дослідження

Владимиров В. М. Хаос, герменевтика, журналістика, або Світоглядницькі засади творчості у мас-медіа.....	стор. 77
--	----------

Вежель Л. М. Горизонти журналів "Нива" та "Божі сліди" під орудою Гавриїла Костельника.....	стор. 85
---	----------

Галич В. М. Публіцистичність щоденникових записів Олеса Гончара воєнних років.....	стор. 95
--	----------

Позняков О. О. Бюро народного повідомлення в період Гетьманату.....	стор. 107
---	-----------

Гришина С. В. Космізм: новий підхід до вивчення.....	стор. 110
--	-----------

Погляд

Тимошик М. С. Українське книгописання дохристиянської доби: до проблеми розробки нової концепції.....	стор. 116
---	-----------

Іванов В. Ф. Масова комунікація як соціальне явище.....	стор. 129
---	-----------

Джиги Т. В. Особливості аудиторії політичної реклами.....	стор. 140
---	-----------

За круглим столом

Ярмиш Ю. Ф. Кафедрі періодичної преси — 50 років.....	стор. 144
---	-----------

Перелік конференцій та інших наукових заходів, проведених Інститутом журналістики чи під його науковим та методичним патронатом упродовж 2000-2001 навчального року.....	стор. 147
--	-----------

КАФЕДРА ПЕРІОДИЧНОЇ ПРЕСИ

Завідувачка кафедри — Тетяна Олегівна Приступенко
Заступник завідувачки кафедри — Юрій Феодосійович Ярмиш

Кандидат історичних наук

Приступенко Т. О.

Кандидати філологічних наук

Ярмиш Ю. Ф.

Глушко О. К.

Беляков О. О.

Недопитанський М. І.

Даниленко В. Г.

Паримський І. С.

Кандидат філософських наук

Василенко М. К.

Кандидат економічних наук

Гутиря І. І.

Без наукових ступенів

Смирнова Т. В.

Сердюк В. Є.

Дисертаційні дослідження кафедри

1. Аналіз жанрів періодичної преси у контексті розбудови посттоталітарного суспільства: Дис. ...к. філол. наук: 10.01.08 — журналістика / Законова А. К., аспірантка, наук. кер. Ю. Ф. Ярмиш.
2. Публіцистика 60-90-х рр. в контексті національного відродження: Дис. ...к. філол. наук: 10.01.08 — журналістика / Гришина С. В., аспірантка, наук. кер. Ю. Ф. Ярмиш.
3. Моніторинг українських друкованих ЗМІ щодо політики НАТО у країнах Східної Європи на сучасному етапі: Дис. ...к. філол. н.: 10.01.08 — журналістика / Оленицька О. Р., аспірантка, наук. кер. Т. О. Приступенко.
4. Журналістська етика в Україні на сучасному етапі: проблеми функціонування і перспективи розвитку: Дис. ... к. філол. н.: 10.01.08 — журналістика / Ширченко Я. І., аспірантка, наук. кер. Т. О. Приступенко.
5. Судова практика щодо діяльності ЗМІ: досвід Вінницького регіону: Дис. ... к. філол. н.: 10.01.08 — журналістика / Болховська Н. Р., аспірантка, наук. кер. Т. О. Приступенко.
6. Ідея помісної УП Церкви на тлі церковно-державних стосунків (кінець ХХ — початок ХХІ ст. на сторінках преси): Дис. ... к. політ. н.: 23.00.03 політична культура та ідеологія / Дорошенко Ю. О., аспірант, наук. кер. Т. О. Приступенко.
7. Журналістське розслідування: теорія і практика сучасних технологій: Дис. ... к. філол. н.: 10.01.08 — журналістика / Полушкіна В. Ю., аспірантка, наук. кер. М. К. Василенко.
8. Репортаж-розслідування в сучасній українській періодиці: Дис. ... к. філол. н.: 10.01.08 — журналістика / Герасимчук Н. Г., викладач підготовчого факультету КНУ імені Тараса Шевченка, наук. кер. М. К. Василенко.
9. Традиції гуманізму в сучасній журналістиці: Дис. ... к. філол. н.: 10.01.08 — журналістика / Сердюк В. Є., викладач кафедри періодичної преси Інституту журналістики, наук. кер. М. К. Василенко.

Наукова тематика кафедри

Інформаційна модель сучасної періодики засобів масової інформації

У редакційному портфелі

Редакційний портфель НЗ ІЖ охоплює наступні томи включно по десятий. Сьомий том буде спеціальним виданням, присвяченим конференції, що пройде весною в Інституті журналістики в рамках днів науки Київського університету.

У наступних томах, з 8-го по 9-й, ніяких змін ні в дизайні видання, ні в його рубрикації, подачі матеріалів не передбачається. Зате з десятого тому, який відкриє 2003 рік, можливі зміни в оформленні як усього видання, так і кожної статті.

Згідно з вимогами ВАК з нового року обов'язковою буде анотація англійською мовою кожної статті, довідка про кожного автора, інформація про захищені магіс-

терські роботи та дисертації.

Нагадуємо, що авторами НЗ ІЖ є працівники, докторанти, аспіранти, здобувачі інституту. Але в рубриці "Гість інституту" можуть друкуватися науковці інших навчальних закладів.

Наші адреси:

riz@svitonline.com

або

rizoun@journ.univ.kiev.ua

На обкладинці цього тому надруковано фотографію: професор Краківського університету Т. Гобан-Клас та професор Київського університету В. Різун під час конференції у Варшавському університеті взимку 2001 року.



Завідувач кафедри періодичної преси доц. Т. О. Приступенко (ліворуч) розповідає про кафедру. На фото: перший аспірант кафедри проф. П. М. Федченко, вдова А. М. Москаленко. Фото О. Клименка

Директор ІЖ проф. В. В. Різун вітає колектив кафедри періодичної преси з 50-річчям. Фото О. Клименка



Директор ІЖ проф. В. В. Різун запрошує вдову В. Г. Прилюк до виступу.

На фото доц. І. І. Гутиря (на задньому плані).

Фото О. Клименка



На фото директор ІЖ проф. В. В. Різун (ліворуч), доц. І. І. Гутиря, доц. О. К. Глушко, завідувач кафедри періодичної преси доц. Т. О. Приступенко, вдова А. М. Москаленко, проф. Ю. Ф. Ярмиш, доц. М. І. Недопитанський, асист. М. Нагорняк, ст. викл. Т. В. Смирнова, доц. М. К. Василенко. Фото О. Клименка

3 історії Інституту журналістики

Д. М. Прилюк,
к. філол. н., доц.
УДК 82-92: 01. 891. 3

Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору)

*Лекція, прочитана для слухачів відділення працівників преси,
радіо і телебачення ВПШ при ЦК КП України (Київ, 1970)*

І запас життєвого матеріалу, і чітко уявлена ідея виступу, і жанрова форма, яку обрав автор для її втілення, складають основу для вибору найраціональнішої побудови, "конструкції" майбутнього виступу. Попередньо складений план допомагає лиш систематизувати матеріал, відібрати істотне й відкинути другорядне, сформувати ідею і дати простір для фантазії. Але задумане й осмислене треба якось викласти на папері або передати в ефір, воно має триматися купи, з чогось починатися і чимось закінчуватись. Для журналіста, як і всякого автора, важливо, щоб створене ним зацікавило читача, щоб він дочитав його до кінця, щоб прочитане справило на нього певний вплив.

Ідеться, отже, про формування і побудову майбутнього твору. В літературознавстві, у таких випадках говорять про фабулу, сюжет і композицію. Правда, теоретики літератури, на жаль, не дійшли єдиної думки щодо трактування цих термінів, але це, мабуть, тому, що літературний процес невинно розвивається і деякі теоретичні догми, що носять відбиток формалізму, природно старіють. Публіцистика, як і в усьому іншому, користується літературознавчими термінами. І не безпідставно. Але при цьому слід враховувати як різнобій у тлумаченнях відомих термінів, так і специфічні особливості публіцистичної творчості. А вони майже зовсім ще не виявлені. Гадається нам, не одразу й виясниш їх. Але спробувати слід.

© Прилюк Д. М., 2002

Фабула, фабульність

В одному з листів до Ф. Жиги Максим Горький висловився так: "Нарис не "безфабульний", бо завжди фактичний, а факт — уже завжди фабула" [1].

Що таке факт — ми знаємо. Це "кусочок життя", це результат якоїсь дії, це сконденсований у якомусь наслідку РУХ, це прояв якогось розвитку, це певний вияв сутності життєвого процесу. Що ж таке фабула? Очевидно стислий, виклад факту, або групи фактів, зроблений у певній послідовності, частіше всього в причинно-часовій. Якщо говорити про фабулу художнього твору, то й вона характеризує цей твір передусім "з точки зору тематичної орієнтації в дійсності" [2].

Візьмемо такий класичний приклад. Свого часу в "Петербурзькій газеті" була надрукована така замітка:

"Ізюм. З Ізюмського повіту в газеті "Южний край" пишуть: урядник Гаврилівської волості в своїй запопадливості по службі дійшов до того, що не дозволяє сільській молоді і повеселитися в довгі зимові святкові вечори.

Озброєний нагаєм, цей охоронець громадського спокою походить в супроводі десятників в кожний вечір по селу і, заставши молодь у будинках, де світиться вогник "на вечорницях" або "досвітках", парубків розганяє нагаєм, а "дівчат" відправляє під конвоем десятників на ночівлю в кутузку при волосному правлінні" [3].

Перед нами викладений в газеті, а потім передрукований іншою факт: ось таке неподобство чинить в одному з сіл Харківської губернії зарозумілий урядник. Факт безумовно фабульний, бо повідомляє нам про певну дію; ми можемо уявити її, дослідити причину і наслідки; ми можемо розкрити її сутність. Факт цей, як відомо, став фабулою чудового оповідання А. П. Чехова "Унтер Пришибеев". Горький, отже, мав рацію, твердячи, що факт — це вже фабула.

Ще один приклад. У новій "Искре", що стала з 53 номера меншовицькою, один з її редакторів Старовер видрукував кілька статей, у яких каявся в гріхах за участь в старій "Искре". Буржуазна газета "Освобождение" вітала це каяття.

Факт? Безумовно. В основі його також лежать дія, вчинки. Вони зумовлені безпринципністю ренегата, намаганням вислужитися перед меншовиками. І ці вчинки піддаються нашій уяві, є документально точні тексти блюзнірської спокути. А хіба це не фабула якогось майбутнього твору? В. І. Ленін, як відомо, скористався нею, написавши свою знамениту репліку "Соціал-демократична душечка".

Нарешті, третій приклад. Як відомо, Максим Горький одержував багато листів. На всі листи акуратно відповідав приватним порядком. Та ось надійшов лист від американських громадян Д. Смітса і Т. Моррісона, в якому вони помилково намагаються зобразити роль тодішньої буржуазної інтелігенції, літератури та журналістики і в тон їм побріхують на диктатуру робітничого класу в Радянському Союзі. Лист цей так схвилював письменника, що він пише і друкує в "Правде" та "Известиях" відповідь "З ким ви, "майстри культури?"

Теж маємо факт, з своєю фабулою і змістом. Але лист американських кореспондентів став для Горького лиш приводом до написання відповіді. Її зміст набагато ширший за лист і розкриває зовсім нову сутність, взятую з ряду інших фактів тодішнього міжнародного значення.

Порівняємо ці три наведені факти і твори, що народилися на їх основі. У першому випадку А. П. Чехов, осмисливши факт, його фабулу як новеліст, белетрист, написав оповідання. При цьому він вдався до вимислу — видумав свого героя, певні обставини, в яких він діяв, створив характер, що за цих обставин розвинувся як образ — тип. Таким чином, від первісного факту залишилась тільки ідея, його загальний зміст, що мав для тодішньої дійсності типово звучання. Це приклад художньої трансформації дійсних фактів, зовсім не чужий публіцистиці.

У другому випадку факт був прокоментований В. І. Леніним. Він не вдався до розкриття його образними засобами, як це зробив письменник-гуморист. Щоб оцінити і висловити його, Ленін запозичив готовий образ чеховської душечки і уподобив їй політичну безпринципність "колишнього соратника по старій "Искре". Володимир Ілліч вбивчо іронізує: "Ми з Леніним" лаяли Мартинова, "Ми з Мартиновим" лаємо Леніна. Люба соціал-демократична душечко! в чийхто обіймах опинишся ти завтра?" [4].

Це приклад публіцистичної оцінки факту.

У третьому випадку факт звертання з листом двох американських діячів культури став відправним пунктом до написання класичного відкритого листа М. Горьким, який вийшов далеко за рамки зачеплених фактів. Це був виклад точки зору радянського митця на роль і обов'язок працівника культури в період, коли до влади рвалися фашисти. Це також приклад виключно публіцистичного ставлення до життєвого факту.

Таким чином, кожний факт дійсності, відібраний і осмислений автором, містить у собі певні можливості для розкриття. Все залежить від того, яку мету автор перед собою поставив і якими творчими здібностями він володіє. Але повернемося ще раз до згаданих фактів. У всіх трьох випадках ми відчуваємо певну приховану дію. Урядник розганяв з вечорниць молодь, Старовер виступав з покайнними статтями, американські кореспонденти неправильно оцінювали

міжнародні події і роль культурної інтелігенції. Потенціально, отже, в кожному з фактів закладено можливості або для відтворення цих прихованих дій — і тоді журналіст або белетрист зображуватиме їх, або для їх коментування — і тоді журналіст або публіцист тільки оцінить їх, або для заперечення їх і висловлення протилежних — і тоді журналіст полемізуватиме з ними.

Першопричиною цих дій у кожному факті зокрема є життєвий конфлікт, який виник як наслідок зіткнення протилежностей. В діях урядника ми бачимо конфлікт із здоровим глуздом, у виступах Старовера — з власною совістю, а в листі американських кореспондентів — з правдою дійсності, яка розвивалася зовсім по-іншому, ніж це їм здалося. Де відчувається дія, там неминує є конфлікт, і навпаки, якщо перед нами очевидний конфлікт, значить є всі можливості зобразити його дію, тобто писати. Тим-то й прекрасне мистецтво писання, говорив М. Горький, що воно зображує процеси створення фактів людиною і процеси впливу фактів на людину.

Запам'ятаємо цей мудрий вислів великого митця. Саме звідсіля, з цього таїнства людського інтелекту починаються два види словесного мистецтва — белетристика і публіцистика. Якщо в основу зображення кладеться художній образ, людські характери, ми вправі чекати з-під пера митця художнього полотна. Якщо ж автор в процесі становлення фактів і їх впливу на людей виділяє думку, ідею, він зможе написати публіцистичний твір.

Тепер стає все очевиднішим, що жанри публіцистики слід ділити за глибиною відображення думки — на інформаційно-публіцистичні, аналітико-публіцистичні та художньо-публіцистичні. З цієї ж точки зору треба підходити і до проблеми фабульності та сюжетності в творах публіцистики. Справді, в інформаційних жанрах факти, як правило, тільки називаються. Журналіст не встигає їх ґрунтовно коментувати, тим паче аналізувати і узагальнювати. Серед маси

різноманітних фактів і подій він намагається відібрати найхарактерніші та найцікавіші і задокументувати їх на газетній сторінці або видати в ефір. Фабула факту або групи фактів при цьому залишається не розкритою, вона лиш називає приховану в фактах дію, наслідок цієї дії.

Візьмемо, для прикладу, повідомлення про випуск мільйонного трактора на ХТЗ. 21 січня 1967 року в "Комсомольской правде" можна було прочитати таке повідомлення: "Вчора з конвеєра ХТЗ зійшов мільйонний трактор. Указом Президії Верховної Ради СРСР Харківський тракторний завод імені С.Орджонікідзе нагороджений орденом Леніна. ЦК КПРС і Рада Міністрів СРСР палко привітали тракторозаводців з великою трудовою перемогою і побажали їм дальших успіхів у благородній праці по створенню матеріально-технічної бази комунізму".

У цій хронікальній замітці названо три факти, що в цілому складають подію в нашому суспільному житті. Великий її зміст втиснено всього в три фрази, які тільки сповіщають, що дана подія відбулася. Фабула замітки виражається в послідовному, причинно обумовленому викладі трьох фактів: випуск мільйонного трактора відзначено високою нагородою, з цієї нагоди партія і уряд надіслали поздоровлення тракторобудівникам.

"Правда" 21 січня надрукувала репортаж свого харківського кореспондента з ХТЗ. В ньому також згадуються всі ці три факти, але набагато ширше розповідається саме про перший факт. Починається репортаж із згадки про випуск першого трактора на ХТЗ, а далі йде розповідь про змагання за право працювати на конвеєрі в день випуску ювілейної машини. Ось вони на своїх робочих місцях, переможці цього захоплюючого змагання, їх руками твориться трактор. А потім мітинг, читання Указу, урядового привітання, промови, овації, прийняття рапорту партії і уряду.

Зверніть увагу: матеріалу надруковано вдвічі більше, факт описано набагато шир-

ше, але все це зроблено в порядку інформації. В репортажі з'явилися імена людей, нові подробиці, але й вони тільки названі. Головна думка — про видатну виробничу й політичну перемогу тракторобудівників — в репортажі залишається не розкритою, вона лиш уточнюється і деталізується. Тому й фабула репортажу в порівнянні з фабулою хронікальної замітки по суті залишається незмінною.

"Комсомольская правда", набравши повідомлення про випуск ювілейного трактора заголовним шрифтом і заверставши його на місці передової статті, зразу ж під ним дала коментар "Здрастуй, мільйонний!". Характер цього матеріалу вже інший в порівнянні з репортажем "Правды". Починається він з опису унікального документа — мандата комсомольця Василя Черноіваненка, виданого молоддю села Гнатівка. В мандаті він іменувався "відповідальним за будівництво ХТЗ". Василь Черноіваненко збирав перший трактор. Тому природно було надати слово для коментування важливої події саме йому. Ось його слова:

"В. Ф. Черноіваненко: Важко сказати, яке торжество для мене дорожче. Адже і те, що було першого жовтня 1931 року, пам'ятаю, як сьогодні. Двадцять п'ять тисяч будівельників зібралися тоді на мітинг. Лютчик Михайло Водоп'янов розкидав з літака листівки з привітанням "Правды". А потім Григорій Іванович Петровський розітнув стрічку, пройшов у цех і повернувся відтіля на червоному тракторі. Вела машину наш кращий будівельник Маруся Бугайова".

Як бачимо, це вже новий факт, сторінка історії. Автор вдався до ретроспекції, щоб набагато факт додатковим змістом і посилити звучання головної думки.

Одразу ж він, мовби продовжуючи аналіз історичної паралелі, дає стислу картинку незвичного параду тракторів, які випускає ХТЗ від дня свого пуску. Парад відкрив ювіляр, що тільки-но зійшов з конвеєра, за ним проторохтів колісний СХТЗ зразка 1931 року, а потім десяток інших...

Послідовність подій знову порушена: з минулого автор переплигнув під кінець торжеств, коли вже відбувся мітинг. Але це виправдано знову ж таки бажанням поглибити думку про велич свята. Після картинки незвичного параду автор вставляє авторський монолог, який у кількох фразах переказує весь репортаж "Правды" і водночас дає яскраву публіцистичну оцінку цієї події. Послухаймо автора, спецкора газети В. Черкасова.

"Найбільше почесней перепало, звісно, іменинникові. Про нього проголошували промови, його вітали ветерани заводу, на честь його було влаштовано мітинг. (От і весь репортаж — Д.П.). Тому, що ввібрав у себе він розум, волю і працю всіх поколінь харківських тракторобудівників. І ось він стоїть зараз як символ цієї творчості. Не якимсь там умовним, переведеним на 15-сильне обчислення, як робили раніше, а живим, зримим, з порядковим номером 1000000. І як тут не згадати мрію Ілліча про сто тисяч тракторів для нашого села".

Це вже оцінка. Оцінка предметна, якщо хочете, образна ("як живий, зримий, стоїть красень трактор") і глибоко публіцистична, бо запліднює головну думку важливою політичною паралеллю: колись Ленін мріяв про сто тисяч тракторів для всієї Росії, а тут один ХТЗ виробив уже мільйон — як далеко вперед пішла наша країна!

Здається, на цьому можна закінчувати, сказано в основному все і значно більше, ніж у репортажі "Правды".

Але автор не задовольняється цим. Він коментує не тільки факт як підсумок важливих дій, він хоче пролити світло і на становлення факту. В репортажі "Известий" було показано безпосереднє народження факту — мільйонного трактора на конвеєрі складального цеху. Але там показано все гладенько, теж як готовий результат. Спецкор "Комсомолки" заглиблюється в ядро факту, відшукує драматургію його складових частин.

Виявляється, змагання за право складати мільйонний трактор тривало більше місяця. На ділянці головного конвеєра висіло світлове табло, що сповіщало про хід зма-

гання. Невсипно працював комсомольський штаб змагання. Три зміни боролися за велику честь. Перед самим фінішем, коли вже всі визнали перемогу за зміною Валентина Білецького, хтось з його робітників заворонився і конвеєр на кілька годин зупинився. Це була біда, яку переживала вся зміна. Право на складання ювіляра завоювала бригада Петра Гришина.

Автор знову повертається назад, до того, як мільйонний трактор ще складали, і надає слово для коментування майстерові Гришину: "П'ятдесятитіття Радянської влади і наш мільйонний. Це не просто збіг цифр і дат. Без першого ювілею був би неможливий другий. По-моєму, кращого дарунка до дня народження нашої держави не придумаєш". Це ще новіший відтінок думки.

За ним слово надається Миколі Романенку, слюсарю-складальнику. Він говорить про якість машин, про величезний запас моторо-ресурсів. А далі авторська ремарка про наукову організацію праці на заводі, про вдосконалення технології виробництва. Це знову ж таки доповнює розповідь про перемогу колективу заводу.

І, нарешті, кінцівка: "Я не знаю, хто сяде за кермо цього трактора, проведе на ньому першу борозну. Мабуть, це буде добрий і мудрий хлібороб. Довго і гарно буде ходити з ним надійний сталевий орач — матово-білий колір зверху, на грудях радіатора слово "мільйонний". За ним іде мільйон перший".

Матеріал цей — результат серйозних творчих пошуків і сміливої ініціативи автора. Треба було знайти ветерана з оригінальним мандатом, і зануритись в атмосферу внутрі-цехового змагання, і взяти інтерв'ю у потрібних людей. Але нас зараз цікавить у першу чергу фабульна схема коментарю. Вона не послідовна в часі, складена не з рівноцінних фактів, але на диво тримається купи і сприймається як єдине ціле. Що ж цементує матеріал? Єдність думки, ідеї. На очах читача, завдяки вдало розташованим фактам і деталям, вона розвивається в ширину і глибину, набирає публіцистичного уза-

гальнюючого і водночас поетичного звучання.

В аналітико-публіцистичних жанрах, за винятком кореспонденції та листа, в основі яких може лежати один факт і він складатиме фабулу розповіді, на першому плані, як правило, виділяється думка, її зародження, розвиток і завершення. Все інше: факти, приклади, подробиці, міркування, авторські відступи тощо — підпорядковуються їй. Тому й фабула статті, коментарю, огляду, відкритого листа часто являє собою схему розвитку головної думки. На її стрижень і відгалуження нанизується вся фактура розповіді.

Буває, що ця думка втілюється авторами в образі. Тоді в основі розповіді стає образ, підпорядковуючи собі весь виклад. Згадайте статтю В. І. Леніна "Революціонери" в білих рукавичках". Революційне передгроззя 1905 року викидало на поверхню чимало фактів вдаваної революційності ліберальної буржуазії. Ленін уважно вивчав їх, аналізував і, щоб дати їм належну оцінку, виступив з статтею. Образ "революціонера" в білих рукавичках" якнайліпше, дотепно і вбивчо уособлював думку про непослідовність і поміркованість лібералів, дуже далеких від справжньої революційності. Цьому образу в статті підпорядковані десятки фактів і подробиць, які переконливо стверджують правильність основної думки про буржуазний камуфляж в революції, що насувалася в Росії.

Іноді автор сам виступає в коментарі, огляді чи навіть статті як ведучий і своєю присутністю зв'язує воедино весь виклад. Він же стає носієм та інтерпретатором основної ідеї виступу. Згадаймо хоча б роль автора — Марієтти Шагінян чи Іллі Еренбурга — в їх есе, особу Максима Горького в його відкритому листі "З ким ви, "майстри культури?" чи постать Ярослава Галана в його непримиренних діалогах з Папою Римським. На радіо і телебачення часто ця роль доручається ведучим або конференсьє, які не тільки зв'язують передачу, а й часто коментують її.

В основі фабульної схеми аналітичних жанрів нерідко лежить зіставлення або зіткнення фактів, внаслідок чого викрешуються іскри думки. Вони й освітлюють зіставлені факти і дають поштовх для залучення нових і розвитку думки. Поміркуйте: Ленінові треба висміяти безпринципність і угодовство Старовера, що кається "в гріхах", — така ідея, мета репліки. Не вдаючись у коментування його виступів, Ленін уподібнює угодовця героїні чеховського оповідання "Душечка". І тут же дає просте зіставлення фактів: "Душечка жила спочатку з антрепренером і говорила: ми з Ванічкою ставимо серйозні п'єси. Потім жила вона з торговцем лісом і говорила: ми з Васічкою обурені високим тарифом на ліс. Нарешті, жила з ветеринаром і говорила: ми з Колічкою лікуємо коней..." [4].

Саме зіставлення цих трьох фактів уже викрешує думку. Нам стають зрозумілими поведінка і переконання ренегата без цитації уривків з його виступів, без їх коментарів. Прийом зіткнення фактів дуже зручний в полемічних виступах. Завдяки йому легко підкреслити безпідставність або хиткість позицій супротивників.

В художньо-публіцистичних жанрах спостерігаємо повторення цих прийомів, тому що в них також досліджуються факти і події дійсності, але з'являється дещо нове в фабульній будові. Ось хоча б відомий фейлетон Д. Заславського "Соска в аспекті", типовий газетний фейлетон. Починається він так: "Ми сказали завідувачому виробничим відділом технічного управління Народного комісаріату гумової промисловості:

— Нас цікавить соска.

Завідуючий глянув на нас вдумливо, серйозно і доброзичливо спитав:

— Соска в якому аспекті?

Ми сказали:

— Соска в аспекті філософському, історичному, філологічному, а також чому ніде не дістати соски?" [5, 151-152].

Як бачимо, з першого ж акорду в фейлетоні з'являється автор. Він веде розмову з

наркопатським чиновником, причому активну, наступальну, намагаючись виявити причину, з чийої вини немає сосок. Він зіставляє вислови чиновників четвертого, третього і другого поверхів наркомату і врешті виявляє дивовижну безтурботність про малюків, батьки яких пішли на фронт. Ніхто і не задумувався над виробництвом сосок. Війна, мовляв. А тим часом звідусіль чути тривожні сигнали: "СОС-ку!" "СОС! СОС! СОС-ку!"

Лиш під кінець автор розкриває привід, чому він взявся за написання фейлетону: в редакцію "Правди" почали надходити скарги — ніде не можна купити для малят соски. В листах до редакції — факти. Можна було і їх змалювати: люди звертаються до аптек, а їм відмовляють; жінки обурюються, а торговельники розводять руками. Але фейлетоніст дошукується причини цього факту і знаходить її в апартаментах наркомату.

Причину викрито, обурливий факт засуджено. Завдяки чому? В ході викладу автор вдається до публіцистичних коментарів та оцінок. Але це ми стрічали в статтях і коментарях. На перший план у фейлетоні стає сатиричний образ — "соска в аспекті", за яким ми бачимо байдужих і зачерствілих чинуш. Пізніше Д. Заславський розповідає: "Приходжу. Сидить приємна жінка. Кажу: "Я з редакції", — далі не говорю. Вона не питає. Починається розмова.

— Мене цікавить соска. Вона говорить:

— А в якому аспекті?

Як тільки вона сказала: "В якому аспекті?" — звісно одразу почав народжуватись фейлетон. Контраст між соскою і аспектом надто вже великий" [5, 461].

З точки зору побудови цього фейлетону ми не помічаємо принципової різниці, скажімо, з кореспонденцією або коментарем. Фабула розвивається в ході дій і розмов автора. Але важливо запам'ятати, що в центрі розповіді не автор, а образ, який виражає задум автора, ідею засудження неподобства з сосками. Образ цей одразу захоплює нас, викликає різні асоціації та роздуми і ми оцінюємо ставлення наркопатських

діячів до соски вже через призму викликаних образом почуттів та роздумів. Це якісно нова риса, яка виділяє фейлетон з ряду інших жанрів.

Тепер проаналізуємо один з нарисів, ну, хоча б відзначений премією "Алейський інцидент". Починається нарис з того, що голова райвиконкому Батюк виїжджає до колгоспу "готувати питання про хлібоздачу". А в цей час голова колгоспу "Родина" Олексій Павлухін, рятуючи хліб від дощів, засипає і закопує зерно в траншеї. Тут на току й застав його Батюк. Відбувся гострий діалог, який дав поштовх далішим складним і драматичним діям.

Якби автор обмежився переказом цих фактів та дій, вийшла б критична кореспонденція. Але Анатолія Стреляного не задовольнив переказ, опис. Він вирішив заглибитись у психологію обох героїв, відтворити внутрішні мотивації їх вчинків. Зав'язавши перший вузол конфлікту, автор зупиняє свій погляд то на одному, то на другому. Ось Батюк повертається в райком. Внутрішньо він задоволений: піймав голову колгоспу на гарячому, на бюро покаже свою принциповість. І раптом психологічна деталь: "Але Батюка дратувало, що Павлухін байдужий до того, як про нього можуть подумати "наверху", зовні тихий і скромний, а насправді не боїться ризику, рішучий і твердий. Ще більше дратувало, коли він слухав про Олексія: "Це міг зробити тільки Павлухін".

Павлухін, звичайно, негайно поїхав до райцентру. Першим, кого він зустрів, був прокурор Осипов. Не привітавшись, той пружинисто пройшовся повз, чим одразу насторожив Олексія. Але все ж він був далекий від того, що може статися найгірше. Правда, розумів, як легко зараз загострити будь-яке питання, зв'язане з заготівлями, але вірив у силу здорового глузду. До того ж його колгосп по продажу хліба державі на першому місці".

З таким настроєм і переконанням він і виступив на бюро, волаючи до здорового глузду керівників. "Але по тому, як його слуха-

ли, Олексій став відчувати: говорить він щось не те, чекають од нього зовсім іншого і дивляться здивовано, поблажливо і осуджуюче; його вражали ці погляди: суворі і доброзичливі одночасно, ніби такі, що прагнуть передати йому розуміння речей, для всіх давним-давно зрозумілих, буденних".

І так картина за картиною. Один психологічний малюнок змінюється іншим. На фоні змалювання дії, сутичок, вчинків ці картини надають розповіді живої плоти. Ми дедалі чіткіше розуміємо, що в двобій вступили не тільки голова колгоспу і голова райвиконкому, а два зовсім різні людські характери, що вони не відступляться од своїх позицій і що закінчиться поєдинок драматично.

В нарисі, отже, викладаються не тільки факти, що мали місце в колгоспі і райцентрі, — всі вони абсолютно точні, але й змальовується внутрішній стан людей, які чинили ці факти, психологічні порухи і реакції од цих вчинків, тобто зображується "процес творення фактів людиною і процес впливу фактів на людину". А це вже мистецтво, мистецтво слова.

Яка фабула цього нарису? А така: хазяйновитий голова колгоспу намагається врятувати хліб від псування. Зарозумілий голова райвиконкому розцінив це як антидержавний вчинок і робить усе, щоб притягти голову колгоспу до судової відповідальності. За невинного голову вступаються колгоспники, партійна організація колгоспу, але районний діяч схилив на свій бік прокурора, бюро райкому і суд. Голову знімають з роботи, він виїжджає з села. Голова райвиконкому торжествує перемогу, хоча вважає її всього лиш як інцидент у його високій державній діяльності.

Коротко, стисло, але все про згадані події. Все, та далеко не те, що написано в нарисі. В ньому діють живі люди-типи, в ньому змальовано внутрішній світ цих людей, їх сутички і суперечки, їх взаємовідносини і переживання. Основою розповіді в нарисі став, отже, сюжет, специфічний фактор саме художнього твору. Згадайте замітку в газеті про поведінку в одному з сіл Ізюмщини

урядника і викладу його Чеховим у сатиричному оповіданні "Унтер Пришибеев". Між ними дуже багато спільного, хоч і є принципова різниця. Але про це потім.

Давайте тепер зіставимо всі проаналізовані твори інформаційно-публіцистичних, аналітико-публіцистичних і художньо-публіцистичних жанрів. Неважко помітити, що в основі їх викладу є щось спільне. Це спільне — факт або кілька фактів, у яких скондована певна дія. Вона з чогось починається, до чогось іде і чимось закінчується. Відповідно все це і зображується у викладі, починаючи від коротенького листа чи репліки і закінчується нарисом або фейлетоном. Це спільне для всіх творів публіцистики і є фабулою.

Мабуть, найточніше про неї висловився Остап Вишня. Якось у розмові з автором цих рядків, коли йшлося про те, як він пише, великий гуморист сказав так: "Я не сідаю за писання фейлетонів чи усмішок, поки не знайду три точки: з чого почну, на чому наголошу в майбутній розповіді і чим закінчу її. Всі вони однаково важливі для мене". На жаль, ніде цей вислів у творах і щоденниках Вишні не задокументований, але він мав місце і легко стверджується аналізом його власних творів.

Це трохи схоже на сюжетну схему — зав'язка, кульмінація, розв'язка, але має і свою відмінність. Якщо в сюжеті всі ці частини взаємозв'язані, взаємообумовлені і являють одне ціле, коли нічого не можна ні скоротити, ні додати, в даному разі такої цілості немає. Це лиш три головні віхи розповіді, які обов'язково мають у творі бути. До того ж вони не є тотожними з елементами сюжету. Початок, скажімо, статті не завжди буде зав'язкою викладу, як і закінчення — розв'язкою.

З висловом О. Вишні дуже перегукується думка О. І. Купріна. Описуючи одного оповідача, що вмів висунути на перший план істотне і в той же час володів мистецтвом кидати часом "таку характерну, незабутню дрібницю, яка зразу освітлювала

всю розповідь", Купрін підкреслює, що "події в нього завжди мали звабливий початок, вагому, змістовну середину і всеохоплююче закінчення" [6]. Як бачимо, ті ж таки "три точки", але вже з певним уточненням щодо функції — початок має зацікавити, середина розкрити суть, а кінець сказати все.

Не буде це і спрощенням проблеми. Для журналіста це справді інколи справа творчих мук. — знайти для живого твору найкращий початок, викласти його з наростаючим інтересом і влучно закінчити. Гадається нам, оті "три точки" і є альфою і омегою фабули журналістського твору. На певній стадії творчих пошуків, коли визначено ідею майбутнього виступу і обрано жанр, зусилля автора зосереджуються саме на виборі найзручнішої архітекτονіки твору з тим, щоб у ньому все було на місці, нічого зайвого, нічого затіненого, щоб все вражало читача. Саме на цій стадії починає розсипатися попередньо складений план, бо як і в художньому творі, де з'являються образи, характери і починають діяти за притаманною їм логікою вчинків, у журналістському творі зароджується думка, заволодіває певними фактами чи подробицями, дедалі розвивається, теж за внутрішньою, властивою їй, логікою, і набирає якогось закінченого виразу. Тепер уже тема розгортається не в попередньому плані, а в фабулі майбутнього твору, де всі його компоненти відповідно продумані і вмотивовані, де ними виступають точно поставлені факти або подробиці факту.

Чому саме фабула, а не сюжет, як це загальноприйнято? А тому що сюжет і сюжетність властиві в першу чергу і головним чином художнім твором. Сюжет починається там, де з'являються характери. О. Островський свого часу писав: "Драматичний письменник менш усього сочинитель: він не видумує, що було, — це дає життя, історія, легенди; його головне діло показати, на основі яких психологічних даних відбулася яка-небудь подія і чому саме так, а не інакше" [7]. В цьому відповідальному ділі художникові велику службу служить як-

раз сюжет: на основі психологічних даних конкретних людських характерів обґрунтувати характер подій. Фабула ж постачає події дійсності, в ній сконденсовуються факти живого життя, які потім письменник освоює художньо.

Журналістика має справу безпосередньо з фактами, подіями і явищами життя, вона відбирає з них найхарактерніші з точки зору політики і своїми специфічними засобами зображує їх. Звісно, що логічно вона вдається до фабульності, до фабули як конструктивної літературознавчої форми, що найближче стоїть до фактів дійсності. Так було з часів Аристотеля, так воно і понині, незважаючи на дискусії і теоретичні викладки різних літературознавчих шкіл (маємо на увазі передусім школу Веселовського і її вельми активного послідовника Л. Тимофєєва). Основною рушійною силою, що спричинює в фабулі рух, дію, є життєвий конфлікт. В журналістському творі він дає рух, розвиток думці, ідеї, а в жанрах художньо-публіцистичних — і художніх образів та характерів.

Але можуть спитати: як же тоді розуміти численні приклади з журналістської практики, коли говорять: "сюжетний хід", "сюжетний прийом", або просто "сюжет?" І справді. Євгеній Рябчиков пише в брошурі "Народження теми": "Письменник-журналіст Микола Михайлов у своїй чудовій книзі "Іду на меридіану" в ролі своєрідного сюжету обрав подорож по географічному меридіану. Він прилетів літаком на Північний полюс і почав свою подорож, тримаючи путь по меридіану через екватор до Антарктиди. Цей зовні "географічний сюжет" надав нарисам динамічність, жвавість, спрямованість" [8]. В іншому місці автор називає маршрут плавання Кон-Тікі як сюжет книги Тора Хейердала, в третьому шлях автора "Владимирских проселков" теж видається як певний сюжет.

Давайте поміркуємо. Не секрет, що журналіст, обдумуючи зібраний матеріал, завжди шукає в ньому такий факт або таку подробицю, яку можна покласти в основу розповіді. Знову ж таки турбується він і про

те, щоб якось зв'язати цей найхарактерніший факт, або, як інколи його називають "ізіюмину", з іншими, поставити їх у певну залежність і вмотивованість. При всьому цьому маються на увазі пошуки новизни, свіжості викладу, якогось несподіваного повороту, що привернув би увагу читача або слухача.

Мабуть, дуже влучно відповів на ці питання один з практичних журналістів, кореспондент Всесоюзного радіо Ф. Свешников. "Пошук цікавого повороту — це не трюкацтво, а творчий підхід до теми, не нагромадження надуманих гострих ситуацій, а вміння підмітити, знайти в самому житті і яскраво зіставити нове, цікаве, характерне. В цих знахідках і виявляється журналістська майстерність, вільне володіння матеріалом, ширина і глибина авторських асоціацій" [9].

Дуже слушно сказано! Нині важко собі уявити більш-менш вправного журналіста, котрий не шукав би якоїсь виразної знахідки. І несподіваний хід у викладі, і незвичний ракурс висвітлення теми, і напруга розповіді завжди є плодом творчої активності автора. Проявляється вона, насамперед, в фабулі твору. Тому правильніше буде говорити про оригінальний "фабульний хід", "поворот фабули". З другого боку, творчі знахідки авторів часто реалізуються в композиції творів, про що йтиме мова пізніше.

Зупинимось на фабульних прийомах або "ходах", що найчастіше трапляються в журналістській практиці.

Розповіді від автора. Дії, що прихована в факті або думці, що впливає з ряду споріднених фактів, дає хід авторська розповідь. Вона зв'язує виклад фактів воедино, починає його, коментує, наголошує і завершує. Композиційно вона може будуватися по-різному, а наскрізна, доцентрова сила належить особі автора. Згадаймо фейлетон Д. Заславського "Соска в аспекті". Він починається фразою: "Ми сказали завідувачому виробничим відділом..." Оце "ми сказали" повторюється кілька разів. Автор активно втручається в розмову, у вияснення причин і

при цьому коментує, оцінює відповіді та пояснення. І закінчує: "Повідомляємо: соски будуть тоді, коли люди, яким доручено дуже важливу справу, займуться не аспектами, а справжнім ділом". Особа автора фігурує завжди в репортажах, інтерв'ю, коментарях. Це дуже плідний прийом, тому що кожний автор по-своєму неповторний і його постійні пошуки в цьому напрямку дають багато свіжих і захоплюючих виступів.

Виклад від першої особи. Це може бути герой нариса або фейлетону, якийсь нейтральний оповідач або сторонній спостерігач, який бачить або знає глибоко факти суму фактів і в певному порядку їх викладає. В Остапа Вишні це часто хитрий і меткуватий дід або "один знайомий колгоспник". На радіо або телебаченні це ведучий, що своїми репліками або дотепами скріплює коментар або огляд. За цього прийому завжди на першому плані монолог.

Василь Большак 1959 року написав цикл нарисів про Євгенію Долинюк, двічі Героя Соціалістичної Праці. Всі вони написані від імені жінки, що працює в ланці прославленої ланкової. Автор не називає її прізвища, але старанно стилізує мову і вкладає в її вуста багато щирості і простоти. Ось як починається цей цикл нарисів: "Я знаю трохи про вас, нам Геня розказувала. І листи ваші читала. А що вже чекала вас Долинючка!.. Оце вона поїхала в сусідній район... А мені наказала: як приїде білоруська сестричка Яніна, — зустрінь, пошануй. Я, каже, скоро вернуся..." [10].

Деякі автори особі оповідача надають певного фаху, і тоді він викладає події і факти саме з точки зору певного спеціаліста. Гумористи нерідко обирають таким оповідачем... дитину і висвітлюють серйозні факти і думки "устама младенца". Взагалі цей прийом, якщо його використовувати творчо, дуже плідний на творчі знахідки.

Прийом зіставлення або паралельної розповіді. Авторіві треба відстояти свою думку, свою точку зору. Але він, щоб підкреслити правильність, викладає її в зіставленні з іншою, протилежною. Зіткнення цих точок

зору рухає розповідь до логічного завершення. Десь у якійсь найважливішій точці перша, правильна думка, перемагає супротивну, і розповідь закінчується. На радіо або телебаченні це можуть бути два коментатори або ведучі. Прийом цей лежить в основі драматургії виступів відомих сатиричних пар — Шурова і Рикуніна, Тарапуньки і Штепселя, Миронової і Менакера, а також групових діалогів КВК. Тут, звичайно, домінує діалог.

Радіожурналістці А. Іцховській було доручено висвітлити дискусію про роззброєння, що відбулася на молодіжному фестивалі в Гельсінкі між радянськими та західнонімецькими студентами. Фактичного матеріалу багато, матеріал серйозний, і було б найкращим варіантом просто переказувати його. Але як краще подати матеріал, як "повернути" виклад?

Спостережлива журналістка примітила таку подробицю під час суперечки. На столі, за яким сиділа одна з учасниць дискусії — західнонімецька дівчина, лежала коробка сірників. На етикетці був намальований солдат з написом: "Армія дасть тобі славу". Радянський студент запалив сигаретку цими сірниками і поклав поряд з німецькими коробку наших сірників, на якій було написано: "Не жартуй з вогнем". Ось ці дві сірникові коробки і лягли в основу репортажу про дискусію в Гельсінкі "Балада про коробку сірників". Автор в образі двох коробок і двох написів на них зіставила два протилежних погляди на проблему роззброєння і в ході цього зіставлення показала життєвість нашої політики миру.

Неважко помітити в цьому прикладі ще й таке. Звичайна собі подробиця — дві коробки сірників, що опинилися поряд, може, цілком випадково, — раптом в руках вдумливої журналістки... заговорила. На якийсь час, поки тривала розповідь, вони ввібрали в себе великий ідейний зміст і стали вражати не тільки наш розум, а й почуття. Вони, коробки, стали художньою деталлю, навколо якої снувалася тканина репортажу. Репортаж цей тому й запам'ятався багатьом

радіослухачам, що глибоко запав у свідомість і почуття саме цей образ.

Прийом асоціацій в ході розповіді. Він також дуже плідний, особливо в репортажах, коментарях, статтях і публіцистичних нарисах. Автор викладає думки, факти у певній послідовності, аналізуючи їх. І в ході цього викладу він раптом згадує якийсь випадок, або вислів, або факт зовсім іншого змісту, але асоціативно близький до даної розповіді чи окремого її моменту. Згадане він вплітає у свій виклад як додатковий аргумент на ствердження якоїсь думки.

Особливо полюбляє цей прийом Олександр Михалевич. Ось хоча б невеличкий уривок з статті "Ти учасник великої суперечки": "Коли ростовський токар, студент університету Микола Чеботарьов, піднімаючи голову над біжучою роботою, ділиться таким узагальненням своїх думок про людину: "Один тягне в квартиру м'який диван і більше йому нічого не треба, його мета — затишок у домі, інший шукає в промерзлих тайгових хребтах алмаз: його мета — затишок у цілому світі" — то це не тільки "приватне" моральне кредо Чеботарьова.

О ні, переконання далеко дістають, вони б'ють по лиці всілякий егоїзм, вони добре воюють проти найзакореніліших, найупертіших житейських істин, про які ще Дідро, великий французький просвітитель-матеріаліст, говорив, по-своєму оголюючи потворство старого суспільства: "Щоб бути щасливим — треба мати хороший шлунок, зле серце і зовсім не мати совісті" [11].

Тут зв'язки між викладеними фактами чисто асоціативні. В наступному абзаці — нові асоціативні згадки і вплетения, а там знову інші. Всіх їх об'єднує спільна думка, що й розвивається завдяки ось цим асоціативним імпульсам.

Журналістська практика, звичайно, знає значно більше фабульних прийомів і "ходів". Власне кажучи, що не автор, то свої пошуки і знахідки. І це дуже добре, краще, ніж би всі дотримувались названих прийомів. Не треба забувати, що в кожному конкретному випадку

пошук, "хід" і форму викладу диктує фактичний матеріал, він — невичерпне джерело пошуків та знахідок. Але вчитися можна і на відомих прикладах та прийомах, на вже осмисленому досвіді майстрів.

Сюжет, сюжетність

Якщо за Горьким фабула — це факт, а нарис чи інший жанр фабульний, бо побудований на фактах, то як тоді визначити сюжет? Олексій Максимович дав нам досить вищерпну і недвозначну відповідь.

Сюжет — це "зв'язки, суперечності, симпатії, антипатії і взагалі взаємовідносини людей — історії зростання і організації того чи іншого характеру, типу" [12].

Теоретики літератури сперечалися і досі продовжують сперечатися у формулюванні сюжету, підмінюючи його то поняттям фабули, то композиції, а видатний практик літератури висловився ось так, прямо і категорично, як розумів сюжет в процесі народження художніх творів. За Горьким сюжет починається там, де з'являється людина. Її дії, вчинки і переживання, її взаємовідносини з іншими людьми у художньому творі і диктуються логікою людського характеру, його розвитком і становленням. У свою чергу характер або характери проявляються в діях і вчинках, у зіткненнях і суперечках, у розвитку конфлікту.

Принципово важливим у горьківському визначенні є те, що саме людські характери зумовлюють дію, а не певна система подій зумовлює становлення характерів. При заданій системі подій, які декотрі теоретики вважають сюжетом, характери, за висловом Добролюбова, стають "схожими на фонтанчики, що б'ють вельми красиво та жваво, але залежать у своїх проявах од стороннього механізму, підведеного до них" [13].

Недарма листи та мемуари видатних художників слова засвідчують нам скарги на "непокірних" героїв своїх творів: Тетяна Ларіна не послушалась Пушкіна і наперекір його бажанню вийшла заміж, Анна Кареніна кинулась під поїзд, хоча первісний начерк

фабули роману цього не передбачав, та подібні.

Вся складність художнього письма полягає в тому, що характер не можна зобразити лише переліком його властивостей, лише розповіддю про нього, як це нерідко грішимо ми, журналісти. Характер можна розкрити тільки в умовах зображення всіх взаємовідносин і зв'язків, в умовах конкретного виявлення внутрішнього світу героя. Логікою своєї поведінки і фантазією автора вони, герої, включаються у певні події, у певні відносини і у вчинках та діях розкриваються і формуються як типи. Таким чином, створення характеру і створення сюжету — це єдиний творчий процес. В. Цвіркунов має рацію, коли після глибокого аналізу природи сюжету художніх творів дійшов такого висновку: "... основою, вихідним пунктом для визначення суті сюжету повинен бути характер з усією різноманітністю його зв'язків і відносин, характер, що виявляється в конфлікті, тому, що саме це найбільш повно характеризує природу сюжету..." [14, 149]. Однак має рацію В. Шкловський, котрий розширює розуміння сюжету, твердячи, що в сюжет входять складовими моментами і аналіз характерів, і опис природи, і думки автора.

Так вирішується проблема визначення сюжету в художніх творах. А в творах журналістики, публіцистики? Вище вже згадувалося, що деякі практики механічно переносять термін "сюжет", "сюжетний хід", "сюжетний прийом" в журналістику, незважаючи на те, чи змальовується в журналістському творі характер. Тому дуже часто ми маємо справу з підміною термінів. У якійсь мірі її намагається виправдати Ю. Лазебник.

"Коли вести мову про сюжетність у журналістиці, — пише він, — то слід встановити чітку межу між тим повним поняттям сюжету, яке властиве для епічних і драматичних творів, і тими частками його, які використовуються в ряді жанрів преси і які ми називаємо "сюжетними прийомами". І далі він виділяє чорним шрифтом як нотабене: "Значення сюжетних прийомів у жур-

налістиці перш за все полягає в тому, щоб сплавлювати факти і події в єдиний вузол, створювати ідейну повноту в творах, надавати їм краси звучання" [15, 243].

Звісно, що межу слід обов'язково провести, але для того, щоб не переносити механічно в журналістику специфічних літературознавчих термінів. Заміна слова "сюжет" висловом "сюжетний прийом" не рятує справи. Якщо в журналістському творі не змальовується характер, то й про "сюжетні прийоми" говорити нічого. Специфічні прийоми, що сплавляють факти і події в єдине ціле, в журналістиці справді існують і ми їх розглянули вище. Йдеться про фабульні прийоми, про творчі пошуки і знахідки в побудові фабули твору. Повторюємо: саме тому фабули, а не сюжету, що фабула як зміст факту або певна система фактів є витвором об'єктивного розвитку дійсності, а сюжет — це художній витвір в ході образного зображення цієї дійсності, коли творчою уявою художника створюються живі характери і типи в певних типових обставинах.

Журналістика теж вдається до сюжетного зображення дійсності, але далеко не в усіх жанрах. Можна з впевненістю назвати такі з них: нарис, фейлетон, памфлет і рідше — репортаж. Саме в них публіцисти нерідко піднімаються до художнього відтворення дійсності, зображують цікаві характери і обставини, в яких діють герої. Але далеко не завжди. І нариси, фейлетони та репортажі часто бувають безсюжетними.

Давайте з цієї точки зору проаналізуємо той же фейлетон Д. Заславського "Соска в аспекті". Починається він з фрази, яку автор сказав у наркоматі гумової промисловості: "Нас цікавить соска". У відповідь він почув вдумливе, серйозне і доброзичливе: "Соска в якому аспекті?". Це, безумовно, цікавий, можна сказати, фейлетонний початок, тобто перший елемент фабули журналістського твору. Він міг би стати і зав'язкою сюжету, бо в якійсь мірі відтворює настрій наркоматського чиновника. Але сюжет міг народитися тоді, коли цей штрих настроєності

чиновника переріс би в характер. Порівняйте, як розвивається характер чиновника, а водночас з цим формується і сюжет в "Смерті чиновника" Чехова.

Але фейлетоніст не береться зображувати характер свого співбесідника, він змальовує хід розмови про соску, коментуючи її. Дія не розвивається, розвивається думка: соски не виробляються через байдужість та бездушність наркоматівських діячів. Автор іде на третій, четвертий поверхи і теж нічого не вияснює, окрім того, що відповідалні мешканці цих поверхів суперечать один одному. Нарешті, ідея фейлетону доходить свого завершення: СОС! без соски не можна! І це найвища точка викладу. Автор підкріплює її цитатою з листа матерів і закінчує виклад тезою: соски будуть тоді, коли серйозні люди займуться ділом по-серйозному. Не можна вважати її справді фейлетонною кінцівкою, але формально вона завершує розповідь.

Фейлетон, як бачимо, правомірний, повнометражний і визнаний одним з кращих не тільки в Заславського. А сюжету в ньому немає. Чому? Тому що в фейлетоні не змальовано, не розкрито характеру. В даному випадку і не було потреби його зображувати — важливо було розкрити думку, утвердити ідею, звичайно, з допомогою розкриття і зіставлення фактів.

Але прочитаємо в тому ж таки збірнику [5, 153-156] фейлетон Д. Заславського "Гвинтик з роздумуванням". Починається він згадкою про героїчного горобця в тургенівському вірші в прозі, що в любовному пориві кинувся на страшне чудовисько — мисливську собаку, захищаючи своє дитя. А далі викладається живий епізод. До друкарки Марії Іванівни влітає техсекретар Аня і наказує переписати "бумажку", бо допущена "помилка": замість "согласно договора" надруковано "согласно договору". Маленька, тиха, скромна Марванна у відповідь раптом категорично відрізала: "Я не перепису, я написала правильно".

Перед нами, отже, спалахнув якоюсь іскрою характер і зразу зав'язалася дія. Це

вже не початок фейлетону, як ми щойно бачили, а зав'язка сюжету. Подальша дія в розповіді залежатиме від поведінки друкарки, а поведінка ця зумовилася об'єктивними фактами і особливостями її характеру.

І справді, невдовзі Марванна була викликана до начальника відділу Тараканича. Знову зіткнення і знову дивовижна впертість маленької друкарки: "Я написала правильно: 'согласно договору', а 'согласно договора' — неправильно". Тараканич глузує з цієї, здається, безпомічної жіночки і наказує переписати бумажку, а та: "Я не перепису", — тихо і твердо відповіла. Тоді Тараканич оголосив, що він звільняє її з роботи.

Конфлікт загострюється, події розгортаються. Але подумайте: чи сталися б ці та інші події, якби друкарка взяла та й надрукувала так, як того бажав Тараканич, тобто проявила безпринципність, інакше кажучи, зрадила б своєму характеру? Безумовно, ні, не було б цих і подальших перипетій, не було б фейлетону взагалі. Дію, отже, рухає зіткнення характерів, що виливається в напруженому конфлікті.

Другого дня Марванну викликав начальник установи Корольок. Знову зіткнення, знову відбувається розмова. Але набирає вона вже іншого відтінку, бо той же принциповий характер зіткнувся з іншим — поміркованим і обачливим. Корольок і докоряє друкарці, і співчуває, а потім зауважує, що її філологічні знання не можуть бути для нього авторитетом у вирішенні суперечки.

"Це правильно, — погодилась друкарка, — я подзвонила сьогодні в редакцію "Правди"..."

Корольок не дав їй закінчити. Він зісхопив, очі його округлились, гумор залишив його.

"Що-о?! — закричав він, — в редакцію?! Чорт! А хто вам..."

Він хотів крикнути: "А хто вам дозволив?", але вчасно спохватився. — А що... вам сказали?

"Сказали, що я маю рацію, а 'согласно договора' — неправильно..."

От вам і тиха, скромна Марія Іванівна! Взяла, подзвонила і виставила на посміховисько таку поважну установу... А все це зробив її упертий характер! Оце й кульмінація зіткнення, кульмінація сюжету.

А розв'язка настала після того, як Корольок подякував друкарці за чесну та свідому працю і "бережливе ставлення до репутації установи". Марванна перемогла, і всі три поверхи враз заговорили про неї. Тільки Тараканич невдоволено буркнув головному бухгалтерові:

"Ні, несерйозна людина Кирило Петрович. Хороший — так, але несерйозний. Якщо кожний гвинтик в машині почне міркувати, то що з того вийде...

На що глабуся сказав двозначно:

— Гм..."

Закінчується фейлетон знов-таки згадкою про геройського горобця в тургенівському вірші і цитатою з нього: "Так, не смійтесь. Я благоволив перед тією маленькою, героїчною пташкою, перед любовним її проявом".

Характери розкрилися, конфлікт згас, спричинені ними події вичерпалися, сюжет фейлетону завершився. Перед нами, отже, завершений художній твір. Ми вчитали його в збірці кращих радянських фейлетонів, а він, як крапля води, схожий на гумористичну новелу. І теж закономірно, що це є властивістю розвитку фейлетону як жанру.

Зверніть увагу на виняткову гармонійність всіх цих компонентів твору, і порухів психіки героїв, і виявів їх характерів, і обумовлених ними вчинків та подій, і взаємообумовленості елементів сюжету. Так воно завжди й буває у справжньому художньому творі.

В такому творі неможливо що-небудь викреслити, скоротити або дописати, щоб не порушити цієї гармонії цілності. Л. Толстой справедливо писав: "У справжньому художньому творі — вірші, драмі, картині, пісні, симфонії — не можна вийняти один вірш, одну сценку, одну фігуру, один такт з свого місця і поставити на інше, не порушивши значення всього твору, так само як

не можна не порушити життя органічної істоти, якщо вийняти один орган із свого місця й вставити в інше" [16]. Ми можемо сміливо доповнити список справжніх художніх творів і фейлетоном, його кращими зразками, звичайно.

Читаць, мабуть, уже помітив, що Заславський, маючи справу з дійсним фактом, написав все-таки безадресний фейлетон. Посилання на те, що героїня фейлетону просила не називати ні її імені, ні адреси, справи не рятує. Очевидно, авторові було так вільніше володіти матеріалом і краще його художньо відтворити. Але це зовсім не значить, що сюжетні фейлетони чи нариси можуть бути тільки безадресними. Згадаймо численні фейлетони та усмішки Остапа Вишні, журнальні нариси Юхима Дороша, захоплюючі репортажі Гіляровського.

А ось і адресний нарис. Для зручності дослідження знову зупинимось на "Алейському інциденті". В ньому нічого видуманого і домисленого, в ньому все так, як було насправді.

Як пригадуєте, нарис А. Стреляного починається так: "На світанку Батюк сів за кермо машини і вирушив у неблизьку путь. Учора вечором в райкомі вирішили, що про хлібоздачу пора ставити питання. А для підготовки питання треба роз'їхатися по господарствах. Йому випав колгосп "Родина".

Чому саме "ставити питання?" Бо ллють безперервно дощі, все мокне, буксує, а зерно гріється і псується. Голова колгоспу Олексій Павлухін теж радився з членами правління, стариками і вирішив рятувати хліб, зсипати зерно в траншеї і накривати землею — без доступу повітря воно не псуватиметься. Це відомий спосіб на Алтаї. І ось саме в розпал робіт на току туди приїздить Батюк, відбувається сутичка з головою колгоспу, після якої Павлухін мусить їхати на бюро райкому".

Отже, після короткої експозиції двох сюжетних ліній відбувається зав'язка конфлікту. Безумовно, що зіткнулися двоє різних людей з різними переконаннями і

різними характерами. Щоб підкреслити цю різницю, автор перед другим зіткненням заглиблюється в психологію обох героїв і цим підкреслює відмінність їх характерів. Зроблено це доречно, коли герої їдуть до райцентру, і дуже економно.

