



НАУКОВІ ЗАПИСКИ

ІНСТИТУТУ ЖУРНАЛІСТИКИ

Декани
факультету
журналістики.

Маркевич
Олександр Петрович,
1971-1972



ТОМ **14**
2004

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ ІНСТИТУТУ ЖУРНАЛІСТИКИ

Том 14
січень – березень

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

Київ 2004

Свідомство про державну реєстрацію видано Державним комітетом інформаційної політики,
телебачення та радіомовлення України. Серія КВ № 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 застережено. 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.

О. В. Зернецька, д. політ. 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.

Є. А. Макаренко, д. політ. н., проф.

А. Г. Погрібний, д. філол. н., проф.

О. Д. Пономарів, д. філол. н., проф.

Н. М. Сидоренко, д. філол. н., проф.

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.

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту журналістики
Київського національного університету імені Тараса Шевченка 19 квітня 2004 року*

СЛОВО ДО ЧИТАЧА

Шановний читачу!

У першому цьогорічному томі розлого представлено лекційний фонд Інституту журналістики.

Лекції, цікаві не лише студентам, а й широкому загалу науковців і практиків видавничо-поліграфічної галузі, подала кафедра видавничої справи та редагування – "Розмірні параметри книжкових та газетно-журнальних видань" (проф. Тимошик М. С.) та "Роль художника, художнього та технічного редакторів у друкованому виданні" (к. філол. н. Шевченко В. Е.).

Змістовною та пізнавальною є стаття, присвячена ювілею навчального закладу, професора Ярмиша Ю. Ф. (кафедра періодичної преси) "Київський національний університет імені Тараса Шевченка: 170 років діяльності".

Розгорнуто й аргументовано про деталь і подробицю йдеться в лекції канд. філол. н. Святюця В. Ф. (кафедра історії літератури та журналістики).

У рубриці "Моніторинг ЗМК" варто звернути увагу на статтю Динікової Л. Ш. "Кримськотатарський друк", а в рубриці "Дисертаційне дослідження" цікаву новизною тему порушує Радчик Р. В. "Публіцистика Уласа Самчука у контексті українського державотворення".

У випуск уміщено статтю студента Інституту журналістики Дениса Іванова "Проблеми формування професійної культури українського журналіста в умовах сучасного медіа-простору".

Редколегія

ЗМІСТ

Слово до читача	3
-----------------------	---

Гість інституту

Ганжуров Ю. С. Парламентська преса: ресурс інформаційної довіри	6
Растегар Іраддж. Шпальта редактора як один із найважливіших складових елементів сучасної газети	10

Лекційний фонд

Тимошик М. С. Розмірні параметри книжкових та газетно-журнальних видань	16
Ярмиш Ю. Ф. Київський національний університет імені Тараса Шевченка: 170 років діяльності	26
Шевченко В. Е. Роль художника, художнього та технічного редакторів у друкованому виданні	38
Святовець В. Ф. "Гострому, всерозуміючому погляду на світ ми зобов'язані великим подробицям" (Й. В. Гете про категорії конкретного і загального в літературі та мистецтві)	56

Моніторинг ЗМК

Динікова Л. Ш. Кримськотатарський друк	60
Гоян В. В. Візуальний образ міжнародного телеканалу "Німецька хвиля"	65

Т О М У

Дисертаційне дослідження

Галич В. М. Саморедагування публіцистичних творів Олесем Гончаром: прагматика тексту	68
Коваль В. М. До проблеми автора барокового публіцистичного тексту	77
Вернигора Н. М. Література для дітей у XX столітті: жанрово-тематичний аспект	87
Трачук Т. А. Питання періодизації історії українського журналістичнознавства	95
Надточій О. Л. Закордонні видання "Кобзаря" Тараса Шевченка	101
Холод О. М. ЗМІ та іміджування політиків	106
Радчик Р. В. Публіцистика Уласа Самчука в контексті українського державотворення	119
Малий М. В. Міжнародний теледайджест (до постановки проблеми)	126

Погляд

Гоян О. Я. Аудиторія комерційного радіомовлення в контексті суспільних трансформацій	130
Іванов Д. В. Проблеми формування професійної культури українського журналіста в умовах сучасного медіа-простору	134

Ю. С. Ганжуров,
к. і. н., доц.
УДК 070:342.533

Парламентська преса: ресурс інформаційної довіри

Розкриваються особливості висвітлення законотворчої роботи Верховної Ради України в пресі, інформаційні ресурси підвищення ефективності парламентських ЗМІ на засадах прозорості політичних інститутів, умов співробітництва представників законодавчої влади і журналістів.

The article concerns features of the Supreme Rada of Ukraine legislative activity press coverages informations resources raising of parliamentary media efficiency based on clarity of political institutions conditions of journalists and legislative branch representatives cooperation.

Особливістю парламенту як представницького інституту державної влади є прозорість його діяльності, що передбачає публічність процесу законотворення. Власне відкритість парламентських структур становить основний зміст демократичної сутності єдиного законодавчого органу держави.

Важливим комунікатором законотворчої діяльності Верховної Ради України, який обумовлює якість інституційних зв'язків між складниками політичної системи та громадянського суспільства, а також виступає суспільним чинником формування іміджу депутатського корпусу та електоральної поведінки, вважається парламентська преса, що є предметом даного дослідження. Власне, зазначене словосполучення не набуло поширення у фаховій літературі й може тлумачитися у двох аспектах. У формалізованому (вузькому) плані під парламентською пресою ми розуміємо засоби масової інформації, засновником яких є Верховна Рада України. Проте навряд чи буде правомірним обмежувати коло таких видань газетою "Голос України", журналом "Віче" чи, наприклад, комунікативними можливостями дирекції теле-радіопрограм Верховної Ради України. Вочевидь представництво носіїв парламентської тематики в інформаційному просторі держави значно більше. Саме тому вбачається логічним поширити поняття "парламентська преса" на тих суб'єктів інформаційної діяльності, які

висвітлюють діяльність парламенту. Через це другий аспект визначення основних складників парламентської преси дає можливість залучити до кола інформаційних масивів визначеної тематики навіть такі ЗМІ, що за змістом публікацій не поділяють ідеї парламентаризму, віддзеркалюючи таким чином ставлення окремих соціальних прошарків до Верховної Ради України. У зв'язку з цим має рацію М. Шульга, який зазначає, що парламентаризм, на думку громадян, "без важелів контролю за обраними представниками до парламенту малоефективний, він може бути лише ширмою для олігархічно-кланових угруповань, які відстоюють не інтереси виборців, а свої власні" [1].

Природно, що за таких умов велике значення має роль преси, яка формує громадську думку, виконуючи функцію не лише засобу передачі інформації, а завдяки можливостям її коментування, інтерпретації набуває статусу виразника інтересів громадян. І це відбувається у той час, коли суспільство відчуває гостру потребу в інформації, передовсім законотворчої тематики при усвідомленні правових засад реформування політичної системи країни, які перебувають у центрі нинішньої діяльності парламенту. Багато у чому реалізація цього завдання залежить від рівня відкритості влади, зокрема Верховної Ради України. Поняття відкритості безпосередньо пов'язане з питанням висвітлення діяльності парламенту. Причому йдеться не лише про

трансляцію пленарних засідань. Це поняття є значно ширшим, воно опирається на інформаційний підхід до явищ і процесів теорії та практики парламентаризму. Відкритість у наших умовах передбачає широку просвітницьку роботу серед населення щодо законів, як уже прийнятих, так і тих, що готуються до розгляду. Визначений підхід до відкритості законодавчого процесу активізує увесь спектр зворотного зв'язку між парламентом і громадськістю. Відомо, що своєрідним посередником між цими категоріями політичної системи і громадянського суспільства є преса. Власне, завдяки її комунікативним можливостям соціум набуває ознак інформаційного суспільства, і питома вага парламентської тематики багато в чому залежить від первинної інформації, яка стає основою відповідних повідомлень різних ЗМІ. Перелік джерел такої інформації та організаційно-правових заходів для одержання наводить Ю. Гнатевич, який пропонує створити "Кодекс законів про відкритість влади в Україні" [2]. На його думку, цей документ має включати врегульовані питання щодо широкого доступу до пленарних засідань Верховної Ради України представників преси, офіційного надання ЗМІ законопроектної документації, розгляду пропозицій законотворчого характеру, що їх ініціюють неурядові організації, залучення об'єднань громадян і наукових установ до підготовки й обговорення законопроектів тощо. Таким чином парламент може ініціювати створення механізмів прозорості своєї діяльності. Реалізація зазначеної програми дозволить розв'язати принаймні два гострих питання, пов'язаних із висвітленням роботи Верховної Ради України. По-перше, парламентська преса одержує безпосередньо від суб'єкта політичної комунікації первинну інформацію, що позбавлена кон'юнктурних нашарувань. По-друге, підвищення публічності законотворення через залучення до роботи законодавчого органу представників громадськості створює в суспільстві канали електоральної комунікації, структурує альтернативні варіанти формування громадської думки, які функціонують в інформаційному просторі за межами впливу парламентської преси. У такий спосіб щодо ЗМІ утворюється своєрідний індекс оцінювання об'єктивності та неупередженості у висвітленні роботи парламенту, закладаються інформаційні основи для порівняльного аналізу.

Такий підхід до формування методики оцінювання неупередженості чи заангажованості ЗМІ дуже важливий, коли, як слушно зазначає І. Заславський, "преса дозволяє собі методичне цькування парламенту" [3]. У зв'язку з цим постає питання про правомірність кваліфікації брутальних виступів журналістів як парламентських. Адже за характером і спрямованістю такі публікації насправді є антипарламентськими тому, що мають на меті дискредитацію єдиного законодавчого органу держави і відповідне формування громадської думки. Навіть у соціологічних опитуваннях, що друкує преса, зовні нейтральних, часто закладаються абсолютно неправомірні питання на кшталт того, "чи довіряєте ви Верховній Раді", з відповідно переважаючими негативними відповідями. Провокація тут, на наш погляд, не в низьких показниках отриманої ЗМІ "довіри", а в формулюванні запитання в принципі. Відомо, що парламент, на відміну від інших гілок влади, є легітимним виборним органом, який формується єдиним джерелом влади – народом України. Відповідно до цього виборці не можуть висловлювати недовіру парламенту в цілому. Вони, до речі, цього і не роблять. Громадяни демонструють своє ставлення до якоїсь окремої групи політично структурованого парламенту відповідно до своїх електоральних уподобань. Отже, на рівні громадської свідомості робиться підміна понять частковості загальною категорією, фактична маніпуляція системою оцінювання за допомогою некоректно сформульованих запитань. Навряд чи цього не розуміють видавці, що висвітлюють парламентську тематику.

Поширеною стала тенденція до переважання в публікаціях зазначеної тематики не первинної (офіційної) інформації, а коментарів ситуації навколо парламентської трибуни. У контексті теорії політичної комунікації такі явища можуть призвести до так званого конфлікту інтерпретації парламентської практики. Як зазначає Ю. Хабермас, "інтерпретатори заздалегідь не можуть бути впевнені в тому, що вони і ті, хто ними випробовується, виходять з одних припущень. Інша проблема полягає у тому, що до мови, яка констатує факти, потрапляють оцінні судження" [4]. На нашу думку, остання теза щодо проблемності категорій оцінювання є неодмінною властивістю коментарів парламентських подій.

Проте в інформаційному просторі, де має існувати баланс противаг, функцію альтернативного каналу комунікації може виконувати офіційна хроніка подій. На жаль, у нинішньому варіанті (через прес-службу парламенту, інформаційні агенції тощо) така інформація доволі дозована. У зв'язку з цим постає питання про визначення статусу інформації, що циркулює каналами парламентської комунікації. Саме тому заслуговує на увагу думка С. Светової про політику "закритих дверей", яку підтримують окремі народні депутати, вважаючи, що інформація, цікава для журналістів, є конфіденційною або секретною. Через це важливо усвідомлювати, що відповідно до ст. 30 "Закону про інформацію" конфіденційною вважається інформація комерційного чи банківського характеру або інша інформація, чий правовий статус визначається Верховною Радою на прохання Кабінету Міністрів України, розголошення якої загрожуватиме життю й здоров'ю людей [5]. Секретна інформація містить державну таємницю. Її розголошення може завдати шкоди особі, суспільству, державі. Інформація, що не стосується зазначених вище положень, має класифікуватися як відкрита. Тому громадяни, які потребують інформації для виконання своїх професійних обов'язків, мають пріоритетні права на її отримання. З метою уникнення непорозумінь між депутатами і пресою парламентарям варто знати права журналістів. Безперечно, що інформаційна ситуація, інші проблеми, пов'язані з прозорістю законодавчого процесу, вимагають взаємних, зустрічних кроків до толерантного діалогу, коректних стосунків між суб'єктами політичної комунікації. Шлях до цього, принаймні з боку преси, визначений "Кодексом етики українського журналіста": "У світовій практиці вже давно зроблено спробу унормувати журналістську діяльність згідно з принципами суспільної моралі. Мається на увазі, передусім, Кодекс журналістської етики, ухвалений ООН ще у травні 1950 року. Ним започаткований комплекс норм, згідно з якими найтяжчими професійними злочинами журналіста є такі дії, як навмисна дезінформація, обмова, наклеп, необгрунтовані обвинувачення" [6]. Навряд чи ці явища перебувають у суто теоретичній площині відносин між ЗМІ і парламентом в Україні. Якщо шукати причини вад у висвітленні діяльності Верховної Ради України

парламентською пресою, то поміж тих, які перебувають, так би мовити, за межами журналістського сумління, є й такі, що можуть бути розв'язані цілком цивілізовано з урахуванням обопільних інтересів. Йдеться про збільшення інформаційної бази парламентської практики, що має бути предметом уваги журналістів, про пошук можливостей підвищення ресурсу інформаційної довіри. Розв'язання цього питання багато в чому унеможливить конфліктні ситуації в комунікативному просторі. У зв'язку з цим слушною вбачається думка Д. Ольшанського, який, вивчаючи природу виникнення політичних інсинуацій та чуток, наголосив, що частогусто вони є результатом браку потрібної громадянам інформації [7].

Ця обставина актуалізує питання забезпечення доступу журналістів до законотворчої інформації парламенту: власне законопроекти, порівняльні таблиці, висновки аналітичних служб апарату парламенту, прес-релізи пресових служб мають бути доступними для журналістів без будь-яких обмежень. На жаль, поза пильною увагою репортерів залишається такий доволі промовистий інформаційний масив, що віддзеркалює парламентську практику, як депутатський запит, недостатньо висвітлюються дні уряду у Верховній Раді України та парламентські слухання. На нашу думку, помітно збагачуватимуть інформаційний масив парламентської тематики сюжети про роботу апарату Верховної Ради України та парламентські слухання. На нашу думку, помітно збагачуватимуть інформаційний масив парламентської тематики сюжети про роботу апарату Верховної Ради України. Існує потреба у висвітленні питань юридичного, аналітичного, комп'ютеризованого забезпечення депутатського корпусу, функціонування секретаріатів профільних комітетів Верховної Ради України, встановлення міжпарламентських контактів, зв'язків Верховної Ради з органами місцевого самоврядування тощо.

Наступний шлях до підвищення інформаційної місткості парламентської преси полягає у збільшенні авторського представництва, передовсім за рахунок народних депутатів. Нині їх участь у мас-медійному просторі репрезентована переважно у жанрі інтерв'ю. До речі, В. Здоровега кваліфікує цей жанр як вирішальне джерело найновішої інформації [8]. Додамо: можливо, не лише найновішої, а й системної

інформації, оскільки питання кореспондента значною, а в окремих випадках – вирішальною мірою, обумовлюють як композицію, так й інформаційну місткість публікації. З огляду на те, що на практиці трапляються випадки довільного викладу авторської думки в процесі редакційного опрацювання, саме цей жанр, який є доволі поширеним у парламентській пресі, потребує особливої уваги. Можливо, через це інтерв'ю, на відміну від інших газетних жанрів, набуло особливого статусу в Законі України "Про авторське право і суміжні права". У цьому документі чітко зафіксовано, що "опублікування інтерв'ю допускається лише за згодою особи, яка дала інтерв'ю" [9]. Є надія, що ця норма закону значною мірою унеможливить довільне тлумачення авторської думки інтерв'юєрами.

Відомо, що стислі жанри преси обмежують можливості ґрунтовного висвітлення проблеми. Адже в основу комунікативного повідомлення у формі невеликої кореспонденції, замітки часто покладений власне висновок. Аналіз матеріалів парламентської тематики на предмет їх співвідношення в ракурсі "позитив-негатив" при системному опрацюванні джерел не дає повної картини щодо інформаційної насиченості газетних публікацій, якщо не застосовувати метод "експертних оцінок". Його сутність полягає у з'ясуванні зовнішніх чинників, що впливають на інформаційні потоки, а також на позицію автора. Зрозуміло, що автор, явно заангажований на брутальну критику, не є першим ланцюгом у комплексній кампанії з проведення чорних PR-акцій. "З точки зору суспільствознавців, ідеальним параметром було б співвідношення 50 : 50", – зазначає В. Шкляр, оцінюючи критичну спрямованість преси, – хоча сьогодні "негатив" за своїм вмістом вмістом у виданні ... у 4–5 разів перевищує "позитив" [10]. У масиві джерел, що висвітлюють роботу вищого законодавчого органу, такого співвідношення поки що не спостерігається, можливо, завдяки певному балансу політичних сил у суспільстві, віддзеркаленням якого і є парламент.

Варто також взяти до уваги вельми усталену тенденцію до позитивної персоніфікації парламенту, коли об'єктом висвітлення є окремі депутати, конкретні депутатські групи і фракції, які мають можливість впливати на пресу за допомо-

гою формальних чи опосередкованих важелів управління комунікативною мережею.

Таким чином, оцінюючи інформаційний ресурс парламентської преси, можна зробити висновок про наявність правових, організаційних резервів підвищення рівня висвітлення ЗМІ діяльності Верховної Ради України, що може бути реалізована у частині збільшення індивідуальних джерел парламентської практики, залучення до комунікативного обігу носіїв первинної інформації, визначення умов роботи та норм професійної відповідальності парламентських журналістів, а також рівня публічного законотворчого співробітництва парламентарів і представників громадськості в межах конструктивного діалогу на сторінках парламентської преси.

1. Шульга М. О. Динаміка образу Верховної Ради у громадській думці українського суспільства // *Парламентаризм в Україні: теорія та практика*. – К., 2001. – С. 485.

2. Гнатевич Ю. Висвітлення діяльності Верховної Ради як проблема комплексна // *Вісник програми сприяння парламентам України*. – 1999. – № 4. – С. 7–8.

3. Паславський І. Парламентська публіцистика: особливості, здобутки й прорахунки // *Збірник праць наукової преси*. – Л., 2000. – Вип. 3. – С. 238.

4. Хабермас Ю. Моральное познание и коммуникативное действие: Пер. с нем. Д. В. Складнева. – СПб., 2000. – С. 45.

5. Светова С. Стосунки Верховної Ради України із засобами масової інформації // *Вісник програми сприяння парламентам України*. – 1997. – № 1. – С. 10.

6. Приступенко Т. Кодекс етики українського журналіста // *Сучасне та майбутнє журналістики в плюралістичному суспільстві*. – К., 1999. – С. 88.

7. Ольшанський Д. Политический PR. – СПб., 2003. – С. 117.

8. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості. – Л., 2000. – С. 101.

9. *Відомості Верховної Ради України*. – 2001. – № 4.

10. Шкляр В. І. Соціальна норма і престиж преси // *Українська періодика: історія і сучасність*. – К., 1997. – С. 26.

Ірадж Растегар,

асп.

УДК 070.55

Шпальта редактора як один із найважливіших складових елементів сучасної газети

У статті досліджується роль і значення такого елементу газети, як шпальта редактора, розглядаються її основні тематичні напрями, а також професійні вимоги до написання.

The editorial is one of the mainest units of a newspaper. In the article the role and maning of so important element of a newspaper as editorial are researched, its main thematical tends and writing professional reguirements are distinguished.

Сьогодні, коли Іран стає на шлях демократичного розвитку, починає розбудову ринкової економіки, намагається відчувати себе повноправним членом цивілізованого світу, виникає чимало проблем щодо різних аспектів діяльності нашої держави, переосмислення місця мас-медіа в громадянському суспільстві. Зрозуміло, що це накладає на них особливу відповідальність. Бо суспільство не може стати кращим, людянішим і гуманнішим без демократії, воно вже не може жити за старими схемами та настановами, воно має стати принципово іншим.

Тому важко уявити поступ будь-якого сучасного суспільства без розвиненої системи засобів масової інформації – оперативного, дохідливого й дієвого каналу формування громадської думки. Уся система ЗМІ – це засіб здійснення єдиного процесу поширення ідей, суспільно значущої інформації, виховання соціальних почуттів тощо. Як складова частина суспільства, ця система покликана безперервно відображати суспільне життя в усіх його діалектичних зв'язках і взаємозалежностях, суперечностях і конфліктах.

Щоправда, системі ЗМІ Ірану доводиться наздоганяти світову масову комунікацію, засвоювати її досвід. Адже вихід першої іранської газети збігається з періодом інформаційно-комерційного розвитку європейської журналістики, тобто коли з'явилося перше офіційне дер-

жавне видання в Ірані, преса західних країн досягла найвищого розвитку.

Сучасний інформаційний простір Ірану репрезентують численні джерела комунікації – канали ТБ і радіо, газети та журнали, інтернет-видання тощо. Нині кількість їх постійно зростає, невпинно розвиваються новітні інформаційні технології. І все ж таки роль і значення преси як четвертої влади з кожним днем стають усе важливішими. Бо саме друковані засоби масової інформації, одним із основних завдань яких є аналіз і коментарі подій та явищ, що відбуваються в суспільстві, а також вираження громадської думки, мають сприяти створенню вільного інформаційного простору держави. Навіть основні правила нової демократії, як скажімо, загальні вибори та вибори уряду, вважаються результатами впливу та дії преси й відбиття різних поглядів і думок на її сторінках.

Слід зазначити: сучасна демократична преса Ірану, що ґрунтується на засадах історичної взаємодії прогресивної думки та політичної преси Заходу, виникла в другій половині XVIII століття на противагу офіційній деспотичній пресі [1, 30]. Початок професійної преси – це час появи одного з основних елементів газети – шпальти редактора. Її розвиток, як і всіх друкованих видань, переживає і злети, і падіння.

В особливо важкі періоди вона навіть застигала у своєму розвитку й часом була схожа на

важко хворого пацієнта, якого могло врятувати лише чудо. Та, незважаючи ні на що, преса продовжувала свою діяльність. Крім передачі інформації, перед пресою так само, як і перед радіо й телебаченням, стоять ще й інші, дуже важливі завдання.

Це насамперед публікування статей, фотоілюстрацій, карикатур тощо, що вже самі по собі були засобом передачі інформації. Якщо для передачі новин радіо й телебачення було більше можливостей, то для реалізації цієї функції журналісти мали готувати коментарі до явищ і подій, що відбуваються. Таким чином, "думка" як додаток до новин відкрила свій шлях до кореспонденції. "Journalistic Articles" від самого початку появи в пресі й до цього часу постійно видозмінювалась (див. табл.). Якщо за тематикою ці статті поділяються на політичні, економічні, культурні, соціальні тощо, то за формою подачі вони становлять три групи, а саме:

- прості інформаційні;
- фантастичні, оповідні, описові;
- дослідницькі, статистичні, наукові та документальні.

У свою чергу прості інформаційні статті поділяються на такі:

- шпальта редактора;
- запис;
- коментарі та думки;
- аналіз і пояснення;
- друкована критика.

Отже, шпальта редактора є підвидом простої інформаційної статті, що найбільше привертає увагу читачів. Майже кожна іранська газета чи журнал починаються саме зі шпальти редактора, яка, по суті, є дзеркалом, що відбиває погляд й

позицію керівників видання. Однак мета публікації полягає не лише в тому, аби повідомити, проаналізувати, прокоментувати будь-які явища, події, а й висловити своє ставлення до них. Цілком закономірно, що підготовку шпальти редактора здійснюють найдосвідченіші та найкваліфікованіші працівники редакції, які володіють всебічними знаннями з різних галузей науки, історії, літератури, державотворення, економіки, психології тощо, вміють найповніше довести до відома читачів певну позицію і відпо-відним чином вплинути на громадську думку [1, 94]. Взагалі, якщо порівнювати газету як цілісний організм з людиною, то шпальту редактора можна назвати серцем видання.

Та, незважаючи на важливість шпальти редактора у виданні, дослідженню її значення й ролі в сучасній журналістичнознавчій літературі не приділялася належна увага.

Отже, спочатку розглянемо мету й завдання шпальти редактора на прикладі трьох найважливіших газет Ірану ("Салам" – орган лівої політичної позиції, "Ресалат" – правої, "Кейхан" – одне з найстаріших видань Ірану з 60-річним стажем), виходячи з основних ознак газетних публікацій, до яких належать:

- системність у подачі інформації, детальна розповідь про події;
- обґрунтування актуальної інформації специфічними шляхами, публікація додаткових повідомлень, фотографій, ілюстрацій;
- тенденції до узагальнень, масштабність у подачі інформації через відповідний відбір фактів, організацію за допомогою добірок, рубрик, сторінок, а також матеріалів оглядового характеру;

Таблиця

Тематика друкованих статей	А. Прості інформаційні: 1. Шпальта редактора 2. Запис 3. Коментарі, думки 4. Аналіз і пояснення 5. Друкована критика Б. Фантастичні, оповідні, описові В. Дослідницькі, статистичні, наукові й документальні
----------------------------------	---

– аналіз та глибоке проникнення в сутність основних подій дня, намагання дати їм оцінку тощо [2, 58–59].

Для розуміння важливості шпальти редактора в цих газетах стисло охарактеризуємо кожну з них.

Газета "Ресалат" була заснована в 1985 році. Обсяг – 16 сторінок, формат – 36х61. Кольоровий друк. Мова видання – перська. Тематичні напрями: політика, економіка, культура, спорт, література, міжнародні новини тощо. Колишній власник – Аятома Азарі Гомі. Зараз належить "Бонят ресалат". Директор Мартеза Набаві, головний редактор Казем Анбаблуді. Крім штатних працівників, користується внутрішніми та зовнішніми агентствами. Має власну друкарню. Фінансується частково за державний рахунок та прибутку від реалізації тиражів і розміщення реклами [3, 8].

Сповідуючи погляди лівої позиції, "Ресалат" у політичній галузі дотримується таких принципів:

- лідер вище ніж Конституція;
- законність усіх громадських органів залежить від лідера;
- релігійні діячі керують усіма справами як у країні, так і в суспільстві;
- діяльність партій обмежується;
- визнання тільки фундаментальних засад;
- несприйняття політичного співробітництва народу;
- схильність до лібералізму в питаннях зовнішньої політики.

Позиція газети щодо економічної політики:

- підтримання курсу на приватизацію;
- захист позицій управління економікою;
- економічний поступ не суперечить ісламській моралі;
- дотримання принципів суспільної справедливості в економічному розвитку;
- обмеження торгівлі як чинника і зовнішніх ресурсів.

У культурній галузі газета сповідує такі постулати:

- заперечення можливості обміну культурами;
- визнання факту існування культурного нападку;
- захист національних культурних здобутків;
- підтримка контролю діяльності в галузі культури урядом і державою;
- відстоювання традицій у культурній стратегії;

– нагляд релігійних діячів за розвитком культури [4, 112].

Щоденна суспільно-політична газета "Салам" заснована в 1990 році. Обсяг – 16 сторінок. Формат – 36х61. Чорно-білий друк. Має свою друкарню. Найбільш популярна серед молоді. Користується внутрішніми й зовнішніми інформаційними агентствами як джерелами новин. Існує за рахунок державних субсидій, партійних дотацій, а також комерційної діяльності видавництва. Власник та відповідальний директор – Мусафі Ховейні. Керівництво здійснює редакційна рада.

Як представник лівого флангу, газета "Салам" у політичній сфері стоїть на таких засадах:

- обмеження повноважень релігійного лідера у питаннях Конституції;
- устремління до мети на противагу устремління до дій;
- захист експорту революції;
- досягнення порозуміння між ісламом і демократією;
- відстоювання свободи;
- підтримка напряму розвитку зі Сходом;
- об'єднання з незалежними державами;
- опір політиці Америки.

Ліва позиція газети зумовлює економічну політику. Це насамперед:

- обмеження суцільної приватизації;
- стимулювання участі держави у вирішенні економічних питань;
- визначення державою стратегії й тактики економіки;
- перегляд економічного проекту "Базар";
- визначення першочерговості у вирішенні таких питань, як незалежність, суспільна справедливість, економічний розвиток;
- зміцнення й сприяння розвитку кооперативів;
- належна увага сільськогосподарській проблемі;
- підтримка проекту довгострокового промислового розвитку;
- використання іноземних інвестицій.

У галузі культури позиція газети така:

- стоїть на сторожі культурних надбань;
- всебічно захищає виробництво національної культурної продукції;
- наполягає на суворому дотриманні свободи;
- заперечує превалювання особистої думки над законом у культурній сфері;
- підтримує інвестиції держави та субсидії;

- приділяє увагу внутрішнім чинникам культурної агресії;
- заохочує політичні, громадські організації до вирішення культурних проблем;
- сприяє піднесенню національної культури та обміну з іншими державами, а також викоріненню ворожих виявів [4, 100].

Третя газета, яку розглядаємо в нашому дослідженні, – "Кейхан". Понад 60 років вона щоденно виходить у світ. Перший номер вийшов на чотирьох сторінках, маленьким форматом, тиражем майже 2 тисячі примірників. Головний редактор призначався шахом [4, 112]. Після революції керівника редакції призначає лідер пануючої влади, тобто чинний президент Ісламської республіки. Зараз газета виходить обсягом 16 сторінок, її формат 65х45. Інформацію з різних галузей політики, економіки, суспільних, соціальних, культурних питань забезпечує 12 спеціальних служб. Газета має кореспондентські пункти в Америці, Німеччині, Англії, Італії, Кувейті, Судані й Австралії.

Існує за рахунок економічної діяльності, тобто продажу, розміщення реклами, оголошень, а також частково завдяки фінансовій допомозі держави.

Шпальта редактора трьох зазначених газет була проаналізована відповідно до таких параметрів:

- цілісність у висвітленні порушених питань;
- відповідність інтересам читачів, незважаючи на їх точку зору чи ідеологію;
- розкриття теми (глибоке чи поверхове);
- розгляд обговорюваної події (повний чи недостатній);
- значущість пропонованої теми;
- достовірність і ретельність у відборі фактів;
- всебічність розкриття теми та відповідність дійсності;
- дохідливість, логічність, зрозумілість у викладенні фактів;
- дотримання норм сучасного правопису;
- вплив на громадську думку;
- дієвість, ефективність та результативність.

Щодо змісту шпальти редактора, то вона може бути як політичною, економічною, так і простим коментарем до будь-якої суспільної події чи критикою політичного, культурного діяча [2, 34]. Але обов'язково вона має насамперед висвітлювати офіційну точку зору й позицію редакції щодо будь-якого явища, події, що мають суспільну вагу. Це й зумовлює її постійне місце-

розташування у виданні й те, що друкується вона під рубрикою "Шпальта редактора". Слід зазначити, що інколи деякі видання дають такі матеріали під іншою назвою, наприклад, "Слово дня", "Передмова" тощо. Проте читачі завжди повинні мати можливість визначити саме ці статті, як за змістом і формою подачі, так і за місцем їх розташування. Як правило, такі статті не мають назви й автор їх теж не завжди вказується. Лише у виняткових випадках, коли автором є видатний політичний діяч, фахівець певної галузі, відомий журналіст або редакція намагається привернути увагу найбільшої кількості читачів, такі статті друкуються з конкретною назвою й зазначенням імені автора. Проте такі статті мають бути написані не тільки зі знанням справи, а й гарною літературною мовою, дохідливо, захопливо, аби це справило на читачів певне враження й у свою чергу сприяло зростанню накладу видання [5, 52].

У результаті аналізу було також з'ясовано, що тематика шпальти редактора поділяється за такими основними напрямками: зовнішня політика, парламент і право, соціальні проблеми, культура, економіка. Хоча варто зауважити, що матеріали на суспільні, політичні теми здебільшого написані нецікаво, з мінімальною кількістю фактів, тому більшість із них не викликали інтересу читачів. Така ж доля спіткала переважну кількість публікацій з питань культури. Щодо шпальт редактора, які висвітлювали події у парламенті, економічні питання, слід зазначити, що вони були змістовними, глибокими у розкритті й аналізі ситуації. Це, зрештою, привернуло до них увагу читачької аудиторії. Серед трьох зазначених друкованих видань більшу кількість шпальт редактора мають, відповідно, "Салам", "Ресалат", "Кейхан". Перша з них найбільше уваги приділяє питанням зовнішньої політики, парламенту й праву, соціальним проблемам, культурі та економічній ситуації. "Ресалат" присвячує більшість своїх колонок темам культури, парламенту, соціальним питанням, зовнішній політиці та економіці. Шпальта редактора газети "Кейхан" здебільшого висвітлює діяльність парламенту, зовнішньополітичні, соціальні, економічні та культурні проблеми.

У цілому ж слід зазначити, що газета "Салам" має краще становище порівняно з двома іншими. Проте мусимо констатувати, що іранська преса має переглянути й переосмислити ситу-

ацію в сфері підготовки шпальти редактора. Слід більше уваги приділяти вибору теми, особливо в розділі зовнішньої політики, культурних і соціальних проблем. Оскільки вибір більшості тем шпальти редактора диктується редакцією, їх осмислення та реалізація вимагають творчого підходу в підготовці, не дотримуючись заздалегідь вибудованої схеми, а враховуючи конкретні життєві ситуації та обставини. Визначальними чинниками мають бути: політична актуальність подій і явищ, життєва необхідність, інтереси читачської аудиторії. А ще дуже важливим є те, хто розробляє, осмислює й розкриває тему, тобто особистість журналіста, його духовність, індивідуальність, риси характеру, таланти. І тут не останню роль відіграє відданість журналіста, сказати б, залюбленість його в певну тему. Крім того, наявність теоретичних і практичних знань з досліджуваної проблеми, широка загальна ерудиція.

Досвідчений журналіст перш ніж висвітлювати певні події, явища, ситуації тощо обов'язково зосередить на них свою увагу, всебічно дослідить, проаналізує й оцінить їх. Але завжди він має справу з фактами, при роботі з якими мусять дотримуватись об'єктивності, сприймати їх у єдності з іншими та розглядати кожний конкретний факт окремо. Це також вміння викласти матеріал так, аби досягти потрібного ефекту, тобто привернути увагу читача, зробити свою публікацію зрозумілою для нього, переконати в правильності висловленої думки, примусити повірити в неї [6, 60]. Для того щоб досягти цієї мети, працівник пера має дбати й про побудову свого матеріалу, стиль викладу, першу й останню фразу, висновки, а також заголовок.

Успіх журналістського твору залежить від вдалого заголовка, який є не просто назвою журналістського твору, насамперед, це незмінний елемент газети, що лаконічно, стисло, чітко, конкретно відбиває основний задум шпальти редактора, його ідею. Водночас він є уособленням специфіки газетної мови, бо саме в заголовку синтезовано особливості газети як соціального мовного явища. Адже саме із заголовка починається кожна публікація на газетних шпальтах. Він може "вбити" найкращу статтю, відвернути увагу читача від найактуальнішого, цікавого матеріалу. А влучна, яскрава назва спроможна "втягнути" посередню за змістом публікацію. Тому заголовок, як правило, працює на імідж ви-

дання. Найбільш ясний і точний, він не лише окреслює тему, а й впливає на вибір читача: цікаво йому буде ознайомлюватися з текстом чи ні. Крім того, він має бути максимально зрозумілим, по можливості, коротким, являти собою найпростішу синтаксичну конструкцію. Відповідно до поставленої мети заголовки шпальти редактора поділяються на інформаційні (якщо основне завдання – нести читачеві нову інформацію) і мотивуючі (коли подається інтригуюча, емоційна інформація). При підборі заголовка слід знайти в тексті ключові слова, які здатні не лише привернути увагу читача, а й здивувати його. За основу можна також узяти відомий афоризм, прислів'я, приказку, назву книги тощо, використати гру слів, сполучити несподіваним способом слова.

Ефективність шпальти редактора також залежить від уміння автора дібрати влучний, лаконічний заголовок, що працюватиме на читача, керувати його увагою. Зробити його цікавим та інтригуючим, точно передати зміст і допомогти читачеві зорієнтуватися в порушених проблемах – справа нелегка, що потребує багато зусиль, таланту, знань і досвіду.

Саме тому журналіст повинен виявити авторську індивідуальність у пошуку оптимальних засобів впливу, експресії для оформлення шпальти редактора.

Наступний важливий елемент шпальти редактора – зачин, який, передуючи основному викладові, вводить читача в суть теми, налаштовує на сприймання матеріалу, надає розповіді відповідної тональності. Зачин можна вважати вдалим, якщо він складений з урахуванням правила наближення інтересів. Він мусить прикувати, зупинити на собі увагу читачів, зачепити, примусити їх замислитись, допомогти автору передати свою ідею. У зачині слід уникати довгого першого абзацу, не варто вживати у реченнях складних підрядних конструкцій.

Отже, перша фраза, як і заголовок, несе на собі велике психологічне навантаження, впливає на емоції, змушує думати про речі загальнолюдські, життєві.

Якщо всі елементи шпальти редактора (заголовок, зачин, виклад основної частини) як журналістського твору добре продумані, виважені, відповідають ідейному задумові, органічно продиктовані характером осмисленого матеріалу, спрацьовують на розкриття теми, то досягається

необхідна гармонія змісту й форми, і вплив журналістського виступу на читачів буде результативним і ефективним.

Таким чином, проаналізувавши на прикладі трьох найважливіших газет Ірану "Салам", "Ресалат", "Кейхан" значення і роль шпальти редактора, спробуємо зробити деякі висновки. Як один із основних елементів видання, шпальта редактора покликана відтворити погляди й позицію редакції щодо подій і явищ, які відбуваються в суспільстві.

Нині все більше домінує тенденція до виділення і констатування преси як особливої структури зі своїми соціальними функціями, по-перше, як засобу інформаційного обслуговування суспільства, задоволення його інформаційних потреб, і по-друге, журналістика з точки зору загально-громадських потреб та інтересів покликана виконувати життєво важливу політичну функцію – сприяти громадянській згоді, підтримувати соціальну рівновагу і т. ін.

Упродовж усієї історії іранська преса відігравала значну роль у політичному, соціальному та культурному житті. Незважаючи на ідеологічні обставини, що полягають у партійному та державному контролі над друкованим словом, у пресі Ірану завжди порушувалися важливі суспільно значущі теми соціального та демократичного будівництва, гостро критикувалися основні вади.

У світлі вищесказаного постає надзвичайно актуальна проблема політичних та економічних умов розвитку сучасної преси Ірану, осмислення її досвіду, здобутків та прорахунків. Це сприятиме вдосконаленню шляхів подальшої дієвої та ефективної діяльності преси, розуміння її як важливого засобу публічного, демократичного функціонування сучасного суспільства, з'ясування тенденцій розвитку друкованих засобів масової інформації та переосмислення їх місця в інформаційному просторі Ірану.

З цією метою журналістським колективам слід якнайбільше зусиль докладати для ефективного та дієвого впливу шпальти редактора на громадську думку.

1. Шокрха Юнес. *Новини*. – Тегеран: Центр досліджень ЗМІ, 2002.
2. Ганді Хосейн. *Публіцистика в пресі*. – Тегеран: Вид-во ун-ту Алламе Табаїабай, 2001.
3. Камі Голамреза. *Преса в період Хатамі*. – Тегеран: Вид-во "Селк", 2001.
4. Мортаджі Ходжет. *Іранські політичні опозиції*. – Тегеран: Нагинолегаре, 1998.
5. Рахбар Казем. *Писати книгу*. – Тегеран, 2001. – Т. 1.
6. Там само. – Т. 2.

М. С. Тимошик,
д. філол. н., проф.
УДК 37: 070; (02):(0.027.2)

Розмірні параметри книжкових та газетно-журнальних видань

Детально розглядаються формати та обсяги різних видів видавничої продукції, а також оптимальні обсяги роботи редактора сучасного видавництва

Formats and size of different kinds of printed matter are viewed in this publication. It also deals with the optimum size of an editor's work in a modern publishing house

Формати видань.

Обсяги видань.

Обсяги редакторської роботи.

У своїй повсякденній праці редакторів будь-якого видавництва чи видавничого підрозділу часто доводиться розв'язувати далеко не другорядні питання, пов'язані з розмірними характеристиками того чи іншого виду видавничого продукту. На їх формування, передусім, впливають такі складники:

- ширина й висота видання в цілому (формат видання);
- ширина й висота набраних шпальт (формат сторінки);
- кількість рядків та знаків у рядку;
- кількість колонок на шпальті;
- загальний обсяг усього текстового та ілюстративного матеріалу (у знаках, квадратах, сторінках, аркушах);
- величина шрифтів.

Знаючи характеристики цих складників, можемо легко з'ясувати співвідношення кількості сторінок авторського та видавничого (після редагування) оригіналів з кількістю сторінок майбутнього оригінал-макета. А це вже дає можливість досвідченому редакторові "прикинути", навіть без допомоги спеціаліста економічної служби, потребу в папері на майбутнє видання, визначити оптимальний вид оправи чи обкладинки, суму витрат на придбання матеріалів та оплату поліграфічних послуг. Добра орієнтація в

розмірних параметрах того чи іншого видавничого продукту слугує, скажімо, для керівника видавництва (головного редактора чи директора) відправною точкою для об'єктивного визначення, за умови стабільної організації редакційно-видавничого процесу, денного чи місячного обсягу редагування та роботи з версткою творчими працівниками видавництва і, відповідно, розміру оплати за виконану працю чи авторської винагороди за поданий для публікації твір.

Отож, досконале оволодіння означеною вище проблематикою є в набутті професійних навичок редактора-видавця чи не одним із найголовніших завдань.

Основні розмірні та кількісні параметри видання умовно можна згрупувати за такими блоками:

- формати видань;
- обсяги видань;
- обсяги редакторської роботи.

Коротко розглянемо змістове наповнення кожного з цих блоків.

1. Формати видань

Слово формат у нашій мові – іноземного походження. У перекладі з французької *format* та латинської *forma* воно означає вигляд, зовнішність. У вітчизняній видавничо-поліграфічній лексиці цей термін віддавна закріпився на позначення розміру книги, газети, паперу, ілюстрації тощо.

Ф о р м а т о м в и д а н н я прийнято вважати розмір за шириною й висотою, що склався після обрізування видання з трьох боків.

Є ще офіційне тлумачення цього поняття, визначене вітчизняним державним стандартом (ДСТУ 3018). За цим документом, формат видання – це розмір готового видання, що визначається шириною і довжиною сторінки видання у міліметрах чи шириною і довжиною аркуша паперу видання в сантиметрах із зазначенням частини, яку займає на ньому сторінка видання.

Відтоді, як найдавніший вид видавничої продукції – книга еволюціонувала із сувійного до кодексного варіантів виготовлення й розповсюдження, її формат, як і формати інших видів видавничої продукції, зазнавали та й нині продовжують зазнавати суттєвих змін. Зміни ці зумовлювалися здебільшого двома чинниками: технічними нововведеннями друкарства та потребами й побажаннями покупців (споживачів) друкованої продукції.

Наприклад, зі ствердженням і розвитком у кожного народу релігійних вірувань значного попиту набули різноманітні видання богословського характеру. Для урочистих відправ у соборах і церквах виготовлялися книги великих форматів. Для щоденного вжитку священикам та віруючим пропонувалися книги малих розмірів, аби їх можна було носити з собою, читати у зручний час і зручному місці. Згодом за таким принципом стали друкувати книги для навчальних потреб, самопізнання чи просто для розваги.

Отож, у видавничій практиці віддавна виробилася практика творити великоформатні й малоформатні видання в різноманітних пропорціях ширини й довжини: подовжені, квадратні, широкі. Дбаючи про зручність для читача, видавці, однак, стикнулися з необхідністю врахування й своїх інтересів, передусім фінансових. Вони поступово почали "прив'язувати" формати своїх книг до тих розмірів аркушів паперу, які поширювалися й стверджувалися в тій чи іншій країні або групах країн. Адже для видавців і друкарів важливо було, згинаючи такий аркуш до потрібної кількості заданого розміру сторінок, уникнути при обрізуванні значних відходів дорогого матеріалу.

Так вироблялися варіанти типових, найбільш поширених розмірів видань, які в кінцевому результаті ставали стандартними, тобто такими, яких слід було дотримуватися всім виробникам. Найбільш поширені розміри (формати) видань у кожній країні стали перебувати у взаємній залежності зі стандартними форматами паперу, який там виготовлявся.

Для досягнення певного формату видання з метою зменшення відходів після його обрізування світова видавнича практика виробила такі основні способи складання аркушів паперу, призначеного для друку різних видів видавничої продукції:

in folio – аркуш згинався один раз навпіл (текст, що друкувався з двох боків, мав, таким чином, чотири сторінки, а одна сторінка – четверту долю аркуша);

in quarto – аркуш згинався двічі (виходило вісім сторінок, а одна сторінка – восьму долю аркуша);

in octavio – аркуш згинався чотири рази (за умов друку з обох боків виходило 16 заповнених текстом сторінок, а одна сторінка – 16-ту долю аркуша).

Історично склалося так, що в Україні, як і на теренах колишнього Радянського Союзу, ширина рулонів паперу, призначеного для друку книжкових і періодичних видань, що визначається в сантиметрах, набула таких стандартних розмірів:

60 x 84

60 x 90

70 x 90

75 x 90

70 x 100

70 x 108

84 x 108

Розмір книжкового чи періодичного видання, що ставав похідним після згинання (фальцювання) аркушів вищезазначених розмірів у кілька разів (два, три, чотири чи п'ять), отримував свій формат. Такий формат позначався відповідним цифровим рядом. Скажімо, **формат видання 84x108/32 можна "прочитати" так: стандартний аркуш паперу, з якого друкувалося це видання мав ширину 84 см, довжину 108 см, а розмір однієї книжкової сторінки – 32-гу долю, тобто цей аркуш до обрізування був зігнутий п'ять разів і з нього вийшло 32 сторінки, заповнені текстом чи ілюстраціями.**

Таким чином, розміри друкованого видання прийнято позначати трьома цифрами, перші дві з яких сполучені знаком x, а третя – косим знаком /. Із розглядуваного нами формату (84x108/32) 84x108 означає формат стандартного паперового аркуша в сантиметрах, а подана через косу цифра 32 – долю цього аркуша, зайнятого однією сторінкою.