На засіданні бюро Батюк і Павлухін перебувають далеко не в рівному становищі: за першим усе бюро, гучні обвинувачення, а другий — одинак, підсудний, хоча й твердо переконаний у своїй правоті і з наміром не відступатися від цього переконання. І ось наслідки зіткнення, вони подані портретним мазком: "На засідання йшла дебела молода людина із здоровим рум'янцем на округлих щоках, ніяковою напівусмішкою на повних хлопчачих губах. Виходила ж людина хворобливо збуджена, бліда, з тремтливими губами і глибокими темними плямами під очима".

Характер владного і зарозумілого Батюка на цьому не вичерпався. Він особисто примусив колгоспників шість днів під заливним дощем розкривати траншеї і висипати на тік зерно — хай гниє, аби на току. Павлухін також продовжує боротися. Не без його ініціативи в селах відбуваються сходи, на яких схвалюються дії голови колгоспу для врятування зерна. Напруження конфлікту невинно зростає — діють два непримиренні характери.

Епізод суду над головою в нарисі подано переказом, а не картиною, але ми відчуваємо безпорадність судді і невинність голови колгоспу. І знову, щоб показати характер цієї сильної людини, над якою так грубо насміялися, автор дає разючу картину його діяльності після суду. "Чи то просто підкоряючись особливому автоматизмові господарника, чи то почувачи відповідальність перед людьми, котрі не повинні терпіти через його нещастя, Олексій працював як проклятий. Він старається, щоб до холодів не зосталося ані щілинки в корівниках, щоб вивезти якомога більше буряків і відремонтувати трактори, щоб був побілений клуб до свят і відбувся великий концерт самодіяльності, — його слабості й його гордості."

І тут його викликають і попереджають: будуть знімати — щоб ані слова. Це діє Батюк, доводить свою лінію до завершення. Так настає кульмінація сюжету. Відчувши, що не всі дії Батюка даються в нарисі вмотивовано, автор, мовби в постскрипті, подає особисту розмову з цим вольовим діячем і підтверджує, що чинить він так за твердим переконанням, що манія командувати — кров і плоть його характеру.

У розв'язці нарисовець концентрує свою увагу на психологічному стані скривдженого Павлухіна. Голова роздумує над тим, що сталося, пише в різні організації, відстоюючи вживаний спосіб збереження зерна в непогоду, і просить вникнути в його горе. Він не зумів переконати в цьому Батюка та інших, він зрозумів, що байдужим був для них як господар, керівник, особа. А зрозумівши, відчув, що треба боротися за себе й інших, котрі можуть опинитися в його становищі.

Сюжет нарису завершився, алеїський інцидент, який сміливо можна назвати типовою подією періоду вольового керівництва, зображено. Знов-таки уявімо на мить, що автор не вдавався б до змалювання характерів дійових осіб, їх психологічних порухів, а просто викладав факти, які він встановив і перевірів. Твір журналістський, звичайно, вийшов би — відкритий лист чи критична кореспонденція; в основі його лежала б певна система фактів і подій, у ньому, можливо, була б певна творча знахідка щодо викладу, але при всьому цьому ми ніяк не виявили б у творі сюжету чи "сюжетних прийомів". Сюжет починається там, де зав'язується клубок зв'язків, суперечностей, взаємовідносин, де в дію вступають людські характери.

У зв'язку з цим слід по-науковому розуміти роль окремих елементів сюжету, зокрема зав'язки. В. Кожин, який глибоко дослідив історію виникнення фабули і сюжету в процесі розвитку світової літератури, цілком обгрунтовано пише, що справжнім рушієм сюжету є співвідношення характерів і обставин. "Подія зав'язки — всього лиш зубець, зачепивши який, починає виправову-

ватись міцно стиснута й іноді малопомітна з першого погляду пружина колізії" [17].

Не зайве буде журналістам запам'ятати і цей термін. Дослівно він означає зіткнення, протиборство. В художньому творі це частіше взаємовідносини і суперечності, це зіткнення характерів і обставин, яке проявляється по-різному, але завжди надає певного поступу розповіді. Сюжет, таким чином, є колізія, що рухається: кожний епізод сюжету являє собою певну сходинку в наростанні і розв'язанні колізії. Саме для колізії характерні зав'язка, кульмінація і розв'язка.

В. Кожинів, конспективно викладаючи сутність колізії, підкреслює насамперед те, що йдеться про художню колізію, про колізію художнього твору, характером своїм відмінну від життєвого конфлікту. "Художня колізія, — пише він, — в кінцевому рахунку виражає певний соціально-історичний конфлікт, притаманний об'єктивній дійсності, але виражає його глибоко специфічно, принципіально по-іншому, ніж, наприклад, наука або публіцистика" [18, 655].

Цю думку він ілюструє на прикладі роману М. Ю. Лермонтова "Герой нашого часу". В романі зображено історичний конфлікт між передовим російським дворянством і самодержавно-бюрократичним ладом. Це зображення, однак, якісно відрізняється від зображення соціальних конфліктів у суспільних науках. Наука розкриває ці конфлікти точніше і глибше. Зате в романі дається художнє освоєння конфлікту. Тут це не просто зіткнення двох соціальних сил, а зіткнення людських індивідуальностей в їх суспільно-історичній, психічній, емоційній і навіть тілесній своєрідності. Саме в індивідуальній конкретності колізії втілюється все це багатство художнього змісту роману. Колізія є своєрідним джерелом енергії літературного твору, його саморуху.

Проте зображення життєвого конфлікту публіцистикою ми також можемо тепер розрізнати. Якщо публіцист не вдається до художнього осмислення фактів і подій дійсності, а намагається лише проаналізува-

ти і оцінити їх, зображуючи на першому плані думки, ідеї, що з них випливають, він у якійсь мірі виступає як учений. Коли ж публіцист ті ж таки факти освоює художньо, з допомогою образно-публіцистичних засобів, він змушений розкривати характери дійових осіб, життєвий конфлікт підносити до художнього звучання, до художніх колізій, у яких вже діють образи-характери. Так і зробив Анатолій Стреляний у своєму нарисі "Алейський інцидент".

Інколи в літературних і публіцистичних творах колізія подається немовби ослабленою, гострих зіткнень у сюжеті немає, характери в ході викладу не розвиваються. Але це не може бути підставою для кваліфікації таких творів як безсюжетних. У свій час М. Чернишевський категорично заперечував проти цього. "Ні, справа не в тому, щоб кожний характер в романі чи драмі неодмінно розвивався, відбивав у собі протягом дії все нові сторони, яких раніше ви не помічали в ньому, а якщо й помічали, то дуже невиразно: справа в тому, щоб кожна особа була живою людиною і, головне, діяла так, як повинна діяти за своєю натурою, а не так, як спаде на думку авторів" [19].

В ході зображення характер може розкриватися, і читач переконуватиметься, чому він саме такий. Характер може також збагачуватись новими рисами, ставати виразнішим. Для змалювання характерів у творах публіцистики, завжди коротких і стислих, це має неабияке значення.

І останнє зауваження. Аналізуючи співвідношення колізії і сюжету, теоретики літератури згадують думку Гегеля про так звану "безобідну ситуацію" в художньому творі. Подібні ситуації, за висловом великого філософа, самі собою не є дією і не ховають у собі стимулів до дії. Але вони створюють певний настрій у читача, служать доречною красивою увертюрою до сюжету. В художньому творі це здебільшого епізоди, які називають експозицією. Стосовно публіцистики, гадається нам, отими "безобідними ситуаціями" можна вважати

ліричні або публіцистичні вступи чи які-небудь домислені епізоди, якими журналіст починає свою розповідь і після яких приступас до розмови по суті дійсних фактів. Такі вступи доречні, потрібні, бо створюють певний настрій у читача, часто задають тон подальшої розповіді. Здається, не дарма Д. Заславський почав свій фейлетон "Гвинтик з роздумуванням" із згадки про геройського горобця. Поштовху для розкриття сюжету ця згадка не дала, але вона багато значить для оцінки всього сказаного в фейлетоні.

Іноді в теоретичних розвідках трапляються твердження, що визначають сюжет як зміст твору або одну зі сторін змісту. Ю. Лазебник пише навіть так: "І коли в журналістському творі відсутня сюжетна лінія, то це означає, що автор пильно не вдивлявся в ту чи іншу картину життя і поверхово передав її зміст" [15, 286]. Якщо підходити з такою міркою, скажімо, до передових, публіцистичних статей, звітів, інтерв'ю, то доведеться майже всіх авторів звинувачувати в поверховості — у цих жанрах "сюжетних ліній" здебільшого не буває. Не є сюжет і змістом художнього твору, бо сюжет не що інше, як послідовність взаємозв'язаних зовнішніх і внутрішніх рухів, в ході яких створюються образи людей, їх характери. Це "зв'язки, суперечності, симпатії і антипатії людей, історії і організації людських характерів". З цього горьківського визначення ми почали розгляд сюжету, ним закінчуємо і вважаємо, що саме в світлі цього визначення слід вирішувати проблему сюжетності в творах журналістики.

Композиція

Всі теоретики літератури тлумачать цей термін як "складати", "будувати".

Однак далеко не всікладають у нього однаковий зміст. Л. Тимофеев, наприклад, вважає композицію категорією всеосяжною, що часто-густо включає в себе сюжет твору. "В тому випадку, — пише він, — коли безпосередній зміст подається в формі певних життєвих подій, які трапляються з даними людьми, коли художник розкриває зображу-

ваних ним людей за допомогою вчинків, які вони здійснюють і які викликані життєвими обставинами, ми маємо справу з сюжетом як одною з форм композиції. В ліриці перед нами композиційна організація, що виражається в русі переживань. Але сюжету як системи подій у ній немає" [20].

Якщо справді відкинути лірику, а взяти тільки твори епічних жанрів, то в них завжди люди, образи, характери розкриваються у вчинках, діях, зіткненнях. Виходить, що й сюжет цих творів підпорядкований композиції. Але ж це неправильно, це різні літературознавчі категорії.

В. Цвіркунов, доречно полемізуючи з Тимофеевим, зауважує, що справді й сюжет, і композиція в художньому творі зв'язані з одним і тим же матеріалом — відтворенням людей з їх зовнішністю і внутрішнім світом, їх характерами, вчинками, способом життя, обставинами, в яких вони живуть. Але це зовсім не дає підстав підпорядковувати сюжет композиції, бо вони на рівних правах, але з різних точок зору організовують спільний для них матеріал твору.

"Сюжет відіграє вирішальну роль у розкритті характеру, в його створенні, — пише В. Цвіркунов, — у сюжеті розгортається конфлікт твору, він активно впливає на реалізацію ідеї і теми, але це зовсім не означає, що характер і конфлікт, ідея і тема є елементами сюжету. Композиція, в свою чергу, певним чином організовує весь твір в цілому, отже, по-своєму впливає на всі елементи твору, але від цього характер і конфлікт не перестають бути тим, чим вони є, і не стають лише елементами композиції" [14, 144].

Очевидно, все залежить від специфічної ролі, яку відіграють у творі фабула, сюжет і композиція, і від їх взаємодії. Цікаво з цього приводу послухати письменників, так би мовити, безпосередніх творців композицій. Так само, як М. Горький вніс ясність у визначення фабули і сюжету, вони можуть багато допомогти у з'ясуванні специфіки і значення композиції.

О. Толстой так формулює зміст терміна "композиція": "Це перш за все встановлення центру, центру зору художника. Художник-письменник не може з однаковим інтересом, з однаковим почуттям і з однаковою пристрасністю ставитись до різних персонажів, так само як художник у картині живопису не може мати кількох центрів. Скажімо: дерево — збоку, посередині — людська фігура, праворуч — будівля і позад неї — ліс; далі — середній план і т.д. Все це не може бути випи-сано з однаковою точністю, з однаковим зображенням деталей, з однаковою силою фарб. В кожній картині повинен бути центр. Центром є смисл цієї картини, її ідеологія...

Отже, композиція — це перш за все встановлення мети центральної фігури і потім встановлення інших персонажів, які по низхідній шкалі навколо цієї фігури розміщуються. Це так, як архітектура будівлі. Кожна будівля має свою мету, свій фасад, вищу точку свого фасаду і обмежені розміри, певні форми. Художній твір теж повинен мати певне окреслення" [21].

Запам'ятаймо цю цікаву думку, вона вельми знадобиться нам для з'ясування ролі композиції в журналістському творі. При-нагідно зауважимо лиш, що таке визначен-ня, на нашу думку, дуже слушне, зайвий раз спростовує помилковість думки Л. Тимо-феева про всеосяжність композиції.

О. Фадєєв в одній зі своїх бесід з молодими письменниками висловився так: "...Ви-никає перед письменником ще одна, очевид-но, найбільша трудність: необхідно ор-ганізувати в єдине ціле весь матеріал, що склався, часто величезний. Стикається сила фактів, подій, думок; є серед них думки хо-роші і великі. Але для того, щоб усе це за-звучало, змогло прийти до поставленої ме-ти, треба знайти правильні пропорції, треба знати, що більш важливе, а що не так важ-ливе, де натиснути педаль сильніше, а де по-слабити натиск" [22].

Порівняймо цю думку з думкою О. Тол-стого. В ній є спільне в принципі: треба виз-начити головне, щоб знати, на що натиску-

вати, щоб прийти до поставленої мети. І в той же час істотне доповнення: треба не просто визначити головне і другорядне, а встановити розумні, матеріалом вмотиво-вані пропорції. І тут ми розуміємо роль ком-позиції насамперед в організації твору.

Цю ж таки думку авторитетно стверджує і Л. Леонов. Один з куйбишевських письмен-ників, згадуючи про розмову з видатним митцем, так виклав його вислів про компо-зицію: "Треба спочатку оповідання чи повість написати п'ятьма рядками; потім — на одну сторінку. І, нарешті, докладно, як у повісті або в оповіданні. Це перша думка. Друга: дотримуватись внутрішньої і зовнішньої пропорції в частинах. Щоб не вийшло так, коли порівняти повість з люди-ною, — голова надмірно велика, а ноги, як сірники" [23].

Знов-таки Леонов підкреслює важливість розумної організації матеріалу в творі, його внутрішньої і зовнішньої завершеності. До-сягається вона, звісно, не сваволею чи прим-хами автора, а логічним розвитком ма-теріалу, закономірними співвідношеннями цілого і частин, природною причинністю і вмотивованістю. Недарма Леонов нагадує, що спершу слід ясно уявити, як виклад роз-виватиметься, як він конспективно "вля-жеться" в майбутньому творі, а потім уже стежити, як це насправді відбувається. Адже композиція формується в єдиному потоці викладу, коли реалізується фабула задумано-го твору, розвивається сюжет, окреслюються характери. Якщо сюжет, за висловом Кос-тянтина Федіна, є логіка розвитку образу, то композиція є логіка розвитку теми. Взаємодіють вони саме з цих позицій, одне одного доповнюючи.

Здається ясно: композиція — це складна організація художнього твору, принцип його побудови, який сприяє відтворенню цілісної картини життя відповідно до його об'єктив-ного розвитку і позиції письменника. Але це дуже загальне теоретичне визначення і в ок-ремих практиків може викликати тільки посмішку — адже їм треба писати, якимось

творити композицію, а не міркувати про неї. Тому не зайвим буде розглянути, з чого твориться композиція, з яких компонентів вона складається.

З цього погляду, слід вважати дуже слушним підхід В. Кожінова до аналізу композиції. Він вважає, що в основі композиції повинні лежати якісь найпростіші елементи, цеглини, такі, приміром, як стопа і такт — для ритму, фраза — для художньої мови, окремих рух, жест — для сюжету, мотив або подія — для фабули, образ, характер — для художнього змісту. І це дуже логічно. Саме володіючи цими найпростішими елементами, художники й творять художні полотна.

Очевидно, що одиницею, чи компонентом композиції слід вважати такий складовий елемент або відрізок твору, в межах якого зберігається одна певна форма, спосіб, або "ракурс" зображення, — динамічна оповідь, статичний опис, діалог, репліка, монолог, ліричний відступ, авторська ремарка, лист персонажа і подібні. До цього схильні всі серйозні дослідники композиції.

Найпростіші клітини композиції, на їх думку, об'єднуються в складніші компоненти — зарисовки портрета, пейзажу, психічного стану, вчинку, розмови тощо. Ще більш складними частками композиції є сцена, в яку можуть входити пейзаж, портрет, розмова. Але й в сцені чи картині зберігається один ракурс зображення, витримується одна точка зору — чи то автора, чи персонажа, чи сторонньої людини. О. Толстой справедливо зауважував, що коли ви описуєте якусь сцену, то неминуче чиймись очима, бо "взагалі" писати неможливо [24]. Перенесення точки зору бачення призводить до зміни сцени, ракурсу зображення. Ці зміни в зображенні тих чи інших подій викликані художнім задумом автора і логікою викладу, що, як правило, саморозвивається.

"Однак, — пише В. Кожінов, — основна змістовність композиції втілюється, звичайно, не в окремих елементах, а в їх взаємодії. Композиція є складна, пронизана багатосто-

ронніми зв'язками єдність компонентів, створена в процесі творчості, за натхненням, а не шляхом розумового конструювання" [18, 695]. Хочеться підкреслити саме останні слова: органічна єдність композиції складається не як будиночок з кубиків, а виливається єдиним потоком творчості, можна сказати, стихійно, але після того, як автор вже має сторінку попередньо продуманого плану, про яку завбачливо нагадує Леонід Леонов. Саме в ході творчого горіння з-під авторського пера народжуються різноманітні оповіді і характеристики, діалоги і репліки, портрети і пейзажі, сцени і картини в своїй причинній взаємодії. Автор час від часу змінює точку освітлення, по-різному подає плани розповіді з тим, щоб така побудова найліпше розвивала тему і розкривала характери. Композиція твору і формується як складний зв'язок і взаємодія ряду сцен. У великих полотнах сцени об'єднуються в глави, частини, акти.

Гадається нам, такий "діловий" підхід теоретиків до аналізу елементів композиції цілком виправданий і вносить вичерпну ясність у суть теоретичного визначення композиції як побудови, організації художнього твору. І читачі, і критики, і самі художники дуже чутливі до стрункості організації твору, тому що вона вдало скомпонована, краще доносить зміст, ідею та художню фактуру твору. І навпаки, порушення композиційної цілності псує твір, викликає невдоволення і гіркоту.

В одному з листів до молодих Є. Казакевич, позитивно оцінивши повість автора за "жар душі" і "вміння зображувати події", дорікав: "Однак немало місць у книжці викликає досаду. Передусім — поспішність, яка відчувається у багатьох кусках, — в уривчастості, фрагментарності оповіді, в скачках — надто несподіваних — від одного героя до іншого, від одного уривка до іншого, немає плавної течії події, необхідної в кожній повісті, великій чи малій — однаково. Одне повинне в'язатися з іншим, одне виходити з іншого, переплітатися, ширитися, захоплюючи нові персонажі" [25].

Так розв'язується проблема композиції в художній творчості. А в журналістиці? В чому проявляється специфіка композиції в публіцистиці? Вона ж бо повинна бути!

На наш погляд, перше і ґрунтовне слово сказав у відповідь на ці запитання Ю. Лазебник у згадуваній вже монографії. Якщо в основі художнього твору лежить образ, характер і композиція організовує в єдине ціле етапи їх розвитку і становлення, то журналістський твір передусім відзначається розвитком думки, ідеї. Вона на очах читача зароджується, розвивається, утверджується і доходить свого завершення, будучи на першому плані викладу. Вихідні орієнтири цього розвитку — початок, найвища точка наголошення і закінчення — визначаються, як було вище сказано, фабулою твору. В жанрах художньо-публіцистичних з фабули може вирости сюжет як результат процесу становлення характеру. А композиція? Чи має вона вплив на організацію, побудову публіцистичного твору?

Ю. Лазебник, починаючи аналіз композиції в цих творах, виділяє таку головну тезу: "Композиція в журналістиці має справу, по-перше, з визначенням пропорціональних співвідношень з окремими частинами ідейного задуму автора, по-друге, з місцем і обсягом розгляду конкретного факту і тих висновків, що з нього випливають і, по-третє, з доцільним розподілом логічних понять і художніх образів" [15, 214-215].

Як бачимо, перша ознака є спільною як для художнього, так і публіцистичного твору, бо кожний з них повинен мати пропорційну доцільність частин, як того вимагає ідея, мета твору.

Специфіка журналістського твору починається з компоновання тканини викладу. Якщо в художньому творі вона складається і виростає з художньо осмислених і вмотивованих елементів — деталей, описів, діалогів, портретів, сцен, то в журналістиці цими складовими частинами виступають ядро і подробиці факту або цілі факти, думки і висновки, що з них випливають. Композиція визначає їм певне місце і обсяг у викладі, залежно від

ролі, яку вони відіграють у розгортанні теми і реалізації ідеї твору. Це місце і обсяг визначає точка зору автора на той чи інший факт, ракурс, в якому вони висвітлюються. Як і в літературному творі, якийсь з фактів має зайняти панівне, домінуюче місце, інші — другорядне або й ілюстративне.

Такий підхід до розміщення і висвітлення фактів зумовлює і третю рису композиції в журналістському творі — відповідний розподіл логічних понять і образних виразів. Факти, подробиці, деталі, взяті з дійсності, журналіст для того й описує та розкриває, щоб виплавити з них думку, поняття, висновок, а коли вдається, то й художній образ. Це кінцева мета виступу публіциста. Добре продумана і органічно виткана в ході викладу композиція і забезпечує найдоцільніше розташування основних думок і образів публіцистичного твору.

Згадаймо деякі вже розглянуті приклади. В публіцистичній мініатюрі-репліці "Соціал-демократична душечка" В. І. Ленін спершу констатує, що один з редакторів старої "Искры" Старовер "продовжує каятися в гріхах" за те, що був разом з Леніним. Автор не викладає суті цих покаянь — читач їх знає. Для нього важливий сам факт політичної безпринципності колишнього іскровця. Тому вже наступна фраза репліки порівнює Старовера з чеховською душечкою. Три подальші фрази стисло показують поведінку і характер чеховської героїні. Автор розуміє, що цей переказ треба обов'язково зробити — не кожний читач знає напам'ять усі чеховські новели. Але робить це Ленін дуже економно, щоб не порушити пропорційного співвідношення з першими двома фразами. Поновивши в пам'яті суть новели Чехова, автор повертається до розвитку своєї думки. Таким, як ця чеховська безвольна і нахабна обивателька, виставляє себе Старовер. Розповідь підійшла до своєї найвищої точки: "Ми з Леніним лаяли Мартинова". "Ми з Мартиновим лаємо Леніна". В ці перефразовані вислови автор вкладає вбивчу іронію, але знов-таки вона сконденсована в двох ко-

ротеньких реченнях, щоб не порушити обраних пропорцій і в цій стадії викладу. Нарешті, з-під пера полеміста проситься кінцівка, щоб завершити думку, сказати, за висловом Чехова, все: "Люба соціал-демократична душечко! в чіх обіймах опинишся ти завтра?" Ідея прилюдного осуду, яку хотів утвердити Ленін, на наших очах сформувалася і визріла, твір публіцистичний закінчено. До нього не можна нічого додати, від нього нічого не відіймеш — так органічно все сплавлено воедино.

Своєю строгою пропорційністю взаємозв'язаних частин твір цей, як бачимо, нічим не поступається художньому, скажімо, тій же чеховській новелі. Різниця між ними починається в змалюванні фактів. Якщо Чехов, відкривши життєві факти та подробиці і осмисливши їх серцем художника, викладає їх як факт художній, вдаючись до образного розкриття, то Ленін лиш називає факт, інформує про нього так, як насправді було, — Старовер продовжує каятися в гріхах, — хоча ця інформація має образну оцінку. В новелі ми читаємо скарги антрепренера, опис співчуття йому Оленьки, потім дізнаємось про слабкість її характеру змалку всіх любити. Завдяки цим рисам на наших очах зав'язується сюжет, в дію вступають супротивні сили і т.д. В репліці Леніна — названий факт — лиш порівнюється з чеховським образом, порівнюється для того, щоб яскравіше і переконливіше оцінити його, підкреслити ідею осуду безпринципності. Композиційно ця оцінка відтягнена під кінець твору. Послідовний виклад факту, потім порівняння його зі змістом чеховської "Душечки" поступово накопичує враження читача, викликані в нього роздуми посилюються емоційним впливом. Нарешті, вони зливаються в одне ціле і вибухають спалахом іронічного осуду: з ким ти, люба душечко, обійматимешся завтра?

В даному разі автор мав справу з одним фактом. З нього він і почав виклад. Але в більшості випадків журналісти залучають до викладу кілька фактів, але не просто один за одним перераховують чи переказують їх, а

розкривають у ході визрівання і утвердження головної думки, ідеї твору. Тому якийсь з відібраних фактів може бути в ролі "безобидної" ситуації, або експозиції, інший служитиме початком розповіді, на якомусь автор зробить найбільший наголос, якимсь закінчить виклад. Відповідно їм буде виділено і місце в розповіді, і час, і авторська увага.

Тепер давайте простежимо, з яких першоклітин і більш містких елементів складається композиція журналістського твору. Хай перед нами буде все той же фейлетон Д. Заславського "Соска в аспекті". Починається він, як відомо, з розмови автора з наркоматівським чиновником. Отже, виписуємо один елемент композиції — д і а л о г.

Далі. Підсумовуючи розмову, автор висловлює таку оцінку: "Аспект є, а соски майже нема. У семи гумових няньок дитя без соски". Це теж частка тексту, але вже відмінна від художньої тканини — в ній висловлена оцінка прямо, тезисно. Отже, маємо т е з у як першоелемент композиції.

Автора не задовольняє таке вирішення проблеми, він продовжує дискусію, але вже не з чиновником, а з безіменними діячами, що примирилися з таким становищем. "Знайдуться, можливо, люди, котрі скажуть, що тепер, під час війни, не до сосок. Адже сказано, що під час війни мовчать музи.

Але, по-перше, навіть музи не мовчать. Тим більше не мовчать немовлята. Вони по невідомості кричать: уа! Не такі пияки вони, щоб тягти прямо з півлітровки...

По-друге, наш уряд, турбуючись про матерів, у нинішньому році запропонував забезпечити немовлят різними необхідними предметами, в тому числі і сосками. Минуло відтоді майже півроку. Аспект є, а сосок вважай що й нема".

Це вже справжнісінький публіцистичний монолог. Після нього в фейлетоні йдеться про те, що "розроблена соскова виробнича програма", "спущені соскові плани", "є спеціальний літерний сосковий завод в Черкізові", але завод все ще не освоює соску, апаратура не завантажена, сировина не

використовується. Перед нами не що інше, як перелік фактів.

Далі автор пішов дізнаватися істини по поверхах наркомату і зіставляє їх думки. На четвертому поверсі твердять, що сосок можна виробляти мільйон, аби тільки знайти для заводу сотню робітниць. На першому поверсі йому сказали, що це дурниця. Перед нами нова композиційна одиниця — р е п л і к а. Вона може бути авторською, її може кинути хтось з персонажів.

В чеканні вирішення цих суперечок, пише Заславський, "несвідомі немовлята кричать: уа!" Ця р е м а р к а доповнює виклад і зв'язує його з іншою с ц е н о ю, коли слово надається тому, хто відповідальний за продаж сосок, кому вони конче потрібні і хто добивається їх. Ця сцена змонтована з кількарізних звертань. "СОС-ку!" "СОС!" СОС! СОС-ку!" і ц и т а т и з листа дружин військовослужбовців, які звернулися зі скаргою до "Правди", благають допомоги. Закінчується лист в и с н о в к о м: соски будуть тоді, коли відповідальні люди займуться справжнім ділом, а не аспектами.

Перераховуємо виявлені композиційні першоеlementи фейлетону: діалог, теза, монолог, перелік, репліка, ремарка, звертання, цитата. Всі вони написані з певної точки зору і об'єднані в три сцени: розмова з чиновником, зіставлення думок кількох поверхів і наполягання "дайте соску!" Неважко помітити, що більшість першоклітин композиції публіцистичного твору є спільними і для художнього. Як специфічні, можна назвати: теза, перелік, цитата, висновок, що справді притаманні в більшій мірі публіцистиці. Але, звичайно, це далеко не всі. При детальному аналізі інших творів журналістики можна виявити ще деякі компоненти композиції.

Та зараз варто звернути увагу на інше питання — прийоми побудови творів, або композиційні прийоми. Вони справді є, і кожний, хто хоче писати, має знати їх, бодай в загальних рисах.

З цитацій фейлетону Д. Заславського та інших творів впадає в око певна послідовність розповіді, коли одна частка чи клітина твору зумовлює виклад наступної, а та в свою чергу третьої і так до кінця. Послідовність ця вирішується і в часі, і в просторі.

Для публіцистики, зокрема для таких жанрів, як звіт, інтерв'ю, стаття, коментар, рецензія, характерний, насамперед послідовний статичний опис.

Ось звичайнісінька, відома вже нам хронікальна замітка: "21 січня 1967. Учора з конвеєра ХТЗ зійшов мільйонний трактор. Указом Президії Верховної Ради СРСР Харківський тракторний завод імені С. Орджонікідзе нагороджений орденом Леніна. ЦК КПРС і Рада Міністрів СРСР палко поздоровили тракторозаводців з великою трудовою перемогою і побажали їм даліших успіхів у благородній праці по створенню матеріально-технічної бази комунізму". В замітці не описуються, а констатуються три факти, що вилились у важливу політичну подію в житті країни. Послідовність цієї констатації причинно обумовлена: оскільки завод випустив мільйонний трактор, уряд нагородив колектив трудівників найвищою урядовою нагородою і в зв'язку з цим партія і уряд надіслали колективу своє палке поздоровлення.

Послідовний статичний опис вживається в журналістиці дуже часто і це зумовлено її покликанням — задокументувати важливі факти, події та явища сучасності, писати її історію. Життя наше сповнене багатством різних перетворень і, скажімо, чотиристорінковій газеті важко розкрити їх більш-менш ґрунтовно; доводиться вдаватися і до хронікальних нотаток, констатації фактів, що мали місце опису найважливіших з них.

Другим композиційним прийомом слід вважати послідовну динамічну розповідь. Ми її відчували в статті В. І. Леніна "Приклад петроградських робітників", у фейлетоні Д. Заславського "Соска в аспекті", в нарисі А. Стреляного "Алейський інцидент", ми подибуємо її в

більшості журналістських виступів, у яких розкривається сутність фактів, у яких діє конфлікт, народжуються і утверджуються думка або характер. А ось коротенька замітка з балаклійської райгазети (Харківщина):

"Шофер колгоспу ім. Шевченка т. Волков підкотив до жомової ями, натиснув на гальма, зупинився.

— Ану, братці, прошу очистити дорогу! — гукнув на своїх колег-шоферів, що стояли на черзі. — А то враз наведу порядок!

— А чи не почекав би ти, молодий чоловіче, з хвилину-дві, — поцікавився вагар. — Люди теж поспішають.

— Ага, значить, так? — гримнув дверками кабіни Волков. Машина заревла і рушила прямо на вагара. Ледве встиг той відскочити в бік, а від вагів лишилися одні тріски.

— Та то я пожартував, — виправдовувався Волков перед автоінспекторами.

Цікаво знати, у віщо обійшлися цукровому заводу такі "жарти" Волкова?" [26].

У такому викладі ми немовби чуємо рух і гуркіт машини, розмову людей, чітко вловлюємо дію, що відбувається. Факт у такому викладі немовби заново ожив і його відчули, навіть побачили читачі. Він зображений картинно.

У послідовному статичному описі або динамічній розповіді можуть траплятися в с т а в н і епізоди, композиційно, може, безпосередньо не зв'язані з викладом, але вмотивовані змістом, розкриттям ідеї твору. Такі конструкції також поширені в журналістиці і їх не зайве пам'ятати.

Ось у гуморесці Остапа Вишні "Нещасне кохання" на роботу в колгосп приїхали двоє молодих спеціалістів — чоловік і жінка. Зі станції до села їх везе вельми допитливий дідок. Розговорився, цікавиться, хто з них агроном, і зоотехнік. І як тільки довідався він, що жінка, Віра Іванівна, працюватиме зоотехніком, важко зітхнув; труднувато, мовляв, буде. Чому?

"А тому труднувато, що ви вроді як жінщина, а бугай у нас дуже строгий. Диявол, а не бугай!" [27].

І почав оповідати цілу історію про те, як цей самий бугай якось зірвався з цепу, гасав по селу і загнав його, бідолашного, аж на хату, поламавши драбину. Композиційно епізод начеб не обов'язковий, але це гумореска, автор хоче створити певний настрій у читача, підготувати його до сприйняття основної ідеї твору. Розказана дідом історія і виконує цю функцію. А далі продовжується виклад основної теми.

Так само закономірними в журналістському творі є й авторські відступи або публіцистичні монологи. Вони також дещо уповільнюють виклад, але несуть на собі велике смислове навантаження. Дуже часто публіцисти не бояться зупинити розповідь і, відступивши від теми, залучити до викладу додаткові матеріали, або поміркувати над викладеним і попередньо узагальнити його, не чекаючи закінчення твору.

Згадаймо "Магнітку" Василя Пескова. Весь нарис присвячений сьогоднішньому дню магнітогорського комбінату. Але йому треба зіставити його з минулим і цим підкреслити велич Магнітки. І він вставляє в нарис опис старої кінохроніки. Копають котлован домни. Лопатами, з уступу на уступ уверх кидають землю. Перший котлован. А скільки ще всього довкола цього котловану треба побудувати! Задуманий комбінат не просто сучасний, а найбільший з усіх, які існували в світі. Знання, як побудувати? Їх було небагато. Механізми? Лопата, лом, кайло. За кордоном мало хто вірив, навіть друзі. І тільки ці сто тисяч в личаках, що відчайдушно копали землю, вірили.

Таких вставних епізодів, давніх листів і навіть віршів, присвячених Магнітці, в нарисі багато. А ось і публіцистичний монолог, в якому даються узагальнення, вкладається авторська пристрасть: "Тридцять чотири місяці розділяють на Магнітці першу палатку і перший метал. Тридцять два роки назад такий короткий строк приголомшив усіх, хто що-небудь тямив у такого роду ділах. Сьогодні ми будуємо і багато, і швид-

ко. Але якби ми захотіли з всього, що зроблено, виділити найбільшу перемогу, ми б сказали: "Магнітка".

Як правило, вставні епізоди бувають ретроспективного характеру, тобто такі, що відбулися раніше. Можуть, правда, бути і в теперішньому і, як мрія або фантазія, в майбутньому.

Цікавий також прийом *о б р а м л е н н я* викладу. Автор, щоб надати своєрідності розповіді і цим викликати додатковий інтерес читача, ніби вставляє її в якусь цікаву рамку і рамка ця по-своєму освітлює зміст та ідею твору.

Пам'ятаєте початок фейлетону-новели Д. Заславського "Гвинтик з роздумуванням"? Автору згадався тургенівський горобець, що кинувся на здорового пса, захищаючи своїх горобенят. Згадка ця формально не має відношення до викладу історії з принциповою і чесною друкаркою, але автор вирішив і закінчити нею свій фейлетон, процитувавши дві фрази з тургенівського вірша в прозі: "Так, не смійтесь. Я благоговів перед тією маленькою, героїчною птицею, перед любовним її поривом". Цитата ця завершує і авторську ідею фейлетону. Згадка ця, що стала рамкою для фейлетону, не тільки не завадила розповіді, а надзвичайно посилила її, підняла до глибокого філософського звучання. Це справжня творча вдача публіциста.

Іноді в публіцистиці використовують композиційну структуру, в основу якої покладено *р е ф р е н* — періодично повторювану фразу, строфу, тезу. Цей повтор зв'язує виклад, єднає всі складові частини твору. Повтор може варіюватися, змінюючись відповідно до змісту наступних фактів.

Ось хоча б фейлетон Степана Олійника "Блондинка". Починається він такими поетичними рядками:

В кабінет одного зава
Завітала жінка:
Граціозна і цікава
Молода блондинка.
Чорні віі, пишні губи

І вбрання багате...

Зав подумав: — Отаку би
Секретарку мати!

Подумав і, звісно, взяв на роботу, бо хіба
такій відмовиш? Та невдовзі зникла секретарка Маша, а з нею і цінні документи. В установі переляк, тривога, а тим часом у другому місті

В кабінет такого ж зава

Увійшла кокетка:

Граціозна, і цікава,

Молода брюнетка!

Пишновида, сили повна,

Все на ній красиво...

— Я вас слухаю, шановна, —

Зав підвівсь учтиво.

І також зарахував до штату, тільки вже касиром. Сатирик навмисне нанизує ці придумані, але реальні факти, щоб підкреслити легковажність деяких керівників у ставленні до громадського добра. Красуня, як ви догадується, обчистила касу й подалася в інше місце.

В кабінет такого ж зава,

Роззяврот — Сліпенка,

Увійшла струнка й цікава

Молода шатенка.

І цього полонила своєю вдаваною красою, і тут добралася аж до архівів. Закінчується фейлетон тими ж таки, але трохи перефразованими рядками. Вже в четвертому місці, побувавши в косметички,

Важно вийшла, наче пава,

Та ж знайома наша

Граціозна і цікава,

Знов блондинка... Маша!

Нарешті, ще один у практиці випробуваний композиційний прийом *і н в е р с і ї*. За нього послідовність викладу свідомо порушується, твір може починатися з кульмінації або розв'язки, а потім автор повертається до початкових фактів чи деталей, і все це з єди-

ною метою — владніше зацікавити читача або слухача, не випускати його з авторських "обіймів".

В Остапа Вишні читаємо: "В одному колгоспі, одного району, одної області трапилась страшна пригода...

У ніч під Новий рік щось украла в тому колгоспі сторожа!" [28].

Прочитали та й уже зацікавились: як же воно могло так статися? Треба послухати гумориста, бо, мабуть, щось веселеньке повідає. І таки так. Виявляється, у цьому колгоспі було в штаті аж 18 сторожів і нудгували вони щоночі, бо нічого такого особливого стерегти. Автор, винісши на початок кульмінаційне повідомлення, зразу ж повернувся назад і став викладати факти, щоб усе було ясно. Таке зміщення розповіді в часі, цілком виправдане авторським задумом, і зробило фейлетон особливо впливовим.

Всі ці композиційні прийоми здавна відомі в художньо-літературній творчості й запозичувані публіцистикою. Однак було б неправильно ігнорувати іншу помітну стихію в журналістиці — це вплив мистецтва кіно, яке одним своїм крилом — кінодокументалістикою — торкається публіцистики. З точки зору побудови творів, кіно збагачує публіцистику, та й художню літературу, мистецтвом м о н т а ж у, який інколи істотно відрізняється від класичних композиційних форм.

Кінематографісти, а тепер тележурналісти дуже часто користуються методом контрастного зіставлення кадрів, коли враження від одного об'єкта автоматично переноситься на інший, навмисне поставлений суміжно, але зовсім відмінний за змістом. Згадайте, як озвірілий П'єр Безухов, виганяючи з дому невірну Елен, несамовито кричить: "Геть!!". Цей крик лунає по залах палацу, заповнених всілякими вельможами і сановниками. Складається враження, що П'єр виганяє весь придворний світ. Прийом вельми корисний для радіо і телебачення.

А ось невеличкий приклад з газети. Замітка в "Известиях" починалася запитан-

ням читача: "Я чула, що в нас у магазинах незабаром з'явиться взуття з шкіри крокодила. Чи правда це?" [29].

І кореспондент відповідає в тоні цього запитання:

"Крокодили в наших ріках не водяться, і ми, правду кажучи, піддали сумніву правдивість відомостей, які знала читачка. Зв'язались з Всесоюзним інститутом асортименту виробів легкої промисловості і культури одягу.

— Тут, мабуть, майже все правильно, — відповів заступник директора інституту Б. Народецький".

Як бачимо, половина замітки витримана саме в конкретному викладі: "крокодилів у нас немає, а хтось пустив слух, що взуття вироблятиметься з крокодилячої шкіри; авторитетний спеціаліст, на диво, стверджує це. А виявляється ось що.

Дійсно, найцікавішою новинкою весняно-літнього сезону цього року буде взуття з двоколірної шкіри глибокого тиснення з малюнками, що нагадують шкіру крокодила.

Асоціативний та паралельний монтаж дуже плідний і для публіцистики. За допомогою його досягав незвичайної сили публіцистичного звучання своїх фільмів Олександр Довженко. Послухайте, як цікаво монтує він одну із сцен "Арсеналу".

"Світова війна виснажила народ до краю. В селі пуста, немає чоловіків, самі жінки, каліки, старики та діти.

Вийшла в поле літня сівачка, а вдома в неї син безногий. Сіяла старенька і впала на ріллі.

А в цей час у Петербурзі цар Микола II бездумно пише в щоденнику: "Вбив ворону. Погода гарна. Нікі".

Убоге вродило жито, миршаве. Мізерний урожай. Худий, однорукий інвалід веде полем коня.

А вдома голодні діти обступили матір, плачуть, їсти просять. Заціпеніла у відчаї безпорадна мати.

Худий, однорукий інвалід веде похнюпленого худого коня.

Нахилився однорукий, зірвав щуплий колосок. Подивився. І раптом в тупому розпачі, узявши повід в зуби, починає бити виснаженого коня.

Не витримала плачу дітей мати, почала їх лупцювати.

Б'є озвірілий хазяїн коня.

Б'є мати дітей.

Вирвався кінь. Упав однорукий хазяїн на землю. Повернув кінь голову до бідолахи, промовив:

— Не туди б'єш, Іване" [30].

Таке зіставлення фактично обох розповідей (хлібороб у полі — мати з дітьми вдома) неймовірно посилює авторську думку, вражає своєю емоційною загостреністю. Глядач бачить їх майже одночасно на екрані, зримо зіставляє і мимохіть сам включається в аналіз і осмислення змонтованих кадрів.

В журналістиці паралельним зіставленням досягають не менших результатів. Фейлетоністові "Известий" треба було викрити і засудити компанію районних керівників, яка під час гуляння збила пляшкою... літак. Як сатирик, він міг зосередити вогонь осуду саме на учасниках пиятики, засобами сатири оцінюючи їх вчинки. Але кмітливий автор збагнув, що коли при цьому паралельно зобразити роботу літака, що підживлював у полі озимину, то ефект вийде разючим. Тому він починає фейлетон так: "Сніданок на лоні природи відбувся в кращих традиціях голландської школи живопису: він був багатий різноманітною їжею і міцними напоями. Діло, правда, було не в Голландії, а в Тамбовській області..."

Назвавши вслід за цим учасників недільного пікніка і ще раз прицмокнувши, як все це смачно було, фейлетоніст підносить свій зір у небо: "А над полем кружляв літак. Невеликий собі літак "ЯК-12 05760, що вносив на поля колгоспу мінеральні добрива у вигляді порошкоподібного суперфосфату. Літак надокучливо гудів, чим дещо порушував в компанії гармонію між довколишньою природою і станом духу учасників пікніка" [31].

Після цього автор веде дві лінії розповіді, влучно монтуючи в єдине ціле то картинку випивки, то роботи літака. Врешті обидві лінії стикаються: підпили гуляки жбурляють у літак пляшкою з-під "Московської", пляшка пробиває крило літака, пілот змушений зробити посадку і припинити підживлення.

Можна зрозуміти читача: відтоді, як він дізнався, що поблизу веселої компанії працює літак, він чекав якоїсь сутички. На його очах, завдяки чергуванню змонтованих кадрів, ця сутичка наростає. Як тільки вітром розсіяний з літака суперфосфат занесло на вогнище і "посодило" таку, здається, смачну юшку, конфлікт і вибухнув. А читач засміявся і обурився. Безглуздий вчинок засуджено, самодурів, що розперезалися, викрито. Своєрідний композиційний прийом паралельного монтажу значно посилив це викриття.

Нарешті, кінематографісти при монтажі часто вдаються до швидкої і несподіваної зміни планів: услід за панорамним кадром раптом монтується кадр з обличчям великим планом. Режисер наче вихоплює з натовпу одну якусь особу і представляє її глядачеві, тут же показуючи його в дії — уже середнім планом і так весь час. З допомогою зміни планів кіно також досягає чималого художнього ефекту.

Журналістика, особливо телебачення, можуть широко користуватися цим композиційним прийомом. Ми простежимо за його ефективністю на прикладі нариса В. Пескова "Магнітка".

Ось вона, перша зміна планів, зроблена кінематографічно: величезний панорамний знімок загального вигляду магнігорського комбінату, що димить десятками своїх величезних димарів, і поряд в одну чверть знімок колишнього пустиря на березі річки Урал. Уже є зіставлення цих двох картин і планів, читач може домислити цілий публіцистичний монолог про велич наших перетворень.

Та придивимось до тексту нарису "Магнітка". Звісно, авторові зразу хочеться побачити знамениту Магнітну гору, від якої усе пішло. Чув про неї в розмовах, в газетах. Знав, що це скарб виняткової ціни, що японці свого часу пропонували цареві за гору двадцять п'ять мільйонів карбованців. І тепер стоїть розгублений: гори немає. Далеко вниз — майже іграшковий екскаватор, змійкою біжить состав з вагонетками.

Ми приготувалися бачити ту легендарну гору і нарисовець добре розумів це, а нам показують величезну котловину — нема гори, і цим багато сказано. Читаємо від автора: "За день я ледве подолав путь, де проходить руда з котловану до цеху, де по залізних катках несеться червоний, що бризкає іскрами, злиток сталі, який звать "слябом". І вже інший план, великий, виразний: "Червоне тісто, прискорюючи і прискорюючи біг, перетворюється у сталеві листи. Вони проносяться над станом червоними птахами і залишають у новачка відчуття казки". І так картинка за картинкою. Монтуючи їх в одну сцену, автор показує, куди ділася Магнітна гора — вона перероблена в сталь.

А ось уже інша сцена. Вона складена теж з різних кусків і різними планами. Перший з них: "В день знайомства з Магніткою я говорив з директором комбінату і головним режисером міського театру. На запитання: "які турботи сьогодні?" — директор Воронов Феодосій Деонисович, Герой Труда, член ЦК партії, зразу сказав: "Руда! Руда, руда..."

У режисера Резиніна Анатолія Андрійовича інша турбота: треба добути п'ятдесят личаків. "Два місяці б'ємося, списалися зі стариком з Чувашиї..." Магнітогорський театр ставить п'єсу "Стройфронт". Воскрешається Магнітка першого року життя. Сто тисяч узутих в личаки людей починали Магнітку. І тут же, поряд, монтуються переказ старої кінострічки, де зображено ці сто тисяч в роботі, широка панорама.

І так скомпонований увесь нарис — способом кіномонтажу, бо надто багато фактів мав нарисовець і важко було їх розумно роз-

гадувати, не набридаючи читачеві.

Що й казати, сьогоднішня журналістська практика знає чимало інших композиційних прийомів. Деякі з них ще не апробовані повсюдно і тому досі не помічені, деякі, можливо, не виправдують себе. Важливо, щоб журналіст привчив себе до пошуків, до свіжості композиції. Не страшні й повтори композиції, якщо вони виправдані конкретним змістом твору. Небезпечні штампи. Вони з'являються на сторінках газет чи в ефірі тоді, коли журналіст не володіє матеріалом, почуває себе безпорадним і змушений вдаватися до абиякої побудови твору, найчастіше до найлегшої.

Загальновідомі композиційні недоліки в журналістських виступах: відсутність стрункості в розмішуванні матеріалу, порушення пропорційності частин, наявність фактів і думок, що органічно не стосуються теми і не вмотивовані ідеєю твору; надто великий обсяг другорядних, дріб'язкових фактів і відсутність головного, найвиразнішого, від чого твір або дуже розпливається, або двоїться в сприйнятті; надто багато загальних міркувань, не ствердження фактами і даними, від чого твір стає "водянистим", бездоказовим.

На закінчення розмови про композицію хочеться нагадати основну заповідь авторам, висловлену М. Чернишевським: треба бути дуже уважним до того, "чи дійсно усі частини і подробиці твору впливають з основної його ідеї. Якою б хитромудрою чи красивою не буда б сама по собі певна подробиця — сцена, епізод, та якщо вона не служить найповнішому втіленню основної ідеї твору, вона шкодить його художності" [32].

1. Горький М. О печати. — М.: Госполитиздат, 1962. — С. 282.

2. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. — Л., 1928. — С. 188.

3. Цит. за: Добин С. Жизненный материал и художественный сюжет. — Л.: "Советский писатель", 1958. — С. 290.

4. Ленін В. І. Твори. — Т. 9. — С. 371.
5. Советский фельетоню. — А.: Госполитиздат, 1959. — С. 151-153.
6. Цит. за Тарасов Л. Человек и событие // Советская печать. — 1963. — № 1. — С. 32.
7. Русские писатели о литературном труде. — Л.: "Советский писатель", 1955. — Т. 3. — С. 20.
8. Рябчиков Е. Рождение темы. — М., 1960. — С. 117.
9. Свешников Ф. Сюжетный "ход" // "Советская печать". — 1963. — № 3. — С. 34.
10. Большаков Василь. Слово про подольяну. Держполітвидав, 1960. — С. 3.
11. Михалевич Александр. Небесное и земное. — К.: Госполитиздат, 1964. — С. 79-80.
12. Горький М. Собрание сочинений. — Т. 27. — С. 215.
13. Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений: В 6 т. — М.: ГИХЛ, 1935. — Т. 2. — С. 358.
14. Цвіркунов В. Сюжет. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — С. 149.
15. Лазебник Ю. Проблемы майстерності в журналістиці. — К.: Держполітвидав УРСР, 1963. — С. 243.
16. Толстой Л. Н. Собрание сочинений. — Т. 30. — С. 131.
17. Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. — М.: Наука, 1964. — Т. 2. — С. 463.
18. Литературная энциклопедия. — М., 1966. — Т. 3. — С. 655.
19. Русские писатели о литературном труде. — Л.: "Советский писатель", 1954. — Т. 2. — С. 294.
20. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — С. 145.
21. Русские писатели о литературном труде. — Т. 4. — Л.: "Советский писатель", 1956. — С. 491-492.
22. Фадеев А. За тридцать лет. — М.: "Советский писатель", 1956. — С. 946.
23. Тихонов Н. Интересная встреча. // Волжская коммуна. — 1959. — 14 бер.
24. А. Толстой о литературе. — М., 1956. — С. 208.
25. Эм. Казакевич. Неизвестные страницы. // Литературная газета, — 1967. — № 2
26. Серп і молот. — 1964. — 27 жовт.
27. Вишня Остап. Твори: У 2 Т. — К., 1956. — Т. 2. — С. 69.
28. Вишня Остап. Твори: У 2 Т. — К., 1956. — Т. 1. — С. 415.
29. Известия. — 1967. — 17 бер.
30. Довженко Олександр. Зачарована Десна. — К.: "Радянський письменник", 1957. — С. 6-7.
31. Самодур і самолет // Известия. — 1964. — 11 лип.
32. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. — Т. 3. — С. 663.

Штрихи до портрета

В. В. Різун,
к. філол. н., проф.
УДК 001.85

Штрихи до наукового портрета Д. М. Прилюка



Кандидат філологічних наук
Прилюк Д. М.

Науковий портрет одного з фундаторів української науки про журналістику другої половини ХХ століття формувався на серйозних підходах ученого до методології й теорії досягнення жур-

налістської праці, публіцистичного в ній, уваги до твору й слова як предмета та засобу діяльності журналіста.

Д. Прилюк належить до тих журналістикознавців, які приділяли особливу увагу вивченню процесу творчості, авторської лабораторії, механізмів породження твору. У полі зору цього дослідника постійно були деталі й елементи журналістського твору — від їхнього виникнення до функціонування в суспільній інформаційній системі, адже знання з поезики твору ніколи не зайві під час навчання журналістської майстерності. На жаль, у 90-х роках ХХ століття журналістикознавці рідко зверталися до творчості відомого вченого, його наукова спадщина не стала підґрунтям наукових праць дослідників наступного покоління ні в плані схвалення, ні в плані заперечень та дискусій. Це, до речі, є яскравим свідченням відсут-

ності наукової школи як напряду: наукова школа не може не мати своєї історії, якою б вона не була. Історія наукової школи живе у постійному зверненні до попередників, цитуванні їхніх праць, аналізові досягнутого в попередні роки.

Про предмети наукових зацікавлень ученого можуть свідчити переліки його основних наукових праць, укладені бібліографами Д. Прилюка та автором цієї статті. Тематичний розподіл 65 наукових праць має такий вигляд (див. нижче покажчик "Основні наукові праці"):

теорія та методологія журналістики, публіцистики й журналістської творчості — 38 % (4-7, 11, 12, 14, 15, 19, 23, 29-33, 42, 49, 50, 51, 55, 59, 61, 63-65);

будова твору, слово в творі, образна система твору — 29 % (1, 2, 16-19, 21-22, 24-26, 35-38, 43, 45, 46, 53);

підготовка журналістів — 11 % (3, 40, 41, 44, 47, 54, 62);

образ журналіста та його творча лабораторія — 11 % (27, 28, 34, 48, 52, 56, 60);

журналістська майстерність — 8 % (3, 5, 7, 13, 20);

методи журналістської діяльності — 8 % (8, 10, 39, 57, 58).

Як бачимо, Д. Прилюк особливу увагу приділяв теорії та методології журналістики, публіцистики й журналістської творчості (38 % робіт присвячено цим питанням).

Теорія журналістської творчості

На думку Д. Прилюка, прогалини в дослідженні журналістської творчості до 70-х років ХХ століття пояснюються не-

дослідженістю природи творчості взагалі. Досягнення, які наука мала на початок 70-х, учений пояснює тим, що психологія, спираючись на новітні відкриття біології, медицини, суспільних наук, стала глибше і всебічно вивчати творчість як феномен людського буття. Те, що вже досягнуто в галузі психології художньої та наукової творчості, — маються на увазі такі праці, як "Содружество наук и тайны творчества" за редакцією Б. С. Мейлаха, "Теория отражения и творчество" А. М. Коршунова, "Талант писателя и процессы творчества" Б. С. Мейлаха, "Проблемы художественного творчества" Є. Г. Яковлева та ін., — дозволяє по-новому подивитися й на журналістику як вид творчості, що підвладний загальним творчим закономірностям [1].

Це застереження Д. Прилюк висловлює у навчальному посібнику "Теорія і практика журналістської творчості. Методологічні проблеми", виданому в 1973 році.

У контексті питання про журналістську творчість розуміння журналістики лише як діяльності з видання і розповсюдження створеного іншими без аналізу тих творчих виявів, які їй притаманні, є, з точки зору вченого, певним обмеженням журналістики. "Безумовно, журналістика, — пише Д. Прилюк, — це передусім громадсько-політична діяльність в системі суспільного управління, покликана задовольняти потреби суспільства в масовій інформації і пропаганді. Але не слід забувати, що діяльність ця **продуктивна**, а значить **творча**, тобто така, що **творить своєрідну продукцію, духовну, звичайно**" [2]. При цьому вчений робить доречне посилання на думку Г. Лазутіної: "Журналістика... являє собою продуктивну діяльність і, отже, об'єднує в собі елементи будь-якої продуктивної діяльності: суб'єкт, процес і предмет, що перетворюється в продукт. Особливість суб'єкта — його сукупний характер. Особливість процесу — його "двоетапність": він поєднує в собі "виготовлення" окремих частин і об'єднання їх у кінчному підсумку.

Особливістю предмета є його мозаїчність: він являє собою досить різноманітний матеріал, з якого однак створюється "єдине ціле", що виступає як продукт журналістики" (Вестник МГУ. Сер. Журналистика. — 1971. — № 3. — С. 49).

Побудова журналістського твору

На другому місці наукових зацікавлень Д. Прилюка питання будови журналістського твору, його складників, питання майстерності побудови твору (29 % наукових праць). Така увага до твору не випадкова: журналістика як сфера активного, щоденного, практичного текстотворення не може не оперувати спеціальними знаннями про текст і твір. Як відомо, увага вчених до твору в нашій галузі є постійною. Особливо вона посилилася з кінця ХХ століття, коли в навчальні плани факультетів журналістики було включено дисципліни "Теорія твору" та "Текстознавство". Водночас в Інституті журналістики проходить перша нарада **українських текстознавців**, на якій і була організаційно заснована **українська текстознавча школа** [1]. Кінець ХХ століття можна вважати періодом становлення розмежування понять "твір" і "текст" як на науковому рівні, так і на рівні мовної практики [2].

Чому саме журналістикознавчий центр став тим місцем, де активно формувалися знання про твір і текст як тісно пов'язані, але зовсім не тотожні поняття? Тому що щоденна редакційно-видавнича практика вимагає цього розмежування, коли журналістам необхідно шукати такі текстові засоби, які максимально точно передавали б усі нюанси їхніх творів.

Аналіз наукових праць Д. Прилюка дає підстави вважати, що його наукові уподобання сприяли формуванню фахового погляду на журналістський твір і сприяли становленню української текстознавчої школи, в рамках якої явище твору знаходить своє самобутнє визначення поряд з текстом.

Архітектоніка твору. У Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського зберігається лекція кандидата філологічних

наук, доцента Д. М. Прилюка, прочитана для слухачів відділення працівників преси, радіо і телебачення ВПШ при ЦК КП України, датована 1970 роком і видана на правах рукопису.

Це перша робота вченого, що була присвячена питанню будови журналістського твору в теоретичному плані, назва її — "Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору)".

"І запас життєвого матеріалу, і чітко уявлена ідея виступу, і жанрова форма, яку обрав автор для її втілення, складають основу для вибору *найраціональнішої побудови, "конструкції"* майбутнього виступу. Попередньо складений план допомагає лиш систематизувати матеріал, відібрати істотне й відкинути другорядне, сформулювати ідею і дати простір для фантазії. Але задумане й осмислене треба якось викласти на папері або передати в ефір, воно має триматися купи, з чогось починатися і чимось закінчуватись. Для журналіста, як і всякого автора, важливо, щоб створене ним *зацікавило читача*, щоб він *дочитав його до кінця*, щоб прочитане *справило на нього певний вплив*.

Ідеться, отже, про формування і побудову майбутнього твору. В літературознавстві, у таких випадках говорять про *фабулу, сюжет і композицію* (виділення наші. — В. Р.)" [3].

Такими словами починається лекція Д. Прилюка. У цій цитаті ми виділяємо три моменти: а) предмет дослідження (це *найраціональніша побудова, "конструкція"* твору; б) функцію, призначення побудови через функцію твору (щоб твір *зацікавив читача, справив на нього певний вплив*); складники побудови твору (фабула, сюжет, композиція).

Постановка питання про фабулу, сюжет і композицію як складники побудови твору є доречною, оскільки, з розмежуванням твору і тексту в наш час, виникає питання про відмінність побудови твору від побудови тексту. Побудова тексту лежить насамперед у площині семантичній та знаково-графічній. Про твір, який існує не тільки у текстовій формі, такого не скажеш. Але яка

ж тоді побудова твору, з чого вона складається, які її ознаки? На думку Д. Прилюка, саме фабула, сюжет і композиція лежать в основі побудови твору і формують його як відносно закінчений витвір авторської праці.

Вживши у назві лекції термін "архітектоніка твору" у фразі "проблеми теорії публіцистики" (тобто в значенні "проблема архітектоніки твору як проблема теорії публіцистики"), автор не дає визначення термінові "архітектоніка" і на 27-ми сторінках тексту вживає його лише раз на стор. 19: "...зусилля автора зосереджуються саме на виборі найзручнішої архітектоніки твору з тим, щоб у ньому все було на місці..." [4].

Очевидно, термін "архітектоніка твору" вживався вченим, з одного боку, в загальному значенні як *наука про будову твору, мистецтво його будувати з визначеними принципами побудови твору, зв'язком та взаємообумовленістю частин його як цілого*; з іншого боку, у вузькому значенні *будови конкретного твору*. Таке вживання термінів — загальне й вузьке — допустиме в науці. Порівняйте: *фізика і фізика твердих тіл, синтаксис української мови і синтаксис простого речення в українській мові*.

Слово "архітектоніка" походить від гр. ἀρχιτεκτονική — будівельне мистецтво, наука про будівельну справу. За "Словником іншомовних слів", воно має значення: 1) основний принцип побудови, зв'язок і взаємозумовленість елементів цілого; 2) будова художнього твору, його композиція [5]. Термін же "композиція" латинського походження (compositio — складання, створення), означає власне побудову художнього твору, а не науку про неї [6]. Отже, етимологічно співвідношення термінів може бути таким:

Іншими словами, безпосереднім предметом архітектоніки твору є його композиція. Д. Прилюк до основних архітектонічних понять включає, як уже зауважувалося, окрім композиції, фабулу та сюжет.

Фабула і факт. Питання про **фабулу** в інтерпретації Д. Прилюка нерозривно пов'язане з питанням про **факт**. Цим і починає розмову вчений, посилаючись на Максима Горького: "В одному з листів до Ф. Жиги Максим Горький висловився так: "Нарис не "безфабульний", бо завжди фактичний, а факт уже завжди фабула" (Горький М. О печаті. — М.: Госполитиздат, 1962. — С. 282) [7].

Фабула, пише Д. Прилюк, — "очевидно, стислий виклад факту, або групи фактів, зроблений у певній послідовності (виділення наше. — В. Р.)" [8]. Таке визначення етимологічно обгрунтоване: слово "фабула" походить від латинського *fabula* — байка, переказ, вживається у значенні "стислий зміст подій і пригод, зображуваних у художньому творі, поданий у послідовному зв'язку" [9]. Але чому "очевидно"? Невже автор невпевнений у визначенні? Якоюсь мірою так! "Публіцистика (тобто наука про публіцистику. — В. Р.), як і в усьому іншому, користується літературознавчими термінами, — пише Д. Прилюк. — І не безпідставно. Але при цьому слід враховувати як різнобічність у тлумаченнях відомих термінів, так і специфічні особливості публіцистичної творчості. А вони майже зовсім ще не виявлені. Гадається нам, не одразу й виявиш їх. Але спробувати слід" [10].

Звертаємо увагу на дефініцію вченого: **фабула** — це стислий виклад (пор.: "стислий зміст подій і пригод"). Ось у цьому нюансі виклад — зміст і закладена основна суперечність у погляді вченого на фабулу: то фабула є викладом, аж до схеми викладу, то фабула є відображеними у творі фактами, його стислим змістом.

Зважаючи на визначення, подане вченим, ми повинні розглядати фабулу не як сам факт чи групу фактів, а як їх стислий виклад у творі. Це означає, що до фабули, як стислого викладу, слід висувати вимоги, які висувуються до викладу будь-якого змісту у творі. *Виклад повинен бути а) тематично організованим, б) сюжетним і в) мати ком-*

позицію. Отже, фабулу не варто протиставляти сюжетові й композиції і зіставляти їх як однопорядкові речі, як не варто того робити з викладом і його характеристиками: не можна *виклад* протиставити *логічності*, не можна *послідовність викладу* протиставити *самому викладові*. Фабулу, як *стислий виклад змісту*, можна протиставити *повному, розгорнутому викладові змісту* у творі. Фабула — це мінімізований твір, це його образ, тому фабула, як і твір, повинна, за логікою, мати сюжет та композицію. Ця принципова різниця згадуваних термінів не була помічена Д. Прилюком, що й відбилосся на тлумаченні літературних явищ. Вчений весь час хоче протиставити фабулу сюжетові й композиції, захищаючи фабулу від ототожнення з останніми. Власне, значна частина названої лекції й зводиться до захисту фабули як явища, не подібного ні до сюжету, ні до композиції.

Стислий, фабульний виклад змісту твору навряд чи можна розглядати як складник побудови його. Переказ змісту можна розглядати на рівні прообразу твору, який потім обросте розгорнутим сюжетом і розлогою композицією. Але прообраз не є інституційним компонентом сталої будови, він лише продукт уяви творця. Сама ж будівля твору повинна мати каркас, тобто тему. На жаль, у лекції Д. Прилюк зовсім не зачіпає це питання.

Розглядаючи фабулу як стислий виклад факту чи групи фактів, вчений неодмінно пропонує визначення факту. "Це "кусочок життя", — пише Д. Прилюк, — це результат якоїсь дії, це сконденсований у якомусь наслідку рух, це прояв якогось розвитку, це певний вияв сутності життєвого процесу" [11]. Розуміння факту як результату, наслідку, прояву, вияву сутності дає підстави вченому, який іде за М. Горьким, бачити за фактом цілу низку прихованих дій, ситуацій, життя. Горьківське "факт уже завжди фабула" тоді має сенс, бо факт відкриває авторові перспективу дій, вчинків, подій, які лягають в основу твору і стають його фабу-

лою (пор. вислови "факт цей, як відомо, став **фабулою** чудового оповідання... (виділення наше. — В. Р.)" [12], "Теж маємо **факт**, з своєю **фабулою** і **змістом**" [13] або "Факт безумовно **фабульний**, бо повідомляє нам про певну дію; ми можемо уявити її..." [14]. Автор звертає увагу на те, що факт має змістовий обсяг, цим він і породжує фабулу як стислий зміст факту.

Потрапляючи в поле зору автора твору, факти зазнають різних трансформацій, стаючи його **фабулою**. Д. Прилюк виділяє три види такої **трансформації фактів** [15].

1. Художня трансформація дійсних фактів. Автор під впливом фактів вдається до вимислу, факти зазнають художньої інтерпретації, вигадуються нові можливі обставини, вчинки героя тощо.

2. Публіцистична оцінка факту. Автор вдається до коментування факту чи фактів.

3. Виключно публіцистичне ставлення до фактів. Факт наштовхує автора на роздуми про наболіле, автор асоціативно вдається до інших фактів і пише твір.

Трансформуючись, факт все одно залишається основою для продукування автором того, що могло чи може бути пов'язане з фактом. "Потенціально, отже, в кожному з фактів закладено можливості або для відтворення цих прихованих дій — і тоді журналіст або белетрист зображуватиме їх, або для їх коментування — і тоді журналіст або публіцист тільки оцінить їх, або для заперечення їх і висловлення протилежних — і тоді журналіст полемізуватиме з ними" [16].

Побіжно зазначимо вживання Д. Прилюком як однорідних понять "журналіст" та "публіцист" у наведеній цитаті. Коли мова заходить про коментування фактів, тоді до справи беруться журналіст або публіцист, — як бачимо, для Д. Прилюка ці поняття нетотожні (або це випадковість, або це наукова позиція автора).

Приховані дії не відтворюються автором просто так. "Кожний факт дійсності, відібраний і осмислений автором, містить у

собі певні можливості для розкриття. Все залежить від того, яку мету автор перед собою поставив і якими творчими здібностями він володіє (виділення наше. — В. Р.)" [17].

Звертаємо увагу на залежність викладу, хоч і стисло, від мети та творчих здібностей автора. Ця залежність неминуча, але вона не завжди береться до уваги дослідниками журналістської творчості та під час навчання журналістської майстерності.

Першопричиною дій у кожному факті є, на думку вченого, **життєвий конфлікт**, який виникає як наслідок **зіткнення протилежностей** [18]. З такого твердження виростає ціла теорія **фабульного факту**: "Де відчувається дія, там неминуче є конфлікт, і навпаки, якщо перед нами очевидний конфлікт, значить є всі можливості зобразити його дію, тобто писати" [19]. *Закономірним буде висновок: завдання журналіста під час опису факту — знайти життєвий конфлікт, а також зіткнення протилежностей, щоб збагнути сутність факту.*

Конфліктологія факту, який ляже в основу твору, є чи ненайсміливішим поглядом Д. Прилюка. Обов'язковість життєвого конфлікту для вчинків людини впливає, до речі, з суті суспільного буття. У суспільстві, що розвивається, не може бути статичної рівноваги. Динамічна рівновага — це баланс, що утворюється від зміни конфліктних станів. Життя — *це і є пошук динамічної рівноваги.*

Від характеру трансформування фактів залежить жанр твору та вид "словесного мистецтва". Правда, Д. Прилюк вважає, що власне **фабульність** та **сюжетність** залежать від жанру [20], хоч логіка розгляду цього питання підказує залежність навпаки: **факт** — **прихована дія** — **мета автора та рівень творчих здібностей** — **трансформація факту в фабулі** — **жанр та вид словесності**. Все-таки на життя треба дивитися не крізь рамки жанру, а жанр повинен обиратися під впливом життєвих подій. Природно, вчений

виділяє два види словесного мистецтва — белетристику та публіцистику [21]. "Якщо в основу зображення кладеться художній образ, людські характери, ми вправі чекати з-під пера митця художнього полотна. Якщо ж автор в процесі становлення фактів і їх впливу на людей виділяє думку, ідею, він зможе написати публіцистичний твір" [22]. На основі глибини відображення думки в творі Д. Прилюк поділяє публіцистичні жанри на інформаційно-публіцистичні, аналітико-публіцистичні та художньо-публіцистичні [23].

В інформаційних жанрах "фабула факту або групи фактів при цьому залишається не розкритою, вона лиш називає приховану в фактах дію, наслідок цієї дії (виділення наше. — В. Р.)" [24]. При цьому вчений звертає увагу на відбір фактів для інформаційних творів: "...в інформаційних жанрах факти, як правило, тільки називаються. Журналіст не встигає їх ґрунтовно коментувати, тим паче аналізувати і узагальнювати. Серед маси різноманітних фактів і подій він намагається відібрати найхарактерніші та найцікавіші і задокументувати їх на газетній сторінці або видати в ефір" [25].

"В аналітико-публіцистичних жанрах, за винятком кореспонденції та листа, в основі яких може лежати один факт і він складатиме фабулу розповіді, на першому плані, як правило, виділяється думка, її зародження, розвиток і завершення. Все інше — факти, приклади, подробиці, міркування, авторські відступи тощо — підпорядковуються їй. Тому й фабула статті, коментарю, огляду, відкритого листа часто являє собою схему розвитку головної думки. На її стрижень і відгалуження нанизуються вся фактура розповіді" [26].

У цьому баченні особливостей аналітичних жанрів прихована одна суперечлива теза: фабула — це схема головної думки, на стрижень якої нанизуються факти (фактура розповіді). Водночас на стор. 2 Д. Прилюк дає визначення фабулі як стислому викладові факту чи фактів. Чим же все-та-

ки с фабула — стислим викладом фактів чи схемою думки, за якою здійснюється виклад фактів? Визначення фабули твору не повинне залежати від жанру, вона може мати особливості, але по суті залишатися однорідним явищем. Варто говорити про особливості структури фабули як стислого викладу. В інформаційних творах цей виклад може бути погано структурованим, в аналітичних чи художніх — добре. Можливо, варто говорити про схему фабули, про що, до речі, далі й говорить Д. Прилюк. Розвиваючи тезу про фабулу в аналітико-публіцистичних жанрах й аналізуючи реальні тексти цього жанру, вчений приходить до висновку, що "в основі **фабульної схеми** аналітичних жанрів нерідко лежить зіставлення або зіткнення фактів, внаслідок чого викреслюються іскри думки. Вони й освітлюють зіставлені факти і дають поштовх для залучення нових і розвитку думки" (виділення наше. — В. Р.) [27]. Словосполучення "фабульна схема" влучно відображає суть явища: є виклад фактів і він повинен мати схему, тобто стислий виклад відбувається за певною схемою, яку можна назвати, скажімо, сюжетом.

Звертаємо вашу увагу на словосполучення "фактура розповіді". Цей вислів можна перефразувати як фактура твору. Він дуже влучно характеризує з погляду архітекτονіки фактологічний бік фабули і твору в цілому. Зрозуміло, що в основі будь-якого викладу лежить система фактів, яка і становить фактуру викладу. Ця фактура є обов'язковою характеристикою фабули і твору в цілому.

Повертаючись до особливостей фабули аналітико-публіцистичних жанрів, слід навести зауваження Д. Прилюка стосовно прийому зіткнення фактів у фабулі, який, на думку вченого, є дуже зручним для полемічних виступів. За його допомогою легко підкреслити безпідставність або хисткість позицій супротивників [28].

"В художньо-публіцистичних жанрах спостерігаємо повторення цих прийомів, то-

му що в них також досліджуються факти і події дійсності, але з'являється **дещо нове в фабульній будові**" [29]. Це нове пов'язане зі створенням художнього образу чи образів, які й виражають ідею твору та задум автора. "Фабула розвивається в ході дій і розмов автора. Але важливо запам'ятати, що в центрі розповіді не автор, а образ, який виражає задум автора, ідею засудження неподобства з сосками. Образ цей одразу захоплює нас, викликає різні асоціації та роздуми і ми оцінюємо ставлення наркоматських діячів до соски — вже через призму викликаних образом почуттів та роздумів. Це якісно нова риса, яка виділяє фейлетон з ряду інших жанрів" (мова йде про фейлетон Д. Заславського "Соска в аспекті". — В. Р.) [30].

Якщо узагальнити особливості фабули щодо публіцистичних жанрів, матимемо таку схему:

Підсумовуючи аналіз фабули у творах різних жанрів, Д. Прилюк підводить читача до думки про спільне у творах різних жанрів. Цим спільним є факт як явище. Оскільки факт лежить в основі фабули, то "це спільне для всіх творів публіцистики і є фабула" [31]. Так, можливість існування стислого викладу для кожного з творів очевидна. Що ж до особливостей самої фабули, як видно зі схеми, напрошується ряд запитань, що виникають під впливом протиставлення образності художнього твору думці журналістського:

"На певній стадії творчих пошуків... починає розсипатися попередньо складений план, бо як і в художньому творі, де з'являються образи, характери і починають діяти за притаманною їм логікою вчинків, у журналістському творі зароджується думка, заволодіває певними фактами чи подробицями, дедалі розвивається, теж за внутрішньою, властивою їй, логікою, і набирає якогось закінченого виразу (виділення наше. — В. Р.)" [32].

А хіба художні твори не мають ідеї та думки, яка може також бути фабульною схемою для відображених фактів у вигляді

образів, подій, характерів, тез тощо? Чи не думка є обов'язковим компонентом викладу, в тому числі й такого викладу, як фабула? Чи не включає будь-яка фабула фактуру, що розгортається за схемою думки, тільки у художніх жанрах ця фактура більш виразна — вона образна? Чи не є фактура основною темою твору як обов'язкового компонента будови твору?

Розглядаючи фабулу як стислий виклад, Д. Прилюк логічно підводить до думки про послідовність викладу фактів, власне дії, яку приховує в собі факт. "Вона [дія] з чогось починається, до чогось іде і чимось закінчується" [33]. При цьому вчений посиляється на розмову з Остапом Вишнею: "Я не сідаю за писання фейлетонів чи усмішок, поки не знайду три точки: з чого почну, на чому наголошу в майбутній розповіді і чим закінчу її (виділення наше. — В. Р.)" [34]. Незрозумілим при цьому залишається одне: чому Д. Прилюк вважає, що ця думка Остапа Вишні стосується саме фабули, а не сюжету чи композиції? З наступної цитати зрозуміло, що такий сумнів закрався і в самого вченого: "Це трохи схоже на сюжетну схему — зав'язка, кульмінація, розв'язка, але має і свою відмінність. Якщо в сюжеті всі ці частини взаємозв'язані, взаємообумовлені і являють одне ціле, коли нічого не можна ні скоротити, ні додати, в даному разі такої цільності немає. Це лиш три головні віхи розповіді, які обов'язково мають у творі бути. До того ж вони не є тождесними з елементами сюжету. Початок, скажімо, статті не завжди буде зав'язкою викладу, як і закінчення — розв'язкою" (виділення наше. — В. Р.) [35]. А як же тоді бути з фабулою як схемою думки в аналітичних жанрах? Невже думка не є цілісністю і її схема — це лише набір невзаємозв'язаних елементів? А як же бути тоді з такою думкою, поданою на наступній сторінці лекції:

"Тепер уже тема розгортається не в попередньому плані, а в фабулі майбутнього твору, де всі його компоненти відповідно

продумані і вмотивовані, де ними виступають точно поставлені факти або подробиці факту (виділення наше. — В. Р.)" [36].

Якщо ж виходити з визначення фабули як стислого викладу факту чи фактів, то теза про "три точки" журналістського твору є слушною, та й традиційною. Це найкращий початок, виклад з наростаючим інтересом і влучне закінчення [37]. Проте фабула чи сюжет — питання для вченого є принциповим. Чому "три точки" розглядаються у фабулі, а не сюжеті публіцистичних творів? Відповідь проста! "А тому що сюжет і сюжетність властиві в першу чергу і головним чином художнім творам. Сюжет починається там, де з'являються характери (виділення наше. — В. Р.)" [38]. Це перший аргумент ученого.

Другий аргумент. "Журналістика має справу безпосередньо з фактами, подіями і явищами життя, вона відбирає з них найхарактерніші з точки зору політики і своїми специфічними засобами зображує їх. Звісно, що логічно вона вдається до фабульності, до фабули як конструктивної літературознавчої форми, що найближче стоїть до фактів дійсності" [39].

Виходить, що журналістика не дотягує до сюжету! Їй не вистачає обов'язкової умови сюжетності — характерів. Фабула ж як сховище подій дійсності, в ній сконденсовуються факти життя, які потім уже письменник може освоїти художньо.

Такий підхід до справи може бути тільки тоді, коли сюжетність пов'язується виключно з образністю та характерами. При цьому вченого все-таки турбує факт застосування висловів "сюжетний хід", "сюжетний прийом", просто "сюжет" стосовно журналістських творів [40]. На думку Д. Прилюка, коректно буде говорити: "фабульний хід", "поворот фабули". Аргумент: журналіст, обдумуючи зібраний матеріал, завжди шукає такий факт, який може покласти в основу розповіді, шукає цікавий поворот, виразну знахідку, несподіваний хід у викладі [41]. Безперечно, якщо фабулою

вважати виклад фактів, а сюжетом виклад подій стосовно образу чи характеру, створеного у художньому творі, то необхідно говорити не "сюжетний хід", а "фабульний хід" щодо журналістських творів, а щодо художніх можна залишити і перший варіант.

В усякому випадку, мова йде про ходи, повороти, прийоми викладу змісту твору. В той же час, якщо під фабулою розуміти будь-який стислий виклад, поряд з розгорнутим у творі, змісту, то "фабульний хід" має означати лише належність "ходу" не до розгорнутого повномасштабного твору, а лише до стислого викладу, тобто фабули. У цьому випадку може бути і слововживання "сюжетний хід", що означатиме певний сюжетний прийом.

Учений виділяє фабульні прийоми, або "ходи", що найчастіше трапляються в журналістській практиці.

1. Розповіді від автора. Розповідь "зв'язує виклад фактів воедино, починає його, коментує, наголошує і завершує. Композиційно вона може будуватися по-різному, а наскрізна, доцентрова сила належить особі автора" [42].

2. Виклад від першої особи. Такою особою може бути нейтральний оповідач або сторонній спостерігач; виклад може вестися з точки зору спеціаліста, дитини тощо [43].

3. Прийом зіставлення або паралельної розповіді. Авторіві треба відстояти свою думку. Він для підкреслення правильності своєї думки зіставляє її з протилежною, чужою. Зіткнення протилежних точок зору рухає розповідь до логічного завершення [44].

4. Прийом асоціацій в ході розповіді. "Він також дуже плідний, особливо в репортажах, коментарях, статтях і публіцистичних нарисах. Автор викладає думки, факти у певній послідовності, аналізуючи їх. І в ході цього викладу він раптом згадує якийсь випадок, або вислів, або факт зовсім іншого змісту, але асоціативно близький до даної розповіді чи окремого її моменту. Згадане

він влітає у свій виклад як додатковий аргумент на ствердження якоїсь думки" [45].

Ці прийоми викладу заслуговують на увагу незалежно від того, якими вони є — фабульними чи сюжетними.

Суперечність у тлумаченні фабули, про що ми зауважували на початку розмови про фабулу й факт, виникає найчастіше в моменти відстоювання різниці між фабулою й сюжетом та композицією. При цьому **фабула** розглядається не як виклад, а як зміст факту чи системи фактів: "...фабула як зміст факту або певна система фактів є витвором об'єктивного розвитку дійсності..." [46]. *Такий підхід, до речі, вимагає тоді розмежування понять "фабула" та "тема"*.

Підсумовуючи сказане й процитоване, зазначимо, що все, що стосується факту і його викладу, варте уваги, але властиве не тільки фабулі, а й усьому творові. Коли мова йде про найраціональнішу побудову та "конструкцію" журналістського твору, розмова про особливості викладу, хоч і стисло, як фабула, має бути неодмінною. У випадку розуміння фабули як стислого змісту можна її вважати конструктивною частиною твору на рівні його певного "каркасу".

Сюжет. Як і з визначенням фабули, Д. Прилюк звертається до Максима Горького за визначенням сюжету. Це "зв'язки, суперечності, симпатії, антипатії і взагалі взаємовідносини людей — історії зростання і організації того чи іншого характеру, типу (Горький М. Собр. соч. — Т. 27. — С. 215)" [47]. Основним у тлумаченні Горького є розуміння того, що "сюжет починається там, де з'являється людина. Її дії, вчинки і переживання, її взаємовідносини з іншими людьми у художньому творі і диктуються логікою людського характеру, його розвитком і становленням (виділення наше. — В. Р.)" [48]. Д. Прилюк вважає, що принциповим у Горьківському визначенні є те, "що саме людські характери зумовлюють дію, а не певна система подій зумовлює становлення характерів (виділення наше. — В. Р.)" [49]. Так, внутрішня логіка розвитку харак-

теру змусила Анну Кареніну кинутися під поїзд. Цього факту, зазначає вчений, не було у фабулі роману. Крім того, характер не можна "зобразити лише переліком його властивостей, лише розповіддю про нього, як це нерідко грішимо ми, журналісти. Характер мокна розкрити тільки в умовах зображення всіх взаємовідносин і зв'язків, в умовах конкретного виявлення внутрішнього світу героя... створення характеру і створення сюжету — це єдиний творчий процес" [50]. При цьому вчений посиляється на В. Цвіркунова (Сюжет. — К.: Вид-во АН УРСР, 1965. — С. 149) у питанні про характер, який виявляється найкраще у конфлікті, та на В. Шкловського, який розширює розуміння сюжету, твердячи, що в сюжет входять складовими моментами і аналіз характерів, і опис природи, і думки автора.

Аналізуючи твори на сюжетність, Д. Прилюк виділяє елементи сюжету: **експозицію** сюжетних ліній, **зав'язку**, **кульмінацію**, **розв'язку** [51]. При цьому вчений пропонує по-науковому розуміти роль окремих елементів сюжету, зокрема зав'язки. Для підтвердження своєї думки Д. Прилюк посиляється на В. Кожінова (Сюжет, фабула, композиція // Теория литературы. М.: Наука, 1964. С. 463), який вважає зав'язку зубцем, зачепившись за який, починає випрямлятися пружина колізії [52]. "Сюжет, таким чином, є колізія, що рухається: кожний епізод сюжету являє собою певну сходінку в наростанні і розв'язанні колізії. Саме для колізії характерні зав'язка, кульмінація і розв'язка" [53].

З посиланнями на В. Кожінова, вчений підкреслює художній характер колізії, що вона є художнім осягненням життєвого конфлікту, що публіцистика й наука принципово по-іншому відображають життєві конфлікти. "Якщо публіцист не вдається до художнього осмислення фактів і подій дійсності, а намагається лише проаналізувати і оцінити їх, зображуючи на першому плані думки, ідеї, що з них випливають, він у якійсь мірі виступає як учений" [54].

Д. Прилюк, розглядаючи поняття сюжету, робить таке зауваження: "Аналізуючи співвідношення колізії і сюжету, теоретики літератури згадують думку Гегеля про так звану "безобідну ситуацію" в художньому творі. Подібні ситуації... самі собою не є дією і не ховають у собі стимулів до дії. Але вони створюють певний настрій у читача, служать доречною красивою увертюрою до сюжету. В художньому творі це здебільшого епізоди, які називають експозицією. Стосовно публіцистики, гадається нам, отими "безобідними ситуаціями" можна вважати ліричні або публіцистичні вступи чи які-небудь домислені епізоди, якими журналіст починає свою розповідь і після яких приступає до розмови по суті дійсних фактів. Такі вступи доречні, потрібні, бо створюють певний настрій у читача, часто задають тон подальшої розповіді (виділення наше. — В. Р.)" [55].

Так розуміють сюжет у художніх творах. Як же бути з журналістикою, публіцистикою?

Деякі практики механічно переносять термін "сюжет", "сюжетний хід", "сюжетний прийом" в журналістику, незважаючи на те, чи змальовується в журналістському творі характер. Тому дуже часто ми маємо справу з підміною термінів" [56]. При цьому Д. Прилюк критично оцінює думку Ю. Лазебника про сюжетність у журналістиці, власне про сюжетні прийоми у ній для сплавлювання фактів і подій у єдиний вузол: "Якщо в журналістському творі не змальовується характер, то й про сюжетні прийоми говорити нічого" [57]. Можна говорити лише про фабульні прийоми, тому що на відміну від фабули "сюжет — це художній витвір в ході образного зображення цієї дійсності, коли творчою уявою художника створюються живі характері і типи в певних типових обставинах" [58]. Журналістика, на думку Д. Прилюка, вдається до сюжетності, але в таких жанрах, як нарис, фейлетон, памфлет, зрідка репортаж. З позиції інших жанрів журналістика є безсюжетною.

Заперечує Д. Прилюк і думку Ю. Лазебника стосовно розуміння сюжету як змісту твору або однієї зі сторін змісту. На зауваження Ю. Лазебника стосовно того, що якщо в журналістському творі відсутня сюжетна лінія, то це означає, що автор пильно не вдивлявся в ту чи іншу картину життя і поверхово передав її зміст, — Д. Прилюк пише, що тоді всі статті, звіти, інтерв'ю доведеться назвати поверховими, бо в цих жанрах здебільшого немає сюжетних ліній. Сюжет не що інше, як послідовність взаємозв'язаних зовнішніх і внутрішніх рухів, в ході яких створюються образи людей, їх характери, зауважує Д. Прилюк [59].

Чим є сюжет — змістом чи послідовністю — це питання залишається відкритим. Якщо це послідовність подій, а не події в певній послідовності, то що ж таке зав'язка чи кульмінація як елементи послідовності? Чи не є сюжет різновидом фабули у художніх творах? Якщо ж сюжет все-таки послідовність подій, то чим тоді він відрізняється від композиції? Чи не є сюжет різновидом композиції для художніх творів? І чи не є свідченням цього віднесення вченими зав'язки, кульмінації і т. д. то до сюжету, то до композиції?

Композиція. Зазначаючи той факт, що всі тлумачать термін "композиція" як "складати", "будувати"; вкладаючи при цьому в нього різний зміст, Д. Прилюк аналізує кілька точок зору щодо розуміння композиції як явища. Вчений не погоджується з Л. Тимофеевим, який вважає сюжет однією з форм композиції, що властива художнім творам епічних жанрів [60]. При цьому Д. Прилюк використовує цитату з В. Цвіркунова як аргумент проти Л. Тимофеева (власне, В. Цвіркунов й виступив проти Л. Тимофеева): "Сюжет відіграє вирішальну роль у розкритті характеру, в його створенні, — пише В. Цвіркунов, — у сюжеті розгортається конфлікт твору, він активно впливає на реалізацію ідеї і теми, але це зовсім не означає, що характер і конфлікт, ідея і тема є елементами сюжету. Композиція, в свою

чергу, певним чином організовує весь твір в цілому, отже, по-своєму впливає на всі елементи твору, але від цього характер і конфлікт не перестають бути тим, чим вони є, і не стають лише елементами композиції" [61]. Аргумент-цитата не зовсім переконливі, оскільки весь твір може вичерпуватися розкриттям певного характеру, тоді зміст твору й дорівнюватиме сюжетові.

Як би там не було, а композиція загально-визнано є побудовою твору і незалежно від співвідношення її з іншими поняттями, вона може бути цілком самодостатньою для наукового розгляду.

Щодо дефініції композиції, то вчений вдається до визначення цього явища самими ж письменниками. О. Толстой так формулює зміст терміна "композиція":

"Це перш за все встановлення центру, центру зору художника. Художник-письменник не може з однаковим інтересом, з однаковим почуттям і з однаковою пристрасстю ставитись до різних персонажів, так само як художник у картині живопису не може мати кількох центрів. Скажімо: дерево — збоку, посередині — людська фігура, праворуч — будівля і позад неї — ліс; далі — середній план і т. д. Все це не може бути виписано з однаковою точністю, з однаковим зображенням деталей, з однаковою силою фарб. В кожній картині повинен бути центр. Центром є смисл цієї картини, її ідеологія...

Отже, композиція — це перш за все встановлення мети центральної фігури і потім встановлення інших персонажів, які по низхідній шкалі навколо цієї фігури розміщуються. Це так, як архітектура будівлі. Кожна будівля має свою мету, свій фасад, вищу точку свого фасаду і обмежені розміри, певні форми. Художній твір теж повинен мати певне окреслення (Русские писатели о литературном труде. — Л.: "Советский писатель", 1956. — Т. 4. — С. 491-492)" [62].

Цитує Д. Прилюк і думку О. Фадеева про правильні пропорції у творі: що більш важливе, а що не таке важливе. Отже, "треба визначити головне, щоб знати, на що натис-

кувати, щоб прийти до поставленої мети. І в той же час істотне доповнення: треба не просто визначити головне і другорядне, а встановити розумні, матеріалом вмотивовані пропорції. І тут ми розуміємо роль композиції насамперед в організації твору" [63].

Відзначає вчений важливість розумної організації матеріалу в творі, яка досягається логічним розвитком матеріалу, закономірними співвідношеннями цілого і частин, природною причиновістю і вмотивованістю.

Таким чином, на думку Д. Прилюка, композиція — це складна організація художнього твору, принцип його побудови, який сприяє відтворенню цілісної картини життя відповідно до його об'єктивного розвитку і позиції письменника [64].

Розглядаючи композицію як складну організацію твору, Д. Прилюк логічно ставить питання про елементи побудови твору і посиляється при цьому на В. Кожина, який вважає, "що в основі композиції повинні лежати якісь найпростіші елементи, цеглини, такі, приміром, як стопа і такт — для ритму, фраза — для художньої мови, окремий рух, жест — для сюжету, мотив або подія — для фабули, образ, характер — для художнього змісту" [65]. Звідси вчений робить такий висновок: "Очевидно, що одиницею, чи компонентом композиції слід вважати такий складовий елемент або відрізок твору, в межах якого зберігається одна певна форма, спосіб, або "ракурс" зображення, — динамічна оповідь, статичний опис, діалог, репліка, монолог, ліричний відступ, авторська ремарка, лист персонажа і подібні. До цього схильні всі серйозні дослідники композиції".

Найпростіші клітини композиції, на їх думку, об'єднуються в складніші компоненти — зарисовки портрета, пейзажу, психічного стану, вчинку, розмови тощо. Ще більш складними частками композиції є сцена, в яку можуть входити пейзаж, портрет, розмова (виділення наше. — В. Р.)" [66].

У полі зору Д. Прилюка ще два важливі моменти роздумів про композицію, вислов-

лені, зокрема, В. Кожиним. Перший момент: основна змістовність композиції втілюється, звичайно, не в окремих елементах, а в їх взаємодії. Другий момент: композиція є складна, пронизана багатосторонніми зв'язками єдності компонентів, створена в процесі творчості, за натхненням, а не шляхом розумового конструювання. Щодо другого моменту, то вчений зауважує: "Хочеться підкреслити саме останні слова: органічна єдність композиції складається не як будиночок з кубиків, а виливається єдиним потоком творчості, можна сказати, стихійно, але після того, як автор вже має сторінку попередньо продуманого плану..." (виділення наше. — В. Р.) [67]. Це твердження контрастує раніше висловленій думці про композицію як розумну організацію матеріалу. *Певно, у цій справі має бути поєднання творчого й раціонального.*

У чому ж проявляється специфіка композиції в публіцистиці? Таке питання ставить учений і посилається на Ю. Лазебника (у питанні про сюжет Д. Прилюк не підтримував Ю. Лазебника), виділяючи його тезу про те, що композиція в журналістиці має справу, по-перше, з визначенням пропорційних співвідношень з окремими частинами ідейного задуму автора, по-друге, з місцем і обсягом розгляду конкретного факту і тих висновків, що з нього випливають і, по-третє, з доцільним розподілом логічних понять і художніх образів.

"Специфіка журналістського твору, — пише Д. Прилюк, — починається з компонування тканини викладу. Якщо в художньому творі вона складається і виростає з художньо осмислених і вмотивованих елементів — деталей, описів, діалогів, портретів, сцен, то в журналістиці цими складовими частинами виступають ядро і подробиці факту або цілі факти, думки і висновки, що з них випливають. Композиція визначає їм певне місце і обсяг у викладі, залежно від ролі, яку вони відіграють у розгортанні теми і реалізації ідеї твору. Це місце і обсяг визначає точка

зору автора на той чи інший факт, ракурс, в якому вони висвітлюються. Як і в літературному творі, якийсь з фактів має зайняти панівне, домінуюче місце, інші — другорядне або й ілюстративне" [68].

Д. Прилюк визначає першоклітини і більш місткі елементи, з яких складається композиція журналістського твору. До них належать: теза, монолог, діалог, перелік фактів, репліка, ремарка, звертання, висновок, цитата, сцена [69].

Поряд з композиційними елементами у журналістських творах, розглядаються й прийоми побудови творів, або композиційні прийоми. До них належать: послідовний статичний опис (зокрема, для таких жанрів, як звіт, інтерв'ю, стаття, коментар, рецензія), послідовна динамічна розповідь, вставні епізоди, авторські відступи, або публіцистичні монологи, обрамлення викладу (розповідь обрамлюється на початку і в кінці твору іншою розповіддю, що має асоціативний зв'язок з основною розповіддю), рефрен (періодично повторювана фраза), інверсія (порушення послідовності викладу). Особливу увагу вчений приділяє прийомові монтажу (кіномонтажу), який використовується і в газетно-журнальній публіцистиці. Суть цього прийому полягає в контрастному зіставленні кадрів. Д. Прилюк виділяє асоціативний і паралельний монтаж (паралельно розгортаються дві події), швидку і несподівану зміну планів (панорамний план, раптом кадр з обличчям великим планом) як види монтажу [70].

Д. Прилюк звертає також увагу на загальновідомі композиційні недоліки в журналістських виступах: "відсутність стрункості в розмішуванні матеріалу, порушення пропорційності частин, наявність фактів і думок, що органічно не стосуються теми і не вмотивовані ідеєю твору; надто великий обсяг другорядних, дріб'язкових фактів і відсутність головного, найвиразнішого, від чого твір або дуже розпливається, або двоїться в сприйнятті; надто багато загальних міркувань, не стверджених фактами і

даними, від чого твір стає "водянистим", бездоказовим" [71].

Основні наукові праці

1940

1. До вивчення лексики "Кобзаря" Т. Г. Шевченка. Лексика віршів циклу "В казематі" // Наукові записки УКІЖ. — 1940. — Т. 1. — С. 179-183.

1959

2. Про що і як писати до газети. — К.: Держполітвидав України, 1959. — 38 с.

1967

3. Преподавание журналистского мастерства // Журналист: Учеб. газ. ф-та журналистики Московского ун-та. — 1967. — 16 мая.

4. Деякі питання методології журналістики // Вісник Київського університету. Серія "Журналістика". — 1967. — № 9.

5. Методология и мастерство // Проблема мастерства в журналистике. Тезисы доклада. — К.: КДУ, 1967. — С. 15-18.

1968

6. К дискуссии по проблемам теории публицистики // Вестник Московского университета. Серия XI, журналистика. — 1968. — № 4.

7. Методология і майстерність в журналістиці // Комуніст України. — 1968. — № 6.

8. Мистецтво спостереження, бачення // Вісник Київського державного університету. Серія "Журналістика". — 1968. — № 10. — С. 12-20.

9. На верном пути // Вестник Московского университета. Серия XI, журналистика. — 1968. — № 4. — С. 62-69.

10. Наблюдение, исследование фактов и обобщение их в советской журналистике. (678 — журналистика). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (Официальные оппоненты: доктор филологических наук А. Ф. Бережной; кандидат филологических наук В. И. Здоровага. Внешняя рецензия — Белорусский государственный

университет имени В. И. Ленина). — К., 1968. — 23 с.

11. Некоторые вопросы методологии журналистики // Искусство публицистики. — Алма-Ата, 1968. — С. 3-18.

12. Публицистичность как средство отображения действительности в печати // Учебная газета Казахского государственного университета. — 1968.

1969

13. Мистецтво писати. — К.: Знання, 1969. — 64 с.

14. Публіцистичність як засіб вираження в журналістиці // Вісник Київського державного університету. Серія "Журналістика". — 1969. — № 11. — С. 26-36.

1970

15. Новый подход к общим вопросам теории публицистики // Вестник Московского государственного университета. Серия XI, журналистика. — 1970. — № 1. — С. 84-86.

16. Народження теми журналістського виступу // Вісник Київського університету. Серія "Журналістика". — 1970. — № 12. — С. 17-22.

17. Первая фраза // Рабоче-крестьянский корреспондент (журнал). — 1970. — № 9. — 53-59.

18. Поговоримо про нарис // Під прапором ленінізму. — 1970. — № 20. — Жовтень. — С. 55-58.

19. Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору): Лекція / ВПШ при ЦК КП України. — К., 1970. — 68 с.

20. Сила велика, сила надійна // Під прапором ленінізму. — 1970. — № 12. — Червень. — С. 23-25.

21. Сміхом бийте, сатирою // Бюлетень РАТАУ. — 1970. — С. 1-4.

22. Сміхом бийте, сатирою. Заочна школа громадських кореспондентів. Лекція-бесіда дев'ята // Нікопольська правда. — 1970. — № 72 (8780). — 6 травня. — С. 4.

23. Філософські проблеми журналістської творчості // Проблеми філософії: Міжвідомчий науковий збірник. Випуск 16-

17. Марксистсько-ленінська філософія і конкретні суспільні науки. Матеріали наукової конференції. — К., 1970. — С. 45-54.

1971

24. Ідея журналістського твору // Вісник Київського університету. Серія "Журналістика". — 1971. — № 13. — С. 18-23.

25. Людина в журналістському творі // Під прапором ленінізму. — 1971. — № 2. — С. 50-53.

26. Слово теж діло... // Під прапором ленінізму. — 1971. — № 5. — Березень. — С. 62-64.

27. Творча уява журналіста // Молодий журналіст. — 1977. — № 11 (73). — Травень. — С. 1, 4.

1973

28. Партиїна пристрасть публіциста // Літературна Україна. — 1973. — 23 березня.

29. Публицистичность в журналистике // Вестник Московского государственного университета. Серия XI, журналистика. — 1973. — № 1. — С. 11-16.

30. Публицистичность в журналистике // Корреспондент. — 1973. — № 2. — С. 21-23.

31. Публицистична творчість як пізнавальна діяльність // Філософська думка. — 1973 — № 2. — С. 47-55.

32. Публицистичність і художність // Радянське літературознавство. — 1973. — № 6. — С. 9-18.

33. Теорія і практика журналістської творчості: Методологічні проблеми / За ред. проф. В. О. Кудіна. — К.: Вища школа, 1973. — 271 с.

1974

34. З творчої лабораторії публіциста // Літературна Україна. — 1974. — 22 лист.

35. Общественное значение журналистского произведения. Диссертация написана на украинском языке. 10.01.10 Журналистика. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. — М., 1974. — 64 с. (Официальные оппоненты: доктор филологических наук,

проф. В. Д. Пельт; доктор филологических наук М. Е. Тикоцкий; доктор филологических наук, проф. П. М. Федченко. Внешний отзыв: кафедра теории и практики советской печати Львовского государственного университета им. И. Я. Франко). — К., 1974. — 64 с.

36. Пылающие строки // Журналист. — 1974. — № 2. — Февраль. — С. 33-34.

37. Сміхом бийте, сатирою! Заочна школа робсількора // Ленінська зоря. — 1974. — № 150 (8730). — 24 верес. — С. 2-3.

38. Сміхом лікуйте, сатирою // Прапор ленінізму. — 1974. — № 68 (4976). — 8 червня. — С. 4.

39. Спостереження і дослідження фактів журналістом. — К.: Політвидав України, 1974. — 104 с.

1975

40. У редакцію прибув молодий працівник // Журналіст України. — 1975. — № 12. — С. 16-18.

1976

41. Вас чекає захоплююча професія // Молодий журналіст. — 1976. — № 10 (60). — Жовтень. — С. 2.

42. Взаимодействие информации и публицистики: Доклад на международной конференции // Социалистическое общество и журналистика. — М., 1976.

43. Журналістський твір: функції, призначення // Журналістика. Преса, телебачення, радіо: Республіканський міжвідомчий науковий збірник. — К., 1976. — Вип. 1.

44. Запрошуємо на факультет журналістики // Журналіст України. — 1976. — № 5. — С. 42.

45. Общественное назначение журналистского произведения // Журналист. — 1976. — № 1.

46. Під знаком якості. Роздуми про образ героя в документальній прозі // Літературна Україна. — 1976. — 10 лют.

47. Поповнення. Яке воно буде? // Журналіст України. — 1976. — № 10. — С. 36-38.

48. Почесні завдання, широкі перспективи // Журналістика. Преса, телебачення,

радіо: Республіканський міжвідомчий науковий збірник. — К., 1976. — Вип. 1.

49. Публіцистика: писати історію сучасності // Журналіст України. — 1976. — № 4. — С. 20-24.

1977

50. Взаимодействие информации и пропаганды // Комуніст України. — 1977. — № 2.

51. Ленінська наука про пресу // Радянська Україна. — 1977. — № 230 (17043). — 30 вер. — С. 3.

52. Творча уява публіциста // Молодий журналіст. — 1977. — Травень.

53. Якість журналістського твору // Комуніст України. — 1977. — № 4. — Квітень. — С. 63-71.

54. Яким має бути поповнення // Журналіст України. — 1977. — № 5. — С. 24-26.

1978

55. Wspoldzialanie informacji i propagandy (Взаємодія інформації і пропаганди) // Zeszyty prasoznawcze. — 1978. — № 2. — С. 83-88.

56. Творча уява публіциста // Журналістика. Преса, телебачення, радіо. Питання історії, теорії і практики. — К.: Вища школа, 1978. Вип. 5. — С. 32-44.

1979

57. Журналістський пошук // Молодий журналіст. — 1979. — № 17 (97). — Травень. — С. 1, 4.

58. Спостереження, бачення дійсності журналістом // Молодий журналіст. — 1979. — Квітень.

1980

59. Журналистика и публицистика // Български журналист. — 1980. — № 3. — С. 29-32.

60. Творча уява журналіста // Молодий журналіст. — 1980. — № 6 (107). — Вересень. — С. 2-3.

1981

61. Про роди, види і жанри сучасної журналістики: (В порядку постановки проблеми) // Журналістика. Преса, телебачення, радіо. — К., 1981. — Вип. 11. — С. 3-19.

1982

62. Факультет журналістики Київського університету // Советская печать в документах. — М., 1982. — С. 24-27.

1983

63. Теорія і практика журналістської творчості: Проблеми майстерності. — К.: Вища школа, 1983. — 280 с.

1987

64. З коріння плоди різні (про публіцистичність) // Літературна Україна. — 1987. — 12 лист. — № 46.

65. Путь на развитие и усовершенствование // Современная журналистика. — 1987. — № 3. — С. 3-15.

Література про вченого

Іваненко В. Г. З наукової спадщини Д. М. Прилюка: Ідти в ногу з життям // Перебудова: досвід, проблеми, пошуки, роль журналістської творчості в революційному оновленні соціалістичного суспільства: Тези доповідей і повідомлень науково-практичної конференції, присвяченої 70-річчю від дня народження професора Д. М. Прилюка (1918-1987). — К.: КДУ, 1988. — С. 41-43.

Іваненко В. Г. Вагомий внесок у розвиток журналісткознавства // Журналістика. Преса, телебачення, радіо. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. — К.: Вища школа, 1988. — Вип. 20. — С. 150-157.

Перебудова: досвід, проблеми, пошуки, роль журналістської творчості в революційному оновленні соціалістичного суспільства: Тези доповідей і повідомлень науково-практичної конференції, присвяченої 70-річчю від дня народження професора Д. М. Прилюка (1918-1987). — К.: КДУ, 1988. — 45 с.

Слободянюк Р. Д. Щоб щедро родила журналістська нива (1918-1987) [Дмитро Михайлович Прилюк] // Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Сторінки історії. Видатні вчені. — К.: Бібліотека українця, 1999. — С. 233-237.

1. Перша текстознавча нарада // *Стиль і текст*. — 2000. — Вип. 1. — С. 120-141.

2. Найбільш виразно поняття твору і тексту розмежовано у працях В. Різуна: *Літературне редагування*. — К.: Либідь, 1996. — С. 132 та ін.; *Аспекти теорії тексту* // Різун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д. *Нариси про текст*. — К.: РВІЦ "Київський університет", 1998. — С. 5 та ін.

3. Прилюк Д. М. *Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору): Текст лекції / Вища партійна школа при ЦК КП України*. — К., 1970. — С. 1.

4. Там само. — С. 19.

5. *Словник іноземних слів* / За ред. О. С. Мельничука. — К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1974. — С. 70.

6. Там само. — С. 346.

7. Прилюк Д. М. *Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору): Текст лекції / Вища партійна школа при ЦК КП України*. — К., 1970. — С. 1.

8. Там само. — С. 2.

9. *Словник іноземних слів* / За ред. О. С. Мельничука. — К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1974. — С. 693.

10. Прилюк Д. М. *Проблеми теорії публіцистики (архітектоніка твору): Текст лекції / Вища партійна школа при ЦК КП України*. — К., 1970. — С. 1.

11. Там само. — С. 2.

12. Там само. — С. 3.

13. Там само.

14. Там само. — С. 2.

15. Там само. — С. 4.

16. Там само. — С. 5.

17. Там само.

18. Там само.

19. Там само.

20. Там само. — С. 6.

21. Там само. — С. 5-6.

22. Там само. — С. 6.

23. Там само.

24. Там само.

25. Там само.

26. Там само. — С. 11.

27. Там само. — С. 12.

28. Там само. — С. 13.

29. Там само. — С. 13.

30. Там само. — С. 15.

31. Там само. — С. 17.

32. Там само. — С. 19.

33. Там само. — С. 17.

34. Там само. — С. 18.

35. Там само.

36. Там само. — С. 19.

37. Там само.

38. Там само.

39. Там само. — С. 20.

40. Там само.

41. Там само. — С. 21-22.

42. Там само. — С. 22.

43. Там само. — С. 23.

44. Там само. — С. 23-24.

45. Там само. — С. 25.

46. Там само. — С. 29.

47. Там само. — С. 27.

48. Там само.

49. Там само.

50. Там само. — С. 28.

51. Там само. — С. 31-35.

52. Там само. — С. 37.

53. Там само. — С. 37-38.

54. Там само. — С. 38-39.

55. Там само. — С. 39-40.

56. Там само. — С. 28.

57. Там само. — С. 29.

58. Там само.

59. Там само. — С. 40.

60. Там само. — С. 41.

61. Там само. — С. 42.

62. Там само. — С. 43.

63. Там само.

64. Там само. — С. 44-45.

65. Там само. — С. 45.

66. Там само.

67. Там само. — С. 46.

68. Там само. — С. 48.

69. Там само. — С. 51-53.

70. Там само. — С. 54-66.

71. Там само. — С. 67.

Гість інституту

В. Д. Буряк,
к. філол. н.
УДК 81'42

Комунікативність інформаційно-художньої свідомості: форми архітекτονіки тексту

Комунікація — надзвичайно важлива свідомісна функція, що визначає інтелектуальний потенціал людства. Свідомість як комунікативна система чітко характеризує специфіку кожної епохи на соціальному, психологічному, естетичному, науковому рівнях пізнання. У своїй генезі свідомість дістала ті канони, які вироблялися культурою в цілому і які ставали для неї засобом організації та самоорганізації. Функція свідомості полягає у тому, щоб регулювати і організовувати поведінку людини у різних ситуаціях. Докорінна і головна її роль полягає в здобуванні знання про природу, суспільство і людину, тому сутність свідомості становить принцип відображення інформації. Інформаційна сутність відображення — безперечна сутність нашого буття.

На естетичному горизонті свідомості відображення інформації ми виокремлюємо інформаційно-художній тип свідомості як зведену систему координат. Ідеться про рівні освоєння (відображення) інформації, які уніфікуючись (інтелектуалізуючись), формують характер мислення певного часу.

Поняття “інформаційно-художня свідомість” ми розуміємо як тип свідомості, що вбирає весь комплекс творчого сприйняття і переробки (відображення) інформації (факту) на рівні аналізу і синтезу. До цього поняття входить мислення умовно-реального факту (міфологічне), мислення реального факту (публіцистичне) та мислення відображеного (суб'єктивізованого) факту (художнє). Поняття “інформаційно-художня свідомість” дає змогу окреслити цілий гори-

зонт функціонування свідомості (сприйняття, обробка, відбиття факту) як системи відображення світу (факту, інформації) у всьому генезисі творчого мислення [4, 9]. Інформаційно-художня свідомість, вбираючи в себе весь спектр умовно-реальної (міфологічної), реальної (документальної) і відображеної (художньої) інформації, становить рівень інформаційного пізнання людини. Дотримання принципу документальної регламентації факту лише зменшує рівень (горизонт) суб'єктивізації факту, але ні в якому разі не вилучає факт зі свідомісного простору, навпаки, залишає його праджерелом. Якість свідомісної інтерпретації факту (інформації) збільшує інформаційну поліфонію (розщеплення реального факту та утворення нової суб'єктивізованої фактологічної системи, яка має свою естетико-художню цінність).

Для інформаційно-художньої свідомості відчуття форми подачі матеріалу — це вищий стан її розвитку в сприйнятті, розумінні буття. Згідно з гіпотезою О. Брудного [3, 4] процес розуміння проходить у трьох автономних когнітивних полях. У першому з них здійснюється орієнтація на безпосереднє дане у сприйнятті, у другому — на системи доказових суджень, у третьому — на зв'язність розповіді про події і людей. Розуміння у кожному з трьох полів має свої обмеження: не все видиме може бути правильно інтерпретоване, не все логічно доведене існує у дійсності, не все розказане відбувається насправді. Але переконуюча сила доказів (у полі 2) і зв'язності розповіді (у полі 3) винят-

ково великі. Дуже сильний внутрішній зв'язок подій, що надає їм об'ємний, майже реальний характер у значеннєвому сприйнятті тексту. Стереологіка утворює конструкцію розповіді "скрипт", який насправді й керує розумінням тексту, що часто суперечить фактам дійсності. Все життя Попелюшка танцює у кришталевих туфельках і вони, супроти здорового глузду, не розбиваються. Це і є скрипт — третє поле розуміння, де діє правило "як розказано, так і було". Поки влада стереологіки не обмежує факти й докази, немає ніяких сумнівів, бо поля розуміння взаємодіють, цього вимагає практика соціального існування індивіда. Система доказів і зв'язність розповіді у своїй взаємодії як система конструкції утворюють жанр — форму подачі матеріалу, бо під зв'язністю розповіді ми розуміємо чіткість, логічність сюжету і композиції, а під системою доказів — ідею-концепцію, яка вимагає певної жанрової форми інтерпретації. Але формування жанрових ознак мислення (пошук форми подачі факту) було надто тривалим, оскільки форма вислову (відображення) — це складник концепції цілого свідомісного організму — твір. А поява твору — це необхідність комунікативної функції свідомості. У своїй генезі комунікативна функція свідомості вимагала інформаційного наповнення, бо кожна свідомість прагне до спілкування. Комунікація більш тісно пов'язана з інформаційними процесами, а спілкування (діалогічність) складає основну структуру свідомості. Ще К. Ясперс наголошував, що "нинішнє буття людини можливе лише у тісному зв'язку з іншими людьми. Цей сутнісний зв'язок вчений назвав комунікацією" [12, 347]. Хоч К. Ясперс проводив свої дослідження в рамках пошуку екзистенційної опори в ситуації "закинутості" у світ, самотності, падіння традиційних основ буття, але для нього спасіння від самотності шляхом екзистенційної комунікації — це не лише передумова до утвердження екзистенції, але й умова, від якої залежить "увесь" процес становлення культури в ціло-

му, тобто мова йде про становлення всієї комунікативної свідомісної сфери. Комунікація — це не що інше, як соціальна реалізація інформації. Отже, комунікація — це "процес спілкування, зв'язку, взаєморозуміння людей на різних рівнях, у різних формах і масштабах, який слугує важливим "механізмом" матеріального, соціального і духовного функціонування і вдосконалення суспільства і кожного індивіда" [10, 41]. Ось чому в кожному історичному епоху залежно від характеру культури і рівня розвитку природних і технічних засобів інформації формувалась своя комунікативна система. У структурі комунікативної дії психологи виділяють такі головні елементи: 1. Комунікатор — суб'єкт, що передає інформацію. 2. Комунікант — суб'єкт, що приймає інформацію та інтерпретує її. 3. Комунікативне поле — ситуація в цілому, про яку може бути передана інформація. 4. Власне інформація про комунікативне поле. 5. Канали комунікації — засоби передачі інформації [5, 89].

Інформаційна сутність комунікації (як і вся комунікативність) — первинна, форма її інтерпретації (текст) — вторинна. Текст виступає як продукт спілкування, що володіє певною самостійністю, як засіб активного впливу на аудиторію. Певний етап становлення текстів пов'язаний з архаїчними формами народної творчості. Текст виник на ранніх етапах становлення культури із послідовності реплік діалогу. "У логічному плані саме мислення за своїм визначенням є завжди діалог з власним мисленням, причому з цілісним власним мисленням, зі своїм розумом: "відійдемо й подивимось — чи добре ми сидимо". У цьому парадоксі закладена ідея, що кожна думка, а філософська думка насамперед, відбувається так, що я необхідно відсторонююсь не лише від цієї думки, але й від всього свого способу мислення, від свого розуму, знаходжу його недостатність, якусь дивну розбіжність мене з самим собою, необхідність внутрішнього діалогу розуму (джерело моїх думок) з його

власним началом" [2, 8]. Зв'язок між окремими реченнями і блоками речень, що утворюють текст, це в генезисі — зв'язок між репліками, що виголошуються і мають значення для учасників діалогу. У найпростішому випадку це — питання і відповідь, а найтриваліша переконана відповідь (у сучасному розумінні — бесіда, інтерв'ю) — це повідомлення про те, що відбулося насправді: скрипт. Діалогічність як форма вираження свідомості — це революційний етап у пізнанні дійсності, в активізації комунікативності. Виникнення діалогу в античності було показником того, що міфосвідомість змінилася філософсько-дискурсивною критичною свідомістю. Діалоги епохи Відродження теж показують, що формується новий тип свідомості — це трактат, побудований як монолог. Наш час — епоха монологічної свідомості. Гносеологічне трактування свідомості, яке було характерним для філософської літератури останнього часу, було монологічною концепцією свідомості. Її джерела — у німецькій класичній філософії (гносеологія — теорія пізнання, розділ філософії, що вивчає взаємовідношення суб'єкта і об'єкта в процесах пізнавальної діяльності, відношення знання до дійсності, можливості пізнання світу людиною, критерії істинності й достовірності знання). Гносеологічне трактування свідомості заперечувало діалог як спосіб буття свідомості та культури в цілому. Ідейне протиборство розглядалося як задача завойованих позицій. Друга позиція завжди виявлялась опозицією, далекою від істини.

Базовою була ідея доктрини, побудова системи, коріння якої в гносеології німецького ідеалізму (ідея антиномій у І. Канта, що пов'язана з аналізом протиборства двох концепцій теоретичної фізики І. Ньютона і Г.-В. Лейбніца). Кант використав поняття антиномія у своїй філософії (антиномія — суперечність у законі, два протилежні, але однаково обумовлені судження), відповідно до якої розум не може вийти за межі

чуттєвого досвіду і пізнати "речі в собі". Такі спроби приводять розум до суперечностей, тобто роблять можливим обґрунтування як утвердження (тезису), так і заперечення (антитезису) кожної з таких антиномій чистого розуму:

- 1) світ конечний — світ безконечний;
- 2) кожна складна субстанція складається з простих частин — не існує нічого простого;
- 3) у світі існує свобода — у світі не існує свобода, але панує лише причинність;
- 4) існує перша причина світу (Бог) — не існує першопричина світу.

Але згідно з Кантом антиномії зумовлені виходом знання за межі досвіду, переходом від фізики до метафізики. Необхідно обмежити домагання розуму, тоді й виявиться, що суперечки між різними фізичними концепціями немає і в принципі бути не може. В ім'я гносеологічної моделі доктрини, відповідно до якої мислилося філософське вчення, трансцендентальна філософія (те, що знаходиться за межею пізнання й свідомості) ладна пожертвувати антиномічністю мислення. Теорія науки, розвинена в німецькій філософії від Канта до Гегеля, Больцано, мала своїм предметом дисциплінарне знання, яке не приймало діалогічних форм думки, бо в центрі уваги логіки як теорії дисциплінарного знання є не процедури відкриття, а засоби викладення досягнутого знання. Оскільки комунікативність спонукає до відкриття, то діалогічність як стан свідомості — найактивніша форма інтерпретації факту. У сучасних формах відображення факту питання "що відбулося", звичайно, винесене за рамки тексту, але воно існує. І не має значення, хто його виголошує, бо таким є принцип інформаційної свідомості, яка зберігає праформу подачі інформації (тексту) на внутрішньосвідомісному рівні. Її подальший розвиток модифікував форми подачі тексту на рівні внутрішньосвідомісному (праформа інформації) і зовнішньому — сучасна фіксована модель подачі тексту, що організована (створена) як жанрова

свідомісна структура. Із діалогічного мислення як жанрової форми виділяються роди (жанри) мислення відображеного факту (художня творчість): діалогічний вид (драма), лірика, епос. Мислення реального факту (публіцистика) конкретизує свої жанрові форми: інформація, репортаж, звіт, бесіда, кореспонденція, інтерв'ю, лист. Ці жанри стануть базовими на свідомісно-формотворчому рівні для аналітичної і художньо-публіцистичної групи жанрів. Усі системи відбиття реального і відображеного свідомістю факту — це сукупність внутрішньосвідомісного жанру мислення-діалогу.