Рішення щодо вибору формату майбутнього видання приймає видавець. Однак він погоджує таке рішення з тією друкарнею, де передбачається це видання випустити у світ. Попереднє з'ясування цього питання є необхідним, оскільки кожна друкарня може відтворювати поліграфічним способом будь-які формати видань.

Які чинники впливають на вибір формату? Їх кілька:

- обсяг видання;
- вид видання;
- читачке призначення;
- формат паперу, на якому друкуватиметься наклад;
- можливості конкретної друкарні;
- вимоги державного стандарту.

Після здобуття Україною незалежності вітчизняні видавці та поліграфісти при виборі форматів видань тривалий час користувалися старими радянськими стандартами. Нині вони зобов'язані дотримуватися стандартів, розроблених і затверджених власною державою.

Формати вітчизняних видань регламентують такі три галузеві стандарти України:

ГСТУ 29.1-97. "Журнали. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги" (затверджений Мінінформом України 16 серпня 1997 року);

ГСТУ 29.5-2001. "Видання книжкові. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги" (затверджений Держкомінформом України 15 червня 2001 року);

ГСТУ 29.3-2000. "Газети. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги" (затверджений Держкомінформом України 22 червня 2000 року);

Кожному видавцеві слід не лише знати про такі стандарти, а й мати їх під руками.

Оптимальні варіанти вітчизняних форматів книжкових видань

Для орієнтації в розмірах аркушів, форматах книжкових видань та розмірах таких видань після обрізування з трьох боків видавцеві й редакторів варто завжди мати під руками таблицю (див. таблицю 1), розроблену відповідно до діючого нині в Україні галузевого стандарту ГСТУ 29.5-2001:

Таблиця 1

Розмір аркуша (мм)	Доля аркуша	Умове позначення формату книги (см/доля)	Максим. доп. розмір книги в обкл. після обрізування з трьох боків. Перша цифра – ширина, друга – висота (мм)	Мінім. доп. розмір книги в обл. після обрізування з трьох боків. Перша цифра – ширина, друга – висота (мм)
600×900	1/8	60×90/8	220×290	205×277
840×1080	1/16	84×108/16	205×260	192×255
700×1000	1/16	70×100/16	170×240	158×230
700×900	1/16	70×90/16	170×215	155×210
600×900	1/16	60×90/16	145×215	132×205
600×840	1/16	60×84/16	145×200	130×195
840×1080	1/32	84×108/32	130×200	123×192
700×1000	1/32	70×100/32	120×165	112×158
750×900	1/32	75×90/32	107×177	100×170
700×900	1/32	70×90/32	107×165	100×155
600×840	1/32	60×84/32	100×140	95×130

Згідно з вимогами стандарту, сучасні друкарі можуть допустити відхилення від запропонованих розмірів за шириною і висотою книжкового блоку не більше одного міліметра. Такі відхилення можуть статися тоді, коли друк здійснюється на застарілому поліграфічному

обладнанні. За умов виявлення більших відхилень, видання вважатиметься таким, яке випущене з порушенням вимог діючих стандартів.

Які ж формати книжкових видань є найбільш поширеними у вітчизняній видавничій практиці?

Це формати 84х108/32 та 60х80/26. У першому (трохи видовженому) виходять здебільшого художні, науково-популярні твори, багатотомники, академічні видання. Другий традиційно "прописався" для навчальних, наукових видань. Для видань із значною кількістю фотоілюстрацій, мистецьких репродукцій, креслень, цифрових даних краще підійдуть формати з восьмою долею аркуша – 84х108/8, 70х108/8, 70х100/8. Різноманітні путівники, словники-розмовники, транспортні розклади, пам'ятки, інструкції належать до тих видань, які часто бере читач із собою в дорогу. Отож, за розмірами вони мають бути невеликими, тому доля аркуша тут чи не найбільша – 64. Скажімо, за формату кишенькового словничка 84х108/64 ширина його буде 100 мм, а висота – 125 мм. Є специфіка форматів для малотиражних наукових видань – авторефератів, тез доповідей, програмно-методичних та нормативних матеріалів. Друкуються вони, як правило, засобами малої поліграфії, для якої найраціональніше підходять формати 60х90/16 і 60х84/8.

Оптимальні варіанти вітчизняних форматів журнальних видань

Обираючи формат журнального видання, його засновник найперше має бути добре обізнаним у питаннях, які стосуються класифікації цього виду видавничої продукції бодай за двома найголовнішими ознаками: за змістом та читачьким призначенням. Не зайвим буде нагадати у цьому контексті, що за змістом журнали поділяються на: громадсько-політичні, наукові, науково-популярні, популярні, виробничо-практичні, літературно-художні, реферативні. За читачьким призначенням журнали поділяються: для широкого кола читачів, для фахівців, для дітей різної вікової категорії. Останній контингент читачів є особливо специфічним, тому журнальна періодика за своєю формою та змістовим наповненням буває різною: для дошкільнят, для молодших школярів, для школярів середнього та старшого віку.

Відповідно до цієї класифікації видавець і орієнтується на можливі формати свого журнального видання. Оптимальні варіанти форматів журналів, які видаються в Україні, пропонується в таблиці 2.

Таблиця 2

Види журналу, обсяг	Формат (см) і частка аркуша
Літературно-художній журнал: — великого та середнього обсягу — малого обсягу (16-56 стор.)	84х108/16, 70х108/16, 70х100/16, 70х90/16, 60х84/16, 60х90/16, 84х108/32, 84х108/16, 70х100/16, 70х108/8, 60х90/8
Громадсько-політичний журнал	Те саме
Науково-популярний журнал: — для широкого кола читачів — для школярів середнього та старшого віку	70х100/16, 70х108/16, 84х108/16, 84х108/32, допускається 60х90/8 60х90/8, 70х100/16, 84х108/32
Популярний журнал	70х100/16, 70х108/16, 84х108/16, 84х108/32, допускається 60х90/8
Виробничо-практичний журнал — ілюстрований — з незначною кількістю ілюстрацій	84х108/16 60х84/8, 60х90/8, 60х84/16, 60х90/16, 70х100/16, 70х108/16
Науковий журнал — ілюстрований — з незначною кількістю ілюстрацій	60х84/8, 60х90/8, 84х108/16 60х84/16, 60х90/16, 70х100/16, 70х108/16
Реферативний журнал	60х84/8, 60х90/8, 60х88/8

Як бачимо, визначені державою формати журнальних видань допускають певну варіативність навіть у межах одного виду, що забезпечує можливість видавцеві оптимального вибору.

Оптимальні варіанти вітчизняних форматів газетних видань

Йдеться про всі одноколірні та багатоколірні газети різного цільового призначення, обсягу, накладу, що випускаються високим чи офсетним друком, незалежно від їх видавців чи засновників. Згідно зі стандартом, газета може мати вкладку форматом, що являє собою частку від її загального формату. У таблиці 3 подані основні та похідні формати вітчизняних газет.

Таблиця 3

Основні формати газет (мм)	Похідні формати газет (мм)
(A2) 420x594	(A3) 297x420
450x598	(A4) 210x297
420x630	299x450
420x598	225x429
420x578	315x420
350x540	210x315
	299x420
	210x289
	289x420
	210x275
	270x350

За узгодженням з відповідним галузевим державним органом допускаються й інші формати періодичних видань. Свідчення цьому – трохи незвичайний для українського читача формат нової газети, розрахованої на масового читача, що з'явилася в столиці України 2003 року, – "Газета по-київськи".

2. Обсяги видань

Для звичайного споживача друкованої продукції, не посвяченого в ази видавничої справи, оцінка обсягу того чи іншого видання, скажімо, книги здебільшого зводиться до визначень: тонка, дуже тонка, товста, дуже товста, середня, так собі. Школярі й студенти, як правило, лякаються "товстих" навчальних посібників і підручників. Як тільки не називають великообсягові книги ті, хто не з бажання, а вимушено користується ними: "пухлі романи", "гросс-бухи", "наповнений водою томище", "штучна жуйка" тощо. З іншого боку, любителі, скажімо, любовних романів або детективів, навпаки, розчаровуються, коли беруть до рук таке читиво у "тонкому" редакторському та поліграфічному виконанні, адже очікувана насолода від такого читання триватиме недовго.

Для лексикуна ж професіонала нашого фаху зовсім не пасують подібні означення. Він покликаний не лише чітко оперувати галузевими термінами, а й глибинно розуміти їхню сутність. Тому почнемо з визначень.

Поняття обсягу, як і формату видання, криється в його кількісній характеристиці. Найперша – це кількість сторінок або колонок. Професійними ж означеннями такої характеристики є різні види аркушів:

- паперовий;
- фізичний друкований;
- умовний друкований;
- авторський;
- обліково-видавничий.

Таким чином, **о б с я г в и д а н н я** – це його кількісна характеристика, виражена певною кількістю аркушів, сторінок чи колонок.

Для чіткішого розуміння цього визначення важливо з'ясувати деякі особливості термінологічних ознак перелічених вище різних видів аркушів.

П а п е р о в и й а р к у ш з фізичної (предметної) точки зору – виготовлений здебільшого з рослинних або штучних волокон і доведений до певних розмірів листоподібний матеріал, призначений для різних цілей, здебільшого для друкування текстів чи ілюстрацій. З точки зору видавничо-поліграфічного терміна – це одиниця розрахунку кількості паперу, необхідного для друкування конкретного видання. Існують різні стандартні розміри паперового аркуша.

Д р у к о в а н и й а р к у ш з фізичної точки зору – це площа поверхні одного боку паперово-

го аркуша певного розміру, призначена для нанесення фарби із заздалегідь виготовленої друкованої форми. Тому такий аркуш ще називають фізичний друкований.

На один паперовий аркуш можна нанести за допомогою друкованої форми два відбитки – з лицьового і протилежного боків. Таким чином, один фізичний друкований аркуш становить половину паперового аркуша. Іншими словами, на одному паперовому аркуші вміщується (якщо заповнювати його з двох боків) два друковані.

Нерідко початкуючі видавці, не розуміючи різниці між паперовим і друкованим аркушами, допускають помилки, визначаючи потребу в папері на конкретне видання, надто ж коли це видання книжкове. Адже на відміну від газетних видань, друк яких здійснюється прямо з паперових рулонів, папір для друку книг розрізується з тих же рулонів на аркуші певних стандартних розмірів. За умов неусвідомленого підходу до цього питання, можна недорахувати або, навпаки, перерахувати потребу паперу практично наполовину. Простежимо можливість появи такої помилки на конкретному прикладі.

Припустимо, що видавець підготував для друку оригінал-макет, що має в загальному обсязі 80 сторінок. На одному друкованому аркуші стандартного паперу вміщується, скажімо, вісім сторінок. Скільки фізичних друкованих і паперових аркушів піде на один примірник такого видання?

Обсяг книги у фізичних друкованих аркушах визначається поділом загальної кількості сторінок видання (80) на кількість їх в на одному друкованому аркуші (8):

$$80 : 8 = 10.$$

Оскільки один друкований аркуш -- це половина паперового, то останніх треба буде вдвічі менше ($10 : 2 = 5$). Таким чином, на друк одного примірника книги обсягом 80 сторінок потрібно вісім фізичних друкованих і п'ять паперових аркушів. Знаючи методику визначення кількості аркушевідбитків, кількість відповідно до обсягу та накладу видання, можна легко підрахувати, скільки паперу піде на друк усього накладу.

Фізичні друковані аркуші, про які йшлося, у різних країнах світу випускаються різних форматів. Проте для точного ведення статистики друку, який здійснюється кожною державою, за наявності значної кількості різноформатних видань дуже важко підрахувати й скласти

порівняльні дані, скажімо, за роками чи країнами випуску, про реальні обсяги такої друкованої продукції. З іншого боку, виникають ускладнення у визначенні реальних потреб країни в папері. Тому з метою приведення до якогось спільного знаменника загальної методики підрахунку обсягів випущених у різних форматах видань за конкретний період часу й було запроваджено єдиний спільний вимірник, який одержав назву умовний (або приведений) друкований аркуш.

У м о в н и й д р у к о в а н и й а р к у ш – це такий друкований аркуш, що слугує одиницею обліку й зіставлення різних обсягів видань, видрукованих на паперових аркушах різних форматів й за основу розміру якого взято величину 60х90 сантиметрів загальною площею 5400 кв. сантиметрів.

Відповідно до цього розміру приводяться друковані аркуші всіх інших існуючих у країні форматів видань з метою визначення їх обсягів в умовних друкованих аркушах.

Як перевести фізичні друковані аркуші в умовні? Проілюструємо це на конкретному прикладі.

Візьмемо оригінал-макет обсягом 15 фізичних аркушів, наклад якого планується друкувати на папері форматом 70х100. Нам слід вивести з цієї кількості друкованих аркушів умовні. Для цього найперше слід визначити площу конкретного фізичного друкованого (у нашому випадку це 70х100 см) і площу умовного друкованого аркуша (вона незмінна – 60х90 см). У першому випадку ця площа становитиме 7000 кв. см, у другому – 5400 кв. см. Тепер залишається встановити, скільки умовних друкованих аркушів розміститься на вибраному нами друкованому аркуші формату 70х100. Для цього розділяємо загальну площу друкованого аркуша на загальну площу умовного аркуша:

$$7000 : 5400 = 1,30.$$

Цифра 1,3 означає, що в одному фізичному друкованому аркуші формату 70х100 вміщується 1,3 умовного друкованого аркуша. У нашому випадку ми маємо майбутнє видання обсягом 15 фізичних друкованих аркушів. Отож, усіх умовних аркушів буде більше в 1,3 рази ($15 \times 1,3 = 19,5$).

Як підсумок розгляду цього прикладу, зазначимо: видання, що в загальному обсязі становить 15 фізичних друкованих аркушів за умови формату паперу 70х100 при переведенні його в умовні друковані аркуші матиме таких

аркушів 19,5. Так званий перевідний коефіцієнт тут становив 1,3.

Таким чином, загальна методика переведення фізичних друкованих аркушів в умовні полягає в тому, що загальний обсяг книги у фізичних друкованих аркушах множить на перевідний коефіцієнт. Перевідний коефіцієнт – це число, що показує, скільки умовних друкованих аркушів вміщується у фізичному аркуші.

Визначивши площу формату паперового аркуша кожного з основних стандартних розмірів, на яких випускаються різні види видавничої продукції, й порівнявши її з площею умовного аркуша, можна вивести коефіцієнт переведення обсягу будь-якої книги в умовні друковані аркуші.

Таблиця 4

Формат аркуша паперу	Перевідний коефіцієнт
60x70	0,78
60x84	0,93
60x100	1,11
60x108	1,20
61x86	0,97
70x75	0,97
70x84	1,09
70x90	1,17
70x100	1,30
70x108	1,40
75x90	1,25
80x100	1,48
84x90	1,40
84x100	1,56
84x108	1,68
90x100	1,67

Запропонована таблиця 4 спростить спроби редактора-видавця оперативно підрахувати обсяг книги, що випускається в будь-якому форматі, в умовних друкованих аркушах.

Досконале володіння методикою переведення обсягу різних форматів видань в умовні друковані аркуші необхідне видавцеві й редакторові з кількох причин:

1. Кошторис витрат на придбання паперу та виготовлення замовленого накладу, незважаючи на обраний видавцем формат видання, кожна друкарня складає, виходячи із загальної кількості саме умовних друкованих аркушів, а не фізичних чи обліково-видавничих.

2. Кошторис витрат, який оплачується за видання, що здійснюється на засадах державного замовлення в Україні, також "прив'язується" до умовних друкованих аркушів;

3. Обсяг видання, що зазначається у вихідних даних службової частини видання, подається в умовних друкованих аркушах.

Досі йшлося про розмірні величини, які необхідно знати редакторів-видавцям на етапі підрахунків кошторисів витрат, вибору форматів видань, поліграфічного підприємства, спілкування зі спонсорами чи замовниками видання. Однак на підготовчому та редакційному етапах редакційно-видавничого процесу, коли видавництво лише починає працювати з автором (упорядником, перекладачем, рецензентом) та авторським оригіналом, у лексиконі видавничих працівників частіше звучатимуть терміни авторський та обліково-видавничий аркуш.

Авторський аркуш – це умовна одиниця виміру обсягу створеного автором (упорядником, перекладачем) оригіналу, що дорівнює 40 тисячам знаків прозового тексту з урахуванням розділових знаків та проміжків між словами або 700 рядкам віршованого тексту, або 3 тисячам см кв. площі ілюстративного матеріалу.

Ця одиниця виміру найчастіше вживається:

– при укладанні угоди з автором, оскільки в основі договірних стосунків між видавцем та автором сума авторської винагороди встановлюється відповідно до розміру ставки за один авторський аркуш;

– при визначенні обсягу роботи редактора на етапі опрацювання авторського оригіналу.

До настання ери комп'ютерних технологій автори подавали до видавництва оригінали, віддруковані на машинці. Для спрощення роботи редактора з підрахунку обсягів таких оригіналів існували спеціальні стандарти оформлення машинописних сторінок: на одній сторінці машинопису мало вміщуватися не більше 30 рядків, в одному рядку – не більше 60 знаків з проміжками. За умов дотримання таких вимог, 40 тисяч знаків "набігало" до кінця 23 сторінки. Отож, 230 сторінок такого машинописного тексту прирівнювалося до 10 авторських аркушів.

Існував ще точніший спосіб підрахунку авторських аркушів. На повністю заповненій текстом сторінці вираховувалася кількість рядків, а в

одному рядку – кількість знаків. Перемноживши ці два числа, дізнавалися кількість знаків на сторінці. Одержане число знаків на цій сторінці множилося на кількість сторінок, що давало можливість дізнатися середню кількість знаків у оригіналі. Ділення останнього числа на 40 тисяч давало обсяг оригіналу в авторських аркушах.

Деякі початкуючі редактори не вважають за потрібне оволодівати цією справді застарілою методикою. Адже нині ніхто вже не подає до видавництва машинописні, а тим більше, рукописні тексти. Обсяг оригіналу легко визначити за допомогою комп'ютера, поділивши кількість знаків з проміжками на 40 тисяч. (Кількість таких знаків, незалежно від їх розміру чи обраної гарнітури, чітко фіксується в кожному текстовому файлі й легко віднаходиться за допомогою лише двох команд "Сервіс-статистика").

Це безумовно так, коли йдеться про авторські оригінали, що творяться тепер. Але без старої методики підрахунку не обійтися, скажімо, при перевиданні давніх друкованих текстів, які з різних причин не вдається сканувати. У таких випадках текст доведеться набирати заново. Та до цього важливо бодай приблизно знати, на який обсяг орієнтуватися. Таких випадків з практики видавничої справи можна навести чимало.

Облікововидавничий аркуш – це умовна одиниця виміру обсягу власне авторського, а також доданого видавництвом іншого текстового чи ілюстративного матеріалу, куди входить вся службова частина видання. Обліково-видавничий, як і авторський, аркуш дорівнює 40 тисячам знаків прозового тексту з урахуванням розділових знаків та проміжків між словами або 700 рядкам віршованого тексту, або 3 тисячам см кв. площі ілюстративного матеріалу.

До загального обсягу обліково-видавничих аркушів не входить рекламний текст.

3. Обсяги редакторської роботи

Із формуванням нової видавничої системи, запровадженням ринкових механізмів у діяльності новоутворених видавництв різних форм власності перестали діяти колишні радянські нормативи, за якими обраховувався обсяг роботи видавничих працівників за конкретний період часу на різних етапах редакційно-видавничого процесу та, відповідно, визначалася сума винагороди за виконану працю.

Нині видавництва самостійно встановлюють такі обсяги роботи, виходячи передусім з інте-

ресів економічної доцільності та професійного рівня творчого складу того чи іншого видавничого підрозділу.

Практика визначення кількості так званих нормозавдань є різною для малих і великих видавництв.

У малих видавництвах та видавничих організаціях до цього підходять спрощено: для підготовки до видання того чи іншого виду видавничої продукції укладається угода з конкретним редактором, коректором, художником, оператором комп'ютерного набору тощо, в якій обумовлюються терміни виконання та сума оплати за виконану роботу. Залежно від виробничої необхідності та професійної підготовки виконавця ці терміни можуть бути довільними в часі й узгоджуватися за домовленістю сторін. Норми виробітку (на день, тиждень, місяць) тут, як правило, не беруться до уваги.

Інша справа, коли йдеться про велике видавництво, яке працює стабільно і в якому редакційно-виробничий процес організовано безперервно у замкненому колі: підготовчий-редакційний-виробничий-маркетинговий і знову підготовчий етапи. Тут наявність оптимальних норм праці видавничих працівників є обов'язковою. Адже такі норми покликані забезпечити ритмічність і послідовність проходження оригіналів на різних етапах їхньої підготовки, а також стабільність високопрофесійного редакторського корпусу видавництва.

Переважає більшість державних та великих новоутворених видавництв недержавної форми власності головним критерієм обсягу виконаної редакторськими працівниками роботи визначили один обліково-видавничий аркуш (40000 знаків з проміжками або відповідна кількість сторінок тексту). В основу одного нормозавдання береться відповідна кількість обліково-видавничих аркушів. Конкретна їх кількість залежить від виду видання та складності тексту. Скажімо, кількість аркушів художнього тексту в одному нормозавданні безумовно має бути більшою від тексту навчальної чи наукової літератури. Адже редакторська робота над останніми потребуватиме більше часу.

Більшість сучасних вітчизняних видавництв перейняли перевірену часом практику радянського книговидання, коли нормозавдання для редактора розділялося на два етапи: робота над авторським оригіналом до веретки і робота над

видавничим оригіналом після одержання першої верстки. Необхідність поділу нормозавдання на дві частини пояснювалася тим, що за стабільної, конвєсрної роботи нерідко редактор редагував один оригінал і паралельно вичитував верстку зовсім іншого видання, яке було здане до складання на кілька місяців (тижнів) раніше. Оскільки для ознайомлення, написання редакторського висновку і редагування авторського оригіналу (етап до верстки) витрачалось в середньому стільки часу, як згодом на роботу над першою, другою версткою, чистими аркушами та сигнальним примірником (етап після одержання верстки), то поділ нормозавдань в аркушах здійснювався порівну: одне рахувалося за виконання власне редагування і друге – за доведення верстки до сигнального примірника.

Таким чином, на місяць один редактор вико-

нує два нормозавдання: одне – на здачу відредагованого тексту і друге – на випуск готового видання. Враховуючи щорічну місячну відпустку працівника і його одинадцятимісячну зайнятість на роботі, на рік таких нормозавдань має бути 22: 11 – по здачі і стільки ж – по випуску.

Аналіз нормозавдань видавництва різних форм власності засвідчує, що в середньому одне нормозавдання з редагування містить, залежно від видів і складності видань, від 5 (підручник для шкіл) до 13 (перевидання офіційної чи художньої літератури, яка не потребує редагування) обліково-видавничих аркушів. Стільки ж аркушів слід "видати" редакторові за місяць й на етапі роботи з версткою цього чи іншого видання.

Виходячи з вищевикладеного, в таблиці 5 наводяться типові розрахункові нормативи на місяць за основними видами видань:

Таблиця 5

№ п/п	Вид видання	Норматив в обл.-вид. арк. по здачі (перше читання, редвисновок, редагування)	Норматив в обл.-вид. арк. по випуску (1, 2 верстка, сигнал)
1	Офіційна література (закони, кодекси, постанови, укази)	11	11
2	Документальна література	10	10
3	Мемуарна, художня, дитяча література	9	9
4	Практичні посібники та коментарі	8,5	8,5
5	Довідкова література	6,5	6,5
6	Наукова література (монографії)	7	7
7	Науково-популярна література	7,5	7,5
8	Література виробничо-практичного характеру	8,5	8,5
9	Підручники для вищих навчальних закладів (гуманітарні-природничі)	6 – 7	6 – 7
10	Підручники для шкіл (гуманітарні-природничі)	5,5 – 6,5	5,5 – 6,5
11	Навчально-методичні видання	8	8

Суттєвою тезою цієї методики є те, що такі нормозавдання не мають бути догмою. Оскільки процес редагування має в собі багато елементів творчості, у кожному конкретному випадку, залежно від складності оригіналу, завідувач редакції, за погодженням зі головним редактором видавництва, визначає остаточний обсяг нормозавдання. Скажімо, у випадку з підготовкою ху-

дожнього, наукового перевидання із складною науковою службовою частиною (передмови, історико-біографічні нариси, примітки, покажчики) на цю частину видання слід визначати іншу, меншу, норму для редагування і роботи над версткою.

Слід також пам'ятати, що нерідко через бажання прискорити період перетворення авторського

оригіналу у видавничий, а згодом – у конкретне готове видання, денна або місячна норми виконання роботи завищуються, що неминуче позначається на якості готового видавничого продукту.

Рекомендована література до теми

Нормативные материалы по издательскому делу: Справочник. – М.: Книга, 1987. – С. 90–103.

Галузевий стандарт України (ГСТУ 29.5-2001). Видання книжкові. Поліграфічне виконання: Загальні технічні вимоги. – К., 2001.

Галузевий стандарт України (ГСТУ 29.1-97). Журнали. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги. – К., 2000.

Галузевий стандарт України (ГСТУ 29.3-2000). Газети. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги. – К., 2000.

Мильчин А. Издательский словарь-справочник. – М.: Юрист, 1998. – 472 с.

Огар Е. І. Українсько-російський та російсько-український словник-довідник з видавничої справи. – Л.: Палітра друку, 2002. – 224 с.

Тимошик М. Основні розмірні та кількісні параметри видань // Друкарство. – 2004. – № 4. – С. 24–28.

Ю. Ф. Ярмиш,
к. філол. н., проф.
УДК 378.096(091)

Київський національний університет імені Тараса Шевченка: 170 років діяльності

У лекції здійснено екскурс в історію Київського університету, який 15 вересня 2004 року святкуватиме своє 170-річчя.

In the lecture it touches on the history of the Kyiv University that on the 15-th of september 2004 will celebrate its 170-th anniversary.

Він стоїть посеред Києва – наш Національний університет, наш Храм науки. Він навчає молодь вже 170 років. І не старіє.

Велично і гордо стоїть, прикрашаючи Київ, бо саме тут, на вулиці Володимирській, – наукове серце столиці. Тут Національна академія наук, тут Національний університет, який з 1939 року носить ім'я Тараса Шевченка.

Уважно вдивляється Апостол Правди і Науки, геніальний Поет зі свого величного постаменту на молодь України, яка поспішає на навчання до університету. Тут він працював у 1845 – 1847 роках. Далі був арештований і засланий на 10 років у край холодний, за Уралом. Але завжди пам'ятав першого ректора університету – Михайла Олександровича Максимовича, листувався з ним.

Надія на свій університет у Києві була ще в думках українських гетьманів Івана Виговського у XVII столітті, Івана Мазепи у XVIII, Кирила Розумовського теж у XVIII столітті. Та гетьманська мрія перетворити Києво-Могилянську академію на університет – перший вищий навчальний заклад в Україні, де вчилися і викладали такі літературні та наукові таланти, як Григорій Сковорода, Феофан Прокопович, Василь Григорович-Барський, Мелетій Смотрицький, не була підтримана у Санкт-Петербурзі. Російські царі мали підозру, що Київ створить університет на європейських засадах свободи, рівності та братерства, університет, який стане українським національним навчальним закладом, світочем науки.

Лише у 1833 році цар Микола I, який на той час міцно тримав у руках деспотичну владу, підписав указ про відкриття у Києві "Императорского университета св. Владимира, составленного из 2-х факультетов: философского и юридического. Учреждение в оном медицинского факультета представит в последствии собственному Нашему усмотрению".

Київський університет св. Володимира було офіційно відкрито 15 (27) липня 1834 року, а з 28 серпня (9 вересня) 1834 року в ньому було розпочато навчальний процес. Архітектор будівлі університету – В. І. Беретті.

Першим ректором у 1834 році було обрано професора російської словесності Михайла Олександровича Максимовича. Це був визначний філолог, фольклорист, історик, вчений-природознавець. Народився Максимович 15 вересня 1804 року в селі Богуславець на Черкащині. Батько його Олександр Максимович, мав давнє козацьке коріння, походив із козацької старшини. Він віддав сина на навчання до Московського університету. Михайло Максимович закінчив словесний і природничий відділи філософського факультету, здобув і медичну освіту. У 29 років Максимович став доктором, ординарним професором кафедри ботаніки. Та його пристрастю була історія, фольклор, словесність. Очолити університет св. Володимира, М. О. Максимович одразу почав дбати про його розбудову.

Восени 1834 року першим було відкрито філософський факультет, він мав два відділення –

історико-філологічне та фізико-математичне. У 1850 році вивчення фізики та математики було розпочато на самостійному факультеті.

Року 1838-го на філософському факультеті створюється історико-філософське відділення. Розвиток історичної науки, початок дослідження з історії українського народу належить ректорові М. О. Максимовичу. Ще у 1835 році він очолив "Тимчасову комісію для розгляду стародавніх актів". Комісія ретельно збирала і публікувала історичні документи.

Ректор залучив до роботи у комісії художника Тараса Григоровича Шевченка. У 1837 році М. О. Максимович опублікував наукову працю "Про роль і значення Києва в загальній долі Росії", кілька розвідок про козацько-селянські повстання 30-х років XVII століття про гайдамаччину.

На лекціях з російської словесності М. О. Максимович подавав зразки української народної творчості, матеріали для вивчення української мови, української давньої літератури.

У 1846 році кафедру російської історії на історичному факультеті очолив видатний український історик М. І. Костомаров.

Викриття поліцією Кирило-Мефодіївського братства у 1847 році стривожило царя. Викладання філософії у 1849 році було заборонено. Лише після університетської реформи в Російській імперії 1863 року в Київському університеті св. Володимира знову було розпочато викладання філософії. Курс філософії став читати професор С. С. Гогоцький, автор "Філософського лексикона". Це була вдала спроба написання вітчизняного філософського словника.

У 1835 році було відкрито юридичний факультет, через 12 років – медичний.

У такому складі – філософський, історико-філологічний, юридичний, фізико-математичний, медичний факультети – Київський університет св. Володимира діяв до 1917 року.

Михайло Максимович був також деканом філософського факультету. Хвороби змусили його піти в 1843 році у відставку. Та він не припиняв наукової діяльності. Учений-енциклопедист М. О. Максимович був почесним членом кількох університетів, наукових товариств. Року 1871-го він був обраний членом-кореспондентом Російської академії наук. Помер Михайло Олександрович Максимович у 1873 році.

Серед ректорів Київського університету варто відзначити астронома, фахівця з небесної ме-

ханіки Василя Федоровича Федорова (1802–1855), який читав астрономічні курси та геодезію. Доктор наук, професор, він мав авторитет серед студентів як лектор. У 1840–1841, а також у 1842–1843 роках Федоров – декан фізико-математичного відділення філософського факультету, у 1841–1842 – проректор, а в 1843–1847 роках учений-астроном був ректором Київського університету.

Обсерваторію університету за проектом архітектора Вікентія Беретті мали розмістити в університетському корпусі. В. Ф. Федоров зумів переконати В. Беретті, що обсерваторію треба спорудити в окремому місці. Архітектор прислухався до астронома. Обсерваторію було збудовано на західній околиці Києва (нині вулиця Обсерваторна), вона повторювала у зменшеному вигляді Пулковську обсерваторію поблизу Санкт-Петербурга. Спорудження обсерваторії було завершено в 1845 році. Київський університет зробив точні наукові спостереження за сонячним затемненням 28 червня 1851 року в чотирьох пунктах. Наукові результати спостережень було надруковано у збірнику, який вийшов у Київському університеті 1852 року.

Нині, на початку XXI століття, Астрономічна обсерваторія Київського національного університету імені Тараса Шевченка – це значний науковий комплекс, який працює за науковою програмою "Астрономія та фізика космосу". Основні наукові результати астрономів університету (а це 7 докторів наук і 20 кандидатів) є певним внеском у галузь сонячних, кометних та позагалактичних досліджень, в астрометрію та космологію.

У Радянському Союзі Астрономічна обсерваторія Київського університету тривалий час була провідною у спостереженнях за кометами.

Напередодні Великої Вітчизняної війни обсерваторію очолив талановитий астроном Сергій Костянтинівич Всехсвятський. Він розпочав систематичні дослідження у галузі кометної фізики. На околиці села Лісники (на південь від Києва) під керівництвом професора С. К. Всехсвятського у 50-ті роки XX століття було створено станцію для спостережень за кометами. У 50–70-ті роки при Астрономічній обсерваторії працювала станція спостережень супутників, де обчислювались наперед майбутні координати супутників Землі.

Професор С. К. Всехсвятський, людина оригінальних думок, часом фантастичних, ще у

60-ті роки висловив здогад великої наукової ваги: він теоретично передбачив, що гігантська за розмірами планета Юпітер, як і планета Сатурн, повинна мати навколо себе кільцеві утворення, а на супутниках планети – діючі вулкани. Минули роки і дослідницькі польоти американських міжпланетних космічних кораблів "Вояджер-1" та "Вояджер-2" підтвердили правильність передбачень ученого Київського університету. У 2005 році за рішенням ЮНЕСКО в усьому світі відзначатиметься 100-річчя від дня народження визначного українського астронома С. К. Всехсвятського.

Послідовник професора Всехсвятського – астроном Чурюмов Клим Іванович відкрив дві нові комети: Чурюмова-Герасименко (1969) та Чурюмова-Солодовникова (1986). К. І. Чурюмову належить відкриття астероїду, який дістав назву Кнушевія (Київський національний університет імені Шевченка). Це є гідним визнанням наукових заслуг астрономів університету! До речі, вчені Європи 2 березня 2004 року послали в бік відкритої К. І. Чурюмовим комети космічний апарат, який візьме у 2014 році зразок ґрунту з ядра комети і передасть його аналіз на Землю. Під час запуску апарата К. І. Чурюмов був на старті.

Доктор фізико-математичних наук, професор, заслужений працівник народної освіти України Клим Іванович Чурюмов є також автором "Атласа зовнішнього неба" (М., 1990).

Астрономи університету брали участь у дослідженні комет Галлея, Гейла-Боппа, Шумейкера-Леві. Виготовлені ними прилади добре зарекомендували себе на багатьох космічних апаратах.

Університетським астрономам нашого часу належать наукові розробки світового рівня: концепція динамічної природи корони Сонця; дослідження корони Сонця під час затемнень; відкриття нових карликових галактик; визначення координат світил та ін.

Після В. В. Федорова Київський університет св. Володимира очолив учений-ботанік Ернест-Рудольф Ернестович Траутфеттер. Він був ректором у 1847–1859 роках. Ботанік за освітою і покликанням Е.-Р. Е. Траутфеттер народився у Латвії 20 лютого 1809 року. Закінчив Дерптський (нині Тартуський) університет. Працював у ботанічних садах Дерпта і Санкт-Петербурга. Був запрошений М. О. Максимовичем до Київського університету, де став професором.

Ботанічний сад Київського університету був заснований за участю професора Траутфеттера 22 травня 1839 року, а в 1841–1852 роках він працював його директором. Авторитет ботаніка Траутфеттера був настільки високий, що у 1864 році вченого призначили директором Ботанічного саду в столиці Росії, на цій посаді він працював до 1875 року. Саме вчений Траутфеттер запропонував поділ Європи на ботанічно-географічні області. Його перу належать нариси з історії ботаніки Росії. Не стало Траутфеттера в 1889 році.

Ботанічний сад нині носить ім'я академіка О. В. Фоміна, він розташований за головним (червоним) корпусом університету, на схилі долини річки Либідь, і займає площу 22,5 га. Зусиллями багатьох поколінь ботаніків у саду зібрано велику колекцію рослин з різних континентів планети, в якій понад 8 тисяч видів, різновидів, форм та сортів.

Тут росте чимало рідкісних, зникаючих та ендемічних видів рослин, які мають корисні властивості, представників різноманітних життєвих форм та носіїв унікальних або рідкісних природних явищ. Науковці Ботанічного саду імені акад. О. В. Фоміна проводять значну науково-дослідну роботу за темою: "Охорона та збагачення рослинного різноманіття".

Економіст Микола Християнович Бунге, ректор Київського університету св. Володимира, а надалі державний діяч народився 23 листопада 1823 року в Царському Селі поблизу Санкт-Петербурга. Це видатний вчений-економіст і педагог, таланти якого розкрилися у Київському університеті. У 1850–1880 роках. М. Х. Бунге – професор, керівник кафедри політичної економії і права. З 1869 року він читав переважно курс політичного права.

Миколу Християновича Бунге тричі обирали ректором Київського університету: у 1859–1862, 1871–1875 та 1878–1880 роках. У своїх лекціях М. Х. Бунге відстоював власні погляди на теорію трудової вартості, корисність виробництва, яке має служити інтересам людей. Вчений був прибічником приватної власності, конкуренції виробників. М. Х. Бунге полемізував із Бакунініним, Марксом, Мальтусом, різко критикував ідеї соціалізму, вважав, що терміни "капіталізм", "капіталістичне виробництво" не мають права на існування. Все це було помічено у Санкт-Петербурзі радниками імператора

Олександра III. М. Х. Бунге став міністром фінансів Росії (1881–1886), у 1887–1895 роках – голова Кабінету Міністрів. Добре знаючи Україну, її багаті ресурси, технічні кадри, працьовитий народ, М. Х. Бунге зробив ставку на переважний промисловий розвиток цієї частини імперії. У 1890 році М. Х. Бунге був обраний академіком Санкт-Петербурзької академії наук. Він написав авторитетні підручники, за якими чимало років вчилися студенти-економісти. Помер Микола Християнович Бунге у 1895 році.

Історик права Микола Дмитрович Іванишев працював ректором Київського університету порівняно недовго (1862–1865), однак залишив по собі добру пам'ять.

Народився М. Д. Іванишев у Києві 17 листопада 1811 року. Він вихованець Головного педагогічного інституту в Санкт-Петербурзі. По закінченні інституту М. Д. Іванишев незабаром повернувся до Києва, де працював ад'юнктом на юридичному факультеті. Тут заняття розпочалися у 1835 році, а студентів було 35. У 1840 році М. Д. Іванишев перший на юридичному факультеті публічно захистив докторську дисертацію, став професором. З 1840 до 1862 року сумлінно виконував обов'язки декана. Замість семи кафедр при М. Д. Іванишеві було організовано дванадцять. Він один із засновників Центрального архіву в Києві, захоплювався археологією, провадив поблизу Фастова розкопки давнього кургану, в яких брав участь поет і художник Тарас Шевченко. М. Д. Іванишев мав значний науковий доробок у вивченні рідного краю, двадцять років редагував юридичні пам'ятки, які збирала Київська археологічна комісія. Вчений є автором праць з історії українських правових інститутів, а саме: "Копні суди на Україні", "Відомості про початок унії, виявлені в актах Київського центрального архіву" та ін. Помер М. Д. Іванишев у 1874 році.

Нині, на початку XXI століття, науковий потенціал юридичного факультету становить 127 науково-педагогічних працівників, серед яких 5 академіків Академії правових наук України, 15 докторів наук і професорів, 42 кандидати наук, доценти. Вчені юридичного факультету проводять наукові дослідження у межах Державної науково-технічної програми "Правове забезпечення розбудови державності України" та комплексної наукової програми Київського університету "Наукові проблеми розбудови державності України".

Після того як М. Х. Бунге став міністром фінансів Росії, ректором Київського університету було обрано вченого-геолога Костянтина Матвійовича Феофілактова. Він народився у Санкт-Петербурзі 20 жовтня 1818 року. У 25 років закінчив Головний педагогічний інститут. Був призначений 1845 року до Київського університету св. Володимира завідувачем кафедри мінералогії та геології, якій віддав 46 років своєї науково-педагогічної праці. У 34 роки став професором, у 62 – ректором університету. Працював на цій посаді один навчальний рік – 1880–1881. К. М. Феофілактів був 22 роки головою Київського товариства дослідників природи. Перший склав геологічну карту міста Києва та Київської губернії (це була адміністративна одиниця за масштабами значно більша ніж нинішня Київська область). Професор К. М. Феофілактів створив славетну Київську геологічну школу. Помер Костянтин Матвійович у 1901 році.

У період Української народної революції 1917–1920 років професори і студенти університету брали активну участь у боротьбі за українську державність. Видатний український письменник Остап Вишня, який у 1917 році став студентом Київського університету, у своєму творі "Моя автобіографія" (1927) згадував: "Як ударила революція – завергівся. Будував Україну.

Бігав з Центральної Ради в університет, а з університету в Центральну Раду. Хотілося, щоб і в війську бути, і в парламенті бути, і в університеті бути, і по всіх комітетах бути...".

За радянської влади у 1920 році було зроблено спробу припинити роботу університету, перетворивши його на Київський вищий інститут народної освіти. Проте в 1933 році Київський університет відновив свою діяльність у складі шести факультетів (фізико-математичний, хімічний, біологічний, геолого-географічний, історичний та літературно-мовний), на яких навчалися 1652 студенти. У 1939 році на ознаменування 125-ї річниці від дня народження Т. Г. Шевченка Київському державному університету було присвоєно його ім'я, у сквері навпроти головного корпусу відкрито пам'ятник геніальному поету.

Значна кількість викладачів і студентів університету у 30-ті роки стали жертвами сталінських

репресій. Окремі наукові школи, наукові напрями перестали існувати. Користування архівними матеріалами було різко обмежено, з книжкових полиць знято книги авторитетних учених, змінено політичні акценти на сторінках української та європейської історії.

На зустрічі випускників різних поколінь, яка відбулась у Київському університеті 1995 року, колишній студент філологічного факультету, поет, лауреат Шевченківської премії Леонід Вишеславський розповів, що у 1937 році студенти поспішали в першу чергу не на лекції, а до дошки оголошень, де щодня вивішували нові списки "ворогів народу" – студентів і викладачів. У таких умовах 1938 року було призначено ректором університету українського педагога, хіміка за освітою, Руська Олексія Микитовича. Він народився у місті Бялисток (Польща) 30 березня 1906 року. Здобувши вищу освіту, з початку 30-х років до 1938 року був на викладацькій і керівній роботі у Київському педагогічному інституті. О. М. Руську, який працював ректором Київського університету у 1938–1944 роках, дісталися суворі роки Великої Вітчизняної війни, евакуація університету в тиллові райони країни, перетворення навчального закладу на Об'єднаний Український державний університет.

У роки війни багато викладачів та студентів університету пішли на фронт, воювали і відзначились у боях проти німецько-фашистських загарбників. Вихованцю історичного факультету Л. Павліченко було присвоєно високе звання Героя Радянського Союзу. Щороку 9 травня і 1 вересня викладачі і студенти Київського університету вшановують пам'ять полеглих у боях старших побратимів – покладають квіти до меморіальної стели, яку встановлено на фасаді старовинного корпусу університету.

У листопаді 1943 року Київ було звільнено від німецько-фашистської окупації. Кияни, які зуміли вижити в часи гітлерівської неволі, особливо молоде покоління, з надією дивилися на зруйнований німцями університет.

1944 року було призначено ректора університету, ним став геолог Володимир Гаврилович Бондарчук. Було йому тоді 39 років. Народився він у селі Дениші Житомирської області. По закінченні Волинського інституту народної освіти працював у геологічному управлінні. Ще у 30-ті роки став викладати, як тоді казали, у вишах.

Володимиру Гавриловичу Бондарчуку дісталося ректорувати у дуже складні роки – 1944–1951. Треба було збирати викладачів: хто повертався з евакуації, кого відкликали з фронту, хто вижив в окупації – і після відповідної перевірки приступив до лекцій. Студенти першого, ще військового набору, серед яких були поранені фронтовики, інваліди, не тільки сумлінно вчилися, вони після занять ще відбудовували зруйновані верхні поверхи університету, наступні роки допомагали зводити університетський гуртожиток.

В. Г. Бондарчук – активний організатор, вихователь перших повоєнних кадрів для народного господарства, у 1951 році був призначений заступником Голови Ради Міністрів УРСР, а через два роки став директором Інституту геологічних наук АН УРСР (1953–1963). Це був спеціаліст з питань тектоніки, загальної та регіональної геології. Він розробив концепцію острівного тектоновулканічного походження земної кори, став основоположником тектології. За його монографіями та навчальними посібниками вчилися покоління студентів геологічного факультету.

Новим ректором університету 1951 року було призначено відомого вченого в галузі молекулярної фізики Олександра Захаровича Голика. Очолював він університет недовго – чотири роки. Однак тогочасні студенти і викладачі запам'ятали їх назавжди. Це були останні роки сталінщини і перші роки хрущовської "відлиги".

Син машиніста зі станції Мерефа Харківської області, Олександр Захарович Голик, народився у 1908 році. Перші кроки його наукового життя пов'язані з працею у Дніпропетровському університеті. У 1937 році йому було доручено створити кафедру фізики в Інституті інженерів залізничного транспорту м. Дніпропетровська. Під час Великої Вітчизняної війни офіцер О. З. Голик пройшов бойовий шлях від Донбасу до Будапешта. Після демобілізації у 1946–1951 роках був заступником директора Інституту фізичної хімії АН УРСР. Сумлінно відпрацювавши свій ректорський термін, Олександр Захарович Голик не полишив Київський університет. Він став деканом фізичного факультету, протягом чверті століття керував кафедрою молекулярної фізики. Один із учнів О. З. Голика, професор П. Адаменко, зазначив: "Наукова тематика, якою займався професор О. З. Голик, його ідеї в галузі фізики рідин, фазових переходів і критичних явищ, фізики полімерів та фізики

біологічних об'єктів продовжують розвивати його численні учні та послідовники". Заслужений діяч науки УРСР О. З. Голик приділяв пильну увагу філософським питанням фізики, викладав загальний курс фізики не тільки на фізичному та хімічному факультетах, але й майбутнім філософам. Не стало Олександра Захаровича Голика 5 березня 1991 року.