Діалогічність як засіб вираження інформаційної свідомості є актуальною і нині. Вона спонукає до виникнення нових свідомісно-комунікативних структур на рівні форми усвідомлення та інтерпретації факту. Насамперед це відбувається у філософському мисленні, про що свідчить радикальна трансформація гносеологічних схем і моделей у філософії. Це пов'язане з зацікавленням проблемою діалогічності свідомості. Учені прагнуть увести поняття комунікації в ранг основного поняття філософії (К. Апель — поєднання трансценденталізму Канта з герменевтикою і перебудова трансцендентальної філософії на основі поняття комунікації; Ю. Хабермас — перетворення теорії комунікації в концептуальне ядро герменевтики; Х. Перельман — перебудова формальної логіки на базі понять риторики і теорії мовної комунікації; група П. Лоренца — переінтерпретація формальної логіки і звернення у зв'язку з цим до понять діалогової гри). Ідея комунікативної природи свідомості дозволяє виявити більш глибокі пласти свідомості, розкрити більш складну її структуру. Схематично ці пласти можна передавати таким чином. Перший пласт — свідомість, що функціонує у ситуаціях безпосереднього спілкування. Тут індивідуальна свідомість характеризується у таких психологічних характеристиках, як намір, задум, думка, емоційність і в такій

соціальній визначеності, як статус щодо партнера бесіди. Змінюється трактування особистості, яка вже розуміється як носій соціальних ролей. Більш глибокий пласт свідомості виявлений у концепціях, які наголошують, що мова надає сенс індивідуальній свідомості, яка може втрачати свій початковий сенс і сприймати значення як зміст мовних висловлювань (неогумбольдтианство і теорія лінгвістичної відносності: Б. Уорф, Е. Сепір). Етнопсихолінгвістика аналізує мовне спілкування всередині різних етнокультур (фіксація етнічних стереотипів, етнокультурних норм, етнічних забобонів і схильностей). Тут особистість розглядається як носій етнокультурних традицій, а спілкування не зводиться лише до вербальних актів, а включає в себе певні акти поведінки, символічну взаємодію, ритуальну поведінку тощо. Цей пласт свідомості актуальний нині у розумінні складної специфіки етносоціальних процесів, їх прогнозування, розуміння, а також усвідомлення етноменталітетної специфіки творчої інформаційної свідомості, зокрема, понять "етно-автор", "етногерой", "етносвідомість".

Проблема зв'язку культури, свідомості у філософських працях багато в чому міфологізована. Поступу в цій галузі сприяють праці в рамках діяльного підходу до психологічних концепцій, що орієнтовані на діяльнісний підхід як на методологічну схему. Детально розроблені психологічні уявлення є в теорії діяльності О. Леонтьєва (концепція утворюючих свідомість). Цій концепції притаманні:

1) чуттєва тканина образу, що сприймається (сукупність перцептивних даних, які одержує суб'єкт у результаті пізнавальної діяльності);

2) сенс цього образу (що виникає як наслідок співвідношення предмета, який сприймається, з цілями і мотивами діяльності суб'єкта пізнання);

3) значення (знання спільне для всіх носіїв давньої культури, за допомогою якого зміст означається, тобто "переказується",

переводиться у форму знань, що спираються на тіла знаків, які функціонують у міжсуб'єктному просторі й завдяки цьому доступні для споглядання на відміну від смислу, що доступний лише для інтроспекції) [8, 171-175].

Теорію О. Леонтьєва доповнив В. Зінченко поняттям біодинамічної тканини предметної дії (узагальнене найменування для різних характеристик живої і предметної дії), яке є найадекватнішою психологічною концепцією свідомості. Якщо до цієї концепції додати теоретичні уявлення, що пояснюють те, як нові для суб'єкта образи свідомості переводяться в інші, вже освоєні ним образи, то дослідник матиме у своєму розпорядженні цілком адекватні засоби аналізу процесу спілкування, яке у формі міжкультурного спілкування описується як діалог культур. Такі уявлення є у самого О. Леонтьєва у вигляді ствердження про принципую неодноразовість рекурсивних переходів від значення до змісту. У ході цих численних означувань і осмислювань відбувається формування найбільш узагальнених образів людської свідомості. Літературна герменевтика створила передумови для формування таких уявлень.

Основу теоретичних побудов у літературній герменевтиці складають ідеї М. Бахтіна про діалогічність прозових текстів [1, 285]. СENS цієї ідеї полягає в тому, що розуміння літературного тексту передбачає знання інших попередніх текстів (претекстів), рефлексії яких є у тексті, що сприймається. Претексти — це фіксація процесу вербального формування образів і структур свідомості, за допомогою яких відбувається розуміння всіх наступних текстів. Змістовий простір, з якого беруться знаки для розуміння тексту, що сприймається, пролягають від цього тексту до претекста. Для цього простору в літературній герменевтиці була введена абстракція, що називається інтертекстом. Аналогічно цьому змістовий простір для розуміння іншої культури, який лежить між двома культурами, називається

інтеркультурою. Очевидно, що інтеркультура — це кожна культура, найчастіше власна культура суб'єкта, взята у функції засобу пізнання чужої культури. Можна стверджувати, зазначає Є. Тарасов [11, 22-23], що свідомість — основа і перша передумова спілкування, у тому числі й міжкультурного спілкування, створюється у діяльності й мовному спілкуванні, але перші, початкові образи свідомості (праці Ж. Піаже з сенсомоторного інтелекту і роботи І. Соколянського та М. Мещерякова про навчання сліпоглухонімих дітей) створюються лише у предметній діяльності.

Виходячи з концепції М. Бахтіна, можна вважати, що свідомісні інформаційні горизонти (попередня свідомісна інформація) різних рівнів є своєрідним інформаційним претекстом. Форми його свідомісної організації (метод, вид, жанр) модифікуються залежно від інтерінформаційної свідомості (інтерінформація — інтертекст). На весь процес формо- і образотворення, безперечно, впливає соціально-психологічний та індивідуально-особистісний контекст. Інформація як джерело інформаційно-художньої свідомості (епос, лірика, драма, публіцистика) теж, проходячи етноінтерінформаційні поля-горизонти у найскладніших її жанрових, а отже, системних формах, передає весь часово-інформаційний спектр пресвідомості людства, народу, етнічної групи. У жанрах художнього відображення інформації (література, мистецтво) інтерінформація і насамперед преінформація — це факт відображений (другий суб'єктивізований паралельний горизонт (світ) інформаційної свідомості). У публіцистиці (жанри реального факту, не суб'єктивізовані для створення нової художньо-свідомісної інформаційної моделі) преінформація зберігає свій фондовий масив (інформаційну достовірність) і служить реальним модулем для нових інформаційно-художніх новоутворень. Звичайно, горизонти свідомості відображеного факту теж можуть бути претекстуальними щодо пізніших

інформаційно-художніх новоутворень, але розмитість меж реального факту не формує її інтенсивно як базову для фактологічної реальної свідомості. В образному розумінні ці два види інформаційно-художньої свідомості (література і публіцистика) у контексті утворення преінформаційного мислення можна порівняти з двома глеками, що сполучені між собою. Але з глека інформаційної реальності (реальна преінформація) витікання інтенсивніше, бо внутрішні горизонти формосполучень у ньому менш тривалі через специфіку публіцистичного мислення: "робота" в контексті реального інформаційного відтворення факту. Глек відображеної свідомісної інформації (література, мистецтво) більш замкнений у зв'язку з автономністю свідомісно-інформаційної побудови (паралельний суб'єктивізований світ). Інформація глека відображеної свідомості стає претекстовою (преінформацією) у контексті людського свідомісного життя лише за умови реалізації високих естетико-художніх критеріїв, коли претекст (твір) стає модулем свідомісної інформації (видатний твір), який вже продукує оригінальні високохудожні системи, нові рівні інформаційно-художнього вираження, які увібрали в себе найголовніші інформаційні пресистеми (горизонти реального свідомісного вираження факту як типізовані модулі особистісного вираження).

Система-модуль свідомісної інформації (видатний твір) у контексті усвідомлення її сутності дістала ряд нових філософських трактувань саме у царині природи твору, що класифікується як видатний твір мистецтва другої половини ХХ століття. (концепції, що виникли в контексті аналітичної естетики, а також інституціональної теорії світу мистецтва — антиесенціоналізм і перцептуалізм. Зокрема антиесенціоналісти (М. Вейц, П. Зіфф, В. Кеннік, М. Коен та ін.) ставили перед собою завдання очищення мови естетики від понять, що претендують на розкриття суті мистецтва, естетичної позиції. Аналізуючи основні естетичні категорії, во-

ни відмовлялись від основних традиційних естетичних концепцій. Оскільки кожен знаменитий твір цінується за унікальність, неповторність, оригінальність, то "не існує і не може існувати загальних правил художньої творчості й оцінки твору мистецтва... Критики повинні зосередитися на прагненні до виявлення унікальності й цінності конкретних творів. Вони повинні аналізувати аранжировку елементів, що створюють твір і визначають його цінність" [6, 20-21]. Звідси — формулюється теза, що єдиною спільною рисою всіх різноманітних творів є "здатність до стимулювання специфічних переживань, які відрізняються від пізнавальних, релігійних, еротичних та інших позаестетичних переживань. У цьому єдина суттєва цінність мистецтва — цінність естетична" [6, 27-28].

Здатність стимулювання специфічних переживань, яким володіє модульний твір (видатний твір, що формує паралельну інформаційно-свідомісну, художню уяву-модель цілої епохи) — це не що інше, як здатність своєрідного інформаційно-сугестивного допінгування свідомості, введення її в горизонт неординарного мислення, неординарної інформаційності. Це злам системи традиційно-інформаційного потоку, новий фокус бачення і перевідчуття інформації, без яких не мислимий рух людської свідомості. Мова йде про зміну поліфонічного коду в сприйнятті життєвих явищ або зняття традиційного трактування інформації (відмова від інформаційних архетипів як базових). Цінною є думка антиесенціоналістів про те, що наслідування шедеврів не є примноженням художніх цінностей і зовсім не спричинює виникнення другого модуль-твору.

Генезис інформаційно-виражальної сутності людської свідомості свідчить, що рівень та інтелектуальна місткість інформації безпосередньо пов'язані з можливостями людського мислення вдосконалюватися, виробляти нові системи осмислення життя, творити світ на основі естетичної гармонії.

Ідеться про типи освоєння (відображення) інформації, які, уніфікуючись (інтелектуалізуючись), формують характер мислення певного часу. Маємо на увазі парадигму мислення про світ, яку в контексті науки, філософії, релігії формують література, мистецтво, журналістика.

Специфіка сучасної парадигми мислення полягає в тому, "що ми живемо в час всесвітньо-історичної зміни епох — модерна — постмодерном на межі нового і постнового" [7, 25-26]. Інформаційний інтелектуалізм сучасної парадигми бере початок з XVI — XVII століть — часу її формування. Свого "акме" вона досягла у XIX столітті. Цю парадигму можна визначити "як антропоцентризм, коли людина претендує на роль Бога, а метою всіх сторін її життя є задоволення матеріальних і соціальних потреб" [10, 4].

Інтелектуальну сутність нового типу мислення і визначає самопізнання або раціоналізм, що утворив певний стиль розмірковувань, який не обмежився однією теорією пізнання, а поширився на аналіз усіх сфер, де людина в принципі здатна зробити ту чи іншу дію, — соціальну, економічну, культурну, моральну і т. д. — на реальних основах [10, 4]. Звідси новий рівень концептуалізму як системи сприйняття та інтерпретації факту і нова модель інформаційно-художньої свідомості як системи інтерпретації факту вищого інтелектуального рівня (література, мистецтво, публіцистика), яка вводить у горизонт свого відображення весь свідомісно-інформаційний спектр людського буття — науковий, філософський, релігійний. Література, мистецтво, публіцистика як горизонти інформаційної свідомості набирають суперознак модуль-свідомісної системи, що визначає рівень осмислення буття світовою свідомістю, свідомістю етносу, народу. З одного боку, мова йде про інтелектуальний рівень етносу, з іншого — інформаційної еліти (письменники, науковці, митці, публіцисти), яка репрезентує цей етнос у світовому етнічному просторі.

У парадигмі "просвітництва", що існує до цього часу, суб'єктом формування особистості є суспільство. "Відповідно до сучасної доктрини заповітне ядро особистості ("самості") уже існує в людині й не піддається втручанню зовнішнього світу. В цьому ядрі полягає моральна гідність людини, її внутрішня міцність. Тому мета виховання — "культурне самотворення". Суспільство, колектив, інші люди повинні лише створювати умови, надавати допомогу в цьому процесі "самонароджування", "окультурювання", становлення і розвитку "самості" [7, 17].

Центросутня (центробудівнича) специфіка людини у контексті нової парадигми мислення ще більше підкреслює важливість літератури, мистецтва, журналістики як інформаційної бази формування свідомості нового типу (суперхудожньо-інформаційної, здатної творити тексти на рівні континууму множинності з усією сферою комунікативного впливу на свідомість людини, етносу, світу).

Тип такої творчої свідомості (створювач) володіє витонченою стилістикою самовираження, що виявляє ознаки постмодернізму: "непевність, фрагментарність, деканонізація, безособистісність, антиконографічність, іронія, звернення до гри, алегорія, гібридизація — мутантна зміна жанру, породження нечітких форм, карнавалізація, конструктивізм, іманентність — символізація — переведення всіх чуттів на мову знаків" [10, 16]. Ідеться про створення універсального типу авторської свідомості (модуль-автор), що за інтелектуально-творчим рівнем представляє весь діапазон (генезис) форм і методів відбиття факту (інформації) у її інтелектуально-творчому аспекті як форми відображення дійсності, створення паралельної (художньої) моделі світу або відображеної (типізованої документальної моделі), починаючи від міфологічного мислення (умовно-реального) до постмодерністського (універсально-відображеного).

Масова інформаційність сучасного суспільства, її глибокий інтелектуальний потенціал визначають "перехід до принци-

пово нового стану цивілізації і культури — до глобального гіперінтелекту" [9, 141]. Українська духовна культура ("культура" — з латин. — доглядання (піклування) за чимось і головне у цьому піклуванні — сама людина, формування її як особистості), незважаючи на історичні катаклізми свого розвитку, ілюструє змістовний матеріал для виявлення інформаційно-художніх координат, що формували і формують менталітет нації, поетику її сприйняття світу як систему світобачення. Поетика української інформаційно-художньої свідомості у контексті генезису форм і методів вираження факту як інтелектуальної "роботи" свідомості дає можливість нового осмислення свідомісного буття у контексті парадигми мислення нового часу і формування модуль-особистостей, що будуть визначати рівень інтелектуалізму нації в майбутньому.

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — 3-е изд. — М.: Худож. лит., 1972.

2. Библер В. С. О сути диалогизма. Диалог и коммуникация — философские проблемы // *Вопр. филос.* — 1989. — № 7.

3. Брудный О. А. Значение и смысл текста. Диалог и коммуникация — философские проблемы // *Вопр. филос.* — 1989. — № 7.

4. Буряк В. Д. Філософські та концептуальні основи інформаційно-художньої свідомості: Навчальний посібник. — Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2000.

5. Васильева И. И. О значении идей М. М. Бахтина о диалоге и диалогических отношениях — для психологии общения // *Психологические исследования общения.* — М.: Наука, 1985.

6. Дземидока Б. Возможна и нужна ли философская теория искусства? // *Американская философия искусства. Антология.* — Екатеринбург, 1997.

7. Козловски П. Культура постмодерна. — М.: Искусство, 1996.

8. Леонтьев А. Н. Избранные психологические сочинения: В 2 т. — М.: Педагогика, 1983. — Т. 2.

9. Ракитов А. И. Философия компьютерной революции. — М.: Политиздат, 1991.

10. Сапунов Б. М. Философские проблемы массовой информации и телерадиокоммуникации. — М.: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1998.

11. Тарасов Е. Ф. Культура, сознание, общение. Диалог и коммуникация — философские проблемы // *Вопр. филос.* — 1989. — № 7.

12. Vaspers K. Philosophie. — В., 1932. — В. 1.

Н. М. Сидоренко, д. філол. н., проф.
Н. Ф. Остапенко, к. філол. н., доц.
Я. М. Марущенко, студ.
Т. О. Моїсєєва, студ.
Л. Л. Вольська, студ.
УДК 070: 328. 1 (396)

"Гендерний монолог" української "урядової" преси

В одній із журналістських публікацій газети "Київський телеграф" прозвучала істинна, хоча й досить банальна фраза: "Слово "гендер" в Україні видається цілком екзотикою. Такий собі ярлик для сучасних клар цеткін, котрі відлякують чоловіків своєю екзальтованістю. Хоча в перекладі "гендер" — це зовсім не страшно. В перекладі — це термін, що передає особливості соціальної поведінки людини, котра визначається її статтю".

Але нездоланність патріархальних стереотипів у суспільстві, що прагне розвиватися по-новому, торувати демократичні й цивілізовані шляхи гуманних стосунків між людьми, заважає змінювати стандартне сприйняття, зведене до абсолютної непорушної рівності (жінка = кухня + побут + діти; чоловік = кар'єра, політика, гроші). Самі журналісти, серед яких чимало й жінок, змушені зізнатися: відсутність гендерної культури не дозволяє лобіювати "жіночі закони" у вищих ешелонах влади, а самі мас-медіа нерідко потурають зміцненню вже існуючих стереотипів. Не секрет, що навіть інтерв'ю із жінками-депутатами, політиками чи промисловцями часто зводяться до односторонніх запитань про зовнішній вигляд, формулу краси, рівнова-

гу між службовими обов'язками й домашніми турботами.

Наприклад, газета "Голос України" подає чимало матеріалів про жінок, намагаючись знайти якийсь особливий, незвичайний ракурс. Але у деяких моментах закладається думка після прочитання: це звичайні стереотипи нашого історичного розвитку — показувати "оригінальність" жіночої праці на шахті чи під час служби на кордоні, небезпечному чи важкому виробництві, видаючи це за "перевагу" і "здобуток" суспільства. Подібні тексти і фото трапляються у рубриках "Обличчя тисячоліть" і "Ровесники віку" (але тут інколи напрошується альтернативне написання — "Ровесниці віку"). Або, скажімо, такий досить двозначний поворот справи: в інформації про конкурс "Галицький лицар-99" говориться, що в номінації "Законодавець" перемогу здобула народний депутат України Зорислава Ромовська. Очевидною є проблема "очоловічення", надання "лицарських переваг" якраз представниці жіночої статі, не кажучи вже про суцільне використання іменників чоловічого роду, які "прикладаються" до конкретної жінки. Саме в "Голосі України" публікації про жінок уміщуються у рубриках "Армія",

"Політика", "Призма часу", "Сім'я", можна почути особливу "чоловічу думку" з виводу тих чи інших "жіночих" і "нежіночих" питань...

Гендерна асиметрія досить помітна і в роботі засобів масової інформації України, починаючи навіть від штатного розкладу до приділення уваги певній "жіночій" темі на шпальтах видань, у програмах радіо й телебачення. Це вже стало очевидним фактом у нашій державі. Як зазначила заступниця начальника управління пенсійного забезпечення Пенсійного фонду в Україні Олена Крандакова, серед фахівців із вищою освітою жінок — 61 %, а серед керівників — лише 5 %. Подібну картину бачимо і в середовищі працівників багатьох мас-медіа. Наприклад, у листопаді 2000 року редакція газети "Голос України" (орган Верховної Ради України) налічувала у своєму штаті 151 працівника, з яких 84 — жінки. Але коли зазирнути у верхню, керівну частину штатного розкладу, то побачимо серед 4 заступників головного редактора (теж чоловіка!) лише одну жінку, а з 13 завідувачів відділів — 5 жінок. Можливо, це навіть і непогана "професійно-статева мозаїка, буває і гірше..."

Але й при такій ситуації сподіваємося, що важливу роль у процесі формування позитивного іміджу жінки як компетентного і діяльного члена суспільства, безумовно, відіграють засоби масової інформації. Поки що цей напрям діяльності вітчизняних мас-медіа залишається не стільки реальним, як сподіваним і перспективним. Сучасний стан проблеми досить наглядно демонструє так звана офіційна преса України. Загальновідомо, що читачі, вірогідно, очікують від "Президентського вісника", "Голосу України" та "Урядового кур'єра" не тільки відображення соціальної, а й політичної та економічної ролі всіх членів ("робочих одиниць") суспільства, серед яких більшість складають жінки. Але аналіз матеріалів, тобто безпосередньої журналістської практики, свідчить

про інше: ці видання майже не запрошують жінок-фахівців як незалежних експертів важливих проблем, коментаторів тих чи інших подій і ситуацій, значних для державного розвитку. Кількість жіночих і чоловічих облич, зафіксованих у газетному фотокадрі, має істотну перевагу в бік "сильної", отже "державної" статі. "Чоловічий чинник" помітний і в інших ракурсах: тематиці, виборі "героїв", актуалізації тих чи інших життєвих питань тощо.

Специфіка видань певним чином передає реальні співвідношення чоловіків і жінок у різних владних структурах, дзеркально відображаючи звичний розподіл ролей: чоловік — це уособлення сили, могутності, влади, розуму (хоча нерідко досвід переконує у марних сподіваннях на геніальність і мудру розважливість державних чиновників і політиків, яких здебільшого представляють чоловіки); жінка — це лагідність, надійність, певна "обмеженість" сфери інтересів і занять, вміння послужити там, де у чоловіків уже вичерпалися ресурси й терпіння... Тому сьогодні, на тлі активізації громадянської, політичної і кар'єрної позиції української жінки, викликають здивування зневажливі та ігноруючі ремарки: "не жіночого розуму справа" чи загалом "не жіноча це справа".

Функції жінки не вичерпуються лише репродуктивно-побутовими й виховними цілями у суспільстві; поблажливе ставлення до її лідерства й визнання в "інтер'єрі" власної родини вже давно переросло ці межі й перейшло у політично-економічну площину. Необхідна загальна переорієнтація суспільства та свідомості кожного, одностайне порозуміння, що не варто ділити проблеми і професійний досвід на "чоловічу" й "жіночу" частини, не шукати тут суперечностей і боротьби інтересів. Невикористаний резерв приспаної жіночої енергії мусить виявитися найближчим часом.

**Таблиця вибіркового аналізу видань "Президентський вісник",
"Голос України", "Урядовий кур'єр" (за тиждень)**

	"Президентський вісник"	"Голос України"	"Урядовий кур'єр"
Кількість матеріалів за тиждень	135	249	210
Кількість згадуваних слів: — "чоловік", "він" (або імен, які чітко вказують на чоловічу приналежність) — "жінка", "вона" (або імен, які чітко вказують на жіночу приналежність)	650 189	887 186	853 95
Кількість зображених на фото: — чоловіків — жінок	137 29	119 50	86 47
Кількість головних героїв у матеріалах за тиждень — чоловіків — жінок	52 7	164 33	41 5
Об'єкти інтерв'ю: — чоловіки — жінки	16 3	8 3	8 0
Позитивний образ: — чоловіків — жінок	28 5	157 31	35 11
Негативний образ: — чоловіків — жінок	— —	34 9	5 2
Кількість матеріалів, підписаних журналістами: — чоловіками — жінками	57 20	98 38	73 26
Частота використання думки експер- тів/фахівців: — чоловіків — жінок	2 1	12 1	5 1
За тематичними сферами чоловіки і жінки представлені щотижня такими цифровими показниками (перша цифра – чоловіки, друга – жінки): — політика — культура, мистецтво — освіта — наука — економіка, бізнес — медицина, охорона здоров'я — права людини — національна безпека, міжнародні зв'язки — релігія — спорт — дозвілля — соціальне забезпечення — кримінал, злочини, судові справи — нещасні випадки, стихійні лиха — війна, тероризм, конфлікти — навколишнє середовище	10 / 0 16 / 2 1 / 2 1 / 0 7 / 7 2 / 2 1 / 2 11 / 1 — 4 / 1 4 / 0 3 / 0 2 / 0 — — —	45 / 3 — 1 / 7 2 / 0 44 / 3 2 / 6 5 / 3 55 / 3 2 / 0 115 / 5 6 / 4 20 / 3 14 / 2 8 / 2 9 / 1 4 / 1	5 / 3 9 / 5 2 / 3 2 / 0 22 / 4 2 / 0 1 / 0 7 / 0 — 5 / 3 4 / 0 4 / 6 2 / 0 — 1 / 1 —

	"Президентський вісник"	"Голос України"	"Урядовий кур'єр"
Найчастіше жінки фігурують у публікаціях на такі теми:			
— сім'я	1	—	1
— домашнє господарство, побут	—	—	—
— виховання дітей	1	7	2
— контроль народжуваності, здоров'я	1	6	5
— насильство над жінками	—	—	1
— жінка в політиці	1	—	3
— кар'єра	1	—	6
— спорт	2	—	3
— культурна сфера	—	—	—
— кіно	—	—	—
— театр	—	—	7
— художня творчість (література)	—	—	1
— мистецтво	—	—	2
— жіночі організації	—	—	3
— інші питання	1	—	—

Таким чином, судячи з наведених цифрованих даних, "Президентський вісник", "Голос України" та "Урядовий кур'єр" орієнтуються передусім на світ чоловіків, їхню працю, їхню думку. Скажімо, у першому виданні найпопулярнішим є ім'я Президента України Леоніда Кучми, а також державних діячів, політиків, економістів і митців чоловічої статі. Навіть у тих сферах, де жінки переважають (освіта, медицина, соціальні питання), журналісти віддають перевагу співрозмовникам, фахівцям, головним героям своїх матеріалів частіше чоловічої, аніж жіночої статі.

Хоча рівноправність стала сьогодні в українському суспільстві "звершеним фактом": жінка бореться за кар'єру, заробляє гроші для родини, нерідко навіть випереджаючи чоловіків, все ж "гідним об'єктом" для журналістів часто виступає передусім чоловік, а не жінка; здається, навіть, що лише дії і вчинки, висловлювання і думки чоловічої частини цікаві для Української держави. Чи, можливо, самі жінки-політи-

ки, жінки-фахівці настільки невиразні, нецікаві, неавторитетні, що губляться на фоні мужчин?.. Чи просто журналістська орієнтація заскорузло тупцюється у класичному лабіринті століттями визначених переваг, "норм", шаблонів і незмінних догм...

Інший приклад — газета "Урядовий кур'єр", де важко навіть знайти таку тему, коли б перевага, хоча б мінімальна, віддавалася жінкам: на фото — здебільшого чоловіки, експертами виступають чоловіки, в інтерв'ю обирають об'єктом чоловіка певного фаху й популярності. Складається думка, ніби в українському суспільстві бракує — повсюди! — жінок-професіоналів, чие ім'я, репутація, здобутки справді були вагомими й важливими для прийняття державних рішень. Можливо, це є певне традиційне блокування жіночого авторитету, свідоме чи підсвідоме ігнорування мудрої жіночої думки у владних структурах.

У підсумку маємо констатувати: про гендерний діалог чи закономірності відоб-

у суспільному житті, на політичному Олімпі, у фахових і культурних сферах фактично жодна редакція не дбає, власне, просто не задумується над цією проблемою, не вважаючи її стратегічною і кардинально важливою для розбудови держави.

Як бачимо, діалог не відбувається. На сторінках офіційної преси України ще три-

ває "чоловічий монолог", панує "чоловіча думка" і "чоловічий ракурс" тих чи інших проблем і ситуацій у державі. Але на часі вже рівноправний гендерний діалог, до якого мусять сповна підключитися журналістки, яким небайдужа і розробка державної концепції програми "Жінка України", і цивілізовані шляхи поступу сучасного суспільства.

А. М. Волобуєва, асп.
І. В. Лютик, студ.
Т. О. Пасова, студ.
О. В. Погорєлова, студ.
Н. В. Романчук, студ.
Н. Л. Сарапин, студ.
І. Д. Соломко, студ.
УДК 070. 32

Гендерна політика у дзеркалі преси (моніторинг газет "День", "Дзеркало тижня", "Столиця", "Хрещатик")

Відповідно до нових поглядів на процес розвитку суспільства рівність чоловіків і жінок визначається міжнародними організаціями ключовим елементом людського розвитку, оскільки жінки та чоловіки нероздільно пов'язані одне з одним та суспільством через родинні зв'язки, відносини, ролі та відповідальності. Гендерні ролі та відносини, створені суспільством, постійно змінюються. Це стає помітнішим від покоління до покоління. Змінилися політичні й економічні відносини — міняються гендерні ролі. Проблема участі жінок у процесах розвитку надзвичайно зросла за останні роки. І це не дивно. Адже нині 54 % населення України становлять жінки, рівень їхньої зайнятості в суспільному виробництві — 51 відсоток, майже 90 процентів жінок працездатного віку вчать або працюють; наша держава посідає одне з провідних місць у Європі за рівнем освіти жінок. І незважаючи на це, доступ жінок до політичної та економічної влади є далеко не пропорційним до їхньої кількості, потреб і суспільного внеску.

Останні вибори в Україні засвідчили, що кількість жінок, обраних до органів влади різних рівнів, зросла майже вдвічі, зокрема, з чотирьох до майже восьми відсотків серед депутатів парламенту. Але так само, як і в

більшості країн світу, в українській політиці представлено досить мало жінок, що означає: до справжньої демократії нам ще далеко. Та це й зрозуміло, бо в суспільстві, де поняття людських прав перебувають у стані постійних трансформацій, означення жіночих прав досі не сформовані й потребують чіткості та конкретики.

Тож наше "скособочене" життя залишається певним чином розплатою за відсторонення жінок від прийняття державних рішень й управління справами суспільства, за ігнорування їхніх думок, інтересів, прагнень і творчого потенціалу.

Зрозуміло, що цивілізованим шляхом вирішувати "жіноче питання" в Україні можна лише на ґрунті національних традицій та світового досвіду. Саме на цих підставах нині формується державна політика щодо жінок. Зокрема Національний план дій враховує принципи міжнародних документів — Конвенції про ліквідацію всіх форм дискримінації щодо жінок та Платформи дій Четвертої Всесвітньої конференції щодо становища жінок. Згадані документи стали фундаментом проекту Декларації про загальні засади державної політики стосовно сім'ї та жінок і проекту Конвенції щодо поліпшення становища жінок в Україні. З урахуванням надання рівних прав жінкам і чоловікам не-

обхідною умовою розвитку демократії та утвердження справедливості в Україні вжиті заходи для створення Ради Рівних Можливостей (Гендерної ради), одним із завдань якої мають стати питання рівноправ'я жінок і чоловіків на всіх рівнях державного і суспільного життя нашої країни. Таким чином, державна політика України спрямована на повноцінну інтеграцію жінок в усі процеси перетворення суспільства.

Як же висвітлює гендерні аспекти сучасна українська преса? Нещодавно проведений нами моніторинг вітчизняних ЗМІ свідчить, що гендерний дисбаланс залишається істотним. Зокрема, триває процес нав'язування і пропаганди традиційних ролей чоловіка і жінки у суспільстві: кар'єра — це для чоловіків, а для жінок — домашнє господарство. Такими є усталені канони, відповідно до яких жінок і чоловіків змальовують у ЗМІ.

Неабияке значення має те, що жінки обіймають незначний відсоток управлінських і керівних посад, вони не впливають істотно на процес прийняття рішень у масмедійних організаціях. Керівництво ЗМІ часто обмежує жінок-журналісток у виборі тем для своїх виступів, тому вони змушені писати здебільшого про проблеми культури, здоров'я, сім'ї чи працювати з читацькою поштою.

Останнім часом Україна перетворилася в одного з найбільших експортерів жінок для тяжкої підневільної праці за кордон. Часто вони стають жертвами сексуальної експлуатації, знущання, зневажання їхніх людських прав. Засоби масової інформації — головне джерело, завдяки якому цю проблему варто зробити більш видимою і зрозумілою для суспільства, адже люди, отримуючи інформацію, сприймають її завдяки інтерпретації працівників мас-медіа, уявляють її так, як зображають журналісти. Водночас журналісти як складова частина суспільства часто ставляться до означеного кола питань скептично й упереджено, формуючи, таким чином, скептичне й упереджене ставлення

громадськості до проблеми насильства над жінками, що несумісно з поняттям демократичного суспільства.

Деякі позитивні зміни помітні в тлумаченні суспільних проблем, зокрема гендерного паритету, суто жіночими виданнями. На сьогодні в країні існує понад сорок подібних часописів. Але варто зазначити, що більшість із них присвячена лише побутовому відображенню життя, де значна увага звертається на інтимну сферу, світську поведінку, різні плітки тощо. На жаль, мало висвітлюються духовні, моральні, психологічні проблеми, а також сутнісні явища, що стосуються відродження жіночої самосвідомості.

Із сучасних друкованих видань в Україні були проаналізовані газети: "Хрещатик", "Столиця", "Дзеркало тижня" та "День" (номери за тиждень).

Незважаючи на розбіжності в аспекті висвітлення гендерних питань, картина у різних газетах виявилася досить схожою. Кількісний аналіз свідчить, що найчастіше на сторінках періодики з'являються представники чоловічої статі. У середньому кількість згадувань чоловіків в одній газеті перевищує кількість згадувань жінок у 3-4 рази (але відчутний прогрес, бо цей показник у 1997 році, за аналізом громадської організації "Жінки в засобах масової інформації", дорівнював 6).

Загальний образ суспільства створюється за допомогою фотографій; цей інструмент журналістики важливий у процесі реального та достовірного відображення дійсності. Моніторинг виявив, що чоловіки на фотознімках з'являються у 2,5-3,5 разів частіше, ніж жінки (у 1997 році ця цифра дорівнювала 8).

Щоб оцінити, кого частіше обирають як фахівців для коментарів тих чи інших актуальних (наукових, політичних, етично-психологічних та ін.) проблем, проаналізовано, кого частіше цитують, на кого посилаються, у кого частіше беруть інтерв'ю. Дослідження свідчать, що до чоловіків звертаються у таких

випадках у 4-5 разів частіше, ніж до жінок.

У якій пропорції представлені у тому чи іншому виданні самі журналісти — чоловіки й жінки? У середньому щонаоменера трапляється у два рази більше підписів чоловіків, аніж жінок (ця цифра лишається практично стабільною для аналізу 1997 і 2000 років). Найбільша кількість підписів журналісток у газеті "Хрещатик" — в 1,7 разів більше. Коли ж придивитися до "позитивних" та "негативних" образів в українській періодиці сьогодні, розмежував-

ши їх за "чоловічою" і "жіночою" сутністю, то виявимо такі реальні пропорції: у першому випадку бачимо співвідношення 1 : 3, а в другому 4 : 1 (певно, це єдина сфера, де "позитивність" жіноча переважає чоловічу "негативність").

Цікаво також зазначити, що жінки — користувачі Інтернетом в Україні складають 17 %, а чоловіки — 83 %.

Загалом порівняльна таблиця має такий вигляд:

Гендерний аналіз українських ЗМІ (номери за один тиждень)	"Хрещатик"	"Столиця"	"День"	"Дзеркало тижня"
Кількість матеріалів у номері	96	121	146	78
Кількість згадуваних у номері слів:				
— "чоловік", "він" (або імен, які чітко вказують на чоловічу приналежність)	725	484	761	919
— "жінка", "вона" (або імен, які чітко вказують на жіночу приналежність)	236	153	220	181
Кількість зображених у номері на фото:				
— чоловіків	85	55	94	72
— жінок	33	18	48	21
Об'єкти інтерв'ю у номері:				
— чоловіки	4	3	5	12
— жінки	0	1	2	0
Позитивний образ у номері:				
— чоловіка	14	35	30	24
— жінки	6	6	10	6
Негативний образ у номері:				
— чоловіка	7	14	4	5
— жінки	2	5	3	—
Як представлені у номері журналісти:				
— чоловіки	22	56	64	40
— жінки	38	17	21	22
Як часто звертається видання до думки Експертів, фахівців (щонаоменера)				
— чоловіків	2	4	27	5
— жінок	3	0	2	0
За тематичними сферами чоловіки і жінки представлені (щонаоменера) такими цифрови- ми показниками (перша цифра чоловіки, друга – жінки):				
— політика	9/1	19/2	39/0	6
— культура, мистецтво	12/3	26/5	3/4	11

Гендерний аналіз українських ЗМІ (номери за один тиждень)	"Хрещатик"	"Столиця"	"День"	"Дзеркало тижня"
— освіта	—	3/2	—	3
— наука	—	18/0	2/1	1
— економіка, бізнес	8/1	11/0	3/0	10
— медицина, охорона здоров'я	2/2	4/5	1/0	5
— права людини	3/1	5/1	2/1	1
— національна безпека, міжнародні зв'язки	2/0	9/0	—	—
— релігія	2/0	3/2	2/0	1
— спорт	5/3	22/0	2/0	8
— дозвілля	1/3	3/7	1/0	—
— соціальне забезпечення	5/3	9/7	0/1	1/1
— кримінал, злочини, судові справи	3/1	18/5	2/0	5/0
Найчастіше жінки фігурують у таких публікаціях:				
— сім'я	—	2	—	4
— насильство над жінками	1	1	—	—
— жінка у культурній сфері	3	3	1	6
— мистецтво	1	—	2	1
— політика	1	1	—	5
— судові справи	1	—	1	—
— навколишнє середовище	3	—	—	—

Як бачимо, навіть такий поверховий аналіз показує надто повільну зміну чи соціальну перебудову й чутливість української преси. Гендерний дисбаланс в українських засобах масової інформації досить відчутний.

Наївно очікувати, що загальнополітична преса відмовиться від консервативно-патріархальних поглядів на розподіл ролей між чоловіком і жінкою. Не менш важливо, щоб відбулися зміни у ставленні жінок до самих себе. Активніша участь жінок як у

технічній, так і в керівній сферах комунікацій і засобів масової інформації дасть можливість у майбутньому розширити уявлення про відчуття, життя й потреби самих жінок як рівних партнерів чоловіків-професіоналів у різних сферах діяльності. Відомий філософ Софокл зауважив: "Варто один раз поставити жінку на один рівень із чоловіком, як вона починає його перевершувати". Можливо, колись збудеться пророцтво, нібито Україною керуватиме жінка.

Чоловіки та чоловіча тема — чи домінують вони у ЗМІ?

Для дослідження цього своєрідного питання (адже, здавалося б, відповідь і так очевидна) був проведений аналіз такого загальнонаціонального інформаційного видання, як "Факти та коментарі" за період з 21 до 25 листопада 2000 року. Увага зосереджувалася на тому, як часто з'являються на сторінках газети матеріали за підписом чоловіків і жінок, фахівців якої статі найвірогідніше обирає редакція у пошуках інформації, в яких тематичних розділах домінують представники кожної зі статей та на деяких інших моментах гендерного балансу.

Таким чином, результати огляду й аналізу п'яти випусків газети "Факти" дали певну статистику. Усього за тиждень опубліковано 428 матеріалів (від коротких заміток до великих статей та інтерв'ю). У середньому на кожен номер припадає майже 80 публікацій, лише випуск за п'ятницю містить трохи більше сотні різножанрових матеріалів.

Скільки ж місця тут, як правило, відводиться чоловікам, а скільки жінкам?

Передусім варто звернути увагу на візуальний ряд. Із 267 осіб, зображених на фотографіях, розміщених у виданні протягом тижня, представниць жіночої статі значно менше третини — лише 81. Тільки в номері "Фактів" за вівторок, 21 листопада 2000 року, жінкам вдалося в кількісному відношенні поліпшити свої позиції: на фотографіях присутні 22 жінки і 39 чоловіків. Зате в суботньому номері газети чоловіки знову взяли реванш — їх 30, а жінок — усього 9.

Цікавим виявився підрахунок кількості матеріалів, підписаних чоловіками і жінками. У перших трьох номерах тижня знахо-

димо більше публікацій, що належать перу журналістів-чоловіків (перевага в 1 - 4). Але щоп'ятниці та щосуботи перевага на боці жінок: у п'ятницю — на 12 підписів, а в суботу — на 4 більше. Загалом за тиждень маємо 88 матеріалів, підготовлених журналістами-чоловіками і 96 жінками. Але, звичайно, це не свідчить про переважаючу кількість працівників тієї чи іншої статі, адже "Факти" в одному номері часто подають кілька публікацій одного автора, а більша частина матеріалів щонумера взагалі друкується без зазначення особи журналіста.

На цьому перевага жінок при статистичній фіксації майже вичерпується. Після підрахунку частоти використання авторами матеріалів слів "чоловік", "він" та інших, які чітко вказували на належність до чоловічої статі, та після порівняння цих даних із частотою вживання слів на позначення жіночої статі, результати вражають. У середньому за тиждень чоловіки та слова на їх позначення траплялися майже в 2,5 рази частіше, ніж жінки. 2952 "чоловічих" слова і 1230 "жіночих" — такий підсумок тижня. У деяких випусках коефіцієнт переваги чоловіків сягав чотирьох, як наприклад, у суботньому номері — 683 слів, призначених чоловікам, і 171 — жінкам. А в номері за четвер, 23 листопада, відрив був найменший — відповідно 515 і 352.

З огляду на подібні дані, не дивно, що визначення кількості головних героїв у матеріалах теж виявилось не на користь жінок. Найразючіше це простежується у номері "Фактів" від 21 листопада: на 32 головних героїв чоловічої статі припадає лише 8 жінок. Найменший відрив у номері за сере-

ду — 23 чоловіки і 11 жінок, та у п'ятницю — 34 чоловіки і 18 жінок. А загалом за тиждень чоловікам вдалося побувати на перших ролях 156 разів, жінкам — 61 раз, таким чином, перевага чоловіків як основних персонажів газетних виступів — 2,5 рази.

З усіх головних героїв публікацій деякі були представлені позитивно або нейтрально, а деякі — негативно. Варто зазначити, що негативних образів, створених виданням, взагалі менше ніж позитивних. Скажімо, "позитивних" чоловіків за тиждень було нараховано 120, позитивно чи нейтрально зображених жінок — 51. Водночас негативних персонажів серед жінок виявилось 10, а подібних чоловічих на сторінках видання впродовж 21 — 25 листопада — 36, що становить приблизно четверту частину всіх образів чоловіків протягом тижня.

Хоча жінки рідше потрапляють на шпальти видання, але з них значно рідше, ніж із чоловіків, творять негативних персонажів. Наприклад, у випуску за п'ятницю лише два негативних жіночих образи, зате чоловіків — 6. У номері за вівторок взагалі немає "негативної" жінки, але аж 8 чоловіків. Серед подає однакову кількість негативного сприйняття жінок і чоловіків — по двоє. А в суботу на 11 негативних образів чоловіків припадає 4 подібних у жінок.

При цьому пам'ятаємо, що при зіставленні головних персонажів жінок і чоловіків вони співвідносяться як 1 до 2,5 на користь останніх. Якби на сторінках видання частіше друкувалися матеріали про жінок, то, можливо, пропорційно зростала б й кількість негативних жіночих образів. Але підрахувавши, який відсоток чоловіків та жінок представлено в негативному світлі, видно, що тут співвідношення на користь жінок.

Серед тих, до кого звертаються журналісти в пошуках інформації, теж переважають чоловіки. Приблизно вдвічі частіше вони є об'єктами інтерв'ю у різних сферах. За компетентним коментарем теж частіше звертаються до чоловіків. Так, у вівторок ек-

спертів-чоловіків 9, а жінок лише четверо. 22 листопада кількість експертів-чоловіків у "Фактах" зростає до 15, а жінок лише до 6; у номері за четвер їх уже взагалі 3, а в п'ятницю — 4. Чоловіків відповідно 10 і 9. У суботу експертів-чоловіків 15, а жінок — 6. У підсумку, за тиждень чоловіки виступали в ролі коментаторів-експертів у 2,5 рази частіше, ніж жінки. Але цю перевагу можна пояснити тим, що чоловіки нині переважають на адміністративних посадах, якраз до таких осіб найчастіше звертаються журналісти у пошуках інформації.

Спираючись на оглянуті п'ять номерів, можна зробити висновок, що жінкам у виданні відводиться досить обмежене коло діяльності, якщо брати до уваги лише статистику.

Найчастіше представниці чарівної статі фігурують у публікаціях, де висвітлюється саме їхня "слабкість" — здебільшого це матеріали, присвячені питанням здоров'я, в основному суто жіночого, та пов'язані з насильством над жінками і нещасними випадками, що з ними стаються. Таких публікацій за тиждень виявилось відповідно 12 і 7. На третьому місці за популярністю сфера, де вже не можна бути слабкою, — це жінка в спорті. У матеріалах, де основним приводом виступають спортивні події, жінки протягом тижня згадуються 9 разів. Щоправда, чоловіки на сторінках, присвячених фізичній культурі, посідають аж 19 позицій. Власне, на сьогодні чоловіків у спорті, мабуть, і справді більше.

Але викликає подив, що навіть у таких сферах, як кіно, театр та інші види мистецтва, жінки трапляються не так часто, як можна б очікувати, — лише дві побіжні згадки про жінку в публікаціях на теми кінематографа й одна маленька замітка про театральне життя. Класична жіноча тема — сім'я протягом тижня з'являється на сторінках газети тричі. У кожній з них головною героїнею виступає жінка.

Існують, звичайно, й теми, яким видання за період з 21 до 25 листопада взагалі не на-

дало уваги. Серед таких невисвітлених питань — жіночі організації, образотворча і літературна творчість жінок, питання релігії, навколишнього середовища тощо.

За наявними ж тематичними розділами жінки домінують у досить нечисленній кількості сфер. Із невеликим відривом є перевага жінок у матеріалах, що висвітлюють дозвілля або ж призначені лише для відпочинку, тобто не містять якоїсь складної інформації, такі собі безневинні плітки. Вдвічі більше жінок, у порівнянні з чоловіками, на сторінках, присвячених питанням медицини та здоров'я, — відповідно 12 і 6. Більше жінок і в небагатьох матеріалах із проблем освіти — у співвідношенні 3 і 1.

Аналіз засвідчив, що до питань науки "Факти" не дуже часто звертаються — лише один раз на тиждень. Головним героєм цього матеріалу був чоловік. Трохи частіше — тричі за тиждень зачіпаються питання прав людини. У цих матеріалах двічі згадуються чоловіки та один раз жінка.

У таких темах, як кримінал, конфлікти, тероризм, нещасні випадки, національна безпека та міжнародні зв'язки стабільно домінують чоловіки. У кримінальній тематиці — 26 чоловіків та 7 жінок, у публікаціях про тероризм та інші конфлікти — 8 чоловіків та 3 жінки, в матеріалах про нещасні випадки — 10 чоловіків та 6 жінок, а в матеріалах, присвячених питанням національної безпеки та міжнародних зв'язків, — 10 чоловіків та 1 жінка. Звичайно, переважають чоловіки і в політичній те-

матиці. Тут жінка фігурує лише один раз на тиждень, а чоловіки посіли аж 20 позицій. Коли кореспонденти газети торкалися питань соціального захисту, то на цій ниві серед чоловіків і жінок виявилось рівноправ'я — протягом тижня по 8 згадок.

У сферах культури й мистецтва, як не дивно, протягом тижня домінують чоловіки. Вони виступають у цих публікаціях 26 разів, а жінки — лише 8. Здебільшого ці матеріали стосуються шоу-бізнесу.

Отже, зважаючи на здобуті результати, видно, що газета "Факти та коментарі" є практично "чоловічою" газетою, якщо брати до уваги статистику. Чоловіки справді домінують у більшості тематичних розділів, та й взагалі у виданні. Але чи створює це видання образ жінки, яка ні на що не здатна? Хоча порівняно з чоловіками жінці відводиться надто мало місця в газеті, але образ, який принаймні намагається подати редакція, це образ упевненої в собі жінки. Жінки, яка прагне відстояти свої інтереси, бути достатньо самостійною і не зупинятися на шляху самовдосконалення.

Аби створити цей образ, редакція звертається до дружин відомих чоловіків — депутатів, спортсменів, виявляючи їх як жінок, залежних од своїх чоловіків лише емоційно. Хоча не можна не помітити, що головний предмет розмови з дружинами знаменитостей — їх дорогоцінні чоловіки, і лише між іншим — самі жінки. Так, ніби цих жінок обрали для того, щоб прорекламувати їхніх чоловіків.

ЗМІ в Україні: шляхи до гармонізації стосунків

Розподіл ролей між жінкою і чоловіком у суспільстві цікавив людство з давніх-давен. Протягом останніх двох століть жінка намагалася досягти рівного з чоловіком місця у суспільстві. І тепер уже можна стверджувати, що це шлях досить стабільний і осмислений, де є певні здобутки: жінки нарівні з чоловіками творять політичну долю, як-от: Маргарет Тетчер або Мадлен Олбрайт; будують у різних сферах успішну кар'єру і майже нічим не поступаються чоловікам. Жінки не тільки охоче вдягають чоловічий одяг, але й переймають, здавалося б, і суто чоловічі риси характеру: серед жіноцтва поширюється мода на кікбоксинг, вміння стріляти і обізнаність у складній техніці.

Засоби масової інформації відіграють важливу роль у формуванні образу "сильної" жінки, причому досить часто сила характеру підмінюється суто фізичними зусиллями. У кінематографі, наприклад, образ красуні — подружки Джеймса Бонда давно поступився місцем образу "секретного агента Нікіти", жінки-кілера, яка чудово знається на способах вбивства і може самотужки здійснювати небезпечні операції, та ще й так спритно, що будь-який чоловік-шпигун позаздрить незворушності, цілеспрямованості, точності. Хоча, якою б умілою, підступною і хитрою не була героїня фільму, обов'язково поряд із нею виникає незамінний герой-чоловік, який завжди мудріший, цілеспрямованіший, вдатніший. Тому, на мою думку, людство трохи поквапилося із проголошенням здобутої рівноправності між чоловіком і жінкою.

Але цікава річ. Чим більше жінка в суспільстві досягає рівня чоловіка в різних

сферах життя, тим більше це суспільство, передусім — чоловіки, ставиться до емансипованої жінки з упередженістю і навіть скептицизмом. Із власного досвіду знаю, що багато знайомих американців, приїхавши до України, майже всі, як один, захоплюються тим, що слов'янські жінки набагато жіночніші, аніж заокеанські. І це незважаючи на те, що саме Америка виступає лідером серед інших країн світу в питаннях емансипації жінок.

Зрозуміло, вплив засобів масової комунікації на стереотипізацію образу жінки й чоловіка в суспільстві досить відчутний як у негативних, так і позитивних виявах. В Україні в реальному житті чимало жінок посідають паралельну з чоловіками позицію на соціальних щаблях. Якщо наводити приклади гендерної політики у нашій країні, можна помітити: українське телебачення, на жаль, все ще стоїть на засадах, так би мовити, "радянського" підходу до визначення, розподілу і висвітлення "рольової гри" жінок і чоловіків у суспільстві. Напевне, всі пам'ятають рекламний ролик партії "Батьківщина": засмучений батько, його син, який грає на піаніно, і мати, котра з ненавистю шипить: учися, бо будеш безробітний, як твій тато... Дуже сумнівно, щоб у якійсь європейській державі з'явилася реклама подібного змісту. Як не прикро, образ дружини-мегери тривалий час був притаманний радянському суспільству і досі лишився невикорененим, навіть поширюється з екранів телевізорів.

Інший приклад — відома реклама "Чистої води" з простим сюжетом: батько повертається додому, випадково переплутавши

сумки з покупками. Уся родина заповзятю його шпетить, охаючи й ахаючи з такої не-
тямковитості, трагічно закочуючи очі, ніби
більшої катастрофи статися не могло... Чи
гідне це дошкульне змалювання чоловіка,
тиражування його побутових прорахунків
(хоча тема реклами — абсолютно інша)
цінностей держави, що обрала демократич-
ний цивілізований шлях розвитку?..

Ще один приклад — поширювана на ук-
раїнському екрані російська реклама майо-
незу Кальве, що виливається у банально-
тривіальну історію іншого змісту: дорослий
чоловік інфантильно нишкне від одного сло-
ва своєї владної матусі... Мабуть, автори
цих роликів навіть не задумувалися над тим,
яке змістове й ідейне навантаження несе
подібна реклама; яку схему стосунків між
чоловіком і жінкою вони пропагують, яке
родинне виховання закладається в цих
сумнівної якості "споживчих" образах.

Незважаючи на те, що в нашому
суспільстві залишається ще чимало
подібних проявів зайвої залежності, не-
смішеного підпорядкування, а не рівно-
правного розподілу соціально-культурних
ролей між чоловіком і жінкою, варто заува-
жити: на українському телебаченні поступо-
во з'являються програми, присвячені
жінкам, які досягли вершин кар'єри, про-
фесійного, політичного, творчого успіху за-
вдяки власним талантам. Щоправда, Україна
традиційно намагається наслідувати нова-
торство російського телебачення, купуючи
зарубіжні програми або певним чином
копіюючи їх. З одного боку, українська про-
грама "Жінка на всі 100" дуже схожа на
російську програму "Я сама" Юлії Меншо-
вої. А з іншого — поява такого циклу в ук-
раїнському ефірі свідчить про те, що наша
державна поступово наближається до того
суспільства, де жінку цінують не лише за її
вміння вдало вийти заміж і створити сім'ю, а
й реалізувати себе як людину, творця, про-
фесіонала. Таким чином, телебачення швид-
ше, аніж друковані засоби інформації, реа-
гує на зміни в гендерній політиці.

Що стосується українських видань, то во-
ни розставляють акценти у ролях чоловіка й
жінки за давньою класичною схемою, де
хрестоматійно переважає "сильне начало".
Наприклад, газета "Факты" регулярно подає
на останній сторінці фотографії привабли-
вих напівоголених жінок. Часто можна спо-
стерігати, як чоловіки, придбавши видання,
починали читати, тобто переглядати газету з
кінця, нехтуючи навіть політичними перипетіями, економічними струсами, інфляцією
і девальвацією перед зображенням кралі в
купальнику. Це свідчить про те, що чоловіки
досі сприймають жінку здебільшого за її
зовнішніми "показниками", вважаючи її ос-
новним призначенням красу, споглядання,
насолоду. Хоча в реальному житті жінки на-
вчилися керувати не гірше чоловіків, але як-
раз останні неохоче сприймають жіночі до-
сягнення й успіхи, коли взагалі не протисто-
ять їм — відверто і приховано. Тобто можна
стверджувати неспростовну істину: жінки
швидше налаштовуються й адаптуються до
рівноправного діалогу, взаємозв'язків, по-
ведінки, налагодження партнерських сто-
сунків, побудови своєрідного гендерного ба-
лансу в соціумі; чоловікам у таких ситуаціях
складно переосмислювати гендерні позиції,
налаштовуватися на певні зміни в усталених
виробничих чи організаційно-керівних сто-
сунках, звикати до "жіночих" досягнень.

Слід зауважити, що шалена кількість
відносно дешевої "жовтої преси" пропонує
чимало низькопробних вульгарних ма-
теріалів, де жінка виступає як істота нижчої
від чоловіка природної статі. Хоча бульварні
видання притаманні будь-якій розвиненій
країні, все ж в Україні панує їхнє засилля
(при невихованості й нерозбірливості чи-
тацьких смаків, збуджених формальною
свободою вибору), тому формування "друго-
рядності", "підпорядкованості" жінок тира-
жується і психологічно насаджується у
нашій країні великою мірою. Тому не вини-
кає сумніву, що така преса не здатна адекват-
но оцінити роль жінки у суспільстві чи спри-
яти зміні стереотипів.

За даними опитування, проведеного Центром соціальних і маркетингових досліджень Соціс-Геллап, 55 % українських громадян вважають, що жінки й чоловіки мають в Україні однакові права, лише 35 % опитаних визнали, що чоловік і жінка в українському суспільстві все ще нерівноправні (День. — 2000. — 15 лют.). Якщо ж подивитися на кількість жінок у парламенті та на керівних посадах у державних структурах, можна зробити висновок, що факт рівноправності існує хіба що "на папері", декларативно.

Але ніби для того, аби компенсувати панування чоловіків у різних сферах суспільної діяльності, ринок мас-медіа України пропонує так звані жіночі видання, кількість яких значно перевищує оригінальні випуски для чоловіків. У серії традиційних жіночих журналів варто згадати видавництво "Бурда-Україна". Сам видавничий дім "Бурда" був заснований у Німеччині 1949 року; тоді ж виник і журнал, присвячений моді і практичним порадам із пошиття одягу. Протягом наступних десятиріч філії видавництва постали у різних країнах, у 1987 році "Бурда" з'явилася у Росії, а 1997 року — в Україні. Півстолітнє існування видавничого концерну підтвердило прихильність до концепції створення і поширення жіночого журналу з найкращими традиціями, що має солідну репутацію у світі. Як кажуть, випробування часом — найкраще реноме.

Сьогодні видавництво "Бурда-Україна" налічує 18 щотижневих і щомісячних журналів, найвідоміші з яких "Лиза", "Отдохни!", "Бурда", "Cool", "Cool Girl". Передусім вони призначені для так званого легкого читання. Форма подачі матеріалів у двох перших із названих вище видань розроблена для "ненав'язливого" сприйняття. Наприклад, рубрика "Женщина и закон" у журналі "Лиза" пропонує чимало корисної юридичної інформації, що подається у формі життєво-ситуаційних історій, інколи з гумором чи присмаком іронії, де лінії долі й пе-

рехрестя зустрічей і розставань здаються схожими, емоційно близькими, а тому доступними і зрозумілими, легкими для запам'ятовування й аналізу.

Завжди цікавими для кожної жінки є сторінки кулінарних рецептів і порад. Не залишать байдужими представниць чарівної половини людства розділи, присвячені зовнішньому вигляду і косметичці. Зрештою, майже кожен жіночий журнал подає подібний набір тематичних рубрик і сторінок. Але існують і деякі відмінності. Скажімо, "Лиза", призначена для читачів у Німеччині, набагато більше уваги приділяє питанням кар'єри й суспільного успіху жінок. Цей підхід зумовлений демократичними традиціями і громадськими здобутками певної країни, тому концепція журналу створена таким чином, аби вичерпно задовольняти інтереси передусім жіночої аудиторії того регіону, де видається і розповсюджується часопис.

Журнал "Отдохни!" не можна назвати суто жіночим, хоча він і має певні ознаки конкретного розрахунку на жінок (наприклад сторінки кулінарних рецептів, розділи з медицини, новинки зі світу моди). Але, окрім цього, тут присутні подробиці з життя знаменитостей, загальнопізнавальні цікавинки, різноманітні кросворди — тобто чимало з того арсеналу, котрий необхідний для відпочинку, щоб відволіктися від справ і побуту. Цей журнал охоче читають або ж переглядають і чоловіки, але з чималою часткою скептицизму. Утім, така реакція на "жіночі журнали" помітна у багатьох представників іншої статі. Звісно, про журнал "Бурда" і сперечатися не варто, бо він призначений для традиційних жіночих умінь і пріоритетів. Хоча в царині модельного бізнесу теж чимало винятків — це чоловіки-дизайнери, як-от: Сергій Бизов чи Сергій Моняк.

Напрошується суперечливий висновок: незважаючи на вигіднішу позицію чоловіка порівняно з жінкою в суспільстві, періодична преса, зокрема існування розгалуженої мережі суто жіночих видань в Україні (низка видавничого концерну "Бурда-Україна",

"Єва", "Натали", "Единственная" тощо), більше враховує інтереси жіноцтва. Цей феномен частково можна пояснити тим, що за статистикою жінки частіше й "жадібніше" читають періодику, особливо "товсті" журнали, заглядають і до "чоловічих" видань. При цьому співвідношення читацької аудиторії цілком на користь чарівних і практичних господинь: дві третини — жінки, одна третина — чоловіки. Ще одна важлива причина: у жінок значно розвинутіші купівельні потреби й нахили, тому призначені для них міжнародні, російські й національні жіночі

видання досі лишаються конкурентоспроможними і знаходять попит на українському читацькому ринку. Тому у всьому світі кількість жіночих видань значно перевищує "чоловічі". Можливо, це певний переванш над пануванням чоловіків в інших сферах життя.

Зміни в українському суспільстві впродовж останнього десятиліття свідчать про те, що Україна, хоча повільно, але все ж віддаляється від стереотипного образу жінки, для якої єдиними цінностями лишилися кухня, діти і родина.

Хаос, герменевтика, журналістика, або Світоглядницькі засади творчості у мас-медіа

Непізнане, пізнання, поширення знання — це три ланки одного епістемологічного ланцюга. Розуміння суті кожної з ланок та зв'язків між ними допоможе ефективніше оперувати як у добуванні знань, так і в їх використанні.

Щодня армія журналістів виконує свою звичайну роботу: збирає "фактаж". Дізнається, перевіряє, переконується, аналізує, робить висновки, коментує, дає прогнози... Перед кожним репортером зранку — сила-силенна різноманітної інформації, що віддзеркалює день вчорашній та нинішній, власне, відбиває перебіг життя.

Зовні вона виглядає надзвичайно хаотичною, ця нерозібрана маса повідомлень інформаційних агентств, прес-служб, інших редакцій, власних вражень та планів. У ній — про все, а отже, ні про що. Вона вимагає впорядкування, а відтак — розуміння.

Але кожен — репортер, відповідальний секретар, головний редактор — прагне знайти, встановити в ній закономірності. Зрозуміти, в які причинно-наслідкові ланцюги складаються державні, економічні, політичні, соціальні зрушення, що сталися за день.

Відтак під їхніми перами хаотичність соціального життя починає виглядати як щось утворюване закономірно, за іманентними чи нав'язаними іззовні причинами, як щось, що не могло не статися, бо так у цей день склалися різноманітні сили, що впливали на перебіг події, на рішення й вчинки конкретних людей.

Це дуже високий соціальний обов'язок — відшукувати у хаосі впорядкованість, про-

понувати свої версії закономірностей, що заступають хаотичність, доводити свою точку зору. Він вимагає від професіоналів сфери масової комунікації глибокого розуміння того, що таке хаос і як з ним поводитися. На жаль, теорія масової комунікації розвивається окремо від цієї галузі сучасної науки так само, як і у випадку з теорією розуміння, поєднання її з хаосом ще тільки обіцяє нам нові яскраві відкриття.

Одним із докорінних є, на наш погляд, питання: чи справді хаотичне те, що ми вважаємо (те, що нам здається) хаосом.

Другим можна вважати питання методології: як з ним поводитися.

Сам хаос можна поділити на три очевидні рівні.

Хаос першого рівня — те, що ми вже бачимо (або про що вже здогадуємося), але чого ще не розуміємо. Так колись люди бачили грозу, але не розуміли її суті.

Хаос другого рівня — те, чого ми ще не знаємо, про що ми поки що навіть не здогадуємося, темний простір абсолютно невідомого, що може завтра або через багато років стати у порядок денний пізнання-перетворення. Так люди колись нічого не знали про ядерну енергію.

Хаос третього рівня — те, чого ми ніколи не зрозуміємо, або чудо.

Фізики й математики, як на загал, уже давно придивляються до хаотично утворюваних систем або таких, що здаються хаотичними. Однак людинознавство та суспільствознавство роблять у цьому напрямі перші кроки, і одним із таких кроків від світу зовнішнього до світу внутрішнього

є книга американця Джеймса Глейка "Хаос. Створення нової науки" [1], на жаль, ще не перекладена українською мовою.

Відколи я прочитав, як М. Ю. Лермонтов назвав зоряне нічне небо: "Хоры стройные светил", я не сприймаю світ як хаос. Тому з таким зацікавленням була прочитана ця книжка. За нею знайшлася й інша, що вийшла в Москві, колишнього киянина В. С. Єгорова "Рационализм и синергизм".

Протиставлення того, що не є ще зрозумілим (хаос), тому, що вже пройшло цикли нашого розуміння (знання), дуже важливе в справі дослідження герменевтичного феномену. Хаос є предметом герменевтики. З ним вона має справу, переробляючи невідоме спочатку в непізнане, потім у побачене (зрозуміле), далі в інтерпретоване й ще далі до застосованого.

Так відбувалося безліч разів за історію людства. Ніхто не знав нічого про електричну енергію. А вона існувала у блискавці, у притягненні волосин до бурштинових гребенів (звідси й назва електрики, так давні греки називали бурштин, який вибирали з піску, це слово причетне до слова "вибори", у нашій мові — електорат й інші подібні слова). Потім прийшов час досліджень, і те, що здавалося абсолютно хаотичним і некеруваним — гроза! — стало простим і зрозумілим: світлом, теплом, засобом комунікації тощо.

Одна з найбільших проблем — чи насправді хаотичний хаос. Те, чого ми не знаємо, має власні закони чи, навпаки, співіснує без жодного закону (що, втім, теж є свого роду законом "загального відкидання законів")? Чи справедливо броунівський рух часток називають хаотичним, чи в такому разі плутають удаваність з видимістю й їх обидві з сутністю? Кажучи мовою Глейка, чи пов'язаний політ метелика в одному штаті з результатами виборів у іншому? Нездарма університет Арізони спонсорував серію лекцій "Порядок у хаосі" [1, 317]. Глибока проблемність відносин порядку й хаосу віддзеркалена в Оксфордському словни-

кові сучасної англійської мови: "Хаос: повна відсутність порядку або форми" [12, 95]. Більш науково викладено сутність справи в "Советском энциклопедическом словаре": "У грецькій міфології безмежна первісна маса, з якої утворилося згодом усе існуюче. Перен.: безладдя, гармидер" [13, 1437]. Крім іншого, ці приклади показують, як швидко й радикально змінюється в останні десятиліття наука.

Якщо хаос протистоїть порядку, й якщо порядок є окремим випадком хаосу, то чи можна в якийсь спосіб визначити або хоча б передбачити результати певних причин? Все це питання зовсім не байдужі для журналістів. Те, що вони висвітлюють щодня, є віддзеркаленням хаосу чи пізнанням закономірностей, існуючих у хаосі? Зовсім не байдуже для людства запитання...

Наведемо тут думку одного з найпопулярніших і найсуперечливіших філософів нашого часу Р. А. Уїлсона, "Стохастичний процес — це серія випадкових подій, але серія особливого роду. У стохастичному процесі певний фактор або дія здійснює вибір — виділяє у випадковій послідовності процес, який не є випадковим" [15, 112].

Неважко побачити, як легко слова "певний фактор" замінюються на "свідомий журналіст". Отже, для нас (як і для всіх інших, але для нас, Постачальників Інформації до столу Її Величності Масової Свідомості, особливо) відділення беззаконня від стохастичності й співвіднесення стохастичного-на-наш-погляд з реальним законом, що діє у світі, й є справою професійної честі. Те, що протирічить закону, є або облудою, або чудом (або ще не пізнаним законом).

Відтак треба розвести дві теорії окремо: теорію хаосу й теорію чуда, або вивести другу за межі першої, і тоді все стане зрозумілим. Треба відокремити непізнане від непізнанного.

Непізнане вивчає теорія хаосу. Але цього мало. Непізнане не можна вивчати за законами вже пізнаного: у хаосі діють інші закони, теж ще не пізнані нами. Саме це дало підста-

у Глейку висловити ключову його думку: "Коли починається хаос, класична наука закінчується" [1, 3]. Тому його книга "Хаос" має підзаголовок: "Творення нової науки".

Глейк розвиває цю думку в такий суто діалектичний спосіб:

"Для деяких фізиків хаос є швидше наука процесу, а не стану, настання, а не існування.

...Хаос виявляється у поведінці погоди, поведінці літака у польоті, поведінці автомобіля, що мчить швидкісною автострадою, поведінці нафти, що тече у підземних трубах. Засоби не мають значення, поведінка підкорюється тим самим наново відкритим законам. Їх використання започаткувало зміни у тому шляху, яким ділові люди приймають рішення щодо страховки, шляху, яким астрономи спостерігають сонячну систему, шляху, яким теоретики політики обговорюють напруження, що призводять до збройного конфлікту.

Хаос ламає межі, що розділяють різні наукові дисципліни. Оскільки це наука про глобальну природу систем, вона зібрала разом мислителів з напрямів, що далеко віднесені один від одного.

Найзавзятіші захисники нової науки йдуть так далеко, що стверджують, ніби наука двадцятого століття запам'ятається лише трьома речами: відносністю, квантовою механікою та хаосом" [1, 5-6].

Наступна фраза, при всій її парадоксальності й надзвичайності для українського читача, сповнена глибокого змісту й має неспростовну аргументацію:

"Теорія відносності показала ілюзорність ньютонівського абсолютного простору й часу; квантова теорія показала примарність ньютонівського контрольованого вимірювання процесів; хаос показує нереальність лапласівських поглядів на визначеність передбачень..." [1, 6].

"З появою (теорії) хаосу молоді вчені почали думати, що вони бачать початки надійної зміни всього у фізиці" [1, 6].

І хоч Глейк оперує все-таки здебільшого на полі фізики, а не "лірики", зауважимо: те

саме відбувається і в науках про людину й суспільство, а відтак має бути віддзеркалене й у журналістиці. І людям, що в ній працюють, краще все-таки розуміти, якими речами вони оперують.

Погляди Дж. Глейка на світоустрій часом позначені справжньою геніальністю:

"Еволюція є хаосом зі зворотним зв'язком (feed back)", — сказав Джозеф Форд. — Так, всесвіт є випадковість та розкиданість. Але випадковість з напрямом (спрямуванням), що може створювати дивовижні складнощі. Та, як А. Лоренц віднайшов так давно, розкиданість є агентом (умовно) порядку".

"Бог грає в кості зі всесвітом, — була відповідь Форда на відоме запитання Ейнштейна. — Але у них кості зі зміщеною вагою. І головний предмет для фізики зараз: знайти, якими правилами вони користуються та як ми можемо скористатися ними у наших власних цілях" [1, 314].

Створення теорії хаосу є наближенням до теорії чуда, за якою йде теорія всього. Вище ж цієї останньої не може бути ніяких теорій. Так впливає з книги Дж. Глейка, хоч цього в ній і немає.

Вихідна фраза його книги звучить так: "...Відправна точка — ефект метелика" [1, 8]. Ціла її глава має таку назву. При цьому апріорі визнається, що метелик літає хаотично. Це наївне твердження. Якось я прочитав, що однієї молекули з сигналом-інформацією від самки вистачає, щоб самець-метелик її знайшов і злучився з нею. Відтоді я не думаю, що метелик літає хаотично.

Спостерігаючи життя вуликів, зокрема "танці" бджіл, роботу мурашок навколо їхнього "міста", поведінку півня, курей, особливо їхнє "спілкування" між собою та з співродичами з сусідніх дворів, я помітив, що в цій "комунікації" немає нічого зайвого. Це в людському спілкуванні є багато порожньої балаканини, брехні, жартів тощо. Дика природа з її напруженою боротьбою за існування такого не визнає. Кожне вороняче "карр!" сповнене корисної інформації для

тих, хто летить поруч або стрибає по землі, воно має вагу в обміні повідомленнями серед членів зграї. Це у світі людей свобода є усвідомленою необхідністю: у світі тварин, здається, вона є необхідністю неусвідомленою, інстинктивною, але граничною.

Згадаймо: серед чеснот казкових героїв є вміння розуміти мову звірів. Декому ж цвірінкання птаства здається безладним, хаотичним гаміром.

Отже, "інтерпретація" (саме в лапках) є у живих істот. Чому б їй не бути, якщо у них є "мова"? І чим вищими за розвитком вони є, тим складнішою має бути й їхня "інтерпретація".

Ця думка не нова. У післямові А. І. Федорова, дослідника спадщини видатного австрійського соціобіолога Конрада Лоренца, до його книги "Зворотний бік дзеркала", визначено: "Лоренц відкрив спосіб, що дозволяє відновити еволюційну історію поведінки" [4, 485]. І вже у своїй вихідній точці ця поведінка не була хаотичною, доводить К. Лоренц. То чому ж ми маємо визнати хаотичною поведінку розумної людини, нехай навіть й у бедламі сучасного суспільства? А отже, не є хаотичним у принципі й саме суспільне життя — хоч ця його якість і не гарантує від нелогічностей у його перебігові (нелогічностей, що є наслідком непередбачуваності поведінки тієї чи іншої людини).

Один з найвідоміших російських філософів ХХ століття О. Ф. Лосев рішучо переносить поняття "хаос" на соціальну дійсність. "Люди ставлять собі свої свідомі цілі й діють відповідно до тих чи інших своїх особистих переконань або, в усякому разі, настрою, але виходить з цього щось таке, що їм і не спадало на думку. Бо таким є веління даної соціальної дійсності... Суспільство тим і відрізняється від індивідуалізму, що воно — поза-індивідуальне, над-індивідуальне, зовсім не зважає на індивідууми й здійснює свій шлях не тільки незалежно від волі й знань окремих індивідуумів, але часто й цілком всупереч цій волі й цьому знанню" [3, 27].

Отже, розвиваючи ці думки, дійдемо висновку: те, що здається хаосом репортеру-початківцю, легко піддається розумінню досвідченим газетярам чи телевізійникам. Далі: те, що здається хаосом досвідченому журналісту, є відкритими картами для керівників держав, академіків чи власників банків. Ще далі: те, що здається хаосом власникам банків...

Хаос існує не в природі, хаос існує у наших головах.

А, отже, впорядкуванню хаосу можна навчитися. Але спочатку треба навчитися його розуміти. Це найперше й найскладніше — і водночас найвідповідальніше завдання. На найпершому етапі добре навчитися розуміти різницю між причиною й приводом. Випадковою була зустріч пана М. з паном Н. у номері готелю "Київ", за якою розгорнулася масштабна співпраця двох фірм. Однак зовсім не випадковою була їхня взаємна зацікавленість, що вже існувала об'єктивно задовго до тієї зустрічі. Приводом до початку І світової війни було вбивство єрцгерцога Фердинанда у Сараєво сербським націоналістом на ім'я Принцип. Однак причини тієї війни коріняються набагато глибше, у принципах ведення міждержавних стосунків європейських країн.

Отже, хаос і герменевтика пов'язані між собою найтіснішим чином. В. Єгоров пише з цього приводу, протиставляючи річ і розуміння речі:

"У межах герменевтики світ природи позбавлений реальності як дійсності поза зв'язком з суб'єктом та пізнавальним відношенням. На місці природи встають її історично змінні образи як проєкції культурно-історичних змістів" [3, 26].

Не піддаючи сумніву обґрунтованість цієї фрази на теренах філософії, зауважимо, що журналістиці вистачить такого розуміння. Вона завжди має справу саме з вторинною інформацією: репортер або нарисовець розуміє те, що герої репортажу чи нарису вже зрозуміли. Але це не принижує й герменевтики: як наука філософського рівня, вона

має справу не з природою, а з її абстракцією, світ природи у неї незмінно "позбавлений реальності".

І. Пригожин та І. Стенгерс, яких можна вважати попередниками В. Єгорова, взагалі вказують на нову сутність герменевтики у її поєднанні з теорією хаосу: "Хаос плюс квантова механіка... саме квантовий хаос, а не акт спостереження (виділено мною. — В. В.), опосередковує наш доступ до природи" [6, 10]. Напевно, це не відкидає акту спостереження, але додає до нього певну "приставку", без якої не можна приступати-ся до розуміння хаосу [16, 79]: "Трагедія сучасного розуму, який "розгадав загадку всесвіту", полягає у тому, що одну загадку він замінив іншою — загадкою самого себе".

В. Єгоров, схвально цитуючи своїх попередників, іде далі. У нього хаос включає й мислення, а не тільки неживу природу, тут хаос є справді ВСЕ. Творець створив матеріальний світ й дав йому закони. У такий спосіб ідея хаосу приводить до думки, що праві як ідеалісти, так і матеріалісти: світ справді є результатом саморозвитку матерії, але за непізнанням Божим задумом. Лишається останнє запитання — чи є Бог творцем також й світу ідеального, чи сам є його створінням? За відповіддю звернімося до Святого Письма: спочатку було слово, і слово було завжди, і слово було у Бога і слово було Бог. Отже, Бог не є ні матеріальне, ні ідеальне, він є дещо зовсім інше. Згадаймо дискусію Ейнштейна з Дж. Фордом, згадану в книзі Дж. Глейка: Бог ставить всесвітowi запитання із заздалегідь відомими відповідями. Бог є над хаосом, а значить хаос не хаотичний, і тільки не пізнаний людиною — і не може бути пізнаний до кінця. Якщо б ми пізнали хаос до кінця, ми б опинилися впритул до розуміння чуда. У непізнаності є відстань від людини до Бога: для Нього світ (що здається нам хаосом) має бути зовсім простим, адже Він створив його. А отже, межі герменевтики сягають від передової лінії знання (тобто початку ха-

осу) тільки до порогу теорії чуда: далі їй вхід заборонено.

І перший урок здійснення герменевтичного феномену на межі знання й хаосу можна визначити так: "Коли настає "розуміння нерозуміння"? Коли ми переходимо від першого до другого рівня хаосу, точніше, перетворюємо хаос другого рівня на хаос першого рівня? Може, тоді, коли:

— практичний досвід показав результати, що не задовольняють попереднього розуміння;

— нове знання показало можливість нових результатів, для яких бракує розуміння.

Отже, перехід від незнання до розуміння має свої усталені канали, якими, звично або вперше, рухається людська думка. Герменевтика, трактована тут як методологія, дає багатий матеріал для роздумів та вчинків.

Встановлення закономірностей є, у свою чергу, кроком до усвідомлення системності матеріалу, з яким працює журналіст чи будь-хто інший.

Однак з деякими поглядами В. Єгорова та його однодумців погодитися важко.

Протиставлення незнання (хаосу) розумінню (герменевтиці), яке об'єктивно існує й долається саме (й лише) через здійснення герменевтичного феномену, у П. Гайдена за підтримки В. Єгорова виглядає так: "Культур-суб'єктивізм герменевтики... не в змозі задовільно вирішити проблему раціональності й не може покласти на свої слабкі плечі важкий тягар — бути "загальною наукою" [9, 8]. Звісно, якщо бачити в герменевтиці саме культур-суб'єктивізм або надмірно наголошувати на ньому — нічого не лишається як відкидати всю безсилу герменевтику. Однак не можна не побачити [11, 130 і далі], що саме в сфері масової свідомості цей культур-суб'єктивізм і долається. Саме в контексті спілкування, комунікації тощо, помножений на мільйони інтерпретацій, починає проступати істинний сенс того, що перед цим здавалося хаосом.

Так само прихильно цитуючи В. І. Аршинова, автор пише: "Під самоорганізацією в си-

нергетиці він розуміє процеси виникнення... структур у складних нелінійних системах, що знаходяться далеко від рівноваги" [3, 55].

Ні, більш вірогідним здається, що ці системи знаходяться саме у рівновазі — у своїй, специфічній, особливій, ще не пізній нам рівновазі.

Автор звертає увагу на те, що такі ефекти виникають "поблизу точок біфуркації, де поведінка системи стає нестійкою.... Цей перехід часто характеризують як виникнення порядку з хаосу" [3, 55].

З цим погодитися також важко, і принаймні з двох причин. Перша: те, що описує автор, є скоріше виникненням нового порядку — з старого, який теж власне не є хаосом у розумінні безладдя, бо підкорений законам (інакше він просто не існував би) — скажімо, законам створення нового зі старого. Навіть, уточнимо далі, не виникнення, а явлення нам: все-таки хаос — це неусвідомлений порядок. Друге (внаслідок першого): замість "виникнення порядку", краще б сказати, "усвідомлення нами певного фрагмента порядку".

"Динамічний хаос як певна надскладна впорядкованість, що існує потенційно (ні, просто існує! — В. В.), може проявитися у величезному різноманітті впорядкованих структур" [3, 55].

Врешті, головний висновок В. Єгорова: "Відбувається відмова від образу світу як збудованого з елементарних часток — цеглинок матерії — на користь світу як сукупності нелінійних процесів" [3, 56]. І з цією думкою не можна не погодитися.

"Синергетика відкриває нові принципи складання еволюційного цілого" [3, 65]. Виходить, синергетика — матеріалістична теорія. Якщо світ само(!)організується, тоді ідея Творця втрачає сенс — або виноситься "за дужки" цього світу!

"Ціле вже не дорівнює сумі часток. Воно якісно інше" [3, 56].

Як журналістам зрозуміти частки, ціле й донести свої версії розуміння до масової аудиторії у світлі нового знання про хаос та

синергетику? Адже в цьому процесі передачі інформації відобразиться, втілиться й нелінійність самої журналістики або, інакше кажучи, її вплив доповниться звивами власної квантової хаотичності.

Що ж відбувається далі, на межі другого й третього рівнів хаосу, між невідомим і непізнаним?

Теорія чуда завершує остаточне розуміння (але вже не людиною, для людини тут може мати місце бачення, а не розуміння) всесвіту й втілення Бога. Теорія чуда вінчає розуміння (але вже не людське), вона є кінцевим і всеохоплюючим герменевтичним феноменом. Якщо людина зрозуміє чудо, вона загляне в очі Богу. Найвищий прояв протиставлення буття й свідомості — це протиставлення всесвіту й Бога: так впливає з книги Джеймса Глейка. Це не сказано, але воно присутнє в його книзі.

Теорія чуда — це теорія хаосу плюс ще щось. Теорія хаосу вимагає залучення всієї інформації, необхідної для розуміння. Але для розуміння будь-чого — найменшої дрібнички, такої як падіння яблука — вимагається вся інформація про всесвіт. А в теорії чуда — ще й про Бога.

Воскресіння Лазаря не може бути пояснене в межах теорії хаосу: це подія з теренів чудесного. Все, що може бути пояснене фізикою, входить до теорії хаосу. Все, що законами фізики не просто ніколи пояснене бути не може, але, більше того, що суперечить цим законам, — має бути віднесене до теорії чуда.

Теорія хаосу ніколи не може бути завершена (утім, як і будь-яка інша теорія, але ця — особливо). Однак теорія чуда ніколи не може бути розпочата: людський розум не здатен її створити й навіть приступитися до неї: це те саме, що тварину вчити людським знанням, наприклад, викладати псові таблицю множення чи закон Бойля-Маріотта. Теорія чуда охоплює розум вищого порядку, аніж людський.

Хаос включає в себе все, що піддається випробуванню причинно-наслідкового

зв'язку, хай і найтоншого, хай і найвіддаленішого, як ті глейківські бджоли, мурашки й хмари, вказівкою на протиставлену єдність яких він закінчує свою книгу. Політ метелика й наслідки виборів у сусідньому штаті можуть бути пов'язані між собою (спостерігаючи примхливий політ, кандидат у губернатори штату може прийняти рішення відмовитися від голосування), а можуть бути й не пов'язані. Отже, на запитання, чи стохастичний хаос, треба дати негативну відповідь: ні, інакше нам доведеться "впустити" чудо в нашу дійсність як норму нашого життя.

А все, що не зумовлене причинно-наслідковими зв'язками, що не може бути простежене людським розумом в ланцюгові причин та наслідків, або не перебуває в даному ланцюгу, або є чудом.

Теорія хаосу — теорія враховування всіх чинників. А оскільки саме всіх, остільки вона не може бути завершена. Всі чинники врахувати неможливо.

Хаос є предметом герменевтики, бо, зрозумілий, він перестає бути хаосом. Але розуміння вимагає верифікації. Повноцінною (внаслідок власної масовості) сферою верифікації є масова свідомість, досконалим її інструментом виступає журналістика.

І нарешті, вище всього, найвищою абстракцією є те, що Глейк та його однодумці називають "theory of everything" — теорія всього. Витончена завершеність цієї споруди з трьох найзагальніших теорій не може не викликати захоплення.

Що ж, однак, з цього випливає для журналістики?

Журналістика (через герменевтику) має справу з хаосом: вона прагне виявити порядок у хаосі повсякденності, вона органічно не може сприйняти світ як "чистий" хаос — для неї він вічно оновлюваний і тому вічно цікавий причинно-наслідковий ланцюг. Будь-яка "інформашка" на газетній полосі або в блоці теленовин існує не сама по собі: об'єктивна — вона додає розуміння світу, перекручена — додає облуди. Ця проста

думка має, як ми тепер побачили, бездонні філософські глибини.

У контексті цієї теми настав час подолати два упередження, що дуже шкодять творчості журналістів:

Перше — що світ цілковито контрольований або цілковито ж неконтрольований. Як відоме є фрагментом більш широкого (безмежного!) невідомого, так і контрольованість є фрагментом неконтрольованості. Цей баланс дуже важко дається філософам, можливо, він ще важче даватиметься журналістам. Так, популярний у радянські часи й вчений М. Парнюк писав: "Дана впорядкованість має відносний, а не абсолютний характер ...невпорядкованість набуває більш диференційованого рівня й більш різноманітного характеру, даючи більший простір для реалізації законів" [14, 95]. Здається, це дає більший простір тільки для нашого усвідомлення більшої кількості об'єктивно існуючих законів, за якими збудований світ, для більш ефективного використання хаосу та його законів для задоволення своїх потреб.

Механістичне, вульгарне ставлення до проблеми під прапором "єдино істинної" діалектики ми бачимо у формулі цього ж автора: "Закон настільки розвинутий, наскільки він протилежний хаосу" [14, 97]. Це — приклад необгрунтованого протиставлення порядку (закону) й хаосу, тобто закону пізнаного й закону ще не пізнаного, необгрунтоване ототожнення хаосу й відсутності будь-якого закону.

Друге упередження, яке нам треба подолати, — що світ безконфліктний. Нормальним станом світу є саме конфліктність. В кінцевом підсумку наша справа — сприяти подоланню хаосу (або, правильніше, відкриттю нехаотичності певних його фрагментів) та випробувати це нове знання на істинність через інтерпретацію й верифікацію його масовою аудиторією.

Для людини західного менталітету це азбучні істини. Нам, чий світоглядницькі традиції віками формувалися під впливом само-

державства, диктатури пролетаріату та культу особи, ці істини ще треба усвідомити.

Журналіст не може плідно працювати, не маючи певних сталих світоглядницьких позицій, "власної філософії", власного тлумачення "вічних питань" життя й свого місця в ньому. Тепер це може бути не тільки марксизм-ленінізм, і тому "власну філософію" кожен випрацьовує самотужки: зі студентських аудиторій, конфліктів повсякденного буття, спостережень, міркувань, дискусій.

Щоб не виглядати "містечковим філософом", журналіст має перебувати на передових позиціях науки, бути співучасником роздумів науковців над долями світу й людства. А отже, він повинен прагнути розуміти світ якнайближче до самого світу. Хаос, герменевтика й власне теорія журналістики (або масової комунікації) — три наріжні камені, навколо яких можна не тільки сміливо будувати світогляд, а й пропонувати масовій аудиторії своє бачення всесвіту, суспільства, людини.

1. James Gleick. *Chaos. Making a New Science*. — London: Vintage, 1998. — 352 p.

2. Бобищев Г. С. Особенности культуры глубинного общения // *Вопросы философии*, — 1995. — № 3.

3. Егоров В. С. Рационализм и синергизм. — М.: Советский спорт, 1997. — 308 с.

4. Лоренц Конрад. *Оборотная сторона зеркала: Пер. с нем. / Под ред. А. В. Гладкого; Сост. А. В. Гладкого, А. И. Федорова; Послесловие А. И. Федорова*. — М.: Республика, 1998. — 493 с.

5. Лосев А. Ф. *Хаос и структура / Сост. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого*. — М.: Мысль, 1997. — 831 с.

6. Пригожин И. Р., Стенгерс И. *Время, хаос, квант*. — М., 1994.

7. Пригожин И. *Философия неустойчивости // Вопросы философии*. — 1991. — № 2.

8. Хакен Г. *Информация и самоорганизация*. — М.: Мир, 1991.

9. Яковенко С. И. *Философия незамкнутости // Вопросы философии*. — 1996 — № 2.

10. Гайденок П. П. *Проблема рациональности на исходе XX века // Вопросы философии*. — 1991. — № 6.

11. Владимиров В. М. *Герменевтика журналистики: Монография*. — Луганськ: Вид-во Східноукр. держ. ун-ту, 1999.

12. Hornby A. B. *Oxford Student's Dictionary of Current English* — Moscow: Prosveshcheniye Publishers; Oxford University Press, 1983.

13. *Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров*. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1985.

14. Категории "закон" и "хаос": Монография / М. А. Парнюк, Б. П. Лазоренко, Е. Н. Причетий и др. — К.: Наукова думка, 1987. — 294 с.

15. Роберт Антон Уилсон. *Психология эволюции: Пер. с англ. / Под ред. Я. Невструева*. — К.: Янус, 1998. — 304 с.

16. Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова*. — М.: Прогресс, 1986. — 432 с.

Горизонти журналів "Нива" та "Божі сліди" під орудою Гавриїла Котельника

Редагуючи протягом тривалого часу світсько-теологічні часописи "Нива" (1920-1929) та "Божі сліди" (1939), Г. Костельник прислужився могутньому зростові не тільки релігійної свідомості мас, а й естетичних уподобань, їх моральному злетові та національному прозрінню у змаганнях за утворення незалежної України. Його злободенна публіцистика підносила до європейського рівня усвідомлення співвітчизників, що вони є давнім народом, якому властивий європейський менталітет, сформований на волелюбних традиціях, високого гатунку культурних надбань, працьовитості, милозвучності мовної винятковості.

Поза сферами "Ниви" та "Божих слідів" знаменитий теолог не пропускав нагоди співпрацювати майже з усіма періодичними виданнями Галичини першої половини ХХ століття, друкуючи там у популярній формі статті про витоки християнства в Україні-Руси, богослужіння рідною мовою, органічну належність УГКЦ до Константинопольського патріархату, структуру й обрядовість нашої церкви, про шкідливість її латинізації.

Актуальність публіцистики Г. Костельника підносила його авторитет до таких вершин, як А. Шептицький, І. Огієнко, В. Липківський, Й. Сліпий. А літературознавчі статті та рецензії на сторінках "Дзвонів" заохочували творчу молодь до вдосконалення власної поезії та белетристики. Популярності додавало й те, що значна частина його віршів у музичній оздобі місцевих композиторів стали популярними

піснями не тільки серед галичан, а й сербохорватів.

Журнал "Нива", адресований переважно сільським читачам, виходив систематично у Львові з 1904 року протягом десяти років. Культурно-політична та економічна криза, спричинена баталіями першої світової війни, на два роки перервала функціонування цього авторитетного часопису. І тільки з 1916 року з ініціативи А. Шептицького та Г. Костельника він продовжував виходити у світ аж до 1939 року. Видання вирізнялося широтою тематики в рубриках "Історія нашої Церкви", "З історичного минулого", "Наука і культура", "Новинки літератури", "Доля унії", "Куток мови", "З преси і журналів".

На шпальтах часопису найчастіше трапляються імена В. Гнатюка, В. Лаби, Л. Глинки, В. Масцюха, М. Бобовника, О. Годунька, Ю. Гірняка, І. Ковача, А. Іщака та багатьох інших.

"Дзвони" у своєму четвертому числі за 1939 рік надрукували рецензію на двомісячник "Божі сліди", перший номер якого вийшов у тому ж році й присвячений переважно стигматизації. Це перший журнал такого типу, зауважує автор рецензії. Звичайно, журнал аналогічного типу виходив і в Німеччині з 1928 року. Необхідність цього видання обґрунтовує Г. Костельник у вступній статті: "За становища чистої науки це був би грубий обскурантизм, якого майбутність не могла б нам вибачити, коли б ми не писали про дивні явища стигматизації, що в такій небувалій повні проявились у нашому на-

роді в останніх роках. Ні, це не омана, не симуляція і не уроєння, а справжні факти, що їх можуть посвідчити сотні свідків з різних місцевостей, різного стану, полу та віку, і кожний, що має добру волю та критичний змисл, легко може й сам переконатись про їх правдивість. То з якої ж причини треба б укривати ті факти? Чи тільки тому, що вони неймовірні? Щоб незвичайні явища могли мати переконливу силу, нинішній рівень наукової свідомості домагається безпосереднього охоплення незвичайних явищ, за їх свідомості, з усіма їхніми характеристичними подробицями, щоб вони творили звичайну цілість, мали, наче кінова фільма, форму дійсних фактів, а не пізньої легенди. Себто конче треба відкрити трибуну для всіх тих осіб, що знають щось про явища інших стигматичок. Нехай же скажуть своє слово й розважно, беручи повну відповідальність за нього, люди, готові на явну чужу критику. Та й треба органу, де можна б опрокидувати фальшиві, схиблені думки про стигматизацію, що від часу до часу являються по часописах... Таки нема іншого виходу, як збирати, описувати та аналізувати явища наших стигматичок, щоб ті явища могли мати правильний вплив на нинішніх і майбутніх людей, а хто скільки зможе, стільки й візьме собі з того скарбу для поглиблення свого світогляду" [1].

Згаданий журнал з'явився на світ не випадково й не експромтом. Йому передувала копітка праця Г. Костельника над проблемою. Адже перед цим, у 1936 році, він написав розвідку "Настя Волошин", а у 1937 — "Пояснення стигматизації".

Часопис відкривається вступною статтею, що містить мотивацію появи такого органу. Звичайно, пише автор, з наукового боку його напрям не стільки теологічний, скільки містично-загадковий, спрямований на дослідження людського ясновидіння.

Появу "Божих слідів" ми не маємо наміру ані виправдовувати, ані піддавати осудові, розглядаючи його виключно як явище на тлі строкатого суспільно-політичного та

релігійного життя Галичини першої половини XX століття. Тим паче, що журнали аналогічного характеру функціонували в Європі трохи раніше. Наприклад, поляки видали книжку про свою стигматичку Гелену Пельчар, а згодом, після її смерті, намагалися навіть канонізувати її.

Г. Костельник надавав стигматичним явищам релігійного, божественного характеру. "Всі познаки свідчать, — переконує автор своїх опонентів, — що це дійсно Боже діло. А якщо це Боже діло, то який великий вплив воно буде мати на релігійне відродження нашого народу?! Який це атут у боротьбі з комуністичним безбожництвом?!" [2, 3].

Перший номер журналу, формальним редактором якого був син протопресвітера — Іриней, укомплектовано повністю дослідженнями теолога ("Наші стигматички", "Що думати?", "Чайковичі", "Євстахія і Настя"). Частина названих статей знайшла своє продовження і в другому номері часопису, поруч з якими вміщено розвідки самого Г. Костельника — "Апорти Насті Волошин", "Чудесне відновлення хреста на архикафедрі св. Юрія у Львові і таємне світло", С. Хруцького "Чудесне позолочення хреста на вежі Успенської Церкви у Львові" та "Божая акція" І. Мащак. Останній, зокрема, стає на захист сміливих ініціатив Г. Костельника, зауважуючи при цьому, що він спершу намагався пояснити загадкове явище природним способом, і тільки згодом, не знаходячи вичерпних пояснень на науковому ґрунті, перейшов до метафізичних засад. "Чи це не триумф для Христової віри, — запитує І. Мащак, — що такий тонкий, відважний і відкривничий ум не міг собі дати ради зі стигматизацією, коли хотів природно пояснити її? Я мав жажливе враження, коли до половини прочитав книжку "Пояснення стигматизації" о. Костельника, де він природно пояснює стигматизацію і всякі інші чуда" [3, 5].

Довершеності й доказовості у сфері стигматизації досяг Г. Костельник у працях "Справжнє джерело атеїзму", "Релігійні

фальші нових віків", "Розмови з Христом", "Любов ближнього", "Юда зрадник", "Євангельські ради", "Гріх проти Святого Духа", де доведено, що добрий дух може промовляти через людину.

Серед галицького люду журнал "Божі сліди" зажив великої популярності, незважаючи на те, що навіть значна частина священників ставилася до нього критично. Однак реальність життя були на боці редактора-популяризатора, який володів найглибшими і найтоншими аргументами пізнання. "Дав нам Бог, — констатує І. Мащак, — таке велике, дивно розгалужене явище стигматизації, якого в історії ще не було; воно завдяки о. Костельникові так сильно підперте після всіх модерних вимог, що і це в історії ще не було" [3, 128].

Філософсько-етичні проблеми українського богослов'я чи не найглибше розкрито у праці Г. Костельника "Границі демократизму", як своєрідному підсумку епохальних змін, що сталися після революції 1917 року в Росії й Україні. У цей час Г. Костельник плідно працював не тільки на теологічній ниві, а й був дійсним членом Наукового Товариства імені Шевченка, поділяючи науково-естетичні та ідеологічні його позиції. Саме зусиллями цієї наукової установи у 1919 році він видає релігійно-філософського напрямку працю "Границі демократизму", у вступній частині якої зазначено: "Демократична ідеологія є суспільною частиною організму нашої просвіти" [2, 2].

Міркуючи над філософічними категоріями про рівність людей, теолог шукав їх витоків з часів французької революції, яка, на його думку, визначила магістралі поступу людства. Це — рівність, братерство, свобода.

Однак основа ідеї про рівність людей має подвійний характер: психологічно-культурний і матеріальний. Само собою зрозуміло, що давній поганський світ не відав ідеї, взятої на озброєння французькою революцією. Але й остання не є витвором новітніх часів. Її джерелом, уважав дослідник, є християнська ідеологія, оскільки найміцніші підвалини рівності заклав Ісус Христос. Після його науки про те, що Бог є один у трьох особах, котрі є рівними, зародилася й ідея рівності між людьми. "Всі люди, — йдеться у праці, — є дітьми одного Отця небесного; Бог усіх любить; безсмертна душа дає вартість чоловікові, а не кров, не становище, не багатство. Найбідніші, послідні між людьми можуть статися першими перед Богом, адже Ісус Христос повчав: "І будуть послідні першими" [2, 7].

З ідеї про рівноправність людей перед Богом випливають засади про рівність людей перед соціальним правом та державою. Але якщо врахувати індивідуальні риси людей, їхні звички, то це правило не є універсальним, оскільки не можуть бути рівноправними, наприклад, злодій і чесна людина, не може Юда-зрадник вимагати від нас дотримання цих правил, як належить Христові. Звідси випливає, що без Христового почуття ідей про рівність людей все інше залишається мертвим шаблоном, пустопорожнім формалізмом. У сучасних умовах ця ідея трохи трансформована. Новітні соціалісти й комуністи повчають, що треба прагнути до рівності над усіма соціальними та політичними чинниками. Бо саме їм вбачається ідеал такої суспільної організації, де потреба в державі сама собою відпаде, оскільки пануватиме "вільне й щасливе братерство" всіх людей на світі. І під гаслом права, мовляв, настане "абсолютна рівноправність людей" на основі спільного майна, без будь-якого примусу й заборон. Але ж відома істина, що людина без моралі та обов'язків втрачає ознаки людські. "Соціалісти, — читаємо далі, — загалом є слабкими психологами (недарма вони бачать усяке життєве питання тільки в економічному сенсі)". Саме тому вони нехтують не тільки християнською мораллю, а й культурою, виглядаючи крізь узурпований світ справжніми вовчуками; їм байдуже, з якого джерела пити, бо й болячий настій долає спрагу.

Ніхто не буде заперечувати, що людство еволюціонувало разом з християнством, яке дало життя справжній культурі, від чого залежить сенс життя. А модерні соціалісти прагнуть реалізувати свої мрії на засадах атеїзму. Саме на цьому наголошував ще 1878 року А. Бебель, мовляв: я твердо вірю, що соціалізм доведе до атеїзму [2, 19]. Варто зауважити, що соціалізм виріс не з чого іншого, як з християнського кореня. І якби той корінь всох, то і мрії соціалістів стали б такими самими казками, як казки з "1001 ночі".

Роздумуючи над гармонією християнської віри, Г. Костельник стверджує, що ніде і ні в чому немає такої злагодженості між теологією і етикою, як у християнстві, ніде немає стільки здорової, послідовної логіки, як у цій вірі. Саме тому християнська ідеологія запанувала над світом. "Коли модерні соціалісти, — зауважує теолог, — прагнуть до абсолютної рівноправності, то ніщо іншого не роблять, як орудують християнським поняттям справедливості, мріючи реалізувати повну справедливість на цім світі" [2, 20]. Але втілення в життя цієї найгуманнішої ідеї вимагає особливої культури серця, яку соціалісти відкидають, спираючись на мізерний матеріалістичний атеїзм, позбавлений опори в суспільстві. Він може існувати тільки як опозиція. Адже хто вихований в християнстві, хто живе серед християн, той поступово акумулює в собі їхнє тепло. Українцям Галичини, зауважує протопресвітер, уявляється, що влада в їхнім краї повинна бути святим правом, тим часом, як полякам все це видається злочином, як і всякому колонізаторові, що вважає себе хазяїном на чужих землях. "Противники українського народу, — йдеться далі, — все голосили, що українського народу "нема", що це лиш маса, засуджена на асиміляцію або з москалями, або з поляками. Але історія останніх літ се ділом заперечила" [2, 43]. Саме на ґрунті імпортованої ненависті до тубільного населення зароджується в Галичині рятівна сила — націоналізм, що зумів у

несприятливих умовах згуртувати люлей на засадах спільної мови, єдиної історії, ідентичного природного характеру. Особливо важливе значення в цьому плані має єдина мова. Важливими чинниками розквіту націоналізму Г. Костельник визнає освіту, школу, літературу, газети й журнали, що друкуються рідною мовою і покликані розвивати національне чуття в народі. Однак усе це буде підривати націоналізм, якщо в руках чужинців буде уряд, суди й закон як важелі тиску та підривної діяльності навіть у прихованій формі. З подібними фактами наш народ стикався впродовж існування двофазової російської імперії — царської та радянської, коли не тільки українська культура, але й мова вважалися залишками безкультур'я, другосортними. Пригадаймо лишень ідеологічний лемент Д. Лебідя початку 30-х років, що ґрунтувався на злочинній лєнінській політиці. Антиукраїнська ідеологічна трибуна "Комуніст" у 73-му номері за 1923 рік обнародувала вбивчі "перли" Д. Лебідя, засновані на "баченні" української душі: "Ми знаємо теоретично, що є неминуча боротьба двох культур. У нас на Україні через історичні обставини культура міста — це російська культура, культура села — українська. Поставити собі завдання активно українізувати партію, отже й робітничий клас... тепер буде для інтересів культурного руху захід реакційний, бо націоналізація, тобто штучне насаджування української мови в партії і робітничому класі при теперішньому політичному, економічному та культурному співвідношенні між містом і селом — це значить стати на погляд нижчої культури села в порівнянні з вищою культурою міста".

Важливу роль у розвінчуванні цих інсинуацій відіграла тогочасна преса, зокрема "Більшовик України", вмістивши на своїх шпальтах рецензію М. Скрипника "Лист тов. Лебеда", де значено: "Балачки про переваги російської культури і висунення засади про неминучість перемоги вищої культури над культурами відсталих народів (ук-

раїнської, азербайджанської, узбецької, киргизької та ін.) є не що інше, як спроба закріпити панування великоруської національності". Зовні, як бачимо, і в тих умовах була дана свобода слову. Насправді йшла тасмна війна проти української культури й моралі. Це були традиційні фальсифікації, підтримувані й зініційовані антинародним більшовицьким урядом, що використовував усі засоби: лекційну пропаганду, газети, журнали й радіо. Монополія на свободу слова обґрунтовувалась найпримітивнішими способами: аналогіями до конгломерату народів у США, Швейцарії, Австрії тощо. "Мадяри в Австрії, — зауважує Г. Костельник, — до 1867 року були свободним народом, бо таке відношення мадярів до держави Габсбургів вже стало історичним. А молода Україна не могла бути свободною навіть у злучі з демократичною, більшовицькою Росією і мусила відірватись від Росії. Та коли б Україна прожила з півстоліття незалежною, а потім знову злучилася б з Росією, то тоді вже могла би зажадати від Росії набагато більшої свободи. Треба спочатку, щоби москалі жили з тим, що українці є інший народ, Україна — інша держава, треба, щоби Україна сконсолідувалась як дійсно інший народ і інша держава" [2, 52].

Не слід забувати, що новочасне прагнення до рівності й незалежності людей і держав тісно пов'язане з революціями. І чим більший тиск на дух народу, його традиції й релігію, тим сильнішими будуть національно-визвольні рухи. Успіх боротьби маленької Чечні проти гігантської репресивної російської машини зумовлений чинниками чеченської ментальності, традиціями визвольних рухів. Це був вибух нових ідей, нових стремлінь, нових форм.

Революція — це крайній спосіб боротьби з несправедливим державним ладом, отже, в психіці революції лежить прагнення до крайності й рішучості, що зумовлює захист людських прав і свобод. "Християнське поняття та почуття загальної справедливості,

— пише Г. Костельник, — довело на першій ступені розвою до соціалізації моральної сторони людського життя, тобто до соціалізації права та честі. На другій ступені відбувається соціалізація матеріальної сторони людського життя".

Якщо намагатимемось розібратися в кінцевій меті комунізму, то мусимо мати на увазі його як витвір часів християнства та новітню фазу як деформовану ідеологію, нафаршировану атеїстичними висівками. Якщо первісна його форма переслідує мету найбільшого людського щастя, то у програмі модерних комуністів ідеться про щастя, в умовах якого люди забули б про "небо", піклуючись виключно земним "раєм". А це, як неважко переконатися на конкретних сучасних прикладах, є метою нереальною, оскільки реалізується зречення надприродного Бога і Його царства, без чого життя втрачає сенс. Абсолютного щастя і радощів не може бути через поперемінну ієрархію добра і зла. В умовах нівеляції цих чинників сприйняття навколишнього світу, реакція на його позитиви й негативи притупляє роль і покликання людини, робить її абсолютно інертною. Враховуючи, що невдачі та горе супроводжують людський рід, наче його власна тінь, людина живе надією на переміни, очікуючи кращих часів. "Ми так створені, — зауважує теолог, — що все наше щастя є якимось плюсом між мінусами, а без мінусів плюси перестали б бути плюсами" [2, 69].

Християнська релігія просякнута духом жертовності, аскетизму, чого не всі здатні зрозуміти. Комуністи хочуть досягти найвищого блага на землі. Цього хотіли й первісні християни, бо, як мовиться в Діян. 4, 32-35, "в недостатку ніхто між ними не був, і все було у них спільне. Вони щедро офірували убогим та немічним, наслідуючи повчання Спасителя: "Іди, продай своє майно і роздай бідним, і ходи за мною!". Значить, Христос мав намір усунути лихо з життя людського. Але з таким імперативом він звертався не до кожного, а тільки до найкращих, обраних.

Нині, коли людство терпить безпросвітні, переважно рукотворні злидні, ця порада повинна братися на озброєння, а проповідувати її мали б засоби масової інформації як вияв доброчинності Ісуса Христа. У цьому й полягає сенс гуманізації, що, на жаль, спотикається об сатанинські бар'єри комуністичних кланів. Осквернені уста безбожників нерідко апелюють словом "Бог" для прикриття найстрашніших злочинів. Згадаймо, з якою "побожністю" агітував за себе напередодні виборів до парламенту П. Лазаренко, притискаючи до сатанинських грудей Біблію. А виявилось, що це як у його лукавих устах, так і куплених ЗМІ було відступництвом не тільки від Бога, а й звичайнісінької правди, моралі. Це доводить, що частина можновладців у посткомуністичних країнах охоче йде на змову зі совістю, з правопорядком в упаковці "свобода слова", "права людини". Поза всяким сумнівом, все це — залишки прогнилої продукції комуністичної ідеології. Не роздавати бідним навчали творці тоталітарного режиму, а красти й обдирати злиднених, нагромаджуючи астрономічні суми під прапором червоної моралі. А з цього випливає, що масовий комунізм перетворився б на темницю, насичену мутантами, покликаними гасити чорнобильські пожежі, виконувати "інтернаціональні" обов'язки в Афганістані, Чечні, Чехо-Словаччині тощо.

Цікаве в цьому плані ставлення комуністів та соціалістів до воєн. "Вони всі, — йдеться у праці Г. Костельника, — кидають анафему на війну, на саму її суть та на її наслідки, — вони є "принципальними противниками війни", однак лиш доти, доки дивляться на "чужу" війну. А коли мають на думці "свою" (війну, спрямовану на перемогу соціалізму), тоді війна — свята та конечна річ. Тут соціалісти декларують про боротьбу, революцію, війну до останньої краплі крові" [2, 107].

Багато уваги приділяє Г. Костельник у статтях, обнародованих "Нивою" та "Дзвонами", проблемі свободи й незалежності ук-

раїнської нації, що планово асимілювалася як поляками, так і москвитами, згідно з урядовими циркулярами про мішане подружжя, штучне переселення на ударні об'єкти п'ятирічок тощо. "А поляки, — пише автор, — перевертають небо і землю, щоб доказати, що Східна Галичина після всіх божих та людських прав повинна належати до з'єднаної самостійної Польщі" [2, 117].

Пропустивши крізь призму сучасності проблему свободи слова, духовник підходить до неї з позицій поневолювачів і поневолених, зокрема ставлення до неї більшовиків. Чи ж більшовики в Росії, запитує він, не воювали за свободу слова доти, доки були підлеглими? А що сталося, коли захопили владу в свої руки? Вони так само обмежують свободу друку та слова, як і царський режим перед ними. Необмежену свободу залишають вони тільки своїм поклонникам. Але чи ж царський режим не чинив так само? Комуністична влада, перейнявши репресивну естафету царської Росії, ще потворніше цензурує думку громадян, які виступають проти неї, захищаючи народні традиції, мову, ознаки національного життя. "Нема ліпшої запоруки для широкої свободи слова, — наголошує слуга церкви, — як коли велика більшість населення вдоволена в державі. Вже з того слідує, що державна система повинна бути такою, яка вдовольнила б переважну частину населення. Значить: держава повинна бути демократичною" [2, 125].

Абстрагуючись від букви хижих російських законів щодо свободи слова, Г. Костельник вступає в колізії з ними: "Отруйне слово в наших часах посідає завелику свободу, і не звертається належної уваги на його шкідливість. Скільки-то друкується неморальних книжок, різного роду листів... Отруйне слово показує все більшу сміливість. Воно стремиться до неограніченої свободи, хоча в державі на жодній лінії не може бути такої свободи. Воно навіть прикрашується науковою формою та повагою, і жадає для себе призначення науково-

го патенту, обіцяє відновити ціле життя, за-
вести новий моральний лад — "совершен-
нейший", ліпший, здоровіший, більш ущас-
ливлюючий, більш гуманний, як нинішній
моральний лад" [2, 127].

Наведені роздуми є типовим свідченням
нашої дійсності, коли ворожа нам російська
політика продукує аморальну літературу, за-
полоняючи український книжковий ринок
бестселерами найшкідливішого гатунку, ви-
нищуючи національну душу нашого народу.
Щось подібне робиться й на театральних ко-
нах, засліплених антиукраїнськими
ілюмінаціями Кіркорових та Пугачових, що
викачують з України не тільки неоподатко-
вані валютні суми, а й душу народу, виплод-
жуючи засобами безбожності відчуженість
від релігії, від батьківських традицій. І це
зветься проповіддю "братерства" та єднання
на засадах "мистецтва", дарма, що такі "про-
повіді" закликають до зречення рідної мови
та національної держави.

Ми маємо, на щастя, багато свідчень про-
тилежного гатунку. "Так, — пише Г. Кос-
тельник, — мусульманська держава в своїх
початках була побудована на засадах
спільної мови та релігії Магомета. Тоді сей
елемент був сильніший від усіх інших. Але
потім, коли релігія Магомета обняла широкі
і далекі сторони, різні народи, вона стала за-
широка для основи держави і улягла в бо-
ротьбі з іншими елементами, приневолена
увійти в компроміс з тими елементами та й
зайняти другорядне місце. Постали держави
маврів, турків, персів і т. д." [2, 143].

Водночас первісний стан Арабського
халіфату засвідчує, що творити велику дер-
жаву може кілька народів, але на засадах ав-
тономії, відсутність якої спричинилася до
внутрідержавних антагонізмів. Кращим
прикладом такого співжиття може служити
сучасна Швейцарія, зорганізована на заса-
дах рівноправ'я. Та коли одна нація, штучно
порозкидвана поміж іншою, коли пе-
реслідує панування над тубільцями, то в
цьому випадку не може бути мови про будь-
яку ознаку автономії поневоленого народу,

залученого до творення великої держави.
Цей факт найкраще ілюструють взаємини
українців та поляків з німцями. Тим часом,
як поляки відсахалися навідріз від єднання з
Німеччиною, що обіцяла їм автономію, вони
засобами колонізаторів посягали на права
українців, які є їхніми антиподами як психо-
етнічного, так і релігійного характерів. Але
й це не зупиняло ворожих намірів створити
"Історичну Польщу" від моря й до моря,
підкоривши собі всю Україну.

Україною, на переконання Г. Костельни-
ка, повинні правити не російські царі чи
польські королі, а національний її парла-
мент, приймаючи важливі державні рішення
більшістю голосів народних обранців. І важ-
ливу роль при цьому має відігравати дер-
жавна мова, якою мусять послуговуватись
усі без винятку, навіть неукраїнці. Депутат,
що ігнорує державну мову, не має права на
місце в парламенті.

Чи не резюмують ці роздуми Г. Костель-
ника ганебне становище в сьогоднішньому
парламенті незалежної України, де зливою
брудом з чужомовного болота будь-хто охо-
чий може осквернити 50-мільйонний народ,
його найсокровенніше — історію, релігію,
традиції й культуру. При цьому ніхто з тих
зловмисників не несе відповідальності. На
думку Г. Костельника, таку позицію антина-
родних депутатів повинна розвінчувати пре-
са, лектори навчальних закладів, діставши
на це право від найвищих державних
інстанцій. На жаль, в умовах нашої
дійсності справа набрала парадоксального
характеру: не дозволу на розвінчення
шкідників-депутатів удостоєні журналісти,
а переслідуваннями і репресіями, увінчани-
ми іменами В. Бойка, Г. Гонгадзе та ін.

Держава пожинає плоди вседозволеності
й безвідповідальності за скоєне на ґрунті
безбожності та розгулу атеїзму зло. Адже
без гальмівних важелів, якими є релігія, віра
в Бога, людство деградує, пориває в ніврвану
бездуховності. І, навпаки, якби релігія була
шанованою в державі, якби вона стала
обов'язковою дисципліною в школі, ми б не

стикалися з убивцями, на совісті яких десятки безневинно замордованих. І чинять злочини подібні Онопрієнку не тому, що вони психічно хворі, а тому, що радянська дійсність вихлостила з них душу, тим паче, що на смертну кару накладено мораторій. З цього приводу Г. Костельника можна вважати ясновидцем нашого сьогодення. Він пише: "Модерною нині є квестія: чи кара смерті не повинна би бути знесена? Є могутий струмінь, який нині пульсує за знесення кари смерті. Російська революція зараз на своїм початку, хоч в Росії був воєнний стан, знесла кару смерті. Але якраз тим вона найбільше нашкодила собі... В нормальних умовах кару смерті можна би знести, а властиво: не уживати її. Се, без сумніву, було б гуманніше, як коли кара смерті уживається, але чи се було б вповні доцільно, про це можна бодай сумніватися" [2, 159].

Звичайно, мотивації злочинів Г. Костельник не подає. Йдеться передусім про ґрунт, що плодить їх — безбожність, узаконену державою. А правителі сьогочасної Української держави, мислячи стереотипами недавнього атеїстичного минулого, не поспішають робити належних висновків щодо становища релігії в державі та в школі зокрема. "Чи держава, — запитує теолог, — має усунути релігію із своїх шкіл? Чи се вийде суспільності та церкві на добро? Ні. Отже, держава не сміє усувати науки релігії із своїх шкіл. А коли держава таки усуває релігію із своїх шкіл, то хай не називає цього "розділом держави від церкви", але переслідуванням церкви та релігії, як воно в дійсності є" [2, 206].

Відокремлення церкви від держави в новітніх часах стало ідеалом широких кіл, пройнятих релігійним індивідуалізмом, або атеїзмом. Цьому сприяє лібералізм, соціалізм, філософський позитивізм тощо. "Большевики, обнявши владу в Росії, — йдеться далі, — зараз же відокремили церкву від держави і проголосили релігію "приватною річчю" [2, 70].

Ніхто не заперечує того, що церква повинна бути незалежною від держави, жити

своїм власним духом, і лише тоді вона виконає притаманні їй функції, передусім — виховувати праведників. Сказано ж у Святому Письмі: "Праведник вірою житиме". А це стосується всіх людей, оскільки вони вірою живуть, що дає їм живу директиву. Релігія очищає наше чуття та порядкує його. Від звірства — до ідеального гуманізму, від грубої змістовності — до ідеального містицизму, від тріумфу — до розпуки, від ненависті — до співчуття — така схема людського життя. Без норми згори наше чуття так само є страшним засобом існування, як і воля без внутрішнього зобов'язання. Адже релігія культивує душу, ставить для неї ідеали, "дає взори, дає силу, зобов'язання". "А чим же, — запитує Г. Костельник, — атеїзм буде культивувати душу? Які ідеали він може ставити? Які взори? І яку силу може дати? — Атеїзм — се порожня, се ніч для душі" [2, 178].

Всі сили нашої душі релігія зводить в доцільну гармонію, програмує її абсолютну довершеність. Оскільки людина живе на землі не один раз, може статися так, що вдосконалення особистості в оболонці душі триває в другому, третьому і т. д. житті. Такий погляд на еволюцію душі не є відкриттям сьогочасним. Давні люди, мабуть, краще усвідомлювали це, ніж закопчений атеїстичними ідеями нинішній розум. Пригадаймо, наприклад, як еволюціонувала головна героїня драми індуського драматурга Калідаси "Шякунтала". Тільки виконавши завдання Творця на землі, вона здобула право оселитися в Едемі, маючи досконалу душу і зовнішність. Такий процес еволюції особистості не з галузі фантастики, а цілком реальна дійсність, про що відверто, відкрито й аргументовано заговорили (навіть в умовах розгулу советського атеїзму) вчені нинішнього століття: О. Чижевський, В. Вернадський, М. Амосов та ін.

Не можна заперечувати інтуїтивних висновків давньої людини про значення Сонця, що трапляються в міфології. Адже та людина спілкувалася з небом, зафіксувавши те

спілкування у своїй творчості. Саме тому численні міфи стародавнього світу аж ніяк не є наївними казками. Це — підсумок колективного досвіду багатьох століть, результат праці геніальних спостерігачів природи, імена яких майже втрачені. Так, одне з найбільших наукових узагальнень — геліоцентризм — зародилося задовго до Коперніка, якого вважають його відкривачем. Адже геліоцентризм проповідував ще 2100 років тому Аристарх Самоський. "Поштовхом до виникнення геліоцентричних уявлень, — пише О. Чижевський у праці "В ритмі Сонця" (1969), — без сумніву, послужило отримане від предків переконання про зверхність Сонця у Всесвіті, яке було так співзвучне з "аполінічно-сонячною душею грека" [4]. Тому важко повністю оцінити ту шкоду, яку завдав розвитку природничих наук автор схоластичної теорії творення світу Клавдій Птолемей, а за ним — марксист-дарвіністи, запроторивши в пекельне полум'я душу людини.

Без сумніву, сказане стосується й найбільшого суспільного перевороту XX століття, що стався на ґрунті християнської релігії. І чи не ці постулати дійсності зафіксував пророк Ісайя: "Це ж бо сам твій Творець стане мужем твоїм, на ім'я йому Господь Саваот — він Богом всієї землі названий буде".