До керівництва університетом у 1955 році прийшов відомий вчений в галузі енергетики, академік АН УРСР з 1950 року Іван Трохимович Швець. Він народився 25 травня 1901 року в с. Хутір-Михайлівський. Нині це село Дружба Сумської області. Хутір Михайлівський ще відомий як значна залізнична станція. І, мабуть, подальші наукові уподобання І. Т. Швеця у галузі теплотехніки, енергетики, електрифікації, захоплення проблемами створення парових та газових турбін, енергетичних установок різноманітного призначення були визначені його життям на залізничній станції, де все було пов'язано з енергетикою. По закінченні у 1927 році Київського індустріального інституту (нині це Політехнічний університет) він навчається в аспірантурі, стає викладачем. У 1942–1952 роках та 1954–1955 роках – І. Т. Швець на науковій роботі, він директор Інституту енергетики АН УРСР (надалі – теплоенергетики). З ім'ям І. Т. Швеця пов'язано 14 років історії Київського державного університету, ректором якого він працював з 1955 до 1969 року. Це був складний для студентства час, коли хрущовська "відлига" переходила поступово у брежнєвсько-сусловське закручування "гайок".

ХХ з'їзд КПРС, який устами М. С. Хрущова викрив сталінські злочини, читання рішень з'їзду на спеціальних зборах схилювали студентів університету. Неформальні обговорення продовжувалися в гуртожитках, дискусії виплескувалися на лекції, семінари, в університетські коридори. Все це не просто пожвавило, але й революціонізувало суспільну атмосферу в університеті. Певною мірою піком цих настроїв стало написання студентом четвертого курсу факультету журналістики Борисом Мар'яном (1956–1957 навчальний рік) "Програми-мінімуму" – демократизації життя в Радянському Союзі. Студент пропонував: ліквідувати кастовість і привілеї членів КПРС; зміцнити й розширити суверенітет республік; наділити селян землею від одного до трьох гектарів; на заводах і фабри-

ках передати управління виборним робітничим комітетам; обмежити повноваження прокуратури; ліквідувати цензуру; надати періодичній пресі право оприлюднювати різні точки зору з проблем господарського та державного вдосконалення; не переслідувати за пропаганду різних філософських, естетичних та правових поглядів, окрім відверто націоналістичних та фашистських; дозволити розповсюдження й продаж зарубіжних книжок, газет, журналів; у міжнародному житті продовжувати боротьбу за мир і співробітництво з усіма країнами світу; дозволити вільний виїзд і в'їзд у країну всім громадянам; дати цілковиту автономію університетам; забезпечити студентам таку стипендію, яка гарантувала б середній життєвий рівень тощо. Всього 21 пункт.

Це не була таємна, підпільна програма. Щоб удосконалити програму, Борис Мар'ян прочитав її друзям-студентам, пішов з програмою до парткому університету. Та журналістські "навуходоносори" (особливо секретар партбюро курсу М. Чорний, який 19 грудня 1956 року написав на вулицю Володимирську, 33 розлогий донос) паралельно робили свою підлу справу. Керівництво факультету журналістики направило на ім'я ректора КДУ доповідну записку, в якій пропонувало виключити студента Мар'яна зі складу студентів факультету "як людину ідейно незрілу і не підготовлену до виконання почесного обов'язку радянського журналіста". Ректор університету академік І. Т. Швець своїм наказом № 2 від 4 січня 1957 року задовольнив "прохання деканату факультету журналістики", виключивши Мар'яна Б. Т. зі складу студентів університету з аргументацією: "як такого, що зганьбив високе звання радянського студента".

А 7 січня 1957 року, коли Борис Мар'ян був для університету вже людиною з вулиці, на факультеті журналістики відбувся комсомольсько-партійний актив IV курсу, на який "випадково" завітали відповідальні чиновники з ЦК КПУ, з Міністерства вищої освіти, з міськкому партії. Це сталося тому, що на доповідній записці про "Програму-мінімум" Бориса Мар'яна, яка лягла на стіл першого секретаря ЦК КПУ О. І. Кириченка, з'явилась резолюція червоним олівцем: "Розібратися до истоков!". А це означало, що шлагбаум для репресивних органів був відкритий.

Аби не допустити розбурхування пристрастей, на збори прийшов академік І. Т. Швець. "Я перед лицем ЦК нашей партии заявляю, что наша моло-

дежь надежная. – ректор столичного университета явно адресовал свои слова представителям "высоких инстанций". – Я видел много врагов. Когда их брали за горло, они плакали и каялись. Враги – жалкие люди. У них нет родины. Гниль эту нужно решительно ликвидировать" [5].

Вчитуючись у виступ ректора КДУ І. Т. Швеця, не можемо не помітити, що він був загнаний у глухий кут доповідною запискою керівництва факультету журналістики і не дав об'єктивної оцінки думкам одного (!) студента, який зовсім не закликав до повалення радянського ладу. Навпаки, хотів його вдосконалити.

Конкретних пропозицій на зборах комсомольсько-партійного активу 7 січня 1957 року не прозвучало. Однак їх почув у своєму кабінеті слідчий КДБ з особливо важливих справ Жиленков з вуст тодішнього декана факультету журналістики і запроваджував буквально таке: "Считаю необходимым заявить, что Марьяна необходимо немедленно изолировать, так как он своим присутствием в университете оказывает разлагающее влияние на студентов".

Академік І. Т. Швець у 1957 році втримався на своїй посаді і працював ректором КДУ ще дванадцять років.

У 1959 році, коли колишній студент університету Борис Мар'ян продовжував відбувати свій п'ятирічний термін ув'язнення у страшному мордовському Дубравлазі, І. Т. Швець став заслуженим діячем науки і техніки УРСР. У 70-ті роки він працював в Інституті технологічної теплофізики АН УРСР. Вчений є автором підручників, навчальних посібників, багатьох наукових статей. Помер Іван Трохимович Швець у 1983 році.

...У травні 2003 року в Національній спілці журналістів України зібрались на свій ювілей – 45-річчя закінчення факультету журналістики його колишні вихованці: народний депутат України поет Борис Олійник, заслужений працівник культури України Олег Ситник, лауреат Шевченківської премії Микола Шудря, публіцист Юлій Шелест та ін. З незалежної Молдови приїхав на зустріч відомий поет і публіцист, головний редактор урядової газети "Независимая Молдова" Борис Тихонович Мар'ян. Київський університет не дозволив йому завершити вищу освіту у своїх стінах. Поет Борис Мар'ян одержав диплом всесоюзного Літературного інституту імені Горького, однак вважає своїм рідним вузом Київський національний університет імені Тараса Шевченка, а нас – своїми

однокурсниками. Про це свідчить і його автограф на власній книзі віршів "Тюремная тетрадь": "Юрию Ярмышу – в память 45-летия – и спасибо за память! Автор Борис Марьян. 24.V.03".

У своєму дослідженні "На передовій журналістської освіти в Україні" професор В. В. Різун пише про студентство 50-х років: "Деякі вільнодумці свої "університети" проходили за ґратами, у таборах чи в армії. Це – Борис Мар'ян, Іван Пашков, Вадим Пепа та ін. Не минула лиха доля Василя Симоненка, В'ячеслава Чорновола, Василя Захарченка, Юлія Шелеста".

Студенти Київського державного університету у 60-ті роки ХХ століття збирались на демонстрації біля пам'ятника Тарасу Шевченку. Вони співали національних пісень, висловлювали необхідність змін, демократизації суспільного життя. Студенти співчували "празькій весні" 1968 року, розчавленій радянськими танками.

На цій хвилі в університеті відбулись зміни у керівництві, як тоді говорили, – "зміцнення кадрів".

Нелегкі проблеми – навчальні, наукові, господарчі – дістались у 1970 році професорові, членові-кореспонденту АН УРСР, фізику зі спеціальності "оптика і спектроскопія" Михайлу Ульяновичу Білому, коли його обрали ректором університету. Та новий ректор мав багатий досвід роботи в Київському університеті й знав його проблеми.

Михайло Ульянович Білий (1922–2001) народився 12 листопада на Чернігівщині у селянській родині. Він брав участь у боях Великої Вітчизняної війни, був тяжко поранений. Подальше життя М. У. Білого було пов'язано з Київським університетом, в якому він закінчив фізичний факультет (1948) та аспірантуру (1951), став кандидатом наук, доцентом (1956), доктором наук, професором (1965), 1969 року був обраний членом-кореспондентом АН УРСР, став керівником наукової школи "Спектроскопія неупорядкованих та домішкових конденсованих систем". Понад 30 років (1963–1993) М. У. Білий завідував кафедрами експериментальної фізики, оптики твердого тіла, оптики. Був деканом фізичного факультету (1962–1970), турбувався про матеріально-технічну базу, нове устаткування, сучасні прилади, залучав до навчального процесу талановитих учених з інститутів Академії наук України.

Коли у 1970 році Михайло Ульянович став ректором КДУ, студентський фольклор зразу ж

зреагував на це "запитанням вірменському радіо": "Чому Київський університет – червоний, а ректор у ньому – Білий?" Один із варіантів відповідей був такий: "У червоному університеті починається білий терор". Та як згадує студент тих років (1967–1972), нині головний редактор газети "Урядовий кур'єр" Михайло Михайлович Сорока: "Терору не було, як і потреби в ньому. Бо тоді, на межі шістдесятих–сімдесятих, у суспільстві, а отже, і в університеті, вже чітко намітився перехід від романтизму, породженого "хрущовською відлигою", до прагматизму, який формував і диктував період застою.

Але для студентського життя застій проти-природний. Роки студентства неповторні, їх важко втиснути в прокрустове ложе якої-небудь періодизації. Ми, переважно вихідці із села, великими очима дивились на тогочасний Київ, намагалися не пропустити жодної цікавої вистави, концерту, фільму, театральної прем'єри, футбольного матчу київського "Динамо"... Нам читали лекції провідні викладачі-гуманітарії університету, які намагалися не просто передати нам якусь суму знань, а прагнули навчити нас мислити і творити!" [6].

В університеті яскраво розкрився науковий талант М. У. Білого, його енергія організатора. 16 років праці на посаді ректора (1970–1985) – це роки будівництва. У районі Виставки передового досвіду України було розгорнуто спорудження нових навчальних корпусів для окремих факультетів: кібернетики, фізичного, механіко-математичного, біологічного та ін. Студенти одержали впорядковані гуртожитки, виріс житловий масив для викладачів. Нове університетське містечко дало можливість збільшити прийом студентів, було розширено аспірантуру. Всі факультети поповнювались молодими науковими кадрами.

Михайло Ульянович Білий кілька разів обирався депутатом Верховної Ради України, а в 1972–1980 роках був її Головою.

Заслужений діяч науки і техніки України, почесний доктор Дебреценського та Лейпцизького університетів, автор понад 30 наукових винаходів, Михайло Ульянович Білий у своїй багатогранній діяльності гармонійно поєднував талант ученого, чуйність педагога, енергію організатора.

У середині 80-х років у Київському державному університеті відбулась серед професорського складу ротація поколінь. До керівництва багатьма факультетами та кафедрами прийшли молоді за віком, однак, уже досвідчені у науковій та організаційній

роботі вчені. Ректором Київського державного університету імені Тараса Шевченка було обрано талановитого вченого-хіміка, першого проректора, доктора хімічних наук, професора Скопенка Віктора Васильовича.

Скопенко В. В. народився 18 грудня 1935 року в місті Новгородка на Кіровоградщині. Батьки його були вчителями. Василь Федорович Скопенко викладав математику, мати Ганна Митрофанівна – історію. 1936 року авторитетного вчителя, здібного організатора призначили директором школи в селі Верблюжка. Тут у малого Віктора з'явилися сестра Алла і брат Георгій.

Степова, випалена південним сонцем, Кіровоградщина славиться своїми мужніми, талановитими людьми, духом волі. Це рідний край видатних українських письменників: Юрія Яновського, який увічнив дорогий йому степ у класичних романах "Чотири шаблі", "Вершники", і Віктора Близнеця, автора чудових повістей "Паруси над степом", "Звук павутинки", "Земля світлячків".

До дитинства Віктора Скопенка, як і до дитинства мільйонів його однолітків, 22 червня 1941 року увірвалася найкривавіша війна. Батько-вчитель став воїном, офіцером, воював на Курській дузі, визволяв Україну, став командиром 1180 полку. Полковник Василь Федорович Скопенко обезсмертив своє ім'я, порятувавши у серпні 1944 року від руйнування під час штурму старовинне польське місто над широкою Віслою – Сандомир, і був удостоєний за цей подвиг найвищого у країні звання – Героя Радянського Союзу.

Видатний польський письменник Ярослав Івашкевич у своєму публіцистичному есе "Врятоване місто" так описав цей подвиг воїна-стратега з України: "Ще й зараз, під'їжджаючи до Сандомира з будь-якого боку, можна побачити руїни і сліди пожежі війни у 1944 році. Радянська Армія близько півроку стояла на правому березі Вісли, готуючись до остаточного бою з гітлерівською навалою з метою звільнення нашого краю. Навколо Сандомира точилися запеклі бої. Серед руїн Сандомир лишився майже незачепленим, і це виглядало як диво. Розповімо про щасливе врятування міста, яке протягом історії раніше руйнувалося багато разів.

Командуючим фронтової ділянки напроти Сандомира був полковник Скопенко. Коли він наблизився до Вісли чудового літнього дня і побачив на протилежному березі наше місто, він був ним дуже вражений. Сандомир виглядав здалеку, як ко-

рона, що увінчує вершину узгір'я. В літньому сонці всі будинки міста і башти блищали, як коштовності.

Полковник Скопенко захопився цим містом і сказав собі: "Це надто прекрасне місто, не можна його руйнувати". І дійсно, він так провів стратегічну операцію, що місто при взятті лівого берега майже не постраждало. Коли полковник Скопенко прибув до Сандомира після його звільнення Радянською Армією, місто не обмануло його сподівань, воно стало й надалі для полковника предметом любові і подиву.

Але Радянська Армія йшла вперед. Полковник Скопенко пішов разом з іншими воїнами далеко від рідних місць і від Сандомира. Його було тяжко поранено. Умираючи, він просив поховати його у врятованому ним Сандомірі.

Бажання його було виконано, і полковник спить вічним сном у нашому місті, а вулицю Опатовську перейменовано на вулицю полковника Скопенка".

Військовий подвиг Героя Радянського Союзу полковника Василя Федоровича Скопенка і подвиг, трудовий, науковий його сина – академіка, Героя України Віктора Васильовича Скопенка – увійшли до історії Української держави:

Такий у світі

приклад один:

Батько – Герой,

Герой і син!

З Київським університетом пов'язане все життя В. В. Скопенка: навчання, наукові відкриття, організаторська діяльність. Сумлінно долаючи шлях студентського навчання, поєднуючи його з науковою роботою на кафедрі неорганічної хімії (під керівництвом професора А. М. Голуба), він став аспірантом, написав і успішно захистив кандидатську, а згодом і докторську дисертації. Наполеглива творча праця, наукові дослідження і видатні відкриття в галузі координаційної хімії, виконані під керівництвом В. В. Скопенка, нині відзначено державними преміями України в галузі науки і техніки: 1990 року – за роботи в галузі хімії псевдогалогенідів і монографію "Хімія псевдогалогенідів", 1995 року – за цикл робіт із синтезу координаційних сполук. Широкий діапазон наукових пошуків і здобутків В. В. Скопенка, його роботи в галузі твердофазного синтезу і синтезу із розплавлених солей удостоєні премії імені Л. В. Писаржевського (1989).

У науковому доробку академіка НАН України В. В. Скопенка 15 підручників та монографій, майже 400 наукових статей, під його керівництвом захищено 38 кандидатських, 11 докторських дисертацій.

Академік В. В. Скопенко нині очолює наукову школу світового рівня – школу координаційної хімії.

Науково-технічний розвиток будь-якої країни цілком залежить від ефективності інтелектуальної, творчої діяльності людини. Науковці Київського університету традиційно мають світове визнання у деяких наукових напрямках, зокрема, у біології, фізіології, радіофізиці, фізиці, астрономії, хімії тощо. Лише у 2001 році вчені-хіміки отримали 21 патент за винаходи, біологи – 5 патентів, фізіологи – 2, радіофізики – 2, фізики – 7 патентів, учені Військового інституту – 3 патенти.

Як відомо, промислова власність є частиною інтелектуальної власності, вона включає права, що стосуються винаходів, а також припинення недобросовісної конкуренції. Промислова власність, що давно визнана і використовується у промислових розвинених країнах, сьогодні застосовується як важливий інструмент технологічного та економічного розвитку Української держави. Правова охорона інтелектуальної власності сприяє розвитку заснованого на наукових та науково-технічних досягненнях інноваційного підприємства. За період 1996–2000 років Київський національний університет імені Тараса Шевченка отримав 144 патенти на винаходи і став власником монополії на використання об'єктів у галузі нових технологій, матеріалів, вимірювальної та обчислювальної техніки, радіолокації, медицини, екології тощо. Надійна охорона та комерціалізація об'єктів інтелектуальної власності забезпечує виробництво наукомісткої продукції у державі та зміцнює позиції Київського університету на ринку.

Київський університет в останні, надзвичайно економічно важкі для держави й освіти роки не просто вижив, але й зміцнив свою матеріальну базу, активно розбудовується в науковому напрямі, готуючи фахівців з нових спеціальностей для потреб незалежної України.

Значно зріс міжнародний авторитет Київського університету. Вершиною успішної праці всіх підрозділів університету став Указ Президента України від 25 листопада 1999 року "Про Київський національний університет імені Тараса Шевченка". Цим Указом Київський університет

імені Тараса Шевченка було оголошено національним університетом зі статусом самоврядного (автономного) державного вищого навчального закладу, а ректор університету – прирівняний за статусом до міністра України. Згідно з Указом майно, передане університету в оперативне управління, віднині належить йому на праві повного господарського відання, використовується самостійно, у тому числі для ведення господарської діяльності. Виділені університету земельні ділянки перебувають в його безстроковому і безоплатному користуванні.

У 1999 році на честь святкування 165-річчя Київського національного університету академіка В. В. Скопенка було вшановано званням Героя України з врученням ордена держави.

В. В. Скопенко є академіком Академії педагогічних наук України, почесним доктором Московського, Братиславського, Ягеллонського, Таврійського, Ростовського-на-Дону педагогічного імені М. Драгоманова, Чернівецького університетів.

Розпочавши у 1834 році з одного-єдиного факультету – філософського та з 62 студентів, через 170 років, у 2004 році Київський університет має 14 факультетів (біологічний, географічний, геологічний, економічний, історичний, кібернетики, механіко-математичний, радіофізичний, соціології та психології, фізичний, філософський, хімічний, юридичний, підготовчий); 4 інститути (журналістики, міжнародних відносин, філології, військовий), а також – Ботанічний сад, Канівський природний заповідник, Астрономічну обсерваторію. У Київському університеті навчаються за 73 спеціальностями та 157 спеціалізаціями понад 18 тисяч студентів, 1600 аспірантів. Професорсько-викладацький склад нараховує майже 2 тисячі осіб, у тому числі: 109 академіків і членів-кореспондентів державних академій, понад 360 професорів, докторів наук, понад 660 доцентів, кандидатів наук, які працюють на 162 кафедрах. За роки свого існування університет підготував понад 250 тисяч фахівців, тисячі докторів та кандидатів наук. За останні роки відкрито кілька нових спеціальностей і спеціалізацій: "Міжнародна економіка", "Прикладна економіка", "Міжнародний бізнес", "Інформаційні системи в менеджменті", "Соціальна інформатика", "Фольклористика", "Італійська

мова та література", "Медична радіофізика", "Космічне металознавство та медична фізика", "Туризм", "Землепорядкування та кадастр" тощо. Діяльність університету спрямована на формування нової генерації спеціалістів, які, оволодівши фундаментальними, глибокими спеціальними знаннями, здатні до творчої самостійної роботи.

Університет має спеціальний Інститут післядипломної освіти, де можна здобути другу вищу освіту. Значне місце в навчальній та науковій роботі студентів і викладачів належить Науковій бібліотеці імені М. Максимовича, яка має найбільші фонди серед університетських бібліотек України.

Важливим кроком в осучасненні навчального процесу в університеті став перехід на міжнародну – ступеневу підготовку фахівців з вищою освітою: бакалаврів, спеціалістів, магістрів.

До проголошення незалежності в Україні не готували спеціалістів із соціології, дипломатів (хоча і працював міжнародний факультет). Все це було прерогативою Москви.

"Довелося починати все спочатку, – зазначає ректор В. В. Скопенко. – Уперше в Україні Інститут міжнародних відносин Київського університету готує спеціалістів для дипломатичних служб. Було відкрито відділення сходознавства, де студенти вивчають арабську мову і хінді, японську, китайську, корейську мови. Ці спеціалісти вкрай необхідні Україні".

У сорокові роки ХХ століття на фасадній стіні університету було встановлено меморіальну дошку сталінському прокуророві – кату А. Вишинському, чия наукова кар'єра до 1917 року була пов'язана з Києвом. Нині при парадному вході до червоного корпусу студенти бачать пам'ятні дошки українським патріотам: Т. Г. Шевченку, М. П. Драгоманову, М. С. Грушевському. А поруч із корпусом по бульвару Шевченка, 14 відкрито і пам'ятник видатному історикові та політичному діячеві, першому Президентові УНР М. С. Грушевському, який закінчив Київський університет.

З перших років свого існування Київський університет став носієм передових наукових ідей, авторитетним європейським центром підготовки високоосвічених кадрів. У його стінах успішно розвивалася наукова діяльність славетної плеяди таких видатних учених, як філолог В. М. Перетц, історики В. Б. Антонович, В. С. Іконніков, М. П. Шашкевич, М. В. Владимирський-Буданов; економіст М. І. Зібер; матема-

тики М. Є. Ващенко-Захарченко, Д. О. Граве, М. А. і Л. А. Дяченки, В. П. Єрмаков; механіки І. І. Рахманінов, Г. К. Суслов, П. В. Воронець; фізики М. П. Авенаріус, М. М. Шіллер, Й. Й. Косоногов; хіміки С. М. Реформатський, А. К. Бабко, А. М. Голуб, А. Т. Пилипенко, А. І. Кіпріанов; геологи К. М. Феофілактів, В. М. Червінський, М. І. Андрусов, П. А. Тутківський; ботаніки І. Ф. Шмальгаузен, С. Г. Навашин, К. А. Пурієвич, О. В. Фомін, М. Г. Холодний; зоологи К. Ф. Кеслер, О. О. Ковалевський, О. М. Северцов, О. О. Коротнев; біохімік О. В. Палладін; медики В. О. Беєв, М. С. Скліфосовський, Ф. Г. Яновський, В. П. Образцов, М. Д. Стражеско.

В аудиторіях Київського університету навчалися: історик Є. В. Тарле; біохімік О. М. Бах; мікробіолог і епідеміолог Д. К. Заболотний; математики М. Г. Чеботарьов, М. М. Боголюбов, О. Ю. Шмідт, А. М. Самойленко; винахідник у галузі зварювання М. М. Бернадьє.

З університету вийшла плеяда визначних діячів української культури: письменники Михайло Старицький, Володимир Самійленко, Максим Рильський, Остап Вишня, Василь Симоненко, Борис Олійник, Іван Драч, Микола Луків, Степан Колесник, Дмитро Головка, Володимир Коломієць, Всеволод Нестайко; композитори Микола Лисенко, Левко Ревуцький та багато інших діячів культури нашої країни.

Видатний прозаїк і публіцист Іван Багряний, закинутий лихою долею за межі рідної України, ще у 40-ві роки пророко говорив: "Розглядаючи політичні сили, вірніше, політичні кадри українського народу в підрадянській Україні, ми твердили і твердимо, що кадри ті колосальні, високої політичної школи, як і високого фахового та державницького вишколу... Власне, в цих кадрах є найбільші наші політичні резерви – ці резерви колосальні... Повторюємо – без цих резервів українська визвольна боротьба не може бути завершена успішно" (1948). Більше півстоліття минуло з того часу, як були висловлені І. П. Багряним ці пророчі думки. Багато з тих, хто пройшов школу навчання у Київському університеті, послідовно боролися за незалежність України, почали сумлінно будувати нову Україну, суверенну, із значним виробничим, науковим і культурним потенціалом.

Це випускник економічного факультету, перший Президент незалежної України Л. М. Кравчук; Голова Верховної Ради України, історик В. М. Литвин; випускники міжнародного фа-

культету, міністри закордонних справ України Г. Удовенко, Б. Тарасюк; академік НАН України, народний депутат, поет Б. Олійник; міністр освіти і науки В. Г. Кремень; віце-прем'єр уряду України Д. В. Табачник; голова Спілки письменників Ю. Мушкетик; академік НАН України, директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка М. Г. Жулинський, член-кореспондент НАН України В. Г. Дончик.

В аудиторіях Київського університету здобували знання майбутні журналісти і письменники, які рішуче повернули провідні друковані органи від радянського змісту до проблем і завдань незалежної України. Ці імена повинні зберегти історія: головний редактор газети "Літературна Україна" публіцист Борис Рогоза, головний редактор журналу "Вітчизна" прозаїк Олександр Глушко, головний редактор журналу "Дніпро" поет Микола Луків, головний редактор газети "Сільські вісті" публіцист Іван Сподаренко. Нові провідні газети незалежної України очолили: "Урядовий кур'єр" – Михайло Сорока, "Голос України" – Сергій Правденко, "День" – Лариса Івшина. Всі вони у різні роки вчилися на факультеті журналістики КДУ. Цей факультет, створений у 1953 році (з 1993 року – інститут), виховав тисячі журналістів-патріотів, які невтомно розбудовують демократичне суспільство у незалежній Україні. Серед них – 15 лауреатів Шевченківської премії, багатьох літературних та журналістських премій. Нинішнє європейське обличчя Інституту журналістики послідовно створили доктори філологічних наук: декан, професор Д. М. Прилюк, директор, професор А. З. Москаленко, директор, професор В. В. Різун.

Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка пройшов три етапи розвитку: 1947–1952 – відділення журналістики, 1953–1993 – факультет журналістики, з 1993 року – Інститут журналістики.

В інституті запроваджено триступеневу освіту: бакалавр, спеціаліст, магістр. Готуються фахівці зі спеціальностей "журналістика" і "видавнича справа та редагування". У структурі інституту кафедри: періодичної преси, теорії масової комунікації, телебачення та радіомовлення, історії літератури та журналістики, мови та стилістики, міжнародної журналістики, організації масової інформаційної діяльності, видавничої справи та редагування; інформаційно-обчислювальний центр, фотолaboratorія, нав-

чально-поліграфічна лабораторія, навчально-видавнича група, телестудія, радіостудія. В Інституті журналістики створено наукову школу світового рівня – "Журналістикознавство та теорія масової комунікації". Науковий керівник школи – Різун Володимир Володимирович, доктор філологічних наук, професор, заслужений працівник освіти України, директор Інституту журналістики, завідувач кафедри теорії масової комунікації.

Чимало видатних зарубіжних учених, діячів культури, політиків є Почесними докторами Київського університету. Вручає дипломи в урочистій обстановці ректор університету. Цієї нагороди були удостоєні прем'єр-міністр Індії Індіра Ганді, канцлер Німеччини Гельмут Шмідт, відомий норвезький мандрівник Тур Хейердал та ін.

У середині 90-х років на урочистій церемонії вручення диплома Почесного доктора уважно слухали ректора В. В. Скопенка гості з далекого Вашингтона – Президент США Білл Клінтон і його дружина пані Хілларі. Почувши прізвища Почесних докторів університету – великих письменників, подружжя засіяло усмішками вдячності. Це честь – стати поруч з всесвітньо відомими літературними майстрами – навіть для Президента Сполучених Штатів Америки!

Звертаючись до Президента США, ректор університету В. В. Скопенко процитував вірші Тараса Шевченка, звернені до демократичної Америки, в яких мрія поета – бачити Україну демократичною державою, зі своїм Вашингтоном, з власною Конституцією.

Коли

Ми діждемося Вашингтона
З новим і праведним законом?
А діждемось-таки колись!

У Київському університеті багато робиться для того, щоб його знали і поважали в цивілізованому світі. Нині університет підтримує партнерські зв'язки з 80 університетами із 37 країн світу. З 1999 року укладено угоди про наукову та культурну співпрацю з університетами КНР, США, Чеської Республіки, Арабської Республіки Єгипет, Румунії, Республіки Корея та ін.

Надбанням університету став білокам'яний навчальний корпус і гуртожиток по вул. Мельникова, 36/1, де вже понад десять років вчаться студенти-журналісти та міжнародники.

Не впізнати нині парадний вестибюль, коридори і аудиторії червоного корпусу університету. Наприкінці XX сторіччя цей корпус у буквальному розумінні слова був відреставрований. Створено картинну галерею тих учених, яких протягом 170 років обирали за їх науковий, педагогічний, організаційний таланти ректорами Київського університету: від М. О. Максимовича до В. В. Скопенка. Допитливо вдивляються ректори в обличчя студентів XXI століття. Чи добре вони вчаться, чи продовжують далі демократичні традиції Національного університету, чи виростуть патріотами України?

"Ми переступили поріг третього тисячоліття, – зазначає академік В. В. Скопенко. – Що чекає людство за цим порогом? Століття може поставити людство перед вибором – бути чи не бути. Це дасть поштовх народженню нових ідей, наукових напрямів, нових технологій".

170 років діяльності Київського національного університету імені Тараса Шевченка – це значна віха в освіті, науці та культурі суверенної України. Колектив університету з пошаною ставиться до своїх попередників, вивчає їх наукові й творчі досягнення, а студенти, аспіранти наполегливо вчаться, щоб наповнити власними талантами майбутнє рідної Батьківщини.

Безмежна відданість Науці
І вірність пам'яті Батьків
Єднаються у творчій злуці
Учених знаних й юнаків.
Хай геній відкриттів яскравих
Нових ідей плекає злет –
Підносимо на вершини слави
Шевченків університет!

1. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К.: Вид-во "Бібліотека українця", 1999. – 270 с.

2. Наука в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка на зламі тисячоліть. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2002. – 330 с.

3. Різун В. На передовій журналістської освіти в Україні. – К., 2003. – 24 с.

4. Уроки журналістики і життя. – К.: Вид-во "Київська правда", 2002. – 328 с.

5. Мусієнко О. Шістдесятники: звідки вони // Пам'ять століть. – 1997. – № 2.

6. Сорока М. Час і журналістика з погляду однокурсників // Уроки журналістики і життя. – К., 2002.

Роль художника, художнього та технічного редакторів у друкованому виданні

У лекції розкриваються функціональні обов'язки художнього та технічного редакторів у процесі створення зовнішньої форми друкованого видання. Також перелічуються етапи розробки проекту оформлення видання. Звертається увага на особливості художньо-технічного редагування різних видів видань.

The lecture explains the art and technical editor's functions in creating the design of printed edition. Detailed description for the design development stages is given. The art and technical peculiarities in editing the different types of printed edition are discovered.

Проблематика теми:

- Функції та завдання, взаємодія художника, художнього та технічного редакторів.
- Прилади і програмні засоби, якими користуються художній та технічний редактори.
- Особливості художньо-технічного редагування різних видів видань.
- Елементи та засоби оформлення друкованого видання, їх застосування.
- Художньо-технічне та поліграфічне оформлення друкованої продукції.

Друковане видання посідає важливе місце у житті суспільства. Не існує людини, яка хоча б раз на день не прочитала якусь інформацію з реклами, газети, журналу, не звернулася до улюбленої книги.

Предметом курсу "Художньо-технічне редагування" є зовнішня форма друкованого видання, її відповідність змісту, призначенню, існуючим нормам, стандартам, законам композиції згідно з сучасними досягненнями техніки і технологій.

Художньо-технічне редагування охоплює все, що пов'язано з втіленням змісту інформації в графічну форму відповідно до нормативних документів: від моменту, коли авторський оригінал надійшов до редакції, до рекомендацій поліграфічному підприємству.

Художній редактор розробляє проект оформлення, стежить за графічно-стильовими елементами видання, а технічний редактор задумане

оформлення шляхом умовних знаків і позначень перекладає на мову, зрозумілу працівникам поліграфічного підприємства.

Загальні принципи редагування та оформлення видань

Редагування у загальному розумінні має різні аспекти, тобто норми, на основі яких здійснюється. Кожен такий аспект має, як правило, власну назву.

В Америці, наприклад, виділяють такі аспекти редагування:

- смислове (перегляд тексту щодо ступеня організованості та послідовності);
- політичне (стеження за дотриманням у повідомленні видавничої політики);
- профілактичне (виправлення грубих мовних та числових помилок);
- мовне (виправлення граматичних, пунктуаційних і синтаксичних помилок);
- об'єднувальне (зв'язування посилань і текстів з відповідними формулами, таблицями, примітками, додатками);
- форматувальне (установлення підпорядкованості рубрик, шрифтів, оформлення сторінок);
- стильове (визначення підпорядкованості для символів, цитат, чисел);
- роз'яснювальне (перелік інструкцій для конструктора і художника);
- координаційне (редакційна діяльність).

В Європі найчастіше виділяють такі аспекти редагування:

– літературне (здійснюють одночасно на основі кількох видів норм: композиційних, інформаційних, лінгвістичних, психолінгвістичних та логічних);

– технічне (виконують на основі поліграфічних норм);

– політичне (використовують політичні норми);

– художнє (здійснюють на основі естетичних норм).

Крім цих, суто видавничих аспектів, виділяють також наукове редагування, коли повідомлення контролюється на основі норм тієї науки, фактичний матеріал якої описують у повідомленні.

Науковим редагуванням займаються не редактори, а фахівці з певної галузі науки.

Кожний спеціаліст, який бере участь у виготовленні друкованого видання, повинен постійно удосконалювати методи своєї роботи, вивчати нові вимоги та рекомендації державних установ, освоювати нові технічні можливості, аналізувати роботи своїх колег.

Головною метою діяльності будь-якого видавництва є підготовка і випуск друкованої продукції. Основу друкованої продукції становить сукупність різноманітних за формою, змістом, зовнішнім виглядом, обсягом, характером інформації, структурою, періодичністю та призначенням видань. Саме ці характеристики і лежать в основі поділу друкованих видань на типи. Поділ робиться за певною ознакою (або сукупністю ознак), яка називається підставою поділу. Вибір підстави залежить від мети, заради якої робиться поділ видань на типи. Саме тому одне й те ж саме видання одночасно належить до різних типів.

Друковане видання – це документ, який пройшов редакційно-видавниче опрацювання, виготовлений друкуванням, тисненням або іншим способом, містить інформацію, призначену для поширення, і відповідає вимогам Державних стандартів, інших нормативних документів щодо їхнього видавничого оформлення і поліграфічного виконання. Зміст друкованої продукції визначає її зовнішню форму, а сукупність всіх характеристик дає змогу віднести до певного типу. При роботі над оформленням видання найістотнішими ознаками є зміст, цільове і читачке призначення. В основі оформлення лежить вид літератури. Вміння

відрізнати той чи інший тип видавничої продукції є важливим для визначення місця друкованого видання у суспільному житті. Друковані видання називаються також "творами друку", хоча твором друку є будь-який окремий документ, що входить у склад друкованого видання. За знаковою природою твори друку можуть бути текстовими, ізографічними, картографічними, нотними.

Видавничою продукцією є сукупність видань, призначених до випуску або випущених видавцем (видавцями). Видавцем є юридична особа, що здійснює видавничу діяльність, вступає у правові, майнові, виробничі відносини з суб'єктами інших сфер економіки і культури відповідно до чинного законодавства.

Відповідно до Держстандарту 3017-95 "Видання. Основні види. Терміни та визначення" видання класифікуються за такими ознаками:

1. Призначення:

– соціально-функціональне: офіційні (інформаційні, нормативні), наукові (науково-популярні, науково-виробничі), практичні (виробничо-практичні), навчальні, довідкові, літературно-художні та рекламні;

– читачке: для широкого кола читачів (масове видання), для дітей та юнацтва, бібліотечні видання, видання для службового користування, бібліофільські видання, видання для сліпих.

2. Інформаційні знаки (текстові, нотні, картографічні та зображальні).

3. Аналітико-синтетичне перероблення інформації (інформаційні, бібліографічні, реферативні, оглядові та дайджести).

4. Зовнішні ознаки:

– обсяг (книги, брошури і листівки);

– форма: книжкові, журнальні, аркушеві (газетні, карткові, буклет, плакат), книжки-іграшки, комплектні;

– структура або спосіб укладання текстів (серіальні, одностомні та багатостомні, зібрання творів та вибрані твори, академічні);

– рівень художнього оформлення і спосіб поліграфічного виконання (мініатюрні, подарункові, факсимільні);

– склад основного тексту (моновидання, збірники);

– кількість (перше видання, стереотипне видання, перевидання: доповнене видання, виправлене видання; перероблене видання, розширене видання).

5. Періодичність:

– періодичні (газета: громадсько-політична, спеціалізована; спеціальний газетний випуск; журнал: громадсько-політичний, науковий, науково-популярний, виробничо-практичний, популярний, літературно-художній, реферативний);

– неперіодичні (монографія, автореферат дисертації, препринт, тези доповідей (повідомлень), матеріали наукової конференції (з'їзду, симпозіуму); збірник наукових праць; статут; інструкція; стандарт; прейскурант; паспорт; посібник: наочний, практичний, навчальний, навчально-наочний, навчально-методичний; практичний poradник; підручник; хрестоматія; методичні рекомендації (методичні вказівки); курс лекцій, текст лекцій, конспект лекцій; навчальна програма; практикум; словник: мовний, тлумачний, термінологічний, енциклопедичний; енциклопедія; розмовник; довідник; путівник; проспект; каталог; альбом; атлас; афіша (оголошення); інформаційний листок; документально-художнє, науково-художнє видання: альманах; антологія);

– серіальні (тематичні, збірники творів);

– продовжувані (бюлетень: нормативний, довідковий, рекламний, статистичний, бюлетень-хроніка, бюлетень-таблиця; календар: звичайний, таблиць-календар відривний (перекидний), календар книжкового типу, знаменних дат; експрес-інформація).

6. Належність до видавця, автора або спонсора (власне, спільне, піратське, відомче, посмертне, прижиттєве, ювілейне, меморіальне).

Отже, кожне друковане видання входить до певної групи відповідно до обраної ознаки, причому й те саме видання входить до кожної класифікаційної групи. Так, книга М. Тимошика "Історія видавничої справи" (К., 2003. – 496 с.) за соціально-функціональним призначенням належить до навчальних видань, за читачьким призначенням – для широкого кола читачів, за інформаційними знаками – до текстових, за зовнішніми ознаками – до книжкових однотомних моновидань, виданих уперше, за періодичністю – до неперіодичних (підручник). Відповідно до належності є власним авторським виданням.

У своїй основі друкована продукція має багато спільних рис, але кожній із них притаманні певні ознаки, які відрізняють її від багатьох інших. Кожен тип друкованих видань має специфічну внутрішню та зовнішню структуру, яка є основою його оформлення. Недотримання пев-

них норм і стандартів при створенні видавничої продукції призводить до того, що друкований продукт виходить неякісним, незручним, самодіяльним і не відповідає вимогам читача. Для читача важливі, крім відповідності заданій тематиці, такі показники видання, як формат, читабельність, ілюстративність, обсяг, міцність, зручність пошуку. Саме ці вимоги читача і повинні бути враховані під час перетворення авторського тексту в матеріальний продукт – друковане видання.

Після того як авторський оригінал надішов до видавництва, головний редактор, виходячи з фінансових і матеріальних ресурсів (папір, друкарські й палітурні машини), разом з дизайнером, художником, художнім та технічним редакторами розробляють *проект конструкції видання*, який охоплює оформлення та структурні особливості внутрішнього та зовнішнього оформлення. Головний редактор керує та координує всі аспекти конструювання видання: передає тим, хто бере участь у створенні друкованого видання, основні дані про майбутнє видання (обсяг, кольоровість, співвідношення тексту й зображень, наявність таблиць, формул, апарату, читачьке призначення, вид літератури тощо). Особливу увагу редактор приділяє співпраці з художником, технічним та художнім редакторами, адже конструкція видання та його художнє оформлення утворюють єдине ціле.

Процес оформлення друкованого видання складається з трьох послідовних етапів:

1. Підготовчий етап, на якому виникає та розвивається задум оформлення: зародження і формування задуму; перетворення задуму в проєкт оформлення; перетворення проєкту в модель оформлення – макет. Цей етап повністю входить у процес режисури видання.

2. Етап виконання та редагування оригіналів оформлення: формується зміст та графічні характеристики обкладинок, суперобкладинок, палітурок, форзаців, внутрішнього оформлення, зображень: робота над ескізами або пошук та добір ілюстрацій і фотографій; робота з оригіналами, їх компонування і приведення у єдиний зображальний ряд. Це – етап художнього редагування.

3. Композиційно-технічний етап: набір та верстка, підготовка зверстаного матеріалу для поліграфічного етапу. Відповідність усіх елементів видання існуючим нормам і стандартам, перевірка комплектації.

Авторський оригінал, що надійшов до редакції, має вигляд сукупності текстів та зображень. Завдання художнього та технічного редакторів на *першому* етапі – визначити значення і місце кожного з цих матеріалів у виданні відповідно до задуму і закріпити за ними певні графічні характеристики, а також їх взаємодію, ієрархічну структуру і відображення її у системі рубрикації.

Весь текстовий матеріал видання розділяється на основний, додатковий та довідково-допоміжний. Кожен з цих видів тексту відіграє власну роль у виданні й вимагає особливого опрацювання художнім та технічним редакторами. Додатковий текст, як правило, дрібніший ніж основний текст, довідково-допоміжний також друкується дрібним кеглем, але має виділення, які акцентують увагу читача і виконують пошукові функції.

Зображальний матеріал видання розділяється на обов'язковий і необов'язковий, документальний, тематичний і абстрактний. Обов'язковий зображальний матеріал – такий, який несе основний зміст, отже, має власну структуру, послідовність, підпорядкованість, або він чітко прив'язаний до тексту, доповнює і коментує його і є необхідним через те, що без таких зображень текст стає незрозумілим. Необов'язковий зображальний матеріал не має прив'язки до певних сторінок видання або текстових фрагментів, отже, може розташовуватися довільно: на будь-якій сторінці, на вкладках і вклейках, як додатки, у кінці видання, на окремих розворотах тощо.

На *другому* етапі ставиться завдання гармонійного поєднання зображень, текстів, внутрішнього та зовнішнього оформлення. На цьому етапі вибираються, класифікуються, опрацьовуються всі ілюстрації, створюються макети обкладинок, палітурок, титульних елементів, сторінок, насичених декоративними, зображальними і текстовими елементами. Весь графічно-зображальний ряд повинен зв'язувати різно-рідну текстову частину і утворювати нерозривну єдність, причому видання має сприйматися цілісно і неповторно.

Остаточне розташування текстових та зображальних матеріалів, їх відповідність установленим нормам і стандартам, законам і закономірностям відбувається на *третьому* етапі. Тоді ж створюється оригінал-макет, який передається на поліграфічне підприємство для друкування. Але і на поліграфічному етапі художній

та технічний редактори можуть узгоджувати деякі поточні питання.

Етапи розробки проекту видання

На кожне видання, яке передається у друкарню, складається план-проект оформлення. Цей план розробляє художній редактор разом із головним редактором, зважаючи на поради технічного редактора. У проекті фіксуються повні дані про просторове рішення видання, перелічуються всі складові елементи видання та їх характеристики, способи й засоби виконання друкарських форм у цілому і кожного елементу окремо, способи друку, засоби оформлення, брошурувально-палітурні процеси. Розробка проекту ведеться з урахуванням реальних технічних та технологічних можливостей поліграфічної бази і можливістю забезпечення матеріальними та фінансовими ресурсами.

Основою для розробки проекту оформлення друкованого видання є такі дані:

- тип видання (жанр, читачка аудиторія, умови читання, строк користування);
- обсяг в авторських аркушах;
- склад видання: кількість і види текстів, зображень;
- наклад.

Проект художнього оформлення може мати такий вигляд (зауважимо, що це лише фрагмент плану, в якому схематично позначені деякі з основних показників видання, але не зазначені всі технічні параметри):

При розробці проекту оформлення керуються такими стандартами відповідно до конкретного літературного твору:

ДСТУ 3003-95. Технологія поліграфічних процесів.

ДСТУ 3017-95. Видання. Основні види: Терміни та визначення.

ДСТУ 3018-95. Видання. Поліграфічне виконання.

ДСТУ 3772-98. Оригінали для поліграфічного відтворення: Загальні технічні вимоги.

ГСТУ 29.1-97. Журнали. Поліграфічне виконання, загальні технічні вимоги.

ГСТУ 29.2-97. Підручники та навчальні посібники для загальноосвітніх шкіл та інших типів середніх навчальних закладів. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

ГСТУ 29.3-2000. Газети. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

ГСТУ 29.4-2001. Обкладинки та палітурки. Типи.

ГСТУ 29.5-2001. Видання книжкові. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

ГСТУ 29.6-2002. Видання для дітей. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

Проектом встановлюються:

1. Формат видання (у частці аркуша та обрізний), при виборі якого передбачається площа сторінки таким чином, щоб було зручно розташовувати тексти і зображення, таблиці та формули. Просторові пропорції враховують співвідношення товщини та формату, а також обсяг.

2. Формат набору відповідно до стандарту. Шпальта (формат набору) повинна бути достатньою для розміщення в її межах будь-якого текстового й ілюстраційного елементу видання. Це означає, що формат набору і поля залежать від способу верстки. У виданнях за індивідуальними макетами нерідко збільшують розміри шпальт відносно рекомендованих параметрів. При цьому необхідно зважати на те, що конструкції друкарських машин обмежують

розміри друкарських форм, тому всяке збільшення формату набору щодо рекомендованих стандартом необхідно узгоджувати з технологами друкарні.

3. Вид і спосіб друку, який залежить від характеру ілюстрування та накладу видання.

4. Спускні сторінки, розмір спуску, вид заставки, ініціала. Розставлення сторінок за схемою таким чином, щоб після друку аркуша з обох боків, розрізування та фальцювання зошит мав правильну послідовність сторінок.