Людина, озброєна Господнім словом, завжди перебуває під його жезлом. Це повинен пам'ятати сучасний журналіст, обороняючи справедливість, свободу слова, волевиявлення. Адже віра в Бога була історично першим сприйняттям краси світу, яку безбожник не в змозі побачити. Чи не це мав на увазі німецький філософ Фейербах, який писав: першою моєю думою був Бог, другою — світ, а третьою — Я. Саме набожність відкриває людині нескінченну дорогу до духовного вдосконалення. "Найдавніші книжки, — твердить Г. Костельник, — повні глибокого змісту, які нам лишила історія, — се книжки релігійні. Найстарша і найглибша поезія також релігійна (наприклад, псалми,

книги Зороастра). І навіки лишились найглибшою та найвеличнішою та поезія, котра має релігійну підставу, містичний зміст... Те ж саме можна сказати про мистецтво та про музику. Малярство, різьбярство, будівництво, музика доводять до вершка своєї величності, коли вони перейняті релігійними, містичними ідеями. Найкращі та найвеличніші будови на світі через цілу історію і по всіх сторонах землі є храми. Готичний стиль, так своєрідний і так величавий, міг зародитися тільки в душі, перейнятій християнською містикою. Та й до загальної цивілізації найбільше причиняються релігійні погляди. Історики стверджують, що стан цивілізації в кожному народі найкраще можна схарактеризувати тільки з позиції релігійних понять народу... Одним словом, нема і не може бути між людьми сильнішої, більш творчої ідеї, як ідея про Бога. Як сонце дає життя землі, так ідея про Бога дає життя і розвій людським душам" [2, 186].

Найсприятливішим місцем, звідки людина черпає натхнення, є храм Господній, де скопичується позитивна біоенергетика, що являє собою цілющий бальзам для душі. Крім усього іншого, церква є наймогутнішою школою для народу, в якій людина акумулює найсвітліші культурні чинники — релігійні ідеали. Не випадково церква здавна вважалася наймогутнішою організацією в державі, оскільки з її осередку, наче проміння від сонця, розноситься потужність слова Божого. І на небезпечну дорогу стає той, хто збирається воювати з церквою. Доводить це новітня історія Росії, нафарширована сатанинською ідеологією, виплодженою для руйнації душі. Та що найбільш прикро, опорою і рупором цього злочину були газети, журнали, радіо, приневолені сіяти чуму в більшовицькій упаковці. Щоб протидіяти цим стереотипам як найнебезпечнішим залишкам з недавнього атеїстичного минулого, державні мужі мусять усвідомити, що релігія як наука повинна стати об'єктом обов'язкового вивчення у всіх навчальних закладах. "Без науки релігії

шкільне виховання буде одностороннім, — уважав Г. Костельник, — а школа не розвине всіх чинників, які ворущаються в людській душі" [2, 200].

У випадку, коли держава не має наміру запроваджувати релігію як дисципліну в школі, а загал цього прагне, вибір повинен бути на боці більшості. Подібні суперечки, що тяжіють до духовних антагонізмів, мають місце і в нинішньому українському суспільстві. Наприклад, обтяжені комуністичною ідеологією, Міністерство освіти та науки України й Міністерство оборони не йдуть на поступки віруючим виключно з приватних міркувань. Пригадаймо недавній факт запровадження капеланства у військових частинах, що більшість громадян України сприйняла як найгуманнішу і найдавнішу традицію. Але з волі зашкарублених "фельдфебелів" цей почин було зліквідовано. Аналогічно чинить і мінвуз, намагаючись, щоб вся освіта в незалежній державі набула виразу його атеїстичного обличчя. Це неприкрите свавілля, що дисонує не тільки з правами людини, а й поняттям "свобода" у високому розумінні цього слова.

Не прийнято відповідних законів і щодо взаємин церкви з державою. "Де-юре" церква відокремлена від держави, а "де-факто" вона грубо втручається в усі сфери церковного життя. Аргументів більше ніж достатньо, це і львівський псевдособор 1946 року, це і загарбання російськими православними

попами найкращих в Україні храмів, монастирів, це і ганебно спровоковані монахами владі липневі події на Софійському майдані 1994 року, за які ніхто не збирається відповідати.

Теоретично держава надала церкві свободу, а на практиці контролює все церковне життя, обмежуючи й без того урізані права. "Так званий розділ церкви від держави, — констатує Г. Костельник, — це наслідок не дійсної потреби, але манії атеїзму. Між державою і церквою тут естуеть тиха війна, котра кожного дня може перетворитись у явну війну. Держава фактично переслідує церкву, а церква бореться проти держави. В такій державі все тліє огонь невдоволення між двома найважливішими організаціями — державою і церквою" [2, 203].

Та ще гірше, коли держава являє собою апарат гноблення поневолених народів, їхньої духовності, мовної ідентичності. Чи не з метою нівелювання саме цих чинників була насаджена в Україні Берестейська унія, природу якої розглядає Г. Костельник у численнях працях?

1. Дзвони — 1939. — № 4. — С. 180.
2. Костельник Г. Границі демократизму. — Львів, 1919.
3. Божі сліди. — 1939. — № 2.
4. Чижевський А. В ритме Солнца. — М.: Наука, 1969. — С. 8.

Публіцистичність щоденникових записів Олеся Гончара воєнних років

Олесь Гончар, видатний український письменник, один із найбільших прозаїків другої половини ХХ століття, незмінно перебував на передньому краю розвитку національної культури, формування суспільної думки багатомільйонної читацької аудиторії. Письменнику-громадянину характерна найвища відповідальність перед словом, народом, епохою.

Повною мірою досягнути цілісності духовного світу митця, усі складники його непересічної особистості, багатогранність таланту неможливо без дослідження його громадської діяльності як журналіста й публіциста.

Складним і багатовимірним філософсько-естетичним явищем у національній культурі є публіцистика Олеся Гончара. Різноманітні твори: есе, вступне слово, інтерв'ю, стаття, передмова, відгук, нарис — далеко не повністю окреслюють публіцистичну творчість письменника. Органічною складовою частиною її є ще й елементи публіцистичності, які ми знаходимо в мемуаристиці письменника (епістолярії, щоденникових записах, різноманітних нотатках), літературній критиці та художніх творах.

Великий інтерес у шанувальників високопоетичного та філософськи наповненого слова Олеся Гончара й дослідників його творчості викликали публікації окремих письменницьких нотаток, підготовлених до друку дружиною митця — В. Д. Гончар, у журналах "Дніпро", "Слово і час", газетах "Літературна Україна", "Слово Просвіти", "Голос України" та книжки "Катарсис" (2000), куди ввійшли щоденникові запи-

си письменника років Великої Вітчизняної війни (з 19 червня 1943 до 12 листопада 1945 р.).

З-поміж усіх оприлюднених мемуарів прозаїка "Катарсис" вирізняється особливою публіцистичністю в гостроті оцінок подій і фактів війни, побачених і осмислених Олесем Гончаром, безпосереднім їх учасником. Відчуття, переживання, емоції й настрої передають стан його душі, роботу думки в складних екстремальних умовах буття простого солдата на війні, що ніяк не можна порівняти з аналогічними записами О. Довженка чи П. Тичини, К. Симонова чи О. Твардовського, які бачили війну з фронтових штабів та тиллових установ.

Документальні факти, пропущені через авторську свідомість Гончара-воїна, клялися запеченими кров'ю рядками "конспектів почуттів" [11, 532] у фронтових записах, формували його громадянську й національну свідомість, тренували спостережливість і вправність митця, стали основою його творчих задумів. Публіцистичні роздуми Олеся Гончара про війну і мир, вічне й скороминуче, ціну людського життя, природу подвигу, солдатське побратимство, невмирущість людського в людині споріднені з подібними у творчості таких же письменників-фронтовиків — американця Е. Хемінгуей, француза А. Барбюса, німця Е. М. Ремарка, росіян — В. Некрасова, Ю. Бондарева, В. Бакланова.

Сьогоденність авторських роздумів, зумовлених щоденниковим жанром, оцінюється в співвіднесеності з часом відтворених подій, історичної епохи їх здійснення й (що характерно для Олеся Гончара, який мав

уже досвід літератора) досить часто у співмірності із загальнолюдськими цінностями. Елементи публіцистичності в щоденниках років війни, котрі, як і лаконічні поезії, написані в хвилини відпочинку між боями, під час солдатських маршів, теж є "згустком" фронтових вражень автора, "стиснутим конспектом" його почуттів [11, 532]. Згодом у майбутніх прозових творах вони розгорнуться болючими й щемкими філософсько-публіцистичними роздумами про складне людське буття й суперечливе наше сьогодення, вкладеними в уста героїв чи поданими в окремих ліричних авторських відступах, прочитаними в складному підтексті пейзажних описів, стануть тривожним спогадом й своєрідним знаком пам'яті в повоєнній мемуаристиці, зазвучать грізною засторогою від духовного знищення в газетній і журнальній публіцистиці митця, зверненій до найбільш масового читача, розуму й серця свого народу.

У розмові з автором цих рядків В. Д. Гончар згадувала, як письменник на схилі літ не раз наголошував на тому, що, якби він зараз писав усі свої твори, то публіцистичності там би було менше. Очевидно, звичка дивитися на свої твори поглядом суворого критика диктувала митцю думку про надмірність публіцистичності в його художніх творах. Однак, на нашу думку, активна життєва позиція Олесь Гончара, його високорозвинена свідомість громадянина й патріота, нерозривність з долею народу, який за життя прозаїка називав його своєю совістю й мірилом духовності, не дозволили б йому писати інакше. Та й суспільні умови тоталітарної системи радянського часу змушували письменника особливо ретельно працювати над прихованим змістом своїх творів, щоб через нього донести до читача актуальні думки, а отже, у белетристиці вдаватися до прийому прихованої публіцистичності.

Але ж хіба патріотизм, інтернаціоналізм, дружбу народів, те, що було гаслами тогочасної політики, письменнику треба було приховувати? Звичайно, ні. Однак написати

про це так, щоб почуття патріотизму виховувати на ідеях спадкоємності поколінь, вдячної історичної пам'яті нащадків, щоб через інтернаціональне зазвучало наше національне, а духовні здобутки українського народу показати як частину загальнолюдських надбань — це вже ознака таланту, риси якого вже простежуються в щоденникових записках Олесь Гончара фронтових років.

Елементи публіцистичності "Катарсису" ми вбачаємо, по-перше, у доборі тих документальних фактів — згущених фрагментів воєнного лихоліття на окупованих землях та фронтового буття, які пізніше переростуть в окремі сюжетні лінії й публіцистичні роздуми художніх творів (романів "Прапороносці", "Людина і зброя", "Циклон", новел повоєнних літ); по-друге, у "конспекті" задуму письменника написати великий епічний твір, щоб увічнити подвиг своїх побратимів по зброї, а війну показати в усій жорстокій правді; по-третє, у реабілітації честі української нації, на яку почали вішати ярлики "зрадника", народу, що стікаючи кров'ю, одним із перших прийняв на себе віроломний удар ворога, перебував на території, тимчасово окупованій фашистами, народу, цвіт якого — молодь — як і маслянистий чорнозем пакували в ешелони й відправляли до Німеччини, сини якого на фронтах наближали перемогу; по-четверте, у самій оцінці історичних фактів, через які виявлявся патріотизм не тільки автора, а й мільйонів тих, кого доля закинула в горнило війни.

Різнопланову тематику публіцистичності "Катарсису" точніше було б назвати сукупністю мотивів. Запозичивши термін з музикознавства, поняття мотиву як найпростішої оповідної одиниці теоретично обґрунтував О. Веселовський у "Поетиці сюжетів". У визначенні публіцистичного змісту мотивів щоденника Олесь Гончара ми виходимо з розуміння мотиву як "максимального ступеня художнього абстрагування від конкретного змісту твору, закріпленого в найпростішій словесній формулі" [1, 231], як "теми

дрібних частин твору", які вже не можна далі дрібнити [18, 71].

Спробуємо визначити "найпростіші словесні формули" щоденникового твору українського письменника, через які подається оцінка фактів другої світової війни з позицій того часу, через котрі автор постає перед читачем як громадянин і людина, причетна до творення світової історії:

1. Одвічний мотив протистояння добра і зла, життя і смерті.
2. Мотив реабілітації солдата-українця.
3. Мотив любові й вірності в екстремальних обставинах війни.
4. Мотив творчих задумів автора.

Розуміючи мотив складовою частиною літературного твору, Гете виділив п'ять його видів, серед яких виділив мотиви, "звернені в минуле" й "звернені до майбутнього" [6, 351]. Публіцистичні мотиви "Катарсису", фабула якого характеризується здебільшого пунктирністю й незавершеністю нотаток, уривчастістю й непослідовністю викладу матеріалу, спрямовані в історично вагомий день нинішній, що готує день прийдешній.

Творчість передусім становить собою "комбінацію мотивів" [3, 305]. У комбінації чотирьох провідних мотивів, які розкривають своєрідність бачення Олесем Гончаром дійсності, і виявляється творчість молодого письменника. Усі зазначені вище мотиви в тексті щоденника як і в будь-якому літературному творі характеризуються "виокремлюваністю із цілого й повторюваністю в різноманітності варіантів" [20, 203].

Однією з форм варіювання мотивів є мікротеми. Так, мотив протистояння добра і зла, життя і смерті втілюється через такі мікротеми, як згубність війни для всього живого, невмирущість людського в людині, місце солдата й народу в озброєному протистоянні держав, роль вождів у розв'язанні воєн, солдатське побратимство, туга за рідним краєм та ін. А мотив любові й вірності конкретизується через мікротеми вірності жінки-солдатки, вірності жінки-сол-

дата, права на кохання радянського воїна жінки-іноземки.

У записках Олесь Гончара всі зазначені мотиви є основними. Це пов'язано з жанровими особливостями літературного твору — щоденника, та ще й написаного у фронтових умовах, коли бракувало часу глибоко осмислити окремі факти й події солдатських буднів, окреслити їх як головні чи епізодичні. Для Олесь Гончара, бійця стрілецької дивізії, автора щоденника, не має дрібниць: і численні акти величності людського духу (самовідданого героїзму, здатності на самопожертву в ім'я перемоги, готовності ділити з народом радощі та горе), і морального падіння (зради, жорстокості, боягузтва), і страшні картини загибелі однополчан, і вишневі сади в Бессарабії, і білі хати у долині серед Трансільванських гір, що так нагадують рідну Україну, і печені на пожарищах яблука, якими милосердна природа одаровує солдат наступаючої армії десь у далекій Румунії, і мила вінницька говірка, і чудернацьке іноземне слово, котре так вразило молодого письменника — усе тоді було важливим в усвідомленні велетенської вселюдської трагедії, яку несла війна, у прагненні побачити головне, розкрити глибинну сутність подій. "Я видел за войну то, что видели немногие. Много, многое понял" [7, 68], — занотовує Олесь Гончар 8 серпня 1944 року. Уже згодом в епічних полотнах письменника зафіксовані факти стануть то головними, то другорядними, то епізодичними.

На погляд О. Веселовського, письменник мислить мотивами, кожному з яких властивий стійкий набір значень, частково закладених у свідомості митця генетично, частково зумовлених його суспільним досвідом. Протягом усього подальшого життя художне мислення Олесь Гончара, ветерана війни, жилося публіцистичними мотивами, сформованими в щоденникових записках.

Розкриття мотиву творчих задумів у "Катарсисі" допоможе знайти відповідь на запитання, для чого молодий прозаїк почав пи-

сати щоденник, адже до цього він не вів хронологічно систематизованих нотаток. За рахунок сну й коротких хвилин відпочинку Гончар-мінометник самовіддано творить хвилюючий літопис буття українського народу в роки війни, у записнику із цигаркового паперу дрібним почерком нанизує й нанизує факти, враження, думки й переживання з потреби висповідатись, очистити свою душу й серце перед тим, як принести їх у жертву кривавій війні. Але чи може бути щирою й відвертою сповідь у тогочасних умовах загальної підозрілості, сталінських репресій, які не припинялися й у роки воєнного лихоліття? Смерші, штрафні батальйони, заградотряди — історичне свідчення тому. Обставини творення щоденника — цього пристрасного документа про жорстоку правду війни — ще більше підкреслюють громадянську сміливість і подвиг його автора, що молоду свою "душу розбиту кожен день на розп'яття" [7, 35] ніс.

Щось є символічне в тому, що перший запис починається не констатацією фактів, а публіцистичним роздумом про те, скільки страждань, мук та поневірянь для народів принесла війна. Мабуть, сумні роковини, що наближалися ("Через три дні буде два роки як почалася війна" [7, 21]), зумовили такий характер нотаток. Олесь Гончар, який не раз дивився смерті у вічі, мав два поранення, звідав рабство полону, прагне для себе знайти відповідь на запитання, хто розв'язав війну, "чи будуть коли її творці навіки прикуті до ганебного стовпа!" [7, 21]. "Мерзенними потворами", що "правлять народами", "вождями-кретинами" охарактеризував їх майбутній автор "Прапорonoсців" [7, 21, 33]. І хоча в тексті відсутні знаки документальних фактів — імена історичних осіб Гітлера й Сталіна, вони прочитуються в контексті щоденника, причому ніякої різниці між двома "творцями" всесвітньої катастрофи письменник не вбачає. З позицій сьогодення, коли оприлюднені матеріали про злочини тих часів, дивуєшся прозорливості двадцятип'ятилітнього Олесь Гончара. І ко-

ли б фронтові записи молодого прозаїка потрапили до рук каральних органів, то його б не минула доля капітана О. Солженіцина, який за свої "необережні" записи провів чимало літ у сталінських таборах, розплатився за це роками й роками вигнання.

Для Олесь Гончара як людини, що мала невеликий журналістський досвід, практику літератора, уміння філолога прислухатися до народного слова, відчувати глибини семантичні пласти мови, цілком природним було звернення до писаного слова, для того щоб дати лад думкам, зрозуміти ціну людського життя, визначити своє місце в історичних подіях однієї з найжахливіших воєн світу, а, якщо треба — то гідно постати перед лицем смерті. Лейтмотивом через усі записи письменника проходять запитання: "Мучусь, мучусь, за что мне такие мученья?" [7, 69] (запис від 12.08.1944), "Из чего состоит моя жизнь?" [7, 67] (запис від 28.07.1944), "Неужели у меня еще есть счастье?" [7, 76] (запис від 12.12.1944), "Увижу ли я еще родину?" [7, 72] (запис від 2.09.1944). Дуже тривожило молодого бійця, чи "узнают ли те, счастливые люди будущего, которые будут уже нас называть предками, какие трудности и жертвы мы перенесли во имя их и будущего своей Родины?" [7, 73] (запис від 22.09.1944).

Так у Олесь Гончара з'явився задум написати хвилюючу повість про табір у степу, пережите в полоні, увічнити подвиг своїх побратимів по зброї, щоб не обірвався зв'язок поколінь. Мабуть, саме для цього від куль і снарядів уберегла його доля. "Твій обов'язок розповісти про товаришів — живих і мертвих. Адже ти не раз давав собі слово: "Якщо тільки залишуся живим..." [11, 532], — завжди пам'ятав письменник. З цього благородного пориву й народився щоденник.

З мотивом задуму Олесь Гончара створити велике епічне полотно пов'язується публіцистичність фронтових записів митця. Треба зазначити, що злободенність "конспектів" з "окопного університету" [11, 530, 532] слід розглядати в їх співвіднесеності з

часом зображуваних подій повоєнних літ і водночас — з проблемами, які диктує нам сьогодення. "У той час, здається, всі, хто писав, брався зображувати війну, тож і не дивно, що поруч із творами правдивими, справді художніми, з'являлося чимало книг, де замість справжньої війни читачеві підносилися війна вигадана, легка, бутафорна" [11, 535]. Це обурювало Олесь Гончара, йому "здавалось блюзнірством, коли холодною рукою ремісника писали про величезне народне лихо, про те, як люди вмирали на полі бою" [11, 535]. На думку письменника, "якщо вже братися за перо, то тільки для того, щоб прорватися до правди, до зображення війни справжньої, реальної, з її стражданнями, кров'ю і потом, з її тяжкою солдатською героїкою" [11, 535].

У щоденнику мотив творчих задумів як складова частина лейтмотивів добра і зла, життя і смерті, що розкривається через одну з мікротем — реабілітація українського солдата, пов'язаний з актуальними проблемами сьогодення — переоцінкою історичних здобутків минулого, у тому числі й визвольної місії радянської армії в роки другої світової війни, спадкоємності поколінь, з пошуками відповідей на запитання: чи потрібен нам сьогодні роман "Прапороносці"; чи таким уже й страшним був фашизм? "Якби не старання дідусів, то, можливо б, ми всі давно пили б бургундське пиво", — утвердилося в мисленні далеко не кращої частини пересічних українців 90-х років. Яким передбачливим був Олесь Гончар, коли в першому записі занотував: "Я сповнений чорного песимізму і гадаю, що знайдуться якісь мудрі негідники із середовища вчених, які рабськи змиють кров мільйонів з рук цих мерзенних потвор, що зараз правлять народами" [7, 21].

"І нині вражає нігілізм щодо Гончарових творів про війну, мовляв, "Прапороносці" — данина режиму Сталіна, — з хвилюванням зазначає В. Д. Гончар. — У романі віддана данина не режимові, а людям на фронтах — живим і полеглим, і те знаю, що письменник вважав цей твір реабілітаційним щодо свого

народу. І хай що там плетуть недоброзичливці, а "Прапороносці" писалися чесною рукою з болем в душі за полеглих і з шаном до живих" [19, 9].

З початку 90-х років ХХ століття й досі в колі методистів, педагогів точаться дискусії про те, чи потрібно роман "Прапороносці" включати до шкільних програм з української літератури, чи необхідний він учнівській молоді. Брудна метушня навколо твору, дорогого серцю самого Олесь Гончара, написаного "власною кров'ю" [15, 17], ранила його. У відповіді на наш лист письменник так прокоментував цю ситуацію: "Схильність деяких методистів вилучати з програми навіть класику лише свідчить про їхнє невміння глибше глянути на ті чи інші явища національної культури. Правильно зорієнтувати молодь, застерегти її від нігілізму, — це ж має бути справою честі нашої інтелігенції, святим обов'язком її перед Україною" [4, 136]. За кілька місяців до смерті в листі до львівського вчителя А. Ф. Юрчука Олесь Гончар знову повертається до цієї болючої теми, зазначаючи те, що не збирається "переписувати" трилогію, уважаючи її "правдою" свого часу: "Мені приємно було дізнатися, що є вчителі, які так глибоко прочитують "Прапороносці", знаходять у них, як ви пишете, "багато українського матеріалу"... Звичайно, ми багато чого не знали. Не знали, скажімо, що десь є героїчна УПА, яка бореться проти того самого ворога, що й ми. І що десь у тилах піддаються депортації цілі народи. Багато було ілюзій. Вірилось, що після Перемоги світ зміниться докорінно, і що, скажімо, Україна житиме інакше, ніж було досі. Та не так сталося, як гадалося. Тоталітарна система ще довго глумилася над народами, і брежнєвські танки поганили ту саму Злату Прагу, якій ми колись принесли свободу. Гірко це все, однак дописувати трилогію автор не буде, полишає це на роздум порядним, мислячим читачам. Були ілюзії, в чомусь були ми ідеалістами, і хай такими, як були, залишаємось у трилогії. Твір заверше-

ний, у ньому — правда того часу, правда визвольного походу, і хай усе сприймається саме так" [9].

Здається, Олесь Гончар 1994 року писав ніби про самого себе, згадуючи О. Довженка, митця, "що побував у самому пеклі війни, побачив зблизька трагедію рідного народу, чіх синів і дочок мільйонами гнали на Захід у фашистське рабство, а решту всіх, хто зазнав лиха окупації, кремлівські ідеологи вважають за необхідне "лікувати", бо ж Україна підкупаційна надихалась, мовляв, не тим духом, і довіряти їй повністю тепер не можна" [10, 6].

Письменник, котрий пережив "ночі оточенські" з тривожними пошуками залишків розбитої німцем армії, концтабір, розумів, що йому випала "доля найсумовитіша, на яку чиясь казенна, чиясь самоїдська злоба, згодом ще й начепить свій жорстокий ярлик" [14, 300]. Це роздуми митця 80-90-х років, коли історія зривала "з живих і полеглих ярлики наклепів", змивала "тавра несправедливості й чорних підозр" у благородному прагненні повернути рідним у чистоті імена безвинних. І в цьому письменнику вбачається "пам'ятливість", "милосердя й гуманізм" нового часу [14, 300]. Тоді ж, у грізні 40-ві роки, Олесь Гончар узяв на себе тягар відстояти свою людську гідність і честь солдата-українця, захистити свій народ від "вірусів наклепів і пліток" [14, 300], виношуючи задум написати правду про війну, поставивши "реабілітаційну мету" — "зняти з українців тавро колаборантів, якими зображувала офіційна пропаганда всіх тих, хто мав нещастя опинитись в окупації або в полоні",... "показати, що українці не гірше за інших виявили себе в боях проти фашизму" [9].

Усім тим, хто виставляє "рахунки автору за оспівування у романі "Прапорonosці" начебто загарбницького походу радянської армії в країни Східної Європи" й угоди з режимом сталінського режиму, хочеться порадити: прочитайте "Катарсис", документ про "психологічну правду — від поруху душі до

страхиття жорстокої бойні, якою є війна" [2, 48-49] — тоді повніше осягнете постать самого митця й зможете глибше прочитати підтексти твору, зрозуміти його ідею.

Мотив реабілітації українського народу виявляється через фіксацію різноманітної поведінки бійця на фронті й українського населення в тилу ворога. Свідомість воїна-українця, його оцінка дійсності найбільш типово виявляється в думках і переживаннях самого автора щоденника, через які проглядається наш національний менталітет сприйняття світу.

Рефреном-повтором через усі записи проходять рядки "Я не можу забути...". До ряду незабутніх письменник відносить побачені картини мобілізації молоді на роботи до Німеччини: "...Набори в Германію. Це такий неблаганний тисячоротий змії, який з нечуванним цинізмом і автоматичністю пожирає цвіт українського народу — його юнаків і дівчат, а тепер навіть і підлітків" [7, 24]. Автор намагається психологічно осмислити явище поневолення як всенародне горе: "Середі — тепер чорні дні. Скільки голосінь, скільки сліз у ці дні! Політі тими сльозами широкі українські степи!.. Скільки тепер осиротілих старих матерів і батьків прилучаються до числа тих мільйонів зруйнованих сімей, чоловіки й сини яких загинули або загивають на фронтах. Сироти, сироти, сироти навкруги. Беруть дочку — мати плаче, беруть сина — ридає. Беруть другого сина і третього — вона не рада тому, що живе на білому світі" [7, 22-23].

Незабутніми для Олесь Гончара є й пониження його людської гідності в полоні: "Я не можу забути, як ми в таборах стояли цілими днями під червневою спекою в черзі за півлітрою води!.. У таборі для нас вонюча баланда з червивим сиром, нагаї, мертві... Як нас роздягали на тюремнім плацу, як били голих..." [7, 29-30]. Не менше знущав звів автор щоденника й на підневільних сільгоспроботах на окупованій ворогом території: "Не можу я забути багато чого, — продовжує гірку сповідь письменник.

— Не можу забути, як мене на станції в Білгороді німець ударив обривком вірьовки... Він ударив мене без ненависті, здається, а просто так, як погонич коня. І я зрозумів, що це в них прийнято, що це в них у крові, це не злочин, а просто "треба" для "нижчих людей"... Не можу забути — він стоїть мені й досі в вухах — гаркавий гортанний вигук:

— Лрюсь, давай, давай!

І виляски канчука" [7, 28-29].

"Голий, закутий, гордий" [7, 30] Олесь Гончар-полонений уже тоді зрозумів, що його "ненависть буде невмируща" [7, 28], що він ніколи не примириться з цим, поки буде жити.

Пам'ятними й тривожними на все життя залишаться згадки про жорстокість німецького окупанта та великі страждання, які довелося витримати українському народу: "... В Полтаве фашисти при отступленні сжигали женщин, заперев их в дома. Девушкам отрезывали грудь. В Нижне-Днепровске детей бросали в Днепр" [7, 38] (запис від 10.10.1943); "...Пленных (мертвых и живых) складывали в машины везти на свалку. Сквозь доски кузова высывались еще живые руки, шевелились. Пленных закапывали в землю еще живыми" [7, 55] (запис від 19.03.1944); "Немцы, говорят, подвозили вешать наших колхозников в бестарке. А потом бестарка отъезжает" [7, 65] (запис від 16.06.1944); "Развороченная хата... На развалинах хозяйка... Рядом на снегу чернеет могила... Там трое ее детей" [7, 49] (запис від 20.12.1943).

Роздуми автора щоденника про патріотизм, у якому він, посилаючись на міркування Л. Толстого, дійшов висновку про те, що це "суєвір'я, обман, вигідний урядам", адже "для народів почуття братства й солідарності давно вже стали зрозумілими й прийнятними", передають бачення війни передусім очима українського солдата як "братовбивства", як "злочину", з жиру затіяного "вождями-кретинами" [7, 32-33].

Зі сторінок "Катарсису" постає воїн-ук-

раїнець, для якого рідне слово в далекому поході армії уособлює частку Вітчизни, що промовляє до нього голосом матері, дружини, сестри, стає знаком пам'яті своєї легендарної історії, символом України. Серед бійців 2-го Українського фронту "почти сплошь украинская речь" [7, 64] (запис від 26.05.1944),— занотовує Олесь Гончар. "Усатых украинцев — потомков запорожцев — бодрых, мягких, по-мужицки вежливых и предупредительных" [7, 64] (запис від 25.06.1944) представляють у письменницьких нотатках українські прізвища (Гупало, Хасцький, Мукоїд, Худенко, Гарбуз, Теличко, Сагайда та ін.), які в незмінному вигляді або трансформованими стануть іменами прототипів героїв роману "Прапороносці", та милі говірки — кіровоградська, уманська, вінницька, подільська, котрі як документальний факт письменник теж фіксує в щоденнику.

У "Катарсисі" український солдат відтворений як людина, що серед жорстокості війни не втратила людських якостей, не розучилася й у тяжких обставинах війни мріяти ("...В тяжелые дни, когда над нами больше чем когда-либо нависла смертельная опасность, все особенно часто мечтают о жизни, даже и молчаливики. И с какой страстью, бешеной жадностью!" [7, 81] (запис від 20.02.1945), не втратила почуття оптимізму, здатності до дотепного гумору, і серед крові й смертей помітити комічне, смішне, про що свідчать фольклорні твори (прислів'я, приказки, пісні, анекдоти), які фіксує автор щоденника, у котрих "сміється розум. Аж пашишь крилом. Сміється дотеп, смутком перешитий. Добро сміється над горбатим злом" [17, 7].

Пейзажні деталі в щоденнику не лише вказують на особливість світосприйняття письменника та його однополчан і відчуття нерозривності їх буття з природою, а й виконують ряд інших функцій, що посилюють публіцистичний зміст записів. Вони зокрема підкреслюють філософську вдачу українського воїна, його вміння в чужому

краю постійно мислити образами дорогої Вітчизни ("Черешні ростуть розкішні й великі, як у нас дуби" [7, 61], "Сльоту аромат далекої родини, її жестоких зим" [7, 77]), для того щоб знайти сили вижити, перемогти ("...Вспомнили далеку Україну. Привіт вам, голубий Дніпро, білі вишневі сади і ясне сонце моєї України! Тоска, тоска невыносимая! Не могу дышать чужим воздухом. О Родина!" [7, 62] (запис від 1.05.1944), відчувати себе сином Землі, свою відповідальність за порушення гармонії у світі природи, осмислити великий Божий дар — життя ("Белеют домики в море деревьев, но, увы! — домики только белеют, а целого из них нет ни одного, одни только стены... Кажется, что там живут люди мирной, тихой, прекрасной жизнью, которая дается человеку только один раз, и люди — не звери, а все хорошие. Боже, какое ты счастье дал человеку и как он не умеет употребить его!.. Не могу писать — я рыдаю, рыдаю за вас, люди, прекраснейшие и глупейшие создания нашей Божьей Земли!" [7, 68-69] (запис від 13.08.1944).

Контраст — буяння природи і смерті людини — яскраво наголошує на трагізмі загибелі молодих бійців, допомагає відчувати прагнення українського автора в кожному з них побачити чийогось сина, батька, чоловіка, брата, оцінити смерть солдата як передчасне вбивство, зруйнування, знищення. "З планети пішов її володар, пішло в небуття найвище створіння, найрозумніше, що є у всесвіті" [8, 140], — напише згодом письменник у "Людині і зброї", а поки що рука фіксує болючі факти: "Налет вражеской авиации... Жертвы. Убит Рыбак, мой друг, бухгалтер из Полтавы. Умный, тихий, мечтательный. Как-то сидит-сидит, смотрит в землю, думает:

— Дивись, і тут така трава, як у нас на Україні!

І знову думає. Останній час я бачив його мимохідь: блідий, очі запалені, блискучі, наче він уже знав свою судьбу..." [7, 71] (запис від 29.08.1944). Загиблий земляк був згодом

увічнений Олесем Гончаром в образі Гая, що підірвався на міні, доторкнувшись до кущика васильків ("Прапороносці").

Працьовиті від природи українці й на війні залишилися тими ж хазяйновитими селянами, з потрісканими від роботи руками робітниками, трударями фронту, які, пройшовши з безперервними боями шлях від самого кордону, зрозуміли, що героїзм і високі душевні пориви повинні поєднуватися з буденним солдатським умінням воювати, терпляче переносити неймовірні труднощі й втрати, виконувати в поті й крові тяжку ратну справу.

Протягом усього щоденника наводяться численні факти — підтвердження душевної краси, гуманізму й великодушності українського солдата, коли він, звільняючи від фашистів рідні села, поспіхом викопує землянку для осиротілих дітей і залишає їм хліба, коли намагається в німцеві, "здоровом рыжем верзиле" с "лицом детским, глупым" [7, 47] віднайти людину, коли він, санітар, однаковою мірою допомагає пораненому румуну й нашому солдату, вчорашнім ворогам [7, 73] і коли, намагаючись полегшити горе матері Юрченка, загиблого офіцера, прекрасної людини, відправляє на Кубань посылку [7, 98-99], і коли пише в листі коханій свого вбитого товариша: "Вам можна пишаться своїм другом" [7, 87].

Мотив добра і зла, життя і смерті пронизує весь щоденник, підпорядковує собі всі інші мотиви, органічно входить до їх змісту й розкривається через них. Автор постійно з документальною достовірністю фіксує найболючіші моменти — загибель товаришів по зброї. Це онтологічна основа авторської сповіді, спільна для типологічного ряду фактів теми "людини на війні": "Вакула умер по дороге в медсанбат" [7, 79], "Недавно погиб Юрченко" [7, 98], "Убит Рыбак" [7, 71], "Погиб комбат Худенко" [7, 75] "Хаецкий умер в медсанбате" [7, 79], "Брова убит, запевала наш, Мукоед убит" [7, 85]. Ці факти поряд з іншими "шматочками дискретної дійсності" [16, 68] реалістично, без прикрас

створюють цілісну картину фронтового буття.

У щоденнику можна знайти багато підтверджень жорстокості війни. Вони для Олеса Гончара не самоціль, а прагнення зібрати матеріал для майбутньої творчості, зафіксувати думки про жахливі людські страждання й гіркоту втрат: "Лежать трупи. Ось один наш — босий, у вольному, ноги сині, чорне обличчя, як у блискучій чорній масці, і різким контрастом до нього сяють молоді міцні зуби, наче сміються" [7, 41] (запис від 30.10.1943); "Над дорогою танк вдребезги разможений бомбой... Башню снесло... В ней лежить танкіст, підняв желтую руку будто просится:

— Выгащите меня отсюда, из холодного тесного железа.

Нога с сапогом валяется рядом" [7, 48] (запис від 10.12.1943).

Пережиті картини не давали Олесю Гончару спокою й у 1945 році вилилися в поетичні рядки вірша "Танкіст", у яких психологічно вмотивовано показано руйнівну силу війни, смерть як "недомріяна мрія", як знищення:

Сніги! Не сніги, а ріллі,
Наорані смертю за мить.
І хлопець — одне вугілля —
Біля танка свого лежить.

Руку підняв до неба.
Крик занімів на вустах.
Бо жити йому б ще треба
В незайманих десь містах,

Ще б чути довкола себе
Той гомін прекрасних міст.
Бунтуючи, зняв до неба
Чорний кулак танкіст.

І руки його обгорілі
Не хочуть такого кінця!
І зуби аж сяють білі
На спаленій масці лица!

Бо то ж недомріяна мрія,
То ж вірність йому комуся —

Напис на танку біліє:

"Жди — я вернусь!" [13, 42].

Здавалось би, для чого автору ще раз заново переживати побачене, з такою ретельністю відтворювати картини загибелі людини, описувати тіло померлого, в черговий раз нести душу на розп'яття. Це потрібно письменнику передусім для того, щоб зрозуміти сенс власного життя, усвідомити, ціною яких жертв наближалася перемога. Пізніше в "Прапорonoсця" рука автора постійно підсвідомо додає нові й нові деталі до опису передсмертного крику солдата, руки загиблого, про що свідчить перший чорновий варіант твору [12]. Критика закидала митцю надмірність крові й натуралізму в романі, але автор нічого не змінив, уважаючи їх свідченнями страшної правди про війну.

Безпосереднє знання автором щоденника явищ фронтової дійсності переносить зазначені факти в логіко-гносеологічний план їх відтворення. Пропущені через свідомість і сферу чуття суб'єкта сповіді, вони досить часто "підключають" образ або ж переростають у образ — специфічний засіб переходу мислення в конкретно-чуттєву модальність.

Не можна без хвилювання чигати такі рядки: "На дороге в с. Плавни лежит наш убитый. По нему едут — голюва расплющенная колесами машин. Думаю: пусть бы и по мне отак ехали — лишь бы армия шла вперед" [7, 51] (запис від 10.01.1944); "Одного нашего убило ночью: так и замер с наготовленной к выстрелу винтовкой в руках. Когда подошли к нему, уже мертвому, тронули за плечо, он в последний раз мертвым пальцем тронул крючок и выстрелил. Как будто хотел этим и после смерти передать товарищам свое стремление к победе" [7, 74] (запис від 30.09.1944).

Особливо тяжко письменник переносить смерть тих, кого особисто знав, чиєю дружбаю дорожив. Їхня загибель здається йому величною: "Недавно погиб Юрченко. Стал

на колени на дамба, смотрит в бинокль, подал команду:

— Пять беглых — огонь!

И упал замертво. Подбежали все, стали, заплакали. Он с 22 года, старший лейтенант, учитель, замечательный человек. Любили как отца. Ни на кого не прикрикнул никогда. Дали пять беглых по его последней команде и похоронили" [7, 99] (запис від 19.04.1945).

Приклади загибелі товаришів породжують високопатріотичні думки, сповнюють автора записів рішучістю вмерти й бажанням вижити: "Я не жалею, если погибну в бою, это все-таки лучшая из смертей — погибнуть за Родину, за Украину. Я молод, я хотел бы еще жить, ну что ж, если нужно, я с гордостью скажу: "Несделанное мной, не-написанное мной — сделают, напишут другие!" [7, 41] (запис від 27.10.1943); "Сегодня целое утро прячусь и плачу... Уйду в пехоту, пропаду, не хочу жить. Один я остался со своей осиротелой ротой... Проклятая война!" [7, 74] (запис від 23.10.1944); "Умрем, но в руки не дадимся" [7, 81] (запис від 17.02.1945); "Вынул пистолет, сижу один в разбитой хате. Танки уже гудут под селом... Считаю патроны. Все врагу. — один себе" [7, 82] (запис від 20.02.1945); "Хочется жить, а может придется умереть" [7, 37] (запис від 25.09.1943).

Суб'єктивність у реалізації мотиву життя і смерті "дає можливість побачити концепцію певного історичного періоду в подіях і людях очима письменника" [5, 9], надає його записам високого громадянського звучання.

Мотив вірності пронизує весь щоденник Олесь Гончара й реалізується через фіксацію численних фактів зради й краси вірності. Ці вічні морально-етичні категорії осмислюються автором "Катарсису" на рівнях суспільної й інтимної сфери існування людини.

Пропущені через авторську свідомість, вони набирають психологічного вмотивування, несуть в собі ознаки української ментальності, передають здоровий глузд народу

й патріотичні почуття автора. Зрада як суспільне явище розкривається на прикладах служіння німцям українців з пов'язками — поліцаїв, колабораціонізму на окупованій території, запопадливості перед фашистами окремих представників інтелігенції: "Харків взагалі зараз, за оповідями, це новий Вавилон. Життя кипить, але п'яне, нездорове, як бенкет під час чуми... На вулицях сморід від трупів, що десь поблизу розкладаються під сонячним промінням, і тут же поруч на розі — вже гримить ресторан, там німецькі офіцери розважаються з українськими дівчатами" [7, 22]; "...Шляхом з Кишеньки йшли валки, підвід півсотні, повні народу з поліцаями на варті... І ви, українці з пов'язками на руках, провадите своїх братів і сестер у холодну могилу..." [7, 24-25]; "Я був — босий, у подертій гімнастерці, зарослий, худий, у пилюці після далекої дороги, але мені не соромно було бути таким перед нею. Я відчував, як виправляє мене якась велика гордість. Я був теж студентом-філологом. Але в мене не було, дівчино, на руці пов'язки, в мене були тільки рани" [7, 28]; "У Харкові, як повідомляє "Нова Україна", відбулася конференція українських письменників... Яка мізерія зібралася репрезентувати українську літературу!.. Краще вже буду надриватись на каторжних роботах, ніж торгувати моїм ясним, моїм співучим українським словом! І вони ще сміють прикриватись іменем непідкупного Шевченка! Боже, яке ганчір'я, яка гниль наша інтелігенція!" [7, 27].

У записах письменника міститься багато матеріалу на підтвердження краси вірності як Батьківщині, так і в подружньому житті, коханні до жінки. Письменника турбують різні аспекти цієї проблеми; у щоденниках занотовано чимало фактів, які спираються на власні спостереження автора, розповіді однополчан, солдатські листи, фронтовий фольклор.

Усупереч офіційним поглядам на мораль радянської людини, яка гучно декларувалася, Олесь Гончар відтворює реальні картини

буття людини на війні. Письменник узагальнено передає ставлення бійців як до зради жінки-солдатки, так і до невірності жінки-солдата, фронтовички. При цьому автор не шкодує негативно забарвлених слів, використовує знижену лексику.

Олесь Гончар не приховував фактів пошуку солдатами тепла, домашнього затишку й розради у швидкоплинних зв'язках з іноземками.

Щирістю пронизані записи, в яких ідеться про зародження кохання молодого Гончара до словачки Юлії, символом якого стала голуба квіточка з тонким запахом — небо-вий ключ, засушене стебельце якої, за свідченням В. Д. Гончар, і до цього часу збереглося між пожовклими сторінками щоденника [7, 113]. Це велике почуття сповнило письменника-воїна світлою надією на життя: "Повторилась еще раз краткая весна моей жизни. Яркая, горячая, незабываемая" [7, 96] (запис від 4.04.1945); "Словакия, Словакия! Зеленая Гринава, легкие воздушные пейзажи и солнечные волны, и высочайшее небо, и чувство простора и красоты земной! Не забыть вас, не забыть. Среди угрюмых, черных колеров войны — тот край, те дни и та женщина — единственная светлая поляна как солнечный привал среди черных туч, сквозь которые спускаются тугие лучи солнца" [7, 98] (запис від 19.04.1945).

Чи має право радянський солдат на кохання до жінки-іноземки — мотив підказаний життям і фронтовими буднями. Гуманістичне вирішення цієї дилеми знайшло своє більш чітке відтворення в повоєнних оповіданнях митця "Модри Камень" та "Замить щастя", за що Олеся Гончару довелося ще довго спокутувати "гріх" свого неординарного мислення.

Говорячи про інтертекстуальні зв'язки мотиву вірності в духовній спадщині митця, який так чітко окреслився вже в щоденнику, варто додати ще один вагомий факт — вірність ідеалам, усьому тому, чим жив Олесь Гончар, його дружини — Валентини Данилівни, берегині творчості видатного

прозаїка, завдяки якій опубліковано фронтовий щоденник.

Щоденник як жанр мемуарної літератури стоїть найближче до публіцистики, оскільки дає можливість автору оперативно відгукнутися на злободенні проблеми доби. Свідченням цьому є "Катарсис" Олеся Гончара, який суттєво доповнює його життєву й творчу біографію. Публіцистика письменника жила, вбирала й випромінювала ті естетичні орієнтири й духовні шукання українського народу, які не підвладні моральній девальвації, скороминущим політичним та ідеологічним вимірам.

У даній статті досліджені мотиви публіцистичності щоденникових записів Олеся Гончара воєнних літ, а те, як виявляють себе в них факт, факт і образ, діалектика суб'єктивного й об'єктивного, публіцистичні елементи структури тексту, потребує ще подальшого вивчення.

1. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия ОРЯС АН. — 1918. — Т. 23. — Кн. 1.
2. Бокий Іван. Тяжке, але правдиве щастя // Високоліття. Олеся Гончару 75: Збірник матеріалів. — К., 1993. — С. 27-58.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989.
4. Галич В. М. Доля дарувала дві світлі зустрічі. Роздуми над листами Олеся Гончара // Київ. — 1999. — № 9-10. — С. 134-137.
5. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, етика. — К., 1991.
6. Гете И. В. Об искусстве. — М., 1975.
7. Гончар Олесь. Катарсис. — К., 2000.
8. Гончар Олесь. Людина і зброя // Твори: В 6 т. — К., 1978. — Т. 4.
9. Гончар Олесь. Лист до Юрчука А. Ф. від 29.01.1995 року // Особистий архів Я. Г. Оксютю.
10. Гончар Олесь. "Пам'ятаймо, що належимо до партії художників" // Особистий архів В. Д. Гончар.

11. Гончар Олесь. Письменницькі роздуми // Твори: В 6 т. — К., 1979. — Т. 6

12. Гончар Олесь. Стрілка на Захід (перший варіант трилогії "Прапороносці"). Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Відділ рукописів. — Ф. 96/1; Альби (другий варіант першої частини трилогії "Прапороносці"); — Там само. — Ф. 96/2; Прапороносці. Трилогія. — Виправлене видання. — Там само. — Ф. 96/3.

13. Гончар Олесь. Танкіст // Твори: В 6 т. — К., 1978. — Т. 1

14. Гончар Олесь. Уважному читачеві на роздум // Чим живемо. На шляхах до українського Відродження. — К., 1992. — С. 299-304.

15. Межелайтіс Едуардас. "Мені здавалося, що я сам пишу..." // Слово про Олесь Гончара. — К., 1988. — С. 16-17.

16. Пельт В. Д. Факт — документальна основа журналістики // Мастерство журналіста / Под ред. В. М. Горохова, В. Д. Пельта. — М., 1977. — С. 120-138.

17. Слово про Олесь Гончара. — К., 1988.

18. Томашевский Б. Поэтика: Краткий курс. — М., 1996.

19. Тріалог. З Валентиною Данилівною Гончар розмовляють Іван Драч та Віталій Абліцов // Гончар Олесь. Катарсис. — К., 2000. — С. 3-20.

20. Целкова Л. Н. Мотив // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. — М., 2000. — С. 202-209.

Бюро народного повідомлення в період Гетьманату

Повернення після більшовицької навали за підтримки загонів січових стрільців та німецько-австрійських військ Центральної Ради, на превеликий жаль, було недовготривалим. Її "зоряний" час минув через невідповідну до вимог часу внутрішню та зовнішню політику.

Місце на "владному олімпі" посіла нова форма влади — Українська Гетьманська Держава генерала Павла Скоропадського (24. 04 — 14. 12 1918 р.).

Проте гетьманський режим від самого початку своєї діяльності зіткнувся з жорсткою опозицією та виразною недовірою блоку українських соціалістичних партій і найширших верств населення. Протидія новій владі посилювалася і надмірною поляризацією інформаційного обшару країни, домінуючими стають антиурядові тенденції у вигляді спланованих пресових кампаній (різко критичні публікації у "Новій Раді", "Боротьбі", "Робітничій газеті", "Народній Волі"). Розпочалась справжня інформаційна війна, в якій друкований ресурс опозиції значною мірою переважав владний.

У відповідь уряд Скоропадського запроваджує цензуру [1]. Щоправда, цензурні заходи втілювалися у життя непослідовно і не були тотальними за географією поширення: наприклад, у Києві, Мелітополі до журналістів і видавців застосовувалися суворі покарання, а в Харкові, Чернігові, Херсоні цензура видань практично не проводилась [2].

Режим також намагався стимулювати появу часописів офіційно-урядового характеру

("Державний Вісник"), переслідуючи видання соціалістичних партій. У результаті отримала "друге дихання" російськомовна преса великоруських шовіністичних кіл. Принаймні більшість дослідників висувують таку тезу [3]. Це дає підстави виявити одну із характерних рис інформаційного простору Гетьманату — його надзвичайну суперечливість.

Павло Скоропадський, зазнавши потужного інформаційного удару, за будь-яку ціну намагався сформувати пресовий апарат з метою підтримки владного іміджу в країні та за кордоном. Однак вирішити це завдання йому вдалося лише певною мірою, зміцнивши при цьому групу офіційно-урядової та військової періодики ("Державний Вісник", "Армія", "Військовий вісник Генерального штабу").

Але ж чи не найбільшою мірою вдало функціонувало в інформаційному просторі країни створене у березні 1918 року Бюро народного повідомлення Генерального штабу Української армії. Головним завданням Бюро був "живий зв'язок з народом", забезпечення газет і журналів відомостями про події в армії. Поступово обсяг роботи Бюро збільшувався. На початок серпня його співробітники, крім виконання основних завдань, опрацьовували і передавали в пресу інформацію, що надходила з німецьких, австрійських та інших військ, робили огляди неукраїнської преси в Україні та іноземних журналів. Обов'язком Бюро народного повідомлення був переклад цієї інформації на українську мову [4].

До цивільних видань інформація надсилалась у вигляді повідомлень за підписом Голови Бюро. Наприклад, співробітники Бюро спростовували неправдиві чутки щодо формування української армії. Ішлося про планову роботу, яка не передбачає загальної мобілізації. Повідомлялось також про створення пенсійного статуту для військових пенсіонерів [5].

Огляди закордонної преси, що їх робили працівники Бюро, приділяли увагу найактуальнішим проблемам дня. За тематикою та змістом їх можна поділити на такі інформаційні блоки:

а) загальна соціально-політична ситуація та військове будівництво в більшовицькій Росії;

б) внутрішнє життя і партійна хроніка в сусідніх країнах (переважали Польща, Румунія, Угорщина, Бессарабія);

в) міжнародно-політичні заходи країн Антанти і Центральних держав.

Джерела інформації Бюро народного повідомлення включали закордонні видання, інформаційні агентства, розвідувальні звіти. Серед друкованих видань переважали російські та німецькі газети: "Вечерняя жизнь", "Родина", "Фоссише Цейтунг", "Берлинер локаль Анцайгер". Не проходили повз увагу співробітників Бюро авторитетні "Таймс" і "Вашингтон Пост". Траплялися посилення на італійську "Коррієра Делла Сера", "Польські Кур'єр" і китайську "Шангай газету".

Про українські питання частіше писали в німецьких, російських та польських виданнях. Англійські та американські журналісти більше цікавилися Росією, Німеччиною та процесом азіатської інтеграції (відносинами між Японією та Китаєм).

Інформаційні служби були представлені світовими домінантами — агентствами Рейтера і Гаваса [6].

Таким чином, робота Бюро була добре налагодженою. Однак його вплив був обмеженим. Аналіз показує, що редакції "провінційних" газет і журналів не мали

можливості користуватися послугами інформаційної служби Генерального штабу.

Це спонукало, за твердженням дослідників військової преси, спрямувати зусилля на розв'язання найнагальніших проблем:

"— налагодження безпосереднього, постійного зв'язку з місцевими періодичними виданнями;

— організації системи постійного інформування преси на всій території Української держави про стан справ у війську" [7].

Для цього ухвалою Генерального штабу командири на місцях були зобов'язані залучати офіцерів з відповідною фаховою підготовкою до аналізу стану справ з пресою, налагодження контактів з її представниками [8].

Отже, можемо говорити, що діяльність Бюро народного повідомлення Генерального штабу, спрямована на "живий зв'язок з народом", відіграла винятково важливу роль у налагодженні інтеграційно-інформаційних зв'язків між армією та цивільною пресою, сприяла зміцненню позитивної громадської думки щодо воєнної політики уряду серед українських громадян.

Однак час уже не працював на гетьманський режим. Його падіння було зумовлене низкою нерозв'язаних проблем. За влучним твердженням генерал-хорунжого Генерального штабу М. Капустянського, для того, щоб утриматися при владі, режиму було необхідно:

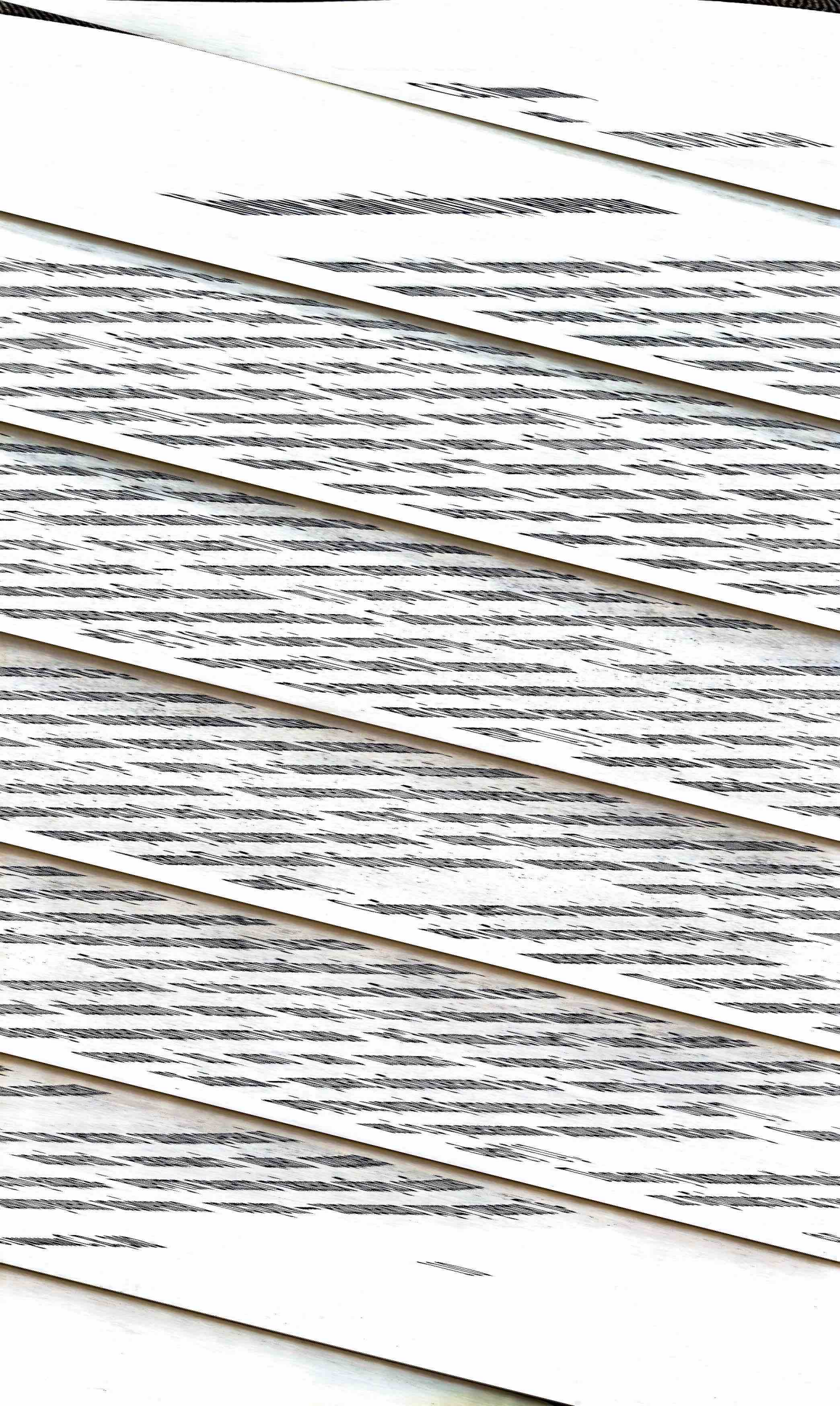
"а) повести національну політику і спертися головним чином на селянство, заспокоївши його земельний голод; б) організувати міцну дисципліновану армію; в) налагодити державний апарат і, нарешті, провести широкі демократичні реформи, висунуті життям і революцією" [9].

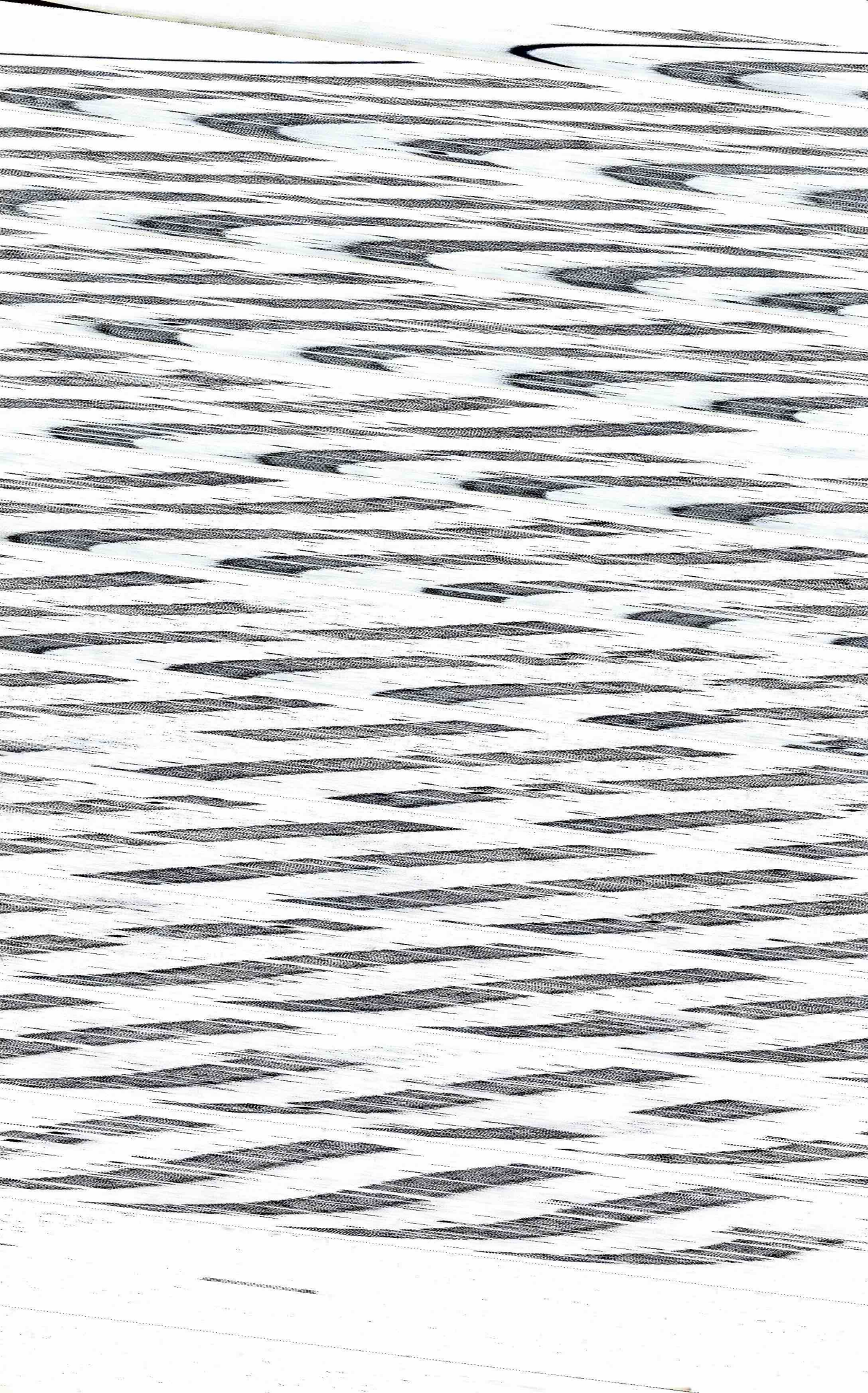
Тому на арену політичної боротьби вийшов Український Національний Союз, що згодом трансформувався в Директорію УНР. Проте загальна поразка гетьманської форми влади ніяким чином не повинна вплинути на оцінку діяльності Бюро народного повідо-

млення, яке можна справедливо вважати прообразом сучасних інформаційних військових служб.