5. Оформлення кінцевих сторінок, характер й вигляд кінцівки.

6. Гарнітура, кегль, накреслення шрифтів для основного та кожного із додаткових текстів, заголовків. Також визначається абзацний відступ, вирівнювання рядків, інтерліньяж.

7. Шрифтове та композиційне оформлення рубрикації.

8. Оформлення колонтитулів та колонцифр: склад, гарнітура, кегль, накреслення, розташування, відстань до тексту, елементи оформлення.

Тип і назва видання	Обсяг		Наклад	Формат, частка	Формат набору (кв.)	К-ть арк. у дві (чотири) фарби	Папір, номер, спосіб друку	Вклейки, вкладки (кількість, спосіб друку)	Накиди (к-ть фарб)	Ілюстрації (штрихові, півтонові, текстові)	Спускні та кінцеві стор. (розмір спуску, заставки, колір, розташ. заголовків)	Шрифтове оформлення різновидів тексту	Титульні елементи	Папітурка (тип, матеріал)	Обкладинка	Суперобкладинка	Додаткове оформлення	Форзац (папір, фарбність, спосіб друку)	Ляссе	Орієнтовані витрати
	авт. арк.	обл.- вид. арк.																		
Окремі твори, проза	20	22	500	84* 108 /32	5* 9 1/4	2 титул	1 високий	10	—	10 штрих	спуск 4 кв., заставка, заголовок шапкою	осн. т. 12 п., дод. г. 11 п., заг. 16 п	односторінковий	№ 7 бум вініл	—	—	—	120 г. офсет, білий	—	5 тис. гр.
Збірка, вірші	3	4	250	70* 100 /32	4 3/4 *7 1/2	—	1 високий	—	—	18 півтон	—	осн. т. 12 п., заг. 16 п.	авантитул, фронтиспіс	—	№ 3 льон	—	—	—	—	3 тис. гр.
Журнал	1,5	2	100	60* 84 /16	6 3/4 *9 1/2	4 обкладинка	1 офсет	—	—	25 півтон	—	—	—	—	№ 1 крейдов.	—	—	—	—	5 тис. гр.

Колонтитули для парних або непарних сторінок. Довжина колонтитулу дорівнює формату набору, тому важливо визначити кількість знаків у рядку колонтитулу.

9. Склад титульних елементів і оформлення фронтисписа, авантитулу, контритулу, титулу).

10. Оформлення зображень (вид, розташування відносно тексту, розмір шпальти при розташуванні зображень поза текстом, композиційні варіанти тексту та зображення). При цьому випуск в обріз обумовлюється в проекті видання. Також визначається наявність вкладок і клейок.

11. Оформлення текстівок: гарнітура, кегль, накреслення шрифту, формат, вирівнювання, розташування відносно зображення.

12. Характер та спосіб друку зовнішнього оформлення (тип обкладинки або палітурки, кольоровість, наявність суперобкладинки, футляра, ляссе тощо).

13. Оформлення форзаца: білий, кольоровий, приклеєний, пришитий, з фальцем, задрукований фоном, орнаментом, із тематичним зображенням.

14. Брошурувально-палітурні операції: фальцювання (перпендикулярне, паралельне, комбіноване, кількість згинів, послідовність), комплектування зошитів у блок (вкладання, підбирання), шиття (внакидку, втачку, брошурне, палітурне, безшвейне), обріз блоку, спосіб кріплення обкладинки до блоку (вкладання, підбирання, вставка у палітурку).

15. Матеріали: папір (вид та марка, формат, маса), картон (вид, товщина), тканина (вид, колір, фактура), каптал (колір), ляссе або закладка (колір).

Проект оформлення уточнюється в різних своїх частинах під час всього редакційного опрацювання видання залежно від змін у тексті та зображальному матеріалі. Але перед тим як почати працювати над авторськими оригіналами, технічний редактор повинен мати узгоджений із можливостями видавництва та поліграфічного підприємства проект оформлення. Неабияку роль відіграють фінансові можливості видавця. Дані проекту фіксуються на спеціальному бланку та візуються редактором видання, художником, виробничим відділом.

Створений попередній проект плану заповнюється художнім редактором, за винятком розділів, що стосуються поліграфічної бази, тиражу і обсягу. Після цього підраховуються витрати на цей проект. У виробничому відділі проект корегується – може бути відсутня необхідна поліграфічна база або можливість створити потрібне декоративне оформлення. Всі зауваження вносяться у проект, а іноді попередній проект повинен бути майже повністю перероблений. Але основні показники, закладені у план, обов'язково зберігаються.

Склад книжкового видання і його оформлення зазначаються на спеціальному бланку (причому всі пункти повинні бути заповнені обов'язково) у такому вигляді:

Видавництво _____	
Автор _____	Назва _____
Обсяг за планом _____	Тираж за планом _____
1. Формат паперу і формат набору _____	
2. Шрифт _____	Папір № _____
3. Заголовки _____	
4. Титул. Кількість фарб _____	Оригінал додається, буде зданий _____
5. Заставки (які, скільки) _____	додаються, будуть здані _____
6. Кінцівки (які, скільки) _____	додаються, будуть здані _____
7. Шмуцтитули (які, скільки) _____	додаються, будуть здані _____
8. Зображення в тексті (які, скільки) _____	додаються, будуть здані _____
9. Фронтиспис (спосіб відтворення) _____	додається, буде зданий _____
10. Вклейки (які, скільки) _____	додаються, будуть здані _____
11. Обкладинка № _____ Спосіб друку _____	Папір на обкладинку _____
12. Палітурка № _____, колір _____	Спосіб друку _____ Папір _____
Тиснення боковинок, корінця.	
13. Суперобкладинка. Спосіб друку _____	
Папір _____	
Підписи _____	
Затверджую _____	

У тому разі, коли зазначено, що оригінали додаються, вони повинні входити у комплект.

План дає можливість сконцентрувати всі основні параметри видання в одному місці й тим самим встановити між ними залежності і побачити неузгодженості. Поліграфічна база також враховується під час складання проекту. Одночасно підраховуються орієнтовні витрати на матеріали і необхідність замовлення певних складників видання поза штатом видавництва. Проект стимулює автора подати у максимально можливій кількості зображальні матеріали. Але проект не завжди повністю втілюється у видання. Виникають випадки, коли заплановані ілюстрації не входять в остаточний варіант видання через їх низьку якість або невідповідність загальному стилю оформлення.

Видавничо-редакторський цикл видання

Авторський оригінал, який надходить до редакції, повинен пройти кілька етапів у видавництві перш ніж потрапить на поліграфічне підприємство. До нього (як текстової, так і зображальної частини) ставляться вимоги відповідно до ДСТУ 3772-98 "Оригінали для поліграфічного відтворення: Загальні технічні вимоги". *Видавничий оригінал*, підготовлений до друку, може бути у вигляді файлів, фотоформ або репродукованого оригінал-макета.

Після прийняття авторського оригіналу до друку у видавництві починається робота над ним. Спочатку оригінал приводять у зручну для корегування та редагування форму – друкують та переслідують в електронний вигляд у форматі, яким користуються у видавництві. Текстовий файл друкують або в операційному середовищі Windows останньої версії текстового процесора Microsoft Word, або на платформі Apple Macintosh в операційному середовищі Mac OS. Причому текст не повинен мати будь-які особливості розміщення та форматування або це повинно бути узгоджено з видавництвом. Всі спеціальні символи, математичні знаки, іноземні літери також мають бути позначені у тексті.

Автор обов'язково подає надрукований примірник свого тексту. Також автор може дати кодований оригінал у вигляді файлів, надрукованих на комп'ютері, переслати оригінал електронною поштою, передати по мережі. Оформлення кодованого варіанта оригіналу, крім відповідності до вимог стандарту, має бути ретельно узгоджене з вимогами видавництва. З автором об-

говорюються вимоги до розмітки сторінок і всіх структурних одиниць твору. Для цього йому або дають електронний шаблон, якщо автор працює за стандартним пакетом, наприклад, Microsoft Word або QuarkXPress, або сітку, в яку автор зможе ввести або вставити свій матеріал. Простий електронний шаблон або сітка мають містити лише зону тексту та зони меж сторінок. Більш складна сітка може також містити вказівки на розміщення внутрішніх заголовків, колонцифр, розділів, перших рядків нових розділів, маркери центрування, інтерліньяж.

При кодуванні тексту заголовкам усіх рівнів потрібно привласнювати визначені стилі, які мають свої коди. Фотонабірний пристрій потім інтерпретує ці коди автоматично. Спеціальні літери: математичні знаки або символи, дробові числа, іноземні літери, які не можуть бути надруковані автором, теж повинні бути кодовані, щоб їх потім можна було розпізнати у процесі передавання тексту.

Якщо ж автор подає матеріал, відформатований на власний розсуд, з великою кількістю виділень, різних знаків, позначок, набагато легше передрукувати весь текст, ніж переробити його у зручний для подальшого опрацювання формат. Це пояснюється тим, що складальникам доведеться ретельно перевіряти сторінку за сторінкою, рядок за рядком і шукати заголовки, кеглі шрифтів, спеціальні символи, вирівнювання. Технічний редактор опінує оригінал і вирішує, чи потрібно повторно здійснювати набір оригіналу. Це робиться у таких випадках:

1. Авторський оригінал надрукований у малознайомому редакторі.
2. Невеликий за обсягом текст (наприклад, книги з великою кількістю ілюстрацій, інструкції).
3. Неоднаково надрукований текст.
4. Авторський текст зі значними редакторськими правками.
5. Будь-які видання, зміст яких збирається з різних джерел.
6. Складні тексти з великою кількістю спеціальних символів (наукові, математичні, на іноземних мовах).

Крім простого набору, текст також може вводитися у комп'ютер скануванням (за допомогою скануючого пристрою або сканера) і наступним оптичним розпізнаванням символів (у програмі

FineReader). У такий спосіб зручно опрацьовувати перевидання, хрестоматії тощо. Текст подається у форматі ASCII-кодів або має параметри форматування символів (курсив, напівжирний). Кодування ASCII є однобайтним.

ASCII (American standart code for for information interchange), або Американський стандартний код для обміну інформацією, є набором з 128 кодів у двійковому кодуванні від 0000000 (десятковий 0) до 1111111 (десяткове 127). Семи- або восьмибітна таблиця ASCII дозволяє закодувати 128 або 256 різних знаків. Перші 128 стандартних символів ASCII або основний набір кодів символів, що вводяться з клавіатури, включають також додаткові й міжнародні символи, які вставляються через програму "Таблиця символів". Таке стандартне кодування ASCII, використовує 7 бітів для представлення всіх великих і малих літер, чисел від 0 до 9, розділових знаків і спеціальних керуючих символів, застосовуваних в англійській розкладці. Розширене кодування використовує восьмий біт кожного коду для представлення 128 додаткових спеціальних символів, букв різних алфавітів і графічних знаків. Всі символи і знаки, що не входять у стандартний та розширений набір ASCII, потребують додаткового опрацювання.

При друці документа з Windows кожен символ, що відправляється програмою на принтер, перетворюється у відповідний символ убудованого шрифту принтера. Якщо символ підтримується принтером, він буде надрукований. У противному випадку друкується інший символ. Саме тому важливо, щоб текст, надрукований спеціальними гарнітурами, було супроводжено файлами з повним набором використовуваних шрифтів. Усі додаткові символи шрифтів True Type і Open Type, надані Windows, друкуються нормально, якщо ці шрифти не зіставлені убудованим шрифтам принтера. При наявності такого зіставлення будуть друкуватися тільки ті символи шрифту True Type або Open Type, що підтримуються принтером.

Перетворення формату файлів пов'язане з кодуванням символів. Існують програми, які текстовий файл (кодований в універсальному стандарті ASCII) записують як файл для друкарського набору (кодування Postscript), причому замінюють кожен параметр, який трапляється у файлі текстового редактора (символ, код, набір кодів) на інший спеціальний параметр (символ, код,

набір кодів) у файлі набору. Цей процес поділяється на три етапи:

- 1) перетворення слів та проміжків;
- 2) призначення правильних розділових знаків та спеціальних символів (пошук та заміна):
 - символи форматування абзаців (кінці абзаців і абзацні відступи (виступи);
 - уніфікація і накреслення лапок;
 - елементи, які позначають марковані списки;
- 3) перетворення спеціальних електронних міток (тегів) для верстання.

Тег – умовний знак у комп'ютерному опрацюванні документів, що вказує на перетворення об'єкта: наприклад, буква А вказує на те, що даний текст повинен бути виділений як заголовок.

Кожен текстовий файл є набором символів (літер і цифр) і проміжків у стандартній або розширеній системі кодування ASCII. Розділові знаки і спеціальні символи мають відмінності у різних системах кодування, тому їх обов'язково перевіряють. Коди електронних міток перетворюються у їх еквіваленти на мові системи друкарського набору, чим завершується обробка файла перед редагуванням.

Отже, перед безпосередньою редакторською роботою з авторськими оригіналами необхідно виконати такі етапи:

1. Оцінити кодований авторський оригінал і вирішити питання про його передрук.
2. Перетворити формат файлу у зручний для подальшого опрацювання – конвертація (перехід від специфічних форматів до єдиних стандартів).

Коректорські та редакторські правки вносяться у авторський текст, після чого його розбивають на сторінки відповідно до обраного проекту оформлення. Важливо, щоб після цього етапу у текст не вносилися значні виправлення.

З автором також узгоджують форму представлення кінцевого продукту. Якщо він має можливість створити PostScript-файл, а друкарня здатна здійснити безпосередній вивід форми, тоді PostScript-файл відправляється на друк (спочатку роблять пробні відбитки на лазерному принтері для читання матеріалу).

Формат Adobe PostScript та Portable Document Format

Основою майже всіх сучасних технологій друку є мова Adobe PostScript, на якій базуються як системи розробки і відображення графіки,

так і технології PDF. З моменту появи в 1985 році PostScript стала головним форматом виводу видавничої продукції, що обумовлено можливістю роздруковувати будь-який файл PostScript на будь-якому пристрої PostScript. Саме незалежність від пристрою виводу спричинила радикальні зміни в галузі високоякісного друку високого дозволу, майже повну відмову від використання громіздких технологій фотонабору. Нині майже всі програми підготовки видання до друку користуються мовою PostScript, понад 75 % видавництв використовують для друку пристрої з підтримкою мови Adobe PostScript. Наприклад, у Adobe Illustrator або Adobe InDesign її використовують для формування сторінки, що друкується на PostScript-сумісному принтері.

Adobe PostScript є мовою опису сторінки (Page Description Language-PDL), що підтримується фактично всіма пристроями відображення, включаючи лазерні й широкоформатні струмові принтери, комп'ютерні фотонабірні пристрої, а також цифрові пристрої виводу на друкарську форму і на принтер. Незважаючи на те, що це не єдина існуюча мова опису сторінок, Adobe PostScript фактично стала стандартом мови роботи з промисловими пристроями відображення. PostScript – торгова марка компанії Adobe Systems Inc. і є простою мовою програмування. Вона об'єднує велику кількість ефективних методів формування сторінки: контурні шрифти, векторна і растрова графіка, інші методи відтворення зображень. PostScript є програмним інтерфейсом між програмами формування документів і растровими пристроями виводу. Це перша мова формування графіки, що дозволяє незалежно використовувати комп'ютер, на якому створюється публікація, і пристрій виводу. Таким чином, одні й ті самі елементи мови PostScript можуть бути використані для роботи з усім діапазоном пристроїв друку: від домашніх принтерів низького дозволу до промислових високоточних лазерних фотонабірних пристроїв, а також цифрових пристроїв безпосереднього виводу на друкарську форму і на друк.

Опис сторінки на PostScript – програма, що складається з набору різноманітних елементів цієї мови. Як і в інших мовах, програма на PostScript складається з перемінних і констант, операторів і операндів, логічних конструкцій і правил їхнього застосування. Програма на

PostScript формує програму верстання сторінок у поєднанні з графічними редакторами і текстовими процесорами. Вихідний код опрацьовується інтерпретатором PostScript, що перекладає програму в формат, зрозумілий для заданого растрового пристрою виводу. Інтерпретатор, або оброблювач растрового зображення (Raster Image Processor), перекладає код PostScript у набір команд, що керують голівкою друкуючого пристрою, наприклад, лазерного принтера або фотонабірного автомата.

Файл програми на PostScript містить дескриптори (описи), необхідні для виводу сторінки. Такий файл складається з двох компонентів: вступної частини (прологу) і власне програми (сценарію). Пролог передуює опрацюванню кожного документа, створеного видавничим додатком, і є набором угод, за допомогою яких результати роботи додатка перекладаються у формат, який підтримується мовою PostScript. Пролог пишеться один раз, після чого пересилається автоматично на початок кожного документа, що створюється видавничою програмою. Сценарій – тіло опису зображення сторінки на мові PostScript.

Модель функціонування PostScript можна порівняти з роботою устаткування трафаретного друку: для формування зображення створюється трафарет, через який на підкладку наноситься фарба. Наприклад, щоб сформувати окремий символ, програміст PostScript викликає процедуру завдання необхідного трафарету, тобто створення контуру символу, а потім визначає джерело, що "проходить" через трафарет для формування зображення на сторінці.

Штрихи формуються на сторінці за допомогою різноманітних *операторів виводу*. При цьому оператори заповнення заповнюють задану ділянку на поточній сторінці, оператори ліній формують лінії заданої ширини, оператори зображення – градієнти і півтони зображень сканованих фотографій, оператори відображення виводять зображення символів на поточну сторінку. Кожному з цих операторів передається визначена кількість відповідних аргументів, що дає можливість побудувати сторінку зі складових елементів. Одним із найбільш важливих аргументів є поточний шлях – опис набору точок (з'єднаних або нез'єднаних), ліній і кривих, що формують фігуру, а також їх місцезнаходження.

Сторінка може складатися з кількох пластів зображень. При цьому видимими є тільки верхні, оскільки "фарба", нанесена PostScript, непрозора і приховує те, що під нею. Після того як сторінка цілком сформована, вона друкується на пристрої виводу за допомогою оператора `showpage` з очищенням поточної сторінки після друку або `sopupage` зі збереженням зображення поточної сторінки для подальшого використання. Оператори шляху задають послідовність точок (пар координат x, y) на сторінці в декартовій системі координат, якими у межах сторінки або за її межами створюється шлях. Пристрої виводу використовують різні системи координат, але мова PostScript містить інтерпретатор, що автоматично перетворює всі координати у коди друкуючого пристрою.

Мова PostScript оновлювалася у кілька етапів. PostScript другого рівня з'явився у 1990 році з трьома новими можливостями:

1. Підтримка композитних шрифтів із подвійним байтом (кожний символ яких кодується не одним, а двома байтами, тобто не 8 бітами, а 16). Ці шрифти використовуються в азійських мовах, наприклад у японській, базовий алфавіт якої складається з більше ніж 7 тисяч символів.

2. Підтримка функції кольороподілу безпосередньо в RIP, що дозволило виводити повнокольорові документи і виконувати їх кольороподіл на рівні інтерпретатора PostScript.

3. Підтримка кількох технологій стискування даних, таких, як JPEG, LZW, і RLE, що дозволяє зменшити тривалість передачі файлів PostScript мережею. Стискування перед передачею, а потім розпаковування на рівні PostScript-інтерпретатора, дозволяє зменшити час проходження файлів по мережі.

PostScript-3 дає можливість проводити додрукарські процеси повністю у цифровому вигляді. При цьому кольороподілене зображення не потрібно розбивати на файли для кожного з кольорів: всі кольори зображення зберігаються в одному файлі. Як наслідок – файли PostScript-3 зменшилися в обсязі. PostScript-3 має такі переваги:

- Поліпшена технологія зображень (Enhanced Image Technology) – автоматичне розпізнавання й оптимізація зображень з максимально можливою якістю.

- Device-оператор, що дає змогу опрацьовувати будь-яку кількість кольорів: від двох (duotone) до шести (Pantone Hexachrome).

- Система Net Works підтримує для принтера Web-сторінку, якою можна виконувати віддалене адміністрування принтера.

- RIP-трекінг дозволяє проводити трекінг на етапі візуалізації.

- RIP-кольороподіл на етапі роботи RIP підтримує HiFi Coloro.

- Прямий друк PDF дозволяє RIP приймати файл у форматі PDF, замість файла PostScript.

- Набір із 136 стандартних шрифтів враховує сумісність платформ Macintosh і Windows. Є також підтримка двобайтних шрифтів для набору текстів азійськими мовами.

- Друк Planet Ready підтримує набори символів для більшості латинських і азійських шрифтів.

- Драйвер принтера AdobePS: друк водяних знаків, друк з багатьма завданнями, поліпшене керування кольорами, необмежена можливість настроювання форматів паперу, пряме створення PDF-файлів.

- Гладкі кольорові переходи завдяки 16-бітній глибині кольору по кожному кольоровому каналу. Також підвищена якість відображення півтонів і градієнтів.

У 1998 році у комерційному і високошвидкісному друці стала застосовуватися технологія Adobe PostScript Extreme. Формат PostScript Extreme об'єднує три основних технології Adobe: інтерпретатори Adobe PostScript-3, формати PDF (Portable Document Format) та PJTF (Portable Job Ticket Format). Формат PDF є внутрішнім, він дозволяє переглядати (на відміну від PostScript), архівувати, редагувати документи перед друком і друкувати файли незалежно від того, за допомогою якого програмного забезпечення й операційної системи вони створені, включаючи шрифти, загальне розташування тексту і формат сторінок. При цьому не обов'язково мати програмне забезпечення, в якому створено документ, і шрифти. Adobe PostScript Extreme має такі характеристики:

1. Умонтована підтримка як файлів PDF, так і файлів PostScript.

2. Умонтована підтримка створення і друку файлів у форматі PDF. Для перетворення PostScript у PDF використовується оброблювач Adobe Normalizer.

3. Технологія, що включає в себе RIP з інтерпретатором PostScript-3.

4. Технологія для розподілу, автоматизації і керування виконанням послідовностей завдань.

5. Інформація керування процесом подається у форматі PJTF.

6. У процесі використовуються проміжні файли у форматі PDF.

Основне призначення цього формату – перехід до "безпаперового офісу". Цифровий оригінал у форматі PDF має менший розмір, ніж вихідний файл у форматі PostScript. При цьому він підтримує такі можливості керування друком, як OPI-посилання, керування кольором, спуск полос, трекінг, інформацію про растрування і півтони, команди друку тощо. Крім того, PDF можна перетворити назад у PostScript.

Існує два різновиди технології PostScript Extreme: для високошвидкісного чорно-білого друку та для друку високоякісної повнокольорової продукції. Для чорно-білого швидкісного друку користуються алгоритмами RIP-опрацювання на основі PDF, який перетворюється на растр із мінімальними витратами ресурсів і виводиться зі швидкістю понад 650 сторінок за хвилину. Пристрій InfoPrint-4000 корпорації IBM друкує із дозволом 480/600 dpi зі швидкістю до 708 двобічних відбитків формату A4 за хвилину.

PostScript Extreme є набором модулів JTP (Job Ticket Processors-оброблювачі завдань), які взаємодіють один з одним і цілком автоматизують весь додрукарський процес. Ці модулі одержують дані у форматі PJTF (Portable Job Ticket Format), містять інструкції про опрацювання документа в форматі PDF. Формат PJTF ґрунтується на мові PDF, до первісного документа можна повернутися тоді, коли необхідно внести зміни. Крім цього, можна тимчасово відкласти визначення певних деталей виробничого процесу або змінити їх у будь-який момент. Тобто деякі інструкції можуть бути задані після створення файла документа. У цьому виникає необхідність, коли:

- створенням документів займаються непрофесіонали без навичок підготовки друкованої продукції. Тут важливу роль відіграє можливість попереднього перегляду файлів для оцінювання їх відповідності заданим умовам;

- файли створюються художниками, які не мають ґрунтовних знань програмного забезпе-

чення і створюють складні документи, які дуже дорого, важко або неможливо роздрукувати;

- існує необхідність друку документа в кількох варіантах – як високої якості (наприклад, із використанням Hexachrome), так і низької (цифровий оперативний друк);

- потрібно поєднати кілька растрованих документів для зменшення обсягу пам'яті.

Найважливіші можливості PostScript Extreme можна звести до таких:

- Безпосередня робота з PDF. Результат роботи можна представити як у форматі PDF, так і у форматі PostScript. Крім того, документ у форматі PostScript може бути перетворений у PDF за допомогою Extreme Normalizer. При цьому не потрібно змінювати процес підготовки документа, технології і методи роботи.

- Використання алгоритмів як компанії Adobe, так і інших розробників.

- Додрукарська підготовка. Сторінки документа збираються в один документ з різних джерел за тривалий час, а зміни можна вносити до остаточного друку.

- Розподілене опрацювання. Паралельна робота вад тестуванням, спуском полос, трекінгом, кольорокорекцією.

- Промисловий друк. Всі файли прямо передаються на RIP, розбиваються на сторінки або фрагменти і передаються відповідним RIP-оброблювачам.

Функціональні обов'язки фахівців, які працюють над оформленням видання

Художнє оформлення – один із головних етапів перетворення авторського оригіналу у твір друку. Звісно, головний редактор приймає всі остаточні рішення, він знає зміст видання, розуміє всі особливості цільового призначення і читачької адресації, тому завжди бере участь в оформленні друкованого видання: складає замовлення на оформлення, висловлює побажання щодо підготовки оригіналів зображень, візує всі образотворчі оригінали. Оформлюють книги здебільшого художній і технічний редактори, а також запрошені ними фотографи й художники. Але головний редактор несе основну відповідальність за видання в цілому, тому повинен вміти оцінювати їх рішення, а також рахуватися з технічними можливостями друкарень, якістю паперу і палітурних матеріалів.

Роль кожного з учасників творення зовнішньої форми видання залежить від його особли-

востей. Якщо для видання створюються нові ілюстрації чи фотографії або видання має складне декоративне оформлення, тоді художник і фотограф відіграють провідну роль. Якщо видання має складний макет, велику кількість документальних фотографій та малюнків, а зовнішнє оформлення обмежується шрифтовою композицією, тоді головна роль переходить до художнього редактора. У неілюстрованих виданнях, але зі складною структурою тексту та рубрикацією, особливо наукових і навчальних, на першу роль висувається технічний редактор.

Співпраця художника та художнього редактора

В оформленні видання ключовою фігурою є художній редактор, який запрошує художника. Художній редактор – це більше адміністратор, керівник, людина, яка ставить завдання і перевіряє його виконання. А художник – творча особистість, яка бачить світ і, звичайно, літературний твір власними очима, що і відображається в ілюстраціях, виконаних у певному стилі. Видавець надає виданню форму руками художника. Композиційне оформлення видання повинне органічно сполучатися з жанром і стилем літературного матеріалу, зображальними засобами і технікою виконання всього декоративного оформлення. Все це обмежує оформлювальні можливості видавництва.

Художній редактор впливає на оформлення тим:

- як він складає план художнього оформлення;
- якого саме художника запросить;
- як точно сформулює завдання;
- наскільки знайде спільну мову з художником під час перевірки виконання завдань.

Затвердження проекту оформлення видання означає перехід до етапу художнього та технічного редагування. Художній редактор ретельно вивчає авторський твір і вирішує питання щодо доцільності його ілюстрування, причому визначається кількість, кольоровість, розміри, спосіб виконання всіх зображальних елементів видання. У разі відсутності ілюстративного матеріалу художній редактор звертається до художників або фотографів. Тут враховуються їх попередні роботи, відповідність стилю авторського твору. Художній редактор ставить художнику або фотографу завдання на ілюстрування не лише у загальному розумінні, але й

доцільність ілюстрування визначених фрагментів, шмуцтитулів, заставок і кінцівок, титулу, обкладинки.

Художній редактор замовляє у художника або фотографа:

- виконання ілюстрацій для всього твору або певних його фрагментів, шмуцтитулів;
- оформлення обкладинки, палітурки, титулу, що включає як зображення, так і текстову частину;
- створення ініціалів;
- знімання і опрацювання фотографій;
- виконання креслень і схем;
- створення монтажу з різних малюнків, фотографій і тексту;
- ретуш зображень;
- створення шрифтів для заголовків, іноді й для тексту.

Робота художника книги істотно відрізняється від роботи художника – творця власних творів мистецтва. Оформлювач друкованого видання має у своїй роботі чітко стежити за змістом авторського твору, перетворювати слово в образ, що сприймається візуально, при цьому форма ніколи не повинна заступати або випереджати зміст. Друковане видання, особливо книга, може жити сторіччя, тому завдання художника – виражальними засобами увиразнити ключові моменти твору, акцентувати у потрібних місцях, полегшувати сприйняття суцільного тексту.

Відомі творці художнього обличчя книги розробили методи та прийоми оформлення, вміле застосування яких завжди дає очікуваний результат.

Художники й фотографи, які творять для друкованих видань, повинні знати видавничі й поліграфічні процеси, вимоги стандартів та технологічних інструкцій до ілюстраційних оригіналів. Це не лише допоможе в роботі, але й позбавить деяких помилок у виконанні замовлення.

Видатні художні редактори минулого мали різну тактику роботи з художниками, яких запрошували для оформлення видань. Так, І. І. Лазаревський не ставив перед художниками вузьких творчих завдань – він лише вибирав найкраще із запропонованого йому, і так розшукував молоді таланти. С. Б. Телінгатер бачив у поліграфії не лише можливість розмноження текстів і репродукування ілюстрацій, а й художній засіб вираження ідейного змісту книги. Він широко пропагував нові ідеї та тенденції

оформлення видань. М. В. Ільїн обличчя книги завжди бачив заздалегідь і твердо керував видатними художниками, з якими працював (наприклад Петров-Водкін). В. В. Пахомов сам конструював видання і пропонував художникам власний логічний розклад тексту на складники, дуже обережно ставився до зображальної системи видання та її відповідності тексту.

Художні редактори і художники-оформлювачі щедро ділилися своїм досвідом, аналізували випущені видання, вказували на їх недоліки і переваги. Дослідження та теоретичні праці митців книги дають багатий матеріал для вивчення. Перші теоретичні праці з книжкової графіки з'явилися на початку XX століття: статті видатного художника, історика мистецтв, ідеолога журналу "Світ мистецтва", оформлювача театральних постановок і книжкових видань Олександра Миколайовича Бенуа (1870–1960) "Завдання графіки" у журналі "Мистецтво та друкарська справа" (К., 1910. – № 2–3), Миколи Ернестовича Радлова "Сучасна російська графіка та малюнок" у журналі "Аполлон" (1913. – № 6–7). Бенуа писав про книгу як цілісний художній організм: "Художник, зайнятий книгою, має звернути увагу спочатку на основні вимоги краси у книзі: на вироблення формату, на якість, поверхню і колір паперу, на розміщення тексту на сторінці, на розподіл і співвідношення заповнених і порожніх просторів, на шрифт, на пагінацію, на обріз, брошурування тощо. Книга може стати прекрасною без жодної прикраси, і, навпаки, всі прикраси ні до чого не призведуть, якщо будуть забуті ці основні вимоги"¹. Наскільки це важливо і сьогодні, коли сучасні технічні засоби в арсеналі художника можуть полегшити його творчість, але й дають можливість нефахівцям випускати бездарні роботи.

У своїй фундаментальній праці "Книжкове мистецтво" оформлювач з великим досвідом роботи Віктор Васильович Пахомов розглядає весь додрукарський процес роботи над оформленням видань різних типів. Макети книг, випущених за його редакцією, самі були твором мистецтва. У них було розраховано все: кожна буква, кожний проміжок. Ю. Б. Адамов писав про нього: "Яка ретельна робота над текстом! Який аналіз пропонувався художнику обставин місця, часу, дії, яке досконале почуття композиції книжкового аркуша!"².

У працях видатного художника-графіка, оформлювача видань Володимира Андрійовича

Фаворського (1886–1964) можна знайти різні аспекти теорії та практики книжкового мистецтва³. Він не лише розглядав такі елементи оформлення, як зображення, шрифт, а й багато уваги приділяв композиції, взаємозв'язку складників оформлення, розробив струнку систему оформлення книги, особливо загострював увагу на просторових властивостях шрифтів. Композиційною творчістю художник називав процес "приведення до цілісності зорового образу". При цьому за основу брав "те, що людина не спроможна водночас сприймати, – цілісність зорового образу, бо вона не в змозі охопити об'єкт увесь, а лише окремі моменти спокійного зору, зв'язані рухом при розгляданні його частинами"⁴. Тому рух і рухові уявлення лежать в основі тієї зорової цілісності зображення, що в результаті споглядання відчуває глядач. Композицію В. А. Фаворський визначав як зорову цілісність, основою якої є рухова конструкція. Зміна сторінок, перехід від однієї до наступної є "і механіка книги, і її метрична основа, необхідна для організації руху, для організації зупинок, аби читач міг оглянутися, затриматися, пригадати те, що прочитано"⁵. Концепція видатного художника, майстра гравюри В. А. Фаворського побудована на точному функціональному аналізі книжкового організму і включає у себе досконало розроблену теорію художньо-образного осмислення всього ансамблю книги: від конструкції блоку до ілюстрацій.

Український дослідник оформлення друкованих видань Б. В. Валуєнко у цікавому не лише за змістом, але й оформленням виданні "Архітектура книги"⁶ розглядає тенденції оформлення видань, виразність і функціональність різних засобів оформлення, як шрифтових, так і нешрифтових. Його книга, конструкцію якої було розроблено власноруч, складається з двох частин – текстової та ілюстраційної, які можна переглядати одночасно. Можна сказати, що автор на власному виданні показав можливості виражальних засобів і їх вплив на читача.

Досконалість, повне пристосовування поліграфії, графічних засобів оформлення до змісту – мета книжкового мистецтва. Художник книги має повністю зректися своєї індивідуальності. Він повинен насамперед тонко розуміти літературний зміст, а також правильно оцінити його значення. Художники розуміють видання візуально, вони позбавлені літературних інтересів, але повне нерозуміння змісту призводить

до втрати авторського змісту, який вони повинні посилювати.

У газетно-журнальних виданнях мета інша – привернути увагу до конкретного матеріалу, застосувати новий, незвичний прийом і цим виділити. Нерідко матеріали періодичних видань мають рекламний характер, що й визначає форму їх представлення. Тому в журнальних виданнях нерідко кожен матеріал друкується власним шрифтом. Фотографія або малюнок у періодичних виданнях – це перше, на що звертає увагу читач. Тому їхнє значення не обмежується лише ілюструванням текстового матеріалу. Зображальний матеріал, підготовлений фотографом або художником, має нести власний зміст, розкривати певний бік матеріалу, бути чітким і привабливим. Використання незвичних шрифтів найбільше підходить для видань, розрахованих на малий термін служби, – буклетів, газет та журналів. Чим поважніше видання, тим менше оформлювач має право застосовувати свій персональний стиль.

Робота фотографів та фотокореспондентів у періодичних виданнях пов'язана також із сенсацією, є засобом привернення уваги читача до відомої інформації, але з незнайомого боку. Іноді яскрава робота фотографа відіграє більшу роль, ніж значний за обсягом текстовий матеріал. Отже, художній редактор, перед тим як почати роботу з художником або фотографом, має знати такі показники видання:

1. Формат і обсяг видання в цілому.
2. Формат набору, поля і спосіб верстки.
3. Обкладинка, палітурка, суперобкладинка.
4. Планування ілюстрацій:
 - а) документальні або художні;
 - б) тонові або штрихові;
 - в) новостворені або раніше друковані;
 - г) спосіб друку, кольоровість і сорт паперу.
5. Папір для основного тексту видання, вкладок та вклейок.
6. Форзац і спосіб скріплення.

Художньо-конструкторська робота художника та художнього редактора мають спиратися на фундаментальну науково-творчу базу. Це досягнення культури, мистецтва, вивчення кращих зразків друкованих видань минулих років, а також знання великої кількості наукових дисциплін: соціології, психології, економіки, педагогіки, теорії інформації, теорії візуального сприйняття, графічний дизайн, комп'ютерні методи опрацювання інформації.

При виборі художника або фотографа для виконання конкретного завдання головний критерій – єдність художніх і змістових позицій. Художній редактор повинен багато знати і враховувати, терпляче і доброзичливо ставитися до запрошеного художника. Творчий набуток претендента він вивчає за попередніми роботами у випущених виданнях, на виставках, при спілкуванні. При цьому важливо знати також умови праці художника, швидкість виконання ним замовлень, досвід роботи з технічними пристроями, програмами Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Corel Draw, можливість опрацювати свої роботи на комп'ютері.

Художній редактор повинен стежити за роботою художника, оцінювати її, коректно робити зауваження та спрямовувати у передбаченому проектом художнього оформлення і технологічними можливостями напрямі. Зауваження повинні бути чіткими та обґрунтованими, тому слід готуватися до обговорень робіт, добре знати матеріал і всі найдрібніші пункти проекту оформлення.

Отже, найважливішим у роботі художника і художнього редактора є принцип єдності концепцій видавництва, яке представляє художній редактор, і художника.

Завдання художнього та технічного редакторів, їх взаємодія

Терміни "художнє редагування" – "технічне редагування" виникли у 20–30-ті роки ХХ століття за аналогією з терміном "літературне редагування", але термін "редагування" не зовсім підходить до творчого процесу, який здійснюється над виданням. Так, наприклад, художник Микола Васильович Ільїн при виконанні роботи технічного редактора мав посаду "конструктор книги". Іноді художнього редактора називають режисером книги, художника – дизайнером, технічного редактора – книжковим техніком, конструктором. Нині посади технічного та художнього редакторів нерідко суміщаються, а художник працює лише над створенням зображального ряду. Хоча художник, крім створення ілюстрацій, декору і всього зовнішнього оформлення, нерідко розробляє всю композиційну основу видання, іноді навіть у вигляді точного посторішкового макета. Він також бере участь у процесі оцінювання якості відтворення і друку виконаних ним оригіналів або компоновання текстових та зображальних елементів, верстці.

Художній редактор розробляє композицію видання. Він своїм власним трактуванням сюжетно-тематичного плану ілюстрування і всім задумом оформлення втручається у роботу художника, ретельно оцінює художні та технічні якості ескізів та оригіналів. У складних виданнях виконує розмітку оригіналів, макет для верстання, перевіряє зверстані аркуші, тобто виконує функціональні обов'язки технічного редактора.

Сучасний *технічний редактор* досконало знає технологічний процес і вимоги до оригіналів, які передаються на поліграфічне підприємство, тому він визначає технічні характеристики всіх елементів видання. Йому доводиться працювати композиційно над безліччю деталей, встановлювати між ними зв'язки і цим впливати на художній рівень видання. Він може побачити помилки художника або художнього редактора і попередити про них на перших етапах роботи над виданням. Саме технічний редактор має найбільше можливостей створити гармонічну будову відношень тих елементів набору та верстання, які без зображальних елементів спроможні створити красу видання. Надто важливою є роль технічного редактора у виданнях без ілюстрацій зі складною структурою тексту та різноманітною рубрикацією.

Без знання літературного матеріалу неможлива функціональна повноцінність художнього і технічного редакторів. Тому складення плану художнього оформлення – не технічне завдання, хоча до нього входять різноманітні деталі виробничо-технічних процесів. Художній редактор знає характеристики витратних матеріалів: паперу, картону, палітурних матеріалів тощо – і це допомагає йому створити професійно грамотне видання, дає можливість побачити наперед видання:

- у точно встановленому форматі;
- надрукованому певним шрифтом;
- віддрукованим тим чи іншим способом друку;
- на папері потрібної якості.

Детальна розробка плану починається з вибору розміру видання (формату) та інших розмірних характеристик, які стосуються задрукованої та незадрукованої частин, розмірів ілюстрацій, кегля шрифтів для всіх текстових елементів. Дуже важливо вибрати правильний формат для серійних, багатотомних і періодичних видань, оскільки у межах цього формату будуть розташовуватися всі елементи всіх випусків видання.

Особливо ретельно працює художній редактор над планом ілюстрування видання. При цьому визначається: які матеріали чи фрагменти твору слід посилити зображенням і в який спосіб це зробити. Художній редактор може поставити більш чітке завдання: виготовити фронтиспис і шмуцтитули, або заставки на спускні сторінки. Значення має й прийом ілюстрування: чорно-білий або кольоровий, штриховий чи півтоновий. Нерідко художній редактор не звертається до художника, а самостійно оформляє видання. Потреба у художникові зникає, якщо видання перевидається і всі ілюстрації вже є, їх потрібно лише опрацювати, поновити і пристосувати для сучасної техніки, а також якщо не треба створювати малюнки, бо план оформлення входять декоративні елементи і заставки, які може розробити сам художній редактор (як правило, за освітою художник).

Отже, *обов'язки художнього редактора* полягають у:

- керуванні конструюванням видання, яке здійснюється дизайнером або власноруч;
- організації розробки та утвердженні проекту оформлення видання;
- контролі за втіленням задуму видання;
- замовленні художникам, фотографам, графікам оригіналів ілюстрацій для видання та контролі якості їх виготовлення;
- організації виїзних знімаль;
- критичному оцінюванню робіт фотографів і художників щодо їх відповідності ідейному задуму і художній формі видання;
- обробці авторських оригіналів зображень для подальшого виготовлення за ними ілюстраційних оригіналів для репродукування (у програмах Adobe Photoshop та Adobe Illustrator);
- підготовці макета видання;
- контролі художнього рівня макета і відповідності його технологічним вимогам;
- наданні вказівок технічному редактору щодо поліграфічного оформлення текстових і зображальних елементів видання (якщо немає макета);
- консультуванні технічного редактора з питань загальної конструкції, деталізації і особливостей макета, розробленого художником-оформлювачем;
- контролі роботи технічного редактора над оригіналом видання, перевірці відповідності видавничого оригіналу принципам оформлення видання, відображених у макеті;

- здійсненні коректури чорно-білих і кольорових репродукційних форм;
 - нагляді за процесом друку видання безпосередньо на поліграфічному підприємстві;
 - контролі якості друку видання за віддрукованими аркушами;
 - контролі рівня підготовки матеріалів видання на етапі підписання до друку;
 - затвердженні сигнального примірника видання;
 - оформленні документації для оплати праці позаштатних художників-оформлювачів, графіків, фотографів згідно з установленим у видавництві порядком;
 - створенні заставок, кінцівок, інших декоративних елементів (якщо для цього не запрошується художник);
 - участі у фотографічних, натурних і репродукційних зніманнях кольорових та чорно-білих сюжетів, які потрібні для виконання видання.
- Обов'язки технічного редактора полягають у:*
- оцінюванні якості підготовки видавничого оригіналу (текстової та зображальної інформації) відповідно до установлених вимог;
 - розмітці всіх текстових та ілюстративних елементів видавничого оригіналу – технічне виконання макета видання на папері та у програмі верстки;
 - перевірці якості набору та верстки;
 - підготовці гранок і репродукційних відбитків для виготовлення виклеєного макета видання;
 - практичній роботі над створенням макета;
 - контролі дотримання існуючих стандартів і технологічних інструкцій;
 - усуненні технічних порушень набору та верстки, які виникли внаслідок редакційної правки;
 - обробці верстки видання та його зовнішнього оформлення для підписання до друку, оформлення його;
 - розробці системи рубрикації видання із закріпленням параметрів за кожним рівнем заголовків;
 - створенні довідково-допоміжного апарату видання (виноски, покажчики, списки літератури або ілюстрацій, примітки, коментарі тощо);
 - оцінюванні якості сигнального примірника, утвердженні його;
 - при офсетному чи глибокому друці – самостійно або разом із художнім редактором за

вимогою поліграфічного підприємства затверджує монтаж друкарських форм.

Технічне редагування – перетворення шрифтових та зображальних матеріалів на мову поліграфії. *Завдання технічного редактора* – дотримання певних норм і стандартів, які визначаються Держстандартами або технічними умовами. Перш за все технічний редактор визначає основні параметри видання: формат, обсяг, шрифт, оформлення, що допомагає сприйняттю і підвищує читабельність. Він працює над оригіналом, версткою, звіряє та переглядає контрольні примірники, створює макет.

Технічний редактор повинен мати у своєму розпорядженні такі прилади:

1. Типометричну лінійку, яка служить для різних вимірів, а також переведення одних типометричних одиниць у інші. Так, кегль, формат вимірюються в пунктах, що дорівнюють 0,376 мм, і квадратах, рівних 48 п або приблизно 18 мм. Найпоширенішими кеглями шрифтів є цитеро = 12 п = 4,5 мм, нонпарель = 6 п = 2,25 мм, петіт = 8 п. = 3 мм, корпус = 10 п. = 3,76 мм.

2. Макетні аркуші всіх стандартних форматів з позначенням форматів набору.

3. Альбоми кольорів.

4. Зразки паперу, обкладинок, палітурок.

5. Каталоги шрифтів.

Перед тим, хто надає авторському текстові матеріальну форму, ставляться такі завдання:

1) систематизувати зміст, виявити найважливіше у тексті;

2) спрямувати увагу читача на головне;

3) поліпшити сприйняття текстового матеріалу.

Виконання цих вимог неможливе, якщо:

а) оформлення не відповідає змісту;

б) текст утомлює очі;

в) видання оформлено без дотримання законів композиції і дизайну.

Обличчя видання, його композиція та зображальний ряд виникають і втілюються в оригіналах, композиційно-графічній моделі, макетах. Початком створення книжкового видання можна вважати час, коли авторський оригінал надходить на художньо-технічне та поліграфічне опрацювання. Видатний художній редактор В. В. Пахомов виділив два етапи процесу творення книги: видавничий та поліграфічний?

1. Установлення композиційних основ книги та засобів її оформлення, створення оригіналів

оформлення та розробка деталей композиції – *видавничий процес*.

2. Виготовлення друкарських форм, друкування накладу, брошурувально-палітурні роботи – *поліграфічний процес*.

Образ видання, композиційне та зображальне оформлення виникають і знаходять своє вирішення на видавничому етапі роботи.

На другому етапі видання як завершений твір перетворюється у форму, придатну для механічного розмноження, без змін у зовнішньому вигляді.

Художнім редагуванням вважається той етап роботи над виданням, коли формується задум, виробляється проект видання, безпосередньо пов'язаний з режисурою, а також здійснюється редагування та затвердження оригіналів.

Після етапу художнього редагування виконуються переважно *технічні* завдання – визначаються характеристики всіх елементів видання: шрифтів, зображень, проміжків, декоративних елементів, тобто утворюється *єдина система елементів* майбутнього видання зі заздалегідь визначеними параметрами, які стають основою композиційно-графічної моделі.

У *періодичному виданні* модель створюється один раз, але кожний окремий номер (випуск) також потребує ретельного опрацювання художнім і технічним редактором через різну кількість текстових, зображальних матеріалів, тематичну спрямованість тощо. Первісну модель періодичного видання (макет) зазвичай створює професійний дизайнер, а спільне завдання художнього та технічного редакторів – дотримуватися цього макета, його основних принципів, аби не порушувалась уніфікація видання. Саме тому в періодичних виданнях роботу технічного редактора найчастіше виконує верстальник.

Початкові елементи дизайну видання: формат, обсяг, кількість колонок – розробляються дизайнером одноразово. Наступні етапи оформлення окремого номера або спеціальних сторінок полягають у художньо-технічному процесі, що включає вибір та застосування шрифтів, зображень, способи розміщення матеріалів, засновані на використанні законів контрасту, пропорції ритму. Бажано, щоб ці елементи були більш-менш постійними.

Звичайно, можна змінити дизайн газети або журналу, але не варто робити це занадто часто,

бо стійкість композиції видання виробляє у читача своєрідну модель очікування, що покращує ознайомлення з матеріалами, привчає шукати їх на звичному місці, виробляє готовність сприймати публікації в знайомих і звичних формах. Стабільність в оформленні пов'язана зі змістом, тематикою та жанровою структурою видання. Стійка композиція номера – запорука довготривалої моделі періодичного видання.

Майстерність художнього і технічного редакторів полягає ще й у тому, щоб у процесі верстки створити цілісне, струнке видання, не порушуючи його естетичної гармонії. Для цього застосовуються композиційні закони: закон симетрії, пропорційності, рівноваги, оптичної ілюзії, а також елементи контрасту. Щоб досягти потрібного ефекту, потрібно:

- уміло обирати кегль та накреслення шрифтів основного та додаткового текстів;
- розумно використовувати різноманітність форматів набору;
- домагатися логічного підбору шрифтів для заголовків;
- застосовувати таку верстку, щоб обсяг суцільного текстового набору оптично скорочувався, а найважливіше було яскравішим.

Технічний та художній редактори повинні пам'ятати: при виділенні головного не можна принижувати другорядне, яке також має значення для розуміння змісту.

Художник-конструктор книги повинен вміти творчо враховувати велику кількість чинників: політичних та освітніх, духовних та матеріальних, соціальних та культурних, які впливають на формування видання. Одночасно він має вміти побудувати ансамбль видання, естетично сформувати його просторово-образну форму.

Художнє конструювання як творча діяльність входить до складу мистецтва оформлення друкованих видань разом з графікою та типографікою. Художник створює зображальні оригінали (ілюстрації та оформлення), художній редактор формує зовнішнє та внутрішнє обличчя видання у матеріальній формі, а технічний редактор має організувати видання як функціональний комплекс і композиційний ансамбль.

¹ Бенуа А. Н. Задами графики // Искусство и печатное дело. – К., 1910. – № 2–3. – С. 45.

² Рукопись, художественный редактор, книга: Опыт художественного редактирования изданий / Сост. Е. Б. Адамов. – М.: Книга, 1985. – С. 23.

³ Фаворский В. А. О рисунке. О композиции. – Фрунзе, Кыргызстан, 1966. – 77 с.; О художнике, о творчестве, о книге. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 127 с.; Образ в пространственном и словесном искусстве // Декоративное искусство СССР. 1971, № 9. – С. 20–23; Об искусстве, о книге, о гравюре. – М.: Книга, 1986. – 239 с.; О графике, как об основе книжного искусства // Искусство книги. – М.: Книга, 1961. – Вып. 2. – С. 51–78; Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом // Гравюра и книга. – 1925. – № 1–2 (4–5). – С. 3–19.

⁴ Фаворский В. А. О композиции // Декоративное искусство. – 1965. – № 7. – С. 11.

⁵ Фаворский В. А. Рассказы художника-гравюра. – М.: Детская литература. – 1976. – С. 41.

⁶ Валуенко Б. В. Архитектура книги. – К.: Мистецтво. 1976. – 212 с., іл.

⁷ Пахомов В. В. Книжное искусство: В 2 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1961. – С. 7.

1. ГСТУ 29.1-97. Журнали. Поліграфічне виконання, загальні технічні вимоги.

2. ГСТУ 29.2-97. Підручники та навчальні посібники для загальноосвітніх шкіл та інших типів середніх навчальних закладів. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

3. ГСТУ 29.3-2000. Газети. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

4. ГСТУ 29.4-2001. Обкладинки та палітурки. Типи.

5. ГСТУ 29.5-2001. Видання книжкові. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

6. ГСТУ 29.6-2002. Видання для дітей. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги.

7. ДСТУ 3017-95. Видання. Основні види. Терміни та визначення.

8. Партико З. В. Загальне редагування: нормативні основи: Навчальний посібник. – Л.: Аффіша, 2001. – С. 321–323.

9. Пахомов В. В. Книжное искусство: В 2 т. – М., 1961. – Т. 1. – 424 с.; М., 1962. – Т. 2. – 432 с.

10. Про видавничу справу: Закон України від 5.06.97. № 318/97-ВР // Офіційний вісник України. – 1997. – № 28. – С. 3–17.

11. Рукопись, художественный редактор, книга: Опыт художественного редактирования изданий / Сост. Е. Б. Адамов. – М., 1985. – С. 130–146.

12. Сава В. І. Основи техніки творення книги: Навч. посібник. – Л.: Каменяр, 2000. – 136 с.

13. Стандарти по издательскому делу. – М.: Юристъ, 1998. – С. 174–191.

14. Шевченко В. Е. Етапи створення художнього обличчя видання // Журналістика-2003. – Мінськ, 2003. – Вып. 5. – С. 298–300.

15. Шевченко В. Е. Оформлення сучасного газетного видання / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут журналістики / За заг. ред. В. В. Різун. – К., 2003. – 344 с., табл., рис.

16. Энциклопедия книжного дела. – М.: Юристъ, 1998. – С. 39–44.

"Гострому, всерозуміючому погляду на світ ми зобов'язані великим подробицям" (Й. В. Гете про категорії конкретного і загального в літературі та мистецтві)

У статті досліджуються погляди видатного німецького письменника Й. В. Гете на важливі стилеві категорії одиничного і конкретного як найменших величин у літературі й мистецтві, їх неминуча інтеграція у поняття загального та внесок у кристалізацію ідеї твору.

This article deals with the famous germane writer I. V. Gothe, his views ft the important style categories of single and concrete as the smallest quantities in the literature & arts and the conception of general including their contribution info the processes of crystallization info the composition idea.

Як і кожен талановитий митець, Йоганн Вольфганг Гете завжди приділяв велику увагу подальшому вдосконаленню власного стилю, повсякчас прагнув зробити його змістовним, оригінальним, прозорим і зрозумілим. Виходячи з цього, він не лише з діловою прискіпливістю оглядав усе те, що виходило з-під його пера, а й вимогливим був до творчості колег, а також до різних зразків жанрів та видів мистецтва. Особливо цікаві погляди письменника на складну і недостатньо досліджену на сьогодні тему конкретного, одиничного як найменших величин літератури, мистецтва та їх неминучу, органічну інтеграцію у поняття загального. До речі, в історії світової літератури можна назвати імена небагатьох митців, які полишили результати власних студій, міркувань з приводу цього актуального питання.

Слушні думки з приводу конкретного і загального у творчій праці висловив Й. В. Гете у статті "Про німецьке зодчество" (1771). Він, зокрема, робить припущення, що, певно, небагато архітекторів переймалося прагненням "створити будівлю, подібну Вавилонській вежі, цілісне, велике і впритул до найдрібніших частин доцільно-чудове, як дерева господні..." [1, 7]. З огляду на це твердження, ми можемо зробити припущення, що яке б не було дивно високе твориво

митця, задана орієнтація на його велич мусить вияскравлюватися геть у всіх його чинниках, впритул до найдрібніших фрагментів, частинок. Бо всі подробиці, як більші, так і менші повинні відповідати сутності цілого, його призначенню, зрештою, оптимальній реалізації закладеної в нього головної ідеї.

Коли вперше Й. Гете прийшов до величної будови Страсбурзького собору, то остерігався побачити готичний храм до решти переобтяжений, задавлений архітектурними покрасами. А коли славнозвісна будівля постала перед очима, він відчув її у всій викінченій цілісності й незвичайній величї. "Собор складався, – зазначає письменник, – із тисячі окремих, гармонійно поєднаних частин, він викликав захоплення і замилювання, але досягнути, пояснити його собі було неможливо" [1, 11]. Потім він часто приходив сюди і з неослабленою увагою оглядав вражаюче масивне і водночас тонке, філігранне твориво людських рук – з різної відстані, з усіх боків, у різні години дня, аби дістати естетичну насолоду. "Як часто моїм очам, – зізнавався митець, – утомленим від допитливого споглядання, приносили заспокоєння вечірні присмерки, коли незліченні деталі зливалися в загальний масив, котрий просто і велично височів переді мною, пробуджуючи в моїй душі радісну здатність вод-

ночас насолоджуватися і пізнавати!" [1, 11].

Надзвичайно дивною свіжістю і невтоворваністю озорувався Страсбурзький собор благословенними, сонцесяйними ранками, що дозволяли Й. В. Гете радіти і милуватися "величезними гармонійними масивами, що продовжували жити в численних малих частках" [1, 12]. Монументальну культову споруду він порівнював з навколишньою красою пейзажів. "Як у вічних породженнях природи, – зазначає автор, – тут усе – до найтоншої стеблинки – є формою, що відповідає цілому" [1, 12].

Дивовижне, неземне враження від споглядання собору письменник прирівнював до сили чаклунства, яке здатна відчувати на собі кожна людина. "У кого не пробігали мурашки по спині при вході у священний ліс? – риторично запитує він. – Кого не кидала в трепет несподівано ніч, що опустилася? Кому поблизу від коханої увесь світ не здавався золотим? Хто в її обіймах не відчував, що небо і земля зливаються воедино в райській гармонії?" [1, 17].

У своєму асоціативному осмисленні культової будови автор вдається до граціозного її зіставлення у тисячолітніх часових вимірах. "Так дикун, – Й. В. Гете звертається до первісних віків у становленні людини, – розписує фантастичними штрихами, залякуючими фігурками, розмальовує яскравими фарбами кокосові горіхи, пір'їни і власне тіло" [1, 13]. І хоч форми таких зображень, наголошує автор, цілком довільні, але натхнення надає йому відчуття характерної цілісності, для якої важливе відчуття гармонії, пропорції – невід'ємних супутників краси й вічності.

Таким чином, наполегливе і цілеспрямоване осягнення грандіозної будови неземного Страсбурзького собору поступово прояснювало, виокремлювало цілком природну злагодженість пропорцій, красу ліній, гармонійне співвідношення найдрібніших частин до цілого, що виявляло використання кращих традицій будівництва церков упродовж ряду століть. Усе це випромінювало нечувану, небувалу красу, яка фігурально іменується у статті чудовою, царською, а геній, якому вдалося усе це створити, називається богорівним.

У мемуарних нотатках "Із записної книжки Гете" (1775) зазначено, що для пластичного мистецтва, перш за все, важливе відчуття пропорції, масштабності та гармонії. Окремо йдеть-

ся про особливу увагу малярів, скульпторів до подробиць, без яких не може існувати справжнє мистецтво. Автор особливо наголошує на незвичайній зачарованості любителів мистецтва частковостями, нюансами – цими ледь-ледь уловлюваними особливостями твору. "...Око художника, – зазначається тут, – знаходить їх усюди – в майстерні черевичника і в хліві, чи дивиться він на обличчя своєї коханої, на власні черевики або на античні статуї, всюди він помічає ці чудові зміни і найтонші нюанси, що зв'язують усе в природі" [1, 17].

Митець спинається і на великому, незамінному значенні для митця уважних, вдумливих спостережень, всебічного, досконалого вивчення навколишньої природи аж до найменших, найтонших виявів, порухів, змін, відтінків. "Кожний великий художник, – пише він, – приваблює глядача проникливо підміченими і пережитими рисами або рисочками природи, і глядач вірить, що він відсунутий в часи, відображені на картині, тоді як насправді він тільки перенесений в почуття і уявлення художника" [1, 18].

У змістовній і цікавій статті "Введення у Пропілеї" (1798) Гете звертає увагу на властиву чи не для всіх митців характерну рису бачити, вихоплювати своїм зірким, примітливим, відтренованим оком посутню, малопомітну, а то й зовсім не помітну для більшості людей своєрідність навколишнього світу природи та людини. "Той, – зауважує він, – хто покликаний бути художником, завжди буде живо підмічати навколишнє; предмети й окремі їх частини будуть постійно приваблювати до себе його уяву, це поступово привчить його в результаті тривкого досвіду спостерігати все з більшою гостротою..." [1, 32].

Гете намагається проникнути в "святая святых" діяльності майстра – його творчу лабораторію і розкрити деякі суттєві її таємниці. Він вважає, що кожен митець, завдячуючи власному інстинкту і смаку, практичним, ненастанним пошукам, систематичному тренуванню, навчається схоплювати зовнішню красу, вибирати із гарного щонайкраще, проникати в глибину речей і власного духу. Водночас він мусить бути ознайомлений як з будовою неорганічних, так і органічних особливостей природи. Все це та інші знання, навички та уміння йому особливо знадобляться в процесі творчої праці. "Людську фігуру, – пише автор, – не можна зрозуміти шляхом простого

споглядання її зовнішності, потрібно виявити її внутрішню будову, розібрати її частини, звернути увагу на те, як вони зв'язані між собою, розпізнати їх розбіжності, ознайомитися з їх функціями і рефlekсами, зберегти в собі потаємне, те, на чому ґрунтується все інше, – словом, основу явища" [1, 36]. Лише за цих умов, справді, пощастить побачити і відтворити те, що "живими хвилями рухається перед нашими очима як чудове неподільне ціле" [1, 36].

Допоможе краще розібратися в дійсності також осягнення митцем тих форм навколишнього життя, що близькі чи впритул наближені до людських. Останнє дасть йому змогу піднятися до розуміння важливих ідей і вловлювати споріднені явища, зовнішньо віддалені одне від одного. Все це художнику стане у пригоді в процесі його творчої діяльності.

У статті "Про Лаокоон" (1798) Й. В. Гете всебічно аналізує знамениту скульптурну групу, створену Хагезандром, Полідором та Атенодором. За браком місця ми не будемо спинятися і опустимо міркування дослідника про те, що для відтворення майстром скульптури треба було досконало знати зовнішні й внутрішні особливості, закони будови людського тіла, форми, рухи – від найменших, найдрібніших до найбільш загальних частин і виявів. Адже зрозуміло, що лише за цих умов можна було створити шедевр пластичного мистецтва. Тому звернемо увагу тільки на найбільш істотні думки письменника, що стосуються нашого дискурсу. Так, він вважає досягненням, навіть величезним здобутком скульпторів, вдале вихоплення з життя і "відтворення певної миттєвості" [1, 51]. У цьому, безперечно, відіграла неабияку роль популярна грецька легенда, її "переспів", своєрідна трансплантація у монументальний вид мистецтва. Успіхові скульптури "Лаокоон і його сини, обвиті зміями", безперечно, сприяла увага і фіксація лише однієї надзвичайно характерної трагічної миттєвості, яку вдало схоплено на зламі життя батька і його двох юних синів. Внаслідок цього виявились відтвореними граничні крайнощі, бурхливі, граничні пороги фізичного і духовного болю та страждання героїв легенди. Вражаючу художню силу зафіксованої в мармурі сцени автор статті оксиморонно поіменовує трагічною ідилією [1, 51].

Щоб краще розглянути і зрозуміти внутрішню силу Лаокоона, а зрештою, і всю скульптуру,

зазначає Й. Гете, треба відійти від неї на відому відстань, відкрити очі, а потім знову їх заплющити. Лише за подібних обставин можна буде побачити увесь мармур немовби живим: у безперервному русі, перелинах, жестах, градаційних видозмінах, еволюції [1, 51]. Тому скульптурну групу Лаокоона і його синів письменникові хочеться симфорично назвати "замерзлою блискавкою, хвилею, що закам'яніла в тумані, коли вона вдарилася об берег" [1, 52]. Не менш сильне враження, на його думку, також складається під час споглядання монументального твору вночі, під час освітлення його факелами.

Вивчення автором "Фауста" надзвичайно талановитого твору грецьких митців повсякчас супроводжується цілісним підходом, ґрунтовним, скрупульозним аналізом пози, окремих частин тіла, виразу обличчя, ледь помітних змін у виявах душі Лаокоона та його синів. І це аж надто важливо.

"Але я далекий від наміру подрібнювати єдність людської природи, заперечувати вплив внутрішніх сил цієї чудово збудованої людини, недооцінювати запал і страждання великого характеру, – пише автор. – Я бачу, як переляк, страх, жах і батьківська ніжність пробігають по його жилах, здійснюються в грудях, проборозняють його лоб; мені ясно, що поряд з чуттєвим досягло тут вершини свого зображення і духовне страждання; не слід тільки особливо поспішливо переносити враження, яке на нас справив цей твір мистецтва, на сам твір, головне ж, не треба вбачати дію отрути в цьому тілі, котрого в даний момент тільки торкнулися зуби гадюки, і ще не треба вважати смертельною боротьбу цього чудового, стрімкого, здорового, лише злегка пораненого тіла. Та буде мені дозволено зробити тут зауваження, досить суттєве для пластичного мистецтва: найбільш патетичний вираз, котрий може бути збережений ним, витає в переході одного стану в інший" [1, 53]. Також письменник виявляє щораз захоплення мудрістю, чаклунським талантом майстрів скульптури.

Й. В. Гете високо цінував і любив живопис Леонардо да Вінчі. Його картину "Таємна вечерея" він назвав справжнім наріжним каменем усіх уявлень і понять про мистецтво. У чималій статті "Джузеппе Боссі про "Тамну вечерю" Леонардо да Вінчі (1817–1818) дослідник акцентує увагу на різноманітних талантах митця. Пись-

менник, зокрема, зазначає, що його "гострому, всерозуміючому погляду на світ ми зобов'язані великим *подробностям* (курсив наш. — В. С.), з якими він умів передати в словах найбільш заплутані справи на землі, найбільш сильні хвилювання, передавати так, немов слова ці можуть перевтілитися в картини" [1, 225]. Далі знаходимо пораду прочитати його описи битви, бурі, оскільки подібну точність зображення важко знайти в інших авторів. Справді, відображення Леонардом да Вінчі різних явищ життя, на думку дослідника, може вказати живописцеві, що не хто інший, як "саме він повинен створювати, оскільки володіє здібністю вбирати в себе щонайбільш різноманітні й мінливі явища" [1, 225]. Адже у своїх художніх полотнах митець завжди відштовхувався, насамперед, від індивідуального і лише після цього підіймався до загального. А саме такий метод, така манера властива винятковим талантам [1, 226].

У статті "Юстус Мьозер" (1823) йдеться про німецького публіциста та історика просвітницького напрямку. На той час його книжка "Оснабрюкська історія" мала незабаром вийти друком. Й. Гете вважає, що думки, висловлювання, що належать людині такого розуму і характеру, як покійний Ю. Мьозер, немов крупинки і пилинки золота, поцінуюються і прирівнюються "до золотих зливків і навіть вище, якщо вони викарбувані в монетах" [1, 357].

У статті наводиться лише одна цитата етнопедагогічного спрямування з твору Юстаса Мьозера. У ній йдеться про те, як далекі німецькі предки вміло виховували і навчали дітей, відвертаючи їх від хибних кроків, різних дрібних помилок, що могли обернутися меншими чи більшими неприємностями. При цьому вони робили своєрідні відмітки, позначки або вузлики пам'ятливості на певних власних вимогах, істині. Аби хатній ключ не губився, до нього прив'язували паличку. Щоб дитина ніколи не клала ножа лезом догори (можна легко пошкодити руку), її попереджали: святі ангели поранять собі босі ніжки, коли будуть проходити по стільниці. Або таке. Сіль коштувала дорого. А тому, привчаючи дітей бути бережливими, предки говорили, що

вони стільки годин будуть чекати біля воріт раю, скільки без користі розсиплуть солі. Усе це робилося не тільки через забобонність, а з метою остерегти дітей від "звичайного нехтування дрібницями, які взяті перебільшено й можуть стати значними" [1, 358].

У своїх "Максимах і рефлексіях", де здебільшого зібрані часом стислі роздуми про особливості та специфіку літератури, Гете доходить висновку, що в художньому витворі нічого не може бути малозначущого чи тим більше зайвого. "У кожному творі мистецтва, — пише він, — великому чи малому, впритул до найдрібнішого, і все зводиться до концепції" [2, 585].

У вступі до трагедії Й. В. Гете "Фауст" директор театру радить комічному акторові, як краще домогтися сценічного успіху. Він пропонує, поряд з іншими зауваженнями, чи не найголовніші побажання: активно, інтенсивно розвивати, гнати хід подій, епізод за епізодом, а також вносити в їхній розвиток якомога більше подробиць [2, 22]. Це допоможе міцно заволодіти увагою, перемогти царювати навіть над зіваками — пересічними глядачами театру. Інакшої, кращої і кориснішої поради за цю, як широ зізнається театральний директор, при всьому бажанні він дати не може.

На основі наведених фактів можна зробити висновок, що видатний німецький письменник Й. В. Гете надавав великого значення майстерності художніх творів, подальшому збагаченню і вдосконаленню власного стилю, зокрема насиченню його такого типу подробицями, які здатні до ефектної кристалізації основної ідеї. Окрім того, він приділяв увагу елементам конкретного і загального як невід'ємним компонентам твору, а також оснащення його поетики ефективними художніми засобами: вдалою тропеїстикою, стилістичними фігурами та фонічними засобами.

1. Гете Йоган Вольфганг. *Собрание сочинений: В 10 т. — М., 1980. — Т. 10.*

2. Гете Йоган Вольфганг. *Об искусстве. — М., 1975.*

Л. Ш. Динікова,
здобувач
УДК 002.2 (477.75)

Кримськотатарський друк

У статті досліджується неслов'янська друкарська справа XVIII–XX століть, подаються матеріали про першу друкарню в Криму, розповідається про роботу Кримськотатарської друкарні в Бахчисарай. Подано цікаву історію видання газети "Терджіман", "Додатка до Терджіману", де публікувалися твори кримськотатарських авторів.

In article is investigate not slavic typographical case XVIII–XX cen. Are shown materials about first printing house in Crimea, told about work of Crimeatare's printing house in Bachchisaray. Sent interesting story about edition of "Terdzhiman" and "Enclosing to Terdzhiman" newspapers, which publishing compositions of crimeatare's authors.

Культура того чи іншого народу – унікальне, неповторне, багатогранне явище. Це стосується й етнічних спільностей України. Згідно з постулатом, поширеним серед етнографів: – хто знає один народ – не знає жодного. І, справді, знання "чужинців", особливо споріднених генетично або територіально, дають змогу краще визначити й з'ясувати роль і місце власного народу в колі інших.

Народ з прадавньою історією, а предками кримських татар були таври, що жили на Кримському півострові понад два тисячоліття тому, народ, який лише 200 літ тому мав могутню державу – Кримське ханство, виявився сьогодні зайвим на своїй землі, без національної батьківщини, культури. Усі історичні, культурні цінності (матеріальні й духовні), які залишили кримські татари на національній батьківщині під час депортації, знищували. Палили, руйнували все, навіть друковані твори татарською мовою. Усе це треба повернути до життя, відродити. Цього давно ніхто не досліджував, це фактично біла пляма в нашій культурі. Друкарська справа кримськотатарської меншини потребує якнайглибшого вивчення.

Дослідивши неслов'янське друкарство XVIII – XX століть у Криму, можемо констатувати: всі національні друкарні визначаються за єдиною ознакою – місцезнаходженням центрального

духівництва за умов наявності достатньої кількості народонаселення. Інший чинник – потяг до національної освіти конкретної яскравої особистості (у караїмів – Фіркович, у вірмен – Айвазовський, у кримських татар – Гаспринський). Звичайно, що в XIX столітті друкарським центром Криму стає призначена указом 1784 року столиця Таврійської області – Сімферополь. З одного боку, це центр духовного релігійного життя ("із іновірів" – євреїв, магометян), з іншого – адміністративний центр. Починає своє існування у Сімферополі як друк адміністративного підпорядкування, по суті слов'янський.

Перша друкарня в Криму була створена на початку XVIII століття караїмами Єрушали. Дати виданих у ній книг свідчать, що вона існувала вже в 1731 році на Чуфут-Кале – у столиці й релігійному центрі караїмів. Перші книги були в шкіряних палітурках, близькі за оформленням до українських книжок того часу. Перша сторінка традиційно починається із заставки. На сторінках книг немає прикрас, окрім композиції заголовків, тобто оформлення книги відповідає найпростішому оформленню західних і слов'янських книг цього періоду. Компонування слів і висловлювань достатньо продумане й урівноважене.

Перша вірменська друкарня була створена за ініціативою Г. Айвазовського (священнослужки-

теля і дядька відомого художника) у 1860 році в Феодосії при вірменському Халібовському училищі. Вірменський шрифт, придбаний у відомого французького майстра Арамяна, відрізнявся добірністю. У цілому оформлення вірменської друкарні періоду розквіту можна охарактеризувати як найєвропізованіше в Криму. Першим журналом національного друку в Криму став часопис "Масяц Агавни", який видавався в Феодосії. Сучасний друк – газета "Масяц Агавни" (м. Сімферополь). Традиційним для Криму є поєднання друку адміністративної частини російською мовою і пізнавальної – національними мовами.

Кримськотатарська друкарня в Бахчисарай починає свою роботу з випуску в 1881 році І. Гаспринським першої газети під назвою "Тоньгъуч" ("Первісток"), з травня 1881 року – "Шафан". Два невеликих листки газети виходять обмеженим тиражем.

Газета "Терджіман" [1] існувала 35 років. Перший її номер (мал. 1) вийшов 10 квітня 1883 року і був приурочений І. Гаспринським до 100-річчя приспінання Криму до Росії. Цей номер вийшов у кількості 320 примірників. У 1885 році тираж становив трохи більше 1000 примірників, а згодом зріс до 15–20 тисяч примірників на рік. Географія розповсюдження газети була значною (від Болгарії до Китаю). Газета проіснувала до 1918 року. Пізніше, після смерті Гаспринського, Дж. Челебі писав: "Створена ним (Гаспринським) газета "Терджіман" стала оазисом культури нації".

Спочатку газета виходила російською (перші сторінки) і тюркською (подальші сторінки) мовами. Лінійки й типи російських шрифтів характерні для всієї кримської типографіки того часу, незалежно від національної належності. Особливо це добре видно по заголовку, який повністю відповідає оформленню заголовків кримських газет. Прикладом цього є сімферопольська приватна міська газета "Салгир" і газета "Тавріда", які редагував караїмський просвітник Казас І.

У кінці 1905 року в бахчисарайському видавництві тюркською мовою почали виходити нові періодичні видання. Жіночий журнал "Алем-і Ніеван" ("Жіночий світ") [2] видавався з ініціативи дружини Гаспринського, а потім – його доньки, Шефіки. Він був запланований як "спеціальний щотижневий журнал спеціально

для мусульманок" за такою програмою: права мусульманок за Шеріатом і згідно із законом; хатнє господарство, гігієна і виховання; рукоділля, ткацтво, килимарство, шовківництво тощо (з ілюстраціями: малюнками і фотографіями); жіноче життя і діяльність жінок інших народів; наука і література.

Дитячий журнал "Ален-і-Суб'ян" друкується з 1906 року. Вперше в Криму виходить національний гумористичний журнал "Ха-ха-ха". Загальнополітична газета "Міллет" ("Нація") була рупором мусульманської фракції в Державній думі Росії. У 1892–1894 роках виходив спеціальний "Додаток до Терджіману", де публікувалися твори кримськотатарських авторів.

Наприкінці XIX – на початку XX століття була випущена велика кількість науково-популярної і просвітницької літератури, навчальних посібників. Був налагоджений друк Корану трьох форматів (малого, середнього і великого). Оформлення книги бахчисарайської типолітографії відповідало оформленню книг провінційних видавництв Російської імперії того часу. Враховуючи вплив мусульманської релігії на світогляд кримськотатарського народу, ілюстрації в ранніх виданнях були повністю відсутні. У підручниках для дітей (мал. 2) ілюструються морська і сухопутна техніка, дерева, види суші й моря, карта землі тощо і зовсім відсутнє характерне для західних видавництв зображення обличчя людини. Тільки у післяреволюційний період з'являється зображення людського обличчя.

Варто зазначити вишуканість компонування і каліграфію заголовка газети "Терджіман". І. Гаспринський як оформлювач книг і газет, що випускалися в його друкарні, "розумів непристосованість арабського алфавіту до фонетичного ладу тюркських мов. Але в той час не могло бути мови про будь-яку зміну шрифтів". Він зробив модернізовану систему шрифтів для кримськотатарського друку, що створювалась на основі арабської каліграфії зі спрощенням і естетичним вдосконаленням її знакової системи, яка відповідає технічним можливостям типолітографії кінця XIX – початку XX століття. Сам Гаспринський зазначав, що спочатку складальник був з Константинополя, як і шрифт, "потім вже я привчив своїх".

Фактично в Криму кримськотатарська масова типографіка до революції випускалася тільки у Бахчисарай і адміністративному центрі – Сімферополі.

У післяреволюційний період поступово зростає кількість видань, випущених кримськотатарською або російською мовами, що відображають життя одного з корінних народів Криму – кримських татар. Випускається вже не тільки загальноосвітня література, а й науково-популярна та наукова. Наведений приклад сторінок книги про татарське тавро [3] (мал. 3) відповідає якісному напрямку художнього оформлення наукових книг того часу.

Після створення Кримської АРСР кримськотатарська мова, нарівні з російською, стає державною в Криму; одночасно обома мовами оформлюється адміністративна типографіка (мал. 4).

Найбільше відображення національні мотиви в кримськотатарській типографіці ХХ століття знайшли в казках для дітей і в спеціальній літературі. Розглянувши численні ілюстрації до "Казок і легенд татар Криму" [4], маємо зазначити (мал. 5) широке використання національного кримськотатарського орнаменту, створеного під впливом орнаменталістики інших народів. Так, наприклад, орнамент, наведений на малюнку а), можна віднести до єгипетсько-месопотамської групи. Якщо розглянути орнаменти ранньої типографіки України, то основним їх мотивом є рослинний. Частина орнаментів кримських татар, що формувались під впливом орнаментів сусіднього народу, незважаючи на заборону Корану зображати все живе, все одно містять у собі елементи рослинного світу. В орнаменталістиці наведені характерні для Криму рослини (наприклад, орнамент "гранат" – малюнок б), малюнок в) – виноград). На орнамент вплинув і розподіл Криму за кліматичними зонами (наприклад, орнамент на малюнку г) належить до "степових").

Інші види типографічних видань можна розглянути на прикладі поштових карток (листівок), представлених дореволюційним і довоєнним друком. Їх оформлення повністю відповідає художнім тенденціям свого часу. Так, дореволюційний друк використовує картину Рєпіна, що зображує кримськотатарського провідника в горах. Створюючи полотно мистецтва, Рєпін прагнув закомпонувати площину, виходячи з теорії психології сприйняття, з акцентом зорового об'єму по правому краю. З точки зору зображення берегової лінії Південнобережжя та постави провідника на коні тощо, листівка не зовсім реалістична: Аю-Даг і Гурзуф не можуть так близько розташовуватись до гір, а татарин-провідник може впасти з коня, через незручну поставу. Але

цими композиційними прийомами досягається інша мета, поставлена Рєпіним: показати первозданну красу узбережжя, ошатність костюму і горделивість постави представника одного з корінних народів Криму, виділяючи його як особистість. Представлена на малюнку післяреволюційна листівка відображає композиційні тенденції довоєнного часу, реалізм у відображенні одного із численних народів радянської держави, його звичаї. Таким чином, навіть у поштової картці засобами художнього оформлення передається тенденція в політиці сприйняття одного і того ж питання – національного.

Отже, у зв'язку з депортацією кримськотатарського народу типографіка його в Криму тривалий час не розвивалася. Після повернення їх до Криму в останнє десятиріччя насамперед випускалися загальноосвітні твори і політичний рупор народу – газети. Ці твори відповідають сучасній тенденції найбільш дешевого у економічному відношенні українського провінційного друку.

Через зрозумілі причини більшість друкованих і електронних ЗМІ в Автономній Республіці Крим виходять російською мовою, однак останнім часом спостерігається тенденція до збільшення кількості видань українською мовою. На сьогодні таких видань уже шість: газети "Кримська світлиця", "Будьмо", "Джерельце", "Кримспорт", "Думка" і бюлетень "Кримськотатарське питання". Республіканським комітетом з інформації Автономної Республіки Крим зареєстровано 15 видань, засновниками яких є представники різних кримськотатарських організацій. Регулярно виходять п'ять найбільш впливових і тиражних кримськотатарських суспільно-політичних газет: "Голос Крима", "Арекет", "Авдет" і "Къырым", релігійна газета "Хидает", а також два журнали: "Йылдыз" і "Йылдызчик".

У цілому, за даними Республіканського комітету з інформації АРК, структура друкованих ЗМІ за мовами видання має такий вигляд (див. табл.):

Таблиця

№ п.п.	Мова видання	Кількість видань
1	Російська	223
2	Українська	5
3	Російська та українська	2
4	Кримськотатарська і російська	5
5	Інші	8

На жаль, більшість кримських видань мовами національних меншин через скрутне матеріальне становище виходять нерегулярно. Більш-менш стабільно видаються газети "Извор" (болгарською), "Хоффнунг" (німецькою), "Голубь Масиса" (вірменською), "Шолэм" (російською та єврейською).

1. Терджіман: Періодичне видання – Баг'часарай: Терджіманъ, 1899. – № 38.

2. Гаспринський І. К'адинлар (Жінки). – Баг'часарай: Терджіман یدареси тарафындан нешыр, 1903. – 18 с.

3. Акчокракли. Про татарське тавро в Криму. – Баг'часарай: Тип. Худий. Пром. Техн., 1926. – 28 с.

4. Казки і легенди татар Криму / Алупкінський державний палац-музей. – Сімферополь: Держвидавкрим. АССР, 1934. – 78 с.

Додаток

“ТЕРДЖИМАНЪ”

Башкирская газета

Төрөк		Сыңар	Тәрҗимә	Мәҗм
1	җәмәғәт	1	җәмәғәт	1
2	җәмәғәт	2	җәмәғәт	2
3	җәмәғәт	3	җәмәғәт	3
4	җәмәғәт	4	җәмәғәт	4
5	җәмәғәт	5	җәмәғәт	5
6	җәмәғәт	6	җәмәғәт	6
7	җәмәғәт	7	җәмәғәт	7
8	җәмәғәт	8	җәмәғәт	8
9	җәмәғәт	9	җәмәғәт	9
10	җәмәғәт	10	җәмәғәт	10
11	җәмәғәт	11	җәмәғәт	11
12	җәмәғәт	12	җәмәғәт	12
13	җәмәғәт	13	җәмәғәт	13
14	җәмәғәт	14	җәмәғәт	14
15	җәмәғәт	15	җәмәғәт	15

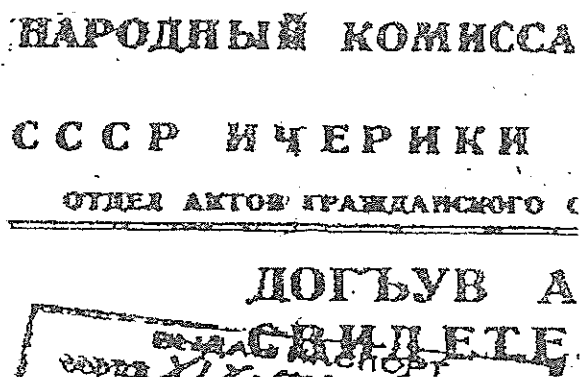
Мал. 1. Перший номер газети "Терджіман"



Мал. 2. Типові сторінки видань Бахчисарайського видавництва підручника для дітей 1910 р.



Мал. 3. Наукові ілюстрації післяреволюційної книги



Мал. 4. Адміністративна топографіка



а) єгипетсько-месопотамський, б) гранат, в) степовий, г) виноград

Візуальний образ міжнародного телеканалу "Німецька хвиля"

У статті на прикладі ефірного досвіду міжнародної телерадіокомпанії "Німецька хвиля" досліджується специфіка візуального компонента телевізійного каналу: колорит, стиль.

The specificity of a visual component of the TV channel (the colour and the style) is investigated on an example of experience international TV company "Deutsche Welle".

Об'єктом дослідження статті є стилістичні та візуальні особливості міжнародного телеканалу "Deutsche Welle" ("Німецька хвиля"), зокрема інформаційної програми "Journal" ("Журнал"), у контексті сучасного телевізійного виробництва міжнародної телепродукції.

Історіографія питання. В українських наукових виданнях з журналістики досвід професійної діяльності ТРК "Німецька хвиля" розглядався у різних аспектах, зокрема, у статті В. Гоян, О. Гоян "Німецька хвиля" на українському ґрунті" (Наукові записки. – Т. 3) досліджувався інформаційний сегмент телевізійного мовлення "НХ"; у статті В. Гоян "50 років ефірного діалогу між культурами: досвід міжнародної телерадіокомпанії "Deutsche Welle" (Наукові записки. – Т. 11) аналізувалися основні етапи становлення та розвитку DW в контексті міжнародного обміну; у науково-популярній літературі присвячено увагу історії ТРК (Мащенко І. Міфи і реалії телерадіоефіру. – К., 2001; Мащенко І. Лики і лиця телерадіопростору. – К., 2003). Проблемі використання колірної символіки, стилістичних прийомів та візуальної організації події засобами ТБ приділяли увагу Р. Арнхейм (Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974), В. Горпенко (Колір. – К., 1995), Р. Ільїн (Изобразительные ресурсы телевизионного экрана. – М., 1973), Ю. Шаповал (Изображение и слово в журналистике. – Львов, 1985) та ін. Авторка статті також зверталася до теоретичних і практичних основ кольору, колориту, компо-

зиції зображення та специфіки візуального сприйняття екранної інформації глядачем у публікаціях "Візуально-вербальний контекст телевізійної інформації" (Вісник КУ. – К., 1995), "Кольористика та зображальна естетика телевізійної інформаційної програми" (Вісник КУ. – К., 2000), "Зображальна естетика сучасного телебачення: кілька штрихів до іспанської телепубліцистики" (Наукові записки. – Т. 7).

Актуальність цього дослідження полягає в тому, що півстолітня практика здійснення класичної комунікації ТРК "Німецька хвиля", яка позиціонує себе учасником і творцем ефірного міжкультурного діалогу, розглядається з точки зору ефективності зорового компонента, адже саме візуальний аспект спілкування створює передумови для дії "відразу декількох потоків інформації" [1].

Аудиторія "Хвилі" різноманітна й традиційно контактна. Спочатку це були виключно радіослухачі, які сприймали вербальну інформацію, вибудовуючи у своїй уяві зорові образи. Згодом аудіовізуальну палітру новин доповнила телевізійна картинка. І, нарешті, споживачами інформаційної продукції стали користувачі Internet – читачі, слухачі та глядачі водночас. Аудиторія "Deutsche Welle" стабільно збільшується не лише завдяки глобальній присутності на ринку електронних ЗМІ, а й чітко визначеній ефірній політиці та, власне, стилю.

Телевізійний канал "DW" доступний глядачам всього світу, вирізняється з-поміж інших

міжнародних мовців стилістичною цільністю. Стиль телевізійного каналу (за теорією журналістикознавства) – відносно стійка сукупність характерних, повторюваних рис, комплекс особливостей, які вигідно підкреслюють оригінальність і своєрідність телеканалу [2].

Синтез елементів модерну і класики у візуальному оформленні (можемо виокремити як сегменти телепрограм, власне програми, так і комплексний дизайн каналу загалом) – свідчить про сучасне мислення телевізійних виробників, підкріплене творчим і технічним прагматизмом. Синьо-блакитно-білі кольори, які небезпідставно експлуатують також інші телевізійні канали, для "DW" стали візитними. Класична гама холодних кольорів із домінуючим синім створює образ ділового інформаційного каналу: абсолютно прозора позиція нейтрально орієнтованого каналу-спостерігача, який прагне бути неупередженим і незаангажованим.

Глобальні потрясіння початку цього століття вплинули на колорит і стилістику багатьох телеканалів. "Німецька хвиля" не стала винятком, демонструючи свою небайдужість, відкритість та співучасть гармонійним поєднанням кольорів і відтінків теплої та стриманої колірних гам. У графічному оформленні телевізійних програм були використані "настроєві": бірюзовий, ніжно-зелений, світло-фіолетовий, рожевий, вишневий, світло-помаранчевий, жовтий, світло-коричневий, коричнево-чорний. Ці кольори та відтінки дозовано затемнені, подекуди щедро розбілені – рівно настільки, щоб передати глядачеві енергетику доби: легий смуток і сум (але не сум'яття), спокій, впевненість і життєрадісність. Емоційність сприйняття підсилює ефектна музика – традиційно класичний смак "DW".

Телебачення "Німецької хвилі" логічно структуроване: щодня і щогодини в ефірі інформаційна телепрограма "Journal" ("Журнал"), по чергово – німецько- та англomовні, двічі в день – іспаномовні випуски.

"Journal" – класичний тип інформаційної програми міжнародного іномовного телеканалу. Глядачі приймають її через супутник або по кабельних мережах – у прямому ефірі. Українські телегурмани ще в 1996 році дивилися 15-хвилинні випуски "Journal" у записі 5 разів на тиждень на телеканалі "Тоніс" – це був один із перших іномовних інформаційних телепроектів, адаптований українською. Так відбулося знайомство з німецьким телебаченням більшості

(власники супутникових антен ще й досі залишаються меншістю), так з'явилася можливість учитися створювати якісний інформаційний телепродукт на конкретному прикладі закордонних колег (для багатьох українських каналів на той час виготовлення відеоанонсу було проблематичним).

Відеоанонс інформаційної телепрограми "Journal" зразка 1996 року – класична оригінальність цього жанру. У кадрі – рухомий квадрат, кожна сторона якого презентує основні події, відтитровані словом-заголовком: наприклад, "Vorlage", "Vorfeld", "Verleihung", зміст інформації стисло викладений ведучим.

Відеоанонс інформаційних сюжетів 2004 року – це той же квадрат, модернізований до статичного, який з'являється в кадрі завдяки рір-проекції у лівій частині екрана під час студійного включення та супроводжується титрами: незмінні заголовки "Journal", підзаголовок "Nachrichten", обов'язкові "ключові" слова-презентери подій. Саме на цьому тлі ведучий повідомляє тему сюжету, далі подається відеоматеріал. Якісне сприйняття інформації досягається завдяки чітко організованій композиції кадру, яка "допомагає скерувати увагу глядача на певний об'єкт і викликати певні враження" [3]. Стиль анонсу зберігається також у спортивному огляді "Journal"–"Sport", який є складником програми. Загалом, сучасний "Journal" має нетрадиційну верстку: перші два сегменти – інформаційні (новини та спорт), загальний хронометраж яких близько 15 хв. Ці блоки програми сприймаються цілісно і відокремлено водночас: студію "Journal" ділять двоє ведучих, кожен з яких має свій майданчик. Оформлення студії виконане з урахуванням двох мізансцен, колірна гама – полярна: відтінки холодного синього плавно переходять до блідо-помаранчевого та жовтогарячого. Колірні акценти дублюються в дизайні титрів. Третій сегмент програми – аналітичний: "Wirtschaft" (економічний огляд), "Interview" (актуальні інтерв'ю), "Tagesthema" (тема дня), "Die Woche" (огляд найважливіших подій минулого тижня) та ін. Ці рубрики виходять в ефір залежно від днів тижня, а також актуальності тих чи інших подій. Наступний сегмент – "Wetter" (погода в Німеччині, Європі та світі) – класичний варіант прогнозу погоди, стилізований під карту регіонів, яка оздоблена графічними символами (сонце, хмари, дощ, сніг) і титрами. Супроводжує зображення приємна фоновіа музика: виробники відмовилися від

коментування погоди ведучим у студії, навіть від закадрового тексту, що вмотивовує стилістичний вибір телеканалу.

Висновком до цієї наукової розвідки можна вважати таке: ефект комплексного сприйняття різних за тематикою та інформаційним наповненням сегментів телепрограми "Journal" досягається завдяки візуальному балансу і чітко витриманій стилістичній стратегії, що є своєрідною ефірною політикою каналу, сучасною телевізійною класикою від "Німецької хвилі".

1. Почетцов Г. Г. *Имидж-мейкер: публік рилейшнз для політиків и бизнесменів.* – К., 1995. – С. 114.

2. Гоян В. В. *Кольористики та зображальна естетика телевізійних програм: світовий досвід. Методичні рекомендації.* – К., 2002. – С. 32.

3. Міллерсон Джеральд. *Технология телевизионного производства.* – М., 1974. – С. 218.

В. М. Галич,
к. філол. н., доц.
УДК 070: 821. 161.2 - 92 + 929 Гончар

Саморедагування публіцистичних творів Олесем Гончаром: прагматика тексту

У статті розглядаються проблеми редагування письменником власних публіцистичних текстів. Розкривається динаміка творчих пошуків митця, його праця, спрямована на досягнення гармонії змісту й форми твору.

Problems of the author's own publicistic texts editing are viewed in the article. The dynamics of the author's creative searches and his activity directed to the achievement of harmony of the work's content and shape are exposed.

Актуальність наукової розвідки пояснюється тим, що саморедагування, зокрема письменником власних публіцистичних творів, не залучалось до наукової парадигми журналістикознавства. Ця стаття є першою спробою узагальнити практику саморедагування письменницької публіцистики. Її завдання – розкрити динаміку творчих пошуків митця, спрямовану на досягнення гармонії змісту й форми твору. Практична цінність мотивується потребою залучення досвіду видатного письменника-публіциста другої половини ХХ сторіччя до вдосконалення майстерності письменників-публіцистів і редакторів.