1. ЦДАВО України. — Ф 1184. — Оп. 1. — Спр. 7. — Арк. 6-19.
2. Там само. — Спр. 17 — Арк. 36.
3. Українська журналістика: вчора, сьогодні, завтра. — К., 1998. — Вип. 3. — С. 43.
4. ЦДАВО України. — Ф. 1077. — Оп. 3. — Спр. 18. — Арк. 62.

5. Там само. — Спр. 20. — Арк. 17.
6. Там само. — Оп. 1. — Спр. 64. — Арк. 17.
7. Кривошея Г. Слово, гартоване в борні. — К., 1996. — С. 44.
8. ЦДАВО України. — Ф. 1113. — Оп. 2. — Спр. 14. — Арк. 6.
9. Капустянський М. Похід українських армій на Київ — Одесу в 1919 році. — Львів, 1921. — Ч. 1. — С. 9.







вголос про те, що без знання економіки немає повноцінного інженера або конструктора, потягнулися до економічних посібників не лише господарники, але й сталевари, машинобудівники, хіміки" [5, 161];

— "Широко запроваджуються у виробництво досягнення науки. Отже, з'явилася змога твердо стати на реальний ґрунт боротьби за відмінну якість" [5, 166];

— "Що таке щастя? Фізіологічний аналіз цього поняття вельми цікавий. Сучасні дослідження фізіологів показують, що десь у центральній нервовій системі є центри приємного й неприємного — майже кінцевий пункт відчуттів. І в залежності від кількості відчуттів того чи іншого центру людина й почуває себе або щасливою або нещасною — який центр переважить" [13, 145];

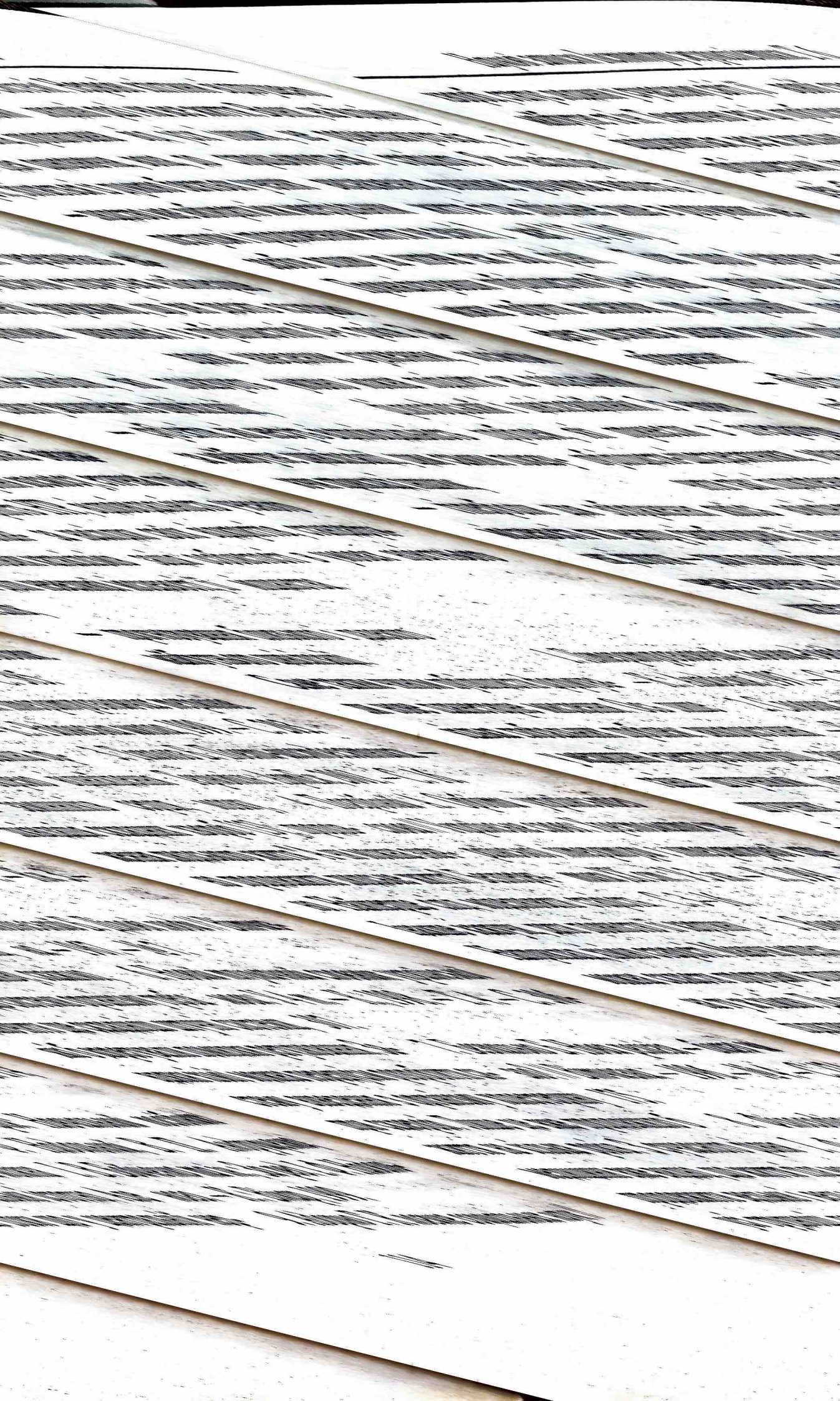
— "Людина — це надзвичайно саморегульована система, яка працює за певною програмою. Людина випок, скажімо, зароджується під визначенням клітих реплементації, шифрували т ДНК. Крім того, щоб заповнити мозок інформацією, потрібно

Мотиви впливу людської діяльності на всесвіт перетворюються із завданнями цивілізаційного козмізму. "Цивілізаційні висвітлення працює за тупають як своєрідні макророзв'язки історії, в кожному із яких фокусується, відтворюється, уособлюється відповідною мірою і специфікою саме для нього увесь всесвітньо-історичний процес" [8, 420]. Звідси і козмізм, який розглядає глобальні проблеми, назвемо цивілізаційним. У свою чергу глобальні проблеми — це "по-перше, ті, які мають планетарний, загальносвітовий характер, зачіпають життєві інтереси усіх народів і держав, по-друге, затрокують усю планету" [13, 145];

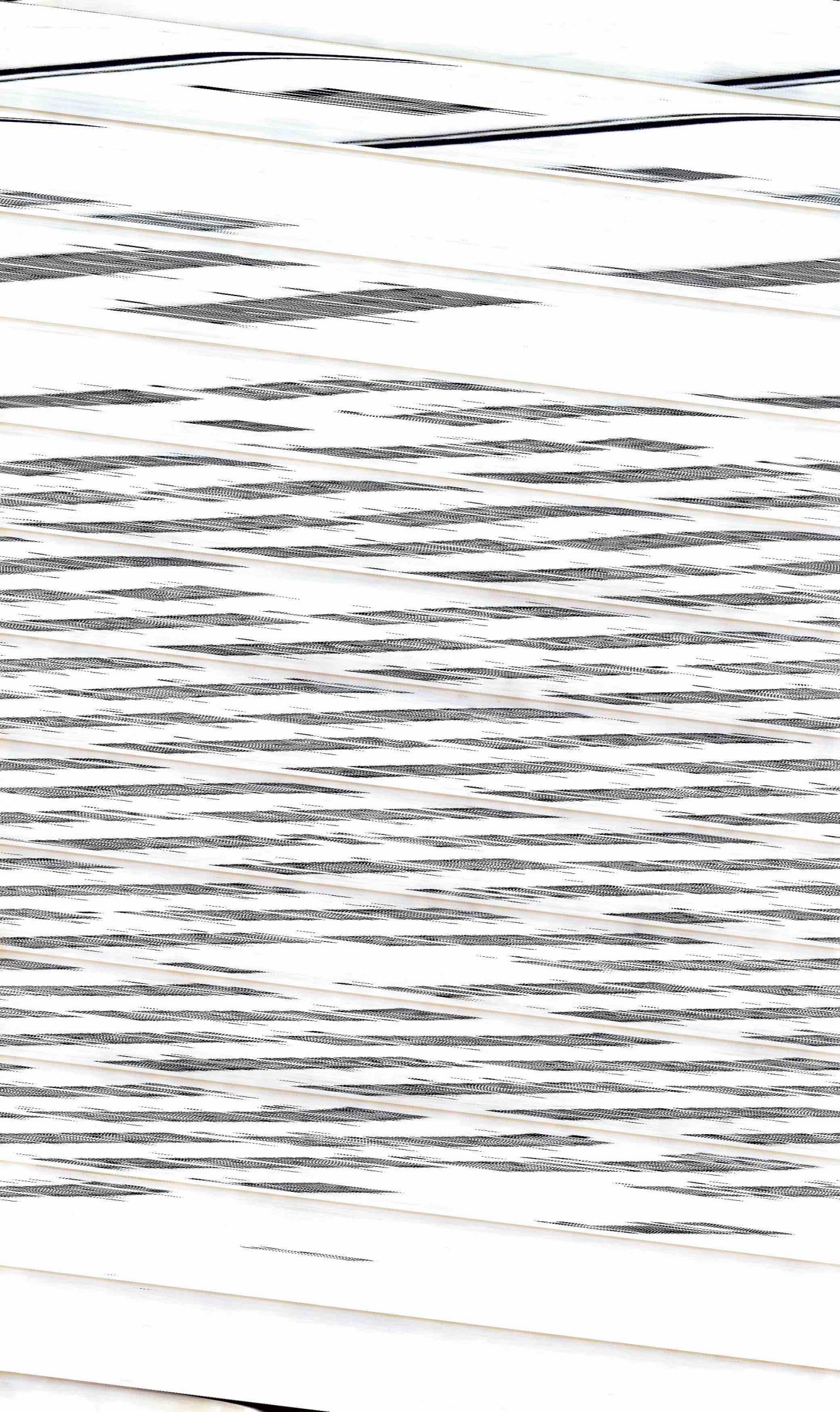
— "Людське життя — це генеральна програма, яка складається з безлічі тваринних і суспільних програм. Будь-який фізіологічний акт кібернетика пропонує розглядати як програму, ту саму реакцію на небезпеку, хоч якою б вона й була індивідуальною, можна уявити кількісно. Тому що, повторюю, індивідуальність не безкінечна. Навіть поведінка людей підкоряється статистичним законам, і для неї можна скласти певні класифікаційні групи" [13, 146];

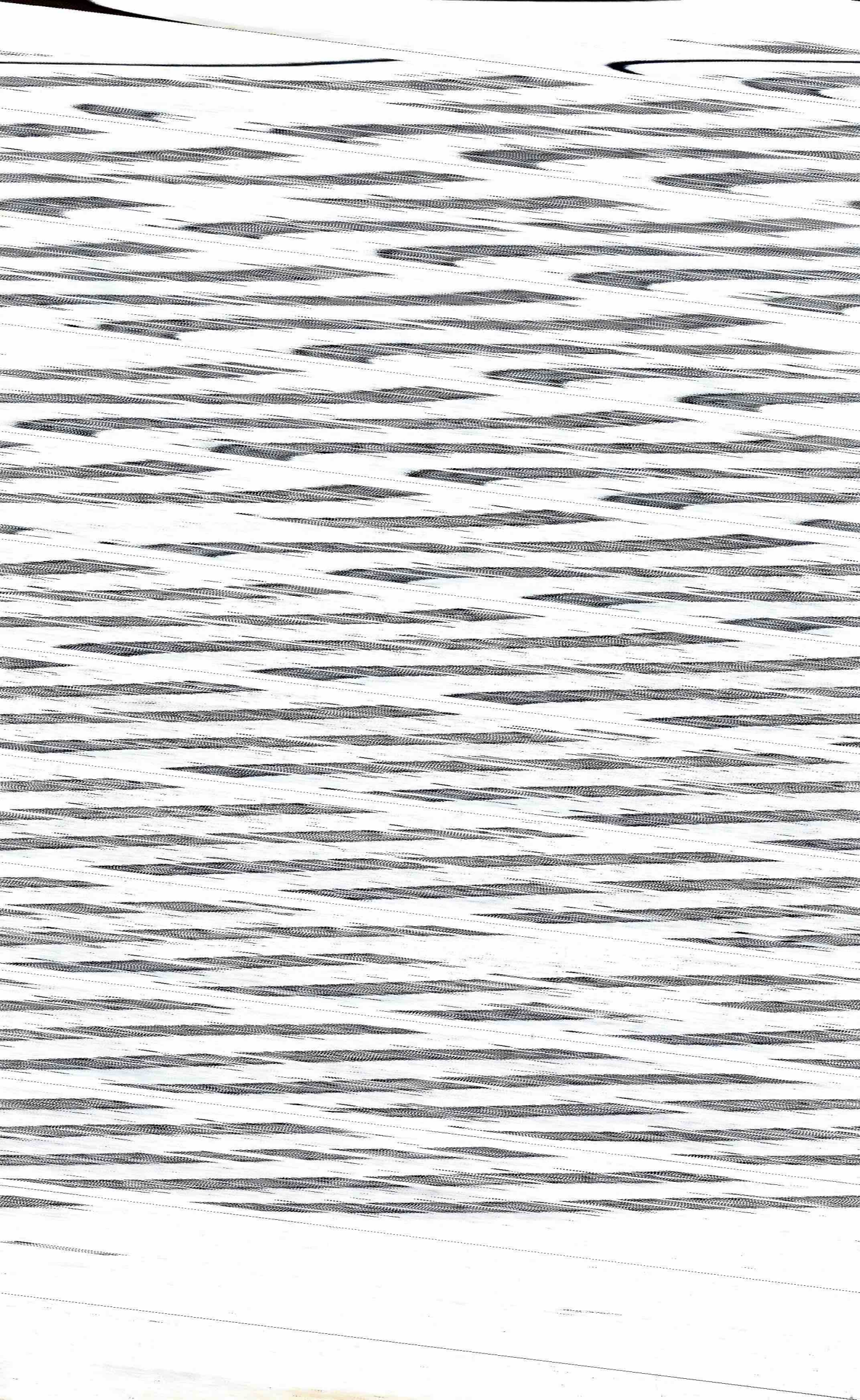
Сьогодні планетарні проблеми затрокують настільки, що без них неможливо скласти реалістичні уявлення про тенденції суспільного розвитку, буття людства. Тому протиставляють такі питання, які публіцисти ще у 60-х роках розглядали лише середовища життя, продовольства, міграції, мирне освоєння космосу і багатство природи, подолання економічного кризису країни, ліквідація небезпечних

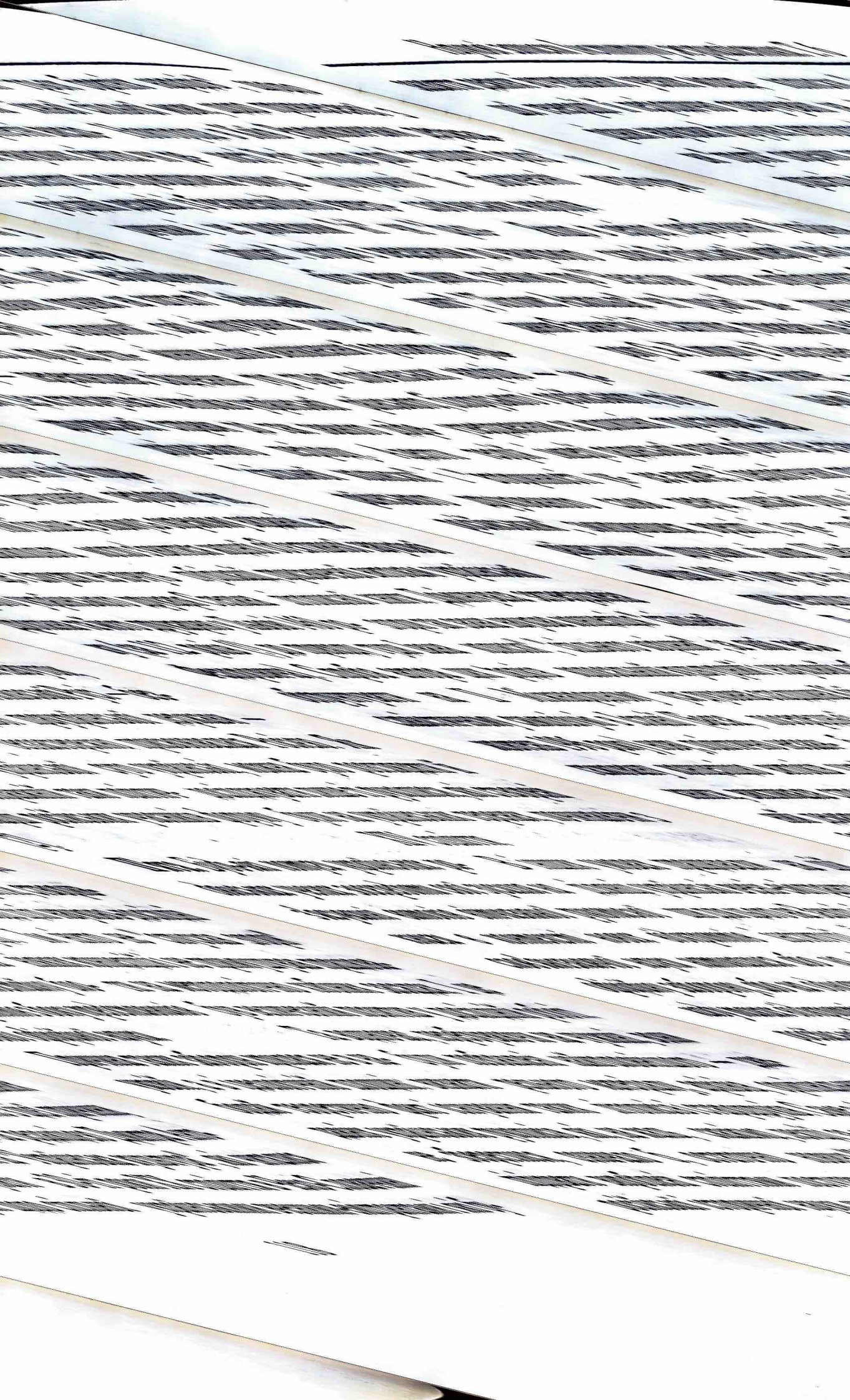
— "Що таке пізнання? Це моделювання. Ми беремо загальні риси якоїсь хвороби і складаємо найзагальніший її зліпок, модель. А далі наш мозок — це колосальна моделювальна установка, яка відстає від дійсності











ли, нарешті, перевидані в Україні в 90-х роках з рекомендаційним грифом Міністерства освіти України для використання їх у навчальному процесі, несповна висвітлюють окремі принципові питання становлення і розвитку української культури [3]. Зокрема в тій частині, яка стосується рукописної книги, автори курсу не змогли, за браком архівних матеріалів, визначити більш ранній (від другої половини XI століття) час появи перших українських рукописних книжок.

Шоста. *Розірвати, нарешті, цей гордіїв вузол, вийти із своєрідного "зачарованого кола століть" не вдається й через домінування прихильників теорії "спільної колиски" в сучасній офіційній українській науці.*

Зазвичай оприлюднення результатів досліджень у галузі гуманітарних наук, які в радянські часи проводилися чималим загonom вітчизняних учених академічних інституцій, підпорядкованих українській Академії наук, ставали своєрідним орієнтиром для представників вузівської науки, дослідників молодшої генерації, зокрема на периферії. Варто було сподіватися, що з набуттям Україною незалежності ці орієнтири підкріпляться новими, сміливими і політично незаангажованими теоріями, гіпотезами і відкриттями, спрямованими на з'ясування давно вже окреслених "білих плям" вітчизняної історії. Однак, принаймні у контексті нашої проблематики, помітних зрушень, які привели б до прориву блокади, на жаль, не сталося. Ми продовжуємо ходити, за влучним висловом професора Анатолія Погрібного, по зачарованому колу століть, і все ще боязко, з пересторогою, а часом і категоричним несприйняттям ставимося до будь-яких спроб вийти за усталені межі, бодай ввести до наукового обігу нестандартні результати окремих досліджень чи, зрештою, гіпотез.

Свідчення цьому — широко розрекламований через засоби масової інформації вихід довгоочікуваного першого тому п'ятитомного академічного дослідження "Історія української культури" [4]. Автори текстів, при-

свячених, скажімо, витокам української мови, літератури, літописання, залишаються вірними радянським науковим концепціям.

Як і раніше, для характеристики мови давньоукраїнської держави Київська Русь у цьому виданні вживаються терміни "старослов'янська" та "давньоруська" мова, хоча давно вже настала пора реабілітувати терміни "давньоукраїнська" (або, за академіком Ю. Шевельовим, "староукраїнська" чи "протоукраїнська" мова). Аргументи ж цілого ряду авторитетних українських учених-мовознавців щодо штучності й надуманості терміна "давньоруська" мова взагалі не беруться до уваги. Як і раніше, серйозно не розглядається питання про давньоукраїнську писемність язичницької доби. Годі шукати в академічній історії навіть згадки про одну з найдавніших пам'яток українського народу — "Велесову книгу", яка вже кілька років вивчається в середніх школах та вищих закладах освіти України. Як також і про результати відкриття "архіву" писемності Кам'яна Могила в приазовських степах неподалік Мелітополя, час написання яких припадає ще на VII–III тисячоліття до Різдва Христового. А спроба українського історика зі світовою славою Михайла Брайчевського перенести початки вітчизняної рукописної справи з офіційно усталеного XI в IX століття з відкриттям реконструйованого ним Літопису Аскольда, названа тут як така, що "не може розглядатися навіть як гіпотеза" (виділення наше. — М. Т.) [4, 730].

Дивною і насторожуючою виглядає зі сторінок цієї української "книги року" прихильність її творців цитувати на підтвердження своїх аргументів (у надзвичайно домінуючій більшості) російських дослідників української культури замість вітчизняних. Хіба не показовим у цьому контексті є те, що ім'я видатного вченого Івана Огієнка, який саме у царині дослідження витоків культури, мови, писемності свого народу (чому, власне, і присвячений перший том) написав і видав за своє

життя чи не найбільше з фундаментальних досліджень, згадується тут всього лише один раз і то... в негативному контексті [4, 21].

Як тут не згадати Михайла Грушевського, який з боєм у душі визнавав гіркий факт, що серйозні й глибинні студії витоків нашого літописання і письменства, "наскільки досі велися головню великоруськими чи "общеруськими" ученими, ще не взяли від неї її живого, культурного, національного змісту" [5]. Не візьмуть і українські письменники, дослідники, запевняє автор десятитомної "Історії України-Руси", "поки будуть лише компіляторами або популяризаторами великоруських праць. Мусимо, за словами Грушевського, "вгризатися в живе м'ясо сеї науки" [5].

До проблеми періодизації становлення та розвитку давньоукраїнської книги

Нині в Україні зроблено лише перші кроки до сміливого й переконливого стирання фальшивого глянце, покладеного на цю тему тоталітарною пропагандою. Після неодноразових звернень до вищих державних органів наукової громадськості, обґрунтованих наукових виступів у пресі, які почастішали з початку 90-х років минулого століття, нарешті, на офіційному рівні було поставлено крапку в штучній багаторічній прив'язаності принципів наукових концепцій до "спільної колиски".

На подання міністерств інформації, культури та мистецтв, освіти, Національної спілки письменників, Національної академії наук України 1998 рік, *відповідно до указу Президента України, був оголошений у державі роком тисячоліття українського літописання і книжкової справи* [6]. Отож, уже не лише на науковому, а й офіційному рівні було визнано українську належність усього того, що було створено на нашій землі, нашими попередниками, що стало основою витоків і формування вітчизняної мови, літератури, культури в цілому. Головною домінантою ювілейних заходів, що повсюд-

но пройшли того року в Україні, були тези про тисячоліття українського літописання як "виняткову дату в історії української культури", про "тисячолітнє коріння і витoki нашої духовності", про "українське походження Реймської та Остромирової Євангелій".

Незадовго до відзначення цієї дати у львівському видавництві "Світ" вийшла добротна в редакційно-видавничому і поліграфічному виконанні книга відомого в країні і за кордоном професора Якіма Запаса "Українська рукописна книга". Видання це побачило світ у престижній науковій серії "Пам'ятки книжкового мистецтва України". У цій книзі зроблено першу спробу в хронологічній послідовності дослідити тривалий і складний шлях розвитку українського рукописного книжкового мистецтва в період від глибокої давнини до XVIII століття.

Із скрупульозністю ретельного дослідника тут детально описано 128 збережених до нині найдавніших манускриптів-пам'яток за такою послідовністю: порядковий номер рукопису, дата і місце його написання; формат, кількість аркушів, сторінок, кількість рядків на сторінці; кількість стовпчиків; матеріал, на якому написаний рукопис; оправа; зміст; оздоблення; історія рукопису. Оглядаючи ту чи іншу книжкову пам'ятку, написану нашими авторами, на нашій землі, дослідник зазначає нинішнє місце її зберігання. Парадоксально, але переважна більшість цього духовного надбання українського народу, предмет його величчя й гордості у різний час була привласнена іншими державами і сьогодні знаходиться поза межами України.

Така вже доля випала українському народові, що його історію не раз писали-переписували (на власний розсуд, на догоду замовникам) інші, відмовляючи цьому ж народові в праві неупереджено й розважливо вести власне літописання, робити власну періодизацію свого історичного поступу, розпоряджатися власними набутками в царині духовної і матеріальної культури.

Важливо з цього приводу наголосити, що проблема з'ясування походження і рукописного, і, відповідно, друкованого слова кожного народу має принципове значення, оскільки йдеться про стан розвитку культури цього народу, його роль у загальному цивілізаційному поступі. Надто ж для українців. Адже саме історія української книги як найважливішого чинника культури в умовах багатолітньої бездержавності нації дає, за словами Олександра Лотоцького, багато матеріалу для роздумів на тему про непереможність культурних прагнень народу, що пробудився до свідомого національного життя.

Володіючи новим, відносно недавно віднайденим матеріалом, варто переглянути усталену досі періодизацію становлення і розвитку української рукописної (видавничої) справи. І починати її слід не з Київської Русі, а значно раніше — з *дохристиянської доби*. Наступними періодами розвитку видавничої справи на давньоукраїнських землях можуть розглядатися *доба княжого Києва і галицько-волинська доба*.

Книжкова справа в Україні перед прийняттям християнства

Давні київські літописи донесли сучасникам цікаві свідчення особливо шанобливого, навіть побожного, ставлення наших пращурів до книжки. Ось із яким глибоким переконанням і вірою в просвітницьку силу книжкового слова пише про це знаменитий автор "Повісті минулих літ":

"Велика бо користь буває людині од учення книжного. Книги ж учать і наставляють нас на путь покаяння, і мудрість бо, і стриманість здобуваємо ми із словес книжних, бо се є ріки, що наповнюють всесвіт увесь. Се є джерела мудрості, бо є у книгах незмірна глибина. Ними бо в печалі ми втішаємось, вони є узжою стриманості... Якщо бо пошукаєш ти в книгах мудрості пильно, то знайдеш ти велику користь душі... Бо коли хто часто читає книги, то бесідує він із Богом або зі святими мужами" [1, 89].

Такі писемні свідчення навіть недовірків переконують у тому, що на час творення цих текстів наші пращури не лише мали загальне уявлення про книгу, але й були добре обізнані з нею — вміли її не лише читати, глибинно поцінювати, а й творити.

Книжкова справа, як одна із ознак рівня культури того чи іншого народу, його освіченості, ніколи й ніде не виникала спонтанно. Цей процес зароджувався і розвивався повільно, для цього потрібні були відповідні обставини і умови. І щоб з таким пієтетом сприймати увічнене кимось на письмі Слово, з ним треба було протягом певного часу спілкуватися, його слід було навчитися читати, пізнавати, відтворювати й запам'ятовувати.

У цьому контексті варто спростувати один з міфів радянської науки, за яким в усіх попередніх виданнях з історії книжкової справи стверджувалося, що витoki рукописної справи, запроваджені нашими пращурами на праукраїнських землях, слід вивчати лише з початку XI століття, тобто з часу після офіційного прийняття і поширення християнства в Київській Русі. Оскільки, мовляв, зародження книжкової справи пов'язано було зі створенням і поширенням серед народів книг Святого Письма, інших богословських текстів, то за поганських, язичницьких часів потреби такої на землях Київської Русі до кінця X століття не було.

У тому, що це виявилось далеко не так, переконують нові свідчення, гіпотези і відкриття, зроблені вітчизняними і зарубіжними дослідниками як давнішого, так і останнього часу. Аргументами щодо існування на українських теренах рукописної, а отже, книготворчої справи задовго до запровадження князем Володимиром християнства нині виступають:

— піктографічні тексти в печерах і гrotах святилища "Кам'яна Могила" на Запоріжжі;

— "крамольна" і тому не визнана за радянських часів "Велесова книга";

— давньоукраїнські книги, показані

місіонеру Кирилу в Херсонесі 860 року;

— реконструйована рукописна пам'ятка IX століття "Літопис Аскольда".

"Архів" Кам'яної Могили, як світова сенсація виникнення в Україні стародавньої писемності. На південних теренах нашої держави неподалік від Мелітополя знаходиться дивовижний пам'ятник природи і людської цивілізації, віддавна названий у народі "Кам'яна Могила". Тепер це Державний історико-археологічний музей-заповідник, який у майбутньому може бути віднесений до ще одного з чудес світу.

Світову славу цьому своєрідному жовтому кам'яному острову в безмежному приазовському степу принесло недавнє відкриття тут археологами дивовижної колекції написів на кам'яних плитах, захованих у великих печерах і гротах, вік написання текстів на яких датується VII-III тисячоліттями до Різдва Христового. Таких печер і гротів виявлено понад 60 і в них віднайдено близько 150 текстів, написаних піктографічним (малюнковим) письмом. За свідченням учених, йдеться про світову сенсацію — відкриття унікального в історії святилища-архіву першої у світі держави Аратти, яка була створена в цьому регіоні сучасної України близько 6200 року до Різдва Христового і з якої власне почалася історія людської цивілізації.

Першу у світовій науці спробу розшифрування малюнкового стародавнього письма зазначеного періоду зробив відомий російський учений Анатолій Кіфішин, видавши на основі своїх багаторічних дослідів запорізької Кам'яної Могили в київському видавництві "Аратта" книгу "Стародавнє святилище Кам'яна Могила" [7]. Добутий і ретельно досліджений матеріал дає підстави авторові вважати, що грандіозне святилище-архів "Кам'яна Могила" (в шумерській транскрипції Шун-Нун) таїть у собі одну з редакцій першої у світі рукописної книги — епічного твору "Сказання про Гільгамеша", а також писемні набутки наших пращурів

періоду їх творення трипільської та інших археологічних культур.

"Велесова книга". Напевне, жодному іншому рукопису, створеному нашими пращурами на праукраїнських землях, не судилося така трагічна, суперечлива і водночас велична й обнадійлива доля, яка випала цій книзі.

Історія "Велесової книги", її вивчення і введення до наукового обігу знань про неї позначена цілим рядом об'єктивних і суб'єктивних перипетій, ба навіть своєрідної боротьби довкола проблеми автентичності твору, що відбувалася за недавніх радянських часів, переважно серед українських і російських учених — від демонстративного замовчування опонентами, недовіри, загальмованості, згодом — активної односторонньої критики, звинувачення в підробці, фальсифікації й, врешті, — до намагання відібрати цю пам'ятку в українців, назвавши її російською, штучно перенісши місце написання з українського Полісся до земель Великого Новгороду.

Завдяки поки що незначній групі українських вітчизняних і діаспорних учених (Ю. Миролюбов, М. Скрипник, С. Парамонов (Лісний), В. Шаян, Б. Яценко, Г. Клочек, В. Довгич, Д. Федоренко, В. Шевчук [8]) в останні десятиліття XX століття вдалося зробити найголовніше: прорвати ідеологічну блокаду довкола історії "Велесової книги", спростувати "докази" підробки текстів пізнішого часу, довести автентичність розшифрованих текстів, активізувати інтерес до вивчення пам'ятки новим поколінням вітчизняних дослідників, запровадити вивчення її в школах і вищих навчальних закладах держави, акцентувати увагу на наділеному сильною художньою, пізнавальною та виховною енергетикою змісті твору.

Неповторність "Велесової книги" у контексті історії української видавничої справи полягає передусім у тому, що, на противагу віднайденим досі й вивченим літописним пам'яткам нашої культури, ця була написана

на дерев'яних дощечках, виготовлених, за одними даними, з дуба, за іншими — з берези. Розміри дощечок не можуть не нагадувати величину глиняних табличок бібліотеки асирійського правителя Ашшурбанапала, про яку йшлося у першому розділі цієї книги, — 22 сантиметри ширини, 38 сантиметрів довжини і до одного сантиметра товщини. Верхні ліві краї цих своєрідних книжкових сторінок мали круглі отвори для з'єднання їх шкіряними нитками в окремих блоках-томах (згадаймо аналоги з бамбуковими дощечками давніх китайських рукописних книг).

Текст на дощечках писався (випалювався) гострим предметом на зразок сучасного шила методом заглиблення в деревину тієї чи іншої форми літери, а потім покривався спеціальним розчином, що унеможлиблювало псування дерев'яних пластин шашіллю. (До речі, таким способом навощені дерев'яні дощечки вживалися для написання текстів ще в Стародавньому Римі.) Для рівності рядків уперек кожної дощечки проведені паралельні заглиблення-лінійки, місцями далеко не рівні. Букви вирівнювалися відповідно до цих лінійок верхніми своїми частинами. Текст на дошках-сторінках написаний з обох боків. Поля деяких дощечок були, кажучи сучасною мовою, проілюстровані малюнками. То були ледь вгадувані зображення різних тварин — бика, вівці, собаки, а також сонця. Йдеться, очевидно, про символічне виділення місяців року.

Час написання книги відноситься до IX століття, точніше, обмежується 70-ми роками цього століття, бо саме описом подій, пов'язаних з приходом на ці землі варягів Аскольда і Діра, як також і Рюрика, завершується хронологічний ряд твору. А початок цієї оповіді заглиблюється до світанку першого тисячоліття перед Різдом Христовим і базується переважно на переказах, легендах, повір'ях, що побутували серед наших пращурів задовго до прийняття християнства. Географічні межі опису подій, які

перебувають у полі зору автора, сягають степів поміж середнім Дніпром, Карпатами, Доном і Кримом, де постали перші об'єднання антів, полян, як представників праукраїнських слов'янських племен.

Історія багатовікового збереження, копіювання, загадкового зникнення і вивчення дерев'яних сторінок "Велесової книги" має досить драматичний сюжет, гідний окремого дослідження. Спробуємо фрагментарно відтворити її лише в контексті видавничої долі твору.

Віднайдення помережаних скорописним каліграфічним письмом дерев'яних дощечок пов'язане з ім'ям полковника білогвардійської армії Алі Ізенбеком. Він випадково натрапив на них 1919 року в напівзруйнованому повсталими селянами маєтку поміщика Донціва-Захаржевського у містечку Великий Бурлук на Слобожанщині. Тоді вишколений офіцер російської армії, відчувши, напевне, чималу ціну скарбові, все ж, не підозрював, що взяв із собою в далекі й невідомі йому емігрантські світи безцінну пам'ятку української культури, її найдавніший літопис — "Велесову книгу". Мандрував він з цією поклажею спочатку до Криму, а згодом — до Туреччини, Франції і, врешті, Бельгії.

У Брюсселі знахідкою невідомого походження зацікавлюється український емігрант інженер-хімік Миролюбов (сам родом із Слобожанщини), який від 1925 до 1939 року ретельно здійснює ідентичні копії текстів. Напередодні другої світової війни він пересилає ці копії в Сан-Франциско, де заходами емігрантів із колишньої царської Росії було створено Музей російського мистецтва. За ретельне дослідження копій беруться українські та російські вчені-емігранти.

У результаті наукових досліджень з'ясувалося, що полковник Ізенбек вивіз за кордон із окупованої більшовиками України текст найстарішого українського літопису дохристиянської доби, складений у IX і переписаний таким же способом і на такому ж матеріалі у XVI (за іншими припущеннями

— у XVII) столітті. Сам власник цього скарбу помер в окупованому німцями Брюсселі 1941 року. Слобожанські дощечки відтоді безслідно зникли.

Перші публікації фрагментів "Велесової книги" з'являються протягом 1957-1959 років у емігрантському російськомовному журналі "Жар-птица" (Сан-Франциско). Початковий коментар до них зробив О. Кур (Куренков). Посилюється й інтерес до загадкового твору. Копії публікації потрапляють до Британського національного музею в Лондоні, де ними серйозно зацікавлюється, зокрема, прекрасний знавець слов'янських мов професор В. Шаян — тодішній керівник Європейського відділення Української вільної академії наук. В Австралії дослідження пам'ятки проводить професор Сергій Парамонов (Лісний). Інформація про цю книгу, віднайдену в Україні, поширюється, таким чином, в усьому західному світі.

С. Лісний результати свого багаторічного дослідження — "Влесова книга" — языческая летопись доолеговой Руси" — публікує в Канаді 1966 року. Протягом 1968-1972 років в українському видавництві "Млин" (Гаага, Голландія), засновником якого був українець М. Скрипник, з'являються у п'яти випусках розмножені циклостилем машинописні варіанти українськомовного рукопису "Велесової книги" у повному варіанті з передмовою і упорядкуванням В. Шаяна. Сан-франциське видання, що містило 45.000 знаків, було доповнено розшифрованими текстами ще 16-ти дощечок, скопійованих Миролібовим — загалом текст книги розширювався ще на 30.000 знаків.

Спонукою для мовознавців, істориків і палеографів в еміграції до глибших студій цього твору служили також публікація професора П. Шумовського в одному з паризьких українськомовних видань [10] та в канадській пресі [11].

До речі, саме в канадському і гаазькому виданнях цей найдавніший літопис дохристиянської України друкується під назвою

"Влес книга". Результати ж первісних досліджень про неї подавалися під різними назвами, найчастіше як "Дощечки Ізенбека". Усталена нині назва книги не є випадковою, адже Велес (Волос) серед давньоукраїнських язичницьких племен, що населяли наші землі перед прийняттям Руссю християнства, вважався богом достатку, худоби, торгівлі. Ім'я його часто згадується на дерев'яних сторінках книги. З фольклорних текстів довідуємося, що кияни, наприклад, укладаючи договори з греками, найчастіше присягалися Перуном і Велесом. Як стверджується в дослідженнях дохристиянських вірувань українського народу, в пізнішому побутуванні фольклорних текстів на теми народних вірувань Велес поєднався зі святим Власієм.

Зовсім по-іншому поставилася до цієї пам'ятки офіційна радянська наука. 1959 року палеограф Л. Жуковська на доручення професора В. Виноградова робить експертний висновок на "Велесову книгу" і виносить їй однозначний вирок: підробка XIX століття [12]. "Доказів" підробки справді назбирано було багато, але водночас проігноровано багато переконливих аргументів "за". На зміст цього висновку, безумовно, вплинули ідеологічні чинники: активізація вивчення давньоукраїнської пам'ятки ворожою радянській владі українською діаспорою не могла не насторожувати Москву. До того ж, сама поява "Велесової книги" в радянській філологічній та історичній науці змушувала саме до принципового переосмислення усталених концепцій і теорій, що вибудовувалися протягом усіх підрадянських років довкола "спільної колиски" та "спільного стовбура" виникнення і розвитку трьох братніх слов'янських народів.

До прискіпливого і політично незаангажованого аналізу "Велесової книги" — найстарішого на сьогодні літопису дохристиянської Руси-України — зокрема у контексті графіки письма, "прикладання" описуваних подій до конкретної історичної епохи, автор-

ства, етнографії ті діалектології, що побутувала тоді на землях створення пам'ятки, обставин привнесення змін до неї в результаті копіювання, безумовно, звертатимуться ще все нові й нові покоління як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Одне беззаперечне: цей неповторний збірник переказів про язичницькі уявлення давніх українців, про першовитоки нашої культури, записаний алфавітом ранньої кирилиці невідомим автором ще до прийняття християнства на праукраїнських землях, однозначно спонукатиме до відмови від усталених наукових стереотипів, перегляду і переосмислення витоків та періодизації виникнення і розвитку вітчизняної книготворчої історії, історії нашої культури в цілому.

"Руське" письмо і "руські" переклади IX століття. Важливим аргументом на користь твердження про витoki рукописної книжкової справи на українських землях ще до прийняття в праукраїнській державі офіційно встановленої дати християнства наприкінці X століття є цілий ряд писемних свідчень, зокрема, зарубіжних авторів. У світовій і європейській історії відомий факт прибуття взимку 860-861 років до Херсонеса — тодішньої столиці Південного Причорномор'я, через яке русичі вели активні торговельні зносини з греками, — великого болгарського просвітителя і проповідника Костянтина. Ця історична особа разом зі своїм братом Мефодієм увійшла в історію слов'янських народів як упорядник азбуки для слов'ян, перекладач Святого Письма і цілого ряду богослужбових книг на живу слов'янську мову [13].

У життєписі Костянтина (в історичній літературі так і називається — "Життя Костянтина" і в наукових колах вважається джерелом вірогідним та авторитетним) було зафіксовано факт, що має для предмета нашого розгляду принципове значення. Саме тут він знайшов Євангелію та Псалтир, писані "руськими письмєны". Фактично це були перші переклади книг Святого Письма мовою давньоукраїнського населення. Ось

фрагмент із цього життєпису, здійснений у перекладі сучасною українською мовою Іваном Огієнком:

"Костянтин знайшов тут (у Херсонесі) Євангелія та Псалтиря, писані руськими письмєнами (мовою), знайшов і чоловіка, що говорив тією самою мовою, і розмовляв з ним; а навчившись (від нього) наголосу (чи вимови), прикладав (рівняв) до своєї (південнослов'янської) мови різні звуки голосні та приголосні; помолившись Богові, скоро почав читати й говорити. І багато хто дивувалися йому й хвалили Бога" [14].

Цей фрагмент уже неодноразово інтерпретувався зарубіжними і вітчизняними вченими, які у своїх гіпотезах і припущеннях розділилися на два табори: прихильників варязької (готської) та слов'янської теорій походження України-Руси [15]. Отож, ідеться про наукове доведення того, кому належать ці письмена, писані ще у IX столітті, — прийшлим на береги Дніпра варягам чи автохтонним русичам-українцям? Якщо автохтонам, то факт існування письма, а отож, і започаткування ними традиції книгописання у первісних її формах слід вважати доведеним.

У цьому якраз і полягає борг сучасних вітчизняних дослідників, які досі не спрямували свої зусилля для обґрунтування і остаточного ствердження цієї концепції. Опоненти посилаються на авторитет М. Грушевського, який, мовляв, теж сумнівався. Справді, в "Історії України-Руси" [16] видатний український історик з певним недовір'ям поставився до Панонської легенди про належність русичам знайдених Костянтином у Херсонесі книг. Однак пізніше, у своєму фундаментальному шеститомному дослідженні "Історія української літератури" він змінює свою думку. Ось аргументи професора Грушевського:

"Проби викинути панонську звістку з наукового обігу здогадом, що вона з'явилася в легенді як пізніша вставка, відкидаються фактом, що се оповідання читається в усіх кодексах, себто належить до основного тек-

сту панського життя. І при всій її невисокій історичності, котру підчеркував і я свого часу, саме представлення такої стрічі Константина з руським письмом і богослужбовими книгами в Криму, в Херсонесі, таки лишає дещо до думання. У всякім разі, було б передчасним ставити хрест над сім оповіданням як науково невжиточним" [5].

Однак сталося так, що радянська філологічна й історична науки таки поставили хрест у цій справі. Справа тепер за новим поколінням дослідників.

Для нас цікавими і принциповими є також й інші твердження про наявність давньої рукописної традиції на праукраїнських землях, що зафіксовані у авторитетних зарубіжних джерелах. Для прикладу, ось таке свідчення про письмо русичів залишив у своєму творі арабський письменник Ібн-ель-Недим:

"Один чоловік, словам якого я можу довіряти, розповів мені, що цар гори Кабак послав його до царя русів, і це була йому нагода запитати, що ці останні (руси) мають письмо, яке вирізується на дереві. При цьому він витягнув кусок білого дерева й подав мені. На ньому були вирізані письмена, які означували — не знаю — чи слова, чи окремі літери. Зразок цього "руського" письма, зафіксованого арабським автором, подає І. Огієнко в "Історії української літературної мови" [17].

Ще давніші рукописні твори, виконані на кістяному знарядді так званім піктографічним (картинним) письмом, віднайдені археологами в поселенні Холопків на Київщині — час створення цього картинного тексту (групи знаків, що нагадують свастичку, зигзаг, дерево, хвилю тощо) відноситься до IV-V століть нашої ери [4, 604].

У цьому контексті по-новому слід трактувати і свідчення болгарського письменника X століття ченця Хороброго, який у своїх "Оповіданнях про письмена слов'янські" вказує на існування, хоча й неупорядкованого, письма в слов'ян до запровадження Кирилом і Мефодієм свого ал-

фавіту [18]. Аналізуючи цей твір апологета просвітителів слов'янства, можна прийти до висновку про кількаступеневий розвиток давнього слов'янського письма, а отже, й рукописної традиції дохристиянської доби — від неупорядкованого, поганського, що складалося з "черт і риз", до письма "з устроєнням". Такого письма, яке давало можливість творити писемні тексти без малюнкових зображень не лише на дереві чи кістках, а й пергаменті.

"Літопис Аскольда". Відродження і введення до наукового обігу цієї однієї з найдавніших пам'яток українського рукописного книготворення належить видатному українському історичному Михайлові Брайчевському [19]. Показово, що за сміливі результати досліджень, які стосувалися витоків праукраїнської держави та її писемності й часові межі яких далеко виходили за офіційно усталені, цього талановитого вченого було звільнено 1972 року з роботи в Інституті археології АН УРСР. Відтоді, за вказівкою радянського цензурного управління Головліт, прізвище і матеріали Брайчевського вилучалися з будь-яких друкованих праць (навіть каталогів) [20]. Лише з кінця 80-х років минулого століття стала можливою публікація повного тексту його найголовніших творів [21].

Власне, про більш ранні початки творення на праукраїнських землях літописних текстів заговорили радянські вчені ще в роки хрущовської відлиги (Б. Рибаків [22]). Аналізуючи сторінки відомих літописів, які в результаті неодноразових переписувань і різних редакцій дійшли до сучасників, дослідники погодилися, що до цих своєрідних зведень про історичне минуле давньоруської держави цілими фрагментами вставлялися тексти, писані різними авторами і в різний час. Особливо показовим у плані компіляції різночасових рукописних джерел виявився текст Никонівського літопису, укладеного за часів Івана Грозного московськими книжниками. Завдання полягало лише у встановленні тих джерел, з

яких, власне, перші творці давньоукраїнських літописів черпали свої знання.

Таке завдання поставив перед собою М. Брайчевський і в принципі розв'язав його. Історію праукраїнського книгописання він піддав надійній, науково вивірній реконструкції, згідно з якою ця історія виглядає так:

— Літопис Аскольда як найдавніша історіографічна пам'ятка України-Руси (883);

— пауза в літописній традиції, викликана захопленням Києва Олегом (кінець X ст.);

— укладення нового літописного зведення за Володимира, яке увібрало історичні матеріали, накопичені на час остаточної християнізації Русі, починаючи від Літопису Аскольда (996);

— новий літописний кодекс, укладений за безпосередньою участю Ярослава Мудрого (1037);

— літописне зведення ієромонаха Печерського монастиря Никона (середина XI ст.);

— "Початкове зведення" ігумена Печерського монастиря Івана (1093);

— "Повість временних літ" Нестора-літописця, в якій зведено та критично оцінено весь наявний досі рукописний матеріал від Літопису Аскольда (бл. 1113);

— друга і третя редакції "Повісті временних літ", здійснена Сильвестром та Мстиславом. Саме від цих редакцій починається епоха численних, і до того ж, не зовсім точних, переписувань усіх попередніх рукописних текстів, створених на праукраїнських землях. З цього числа виділяються Лаврентіївський (кінець XIV ст.) та Іпатіївський (кінець XV ст.) рукописи.

Реконструкцію Літопису Аскольда М. Брайчевський здійснював відповідно до нової методики текстологічних досліджень, яка з-поміж інших включала: вибір епізодів з першого літопису; вивіряння текстів з огляду їх хронології та походження; усунення слідів редакторського втручання пізніших хроністів; оцінка стилістичних та суто фор-

мальних особливостей викладу; встановлення внутрішнього, змістового та сюжетного зв'язку між фрагментами текстів та історичними епізодами; використання загальних історичних знань, що базуються на інших категоріях, тощо.

Узагальнюючи вищевикладене щодо витоків давньоруського (праукраїнського) рукописного книготворення, яке базувалася на діалектичній схемі "теза — антитеза — синтез", доходимо таких висновків:

1. Творення рукописних текстів на різних матеріалах (кам'яних стелах, дереві, кістках, пергаменті, папірусі) відбувалося на наших землях в умовах складного і тривалого процесу вдосконалення давньоукраїнської писемності. Реконструйовані давні рукописні пам'ятки засвідчують кілька етапів розвитку цієї писемності:

а) фіксація набутих знань "чертами й різами", тобто за допомогою простих форм-символів, що складали для кожного народу своє піктографічне (малпункове) письмо;

б) використання в письмі, окрім своїх власних знаків, суміші літер грецького і латинського алфавіту, тобто, висловлюючись мовою болгарського чорноризця Храбра, алфавіту "без устроєніє" (саме тому й не міг прочитати Кирило віднайдені у Херсонесі "руських" книг);

в) запровадження виробленої Кирилом і Мефодієм слов'янської абетки.

2. Наявність рукописних текстів київського походження, створених до офіційно визнаної дати прийняття християнства в Україні-Руси, є фактом доведеним.

3. Найдавнішими рукописними книжковими текстами, створеними у кодекському вигляді, є "Велесова книга" та "Літопис Аскольда".

1. *Літопис Руський*. — К., 1990. — С. 295.

2. Тимошик М. До питання про концепцію виникнення і розвитку українського друкованого слова в контексті поширення друкарства у слов'янських народів // II Jornadas

- Andaluzas de Eslavistica. Resumenes de ponencias y comunicaciones. — Baesa (España), 1966. — P. 101-102.
3. Українська культура: Лекції / За редакцією Дмитра Антоновича. — К.: Либідь. — 1993. — 592 с.
4. Історія української культури: У 5 т. — К.: Наукова думка. — 2001. — Т. 1
5. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. — К.: Либідь, 1993. — Т. 2 — С. 12.
6. Указ Президента України "Про відзначення 1000-річчя літописання і книжкової справи в Україні" // Палітра друку. — 1998. — № 1. — С. 1; Постанова Кабінету Міністрів України "План заходів з підготовки та проведення 1000-річчя літописання і книжкової справи в Україні" // Друкарство. — 1988. — Травень-червень. — С. 1.
7. Кицишин А. Древнее святилище Каменная Могила. — М., 2001. — 802 с.
8. Лесной С. "Влесовая книга" — языческая летопись доолеговой Руси. — Виннипег, 1996. — 80 с.; Шаян В. Віра забутих предків: аналіз "Влес книги". — Лондон; Гаага: Видавництво "Млин", 1972-1979. — Вип. 1-7.; Велесова книга / Упоряд., ритм. Переклад, підг. автент. тексту, довід. матеріали Б. Яценка. — К.: Індоєвропа, 1995; Яценко Б. "Велесова книга" — пам'ятка IX століття // Русь Київська. — 1994. — № 2.; Ключек Г. Світ "Велесової книги": Навч. посібник. — Кіровоград, 2001. — 160 с.; Федоренко Д. "Велесова книга" — найдавніший літопис України. — К.: Бібліотека українця, 1999. — 160 с.; Шевчук В. Загадка "Велесова книга" // Хроніка-2000. — К., 1994. — №3. — С. 61-63.
9. Влес книга // Жар-птиця. — Сан-Франциско (США). — 1957-1959.
10. Шумовський П. "Влес книга" — чи не найстаріше літописне джерело нашої історії? // Українська бібліотека імені С. Петлюри в Парижі. Інформаційний бюлетень. 1972. — Ч. 27. — С. 1-2.
11. Влес книга // Календар канадійського фермера. — Вінніпег, 1970.
12. Жуковская Л. Поддельная докирилличная рукопись // Вопросы языкознания. — 1960. — № 2.
13. Огієнко І. Костянтин і Мефодій: їх життя і праця: У 2 ч. — Вінніпег, 1970. — Ч. 1 — 400 с.: Ч. 2. — 328 с.
14. Огієнко І. Постанови азбуки й літературної мови у слов'ян. — Вінніпег, 1976. — С. 64.
15. Грушевський. Історія України-Руси: У 11 т., 12 кн. — К., 1993. — Т. 3. — С. 418.
16. Там само. — Т. 1. — К., 1991. — С. 565.
17. Огієнко І. Історія української літературної мови. — К.: Наша культура і наука, 2001. — С. 122.
18. Срезневский И. Древняя письменность славянских // Журнал Министерства Народного Просвещения. — 1948. — №9. — С. 61-66.
19. Брайчевский М. Літопис Аскольда. — К.: Український центр духовної культури, 2001. — 132 с.
20. Про серйозні методологічні хиби і теоретичні помилки в матеріалах щорічника Інституту археології АН УРСР: Постанова президії Академії наук УРСР № 91 від 2 березня 1973 р. // Чорна книга України. — К.: Просвіта, 1998. — С. 511-513.
21. Брайчевський М. Утвердження християнства на Русі. — К.: Наукова думка, 1988; Брайчевський М. Літопис Аскольда: відроджена пам'ятка дев'ятого століття // Київ. — 1988. — № 2.
22. Рыбаков Б. Древняя Русь: сказания, былины, летописи. — М., 1963.

Масова комунікація як соціальне явище

Перш ніж аналізувати зміст комунікації, звичайно, слід з'ясувати, що ж таке масова комунікація, які її складові, як вона функціонує, які особливості діяльності окремих засобів мас-медіа тощо. Це тим більш необхідно тому, що й досі у вітчизняній науці про журналістику точаться суперечки навколо поняття "масова комунікація". Ці суперечки залишилися нам унаслідок протистояння Сходу і Заходу, яке відбивалося не тільки в політиці чи гонці озброєнь, але й в науці.

Узагалі, термін "комунікація" виник від латинського *communicare*, що означає "радитися". Поняття "масова комунікація" виникло на початку XX століття у США. Його автор психолог Ч. Кулі.

Повідомлення масової комунікації відіграють велику роль у житті людей, тому, звичайно, привертають до себе увагу дослідників. Треба зауважити, що й досі в соціології масових комунікацій залишається чимало "білих плям".

Цим, зокрема, зумовлені різні погляди на ключове поняття "масова комунікація".

Більш-менш широке визначення дано у "Філософському словнику": Масова комунікація — це "процес поширення інформації (знань, духовних цінностей, моральних і правових норм тощо) за допомогою технічних засобів (преса, радіо, кінематограф, телебачення) на кількісно великій, розміщені у різних місцях аудиторії" [1]. Через 12 років це визначення було трохи удосконалено "передача інформації за допомогою технічних засобів (через пресу, радіо, телебачення, кіно, звуко- і відеозапис) на масову, розташовану у різних місцях, неод-

норідну і анонімну аудиторію з метою утвердження духовних цінностей і здійснення ідеологічного, політичного, економічного і організаційного впливу на оцінки, думки і поведінку людей" [2]. Деякі дослідники звертають увагу насамперед на момент спілкування: масова комунікація — це "аналіз спілкування, що здійснюється шляхом використання засобів масової комунікації (передусім преси, радіо, телебачення" [3], "процес масового духовного спілкування, обмін соціальною інформацією між соціальними суб'єктами, опосередкований спеціальними технічними засобами і соціальними інститутами, які їх обслуговують: засобами масової інформації і пропаганди" [4]. Білоруський дослідник О. Т. Манаєв уважав, що соціальна інформація трансмісіюється у рамках масової комунікації і складається з кількох потоків комунікації: потік інформації від комунікатора (редакцій газет, радіо, телебачення та їх видавців) до комуніканта (масової аудиторії), потік інформації від комуніканта до комунікатора ("безпосередній" зворотний зв'язок) і потік інформації від одного комуніканта до іншого через ЗМІП ("опосередкований" зворотний зв'язок). Автор "Словника масових комунікацій", американський вчений Х. Джекобсон вважав, що "масові комунікації — це технічна форма комунікації, яка дозволяє швидко передавати інформацію публічно великій, різномірній і об'єктивно безособистісній аудиторії" [5]. Т. А. Глоба, розглядаючи поняття масової комунікації, враховувала їх специфіку — органічну єдність соціальних і технічних моментів. Вона визначила масову комунікацію

як "специфічний суспільний інститут, що історично склався і розвивається та який реалізує шляхом швидкої передачі інформації за допомогою спеціальної техніки завдання формування світогляду і громадської думки великої, різномірної, анонімною аудиторії і спонукає її до діяльності відповідно до настанов комунікатора". Г. І. Хмара писала, що "масова комунікація — це соціально обумовлений процес впливу інформації (пропагандованого) за допомогою каналів пропаганди та інших технічних засобів на особистість, різні групи населення, суспільство у цілому, процес, який враховує соціальну, демографічну структуру аудиторії, її інтереси, запити, психологічне сприйняття, і спрямований на формування наукового світогляду, гармонійний розвиток людини" [6].

Термін "масова комунікація" вживається як у вітчизняній, так і в закордонній літературі неоднозначно. Їм позначають як мінімум три явища: 1) процес передачі та поширення інформації на масову аудиторію, 2) власне інформацію, 3) засоби масової комунікації. Проблема неоднозначності цих визначень усвідомлюється вже достатньо давно. Ще у 1967 році на зустрічі соціологів, що досліджували проблеми масової комунікації, у м. Кяеріку була зроблена спроба прийняти спільне рішення — розуміти під масовою комунікацією соціальний процес поділу інформації у суспільстві засобами преси, радіо, телебачення тощо. Для позначення змісту комунікації було запропоновано користуватися терміном "соціальна інформація", а інститути розповсюдження комунікації "засобами масової інформації".