Саморедагування – це звичайний процес поліпшення письменником змісту й форми власних текстів. "Створення тексту – акт завжди індивідуальний, глибоко особистісний та інтимний. Автор... залишається наодинці з матеріалом, обдумує його, піддає аналізу, класифікує і відповідним чином викладає" [1, 114]. "Літредагування, – зазначає В. Різун, – це ні в якому випадку не виправлення помилок і тільки" [2, 67], хоча велика роль у процесі саморедагування належить пошукам автором найбільшої адекватності вислову його задумові. Кожна правка гармонізує зміст твору, дозволяє якомога точніше донести його до читача.

Є чимало свідчень того, яку відповідальність відчував Олесь Гончар щодо художнього слова, нещадно виправляючи власні тексти, домагаючись їх довершеності. Редактори, яким доводилося працювати з Олесем Гончаром у процесі підготовки його творів до друку, у відповідях на анкету, розроблену автором цієї праці, зазначали, що письменник "завжди ставився до редактора як до друга і першого радника" [3]. Він "сприймав тільки слушні зауваження, висловлені у формі побажання, необхідно було аргументувати своє побажання" [4]. "Працювати з ним було легко і цікаво. Я не втручався в його текст, а лише намагався підказувати, радити. Те, що він вважав за потрібне, він виправляв, удосконалював" [5].

Водночас Олесь Гончар негативно оцінював некомпетентне редакторське втручання до свого тексту. Олесь Лупій згадував: "Усім відомо, з якою увагою ставився Олесь Терентійович до мови, він по кілька разів переписував свої твори і, мабуть, знав напам'ять кожне своє речення. Він не любив чужих привнесень до свого тексту і навіть з одного слова міг здогадатися про редакторське виправлення. Одного разу він попросив мене послухати два варіанти складнопідрядного речення і сказати, який з них кращий. На мою думку, кращим був другий варіант, і я про

це сказав. І тут Олесь Терентійович ніби осяявся ізсередини, розговорився, що траплялося з ним рідко. Це був своєрідний роздум про оригінальність і неповторність стилю письменника, який можна порівняти тільки з музикальною гармонійністю, де кожен звук і тон мають своє призначення і, порушивши щось одне, можна зруйнувати всю цілісність" [6].

Процес правки Олесем Гончаром власних текстів тривав до самого виходу журнального варіанта твору, продовжувався потім у коректурі окремого видання. Заступник головного редактора "Вітчизни" Ігор Малишевський згадував, що письменник полюбляв усі свої романи друкувати в цьому журналі: "Публікацію у "Вітчизні" він вважав прикметою вдалої долі нового роману. Адже похід "Прапорonoсців" у славу розпочався саме з її шпальт" [7]. Мемуари засвідчують, що поява в редакції Олесь Гончара з черговим твором викликала в її працівників паніку, бо передвіщала, що "скоро ні в суботу, ні в неділю вихідних не буде, оскільки Олесь Терентійович полюбляв доопрацьовувати роман у коректурах. Іншій автурі така сваволя не дозволялась" [7].

Любомир Дмитерко, котрий тривалий час очолював колектив "Вітчизни", "на скарги дівчат, що після Гончара коректура знову чорна, говорив: "Гончар є Гончар, і зовсім не тому, що він голова Спілки.

Гончар просто шматував коректури. Кожний вільний клантик на берегах відбитків так густо мережив коректорськими значками, що з помальованими вздовж і впоперек гранками доводилося розбиратися по кілька днів. А часом розміри лиха були такі, що не мало сенсу виправляти. Я просто давав друкарці команду перебирати роман наново" [7].

Яскравий приклад роботи Олесь Гончара над саморедагуванням власних текстів містить книжка Олега Бабишкіна "Олесь Гончар", де згадується про роботу письменника над текстом новели "Пороги". Щоправда, подив викликає твердження літературознавця, що Олесь Гончар спалював тексти своїх творів (один з "варіантів новели "Пороги"... всупереч своїй звичці не спалив, і вона стала набутком відділу рукописів" [8, 135]). Родинний архів Олесь Гончара, навпаки, свідчить, що він дуже дбайливо ставився до своїх рукописів, зберігаючи всі їх варіанти. Частина з них уже передана дружиною письменника до ряду київських архівів.

Олег Бабишкін порівнює два варіанти одного епізоду новели: "В першій відомій редакції новели студентка Ніна посварилася зі своїм хлопцем Борисом. Посварилася "на ідейній основі" – вона збиралася після закінчення вищу їхати на село, а Борис волів залишатися в місті. В другій редакції твору Ніна на тій же основі посварилася з подругою Ларою, батько якої "вже комусь там дзвонив, хтось йому нібито щось обіцяв". Очевидно, основна незгода – таки з хлопцем, якому симпатизує Ніна. Принаймні так можна судити з конспекту дальшого викладу оповідання, що залишився наприкінці рукопису; мова йде про село:

"Столиця – життя, а він оставався десь на периферії життя.

На околиці життя.

Дівчата на баржі з сіном співають. Гудки гудуть. Симфонія труда. Все їй промовляло: ти йдеш головним руслом, як оцей пароплав, а не околицею життя. Тіні птахів на скелях. Сонце стовпами стоїть на воді. Діти плывуть до пароплава, щоби погойдатись на хвилях. Телята лежать на пляжі.

Картина життя – під одним настроєм: сонячний ранок, червень".

Очевидно, письменника цікавив вибір юнаком чи юнкою свого місця в житті, повернення синів і дочок народу після навчання саме туди, де вони найпотрібніші..." [8, 135–136].

Ще ряд цікавих прикладів редагування власних творів наведено в навчальному посібнику для студентів поліграфічних інститутів Р. Іванченка "Літературне редагування", зокрема, докладно проаналізовано роман "Прапорonoсці", рукопис якого зберігається в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Р. Іванченко звертає увагу читачів на те, як Олесь Гончар редагує окремі, на його погляд, невдалі місця роману, домагаючись художньої довершеності. Наприклад, у "сцені розмови Черниша з матір'ю спершу було: "Женю, – говорила вона йому при останній зустрічі, – я знаю який ти був гарячий... до самозабуття. Ти занадто романтик. Я не схилию тебе на те, щоб ти був поганим воїном або ховався поза чужі спини. Я знаю, що ти не здатний і, може, саме за це найбільше люблю тебе" [9, 80].

Навівши цей фрагмент, Р. Іванченко коментує ті зміни, які вніс Олесь Гончар до тексту в процесі підготовки його до друку: "Силованиість відчувається... у фразі "Прапорonoсців" (Я не схилию

тебе на...). Це суто книжне словосполучення, природне в описах, але тут, при відтворенні інтимної розмови, недоречне. Тому О. Гончар, готуючи твір до видання, редагує те місце. Він переключас репліку із звучання, близького до суто офіційної розмови, в тони інтимної настанови: "Звичайно, я не риджу тобі..." [9, 80].

Роман Іванченко слушно вважає, що точність слововживання часом може залежати лише від одного окремого слова. Саме тому в процесі редагування "Прапороносців" Олесь Гончар вилучає в епізоді зустрічі Маковейчика віч-на-віч з румунським вояком фразеологізм "уперся баньками" й замінює його на "дивився". "Несподіваний, різко негативний вираз *уперся баньками*, що може й прийнятний для характеристики ворога, для змалювання зляканого виразу очей ніжного, ліричного Маковейчика – недоречний. Це словосполучення, – на погляд Р. Іванченка, – порушує настрій співчуття до героя, знімає відчуття авторської позиції" [9, 81].

Праця редактора над текстом є досить складною. Р. Іванченко розповідає, як нелегко давалося Олесю Гончару знайти такий варіант, щоб уникнути повтору в одному реченні слова "змінити": "На перший погляд редактор стоїть перед безліччю варіантів, і не має критерію, який би допоміг йому вибрати з-поміж них потрібну конкретну деталь. Справді, *посмішка... всього його змінила*. Змінила, можливо, в хороший бік (посмішка доброї людини), а можливо, що й виявила його криводушність (наприклад, схибна посмішка скритної людини). Але це тільки на перший погляд. Вже наступне речення вказує, що йдеться про деталь позитивного плану. Отже, всі можливі заміни з деталлю негативного плану відпадають. Широкий контекст ще більше звужує можливість вибору. Деталь повинна доносити до читача зміну на обличчі вольової людини, мусить характеризувати душевну доброту героя. А щодо конкретного вияву, то певно, якщо до цього епізоду письменник змальовує Воронцова засмучено-зосередженим, отже, патріотичний порив юного Черниша до доброї людини мав би порадувати. І ця деталь, щоб обминути словоповтор, мусить звучати метафорично. Отже, можливі редакторські варіанти такі: *Посмішка змінила обличчя Воронцова, і наче всього його освітила радістю* (весь він *заіскрився радістю, осяяла радістю, опромінила радістю* тощо)" [9, 82].

Роман Іванченко, прогнозуючи можливі варіанти редагування речення професійним редактором, водночас реконструює пошуки самого Олеса Гончара, процес саморедагування ним цього речення: "У журнальному варіанті письменник виділяє окремим реченням штрих, що характеризує героя: *Посмішка змінила обличчя Воронцова і ніби всього його змінила*. Черниш побачив його, як морське дно в час шторму. Чернишеві здалося... Промовисту деталь знайдено.

Редагуючи це речення з видання у видання, письменник до останнього варіанту йде так: у виданні видавництва ЦК КП(б)У "Радянська Україна" він знімає повторення: *Посмішка змінила обличчя Воронцова і ніби всього прояснила до глибини*.

У наступних виданнях стисло, одним словом передає знайдену деталь: *Посмішка змінила обличчя Воронцова і наче всього опромінила*. Здалося, що..." [9, 82]. Р. Іванченко зазначає, що і редактор, і письменник йшли одним шляхом, "проте вираз, знайдений автором, значно промовистіший і економичніший від тих варіантів, які знайшов редактор" [9, 82].

Проте все це приклади редагування й саморедагування художніх текстів. На жаль, жоден із науковців не залучив до аналізу процес саморедагування Олесею Гончаром власних публіцистичних творів. До того ж і в науковій літературі проблема саморедагування письменницької публіцистики залишається не розробленою.

Розглянемо докладніше процес саморедагування письменником власних публіцистичних текстів на прикладах творів різних жанрів. Спершу – статті.

Опублікована в журналі "Київ" (1993. – № 4–5) стаття "Будьмо гідними святинь" зазнала значної авторської правки. У родинному архіві письменника нами виявлено два чорнових машинописних варіанти тексту з позначкою: "До журналу "Київ". Стаття писалася на замовлення цього видання. Тодішній головний редактор "Києва" Петро Перебийніс зазначав: "Ця справді незвичайна стаття має свою історію. Ми попросили Олеса Гончара сказати для журналу бодай коротке слово з найпекучіших проблем нашого буття. І ось – відповідь.

Мільйонам читачів України і світу відомо: коли вже берегеться за перо наш Олесь Гончар, то тільки для того, щоб сказати усім найголовніше.

Вірним собі залишається письменник і в цьому випадку..." [10, 201].

Перший варіант позначений великою авторською правкою змістового характеру, направленою на поглиблення розкриття проблеми припинення моральної деградації суспільства. Первісно в тексті було: "То ж ми, які свого часу похвалялися перед світом своїм колективізмом, уявляли себе чи не найближчими до суспільного ідеалу, сьогодні маємо визнати, що мільйони старих і немічних людей доживають вік у злиднях і самотності, що дитбудинки переповнені сиротами, що егоїзм часто не лишає місця милосердю" [11].

Працюючи над редагуванням цієї фрази, Олесь Гончар на її початку замінює словосполучення "то ж" на "сьогодні": "*Сьогодні ми, які...*" [10, 201]. Цим самим він наголошує на важливості сказаного саме в час написання тексту, очищаючи думку від певної часової невизначеності. Далі Олесь Гончар вилучає слово "своїм". Після цього ця частина фрази "похвалялися перед світом колективізмом" набуває певної строгості, оскільки вилучено зайве слово, що не несло якоїсь важливої інформації, але обтяжувало зміст, ускладнювало його. Ще далі публіцист вилучає слово "сьогодні", залишаючи лише "маємо визнати", адже після зміни початку тексту, де вжито слово "сьогодні", тут, у середині речення, воно стало зайвим.

Найбільшої правки зазнав кінець цього речення. Замість фрагмента, вираженого трьома однотипними підрядними реченнями, "що мільйони старих і немічних людей доживають вік у злиднях і самотності, що дитбудинки переповнені сиротами, що егоїзм часто не лишає місця милосердю" [11], з'являється лише одне підрядне: "що мільйони наших співвітчизників, старих, беззахисних людей доживають вік у злиднях і самотності" [10, 201], де певних змін зазнали окремі місця. Зокрема, замість "і немічних" ужито "беззахисних". Цим самим думка письменника набула більшої точності. Останні два підрядних речення перенесені автором нижче. Вони стали фрагментами нового, досить поширеного тексту, що суттєво посилює первісний варіант статті важливими емоційними аргументами: "Напівжебрацьке існування багатьох стає нормою. *Дитбудинки переповнені сиротами*, матері волають порятунку для своїх чорнобильських дітей, *егоїзм часто*

не лишає місця милосердю, бо хто може чекати пощади від zdegradovanogo ринкового хижака?"

Росте корупція, а разом з нею росте й злочинність, *озлоблені вандали опоганюють* природні святині, нівечать пам'ятники і могили" [10, 201–202].

Щоправда, з наступного речення перенесено "озлоблені вандали опоганюють", а до нього додано ряд нових уточнень. У результаті – речення, що первісно задумувалось так: "Спалено хату Кобзаря, озлоблені вандали опоганюють дороги для народу пам'ятники та могил, і злочинців досі ніде не виявлено, ніде не почуто їхнього каяття" [11], у викінченому варіанті статті має такий вигляд: "Спалено хату Кобзаря, проте злочинців досі не виявлено, вони діють безкарно, адже культура, духовність, на жаль, все ще позбавлені надійного державного захисту й такої необхідної в цивілізованім суспільстві підтримки" [10, 202].

Четвертий абзац первісного варіанта статті закінчувався словами: "Нація має перед собою нині безліч проблем. І чи не найскладнішою уявляється нам моральне оздоровлення суспільства" [11]. Оскільки саме ці слова виражали головну суть публіцистичного твору Олеся Гончара, він, проводячи подальше його редагування, посилив їхню інтонаційне звучання. Залишивши без змін перше речення, письменник уніс до тексту такі доповнення, які не тільки уточнили зміст, але й дали більш широке трактування проблеми: адже йдеться не просто про оздоровлення, а про духовне оздоровлення, де духовне виступає як більш загальне, що включає до свого складу ще й моральний аспект: "Та чи не найбільшу тривогу викликає в нас занедбаність духовної сфери: пора зрозуміти, що тільки рішучі зміни саме в цій сфері, відбудова й побудова духовності здатні будуть зупинити процеси моральної деградації. зможуть оздоровити все життя суспільства" [10, 202].

Подібної правки зазнав і подальший зміст статті: "Тож чому сьогодні на сторінках деяких наших видань стільки вульгарностей, парканної нецензурщини і це, кажуть, має вважатися виявом справжньої розквитості й творчої свободи. Деякі навіть здібні автори ніби завзялися змагатися між собою, хто кого перевершить у мовчазному цинізмі, в блатняцькій вседозволеності" [11]. Редагуючи зазначений вище фрагмент, автор зовні робить ніби стилістичну прав-

ку тексту, він замінює слова "тож чому" на "чому ж", "вульгарностей" на "вульгаризмів", додає уточнюючі епітети "брутальної" до слів "парканної нецензурщини", але такі трансформації тексту посилюють політичну спрямованість статті, що потверджується й суттєвими змінами наприкінці цього речення. Замість "і це, кажуть, має вважатися виявом справжньої розкутості й творчої свободи", з'являються слова: "що нібито має вважатися ознакою модерної сміливості автора?" Не зовсім точне в даному контексті слово "вияв" замінюється на "ознаку", а замість словосполучення "справжня розкутість й творча свобода" письменник подає набагато сильніший вислів "модерна сміливість автора", що поглинає "справжню розкутість" і "творчу свободу".

У наступному реченні Олесь Гончар додає лише два слова, але цим самим суттєво посилює думку: "Деякі, навіть здібні, автори ніби заповзялися змагатися між собою, хто кого перевершить у мовнім цинізмі, знанні матерщини, в блатняцькій всюдозволеності" [10, 202].

Ще суттєвіших змістових утручань зазнав такий фрагмент статті: "Мені можуть закинути, що все це є в житті, і що література не повинна бути моралізаторською, виступати в ролі класної дами, але ж і не має вона пропагувати аморальність, нецензурщину, брутальний жаргон, принизливий для людини. На фронтах ми чули всякого, але, скажімо, пригадую, як подільські селяни зі своєю вродженою делікатністю не приймали поширеного всюди лихослів'я, з відразою ставилися до нього, виявляючи цим свою справжню культуру душі, вроджену чистоту і вірність своїм залишеним вдома сім'ям" [11].

Олесь Гончар вносить суттєві уточнення до змісту наведеного фрагмента, розбиваючи його на два абзаци. Він згадує про народні традиції і цим самим надає своїм словам більш широкого узагальнюючого звучання, переносючи відзначені ним ще на фронті риси подільських селян на характеристику ментальності всього українського народу: "Мені можуть закинути, що все це є в житті, що література не повинна брати на себе функції моралізаторські, проповідницькі, але ж і не має вона пропагувати аморальність, розбещеність, ставати рекламним додатком для якихось там гніздовиськ розпусти.

В житті справді багато що є. На війні ми, скажімо, начулися всякого. Але, пригадую, з якою відразою подільські селяни – наші міно-

метники ставилися до поширеного всюди фронтового лихослів'я, виявляючи цим свою набуту від батьків культуру душі, вроджену делікатність, життєву охайність, тобто той самий менталітет, про який так модно стас сьогодні сперечатись на різних симпозіумах" [10, 202–203].

Після такого саморедагування стаття Олеся Гончара "Будьмо гідними святинь" набула більшої логічної точності й словесної доступності, конкретності адресації, гармонізації змісту й форми, відповідної тональності.

Чимало важливих моментів саморедагування текстів Олесею Гончаром спостерігаємо в такому жанрі, як інтерв'ю. Для прикладу візьмемо розмову головного редактора журналу "Людина і світ" М. Рубанця з письменником, що відбулася в листопаді 1990 року і була надрукована в лютневому числі журналу наступного року.

Родинний архів містить автографи та машинописний текст відповідей на запитання (усього 10 аркушів), позначений безліччю правок, що увійшли до остаточного варіанта. Наприклад, фрагмент тексту, що розпочинається словами: "Я і сам належу до тих..." [12, 372], первісно мав такий вигляд: "І сам я належу до тих, що з юнацьких літ був закоханий у твори наших прекрасних класиків, тих подвижників, чий заслуги перед українським народом нам і сьогодні ясні й незаперечні. Українському письменникові завжди жилося нелегко, і все ж і в умовах постійних принижень, національного гніту й безправ'я наші попередники з гідністю звершували свій такий благородний і необхідний для нації труд" [13].

Уже початок цієї фрази в остаточному варіанті містить своєрідну метатезу: письменник-публіцист міняє місцями перші три слова "Я і сам", посилюючи автобіографічний синерген твору. Уточнення в середині фрази (замість "був закоханий у твори наших прекрасних класиків" з'являється "був закоханий у твори майстрів нашого красного письменства") [12, 372] увиразнює зміст речення, робить його точнішим, прозорішим для реципієнта. Однак цим не вичерпується зміна лише в одній цій фразі. Олесь Гончар одразу після наведених слів деталізує – "класиків літератури XIX і XX століття" [12, 372], ніби наголошуючи, що класичні здобутки української літератури він пов'язує саме з останніми двома століттями її історії. Закінчується цей фрагмент в остаточному-

му варіанті так: "Зокрема, пригадується, як чарувало мене слово наших класиків, цих справжніх подвижників, чиї заслуги перед українським народом, сподіваюсь, збережуться і в пам'яті прийдешніх поколінь" [12, 372]. Додавши вставне слово "пригадується", Олесь Гончар ніби налаштовує читачів на мемуарний момент, особливо довірливе сприйняття змісту. Означення "справжніх" перед іменником "сподвижники" в остаточному тексті інтерв'ю також увиразнює думку, служить передусім естетичній меті – домогтися більшої художності публіцистичного тексту. Далі Олесь Гончар робить заміну частини речення – "заслуги... ясні й незаперечні" – на "заслуги,... сподіваюсь, збережуться і в пам'яті прийдешніх поколінь" [12, 372]. Цим самим письменник ніби екстраполює зміст на майбутнє, непомітно залучаючи нові покоління читачів до сприйняття письменницької думки, що особливо актуальною була на рубежі 80–90-х років ХХ століття.

Серйозної правки зазнало й наступне речення, яке в рукопису починається словами: "Українському письменнику завжди жилося нелегко..." [13]. Залишивши такий початок, Олесь Гончар робить продовження тексту набагато поширенішим, розбивши його на два окремі речення. Щоб увиразнити зміст, зробити його більш переконливим і аргументованим, публіцист уводить до нього імена письменників, доля яких була вкрай нелегкою. Це – Шевченко і Франко, Павло Грабовський і Архип Тесленко, Степан Васильченко і Леся Українка. Характерно, що перших двох, як найбільших українських письменників, Олесь Гончар навіть не називає на ім'я, очевидно, вважаючи, що вони відомі всім, із псевдоніма Л. П. Косач – Леся Українка – він уживає лише першу частину, однак перед словом "Леся" ставить означення "багатостраждальна". Щодо письменників радянської доби Олесь Гончар уживає фігуру умовчання, він ніде не називає їхніх імен, однак підрядне речення, додане до остаточного варіанта тексту – "кого пізніше забрали в нас Соловки із Магаданами" [12, 372], дає прозоро зрозуміти, що такий перифрастичний зворот стосується настільки великої кількості імен українських письменників, інших діячів вітчизняної культури, репресованих у сталінські часи й пізніше, що потреби конкретного називання просто не існує.

У наступному абзаці, проте, з'являються імена ніби вже реабілітованих: помітно транскри-

бованих Миколи Куліша та Леся Курбаса, а також табуйованого з ідеологічних причин і зовсім не згадуваного Винниченка. Розбивши речення на два, публіцист залишає кінцівку, що була в рукопису майже незмінною, зробивши лише незначну стилістичну правку, яка полягала у вилученні слів "благородний і". Попереду ж Олесь Гончар додав два рядки, що суттєво увиразнили й зробили більш акцентованим зміст цього фрагмента: "Та все ж і в умовах вкрай несприятливих, в умовах нестерпних наші попередники – і за царату, і після..." [12, 372].

Наступні речення рукопису інтерв'ю зазнали такої серйозної змістової та стилістичної правки, що автор виніс їх в окремий абзац тексту. Після речення, що залишилося без змін ("Нині ми є свідками могутнього національного пробудження" [12, 372]), Олесь Гончар додає ще два коротких, але насичених концептуальним змістом речення: "Повертаються в життя Микола Куліш, і Леся Курбас, і Винниченко... Приходять нові покоління, несуть свої художні відкриття" [12, 372]. Трикрапка після першого з цих двох дописаних речень свідчить про незавершеність переліку, швидше, навіть про неможливість узагалі його завершити. Письменник тут покладається на інтелектуальний багаж читачів, які завжди можуть продовжити цей список, називаючи нові імена "забутих" і "напівзабутих" діячів української літератури та мистецтва, що десятиліттями були вилучені з літературного процесу.

Початок наступного речення зазнав невеликого уточнення: письменник до слова "зусиль" додав означення "саможертвних", ніби виділивши ту місію, яка випадає на долю інтелігенції в процесах духовного відродження власного народу. До того ж він знову розбиває це речення на два окремих самостійних. При цьому кінцівка першого суттєво увиразнює зміст твору, робить його більш художнім: "пробудити глибинне життя душі, національну гідність і честь навіть у тих, в кому ці почуття досі перебували в напівдрімоті" [12, 372]. Своєрідна висхідна градація – "піднести самосвідомість наших сучасників" (цей фрагмент автор залишив без змін), "пробудити глибинне життя душі, національну гідність і честь" – звучить як завдання не лише для сучасників, які прочитають інтерв'ю одразу ж після його виходу у світ, а й як наказ, заповіт для майбутніх поколінь, що робить саморедагування письменника-публіциста більш актуальним і змістовним.

Наступне речення починається зі слів, що в первісному тексті губилися серед підрядних речень: "Допомогти прозріти незрячим" [12, 372]. Акцент на них допомагає читачеві осмислити ті завдання, які автор ставить перед митцем. На це націлені суттєві зміни, зроблені Олесем Гончаром у тексті далі: "...вийти зі стану апатії, ожити збайдужілим, оновитися духом кожному, хто й досі ще залишається закутим у догматичні пута, – хіба ж це не під силу справжньому художникові?" [12, 372]. Цьому сприяє й риторичне запитання кінцівки фрази, що ніби стверджує можливість здійснення висловленого в реченні.

Передусім правка в усьому тексті цього інтерв'ю має змістовий характер. Наведемо ще один промовистий приклад. Абзац, що в рукопису починався словами: "Інша річ, що пізніше чисті солдатські зусилля було так грубо опоганено тими, хто послав на Злату Прагу брежнєвські танкові армади..." [13], було розбито на два. При цьому автор суттєво розширив текст, додавши чимало фрагментів, що зробили його більш актуальним і художньо довершеним. У Гончара як учасника визволення Праги від фашистів з'являються поетичні образи "золотих мостів братерства, що постали у світі як найбільший здобуток Перемоги" [12, 371]. Саме так колись він оцінював зроблене ним і мільйонами інших воїнів у "Прапорonoсцях", не змінивши своєї позиції й через 40 років.

Редакторська правка, внесена Олесем Гончаром до тексту інтерв'ю, служить кращому розумінню його позиції з ряду актуальних для того часу проблем буття, що були предметом розмови з головним редактором журналу "Людина і світ" М. Рубанцем. Вона відображає еволюційний процес поліпшення тексту, надання йому найбільш оптимальних параметрів.

Про те, наскільки відповідально ставився Олесь Гончар до саморедагування, свідчить авторська правка стенограми його виступу на нараді молодих письменників України в серпні 1947 року. На відміну від інших учасників цієї наради, наприклад, В. Козаченка чи М. Руденка, які лише завізували стенографічні тексти своїх виступів, молодий прозаїк Олесь Гончар серйозно відредагував стенограму власного виступу.

Зрозуміло, що кардинально виправляти зміст власного виступу вже, після того як його було виголошено й опубліковано в центральних українських газетах, письменник не міг. Тому

зовні здається, що його саморедагування стосується лише стилю та окремих неточно записаних стенографісткою слів. Наприклад, у стенограмі одне з речень звучало так: "Прикро, але доводиться мені починати свій виступ саме критикою роботи нашого стилю і серйозними претензіями до її керівництва" [14, 43]. Олесь Гончар виправляє помилково записане "нашого стилю" на "нашої спілки", переносить слова "свій виступ" ближче до початку речення, роблячи на них акцент. Він також змінює сполучник "і" на прийменник "з". У результаті такої правки речення набуває такого вигляду: "Прикро, але свій виступ доводиться мені починати саме критикою роботи нашої спілки з серйозними претензіями до її керівництва". Після такого редагування зникла потреба в наступному реченні, яке, по суті, лише уточнювало попереднє: "Саме по роботі з молодими" [14, 43]. Автор рішуче викреслює його зі стенограми.

Серйозної стильової правки зазнало й таке речення: "Але і на сьогодні все-таки спілка не може похвалитися своїми успіхами в роботі з молодими письменниками" [14, 43]. Олесь Гончар рішуче викреслив другу половину речення, замінивши її підрядним: "Але і на сьогодні все-таки спілка не може похвалитися, що на цій ділянці все гаразд" [14, 43].

Фрагмент, в якому йшлося про повість молодого дніпропетровського автора Шишацького, зазнав не лише стильової, а й суттєвої змістової правки. Стенограма спершу мала такий вигляд: "Нещодавно мені довелося бути в Дніпропетровську. Там я ознайомився з повістю Шишацького. Цікава повість. Повість Шишацького вже була в Києві. Вона мандрувала в Спілку, перемандрувала в кабінет молодого автора, звідти попала в редакцію "Вітчизни", вилежала в шухлядах, доки за нею не приїхали з Дніпропетровська. Її з великими труднощами розшукали і повернули етапом в Дніпропетровськ. Зараз вона буде друкуватися в обласному альманасі" [14, 44]. Еволюція змісту в процесі редагування цього фрагмента відбувалася так: після речення – "Цікава повість" – Олесь Гончар робить вставку; нове речення суттєво коригує сказане ним: "Коли я прочитав її, товариші розповіли мені про неї теж цілу "повість" [14, 44]. Наступне речення поповнюється вставним словом "виявляється" і звучить так: "Виявляється, повість Шишацького вже була в Києві" [14, 44].

Слово "мандрувала" в наступному реченні Олесь Гончар замінює на "перемандрувала", що не лише уточнює зміст висловлювання, а й надає йому більшої багатозначності. Усе це, разом з деякими суто стилістичними уточненнями, в наведеному фрагменті значно поліпшує зміст виступу, робить його переконливим і аргументованим.

Подібну функцію має змістова редакторська правка Олесь Гончар в такій частині тексту: "Хочеться сказати про саме слово "молодий письменник". Це той, що не доріс до нас, якому треба "поредагувати", час від часу поплескувати по плечу і говорити приємні чи менш приємні речі" [14, 44–45]. По-перше, автор виступу між початковим і другим реченням уставляє ще одне, що суттєво уточнює зміст сказаного: "В спілці, серед маститих, це слово має специфічне значення" [14, 44]. По-друге, у реченні, що слідувало за цим, з'явилося вставне слово "мовляв": "Це, мовляв, поет, що не доріс до нас...". У цьому ж реченні замість слова "поредагувати" з'являється "протягувати якого". Кінцівку фрази "і говорити приємні чи менш приємні речі" Олесь Гончар знімає.

Під час саморедагування стенограми виступу Олесь Гончар позамінював поодинокі русизми. Наприклад, "оприділяти" на "визначати" [14, 47], "состоїть в спілці" на "сидять в спілці" [14, 47]. Окремі іменники отримали означення, що увиразнили зміст: замість "свою убогість" з'явилося "свою філософську убогість" [14, 48], "наших товаришів" – "наших старших товаришів" [14, 48].

Таке вимогливе ставлення Олесь Гончар до своїх виступів можна простежити й на саморедагуванні ним інших творів. Скажімо, вступне слово на IX з'їзді письменників України, виголошене 5 червня 1986 року, має чотири машинописні варіанти з серйозною авторською правкою. Редагування пов'язане з поглибленням ключових питань виступу. Особливо великої ваги Олесь Гончар надавав проблемі функціонування національної мови в суспільстві. Після двох чорнових редакцій, позначених великою правкою змісту (вставки, перекреслення), у третьому варіанті фрагмент виступу, де йшлося про мовні проблеми, набув такого вигляду: "Для повноцінного розвитку тієї чи іншої літератури потрібне повноцінне мовне середовище. Мова народу для письменника – це як повітря для

життя, це все його найдорожче і найсвятіше. Мова – душа кожної національної культури, джерело й запорука її розвитку, про це слід кожному і завжди пам'ятати. Відомо, чим є для нас у житті мова великої російської культури, мова Пушкіна, Толстого і Чехова, Леонова і академіка Лихачова, мова, що єднала нас на фронтах і єднає народи сьогодні. Так, ми душею сприймали велику мову російську, добровільно обрали її як надійний засіб міжнародних наших зв'язків, та чи означає це, що можемо дозволити собі зневажливо ставитись до своєї мови материнської? Свого часу, до речі, всупереч виступам письменників-депутатів Рильського, Бажана та інших, нам був нав'язаний псевдодемократичний хрущовський закон (вердикт?) про необов'язковість вивчення української мови в школі, хоча в жодній цивілізованій країні не може питання постати так, що рідну мову можна вивчати, а можна й ні. Чим фактично дозволялося нехтувати мову української соціалістичної нації, забувалося, що право на українську школу надала нам Жовтнева революція після всіх царських заборон. Навіть і в Києві декому доводиться пояснювати, що українська мова не гірша за інші, що нема чого її соромитися, вона годиться і для будня, і для вечора урочистого, і для студентської аудиторії теж" [15]. У четвертому варіанті виступу проведено стилістичну правку і вилучення окремих фрагментів тексту. У такому вигляді він подається у творах Гончара [16]. У редакції 1993 року текст зазнав значного скорочення. Олесь Гончар зняв ту його частину, що мала ідеологічний характер, містила апеляцію до надбань Жовтневої революції та похвалу російській мові тощо.

Новий варіант, наведений нижче, відтворює еволюцію світоглядних і творчих шукань автора в нових геополітичних реаліях: "Серед питань, яких торкатиметься з'їзд, очевидно, буде й таке: наше мовне середовище, тобто природне довколишнє середовище, у якому живе і твориться література. Мова – душа кожної національної культури, наснажливе й нічим не замінне джерело її розвитку, і кому вже, як не нам, письменникам, – та й хіба тільки нам, – вболівати за це?"

Українська літературна мова, це варто підкреслити, постає нині в усьому блиску лінгвістичної культури, і ніяких нема підстав цієї мови соромитись. Як і кожна повноцінна мова, вона годиться і для школи, і для студент-

ської аудиторії, годиться як для будня, так і для свята. А між тим, декому доводиться пояснювати, що зневажати мову свого народу – це означає, крім усього іншого, виказувати свою власну обмеженість, декотрим мова наша здається "неперспективною", як здавались "неперспективними" оті вікові полтавські та інші села, що годують нас хлібом" [12, 268–269].

До речі, подібного саморедагування зазнала більшість публіцистичних творів, що увійшла до збірки "Чим живемо: На шляхах до українського Відродження". Усунуто ритуальні для радянської доби ідеологічні пасажі, посилання на праці Леніна, доповіді московських кремлівських господарів, які приписували до авторських текстів редактори-цензори або ж під їх тиском змушений був робити сам письменник, щоб донести свої актуальні думки до масової аудиторії. І хоча при цьому текст зазнав певних скорочень, його проблемне навантаження зросло, він став гострішим за змістом. Принагідно автор усунув і окремі стилістичні чи змістові неточності, що мали місце в газетних чи журнальних публікаціях, де такі твори друкувалися вперше.

Про те, що Олесь Гончар постійно виправляв свої тексти, готуючи до кожного нового їх видання, є чимало свідчень. Галина Рогач, яка 25 років працювала редактором у видавництвах "Освіта" та "Веселка", зазначала: "...Олесь Гончар належав до тих сумлінних і вимогливих до себе авторів, які мали виняткову здатність критично поглянути на зроблене. Він ще і ще раз сам повертався до вже написаного (і багато разів виданого), щоб ще раз перевірити, наскільки повно і точно слово передає думку. Він (як і Л. Толстой) сам постійно правив свої твори, вносив зміни, стилістично шліфував тексти. Найкращим редактором його творів він був сам. Це єдиний випадок за всю мою багаторічну редакторську діяльність" [3].

При саморедагуванні публіцистичних текстів Олесь Гончар обов'язково враховував їх жанр, а також аудиторію, якій призначався твір, стежив, щоб його мова була літературною, а правопис нормативним. Наведені вище приклади праці письменника над власними текстами показують

еволюційний процес народження їх остаточних варіантів, поступову кристалізацію думки, приведення її у відповідність до обраної жанрової форми і задуму.

1. Мисонжников Б. Я. *Отражение действительности в тексте // Основы творческой деятельности журналиста: Учебник для студентов вузов / Ред.-сост. С. Г. Корконосенко. – СПб.: Знание, 2000. – С. 95 – 124.*

2. Різун В. В. *Літературне редагування: Підручник. – К.: Либідь, 1996. – 240 с.*

3. Рогач Г. В. *Відповіді на анкету // Родинний архів В. М. Галич.*

4. П'янов В. Я. *Відповіді на анкету // Там само.*

5. Гуріненко П. В. *Відповіді на анкету // Там само.*

6. Луній Олесь. *Осяяння // Жива вода. – 1997. – № 5.*

7. Малишевський Ігор. *Ювілейний мезозой // Дзеркало тижня. – 2003. – 18 січ.*

8. Бабшикін Олег. *Олесь Гончар. – К.: Дніпро, 1968. – 324 с.*

9. Іванченко Р. Г. *Літературне редагування. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К.: Вища школа, 1983. – 248 с.*

10. *Високоліття: Олесю Гончару 75: 3б. матеріалів / Ред.-упоряд. В. Я. П'янов. – К.: Укр. письменник, 1993. – 214 с.*

11. Гончар Олесь. *Будьмо гідними святинь.: Рукопис // Родинний архів Олесь Гончара.*

12. Гончар Олесь. *Чим живемо. На шляхах до українського Відродження. – К.: Укр. письменник, 1993. – 400 с.*

13. Гончар Олесь. *Єдність – понад усе.: Рукопис // Родинний архів Олесь Гончара.*

14. *Стенограма совещания молодых писателей Украины (26 авг. 1947 г.) // ЦДАГО України. – Ф. 1, оп. 70, спр. 676. – С. 43 – 54.*

15. Гончар Олесь. *Вступне слово на IX з'їзді письменників України.: Рукопис // Родинний архів Олесь Гончара.*

16. Гончар О. Т. *Твори: В 7 т. – К.: Дніпро, 1988. – Т. 6. – 706 с.*

В. М. Коваль,

викл.

УДК 821.116.2'04-92

До проблеми автора барокового публіцистичного тексту

На матеріалі української публіцистики кінця XVI – початку XVII століття у статті простежується формування гуманістичної концепції письменника як творця вторинної моделюючої системи на початковій стадії уподібнення автора священним канонічним образам у дусі середньовічної традиції, відтак образ автора трансформується від інтерпретатора трансцендентної ідеї до вихідної ланки комунікативної системи.

On the material of ukrainian publicism in the end of XVI – the beginning XVII centuries the article covers the forming of humane conception of the writer as a creator of a secondary modeling system on the initial stage assimilation of the author to a holy canonical appearance of the sort of medieval tradition, that's why the author's appearance transforms from an interpreter of a transcendent idea to an initial element of a communicative system.

Культурно-національне відродження кінця XVI – початку XVII століття позначилося поширенням на українських землях Речі Посполитої європейських реформаційних і ренесансно-гуманістичних ідей. Церковно-учительне письменство порушило проблеми, що постали перед поспільством у період напруженого конфесійного й культурного протистояння православних традицій з католиками й протестантами.

До полемічної публіцистики зазначеної доби звергалися визначні історики літератури Іван Франко, Михайло Возняк, Порфирій Яременко, Дмитро Чижевський, Леонід Махновець, Володимир Кречетень, Олекса Мишанич, Дмитро Наливайко та багато інших вітчизняних і зарубіжних дослідників. Неординарні особистості епохи раннього бароко своєю життєвою практикою і творчою манерою виходили поза межі загальної культурної парадигми візантійсько-руського середовища. Їхній світоглядний еклектизм, динаміка життєвої позиції надзвичайно подібні до типу людини Нового часу, цінності якої утверджувалися в західноєвропейській культурі впродовж розвитку ренесансної й реформаційної тенденцій.

У ситуації міжконфесійного протистояння українська публіцистика завжди була патріотично налаштована, прагнула з різних духовних по-

зицій до політизації проблеми збереження національної церкви, створення ідеальної моделі християнської спільноти русинів. Долаючи середньовічну аскезу, вона свідомо модернізувала систему старих канонів, коли "література набула невідомої їй досі динаміки та самодостатності" [1, 64], коли "людина, індивідуум постає в центрі уваги цієї епохи [...] та її ідеалом стає "вища людина", яка служить Богові" [2, 49].

Структура барокового тексту набуває комунікативного характеру, спрямовується на свого адресата, "чительника", вона передбачає існування інтерсуб'єктивності, певного діалогу, який виявляється в розумінні тексту, викликає читачку рецепцію ідей автора. Головний акцент сприйняття переноситься на проблему істинності, правдивості верифікованого слова. Важливе значення в прагматичі тексту відігравала постать автора, його позиція і соціальний статус. Значне підняття авторитету твору надавала посвята-передмова відомій шляхетній особі, покровителю, князю, тобто так званому елітарному адресату. Такий формальний прийом розгортав своєрідну ієрархію комунікативного процесу, диференціюючи два типи читача: еліту і маси.

Середньовічна традиція не дозволяла опускати слово до простого відтворення житейських

фактів, а інтерпретувала канонічні та священні тексти через буденну свідомість. Вона виявляла необхідність текстуальної, художньої типологізації реального часопростору крізь призму Святого Письма. Такий метод зображення дійсності доречно назвати типологічною екзегезою [3, 70–71]. Біблійний текст слугував першообразом істинної реальності, до якої прагне, будучи її тінню, реальність земна. На глибших культурологічних пластах ця ідея споріднюється з ритуальною потребою в наслідуванні божественного. Така потреба в "імітації", точніше, в наслідуванні довершеного, сакрального образу та уподібненні йому становила для людини мету вдосконалення, вектор духовності. Імітація як ритуал належить до атрибутів культу, в якому "через посередництво вшанування створюється перешкода до проникнення в найпотаємніші глибини людської душі. [...] Тоді божественний посередник, як своєрідний образ, залишається ззовні, а, власне, людина – фрагментом, недоторканою й непорушеною у своїй найглибшій природі" [4, 222].

Визначити чітку модель творчого методу письменника українського раннього бароко на підставі власного доробку нелегко. Ця складність обумовлюється існуванням художника у двох культурних вимірах – середньовічному (візантійсько-руському) і ренесансно-бароковому (латино-польському).

Як чинник самотності, формотворчу роль відігравав процес інертного проникнення на українські терени культурних досягнень Західної Європи. Гуманістично-ренесансні та реформацийні тенденції знаходили своє розуміння радше у творчій практиці окремих письменників, не претендуючи на загальність фундаментальних змін. Здобутки Ренесансу дісталися до українського словесного простору лише наприкінці XVI століття опосередковано, на хвилі першого всеєвропейського стилю бароко як творчого синтезу реанімованих ренесансом методів і прийомів античного мистецтва та специфічних рис місцевих середньовічних культур. Ренесансні ідеї в Україні не стали в конфронтацію до попередньої теоцентричної епохи, а продукували концепцію християнського гуманізму.

Важливими передумовами реформування було утворення дієвої системи культурних зв'язків України з західноєвропейським контекстом, активізація українсько-польських взаємин у галузі

освіти, науки, мистецтва й необхідність виходу на адекватний єзуїтським авторам рівень висвітлення міжконфесійних проблем у національному письменстві. Така взаємодія двох діалектично пов'язаних течій, що втілювалася у прагненні зберегти авторитет консервативних вітчизняних художніх форм і засвоєння культурного досвіду Заходу, відповідала "антитетичному" (Д. Чижевський) характеру бароко. Утім, тип українського бароко творили різномірні культурно-релігійні напрями.

Ознаки нової доби, зважаючи на історичні обставини, виявилися насамперед у полемічній публіцистиці, яка, орієнтуючись на досвід протестантсько-католицької полеміки часів Реформації, починає враховувати набутки літератур, репрезентованих опонентами, передовсім польськими теологами. При цьому широко використовуються доробки візантійських та українських середньовічних книжників, зокрема твори Івана Златоустого, Івана Дамаскіна, Андрія Критського, Іларіона, Кирила Туровського, які актуалізуються через нові переклади й перевидання.

Актуальними лишалися давні традиції, вони переважно формували культурну конвенцію того часу. Водночас існувала потреба втілення нових та ефективних форм літературного вираження, оновлення традиції шляхом переосмислення основних естетичних засад творчості. Це пояснює певну роздвоєність митців між "обов'язком" і "бажанням".

Аналіз творчої спадщини двох яскравих особистостей українського раннього бароко – Мелетія Смотрицького і Касіяна Саковича, свідчить про помітне поєднання в їхніх творах ознак Ренесансу (синкретичного, секулярного мислення) та центральноєвропейського, "сарматського бароко" [3, 11]. Це явище синтезу різномірних тенденцій і виняткової відкритості українських творців європейським впливам польський учений Рішард Лужний визначив поняттям протейзму [5, 11], своєрідною дихотомією одночасного співіснування у межах двох світів: між зовнішньою політичною ідеєю польської національної свідомості та внутрішнім етнопсихологічним ідеалом княжої доби, поєднанням культурних цінностей візантійсько-руської та латино-польської традицій.

Український дослідник Дмитро Наливайко, аналізуючи твори Івана Вишенського і Мелетія Смотрицького, зазначив, що їхня творчість ста-

новить "явище складної ідейно-художньої структури, у якій поєднуються і традиції середньовічної літератури в її східноєвропейському варіанті, і ренесансні та реформаційні елементи, і прояви та тенденції барокового стилю, який у той період інтенсивно формувався" [6, 59]. Творець естетики українського бароко Дмитро Чижевський характеризував їхню творчість як "справжній початок бароко" [7, 243].

Незважаючи на таку інтеграцію різномірних культурно-естетичних моделей, між ними не помітно ніякого антагонізму чи однозначної розщепленості авторів у тому чи іншому просторі, домінуючої позиції канонів однієї культурної системи на згубу іншим. Тому доречно говорити про еклектичність барокового стилю чи "змішання стилів" [8, 37], вивірене практикою полемістів кінця XVI – початку XVII століття. Письменник бароко демократично примирює між собою старе і нове, середньовічну візантійську традицію та барокову естетику Нового часу.

В утвердженні творчої позиції українські публіцисти активно сприймають здобутки західноєвропейської реформації та естетичні засади гуманізму, урівнюють вітчизняні та запозичені естетичні концепції, актуальні на цей час. Опанувавши досвід протестантської та єзуїтської дискурсивних практик, вони підпорядковують їх своїм методам художньої діяльності.

Так, "Тренос" Мелетія Смотрицького передає не тільки метод, а й дух протестантської полеміки, актуалізуючи в полемічному дискурсі православних аргументи, що становили основу диспутів іншої пари європейських "різновірців" – протестантів із католиками. Автор дотримується лютеранського поняття церкви як винятково духовної, трансцендентної інституції. Це дає можливість трактувати церкву не як земну установу канонічної християнської доктрини, а як образ ідеальної моделі світу православних русинів, об'єднаних у "лоні Матері – Східної Церкви". Очевидно, що в такому переосмисленні сакральної категорії виявляється динаміка барокового мислення та релігійний естетизм М. Смотрицького. Реформаційний пафос автора спрямовується також на заперечення середньовічної ідеї католицької церкви про супрематію папи римського, вважаючи її основною причиною "великої руїни" церкви.

У творі письменник виголошує ренесансну ідею *ad fontes* (з лат.: до джерел) у християнській інтерпретації протестантів, наголошуючи на без-

посередньому зв'язку "Треноса" з текстами Писання. Біблія, яка в європейському мистецтві XVI століття зберігала роль культурного коду, для українського полеміста є джерелом архетипів-символів, через які він на емоційно-почуттєвому рівні розкриває драматизм кризового становища своєї церкви, прилучає читача до роздумів над істинним буттям. Разом із тим, опираючись на священну книгу як на всеосяжний авторитет, він локалізує свою патріотичну позицію, сповідує культурно-національні традиції, втрачену християнську єдність, до якої закликає повернутися адресата. Отже, аналіз функцій, які виконує Біблія у творах українських полемістів, засвідчує поєднання ними засад православного і протестантського писемних стилів.

Ознаки церковного дискурсу виявляються в намаганні ранньобарокових публіцистів узагальнити ідеї, які декларувалися попередніми поколіннями полемістів, та на новому культурно-історичному рівні актуалізувати їх серед сучасників. Тому, з погляду структури тексту, і "Книжка" І. Вишенського, і "Тренос" М. Смотрицького нагадують форму збірки, "збірника", одного з найпоширеніших видів укладання рукописних списків у візантійсько-руській писемній традиції. Зокрема, М. Смотрицький, окрім компендіуму релігійних питань, увінчених "Катехізисом", подає зразки власних перекладних текстів італійських поетів-гуманістів Франческа Петрарки, Мантуана Баптисти, історика-мемуариста Варфоломія Платини.

На відміну від ренесансного гармонійного ідеалу земного життя і вічності, у бароко все більше утверджується драматична атмосфера "вічного пошуку" світоглядної, творчої і віросповідницької позицій митця. Такий динамізм художнього вираження спричинювався всеєвропейською тенденцією до секуляризації суспільного життя та лібералізації церковної ідеології, позначувався дисгармонією результатів діяльності людської особистості.

Формується такий тип творчої індивідуальності, якій властиве модерне мислення та засвоєння принципу еклектичності, множинності, що притаманне новій естетиці бароко [9, 13–32]. Серед основних аспектів цього стилю польський учений Анджей Боровський виділяє засвоєння ідей універсального єднання культурних епох, зокрема, осмислення ренесансних засад у контексті християнської філософії; модернізацію сакрального впливу слова через так

званий корпоративний обов'язок книжників з акцентуацією на шкільній освіті та вихованні; втілення ідей через авторську аргументацію, риторичну структуру тексту; почуття "свого" як прикметної ознаки релігійного письменства доби раннього бароко [10, 168–169].

На становлення активної суспільної позиції українських публіцистів доби раннього бароко значною мірою впливали відомі церковно-освітні осередки, що поставали на теренах Великого Князівства Литовського як тогочасні центри культурно-національного руху (Вільно, Острог, Львів).

Але не тільки рідна земля надавала насаги творчій молоді. На формування світогляду русинів значний вплив мало інтелектуальне середовище європейських університетів. Відмінність протестантських і католицьких університетів, що полягала в змісті богословських диспутів на вищому філософсько-теологічному курсі, нівелювалася спільною тримовною моделлю навчання (латинська, грецька, старосврейська мови) та єдиною методологією опрацювання священних текстів. Засвоєння ідей Нового часу крізь призму християнської теології надавало їм ознак ранньобарокової естетики. Студії в університетах хоч і різного віроповідання, але з суголосним гуманістичним спрямуванням, відкривали не лише інтелектуальний світ динамічної Європи, а й новочасну концепцію людини і світу, давали досвід дискурсивної практики, визначали альтернативні реформи подолання кризи Церкви.

Середньовічна культура не цікавилася думками і прагненнями окремої людини. Земне життя було повністю регламентовано всеосяжною обрядовістю: церковною і світською. Стосунки між людьми та їх відносини з Богом жорстко підпорядковувались традиції, звичаю, ритуалу. Ці стереотипи насаджувались такими радикальними засобами, що наскрізь пронизували свідомість і гнітили особистість. Дотримання етикетних норм вимагало відповідного рівня освіченості, вихованості, ідеалізації. Цим прискіпливо опікувалась церква на державному рівні, культивуючи абсолютний образ покірливого віруючого. Поняття індивідуальної свободи в тогочасному соціумі розумілося як засіб самовдосконалення на шляху до пізнання Бога.

Із суспільного життя релігійна мережа унормованої поведінки та сприйняття світобудови проникла у словесність. Однією з суттєвих її оз-

нак стала авторська анонімність (набираючи інколи форми псевдонімності). Лише поодинокі імена трапляються на полях або в кінці рукописів зі застережливим супроводом на кшталт "грішний", "недостойний", "худий", "окаянний". Творчість осмислювалася не в естетико-психологічних, а в онтологічних, літургійно-сотеціологічних категоріях у дусі християнської антропології [3, 27–38].

Трохи інші, менш радикальні процеси відбувалися у словесності. У культурному процесі XVI століття продовжувала діяти авторська анонімність. Письменство побутувало як прикладний, функціональний засіб та інтерпретація геоцентричних цінностей. Слово, яке було "споконвіку, і Слово було в Бога, і Слово було – Бог" (Ів.1;1), мало сакральний характер, підпорядковуючи прояви світських елементів ідеї першообразу. Процес художнього богоспівкування формалізувався варіативністю канонічних тем, мотивів й образів церковної літератури, який хоч і позначений тонким психологічним малюнком у зображенні емоційно-чуттєвої сфери людини, проте не окремого індивідуума, а віруючого взагалі. Тому у внутрішньому світі книжника особливо не продукувалося все те, що не збігалось з канонами, бо авторська суб'єктивізація релігійних текстів стосувалася виключно інтерпретації божественного вчення в абсолютному вимірі дійсності, а не в її дискретному чуттєвому прояві. Такий творчий метод маніфестувала, зокрема, українська версія "Повісті про Варлаама і Йоасафа": не "чювственима очима чювствений образъ разумеете, нъ внутренима очима внутрь лежашес подобаетъ видети" [11, 282]. Академік Дмитро Лихачов увів до наукового обігу поняття "літературного етикету", що полягав у доборі та комбінуванні різноманітних формул, апробованих словесною традицією: від лексем до сюжетних схем і топосів [12, 80–107]. Але вже в деяких творах XV століття вчений спостерігає тенденцію до імпровізації, варіювання, вибору форми. Утім, вони вели не стільки до мистецького пошуку оригінального авторського стилю, як до наполегливого моделювання естетичних фігур, сюжетних ходів, жанрових форм, але з жорсткими вимогами канону і стереотипами художнього мислення.

Залишки середньовічного "літературного етикету" знаходимо і в перших барокових текстах, зокрема, в передмовах до печерських першодруків, в епістолярній публіцистиці. Так, в ек-

сординній частині листа до грецького патріарха Кирила Лукаріса його учень з Острозької академії архієпископ Мелетій Смотрицький зберігає ритуал покорі: "Всі ми – неосвічені, нічого помымо Вас" [13, 29].

Наведені зразки етикетної формули "самоприниження" виконують формально-жанрову функцію [14, 16], не претендуючи на відображення способу мислення та поведінки автора, тобто заперечують факт "несвободи внутрішнього "я" [15, 140]. Це, власне, один із аспектів традиційної ритуальної свідомості, що виявлялася в процесі спілкування між різними щаблями ієрархічної вертикалі.

Свобода втілення помислу Божого творчої особистістю підпорядковувалася риторичним фігурам, канонам вираження змісту і форми, в яких функціонував комплекс сталих мистецьких засобів, що базувався на основних видах семантичної неоднозначності – метафорі та метонімії. Художня традиція не передбачала індивідуальної імпровізації автора, процес творення текстів мав свідомий, догматичний характер. Ритуальні правила керували формуванням твору "не тільки на метарівні, але й на рівні безпосередньої текстової структури" [16, 407]. Тому авторська інвенція не виходила за межі певної риторичної чи комунікативної ситуації, змодельованої за параметрами, які визначалися типом функціонування культури.

Середньовічний церковний книжник, стверджує італійський славіст Р. Піккіо, був автором лише в етимологічному значенні цього слова (з лат. *autor*, від *augere* – збільшувати, примножувати) [17, 447]. Наслідуючи біблійний архетип, власне поетику Біблії, література перетворювалася на своєрідний відкритий серіал, до якого письменники дописували все нові томи, які беззаперечно підтверджували істинність попередніх. Зрештою, візантійсько-руська традиція не акцентувала на самодостатності авторства з огляду на земні розсадники гріховності та гордині. "Автор мислився виконавцем "волі Божої", отож літературна творчість трактувалася як прояв тієї волі й авторові, по суті, не належала" [18, 229], а була за самою природою співтворчістю з Богом, усвідомленою спокутою першородного гріха, "от худого мого безумья наказанье" (Володимир Мономах) [11, 382].

Із поширенням засад ренесансної культури авторство сприймається як неодмінна функція

літературного твору, котра підкреслює його значущість і неповторність, видозмінюється не лише поняття письменника, а й розуміння його ролі, оцінки результатів писемної праці. Образ автора окреслюється як вихідна ланка комунікативної системи. Призначення письменника не обмежується функцією інтерпретатора етично й естетично значущої інформації. Йому відводиться вагоміша й відповідальніша роль: як репрезентант певного корпоративного середовища та носій вищих цінностей, він промовляв із Божого благословення, прагнув до активізації свідомості читача, модифікуючи дійсність.

Для українського ранньобарокового письменства гуманістична концепція індивідуального з можливостями особистого вибору була надзвичайно симптоматичною, явище вибору як прояв акту волі ставав звичайним, внутрішньокультурним чинником, що виражався в приватних смаках, поглядах чи у виборі релігійного підпорядкування тогочасної людини. "Наявність цієї проблеми, – на думку Петра Білоуса, – висувала на перший план творчу індивідуальність, бо йшлося не лише про моральний, світоглядний вибір, а й великою мірою художній" [18, 226]. Звичайно, передчасно вести мову про повновартісність вираження творчої індивідуальності стосовно українських публіцистів раннього бароко. Варто констатувати лише елементи творчої свободи, які виявляються в пошуку компромісу в протиставних, за своєю суттю, культурно-історичних моделях, у так званому естетичному плюралізмі як основній засаді Нового часу.

Вияв творчої індивідуальності визначався можливістю вибору власного стилю з-поміж вірцевих моделей класичних риторик Арістотеля, Цицерона, Квінтіліана, відроджених ренесансними теоріями, чи модного в тогочасних інтелектуальних колах гуманіста Юстуса Ліпсія. Автор міг звертатися не тільки до першоджерел давньоримських риторів, а й до окремих трактатів зі стилістичної науки, що складалися з огляду на їх прикладне застосування чи протестантами, чи католиками. Якщо в протестантській письменницькій практиці основні принципи риторичної майстерності викладені Філіпом Меланхтоном, зокрема в його "Elementa rhetorices" (1531), то основу *trivium*-а єзуїтських шкіл становили підручники єзуїтів Кипріана "Соарепа De arte rhetorica" (1560) та Еммануїла Альвареса "De institutione grammatica" (1570).

Зокрема, на вплив латинської теорії версифікації, викладеної Альваресом, на "Граматику" М. Смотрицького вказував Іван Франко [19, 91]. Отже, риторичні принципи становили підвалини етико-естетичних програм книжників ранньобарокової пори. Як мистецтво умовляння-переконування, *persuasio*, риторика становила той базис художності, з якого починався творчий процес митця, що втілювався в структурні особливості тексту. Людина, звільнена від пут догматичного детермінізму, змогла здійснювати "екзистенціальну комунікацію" (Ясперс).

Поруч з актом вибору, як одного з елементів творчої свободи тогочасного автора, існував модус наслідування (вимислу). У риторичній системі він позначався поняттям *fictio*, становлячи опозицію до *imitatio* довершених зразків. Уже в літературі ренесансу фікція чи, радше, містифікація пов'язується з онтологічним статусом моделі світу, обумовлюючи творення утопії або ж ілюзії *pesquama terra* (Еразм Роттердамський) – зниклого, неіснуючого світу. За категорію *fictio* побутує як у риторичних теоріях, так і в художній практиці, наставляючи описувати речі та явища не такими, якими вони є в конкретній ситуації, а такими, якими вони повинні бути в ідеалі, тобто у відповідності до свого першообразу. Автора мало цікавити не те, на що він дивиться, а те, який сенс він у цьому бачить. Розглядаючи цю категорію в контексті подачі фактів, Григорій Сивокін убачає в модусі вимислу подвійну функцію – "вигадка, що зовні вигадкою не здається, тобто вигадка правдоподібна" та "вигадка відверта і явна, коли зображують щось надлюдське" [20, 52]. Для публіцистичних текстів властивий перший тип *fictio*.

Яскравий тому приклад – "Книжка" Івана Вишенського і "Тренос" Мелетія Смотрицького, у поезії яких простежуємо кілька різновидів містифікації. Основна з них виявляється в тричленній функції: маскування як засіб, сакралізація авторитету автора як результат, інтеграція авторського засвоєння топосів істинності й правдивості священних книг на рівні структури тексту.

Окремої уваги заслуговує моделювання уявної дійсності, точніше, міфологізація реальності та минулого, що виразно демонструє приклад авторської ініціативи. Реальність для письменника повинна відповідати цінностям заданої перспективи, сталому образу християнської родини, об'єднаної духом і вірою. Невідповідність

дійсності міфологізованій структурі ідеального світу, яка отожднюється з минулим, спонукає автора до її фіктивного, художнього увиразнення. Уявна реальність моделюється як істина, але репрезентує її не автор, а правдиве слово священного образу-символу. У "Книжці" І. Вишенського гнівний вирок сучасникам міститься в образі старозаповітного пророка-"прочанина", у "Треносі" М. Смотрицького – це образ Матері-Церкви. У контексті наведених прикладів містифікації діє гуманістична концепція риторичної персвазії, що передбачає залучення системи засобів, покликаних переконувати адресат у вірогідності ідеї, яку верифікує у творі автор. Про силу та істинність мистецького образу дотепно написав російський філософ П. Флоренський, обігравши відомий силогізм французького раціоналіста XVII століття: "Існує "Трійця" Рубльова, отже, існує Бог" [21, 351].

Експансивність топосу достеменності й використання принципу посилення на об'єктивні свідчення знаних читачем авторитетів (апологетів християнської віри, Отців Церкви та ін.) актуалізувалися письменницькою практикою єзуїтів у результаті постанов Тридентських соборів (1545–1563). Уже в посттридентський період релігійних диспутів єзуїти легалізували теорію містифікації, проголосивши ідею "доказу правди всіма засобами" [22, 185]. Ідеологічне обґрунтування принципу містифікації в релігійній практиці здійснив іспанський філософ-єзуїт Франциск Суарес, який проголосив фікцію особливою теорією *ars dissimulandi* [23, 45]. Згодом принцип "неправди задля правди" знаходить мотивацію в християнській доктрині, втілюючись у релігійній публіцистиці. Він розглядався у площині мистецтва та естетики, оскільки теоретично обумовлювався, через інтерпретацію Фоми Аквінського, Арістотелевим поняттям "правдоподібного вимислу".

Прикладом перенесення ідеї вимислу в естетичну площину релігійної літератури є творчість польських єзуїтів Петра Скарги і Матвія-Казимира Сарбевського. Зокрема, міфологізація авторської позиції П. Скарги відстежується в обігруванні свого імені, уподібнюючись апостолу Петру або пророкові Єремії. Він також отожднював свої "Казання сеймові" зі старозавітними пророцтвами.

Схожий підхід притаманний Іванові Вишенському, для якого дискурсивна практика

езуїтів не була чужою, незважаючи на позірне заперечення вартостей, пов'язаних із західною, лагінською традицією ("граматичного дроб'язку я не вивчав, риторичних іграшок не бачив, нічого філософського високозаносного не чув" [24, 22]). Автор послань "всім благочестивим, в Малой России в Короні Полской жителствующим" ідею авторитетності шукає не лише в образі й стилі апостола Павла, а й задля вищого ідеалу сходиться на Афон, використовуючи Святу гору як своєрідний топос авторитетності для благодатного сприйняття своїх творів у вирі грішного світу [25, 7].

Непорушну віру щодо письменства як "вогніща пророків", яких у доленосні моменти надсилає Господь для осяяння істини зберігав Мелетій Смотрицький. Увесь тягар і відповідальність за переповідання Божого веління він покладає на літературний образ пророка або метафору, сповнену надзвичайними й переконливими фактами про правдивий авторитет письменника та вірогідність проголошуваних ним настанов чи застережень.

У "Треносі", вустами Теофіла Ортолога, автор зізнається, що прийшов "рятувати народ руський од загибелі". У передмові до "Апології", присвяченій київському воєводі Олександру Заславському, свою творчу та релігійну місію він визначає як жертводаїність.

Певною мірою поруч із позицією саможертовності завжди з'являвся форпост відособлення, особливо помітний у стилі Івана Вишенського. Свідоме перевтілення автора в образ провидця розширювало його можливості, створювало умови для проявлення елементів творчої свободи, вираження власної соціальної позиції та оцінки ситуації в суспільстві.

Потреба звертатися до авторитетів та священних образів визначалася з урахуванням культурної традиції та виховання читача, який з пієтетом сприймав передане пророком слово, постійно очікуючи приходу мудреця від Бога. Авторитетність тексту сприймалася як беззаперечна абстрактна величина, оповита ореолом святості. Ернст-Роберт Курціус стверджує, що сам принцип посилення на вищі догми властивий естетиці середньовіччя [26, 58]. Тоді земна творчість осмислювалася за тією ж алегоричною метою, яку застосовували щодо Біблії. Тому автора завжди сприймали як інтерпретатора слів і помислів Бога. На думку німецького

вченого, цей середньовічний принцип проіснував у західноєвропейській літературі до Данте. Натомість в українському письменстві раннього бароко помітна тяглість й активна функціональність цього засобу.

Середньовічний читач сприймав текст як анонімну субстанцію. Навіть коли ім'я автора текстуально фіксувалось, воно не функціонувало в суспільній пам'яті. Це впливало не тільки з характеру релігійно-публіцистичних творів, але й з культурних особливостей української мінувшини, з тогочасних поглядів на природу творчості: правом на проголошення абсолютної істини володіла не творча індивідуальність, а авторитет тексту. Характерним в осмисленні авторської позиції було те, що в культурній свідомості особа митця ніколи не поціновувалася на підставі властивих тільки для неї творчих принципів, а через ставлення до інших видів суспільних діянь. Заведено було віддавати перевагу авторитетності, соціальному статусу, досвідченості мовця, його "защності" і гідності. Рівень громадської поваги до автора визначав ступінь сприйняття його творів. "Словесна форма і власна поведінка автора, – зазначає Юрій Ісиченко, – сприймалися як невід'ємні аспекти комунікативного процесу" [27, 98].

На початку XVII століття найвищим довір'ям у православних українців користувалися греки. Невипадково ряд письменників того часу, усвідомивши загальну тенденцію, що виникла навколо культу візантійської культури, намагалися в різний спосіб заявити свою причетність до канонічного світу через: 1) вибір псевдогрецького походження (Феодул, Христофор Філалет, Теофіл Ортолог); 2) титульної назви твору грецькою мовою ("Апокрисис", "Просфоніма", "Антиграф", "Палінодія", "Діоптра", "Євхаристеріон"); 3) вибір місця написання (своєрідною кафедрою, з якої надсилав свої послання, став для Івана Вишенського грецький монастир на горі Афон). Зазначимо, що у підтримці авторитету візантійців виявлялася потреба русинів у ідентифікації себе з вищою, канонічною культурою. До того ж, цього вимагала політика польського короля Сигізмунда III, який оголосив легітимність тільки тієї церкви українців, яка юридично підпорядковувалася Східному патріархові.

Актуальність авторитетів мінувшини не оминувала часів княжої доби. Характерним у цьому контексті стало обігрування в тогочасному

письменстві тезоіменності великого князя Володимира. Наприклад, непорушність православної віри князь Володимир утілював в "Отписах" Клірика Острозького. Символом єдності церкви, бо "хрестив Русь до розколу", постає першо-хреститель в Іпатія Потія. Захарія Копистенський уподібнює до Володимира Хрестителя князя Костянтина-Василя Острозького, який своїми справами дорівнює до харизматичного ідеалу володаря, а тому "подобен в благочестії монарсі роському Василью-Володимиру: той народ роський хрестив, а той благочестія і віри під час апостасії оборонив" [28, 104].

На відміну від універсальних за змістом типів грецьких авторитетів, звернення до тезоіменності вітчизняних культових образів зумовлювалося не тільки патріотичними почуттями українських письменників, а й пошуком нової історичної моделі, що позначається сакралізацією часів Київської Русі. Авторитет давнини в культурі раннього бароко легітимізував й ушляхетнював візантійсько-руський етнос у Речі Посполитій.

Функція авторитетного образу в релігійній літературі була надзвичайно широкою й залежала від прагматики твору та ідейного задуму автора. Відображаючи християнську систему цінностей, авторитет пророка уособлював не стільки владу церковної ієрархії, як екзистенційну модель поведінки, яка, зокрема, уподібнювалась харизматичним особистостям із Священної історії.

Така месіанська позиція книжника обумовлювалась середньовічною естетичною традицією. Основні практичні засади письменника-проповідника, які обумовлювалися "даром передбачення", "справедливістю і рівністю перед Богом", "досвідченістю і повноправністю перед людьми" [29, 41], були сформульовані у тогочасних шкільних риториках. Пророчими взірцями стилізації радив послуговуватися краківський учений-гуманіст Станіслав Соколовський. Принципи словесної стратегії в українському письменстві було задекларовано трохи пізніше, у другій половині XVII століття, Іоаникієм Галятовським і Антонієм Радивиловським, вихованцями Києво-Могилянського колегіуму. Ототожнюючи письменство з проповіддю, наші перші літературознавці основну увагу звертали на авторитетність, переконливість та обґрунтованість проголошуваного тексту. Однак, на відміну від латино-польської

риторичної школи, кодифікатори греко-слов'янського типу постулювали образ "проповідника як сіяча", повчання якого завжди збігається з ученням Христа, апостольськими настановами та доктриною Святих Отців. У такий спосіб вони утверджували релігійний тип середньовічного митця як переповідача істини, сприймаючи етикет авторитетності не як художній прийом автора для досягнення персвазивної мети, а як містичне покликання.

Схема посилення на авторитетів, основу якої становила латино-польська риторична модель, була притаманна всій релігійній літературі Речі Посполитої кінця XVI – першої половини XVII століття. До неї зверталася більшість українських публіцистів. Проте відмінними були стратегія та кінцевий ефект, обумовлені цілями автора і перцепцією адресата [30, 74–75]. Якщо у творчості єзуїтів практика залучення факту пророчої місії чи авторитету становила прагматичну, утилітарну мету, звірялася з приписами Тридентського собору й регламентувалася спеціальним контролем церкви, яка ревізувала твори зі схожими ефектами, встановлюючи межу софістичності, то для православного письменства, як відомо, такої офіційної цензури не запроваджувалось. Використання топосу авторитетності як своєрідного засобу сакралізації творчої позиції обумовлювалося радше внутрішнім світом автора та канонічністю самого образу.

Зауважимо, що, перебуваючи у властивому семантичному полі, крім риторично заданої в тексті функції авторитетності, першообрази виражали певний тип і характер свого життєвого подвигу, форми поведінки, сповненої сакральним змістом, накладаючи громадянський обов'язок та відповідальність на автора.

Одна з найдраматичніших ілюзій української ранньобарокової культури – абсолютизація ролі церкви в житті суспільства. Вона природно впливала з середньовічної традиції княжої доби, яка, потрапивши на ґрунт майже повної відсутності політичних форм національного державотворення, міфологізувала духовну іпостась у соціальну інституцію, здатну консолідувати народ навколо ідеї одновірства.

Подорож М. Смотрицького в пошуках істинної церкви також була ідеологічною спробою задекларувати дієвий суспільний організм, який домагався б національних прав у державній структурі Речі Посполитої. У цьому контексті

автор "Апології" акцентує увагу на ідеї богообраності народу руського як єдинотворчого спадкоємця церкви Христової.

Прагнення Смотрицького застерегти свій народ від імовірної небезпеки – "війни Руси з Руссю", у зв'язку з відсутністю "одності" та "закону єдинотворчого", що зміцнював би ідею згуртованості, – знаходить відповідник у першообразі Єремії. Зі старозавітним пророком українського архієпископа єднає "візія загибелі", месіанське покликання й фатальна обітниця – попередити народ про можливу втрату своєї церкви, подібно до того як іудеї втратили Єрусалим. Так дисонансом до державного патріотичного гонору Корони залунав у релігійній інтерпретації своєрідний етнічний патріотизм як чинник самозбереження.

У цілому, практика утаємничування власних інспірацій, фікції та міфологізації як прийомів переконливості та впливовості стає надзвичайно поширеною й актуальною в ранньобароковий період. Засвоєння та впровадження Іваном Вишенським і Мелетієм Смотрицьким схожих принципів втілення авторського задуму засвідчує не лише обізнаність із католицькою або протестантською дискурсивною практикою, а й гнучкість мислення, маневрування між культурно-конфесійними альтернативами, пошук "третіх шляхів" як безпосередньо у власному житті, так і для творення актуальних словесних моделей.

Поширення гуманістичних принципів не обмежувалося індивідуалізацією письменницької праці. За літературою закріплювалася громадська і виховна функції. Автор уже не задовольнявся метою передати істину, а й, усвідомлюючи всю вагу слова, переймався творчими амбіціями змінити стан речей, гуманізувати реальність. У цьому прагненні велику роль відігравало почуття громадянського обов'язку, усвідомлення особистої причетності до того, що відбувалося в Україні-Русі.

Польський теоретик ренесансно-барокової естетики М.-К. Сарбєвський, що тривалий час був дидаскалом Віленської академії, ототожнював образ митця з Богом, *velut alter Deus* [31, 7]: художник, осяяний божественною ідеєю, творить світ та впливає на особистість. Таке загальне уявлення про автора, для якого характерні елементи творчої свободи, втілювалося в імперативах естетики гуманізму та реформаційної ідеології: перетворення, оновлення, удосконалення людини і

суспільства. Гуманістична концепція творця відкривала автора як генератора ідей і творця естетичних цінностей, який своєю активністю протистояв середньовічному поняттю автора-комунікатора. Звісно, що така інтерпретація позначена впливом теоретичної рефлексії античної риторики, зокрема її Цицероніанського напрямку. Ідея "божественного натхнення", "інгеніуму" утверджувалося, передовсім, щодо поетичного мистецтва. Про цей комплекс "натхненного поета" у свій час слушно писав Іван Іванько, зауважуючи, що "у силабічних поетів, які тяжіють до бароко, вперше ставиться питання про поетичне мистецтво як вид богоугодної праці, а в зв'язку із цим і про гідність поета. Виходячи з ідеалістичної концепції божественного походження поезії, вони охоче розвивають думку про уподібнення поета богам, а поезії – пророчим пісням Біблії" [31, 84–85]. Автор був переконаний, що його творче покликання – це посланництво від Бога. До речі, подібне уявлення письменницької місії було притаманне єзуїту Петрові Скарзі, який, обігруючи своє ім'я з іменем апостола, подавав свої твори як своєрідне посланництво, пророцтво від Бога.

Як бачимо, принцип типологічного уподібнення до авторитетів у ранньобароковій публіцистиці виконував подвійну функцію: як засіб моделювання автором тексту, аргумент переконання та як засіб розуміння адресатом авторської думки, мотивації поведінки персонажів. Таке представлення творчої особистості у священному світлі канонічних, авторитетних та ідеальних образів демонструвало її безпосередню причетність і повагу до культурної спадщини та православної традиції.

Трансформуючи універсальні категорії церковної догматики, барокові книжники спрямовували свою творчість у річище конкретно-історичного часу, обмежуючись християнсько-гуманістичними проблемами східнослов'янського світу. Письменники переносили біблійний пафос, втілений священними універсалами, на земні реальності тогочасної дійсності. Це призводить до семантичної модифікації біблійних символів. Причому зв'язок між релігійною і світською сферами існування є характерним для ранньомодерного часу в цілому та періоду раннього бароко зокрема. Творці ранньобарокової доби спромоглися пройнятися гуманістичними ідеями, актуалізуючи християнські образи у "мирській" культурі.

Отже, засіб уподібнення автора харизматичним образам, наділеним надлюдськими якостями в дусі середньовічної традиції, стає органічною потребою на ранньому етапі бароко, усвідомленою як один із прийомів вираження творчої індивідуальності. Образ автора-пророка чи іншої величної постаті в історії церкви і держави втілював пристрасність та одержимість, ставав взірцем активності й емоційності риторичних публіцистичних виступів. Їхня функціональність, що зумовлювала рефлексивний та агітаційний характер твору, спрямовувалася на досягнення головної мети – переконати й об'єднати читачів довкола проголошеної ідеї чи церковної концепції. Рефлексивна форма вираження, яку забезпечували вищезгадані авторитети, надавала верифікованим настановам автора особливого статусу та переконувала читача в їх злободенності й незаперечній істинності. Факт пророчої місії продукував індивідуалізацію загального стилю культури, передаючи динаміку особистого, інтелектуального та емоційного переживання конкретного письменника.

1. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи через Константинополь // *Сучасність*. – 1994. – № 1. – С. 62–78.
2. Чижевський Д. І. До проблеми Барокко // *Сучасність*. – 1974. – Ч. 4(160). – С. 43–54.
3. Левицун Л. История восточнославянского книжного слова XI – XVII вв. – Минск: Экономпресс, 2001.
4. Микитась В. Л. Іван Франко – дослідник української полемічної літератури. – К.: Наукова думка, 1983. – 222 с.
5. Luzny Ryszard. Melecjusz Smotrycki, Kasjan Sakowicz i inni // *W kregu kultury ukraińskiej*. – Olsztyn: WSP, 1995. – S. 9–18.
6. Наливайко Д. С. Українське літературне бароко в європейському контексті // *Українське літературне барокко*. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 46–75.
7. Чижевський Д. С. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.
8. Шерех-Шевельов Ю. Друга черга. – Мюнхен: УВУ, 1978. – 86 с.
9. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. – К.: Четверта хвиля, 2001. – 424 с.
10. Borowski Andrzej. Powrot Europy. – Krakow, 1999. – 279 s.
11. Изборник: Повести Древней Руси. – М.: Худож. лит., 1986. – 446 с.

12. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1970. – 234 с.
13. Маслов С. И. Казаньс Мелетія Смотрицького на честний погребъ. Леонтія Карновича. – Київ, 1908. – 56 с.
14. Ушкалов Л. Світ українського бароко. – Х.: Око, 1994. – 112 с.
15. Криса Б. Відображення ренесансного світовідчуття в літературі // *Філософія відродження в Україні*. – К.: Наук. думка, 1990. – 139–156.
16. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
17. Picchio R. Models and patterns in the literary tradition of Medieval Orthodox Slawdom // *American contributions to the Seventh International Congress of Slavists*. – Warsaw, 1973. – P. 439–465.
18. Білоус П. В. Індивідуалізація творчості в контексті літературного відродження в Україні (кінець XVI – початок XVII ст.) // *Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів*. – К.: Обереги, 1996. – С. 224–230.
19. Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982 – Т. 33. – С. 89–93.
20. Сивокінь Г. М. Давні українські поетики. – Х., 1960. – 107 с.
21. Флоренський П. Избранные труды по искусству. – М.: Изобр. искус., 1996. – 435 с.
22. Stec W. Literacki kształt polskich polemik anty-jezuickich z lat 1578–1625. – Białostok, 1988. – 565 s.
23. Suarez F. Opera Omnia. – Vol. 14. – Madrid: Taurus, 1958. – 234 p.
24. Вишньський І. Твори. – К.: Дніпро, 1986. – 247 с.
25. Шевчук В. О. Іван Вишньський та його послання // Вишньський І. Твори. – К.: Дніпро, 1986. – С. 3–18.
26. Curtius E.-R. Literatura europejska i łacinskie sredniowiecze. – Krakow, 1997. – 689 s.
27. Ісиченко Ю. А. Києво-Печерський Патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVII ст. на Україні. – К.: Наукова думка, 1990. – 180 с.
28. Копистянський З. Палінодія, или "книга обороны" // *Українська література XVII ст.* – К.: Наук. думка, 1987. – С. 93–107.
29. Korolko M. O prozie Kazan sejmowych Piotra Skargi. – Warszawa, 1971 – 224 s.
30. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. – Варшава; Київ, 1994. – 188 с.
31. Иванько И. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М.: Наука, 1981. – 180 с.

Література для дітей у XX столітті: жанрово-тематичний аспект

Двадцяте століття позначене стрімким розвитком в Україні книговидавничої справи. Виданням для дітей відводиться роль ідеологічного формування особистості, що трагічно позначається на літературному процесі та долі самої України. Проте, незважаючи на спади й піднесення у творчому процесі, книговидавнича галузь невпинно розвивається.

The XXth century is marked by the development of book-publishing in Ukraine. The editions for children should play the role of ideologic formation of individuality that tradicallly impact on the process and destiny of the Ukraine. But in spite of decline and growth in creative process, the book-publishing branch is being constantly deveolpted.

Актуальність теми

Саме в XX столітті відбувається розвиток видавничої галузі. Стрімкі зміни в суспільному житті зумовили нагальну потребу широкого тиражування друкованого слова. Як наслідок – розгалуження мережі друкарень, розвиток технічного устаткування виробництва. До читання долучається широкий загал реципієнтів. Розвивається типологія, проблематика та жанрова специфіка видань. Виробляються норми та стандарти видавничого процесу.

Предмет дослідження – книжкові видання XX століття для дитячої та підліткової аудиторії.

Історіографія питання

Науковим напрацюванням у цій тематиці слід завдячувати філологам, які досліджували творчість окремих письменників (Є. Гуцала, І. Франка, Б. Грінченка) – Бойцун І. Є. [1], Іуменній В. І. [2], Кравченку М. В. [3]. Типологію літературної казки досліджував Сорокотенко О. В. [4]. Підліткову літературу, зокрема шкільну повість 60–80-х років XX століття, аналізував Кириченко П. В. [5]. Книговидавничу галузь Галичини досліджував Шеремет Л. М. [6]. Дотичні до теми теоретичні питання розробляла Білітюк Л. А. [7]. Авторка статті прагне структурувати видавничо-літературний процес XX століття, зокрема в галузі книговидання для дітей, та охарак-

теризувати основні періоди для подальшого дослідження теми.

Початок XX століття ознаменований бурхливим розквітом літератури для дітей. По-перше, напрацювання XIX століття створили міцне тематично-жанрове підґрунтя. По-друге, розвивається видавнича справа (одне за одним почали ставати до виробництва все нові й нові видавничі цехи та друкарні). По-третє, українська література початку XX століття в основі своїй перетворилася на ідеологічну зброю (література для дітей теж не могла лишатися поза цим процесом).

До того ж, після російської революції 1905 року на нетривалий час розширилося функціонування української преси. Багатотемність української художньої й публіцистичної літератури, діяльність письменників у галузі художнього перекладу сприяли розширенню словника української мови, виникненню нових жанрів, розвитку мовностилістичної системи. У цей час відбувається активний процес нормалізації та кодифікації норм української літературної мови. З'являються словники Є. Желехівського та С. Недільського, Б. Грінченка, граматики А. Кримського, В. Сімовича. Точиться полеміка навколо українських правопису й алфавіту.

Жанри, що утвердилися, стрімко розвиваються, відбруньковуючи нове тематично-стильове розмаїття.

Початок XX століття

Особливо популярними в цей період стають історичні та побутові оповідання, що зображують загострення суспільних стосунків та спонукають до боротьби. Традиційна казка початку XX століття сповільнює розвиток, натомість набуває поширення жанр революційної казки. Такими ж ідеями пронизані й поетичні та драматичні твори перших двох десятиліть.

У перші десятиліття XX століття для потреб юного читача активно працюють: друкарня "Руська рада" (м. Чернівці) [22], видавництво "Дзвін" (м. Київ) [23], Педагогічне бюро Полтавського губернського земства (м. Полтава) [9], друкарня "Вісман та Мордхілевич" (м. Катеринослав) [24], друкарня Київської народної управи [25], друкарня І. Л. Фрішберга (м. Полтава) [10], Друкарське бюро 1-ої Київської друкарської спілки [12; 13], видавництво "Культура" (м. Київ) [26], видавництво "Український робітник" [21], "Українське видавництво в Катеринославі" [18], Друкарське видавниче управління (м. Київ) [17].

Укладаються перші серії книжок для дітей: "Дитяча бібліотека" (видавництво "Руська рада", 1909) [22], "Бібліотека Сірополка" (перше видання зазначене Педагогічним бюро Полтавського губернського земства, 1917; того ж 1917 року в Києві, в Друкарському бюро 1-ої київської друкарської спілки теж виходить кілька видань з позначкою "Бібліотека Сірополка"; згодом книжки цієї серії виходять і в інших видавництвах, таких як "Друкарня Вісмана та Мордхілевича" (1918) [24], "Час" (1919) [27], "Чайка" (1924) [11], "Дзвін" [28], "Типографія Шарфе в Вецларі" [29], "Молодь" [30; 31], "Дитвидав" [32] тощо), "Книжки для читання в класі" (видавництво Педагогічного бюро Полтавського губернського земства, 1917) та ін.

Такому розвитку, безумовно, сприяло й те, що з березня 1917 року в часи Української народної республіки, з української мови знято всі заборони, а тому збільшується кількість видань українською мовою, урізноманітнюється їхня тематика, публікуються книжки для просвіти народу, створюється Вища навчальна академія наук, активно започатковується вивчення української мови і вироблення наукових засад тво-

рення національної термінології.

Проголошене гасло соборності України сприяє й активізації процесів інтеграції української культури, зокрема варіантів української літературної мови. Відомий "Стилістичний словник" І. Огієнка (1929) орієнтує мовців на загальнолітературні норми, сформовані на середньонаддніпрянських говорах української мови.

Усі ці процеси 20-х років були ознакою відродження української державності й пов'язаною з нею національно-мовною політикою, що впливала на функціонування літературної мови в культурі, освіті, війську, релігії, взагалі в державі.

У цей період для дітей продовжують писати *Іван Франко, Лесь Українка, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Степан Васильченко, Борис Грінченко, Володимир Винниченко*.

Триває робота над збиранням фольклорних творів та впорядкуванням збірок.

У кінці 20-х років, після більшовицької революції, особливого піднесення набуває національна ідея, що емоційно, мальовничо й повнокровно виявляється в усіх сферах літературної діяльності.

Третє десятиліття пов'язане з приєднанням до імперії довколишніх народів. Під тиском імперської політики до літератури входить жанровий різновид поетичних та прозових творів, що має інтернаціональне звучання.

У цей період для української літератури настає не найкращий час. Відсутність національної держави позначається на українській культурі й, зокрема, через мовну політику на літературі. На базі недержавності мови виникає суперечливість між потенційними можливостями української мови та її використанням у різних галузях суспільного буття. Відбувається порушення між усною і писемною мовами. Маючи світового рівня перекладацьку школу, розвинені традиції перекладознавства в Україні, українська література потерпає без власних перекладних словників з англійської, французької, німецької й інших мов. Натомість з'являється велика кількість російсько-українських словників. Починається активне зросійщення всіх сфер українського суспільства.

Українська ідея, що набула в цей час поширення і розвитку, потрапляє під імперську розправу. Письменники, які мають можливість, їдуть за кордон. Це Перша хвиля української літературної еміграції XX століття.

Емігранти об'єднуються в національні культурні осередки. Створюються Празька (Олександр Олесь, Ольга Білецька й ін.) та Нью-Йоркська (Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський, Богдан Лепкий, Євдокія Гуменна, Богдан Рубчак, Яр Славутич та ін.) літературні групи. Вони діють на пасеїстичних засадах. Спогади та ностальгія – основні теми творчості літераторів у вигнанні.

Середина XX століття

У кінці третього – на початку четвертого десятиліття XX століття створюються потужні видавництва літератури для дітей: "Радянська школа" (спрямовує свої зусилля на видання шкільної літератури – це видання на зразок "Весна та літо: Збірка віршів, оповідань та казок" [35], "Держлітвидав" (І. Нечуй-Левицький "Вибрані твори" [33], "Українські народні казки: Легенди, оповідання, речитативні вірші для дітей" [36]), "Молодь" (М. М. Коцюбинський "Ялинка" [34] тощо). Та найголовнішим осередком видання книги для дітей все ж варто назвати видавництво "Дитвидав УРСР", що в 1964 році змінить свою назву на "Веселка" й продовжить роботу над виданням переважно літератури для дітей.

Але видавництва працюють під суворим наглядом і постійним втручанням держави. Ідеологізація набула небезпечних розмахів. Жоден письменник не має можливості працювати публічно без творів, призначених для ідеологічної кодифікації в суспільній свідомості ролі існуючого режиму. У видавництвах такими виданнями є російськомовні видання української класичної літератури: Т. Г. Шевченко. "Вишнєвий садик" [15] або ж збірки фольклору на зразок "А сонечко сходить", де поряд з народними піснями вміщувалися нібито народні твори про імперських вождів та щасливе життя в радянській державі тощо.

У цей складний для української нації період до літератури приходять такі письменники, як *Андрій Малишко, Платон Воронько, Наталя Забіла, Марія Пригара, Оксана Іваненко, Володимир Сосюра, Павло Тичина, Максим Рильський, Борис Харчук, Андрій Головка* та інші талановиті митці слова. Велику частину своїх творчих надбань вони присвячують дітям.

Одним із неперевершених пейзажних ліриків і патріотів слід назвати *Максима Рильського*. Пейзажні замальовки автора лаконічні, збага-

чені неперевершеним малюнком: (*На білу гречку впали роси, / Веселі бджоли одгули, / Замовкло поле стоголосе / В обіймах золотої мли.*) – так легко й колоритно змальовує митець вечір в однойменному творі. Таке ж багатство барв і емоцій у вірші "Вже перший сніг...". Багаті на патріотизм його вірші, присвячені Україні ("Мова", "Україні", "Слово про рідну матір", "Троянди й виноград", "Рідна мова" тощо). Поет захоплюється своїм народом і передає своє захоплення читачеві.

Окремою яскравою сторінкою в літературі є пейзажна лірика *Павла Тичини*. Бездоганно мальовниче добирання слів, висока мелодійність, тонка зображальність принесли велику популярність творчості митця ("В гаю, в маю...", "Хор лісових дзвіночків", "Листя падає...", "На мить склеплю я вії...", "Вийшли вранці ми", "Осінь така мила", "Квітень", "Колівалися флейтами...", "Де тополя росте..."). Патріотичних мотивів сповнена пейзажна замальовка "Блакить мою душу обвіяла...".

Особливо високий патріотизм віршів *Володимира Сосюри* ("Любіть Україну", "Україна та ін.). Природні, щирі, зрозумілі для юного читача настанови, високий поетизм – все це притаманне патріотичній ліриці автора.

Оповідання *Бориса Харчука* ознайомлюють маленьких читачів із довколишнім світом, навчають добра і любові. Короткі за обсягом, з ненав'язливим виховним аспектом і цікавим сюжетом, вони легко прочитуються й надовго залишаються в дитячій пам'яті ("Як ведмідь зимує", "Над чистим озером", "Бузьки", "Вовкун і Мурлинський", "На сніговій галявині", "Калина" тощо [37]).

Платон Воронько та Наталя Забіла все багатство своєї творчості присвятили дітям. Вірші *Платона Воронька* сюжетні. Головними героями поет обирає звірят: кошенят, песиків, зайчиків, а також маленьких дітей. Створює веселу й цікаву сюжетну лінію ("Кім у чоботях", "Хвостик ніде діти", "Не такий апельсин", "Смачна корзина", "Кім збирався до роботи", "Кім не знав", "Полотно", "Облітав журавель", "Липка", "Ніколи не хвались" тощо [38, 39]).

Творчість *Наталі Забіли* багатогранна – це і талановита поетеса, й активна збирачка фольклору, й цікавий прозаїк. Вона укладає збірки народних казок, здійснюючи літературну обробку фольклорного масиву. Результат – серійні та

багатотомні видання фольклорних творів ("*Золота гора*" [39], "*Іван Богатирь*" [40], "*Козак Мамарига*" [41]; *твори в чотирьох томах* [46]). Її твори сповнені мелодійності, тепла, любові та історичної правди ("*Древній Київ*", "*Наша ялинка*", "*Пісенька*", "*Зима*", "*Лічилка*", ін. [37]).

Багато уваги усній народній творчості приділяє *Марія Пригара* ("*Козак Голота*" [42] та інші видання). Впорядковує серійні й багатотомні видання фольклорних масивів народної культури й *Оксана Іваненко* ("*Розумниця*" [43] тощо).

Війна та повоєнний час накладають свій відбиток на літературний процес, вводячи воєнно-патріотичну тематику, яка для багатьох літераторів (особливо фронтовиків) стає провідною в літературній діяльності.

У цей час головною естетичною засадою літератури для дітей є виховання ненависті до ворога. Письменники поетизують "романтику" помсти, вбивство заради ідеї. Тут варто навести як приклад твір *О. Копиленка* "*Мовчання*" – своєрідну літературну агітацію, випробуваний літературно-ідеологічний взірць для наслідування. У цей період часто з'являються твори, що зображують нескладний подвиг відважної дитини, зі щасливим фіналом для юного героя. Досить часто розплогою за такий подвиг стає життя людини та виведення ієрархії доцільності поколінь.

У жанрі воєнної дитячої повісті працює й *Юрій Збанацький* ("*Таємниця Соколиного бору*", "*Лісова красуня*"). Це твори про подвиги юних героїв-партизанів. Повість "*Таємниця соколиного бору*" – яскравий приклад романтизації перемоги в літературі для дітей, перемоги, що виправдовує будь-які засоби, будь-які жертви на шляху до неї.