Масова комунікація завжди спрямована на велику, неоднорідну та анонімну аудиторію. Прийнято вважати, що аудиторія має бути такою великою і масовою, щоб складатися з такої кількості членів, яку не зможе охопити комунікатор при безпосередньому спілкуванні. Мається на увазі, що аудиторія бере участь у процесі спілкування протягом незначного періоду часу, за який передається повідомлення. Під неоднорідністю

аудиторії розуміється те, що вона складається з сукупності індивідів різної статі, віку, рівня освіти, становища у суспільстві, які живуть у різних населених пунктах. Анонімність аудиторії означає, що її окремі члени невідомі комунікатору [7]. На наш погляд, ці визначення розпливчасті, і краще визначати аудиторію засобів масової комунікації за сукупністю якостей, а не за якоюсь однією.

Цікаві думки висловив з приводу терміна "масова комунікація" відомий російський вчений Б. М. Фірсов. Він вважає, що "масова комунікація — це соціально обумовлений процес поширення інформації (знань, духовних цінностей, моральних, правових та інших норм) у суспільстві на кількісно великі та розташовані у різних місцях аудиторії за допомогою спеціальних інститутів, які використовують для цього технічні засоби (преса, радіо, телебачення)" [8]. Це визначення охоплює кілька моментів. Масова комунікація тут подається як різновид спілкування, який здійснюється у масштабах суспільства в цілому і є таким же необхідним для підтримки життєдіяльності суспільства, як і міжособистісне спілкування для окремих індивідів. Засобами масової комунікації (інструментами спілкування) виступають преса, радіо, телебачення — інститути, за допомогою яких здійснюється комунікація. Характеристиками структури змісту інформації охоплюється не тільки спектр психологічного впливу (тобто різна модальність), але й окреслюється напрям соціального впливу на рівні суспільства (інформування і формування настанов). Це теж є функцією масової комунікації у суспільстві. Спосіб поширення інформації подає також її семіотичну спеціалізацію. Як будь-яке суспільне явище, масова комунікація має організований характер. Формою її соціальної організації є інститути — засоби масової комунікації, тобто преса, телебачення, радіомовлення тощо. Діяльність цих засобів поширення інформації та її соціальні наслідки дають можливість зро-

зуміти особливості процесів масової комунікації, які притаманні певному суспільству.

Слід зазначити, що процеси масової комунікації досліджували не тільки вчені-соціологи і журналісти, а й представники суміжних галузей науки, зокрема культурологи. Вони дали своє визначення масової комунікації — "об'єктивно-історичний процес культуроспадщини, який обумовлений соціальними потребами і сприяє соціалізації особистості і функціонуванню культури" [9]. Свої підходи у культурологів до генезису і структури, до визначення основних компонентів і методології аналізу масової комунікації, типології і системи категорій.

Багато моментів є загальними для вивчення процесу масової комунікації. Так, технічні засоби визнаються нейтральними щодо аудиторії. Міра, характер і ступінь впливу ЗМК на аудиторію залежать від настанов комунікаторів, від змісту і форми подачі повідомлень. В. Ю. Борев вважає, що засоби масової комунікації одночасно служать: 1) каналом моментальної доставки інформації, що є умовою масового спілкування у рамках даного соціуму (по горизонталі — у просторі); 2) формою консервації інформації, що створює передумови для передачі фактів культури від покоління до покоління (по вертикалі — у часі). У системі ЗМК будь-яке повідомлення підлягає двом основним перетворенням: консервації (фіксація чи реєстрація) та тиражуванню (репродукуванню). Поступ суспільства викликає утруднення культурних повідомлень, що стимулює розвиток масової комунікації і сприяє створенню систем, які задовольняють вимоги складностями тексту, який передається у поєднанні з інформаційною компактністю, наочністю [10]. Існують й інші погляди на процес комунікації. Так, деякі вчені вважають, що масова комунікація є непрямою, однобічною і не має зворотного зв'язку. Одночасне поширення ідентичних повідомлень (інформації) розглядається як передача сукупності соціальних норм, знань

і цінностей масової культури, які доступні великим групам населення [11].

Розглядаючи соціологічну модель масової комунікації, можна погодитися з тим, що основними елементами цієї моделі є: 1) соціальні суб'єкти, які взаємодіють в інформаційному процесі, 2) специфічні соціальні інститути цих суб'єктів, які опосередковують цю взаємодію, 3) сама масова інформація як сукупність знань, цінностей і норм. Остання виступає, з одного боку, предметом виробництва і поширення, з іншого — сприйняття і споживання. У цьому значенні масова комунікація — це "діяльність масового суб'єкта з виробництва і поширення соціальної інформації, спрямована на формування напряму думок і дій соціального суб'єкта" [12]. Ця діяльність здійснюється за допомогою засобів комунікації.

У закордонній соціології масових комунікацій прийнято також виділяти поняття "комунікаційна культура", яка відбиває ступінь соціального сприйняття повідомлень комунікативних засобів та їх вплив на свідому активність при практичному використанні для задоволення потреб соціального суб'єкта [13]. Поняття "комунікаційна культура" можна конкретизувати за допомогою таких запитань:

1. Наскільки розвинена система комунікативних засобів і каналів?
2. Наскільки наочні засоби і канали соціально засвоєні різними групами і соціальними спільнотами?
3. Яке охоплення комунікативної діяльності і взаємодії і яка їх інтенсивність?
4. Які типові комунікативні структури при різних соціальних групах і об'єднаннях відповідають специфічному стилю життя людей?
5. Які функції (загальносоціальні, групові і особистісні) здійснюються в процесі комунікативної взаємодії?
6. Які соціальні потреби та інтереси реалізуються і репродукуються в процесі комунікації і з дотриманням яких комунікативних цінностей і норм?

7. Як здійснюються деякі соціально значущі стосунки під час комунікативних взаємодій, а також на післякомунікативному етапі? Коли ефект масового спілкування є соціально значущим та для яких вікових і професійних груп?

Масові комунікації вивчаються соціологією з двома цілями. По-перше, ставиться питання, що можна зробити, якщо використовувати засоби соціологічного та соціально-психологічного вивчення для поліпшення роботи радіо, кіно, телебачення тощо. Ця мета має прагматичний характер і саме такі дослідження найбільш поширені на Заході. Друга мета, мабуть, протилежна. Вона полягає в тому, щоб вивчати суспільство за допомогою засобів комунікації, які функціонують у суспільстві.

Узагалі, треба погодитися з тим, що за допомогою комунікації здійснюється обмін думками між людьми, а сама комунікація є процесом передачі й свідомого сприйняття знаків, що мають інформаційне значення. Вони бувають чотирьох основних видів: словесні, кінетичні, музикальні та графічні, можуть використовуватися чи окремо, чи разом. У процесі масової комунікації додається ряд перепон: фізичні — як простір і час, соціальні — позначають статус індивідів у суспільстві, ґносеологічні — виникають через відсутність досвіду чи знань, психологічні — ставлення у представників аудиторії до дійсності. Відповідно у процесі комунікації прийнято відрізняти ознаки зовнішні, пов'язані з подоланням фізичних перепон, і внутрішні, які стосуються інших.

Зовнішні ознаки, тобто час, за який інформація надходить від комунікатора до аудиторії, частота й інтенсивність контактів, масштаби охоплення аудиторії, впливають на ефективність комунікації. Велике значення мають і внутрішні ознаки, наприклад, стиль матеріалу, умови його сприйняття тощо [14].

Підбиваючи підсумок численним визначенням, справедливим здається розуміти під масовою комунікацією процес поширення

соціальної інформації (тобто інформації позагенетичної, семантичної, яка фіксується в знаках) за допомогою технічних засобів (преса, радіо, телебачення, відео, кіно тощо) на велику і розташовану в різних місцях аудиторію.

Як ми вже зазначали, серед сучасних дослідників комунікативного процесу точаться дискусії щодо того, як краще називати процес масової комунікації: засоби масової інформації, засоби масової комунікації, засоби масового впливу, мас-медіа тощо [15]. Підставою для всіх цих визначень є бажання об'єднати журналістику та її засоби загальною дефініцією, яка б спрямовувала як практиків, так і дослідників мас-медіа, показувала б загальні орієнтири розвитку. Визначення журналістики передбачає пояснення її сутності, тобто того, що її поєднує при автономності окремих каналів комунікації.

Кожен із цих каналів диктує свої умови пошуку, збору, обробки, зберігання та поширення інформації. Зараз актуальним стало питання не тільки пошуку ефективних шляхів взаємодії різних засобів комунікації, але й створення на теоретичному рівні цілісної системи. Деякий час панувала думка, що більш новітні засоби комунікації витіснять традиційні — пресу та кіно. Але такі сподівання виявилися безпідставними.

Кожен засіб комунікації посів своє місце, свій сегмент загальноінформаційного ринку.

Поширеною точкою зору є те, що поняття "засоби масової комунікації" вважається більш широким, ніж "засоби масової інформації". Як актуальне, це питання постало при обговоренні Заключної доповіді Міжнародної комісії ЮНЕСКО з питань вивчення проблем комунікації. Ця доповідь, яка за іменем голови комісії дістала назву "доповіді Макбрайда", узагальнила результати досліджень розвитку засобів масової комунікації в усьому світі. У виступі радянського представника критикувалися загальні висновки комісії в галузі термінології: "1. Термін "комунікація" визначений не точно,

що призвело до термінологічних викривлень у доповіді. Терміни "комунікація і інформація", "комунікація і засоби масової інформації" часто плутаються. 2. Особливий жаль викликає те, що через надто загальне визначення терміна "комунікація", проблеми інформації не були розглянуті належним чином. У багатьох випадках було би неправильним перекладати на російську мову слово "комунікація" інакше, як "інформація". 3. Становище країн, що розвиваються, викривлене. Особливо явно це стосується проблем суверенітету країн, що розвиваються, у галузі інформації та культури... 6. Внаслідок цього, у своїй термінології і підходах Заключна доповідь орієнтується тільки на Захід" [16].

Цікаво звернути увагу на те, як різні дослідники підходять до визначення цих термінів. Так, Ю. П. Буданцев вважає, що інформація включає в себе не тільки технічний бік справи, а і природний аспект [17]. А. П. Суханов також вважає, що термін "засоби масової комунікації" більш широкий за змістом і включає в себе сукупність людей і технічних засобів, які здатні створювати і передавати різного роду інформацію (політичну, наукову, пізнавальну, культурну) найрізноманітнішим аудиторіям, що знаходяться в найрізноманітніших просторово-часових і соціально-демографічних умовах. А термін "засоби масової інформації і пропаганди" має деякий політичний і класовий зміст на відміну від об'єктивістського підходу західних соціологів [18]. Думається, цей підхід цілком зрозумілий. Справді, багатьох радянських дослідників (за винятком, мабуть, тільки Б. М. Фірсова) не задовольняв об'єктивістський підхід у вивченні явища масової комунікації. Час вимагав ідеологічного підходу до всіх явищ життя, а тим більш до такого важливого інструменту впливу на свідомість людей, як засоби масової комунікації.

Необхідно зазначити, що окремі дослідники пропонували свої терміни для

позначення процесу масової комунікації.

Так, О. М. Алексєєв запропонував термін "інформаційно-пропагандистський процес" як синонім "масової комунікації" [19].

Перші визначення масової комунікації виникли в радянській літературі у середині 60-х років. Ю. А. Шерковін розглядав комунікацію, як "однобічний потік інформації, адресований порівняно анонімній, достатньо великій за кількістю і різноманітній за багатьма ознаками аудиторії" [20]. Л. Н. Коган пропонував розглядати масову комунікацію як спосіб поділу духовної культури (звичайно ж, у це поняття вкладався насамперед ідеологічний, класовий зміст) [21]. Погляди Б. М. Фірсова з цього питання нам вже відомі, але наведемо ще одне визначення, яке він дав: "Масова комунікація — соціально обумовлений процес передачі інформації у суспільстві за допомогою технічних засобів (преса, кіно, радіо, телебачення) на кількісно великій, структурній, але розташованій у різних місцях аудиторії. Інформація розглядається тут як поєднання знань, цінностей і норм, а її поширення порівнюється з поширенням культури" [22]. Естонський дослідник Ю. Вооглайд вважав, що "масова комунікація як специфічний вид соціальної комунікації визначається як інституціоналізована, однобічна, опосередкована, публічна, яка не має безпосереднього зворотного зв'язку, поширюється одночасно чи за короткий період часу за допомогою технічних засобів у масовій і, з точки зору комунікатора, — анонімній, розташованій у різних місцях аудиторії" [23]. Звичайно, у всіх цих поняттях проглядається класовий підхід. Причому деякі автори давали їх у незакомфлюваному вигляді. П. Н. Матюшевич характеризував масову комунікацію як "одну з соціально обумовлених форм спілкування між людьми, яка має безособистісний, керований і масовий характер, виражає класові інтереси певної громадсько-політичної системи" [24]. Аналогічні визначення давали і вчені країн народної

демократії. Так, дослідник із Східної Німеччини О. Мюллер уважав, що "масова комунікація — це така форма комунікації, при якій має місце публічна і одностороння передача повідомлень аудиторії, розташованій у різних місцях, за допомогою технічних засобів, і дозволяє подолати просторову чи часову дистанцію, що має за мету здійснити керувальний вплив... на поведінку максимально великої частини населення в інтересах групи чи класу, який володіє технічними засобами" [25]. Може виникнути запитання, чи варто вести дискусію з суто термінологічного питання. Але визначення терміна "масова комунікація" — це дуже важлива проблема хоча б тому, що дозволить знайти єдине родове ім'я для всіх складових журналістського процесу, двозначність тут може призвести до втрат часу і зниження рівня наукових досліджень.

Тепер розглянемо визначення, які дають процесу комунікації західні вчені. Американський дослідник В. Вівер вважає, що комунікація — це "усі процеси, за допомогою яких один розум може впливати на інший" [26]. Француз Ж. Фол'є уточнює це положення: "при посередництві комунікації одна свідомість пробуджує в іншій картини, концепції, почуття, позиції, глобальні психологічні ефекти" [27]. За Ж. Фол'є, інформація — це така комунікація, за допомогою якої повідомляється про новий, раніш невідомий факт, подію, явище тощо. Без цього елемента новизни комунікація перестає бути інформацією. Для ілюстрації він наводить ряд прикладів.

Приклад перший. Ситуація, коли закоханий вже не вперше освідчується своїй дівчині в коханні. Вона вже знає про це і тому для неї це не інформація. Але якщо б він заявив про це у мерії чи її батькам, то це було вже новиною, інформацією.

Другий приклад. Група людей зазначає, що пішов дощ.

Коли вони обговорюють це питання, то є комунікація, але не інформація, тому що наявність дощу очевидна і не є новиною.

Але якщо б це було повідомлення метеоцентру, то для людей, які не знали про погоду в даній місцевості, це є новина.

Отже, "інформація, — робить висновок Ж. Фол'є, — це тільки окремий випадок комунікації". На наш погляд, це невиправдана спроба звести серйозні та глибокі поняття до суто побутового рівня. Новизна не є обов'язковим атрибутом інформації, але ця хибна логічна схема відразу була використана тими соціологами, які хотіли штучно відокремити поняття "засоби масової комунікації" та "засоби масової інформації". Так, Н. С. Бірюков зазначає, що масова комунікація — це "спілкування, адресоване не високорозвиненим членам суспільства, а "чуттєвій масі", безособистісному натовпу" [28].

Інші вчені, наприклад І. А. Федякін, вважають, що інформація вужче ніж комунікація, бо не охоплює такої важливої частини, як інформування, тобто процес передачі інформації. Він зазначає, що термін "засоби масової інформації і пропаганди" неточний, бо інформація як зміст не може називатися масовою.

Масовим може бути поширення інформації, інформування [29]. Він пропонує замість терміна "засоби масової інформації і пропаганди" (ЗМІП) використовувати "засоби масової комунікації" (ЗМК). "Вже сама назва "засоби масової інформації і пропаганди", — на думку І. С. Кона, — містить у собі завдання.

У нас їх частіше називають засобами масової інформації. Доки весь потік інформації був переважно офіційним і односпрямованим — преса, радіо і телебачення інформували читачів і глядачів про прийняті десь рішення і події і тим самим впливали на аудиторію, — даний термін був повністю точним" [30]. Треба зазначити, що І. С. Кон мав на увазі, насамперед, засоби, а І. А. Федякін пропонує розглядати весь процес в цілому, як цілісне соціальне явище. ЗМК, з одного боку, відбивають факти і події, а, з іншого — самі впливають на їх формування.

Є. А. Ножін з позицій семантичного аналізу цілісного утворення не вважає за доцільне повністю виводити значення подібного складного знака-терміна зі значень одиниць, які його складають. Синтез додає нову якість. "Власне (чи буквально) значення терміна "масова комунікація" дає тільки приблизну уяву про характер поняття, яке їм позначається.

Уточнюючи значення терміна "масова комунікація", слід виходити не з етимологічних пошуків щодо його термінокомпонентів, як це найчастіше роблять, а з аналізу того поняття, яке називає цей термін" [31]. Хоча, звичайно, і значення складових терміна "масова комунікація" теж відіграє важливу роль.

Масова комунікація несе в собі соціальну інформацію як зміст, включає процеси обміну цим змістом, а також семіотичні й технічні засоби, які використовуються при цих обмінах, і технічні канали цих обмінів. На думку В. Г. Афанасьєва, соціальна інформація циркулює у суспільстві й використовується в управлінні суспільними об'єктами, відносинами і процесами [32]. Він вважає, що "соціальна інформація ідеальна, духовна за своїм змістом, хоча і набуває матеріальну оболонку мови, знака, символу, моделі тощо" [33]. А. Н. Малахов та В. В. Почепко вважають масову комунікацію основною формою передачі та поширення інформації [34]. Цікаву закономірність у цьому плані зафіксував естонський філософ Я. К. Ребане. Він зазначив, що поняття інформації у різних науках вживається з суттєвою відмінністю в його змісті та обсязі: від математично точних способів визначення кількості інформації до багатьох варіацій змісту інформації у біології та гуманітарних науках. Унаслідок маніпуляцій з нечітко визначеним поняттям "інформація" іноді створюється тільки вид пояснення [35].

Згідно з В. Г. Афанасьєвим, інформаційна взаємодія — специфічна форма соціальної взаємодії. Від того, наскільки ефективно та раціонально вона організована, багато в чо-

му залежить поступ суспільства. "Міра налагодженості, ефективності інформаційної взаємодії — важливий показник суспільного поступу" [36]. В. З. Коган називає інформаційну взаємодію "однією з необхідних та фундаментальних передумов існування людини" [37]. Отже, масова комунікація включає в себе і зміст і організацію інформаційної взаємодії.

Л. В. Петров проаналізував, які доводи наводять противники терміна "масова комунікація" і якими термінами вони хочуть його замінити. Виділено три основних доводи: 1) термін не виражає класової належності засобів; 2) він притупляє політичну спрямованість змісту засобів, приховує їх пропагандистські функції; 3) термін охоплює тільки момент зв'язку, передачі інформації і не показує інших функцій цих засобів.

Натомість різні дослідники пропонували терміни: пропаганда (А. Власова, І. Іванов, А. Панфілов, О. Строганов), засоби масової пропаганди (Є. Губський), засоби впливу на маси (В. Бровіков, І. Попович), засоби впливу (І. Федякін), засоби масового впливу (Г. Зборовський, Т. Глоба), засоби масової інформації (Я. Засурський) [38]. Легко помітити, що жодна із запропонованих замін не відповідає тим вимогам, які висувають самі вчені. Тим більш, що ці вимоги мали підстави тільки в часи протистояння двох супердержав та двох ідеологій. У наш час позиції цих учених, і це закономірно, змінилися і більшість із них не заперечує проти використання у науковому обігу терміна "масова комунікація". Цікава деталь, захищаючи право на використання терміна "комунікація", Л. В. Петров наголошував на тому, що це слово має спільний корінь зі словом "комунізм".

А от як дивилися на цю справу філологи. Вони вважають, що термін "масова комунікація" "свідчить про те, що наука має справу з явищем, яке знаходиться у ряду тотожних явищ: масове виробництво речей, масова будівля споруд, масова культу-

ра, масове мистецтво, масовий спорт, масові організації і, нарешті, масова інформація індустріально відтворювані тексти, що належать до різних типів знакових систем" [39].

Великий інтерес до засобів масової комунікації пояснюється тим, що вона відіграє надзвичайно велику роль у житті мільйонів людей. Американський фахівець з проблем телебачення Н. Джонсон писав: "Ми вийшли з часу, в якому політична і економічна влада вимірювалася земельними володіннями, чи капіталом, чи працею, а перейшли у час, який значною мірою визначається доступом до інформації мас. Та людина чи орган, які мають доступ до максимального обсягу потрібної інформації і використовують її в найбільш зручній формі у максимально короткий час, мають сьогодні найбільшу політичну, військову чи економічну владу" [40].

Щоб детальніше розібратися в проблемах масової комунікації, треба подивитися на значення окремих складових цього терміна. Проблема теорії комунікації, окрім питань, які розроблені в теорії інформації Шеннона, включає в себе питання лінгвістики, психології, семіотики та інших наук. Теорія передачі інформації досліджує трансформацію сигналу під час його передачі, характер і вплив перешкод, можливість їх обмеження, питання модуляції сигналів, так званої пропускної здатності інформаційного каналу.

Коротко розглянемо історію розвитку комунікації. Революційний крок у галузі обміну інформацією був зроблений тоді, коли людство винайшло писемність і систему рахування.

Таким чином, люди здобули універсальний спосіб для накопичення і обміну інформацією про будь-які явища і процеси. Водночас удосконалювались і способи передачі інформації — вістових гінців змінило телебачення, радіомовлення, космічні супутники тощо.

Найважливішим акустичним засобом спілкування у людському суспільстві є мова.

Писемна мова протягом багатьох століть виступала в ролі універсального способу передачі інформації.

Писемність виникає у поєднанні протилежностей: оптичної (графіка і колір) і акустичної (звукова мова) інформації. Протягом кількох тисячоліть писемність була єдиним засобом передачі і зберігання інформації, засобом, який дозволяв долати просторово-часовий інтервал, який розділяє комунікантів.

Після винаходу телефонного зв'язку, фонографа і радіозв'язку, а потім кіно і телебачення ця унікальність писемної мови була втрачена [41].

Глибоко розглядалося поняття комунікації у філософії західних учених, зокрема К. Ясперса. "Проблема комунікації, — зазначав Ф. Кауфман, — пронизує всю філософію Карла Ясперса" [42]. Поняття "комунікація" вживається Ясперсом як категорія, що характеризує спілкування, зв'язок людини з іншими людьми. Цей зв'язок має соціально-психологічний характер.

Комунікація "Я" з іншими індивідами може виражатися у формі "екзистенціальної комунікації", "комунікації існування" [43]. Тобто в Л. Ясперса і його багатьох послідовників комунікація виступає як функція зв'язку в суспільстві самотніх, як результат розумової діяльності абстрактних індивідів.

Радянські філософи і соціологи стверджували, що комунікація тотожна поняттю спілкування і являє собою процес взаємозв'язку і взаємовпливу всіх основних компонентів, які відіграють певну роль у створенні, переробці, передачі та прийомі соціальної інформації. При цьому мова йде про інформацію, розраховану на визначену "масу" людей, тобто цей процес соціально детермінований. Техніка, за допомогою якої поширюється певна інформація, виконує роль інструменту, який забезпечує необхідний масштаб і якість такого роду діяльності [44]. Таким чином, наголос робився саме на соціальну природу інформації.

Узагалі, багато хто ототожнює спілкування з комунікацією. У "Соціальній психології" наголошується, що "спілкування, чи комунікація — одна з форм взаємодії людей в процесі їх діяльності" [45]. Думку про те, що ці процеси подібні, висловлював і В. М. Соковнін [46]. Комунікація розглядається як складний процес взаємозв'язку та взаємовпливу всіх складових комунікативних компонентів, кожен з яких відіграє певну роль у створенні, обробці, кодуванні, прийомі повідомлень.

Інший підхід у представників суміжних дисциплін. Так, у кібернетиці під комунікацією розуміють "обмін інформацією між складними динамічними системами чи їх частинами, які спроможні приймати інформацію, накопичувати її, переробляти тощо" [47]. Психологи позначають цим терміном процеси обміну продуктами психічної діяльності, а деякі соціологи передачу "соціальної (негенетичної, семантичної, зафіксованої у знаках) інформації у суспільстві" [48].

Причому суспільний напрям комунікації, а особливо масової комунікації, підкреслювався не тільки радянськими, а й західними соціологами. Наприклад, Г. Гербнер писав, що комунікація в її наближеному до суспільного життя значенні, тобто як інструмент передачі "повідомлень", які мають "загальну значущість", завжди становить інтерес для сфер влади і політики. Суспільна цінність комунікації підвищилася у наш час, коли соціальна взаємодія за участю масових засобів набула настільки широких (національні та більш) масштабів, що стала відчутно впливати на форми політики і громадського устрою [49]. Таким чином, усі найрізноманітніші визначення масової комунікації зводяться до того, що це складний процес, пов'язаний з передачею інформації.

Якщо підбити підсумки численних визначень, то здається справедливим розуміння під масовою комунікацією процесу поширення соціальної інформації (тобто інформації позагенетичної, семантичної, яка

фіксується в знаках) за допомогою технічних засобів (преса, радіо, телебачення, відео, кіно тощо) на велику і розташовану в різних місцях аудиторію.

Американський соціолог Г. Д. Лассуелл висунув загальну формулу масової комунікації: хто говорить (тобто мається на увазі комунікатор), що говорить (зміст повідомлення), по яких каналах (газети, радіо, телебачення), кому (аудиторія), з яким ефектом (тобто який вплив справляє повідомлення).

Пізніше цю формулу намагалися вдосконалити й сам Лассуелл, й інші вчені, але це були невдалі спроби. Автор дотримується саме парадигми Лассуелла, не відкидаючи, звичайно, того, що є позитивним в інших теоріях масової комунікації.

1. *Философский словарь*. — М.: Политиздат, 1972. — С. 229.
2. *Философский энциклопедический словарь*. — М.: Политиздат, 1983. — С. 348.
3. *Современная западная социология: Словарь* / Сост. Ю. Н. Давыдов, М. С. Ковалева, А. Ф. Филиппов. — М.: Политиздат, 1990. — С. 180.
4. Манаев О. Т. *Методическое обеспечение комплексного социологического исследования эффективности функционирования республиканских СМИП // Проблемы эффективности средств массовой информации и пропаганды* / Отв. ред. В. С. Коробейников. — Минск, 1981. — Ч. 1. — С. 124.
5. Jacobson H. *Introduction // A mass communications dictionary*. — N. Y., 1961.
6. Глоба Т. А. *Буржуазная социология массовых коммуникаций: Критический анализ: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 620* / Урал. ун-т. — Свердловск, 1969. — С. 4; Хмара Г. И. *Некоторые проблемы управления системой массовой коммуникации // Из опыта конкретно-социологических исследований: Сб. ст. / Редкол. Д. Д. Лубсанов (отв. ред.) и др. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во. — 1968. — Вып. 11. — С. 67.*
7. *Социология и пропаганда* / АН СССР.

Институт социологических исследований; В. Н. Иванов, Г. А. Аванесова, С. Н. Быкова и др.; Отв. ред. В. Н. Иванов. — М.: Наука, 1986. — С. 101-102.

8. Фирсов Б. М. Массовая коммуникация в условиях различных социальных систем: Автореф. дис. ... докт. филос. наук: 09.00.09. — М., 1979. — С. 13.

9. Боров В. Ю., Коваленко А. В. Культура и массовая коммуникация / Отв. ред. А. И. Арнальдов; АН СССР. Ин-т философии. — М.: Наука, 1986. — С. 2.

10. Боров В. Ю. Аудиовизуальные средства в структуре массовой коммуникации: (К синхронно-диасхронному анализу художественно-коммуникативных систем): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. — М., 1976. — С. 4-11.

11. Кордобский О. С. Некоторые социологические проблемы телевидения в системе средств массовой коммуникации: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 1969. — С. 7-9.

12. Алексеев А. Н. Массовая коммуникация как объект социологического исследования // Массовая коммуникация в социалистическом обществе: Сб. ст. / АН СССР. Ин-т социально-экономических проблем и др.; Под ред. А. В. Дмитриева и др. — Л.: Наука, 1979. — С. 43-57.

13. Петев Т. Масовото общуване и личността. — София: Наука и изкуство, 1984. — С. 147.

14. Шерковин Ю. А. К вопросу о природе и функциях массовой коммуникации в современных условиях // Материалы встречи социологов I: Методологические проблемы исследования массовой коммуникации: Клярику-I. — Тарту, 1967. — С. 8-40.

15. Симкин Я. Р. Единство теории журналистики // Методы исследования журналистики / Отв. ред. Я. Р. Симкин. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 1981. — С. 4-14.

16. ЮНЕСКО. Международная комиссия по изучению проблем массовой коммуникации. Заключительный доклад. 1980. — С. 243.

17. Бударцев Ю. П. Системность в изучении массовых информационных процессов. — М.: Изд-во Ун-та дружбы народов, 1986. — С. 52-55.

18. Суханов А. П. Проблемы эффективности массовой информации и пропаганды: (На материале Алтайского края): Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.620. — Томск, 1972. — С. 12.

19. Алексеев А. Н. Массовая коммуникация как объект социологического исследования // Массовая коммуникация в социалистическом обществе: Сб. ст. / АН СССР. Ин-т социально-экономических проблем и др.; Под ред. А. В. Дмитриева и др. — Л.: Наука, 1979. — С. 43.

20. Шерковин Ю. А. О природе и функциях массовой коммуникации // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Журналистика. — 1967. — № 6. — С. 42.

21. Ценностные ориентации личности и массовой коммуникации. — Тарту, 1968. — С. 92-93.

22. Фирсов Б. М. Социальные проблемы телевидения: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Л., 1969. — С. 9.

23. Вооглайд Ю. Опыт социологического и социально-психологического исследования структуры читательской аудитории городской и районной газеты: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — М., 1970. — С. 4.

24. Матюшевич П. Н. Массовые коммуникации, их структура и социальные функции: (По материалам Ленинграда 1965-1967 гг.): Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 620. — Л., 1969.

25. Mueller O. Zum System unserer Massenkommunikationsmittel (Rundfunk und Fernsehen) // Rundfunk-Journalistik in Theorie und Praxis. — H. 11 Berlin, 1967. — S. 29-30.

26. Shannon C., Weaver W. The mathematical theory of communication. — Urbana, 1964. — P. 116.

27. Folliet J. L'information moderne et le droit à l'information. — Lyon/Paris, 1969. — P. 7.

28. Бирюков Н. С. Буржуазное телевидение и его доктрины. — М.: Мысль, 1977. — С. 147.

29. Федякин И. А. Общественное сознание и массовая коммуникация в буржуазном обществе. — М.: Наука, 1988. — С. 4.
30. Кон И. Эстафета поколений // Коммунист. — 1987. — № 4. — С. 99.
31. Ножин Е. А. Проблема определения массовой коммуникации // Психолингвистические проблемы массовой коммуникации / Отв. ред. А. А. Леонтьев. — М.: Наука, 1974. — С. 6.
32. Афанасьев В. Г. Мир живого: Системность, эволюция и управление. — М., 1986. — С. 329.
33. Афанасьев В. Г. Человек в управлении обществом. — М., 1977. — С. 36-37.
34. Малахов А. Н., Почепко В. В. В тупиках логики... — М., 1980. — С. 7-8.
35. Ребане Я. К. Информация и социальная память: К проблеме социальной детерминации познания // Вопр. филос. — 1982. — № 8. — С. 45.
36. Афанасьев В. Г. Системность и общество. — М., 1980. — С. 239.
37. Коган В. З. Маршрут в страну информологию. — М., 1985. — С. 10.
38. Петров Л. В. Проблема термина и понятия "массовая коммуникация" // Семиотика средств массовой коммуникации: Науч. семинар: В 2 ч. — М.: Изд-во Моск. ун-та. — М., 1973. — Ч. 1. — С. 42.
39. Волков А. Г. Семиотика в системе средств массовых коммуникаций // Семиотика средств массовой коммуникации: Науч. семинар. — М.: Изд-во Моск. ун-та. — М., 1973. — Ч. 1. — С. 11.
40. Джонсон Н. Как реагировать на телевизор // США: экономика, идеология, политика. — 1971. — № 1. — С. 100.
41. Шералиева Р. Информация и коммуникация // Философско-психологические проблемы коммуникации: Сб. ст. / Отв. ред. А. А. Брудный. — Фрунзе: Илим, 1971. — С. 21-25.
42. Kaufmann F. Karl Jaspers und die Philosophie der Kommunikation // Schilp P. Hrsg @Karl Jaspers. — Stuttg., 1957. — S. 193.
43. Jaspers K. Philosophie. — Bd. II. — Berlin, 1932. — S. 51.
44. Социология средств массовой коммуникации: Учеб. пособие. — М.: Изд-во МГИМО, 1991. — С. 14-19.
45. Социальная психология: Краткий очерк / Г. Г. Дилигенский, И. С. Кон, И. Т. Левыкин и др.; Под общ. ред. Г. П. Предвечно-го и Ю. А. Шерковина. — М.: Политиздат, 1975. — С. 154.
46. Соковнин В. М. О природе человеческого общения. — Фрунзе, 1974. — С. 9.
47. Урсул А. Д. Информация: Методологические аспекты. — М., 1971. — С. 186.
48. Алексеев А. Н. Некоторые проблемы социологического изучения массовой коммуникации (на примере прессы): Автореф. дис. ... канд. филос. наук. — Новосибирск, 1970. — С. 13.
49. Gerbner G. Mass media and human communication theory // Sociology of mass communication (Selected readings) / Ed. by D. McQuail. — Harmondsworth, 1972. — P. 35-58.

Особливості аудиторії політичної реклами

Сучасний етап розвитку України позначений якісними змінами в усіх сферах суспільного життя. Формується політична система, побудована на балансі властей і виборних механізмів представництва. Постають соціальні проблеми зовсім не локального характеру. Переживає кризу колишній тип духовного виробництва. Розвиток цих процесів і розв'язання проблем безпосередньо залежать від системи інформаційних зв'язків у суспільстві, від тієї спонукальної мотивації, яка змінює сприйняття і поведінку людей. Тому за умов, що склалися, дедалі посилюється роль реклами.

Реклама, яку можна побачити всюди, є атрибутом будь-яких масових виявів у сучасному житті суспільства. Вона є одним із найважливіших інструментів ринку та проведення політичних кампаній, її комерційні форми привертають увагу до актуальних соціальних проблем, допомагають поновлювати культурні цінності та національні ідеали. Реклама не тільки повсякденно ставить людину перед вибором, але й впливає на її смаки, преференції, настанови, впливає на потреби людини і ставлення до оточуючої її дійсності. Вона виступає одним із засобів поширення соціально значущої інформації і формує той інформаційний простір, що сприяє врешті-решт зміні соціальної реальності. Характер реклами відбиває рівень розвитку суспільства, економічних і соціальних відносин.

Вплив реклами на соціальну дійсність аж ніяк не однозначний: вона стимулює розвиток товарних ринків і сфери послуг, підвищує політичну активність і водночас є засобом маніпулювання суспільною думкою і

поведінкою людей. Реклама — це соціальна технологія спрямованої інформаційної дії, мета якої — надати певного напрямку масовій або груповій активності, оскільки будь-яке рекламне повідомлення націлене на те, щоб вплинути на поведінку людини. З цього погляду вона становить безумовний інтерес для соціального дослідження.

Не вся реклама має комерційну орієнтацію на спонукання людей до купівлі — у сучасному світі рекламу використовують у різних соціальних сферах: в економіці (виробничі та комерційні фірми, банки і т. п.), у сфері послуг (медицині, освіті, пресі, туризмі і т. п.), у політиці (агітація за кандидатів на виборах тощо), у релігії (місіонерство і т. п.), у науці (популяризація досягнень науки в телевізійних передачах, буклетах, листівках і т. п.), в екології (акції на захист навколишнього середовища і тощо), у сімейних та міжособистісних стосунках (шлюбні об'яви, пропозиції познайомитися). Дослідники виділяють різні види реклами, серед яких: імідж-реклама; реклама стабільності; внутрішньофірмова реклама; реклама з метою розширення збуту продукції; переконуюча реклама; порівняльна реклама; нагадуюча реклама; підкріплююча реклама; реклама, яка інформує; превентивна реклама. На практиці та чи інша конкретна реклама може містити в собі кілька видів реклами одночасно. У даному випадку мова йде про політичну рекламу.

Політична реклама належить до різновиду імідж-реклами, оскільки вона спрямована на створення позитивного образу (іміджу) фірми або товару у партнерів або споживачів. У рекламі такого типу важли-

вим є надійність, ефективність діяльності, доброзичливість до клієнтів, стабільність.

Перші професійні команди у сфері політичної реклами розпочали свою діяльність в 30-х роках ХХ сторіччя [1]. У 1934 році в США була заснована перша професійна фірма Вайтекера та Бакстера, яка забезпечувала підтримку республіканцям протягом двадцяти років. У 60-ті роки кількість фірм, що займалися політичною рекламою, значно зросла. Найбільш успішними у політичній рекламі виявилися фахівці у сфері зв'язків з громадськістю, засобів масової інформації та рекламного бізнесу.

Під час передвиборної кампанії реклама є найдорожчим елементом, оскільки тільки завдяки їй виборці можуть більше дізнатися про свого кандидата, отримати додаткову інформацію. При цьому одним із головних етапів передвиборної боротьби є вивчення цільової аудиторії, оскільки політична реклама має апелювати до реальних інтересів та потреб людей, підтримку яких бажано мати.

Для того щоб досягти успіху під час передвиборної боротьби, кандидат має чітко орієнтуватися на інтереси електорату. Використовуються всі методи впливу, що наближають кандидата до електорату, який є цільовою аудиторією кандидата.

У теорії комунікації було встановлено, що люди обирають лише те, що вони самі хочуть бачити й сприймати. Аудиторія досить "вперта". Вона не хоче сприймати те, до чого не має схильності, що суперечить її уявленням" [2]. Для того щоб обрати найбільш ефективні методи впливу на аудиторію політичної реклами, необхідно знати характер цієї аудиторії.

Дослідженню психології масової аудиторії (психології мас, натовпу або публік) присвячені праці Д. Тарда, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Г. Ле Бона.

Французький дослідник Г. Ле Бон одним із перших зосередив увагу на відмінності

поведінки людини "масової" від людини "індивідуальної".

За Г. Ле Боном, у натовпі свідомо особистість зникає, при цьому почуття та ідеї усіх окремих одиниць, які утворюють ціле, приймають однаковий напрям. Індивід, який деякий час був серед натовпу, приходить у стан, що нагадує стан загипнотизованого суб'єкта [3, 174]. Індивід у натовпі піддається таким інстинктам, яким він ніколи не дає волю, коли буває один. У натовпі особа не схильна приборкувати свої інстинкти, оскільки натовп анонімний та не несе відповідальності. Почуття відповідальності у натовпі зникає.

Людина у натовпі дуже сприйнятлива до сугестивного впливу. У натовпі будь-яке почуття, будь-яка дія заразливі, до того ж, таким чином, що індивід дуже легко приносить у жертву свої особисті інтереси інтересам колективу. У натовпі діють тільки прості та надзвичайні почуття. Будь-яку думку, ідею або вірування, які вселяють у натовпі, натовп приймає або спростовує цілком та ставиться до них або як до абсолютної істини, або як до абсолютної неправди [3, 184]. Характерними рисами почуттів у натовпі є однобічність та перебільшення. Оскільки у натовпі відсутня відповідальність, сила почуттів значно збільшується.

Натовпу не подобається правда. Натовп відвертається від очевидності, яка йому не подобається, та віддає перевагу неправді, якщо вона його влаштовує. Той, хто вміє вводити натовп в оману, легко стає його владарем; той, хто намагається навчати натовп розуму, завжди буває його жертвою.

Ле Бон приділяє значну увагу мінливості натовпу, його здатності миттєво реагувати на імпульси, що він отримує від ватажка. Це показує, що людина у натовпі стає елементом нової системи. Вона не обдумує свої дії, а миттєво підкоряється отриманому будь-яким чином сигналу.

Проблему психології мас також вивчав німецький вчений З. Фрейд. Він стверджував, що домінуюча наука майбутнього — це

не історія, а психологія. "Історія стає психологією мас" [4, 283]. У своїй праці "Психологія мас і аналіз Я" Фрейд характеризує маси або натовп так:

"У натовпі індивіди знаходяться на одному рівні з нижніми шарами психічного, тобто у масі втілено людське несвідоме.

Особистість у масі розчиняється, індивіди втрачають власну думку та інтелектуальні здібності, вони більше не володіють своїми почуттями та інстинктами, їх думки та почуття спрямовані в одному напрямку. Моральні заборони в масі зникають, панують інстинкт та емоційність" [5, 126].

Маса імпульсивна, мінлива, легко збудлива, думає образами, які створюються асоціативно. Маса некритична, вона не знає сумнівів, істинне та хибне не створюють для неї проблем. Поведінка маси зумовлюється несвідомим, маса легко піддається сугестивному впливу.

Маса консервативна, поважає традицію, ненавидячи все нове та прогресивне.

Маса потребує ілюзій, завжди віддає перевагу ірреальному, а не реальному: нерепальне діє на неї з такою ж силою, що й реальне.

Маса поважає силу та авторитет, від свого вождя вимагає сили та навіть примусу [5, 130]. Фрейд приділяв особливу увагу взаємовідносинам натовпу і вождя. За словами Фрейда, вождь має у натовпі панівну та центральну позицію, є його стрижнем та виступає у ролі гіпнотизера.

Для того щоб пояснити те, що зв'язує людей, які складають натовп, а також психічні зміни, яких вони зазнають, Фрейд використовував поняття "лібідо", яке охоплює усі різновиди любові — любов людини до себе, дітей, рідних, своїх ідей. Фрейд вважав лібідо пояснювальним принципом колективної психології. Лібідо створює сутність душі натовпу. Це сила, яка підтримує та зміцнює єдність натовпу [5, 140]. Саме лібідо є причиною сугестивного впливу. Маса закохана у свого вождя, тому вона йому довіряє, підкоряється і сліпо за ним іде.

Для пояснення особливостей поведінки людей в масі Фрейд застосовував ще одне поняття з психоаналізу — "мімезис", або ідентифікація. Ідентифікація виявляється в акті імітації та наслідування зразка. Крім того, вона включає почуття симпатії, спільності з тим, кого наслідують [5, 155].

У натовпі люди ідентифікують себе з вождем, а тому уподібнюються та підкоряються йому. Крім того, люди в масі ідентифікують себе з групою осіб, до якої належать, тобто з масою. Така ідентифікація рятує їх від небезпеки, невизнання або агресії, яка йде від групи. Можливість бути таким, як інші, анонімним та подібним надає індивідам впевненості, дозволяє уникнути ситуацій напруги, невдоволення. За Фрейдом, відкриття чогось нового, вже знайомого, "упізнавання" відчувається як приємне. Таким чином, Фрейд пояснював походження наявних у масі емоційних симпатій.

Феномен масової психології досліджений і в працях сучасних учених.

Французький вчений С. Московичи в своєму "Історичному трактаті з психології мас" погоджується з основними положеннями теорії психології мас Тарда, Ле Бона та Фрейда. Зокрема, він приділяє увагу особливостям натовпу сьогодення.

Згідно з Московичи, замість людей, які зібрані в одному замкненому просторі одночасно, ми сьогодні маємо справу з розсіяними натовпами, тобто з публікою. Засоби масової комунікації зробили даремними зібрання людей, які інформували б одне одного та наслідували одне одного. Ці засоби проникають у кожний дім, знаходять там кожну людину для того, щоб перетворити її в члена певної маси, натовпу нового виду — нематеріального, розсіяного, домашнього. Ідеться про публіку або скоріше про публіку: читачів, слухачів, телеглядачів.

Публіці притаманні основні характерні риси класичного натовпу. Публіка опирається розуму, підпорядковується пристрасті, відкрита для навіювання, зачарована авторитетом лідерів, готова їм підкорятися

та схильна їх наслідувати. Але від колективного впливу лідерів, що діє там, де вони присутні, здійснюється перехід до впливу лідерів, які діють там, де їх нема. Це відбувається завдяки мас-медіа, що здатні здолати будь-які просторові обмеження. Таким чином, публіка піддається сугестивному впливу на відстані.

Кожна людина сьогодні входить до складу якої-небудь маси. Вона вже не належить публіці тільки для того, щоб опинитися у натовпі, або навпаки виходить з публіки тільки для того, щоб увійти в іншу.

Засоби масової комунікації не тільки значно збільшують владу вождів над публікою, вони також створюють новий тип вождя, того, хто опановує мистецтво преси — публіциста. "Кожен лідер, державний діяч повинен володіти, крім інших власних талантів, талантом журналіста, щоб формувати публіку, перетворювати її у партію, надавати їй необхідні імпульси для завоювання у неї авторитету. Для цього в наші дні достатньо мати голос, який "звучить по радіо",

і зовнішність, яка зачаровує по телебаченню" [4, 253]. Щоб створити для себе масу або публіку сучасним політичним лідерам достатньо володіти лише деякими елементами акторської майстерності.

Таким чином, у сучасному суспільстві засоби масової інформації є визначальним елементом. Вони змінюють природу груп: натовпи стають публікою. Вони перетворюють відносини між масами та вождями, формують як психологію, так і політику епохи.

1. Музыкант В. Л. Реклама: международный опыт и российские традиции. — М., 1996. — С. 127.

2. Почетцов Г. Г. Теория коммуникации. — К., 1996. — С. 26.

3. Психология народов и масс Гюстава Лебона / Пер. с франц. А. Фридмана, Э. Пименовой. — СПб., 1896.

4. Московичи С. Век толп: Исторический трактат по психологии масс. — М., 1996.

5. Преступная толпа. — М., 1998.

За круглим столом

Ю. Ф. Ярмиш,
к. філол. н., проф.
УДК 070: 37 "387"

Кафедрі періодичної преси — 50 років

День 25 грудня 2001 року надовго залишиться в пам'яті студентів, журналістів багатьох поколінь, викладачів Інституту журналістики. У найбільшому залі університетського комплексу відбулось урочисте засідання вченої ради Інституту журналістики, присвячене 50-річчю кафедри періодичної преси. Його відкрив змістовною промовою, багатою на факти і наукові спостереження, директор Інституту журналістики, доктор філологічних наук, професор В. В. Різун. Він сердечно привітав кафедру періодичної преси з ювілеєм.

Члени кафедри були запрошені із зали на святково прикрашену сцену. Це були зав. кафедри, доц. Т. О. Приступенко, проф. Ю. Ф. Ярмиш, доц. І. І. Гутиря, доц. О. К. Глушко, доц. М. К. Василенко, викл. Т. В. Смирнова, доц. М. І. Недопитанський, асист. В. Є. Сердюк, асист. М. В. Нагорняк, доц. А. В. Яковець, методисти кафедри Л. О. Ушакова, Т. О. Масловська. Вони утворили президію вченої ради. Поруч з директором Інституту і членами кафедри на сцені були присутні дружина колишнього зав. кафедри, професора Д. М. Прилюка — Віра Григорівна і дружина колишнього зав. кафедри, професора А. З. Москаленка — Анастасія Макарівна.

У своїй промові професор В. В. Різун, спираючись на документи, які розшукала в архівах Г. П. Семилетка, назвав перших завідувачів кафедри.

Згідно з наказом Ректора КДУ у 1951 році зав. кафедри теорії і практики радянської

преси став кандидат філологічних наук, доцент В. Є. Прожогін. Членами кафедри були кандидат філологічних наук, доцент В. А. Рубан, викладачі Б. А. Іванов, Д. Я. Шлапак. Кафедра мала аспірантів, серед них перший аспірант кафедри, фронтовик і військовий журналіст П. М. Федченко.

В архівах зберігся звіт про організаційну та навчальну роботу кафедри теорії і практики радянської преси за перший семестр 1951-1952 навчального року. У звіті самокритично зазначено, що всі викладачі кафедри, включаючи зав. кафедри Прожогіна В. Є. — сумісники, основні їхні посади — в інших вузах та редакціях. Цитуємо протокол мовою оригіналу: "До сих пор кафедра не укомплектована преподавателями соответствующей квалификации... На отделении журналистики не ведутся спецсеминары, до сих пор не организована нормальная учебная и производственная практика. Не читаются необходимые курсы и спецкурсы:

1. Истории украинской публицистики;
2. Истории публицистики буржуазных стран;
3. Спецкурсы по отдельным жанрам.

Преподавание теории и практики сов. печати носит чисто теоретический характер, не закрепляются теоретические знания на семинарах. Не ведется работа научных кружков. Нет кабинета журналистики. Не подобрана специальная литература. Отсутствуют газеты, как необходимое пособие для студентов".

Серед студентів відділення журналістики (воно діяло на філологічному факультеті з 1947 до 1953 року) бачимо знайомі прізвища студентів, які незабаром стали майстрами журналістської справи. Це Інна Барвінок, Михайло Канюка, Ігор Заседа, Анатолій Москаленко, Василь Симоненко, Анатолій Мельниченко та багато інших.

У звіті про роботу кафедри теорії і практики радянської преси КДУ за перший семестр 1952-1953 навчального року (засідання відбулося 23 січня 1953 року) бачимо вже іншого зав. кафедри — ним став доцент І. В. Прокопенко. У звіті знов констатовано, що хвилю у діяльності кафедри є те, що всі члени кафедри працюють в університеті за сумісництвом. Основна робота Прокопенка і Климова — у ВПШ, Карпов — редактор журналу "Блокнот агітатора", Рубан — помічник секретаря ЦК КП України: "Це звичайно відбивається на навчальній, науковій і виховній роботі".

В архівах зберігся наказ ректора університету № 1045 від 31 серпня 1953 року. У ньому втретє бачимо нового зав. кафедри теорії і практики радянської преси. Це кандидат історичних наук, доцент Слободянюк І. Н. (згодом — автор монографії "Преса Народного Китаю").

1953 рік — це рік створення факультету журналістики Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка, тож кафедрі теорії і практики радянської преси було розширено. Тепер вона діяла у такому складі: доц. Слободянюк І. Н. (зав. кафедри), доц. Рубан В. А., доц. Прокопін В. Є., доц. Прокопенко І. В., викладачі Федченко П. М., Шлапак Д. Я., Суярко Л. О.

В урочистому засіданні вченої ради Інституту журналістики взяв участь колишній перший аспірант кафедри, нині відомий вчений, доктор філологічних наук, професор Федченко Павло Максимович. Слухаючи професора, не вірилося, що йому вже понад 80 років. Такою схвилюваною, ясною, образною була його розповідь про роки становлення відділення журналістики, коли

єдиною кафедрою була кафедра журналістики. П. М. Федченко у 60-ті роки очолював кафедру історії журналістики, був деканом філологічного факультету. Професор нагадав студентам, що саме він був науковим керівником дипломної роботи В'ячеслава Чорновола. П. М. Федченко відзначив важливу роль у створенні факультету журналістики КДУ доцента В. А. Рубана, який двічі (з перервою) теж був зав. кафедри теорії і практики радянської преси.

У славному науковому шляху кафедри важливе місце належить зав. кафедри М. М. Шестопалу (50-ті роки), Д. М. Прилюку (60 — 80-ті роки), А. З. Москаленку (1983-1999 рр.). Кожен із цих учених, як декан факультету журналістики і зав. кафедри періодичної преси, у свій період діяльності, зробив гідний внесок у подальше вдосконалення навчально-педагогічного процесу, наукової діяльності факультету (з 1993 року — Інституту журналістики).

(Окремо про науково-педагогічну та публіцистичну діяльність професорів Д. М. Прилюка і А. З. Москаленка розказано в статті І. М. Забіяки та Ю. Ф. Ярмиша "Прилюківсько-Москаленківські наукові читання", яку надруковано у п'ятому томі "Наукових записок").

Студенти Інституту журналістики, численні гості аплодисментами зустріли виступ зав. кафедри періодичної преси, кандидата історичних наук, доцента Тетяни Олегівни Приступенко, яка очолила кафедру в грудні 1999 року.

Нині на кафедрі періодичної преси працює 8 викладачів (професор, 4 доценти, 2 асистенти, 1 викладач), за сумісництвом: 2 доценти та асистент. Викладачі кафедри забезпечують читання 18 нормативних курсів: "Теорія журналістики", "Правові основи масової комунікації", "Вступ до спеціальності", "Інформаційні жанри", "Репортерська праця", "Проблематика ЗМІ", "Журналістська етика", "Художньо-публіцистичні жанри", "Журналістське розслідування", "Теорія публіцистики і публіцистична майстерність", "Основи екології", "Дис-

ципліни спеціалізації", "Психологія журналістської творчості", "Економіка ЗМІ", "Аналітичні жанри", "Інформаційна політика", "Організація праці журналіста", "Безпека інформаційного простору та журналістської діяльності". Майже всі нормативні курси забезпечені навчальними програмами, планами практичних занять.

Співробітники кафедри періодичної преси у 90-ті роки опублікували нові монографії й навчальні посібники: А. З. Москаленко "Теорія журналістики", М. П. Подолян "Першооснови журналістської творчості", Ю. Ф. Ярмиш "Жанри сатиричної публіцистики", "Памфлет", Т. О. Приступенко "Сучасні політичні та економічні умови діяльності журналістики України", І. І. Гутиря "Економіка періодичного видання". Лише у 2001 році викладачі кафедри видали монографії: Приступенко Т. О. "Правові засади функціонування сучасних засобів масової комунікації України"; Беляков О. О. "Масова комунікація та екологічна політика". Вийшли друком навчальні посібники: Глушко О. К. "Журналістське розслідування. Теорія, історія, практика"; Беляков О. О. "Екологічна проблематика в засобах масової інформації"; конспект лекцій — Глушко О. К. "Теорія і практика журналістики: основи журналістських знань". За 2001 рік викладачі кафедри надрукували 24 наукові статті, активно виступали у пресі з публіцистичними матеріалами, літературними творами. Лауреатом літературної Премії імені Юрія Яновського за 2001 рік став Ю. Ф. Ярмиш.

Членів кафедри періодичної преси урочисто вітав Голова Національної спілки журналістів України І. Ф. Лубченко, який вручив доц. Т. О. Приступенку, проф. Ю. Ф. Ярмишу, доц. О. К. Глушку, доц. І. І. Гутирі, доц. М. К. Василенку, ст. викл. М. І. Недопитанському "Почесні грамоти" Національної спілки журналістів України — "За вагомий особистий внесок у розвиток вітчизняних ЗМІ, підготовку журналістських кадрів та з нагоди 50-річчя заснування кафедри періодичної преси".

Директор Інституту журналістики професор В. В. Різун від імені ректора Національного університету імені Тараса Шевченка — академіка В. В. Скопенка вручив доц. Т. О. Приступенку, проф. Ю. Ф. Ярмишу, доц. І. І. Гутирі, методистам кафедри Л. О. Ушаковій, Т. О. Масловській "Почесні грамоти" — "За особливо видатні заслуги перед Київським національним університетом імені Тараса Шевченка".

Ювілярів, членів кафедри періодичної преси, сердечно вітали Голова Асоціації гільдії редакторів України В. І. Боденчук, генеральний директор Укрінформу В. Ф. Чамара, президент національної радіокомпанії України В. І. Набруско, генеральний директор Київської державної регіональної теледіакомпанії В. В. Пасак.

Кафедра періодичної преси одержала цінні подарунки з оргтехніки.

Студенти Інституту журналістики аплодисментами вітали своїх викладачів зі славним піввіковим ювілеєм кафедри періодичної преси.

— Давайте спільними зусиллями творити історію Інституту журналістики нашого часу, щоб нам не довелося потім розшукувати її сторінок по архівах! — сказав на завершення урочистого засідання вченої ради директор Інституту журналістики професор В. В. Різун.

28 грудня 2001 року Президент України Л. Д. Кучма підписав Указ про присвоєння зав. кафедри періодичної преси, першому заступнику директора Інституту журналістики Приступенку Тетяні Олегівні Почесного звання "Заслужений журналіст України" — за великі заслуги у підготовці журналістських кадрів.

7 березня 2002 року Президент України Л. Д. Кучма у Маріїнському палаці вручив Т. О. Приступенку Посвідчення і Знак "Заслужений журналіст України".

Вітаємо Заслуженого журналіста України Тетяну Олегівну Приступенку з високою нагородою.

Перелік конференцій та інших наукових заходів, проведених Інститутом журналістики чи під його науковим та методичним патронатом упродовж 2000-2001 навчального року

1. Міжнародний семінар під егідою Міжнародного Республіканського Інституту "Уроки виборчих кампаній та роль ЗМІ" — 7-8 грудня 2000 року.

2. Всеукраїнська наукова міждисциплінарна конференція під егідою ПРООН "Гендер і суспільство: методологічні засади та культурні практики" — 20-21 грудня 2000 року.

3. Міжнародний міждисциплінарний семінар "Гендерна політика в освіті та роль ЗМІ" — 21 грудня 2000 року.

4. Всеукраїнська наукова конференція "Актуальні питання українського текстознавства" — 22 грудня 2000 року.

5. Міжнародна конференція під егідою ЮНЕСКО "Роль ЗМІ у попередженні поширення СНІДу" — 21-23 лютого 2001 року.

6. Всеукраїнська науково-теоретична конференція "Єдина Церква, єдина мова — єдина й незалежна Україна" — 29 березня 2001 року.

7. Міжнародний семінар під егідою Міжнародного Республіканського Інституту "Роль ЗМІ у процесі становлення політичних партій" — 5-6 квітня 2001 року.

8. Міжнародна міжвузівська науково-практична конференція "Мова мас-медіа XXI століття" — 19 квітня 2001 року.

9. У рамках Форуму деканів факультетів та інститутів журналістики постталантарних країн — міжнародна конференція "Підготовка журналістських кадрів у контексті відкритого інформаційного простору" — 20-21 квітня 2001 року.

10. У рамках щорічного свята "Журналістська весна" — міжнародна наукова студентсько-викладацька конференція "Журналістика — 2001. Актуальні питання моніторингу та інформаційного моделювання ЗМІ" — 24 травня 2001 року.

11. Прес-конференція для вітчизняних та зарубіжних журналістів "Резонансні теми у дзеркалі моніторингу ЗМІ" з представленням наукових результатів наукових програм Інституту журналістики або здійснених за його наукового та методичного патронату — 5 червня 2001 року.

12. Прес-конференція в УНІАН для вітчизняних та зарубіжних журналістів: Громадська ініціатива за чесні вибори "Твій голос" — представлення коаліції громадських організацій та результатів моніторингу ЗМІ, що здійснювалися під науковим та методичним патронатом Інституту журналістики — 4 липня 2001 року.

Наукове видання

**Наукові записки
Інституту журналістики**

Том 6

січень — березень
2002 рік

Підписано до друку 15. 04. 02
Формат 60х84/8. Гарнітура Times.
Друк трафаретний. Ум. друк арк. 17, 2
Обл.-вид. арк. 17,0 Наклад 500 прим.

Підготовлено до друку навчально-видавничою
групою Інституту журналістики.

Надруковано в навчально-поліграфічній
лабораторії Інституту журналістики.

04119, м. Київ, вул. Мельникова, 36/1, кімн. 103 - А