Тему воєнних років розробляє й *О. Іваненко*, але її твори менш ідеологізовані ("*Пошта прийшла*", "*Школа*"), бо зображують переважно життя дітей в евакуації. У творах письменниці перетинаються особисті трагедії героїв та гуманізм, взаємопідтримка, жертвність, самовідданість, моральність.

З часом до літератури повоєнного періоду починають проникати ознаки загальнолюдських підходів, розвиваючи ідеологічне нашарування. У такому контексті можна говорити про повісті *Івана Багмута* ("*Записки солдата*" та "*Щасливий день суворовця Кришчиного*"). І, хоча "*Записки солдата*" письменник створював не як дитя-

чий твір, повість лягла на полиці дитячих бібліотек і стала певною мірою дисонансним у часовому просторі твором про війну. Письменник звертав увагу читача на неймовірно страшні обставини, що примушують людину стати солдатом, але (наголошує І. Багмут між рядками твору) ніяка сила не може вбити в людині людину. Друга повість письменника вже безпосередньо адресувалася дитячій аудиторії. Її головний герой виробляє власну систему цінностей через терени життєвого досвіду.

Незаперечні цінності середини XX століття (державні та суспільні пріоритети, образ вождя – зразком яких є твори *О. Донченка*: повість "*Юрко Васюта*", роман "*Золота Медаль*"), плакатність та дидактична однозначність після 1953 року потроху відходять у минуле. Відчувається певне піднесення, спричинене зміною на політичному та суспільному рівні (смерть Сталіна, налагодження післявоєнного добробуту тощо), що відроджує українську ідею. Хоча ідеологічне притягання залишається. У цьому плані наперед виходить образ Москви – столиці Радянського Союзу як "найкращого міста на землі" (повість *Н. Забіли* "*Катруся вже велика*"). Герої таких творів виключно позитивні, нудні, нецікаві, безконфліктні. Їхній світ позитивний і благополучний, тоді як світ читача сповнений післявоєнної розрухи, сирітства, голоду (1947), репресій і переслідувань колишніх полонених та евакуйованих. Світ літератури поволі розмежовувався зі світом людини.

Тільки на початку 60-х років з'явилися перші симптоми подолання кризи в літературі для дітей. Хоча докорінних змін, звичайно, не відбулося. Про збереження традицій попередніх років свідчить велика літературна серія "Юні герої", що була започаткована видавництвом "Веселка" в 1964 році й налічувала майже 50 томів творів на зразок "*Таємниці Соколиного бору*". Хоча в цій серії були вміщені й твори талановитих авторів. Серед таких варто назвати імена *Бориса Комара*, *Олександра Пархоменка*, *Віктора Кави*, *Станіслава Тельнюка*, *Дмитра Ткача*.

На другу половину XX століття припадає період творчого піднесення й повернення до традицій художності в українській літературі для дітей. Спостерігається відступництво від "вимог партії та уряду". В українську літературу приходять нове талановите покоління – по-

коління шістдесятників. Розвиваються нові жанри літератури й дитячої зокрема.

Фальшивих, статичних героїв замінюють веселі й дотепні. У літературу для дітей входить жанр гумористичної прози (*Л. Письменна*, нові книги *Ю. Збанацького*). З'являється жанр гумористичної поезії (*Г. Бойко*). Беручи за основу сюжетно-композиційні канони народних казок, автори творів аналізують загальнолюдські цінності, конфлікт починає відображати зіткнення сил добра і зла у первісному розумінні цих понять. Хоча не можна сказати, що твори повністю позбавилися ідеологічного нашарування.

У кінці 60-х років велику аудиторію зацікавлених читачів збирає казка *П. Глазового та Б. Чалого "Про відважного Барвінка та коника Дзвоника"*, написана на замовлення журналу "Барвінок" та видана окремою книгою в 1958 році. Захопливий, динамічний пригодницький сюжет, незвичайний і цікавий новий герой – все це приваблювало маленьких читачів.

Казка "*В країні сонячних зайчиків*" уводить до літератури нове ім'я – *Всеволода Нестайка* й одразу ж робить автора популярним (це перший твір митця). Хоча казка й не позбавлена ідеологічного нашарування, все ж має цікавий ґрунтовний сюжет, яскраві образи головних героїв, не спрощене, чітке протистояння сил Темряви та Світла. Цікавим є й те, що у фінал твору автор не виносить остаточної перемоги добра над злом. Таким чином заклик попередніх років про знищення ворога замінюється на ствердження одвічного співіснування двох протилежностей.

На початку 70-х років з'являється ще одна цікава повість-казка "*Пригоди чорного kota Лапченка, описані ним самим*" *І. Багмута*. Твір є продовженням світової традиції (відчутний вплив творів Е. Гофмана та Н. Сосека) зображення дійсності через призму кошачого сприйняття. Це допомогло авторові з гумором обіграти різноманітні суспільні явища та здійснити викриття морально-психологічних типів.

Імперська розправа над літераторами-шістдесятниками викликала нову хвилю літературної еміграції. У літературі для дітей знову з'являється тенденція до посилення виховного моменту. Критерії естетики переходять до розряду другорядності; гумор, розкутість, фантазія та конфліктна неоднозначність ставляться під сумнів.

Кінець XX століття

Друга половина XX століття позначена певним занепадом літератури для дітей, як і літературного процесу взагалі.

За умови єдиної середньої освіти та ролі мовного виховання через засоби масової інформації, з урахуванням вторинності української мови щодо офіційної російської відбувається глобальне зросійщення українського суспільства. Літератори, які перебувають на цей час у літературному процесі, не в змозі самотужки впоратися з такою складною суспільною проблемою. Відбувається розрив між літературним твором і його потенційним реципієнтом на мовному і свідомому рівнях. Хіба що тільки література для дітей залишається в більш-менш вигідних умовах – її аудиторія не зменшується, попит на неї зростає.

У кінці 60-х – на початку 70-х років складається ситуація, коли всі більш-менш вартісні твори для дітей з'являються з-під пера недитячих письменників – *П. Панч*, *А. Шиян*, *І. Сенченко* та інші "дорослі" письменники звертаються до дитячої тематики.

У цей час до літературного процесу в галузі літератури для дітей долучаються такі талановиті митці: талановита поетеса *Тамара Коломієць*, поети *Ірина Жиленко*, *Дмитро Білоус*, *Андрій М'ястковський*, *Дмитро Чередниченко*, *Ганна Чубач*, *Олекса Луній* та інші, популярними стають оповідання *Євгена Гуцала*, повісті *Андрія Дімарова* та *Ніни Бічуї*, казки, оповідання та повісті *Григора Тютюнника* ("*Климко*", "*Вогник далекого степу*"), вірші *Андрія Малишка*, *Платона Воронька* (окремі з яких стали хрестоматійними – "*Помагай*", "*Чому чапля стоїть на одній нозі*", "*Ніколи не хвались*" та ін.), *Івана Драча*, *Ліни Костенко*, *Дмитра Павличка*, *Василя Симоненка* ("*Цар Плаксії та Лоскотун*"), також твори *Івана Багмута та Михайла Стельмаха* ("*Гуси-лебеді летять*"). Твори цих письменників підносяться над сухими приписами й регламентаціями, що існували на той час в літературі.

Окремо варто сказати про доробок *Миколи Вінграновського* (повісті "*Первінка*", "*Сіроманець*", оповідання, казки, численні вірші). Автор пише про одвічні істини: добро і зло, любов і ненависть, життя і смерть, честь і нищота. Мова його творів суворая, вимога до читача велика. Автор не завжди тішить свого читача щасливим фіналом (повість "*Сіроманець*" – смерть Сіро-

манця закономірна як з естетичної, так і з природної точки зору). Однак позиція автора сповнена правдивості й оптимізму, він стверджує незнищенність природи, показує явний зв'язок і подібність людини і природи, проводить паралелі між минулим, теперішнім і майбутнім у просторі й часі.

Твори М. Вінграновського (як і твори Григора Тютюнника та Євгена Гуцала) звернені не лише до дітей. Втім є автори, які працюють винятково для дитячої аудиторії. Так, у жанрі літературної казки для дітей невідступно й послідовно працює **Юрій Ярмиш**. **Василь Скомаровський** створює ряд призначених для дітей біографічних поем (зокрема про Тараса Шевченка). Постійно для дітей працюють **Н. Забіла**, **М. Пригара**, **М. Познанська**, **П. Утевська**, **В. Бичко** та ін.

Трилогія **Всеволода Нестайка** "*Тореодори з Васюківки*" в кінці 70-х років стає популярною. Підґрунтям популярності є добрий гумор твору. Та не можна не наголосити на тому, що саме цей талановитий твір вводить у літературу для дітей тип легковажного, недолугого й недорікуватого героя-селяка, що був підхоплений менш талановитими літераторами й, по суті, прислужився для здрібнення проблеми, став осердям примітивізації й вульгаризації адресата, продукував риси недолугої простоти та інтелектуального збіднення.

На цьому фоні вигідно вирізняються твори авторів, що звертаються до дітей розвинених і розумних (М. Вінграновський, Є. Гуцало, Гр. Тютюнник, В. Малець, Б. Комар й, особливо, В. Близнець – "*Женя і Синько*", "*Звук павутинки*").

Наприкінці 70-х – протягом 80-х років творчість окремих письменників свіжим струменем вливається до літератури – це і поет-пейзажист, творець мариністики для дітей **Анатолій Качан**, талановита перекладачка й цікава письменниця **Марина Слов'янова**, запальний гуморист **Грицько Бойко**, поетеса з тонким чуттям гармонії **Ганна Чубач**, поет-народознавець **Дмитро Білоус**, казкар і науковець **Юрій Ярмиш**, поет-педагог **Марія Людкевич**, поетеса-патріот **Галина Гордасевич**, поети і прозаїки **Анатолій Костецький**, **Михайло Слабошницький**, **Василь Рунківський**, **Анатолій Камінчук**, **Петро Перебийніс**.

Творчість **А. Костецького** надзвичайно багата – це ігрова палітра оптимізму, позитивізму, динаміки, лукавства і невимуженості. Багатою на

названі позиції є як і поезія, так і проза автора. А з повістю "*Суперклеї Христовора Тюлькіна, або Вас викрито, здавайтеся!*" до літератури для дітей входить новий жанр – дитячий детектив.

Творчість **А. Качана** надзвичайно продуктивна, хоч на сьогодні він автор лише тринадцяти книжок. Поезія автора через гру слів і образів ознайомлює маленького читача з епітетом, метафорою, фразеологізмом, омонімом тощо.

Зі здобуттям державності до української літератури повертається заборонена раніше спадщина. Виходять друком твори М. Вороного, Б.-І. Антонича, Олександра Олеса, А. Кашенка, В. Винниченка, М. Йогансена, Олени Пчілки та інших класиків української літератури, а також антологія поезії і прози 20–30-х років, що, безумовно, є фактом позитивним.

Та суспільні зміни 80–90-х років принесли з собою перерозподіл влади, а також перерозподіл інтелектуальної та майнової власності імперії. Реструктуризація народного господарства потягла за собою економічну нестабільність. Насамперед від цього постраждала культурна сфера й література через видавничу галузь зокрема. І хоча здобуття незалежності спричинило загальне емоційне піднесення в суспільстві, що позначилося й на літературі (оскільки літературний процес, як лакмусовий папір, реагує на найменші суспільні зміни), все ж літератори виявилися не готовими виживати в нових умовах. Різко скоротилася кількість видань, фінансованих державою, видавництва втратили державну підтримку. Регіональні бібліотеки збідніли й заради виживання почали скорочувати свої площі, передаючи вивільнені приміщення комерційним структурам, а значна кількість бібліотечних закладів взагалі припинила функціонування. На стала загрозлива літературна мовчанка. Книжковий ринок України захлюпнув паводок чужодержавної книги.

Висновки

Беручись до структуризації видавничо-літературного процесу для дітей XX століття, маємо пам'ятати, що XIX століття, коли власне відбувалося становлення цього процесу, характерне такими набутками:

– *перша половина XIX століття* – створення перших творів для дітей, що здійснювалося кількома шляхами: упорядкуванням фольклорних матеріалів; літературним опрацюванням та переробкою фольклорних набутоків; написанням

оригінальних авторських творів; перекладами з літератур світу;

– друга половина XIX століття – розвиток жанрів літератури для дітей; впровадження нових принципів формування книжкових видань для дітей; поглиблення виховного аспекту.

Книговидавничий процес для дітей у XX столітті слід розділити на три основні періоди:

– початок XX століття – бурхливий розвиток літературної галузі, впровадження нових жанрів, створення перших видавництв для дітей та впровадження нових періодичних видань для найменшої читацької аудиторії;

– середина XX століття – ідеологізація літератури для дітей, установка на викорінення національної свідомості, фізичне винищення національної літературної еліти України, що позначилося зубожінням літератури та звуженням жанрових меж;

– кінець XX століття – економічний занепад видавничої діяльності, що спричинив літературний спад і неефективність галузі та зумовив наплив на інтелектуальний ринок іноземних літературних цінностей.

Початок XXI століття позначений спробою відродження галузі, пошуком нових форм літературної діяльності.

Причин нинішнього літературного занепаду галузі кілька:

по-перше, це – ідеологічна війна, що здійснювалася протягом майже всього минулого століття та фізичне винищення літературної еліти;

по-друге, економічний занепад видавничого сектору;

по-третє, стрімка зміна психології нової людини, народженої в умовах відкритого інформаційного простору.

Читач уже готовий до сприйняття експресивно-динамічної літератури, що відповідала б його широким запитам, а письменство, виховане на кращих традиціях класичної культури ще не спроможне відповісти на запити читача нового покоління, продовжуючи створювати класичні літературні зразки.

Нинішня література стоїть на порозі глобальних змін. Незмінною залишається лише основа основ літератури для дітей – її пізнавально-виховний характер.

1. Бойчун І. Є. Твори Є. Гуцала для дітей: проблеми художньої майстерності: Дис... к. філол. н.: 10.01.01 / Луганський держ. педагогічний ун-т ім. Т. Шевченка. – Луганськ, 2000. – 155 с.

2. Гуменна В. І. Я. Франко – дитячий письменник: теоретик і практик: Дис... к. філол. н.: 10.01.01 / Луганський держ. педагогічний ун-т ім. Т. Шевченка. – Луганськ, 2000. – 155 с.

3. Кравченко М. В. Мова і стиль творів бориса Грінченка: Дис...к. філол. н.: 10.02.01 / Луганський держ. педагогічний ун-т ім. Тараса Шевченка. – Луганськ, 2001. – 230 с.

4. Сорокотенко О. В. Литературная сказка: сопоставительный и типологический аспекты: Дис... к. філол. н.: 10.02.15 / Симферопольський гос. ун-т. – Симферополь, 1995. – 276 с.

5. Кириченко П. В. Проблема становлення особистості та шляхи її художньої реалізації у шкільній повісті 60 – 80-х років XX століття: Дис...к. філол. н.: 10.01.07 / Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 1998. – 169 с.

6. Шеремет Л. М. Українська преса Галичини і становлення шкільного книговидавництва (кінець XIX – початок XX століття): Дис...к. філол. н.: 10.01.08 / Українська академія друкарства. – Л., 1997. – 176 с.

7. Білітюк Л. А. Поетика змісту літературно-художнього твору: Дис...к. філол. н.: 10.01.06 / Волинський держ. ун-т ім. Лесі Українки. – Луцьк, 1999. – 185 с.

8. Манжура І. І. Трьомст-богатири. (Б-ка Сірополка). – К.: Молодь, 1958. – 53 с.

9. Грінченко Б. Грицько: Книжки для читання в класі. Вип. 5. – Полтава: Педагогічне бюро полтавського губернського земства; Друкарня І. Л. Фрішберга, 1917. – 8 с.

10. Коцюбинський М. М. Ялинка: Книжки для читання в класі. Вип. 9. – Полтава: Педагогічне бюро Полтавського губернського земства; Друкарня І. Л. Фрішберга, 1917. – 12 с.

11. Олесь Олександр. Ялинка. (Б-ка Сірополка). – Київ; Відень; Львів: Чайка: 3 друк. Х. Р. Сипів у Відні, 1924. – 14 с.

12. Русов Ю. Земноводні тварини: Оповідання. – К.: Укр. шк.: друк. б. 1-ї Київ. друк. спілки, 1917. – 13 с.

13. Русов Ю. Про плазунів (гадів): Оповідання. – К.: Укр. шк.: друк. б. 1-ї Київ. друк. спілки, 1917. – 12 с.

14. Шевченко Т. Г. Стихи. Рис. Т. Г. Шевчен-ко. – М.; Л.: Детгиз, 1942. – 32 с.
15. Шевченко Т. Г. Вишневый садик. – К.: Детиздат УССР, 1965. – 158 с.
16. Тесленко А. Ю. За паспорттом: Вибрані твори. – К.: Веселка, 1965. – 158 с.
17. Стороженко О. Вибрані твори. – Х.; К.: ДВУ, 1930. – 175 с.
18. Каценко А. Ф. Оповідання для юнацтва з часів скасування Запорозької Січі. – Відень; Катеринослав: Українське видавництво в Катеринославі, 1919. – 96 с.
19. Каценко А. Ф. Оповідання про славне Військо Запорозьке низове: Коротка історія Війська Запорозького. – К.: Веселка, 1992. – 266 с.
20. Грінченко Б. Д. До тих, що зостануться: Вибрані твори. – К.: Веселка, 1993. – 395 с.
21. Андрієнко І. У нову путь: Повість для дітей старшого віку. – Б. м.: Укр. робітник, 1930. – 85 с.
22. Малий колядник. – 5-те вид. (Дитяча бібліотека). – Чернівці: Друк "Руська Рада", 1909. – 31 с.
23. Українські казки. (Б-ка Сірополка). Вип. 1 / Зредагували В. Винниченко, Ю. Сірий. – Х.; К.: Дзвін. – 23 с.
24. Каценко А. Мандрівка за Дніпрові пороги: Оповідання для дітей. (Б-ка Сірополка). – Катеринослав: Друк. Вісман і Мордхілевич, 1918. – 40 с.
25. Кобзарик. – 3-тє вид. (Б-ка Сірополка). – К.: Нашим дітям; Друк.: Київської народної управи. – 12 с.
26. Олесь Олександр. Вірші. – К.: Культура, 1930. – 15 с.
27. Мати-коза: Казка (Б-ка Сірополка). – К.: Г-во "Час" у Києві; Друк у Празі, в нар. Друк. Скалак і Спілка, 1919. – 8 с.
28. Українські казки. (Б-ка Сірополка). – Х.; К.: Дзвін. – 23 с.
29. Украинские сказки (Б-ка Сірополка). – Киев; Лейтциг: Ореништейн: Тип. Шарфе в Вецларе. – 44 с.
30. Слово про Ігорів похід (Б-ка Сірополка). – К.: Молодь, 1954. – 43 с.
31. Кирик: Українська народна казка. (Б-ка Сірополка). – К.: Молодь, 1957. – 13 с.
32. Коцюбинський М. М. Ялинка: Оповідання (Б-ка Сірополка). – К.: Дитвидав, 1958. – 24 с.
33. Нечуй-Левицький І. Вибрані твори. – Х.: Держлітвидав, 1937.
34. Коцюбинський М. М. Ялинка. – К.; Х.: Укрдержвидав, 1944. – 24 с.
35. Весна та літо: Збірка віршів, оповідань та казок. – Х.: Радянська школа, 1935. – 93 с.
36. Українські народні казки. – К.: Держлітвидав, 1939. – 247 с.
37. Український садочок: Читанка: У 3 кн. – К.: Смолоскип, 1997. – 312 с.
38. Веселка: Газета для дітей. 2002. – № 4. – С. 7 – 10.
39. Золота гора: українські фантастично-пригодницькі казки в обробці Н. Забіли. – К.: Дитвидав УРСР, 1959. – 87 с.
40. Иван-богатырь: Украинские волшебные сказки в обработке Н. Забильи. – К.: Детиздат УССР, 1960. – 75 с.
41. Козак Мамалига: Українські народні казки / Літературна обробка та упорядкування Н. Забіли. – К.: Веселка, 1974. – 159 с.
42. Пригара М. А. Козак Голота: Збірка оповідань за мотивами українських народних казок та дум. – К.: Веселка, 1980. – 121 с.
43. Розумниця: Українська народна казка/ Обробка О. Іваненко. – К.: Дитвидав УРСР, 1960. – 16 с.
44. Забіла Н. Л. Твори: В 4 т. – Т 1: Веселим малюкам. – К. Веселка, 1971. – 207 с.
45. Забіла Н. Л. Твори: В 4 т. – Т 2: У широкий світ. – К.: Веселка, 1971. – 178 с.
46. Забіла Н. Л. Твори: В 4 т. – Т 3: В казках і в житті. – К.: Веселка, 1983. – 319 с.
47. Слабоштанський М. Нам вистало щастя... // Я дитина України: Читанка для дітей та дорослих. – К.: Рада, 1997. – 184 с.

Т. А. Трачук,
асп.
УДК 070:001.8 (477) "19"

Питання періодизації історії українського журналістикознавства

У статті подано робочу схему періодизації історії українського журналістикознавства.

The periods of the development of Ukrainian journalism studies are presented.

На початку розгляду теми, яка поки що є малодослідженою, даємо визначення таких понять, як "журналістикознавство" та "історія журналістикознавства".

Журналістикознавство – це наука, предметом вивчення якої є історія, теорія, практика, соціологія ЗМІ. Дослідженням же наукових праць з цих питань займається безпосередньо історія журналістикознавства.

Як наука, історія українського журналістикознавства досі ніким ще по-справжньому й не окреслювалася, не те щоб розроблялася. Вона, по суті, перебуває на стадії збирання і нагромадження фактів. Окремі матеріали, наприклад статті, про деякі аспекти журналістичних досліджень і їх авторів час від часу з'являються в академічних університетських збірниках. Вийшли у світ і бібліографічні покажчики "Українське журналістикознавство в працях Інституту журналістики Київського національного університету ім. Т. Шевченка" [1], "Українське журналістикознавство. Дисертаційні дослідження, 1892–2000 рр." із вступною статтею "Здобутки українського журналістикознавства в Київському університеті" професорів В. Різуна та Б. Чернякова [2]. Певною мірою аналізуються здобутки і прорахунки дослідників української преси, робиться спроба осмислити методологічні засади історико-журналістської науки у книзі відомого бібліографа М. Романюка "Українське пресознавство на порозі XXI століття" [3]. У статті "Штрихи до наукового портрета Д. М. Прилюка" В. Різун дослідив науковий доробок цього відомого українського вченого, одного з фундаторів вітчизняного журналістико-

знавства другої половини XX століття [4]. Заслужують на увагу й деякі інші роботи, які, так чи інакше, торкаються теми історії українського журналістикознавства.

Однак системного, комплексного підходу до розкриття цього питання у нас ще не вироблено.

Метою цієї статті є визначення періодів історії української науки про журналістику.

Вже тривалий час точиться дискусія між науковцями щодо визначення періодизації історії української журналістики. Тема ж періодизації історії українського журналістикознавства лише починає розроблятися. Зокрема, цього питання у своїй статті "Військова журналістика України: історіографія проблеми" торкнувся професор С. Горевалов [5]. Хоч тема його дослідження стосується історії історіографії саме військових видань в Україні, все ж першу частину своєї праці він присвячує розгляду розвитку всієї української історико-журналістської науки. У статті С. Горевалова термін історія історіографії не трапляється, він вжитий безпосередньо нами. Адже, на думку львівського науковця Я. Дашкевича, історіографія української преси буває двох ступенів: перший її ступінь стосується вивчення історії української преси в аналітично-синтетичному аспекті зі селекцією для неї тих видань, що справді відіграли велику роль у громадсько-політичному і культурному житті української нації; другий її ступінь – це вже історія історіографії української преси, що дає уявлення про те, як розвивалося вивчення історії преси і які є в ній досі прогалини [6, 25]. Отже, у дослідженні, яке проводить С. Горевалов, було б доцільно вживати саме термін історія історіографії

української преси. На нашу думку, міркування цього науковця вимагають певних уточнень. По-перше, С. Горевалов допускає термінологічну неточність, коли не відокремлює поняття історія української преси від поняття історія науки про українську пресу. По-друге, ми не зовсім погоджуємося з його підходом до визначення етапів історії українського журналістикознавства. У нього їх чотири.

До першого етапу він відносить праці, що сягають XIX століття, зокрема, статтю О. Маковей "П'ятдесятилітній ювілей руської публіцистики", яку доповнюють статті В. Щурата, І. Кривецького та ін. У цих дослідженнях, за словами науковця, процес становлення української журналістики розглядався з об'єктивних, національно-державницьких позицій, без ідеологічної кон'юнктури, а також широко досліджувалася сама преса як окремий об'єкт історії. На цьому ж етапі, як зазначає С. Горевалов, науковою розвідкою І. Франка "Нарис історії українсько-російської літератури до кінця 1890 року" було започатковано створення ґрунтовних синтетичних історико-оглядових праць про українську журналістику.

Автор статті також згадував працю Б. Грінченка "Тяжким шляхом" і дослідження І. Калиновича та В. Дорошенка з розвитку української преси в окремих регіонах України і поза її межами.

Другий етап у вивченні історії української журналістики, за С. Горевалом, починається з часу утвердження більшовицької влади у Наддніпрянській Україні. Як зазначає дослідник, найбільш помітні роботи тих років, присвячені проблемам історії української преси, друкуються у журналі "Бібліографічні вісті" (1923-1930).

До цього ж етапу, стверджує С. Горевалов, також належить праця В. Ігнатієнка "Українська преса", яка є статистично-бібліографічним описом української періодики. У 20-ті роки в рамках концепції історії більшовизму в багатьох партійних виданнях висвітлювалися різні аспекти діяльності української преси. Автор статті, яку ми розглядаємо, відносить до другого етапу і 30-ті роки, на початку яких Москва покінчила з процесом українізації, припинила видання багатьох газет і журналів.

С. Горевалов окреслює третій етап від середини 50-х років до 1991 року, зазначаючи, що після XX з'їзду КПРС (1956) радянські історики, хоча і продовжували дотримуватися заздалегідь

визначених орієнтирів стосовно української преси і виправдання будь-яких дій більшовиків та безапеляційного засудження їхніх противників, стали робити це більш наукоподібно, із залученням нових фактів, оприлюднених з досі навіть не згадуваних ними видань, посилаючись на газети і журнали, які були поза межею їх наукового досягнення. Скрупульозно, як зазначає журналістикознавець, вивчалася діяльність окремих більшовицьких видань, їх вплив на формування свідомості українського народу.

Серед наукових розвідок, основним об'єктом вивчення яких була українська журналістика, автор статті назвав праці В. Рубана, Л. Суярка, Й. Цюха, Г. Вартанова, І. Велігури.

Новий етап у розвитку української історичної науки розпочався, як відзначив науковець, з проголошенням незалежності України.

Слід зауважити, що С. Горевалов розбив на етапи розвиток українських історико-журналістських досліджень, які є лише однією з кількох ланок історії науки про журналістику. Ми хочемо запропонувати періодизацію історії українського журналістикознавства, яка буде включати в себе, окрім історичних, ще й теоретично-практичні дослідження в галузі журналістики.

На нашу думку, історію українського журналістикознавства слід поділити не на етапи, а на періоди за хронологічно-тематичним і проблемно-регіональним принципами. Це дасть змогу більш предметно проаналізувати процес дослідження явищ української журналістики. Згідно з цим виокремлюється сім періодів.

І. Період появи перших статей про пресу у кінці XIX – на початку XX століття. Це, по-перше, праця О. Маковей "П'ятдесятилітній ювілей руської публіцистики" (1898), в якій простежуються перші ознаки наукового підходу до вивчення історії української журналістики. Автор розглянув процес зародження і становлення тогочасної галицької преси, зробив першу спробу її періодизації й також висвітлив деякі теоретичні питання журналістики. До журналістикознавчих праць цього періоду також належать статті І. Франка, який не тільки плідно працював у галузі журналістики, але і намагався теоретично осмислити свою працю. Його можна справедливо назвати одним із перших теоретиків журналістики. Хоч він і не залишив цілісної теоретичної праці про цей вид суспільно-політичної діяльності, існують твори, в яких його судження ста-

новлять досить чітку систему поглядів щодо його розуміння журналістської теорії. А саме: у статтях "По за межами можливого" (1900), "Журнал і публіка" (1900), "Принципи і безпринципність" (1903), "Дещо про нашу пресу" (1905), "Новини нашої літератури" (1907), "Передмова (до збірки "В наймах у сусідів")" (1914), у монографії "Іван Вишенський і його твори" (1895).

Однак І. Франко у своїх працях торкався не лише теоретичних питань журналістики, а й подав значний матеріал з історії української преси. У таких працях, як "Симптоми розкладу в галицькій суспільності" (1878), "Українська альманахова література" (1887), "3 останніх десятиліть XIX ст." (1901), "Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р." (1910) та низці інших, І. Франко відобразив процес розвитку української літератури і журналістики, показав, як на певних етапах суспільного життя, зокрема у другій половині XIX століття, розвивалась українська періодика.

II. Цей період, який датується 1906 – 1909 роками, можна умовно назвати періодом національного українського пробудження, адже до нього належать журналістикознавчі праці таких видатних громадських діячів, як М. Грушевський, С. Єфремов.

М. Грушевський свої міркування з теоретичних питань журналістики не згрупував у окремому дослідженні, але спроби осмислити її принципи і функції, визначити напрями її розвитку і тактичні завдання трапляються у цілій низці його редакційних матеріалів ("До наших читачів в Галичині" (1906), "Наша газета" (1907), "До наших читачів в Росії" (1907), "До наших читачів" (1907, 1908), "На українські теми. Видавнича криза" (1909) та ін.) на сторінках "Літературно-наукового вісника" та "Ради".

В основу формування і функціонування української преси М. Грушевський поклав принцип "міжпартійності", або "позапартійності", про який писав також І. Франко.

С. Єфремов свою концепцію функціонування журналістики в Україні виклав у циклі статей "Відгуки з життя та письменства" (1906–1907) на шпальтах "Нової громади" та "Літературно-наукового вісника". В основу цієї концепції він поклав принцип демократизму.

Принцип демократизму зіткнувся з принципом міжпартійності преси М. Грушевського. Це зіткнення відбулося в кінці 1906 – на початку

1907 року, коли М. Грушевський переніс журналістську та організаційну діяльність з Галичини в Наддніпрянську Україну. Він зреформував українську щоденну газету "Рада", яка перед тим фактично перебувала під ідеологічним впливом С. Єфремова. У редакційній статті "Наша газета" М. Грушевський, відкинувши програму Радикально-демократичної партії, якої притримувалась "Рада", зазначив, що газета надалі "буде безпартійною і міжпартійною".

III період – 1907–1920 роки. Праці В. Щурата "Львівський тижневик з 1749 р." (1907), "Початки української публіцистики" (1916), М. Возняка "З зарання української преси в Галичині" (1912), "З-за редакційних куліс віденського Вістника та Зорі Галицької" (1912), Б. Грінченка "Тяжким шляхом: Про українську пресу" (1912), І. Дорошенка "Українська преса" (1914), І. Брика "Початки української преси в Галичині" (1921), В. Ігнатієнка "Історія української преси та її вивчення" (1923), "Українська преса (1816 – 1923). Історико-бібліографічний етюд" (1926), "Бібліографія української преси (1816 – 1916)" (1930), І. Калиновича "Українська преса і видавництва за 1923 рік" (1924), "Показчик української культури за 1924 рік" (1925), І. Кривецького "Початки преси на Україні 1776 – 1850" (1927) засвідчили, що відбулося становлення журналістикознавства як самостійної наукової галузі знань.

Саме в цей період серед учених на сторінках науково-бібліографічного журналу "Бібліографічні вісті" (1923–1930) розгорнулася дискусія навколо проблеми зародження і початків української преси. Насамперед, науковці повели суперечку про те, яку пресу вважати українською: чи ту, що вийшла українською мовою, чи й ту, що змістом українська. Акцентувалась увага на різних значеннях термінів "початок преси в Україні" (територіально-етнічний принцип) та "початок української преси" (українськомовний та національно-тематичний принцип). Вперше ці принципи теоретично визначив у своїх працях В. Ігнатієнко.

IV. Емігрантський період (30–40-ві роки XX століття). Протягом цих років журналістикознавство в Україні, у порівнянні з попередніми періодами, фактично припинило свій розвиток. Однак за кордоном у цей час, зокрема в Німеччині та Чехословаччині, журналістикознавчими питаннями займалися українські емігранти

А. Животко, О. І. Бочковський, С. Сірополко, роботи яких були видані окремими книжками.

А. Животко видав ряд праць з питань українського пресознавства. Найпомітнішою серед них є "Історія української преси" (Німеччина, Регенсбург, 1946). Ця праця має всі ознаки підручника. У ній наявна детальна структурованість, хронологічна послідовність викладу матеріалу, перелік контрольних запитань і завдань після кожної теми. У 1989–1990 роках "Історія української преси" була перевидана в Мюнхені. І лише через дев'ять років була надрукована у Києві.

Книга складається із дев'яти розділів відповідно до запропонованої автором періодизації історії української преси.

"Історія української преси" А. Животка свого часу була найповнішим дослідженням вітчизняних друкованих органів від їх зародження і практично до початку другої світової війни.

Колективна праця О. І. Бочковського та С. Сірополка "Українська журналістика на тлі доби: Історія, демократичний досвід, нові завдання" фактично є першим дослідженням з теорії журналістики, написаним українськими авторами, що, правда, в діаспорі.

О. І. Бочковський, будучи професором Української господарської академії в Подєбрадах (Чехословаччина), у 1937 році завершив першу частину вищезазначеного дослідження. Після його смерті, у 1939 році, за продовження цієї праці взявся С. Сірополко, якому належить також низка публікацій з теоретичних питань журналістики.

У своїй праці автори сформулювали теоретичні засади журналістики, розглянули такі питання: проблематика преси, проведення пресової політики, діяльність "пресової агентури і бюро", жанри журналістських матеріалів, вживання мови і використання певного стилю у газеті, завдання публіцистики, комерціалізація преси, правове становище журналіста, професійні організації журналістів у різних країнах, журналістська етика, склад редакційного апарату, об'єктивізм і суб'єктивізм в журналістиці, визначення понять преса, часопис, журнал і т. д.

Варто зазначити, що діаспорні дослідження історії української преси і теорії журналістики тривали і в пізніші часи.

V. Період відновлення в Україні наукових досліджень у галузі журналістики (50–60-ті роки XX століття). Головним чинником, що стимулював відновлення наукових досліджень у галузі журналістики в 50-60-х роках минулого століття, була потреба у навчальній літературі для новостворених факультетів журналістики в українських університетах. Адже до цього, ще з 20-х років, існували журналістські школи. У них здійснювалась підготовка працівників для більшовицької преси. Журналістські кадри готував також факультет журналістики при Комуністичному університеті ім. Артема в Харкові. У 1930 році в цьому ж місті було створено газетний технікум. Наступного року існуючий факультет журналістики реорганізували в окремий Український комуністичний інститут журналістики в Харкові, до якого було приєднано й газетний технікум [7, 151].

Після війни підготовка журналістів перемістилася до Київського і Харківського університетів, де в 1947 році при філологічних факультетах були відкриті відділення журналістики. Цю професію також можна було здобувати і в Республіканській партійній школі при ЦК КП України та Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова у Львові.

У 1953 році були відкриті факультет журналістики у Київському та відділення, а через рік і факультет журналістики у Львівському університетах. Цьому сприяв, як зазначають сучасні історики, лист тодішнього першого секретаря ЦК КП України О. Кириченка на ім'я М. Хрущова. У ньому, зокрема, йшлося про те, щоб об'єднати відділення журналістики філологічних факультетів Харківського і Київського державних університетів і створити при останньому факультет журналістики, а також відкрити при філологічному факультеті Львівського державного університету відділення журналістики, об'єднавши його з редакційно-видавничим факультетом Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова [8, 14].

Отже, зі створенням факультетів журналістики в українських університетах, виникла нагальна потреба у відповідній науковій та навчальній літературі. Вже в другій половині 50-х років з'явилися окремі журналістознавчі праці ук-

раїнських дослідників. Згодом розпочався процес диференціювання науки про журналістику. З одного боку, виділяється теорія журналістики, яка включає в себе теорію публіцистики, наукове вивчення, осмислення і узагальнення журналістської практики, а з іншого – історико-журналістський комплекс, який включає в себе історію української дожовтневої преси, партійно-радянської та зарубіжної періодики. Особлива увага також була приділена вивченню творчої спадщини, редакторсько-видавничої діяльності В. Леніна, К. Маркса, Ф. Енгельса. Саме в цих напрямках і велися наукові дослідження в галузі журналістики.

Історію української дожовтневої преси розробляли П. Федченко, О. Дей, М. Бернштейн, В. Дмитрук, І. Дорошенко, М. Нечиталюк. Історію партійно-радянської періодики досліджували В. Рубан, Л. Суярко, Й. Цьох, Г. Вартанов, І. Дем'янчук, І. Велігура, В. Будніков. Історію зарубіжних періодичних видань вивчали М. Шестопал, П. Федченко.

Питання теорії і практики журналістської діяльності у своїх наукових дослідженнях розробляли Ю. Лазебник, В. Рубан, І. Прокопенко, Д. Прилюк, В. Здоровега, Д. Григораш, Й. Цьох, В. Полковенко, Г. Вартанов, Є. Бондар, І. Дем'янчук.

Слід зауважити, що праці радянських журналістикознавців були надто заполітизовані. Творчі можливості науковців обмежувалися ідеологічними догмами, усталеними концепціями, застосуванням прямолінійної марксистсько-ленінської методології.

Однак на зламі 50–60-х років з'являються перші спроби ширше глянути на журналістику: не лише як на "колективного агітатора, пропагандиста і організатора", але й як на явище суспільно-політичного життя, на її природу, функції.

Ці дослідження стали певною мірою основою для творчих пошуків у галузі історії і теорії журналістики для науковців у наступний період історії українського журналістознавства.

VI. Період поглиблення наукових розробок з історії, теорії, практики журналістики в Україні в 70–80-х роках XX століття. Серед значної кількості журналістикознавчих досліджень цього

періоду слід, на нашу думку, виокремити найбільш значущі: працю Д. Прилюка "Теорія і практика журналістської творчості. Методологічні проблеми" (1973), довідник Д. Григораша "Журналістика у термінах і виразах" (1974), роботу В. Здоровеги "Слово тоже есть дело" (1979), навчальний посібник "Теорія і практика радянської журналістики. Основи майстерності. Проблема жанрів" (колектив авторів, 1989), книгу Г. Вартанова "Короткий довідник газетного працівника" (1989), практикум І. Прокопенка, О. Гутянської "Техніка газетної справи" (1989).

У 80-х роках з'явилося два знакових історико-журналістських дослідження – посібник "Історія української дожовтневої журналістики" (колектив авторів, 1983) та підручник "Історія партійно-радянської преси України" (колектив авторів, 1989). У цих працях, як зазначає сучасний історик преси М. Нечиталюк, вже помітний перехід від "вибірковості" матеріалу до його "всеохопності", який втягнув у дослідницький пошук ширші терени журналістики й збільшив коло діячів преси і публіцистики [9, 13].

У другій половині 80-х років, тобто у період демократизації, гласності, політичної реформи в Радянському Союзі, почала наблизитися до реального життя сама журналістика, а слідом за нею і українське журналістикознавство.

VII період – розвиток журналістикознавчих досліджень у роки незалежності України. У цей період, насамперед, широко розвинулась українська журналістика. З'явилися сотні нових газет, журналів, електронних ЗМІ, виникли інтернет-видання. У зв'язку з цим значно активізувалися і науковці.

Слід наголосити, що дана періодизація історії українського журналістознавства не є догмою. Це лише робоча схема, яка потребує свого удосконалення.

1. *Українське журналістикознавство в працях Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 1993–1998: Вибрана бібліографія / Уклад. В. Ф. Іванов, Б. І. Черняков. – К., 1998. – 23 с.*

2. *Українське журналістикознавство. Дисертаційні дослідження, 1992 – 2000 рр.: Бібліографічний покажчик / Київський національний*

університет імені Тараса Шевченка, Інститут журналістики; Укладач Б. І. Черняков. – К., 2000. – 63 с.

3. Романюк М. Українське пресознавство на порозі ХХІ століття. – Л., 2000. – 110 с.

4. Різун В. Штрихи до наукового портрета Д. М. Прилюка // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2002. – Т. 6. – С. 37–52.

5. Горевалов С. Військова журналістика України: Історіографія проблеми // Українська періодика: Історія і сучасність: Доп. та повідомл. восьмої Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 24–26 жовт. 2003 р./ НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. НДЦ періодики; За ред. М. М. Романюка. – Львів, 2003. – С. 721–731.

6. Дашкевич Я. Історія журналістики та завдання пресографії // Українська періодика: Історія і сучасність: Доп. та повідомл. сьомої Всеукр. наук.-теорет. конф., Львів, 17–18 трав. 2002 р. / За ред. М. М. Романюка. – Л., 2002. – С. 24–30.

7. Агуф М. Преса УСРР до ХV роковин Жовтня. – Х.: Пролетар, 1932. – 162 с.

8. Сергійчук В. Як народжувався факультет // Пам'ять століть. – К., 1997. – № 2. – С. 14.

9. Нечитайюк М. На шляху до багатотомної історії української періодики // Українська періодика: Історія і сучасність: Тези доп. і повід. Всеукр. наук.-теорет. конф. (1997). – Л., 1997. – С. 12–20.

Закордонні видання "Кобзаря" Тараса Шевченка

Стаття присвячена історії виходу у світ закордонних видань "Кобзаря" Т. Шевченка. Побудована переважно на архівних матеріалах, розвідка ознайомить читача із цензурними утисками, яких зазнали празьке, женецьке та львівське видання книги.

This article is dedicated to a history of T. Shevchenko's "Kobzar" foreign publications. This research is based on the archive documents and acquaints the readers with the censorial prohibitions, to which the Prague, Geneva and Lviv publications were subjected.

За словами І. Огієнка, протягом 1869–1883 років у Російській імперії взагалі було заборонено видавати твори Т. Шевченка [1, 82]. А ті, що друкувалися раніше чи пізніше, були понівечені цензурою. Тому в поширенні творчості поета серед українського читача велику роль відігравали закордонні видання, які інколи нелегальним шляхом потрапляли у Росію і містили здебільшого заборонені в імперії твори Т. Г. Шевченка.

Наприкінці 1874 року в українських колах сенсацією стає чутка про нове видання "Кобзаря" Шевченка. Хоча докладно ніхто не знав, хто і як його буде видавати, було відомо, що у спадкоємців поета – його братів – вже викуплено для цього авторське право. У великій конспірації почалося проведення підготовчої роботи до нового видання поезій Т. Шевченка.

Київська громада вагалася братись за друк навіть "безпечних" віршів Т. Шевченка у Росії, тому вирішила видати повний "Кобзар" за кордоном у двох томах з тим, щоб перший том, в якому планувалося помістити поезії цензурні, спробувати потім перевезти у Росію. Крім того, була надія, що російському поету Я. Полонському, який у той час служив у Головному управлінні у справах друку і дуже високо поцінював твори Т. Шевченка, вдасться одержати дозвіл на пропуск першого тому в Росію. Другий том мав складатися виключно з нецензурних речей і тому був призначений для закордонного вжитку. Справу з друком навесні 1875 року було доручено Олександру Русову, який і вирушив за кордон з рукописом "Кобзаря".

Розуміючи, що одному йому цей задум у життєві втілити буде неможливо, Русов звертається за допомогою до Едварда Грегера, редактора "Narodni Loisty". Це був найпопулярніший молодеческий промовець, який мав найкращу в Празі книгарню та найбільшу друкарню. Чех погодився для конспірації бути за офіційного видавця, а О. Русов залишився начебто лише редактором видання. Коли книга у кількості 4 тис. примірників була готова, сам Е. Грегер послав її до Головного управління у справах друку в Петербург з проханням дозволити продаж її у Росії.

У перший том були включені дозволені для розповсюдження у Росії твори, а також спогади про Шевченка І. Тургенєва та Я. Полонського, автобіографія поета та "Назар Стодоля", у другий – усі заборонені поезії та спогади М. Костомарова і М. Микешина. Деякі твори ("За думою дума...", "Минають дні...") було подано в обох томах: у першому – з цензурними купюрами, у другому – повністю. Крім того, були надруковані твори поета, які раніше ніде не публікувалися: "Бували війни...", "Гімн черничий", "Царі", "І Архімед, і Галілей...", "Марія". "Молитва", "Москалева криниця", "N.N." ("Така, як ти, колись лілея..."), "Н.Т." ("Великомученице кумо!"), "Не гріє сонце на чужині", "Осії. Глава XIV", "Саул", "У Вільні, городі преславнім...", "Умре муж велій в власяниці", "Хоча лежачого й не б'ють", "Якось-то йду я уночі", "Я не нездужаю нівроку". Завдяки Я. Полонському, що справді доклав чимало зусиль, "Кобзар" було дозволено пропустити. Цей том ледве встиг

проскочити у Росію, бо всього за кілька місяців було видано відомий акт 1876 року.

Другий том, що був видрукований теж на початку 1876 року у кількості всього 1 тис. примірників, залишився за кордоном: він був призначений насамперед для Галичини, Буковини та Закарпаття. О. Русов лише послав Я. Полонському один примірник у подяку за допомогу.

Празьке видання "Кобзаря" на початку жовтня 1876 року вже надійшло у продаж, про що і повідомив Головне управління у справах друку полтавський губернатор. Начальник Головного управління Григор'єв виніс резолюцію: "Дізнатися: видання "Кобзаря" 1876 року в Празі зроблено було до чи після Височайшого повеління". Завідувач книгарні у Полтаві пояснив, що ці книги були виписані із харківської книгарні Максимовича в кількості 30 примірників у квітні чи травні 1876 року, а зараз у магазині залишилося 7 одиниць. Було дано розпорядження скласти про це акт, додавши один примірник книги, а продаж решти заборонити до особливого розпорядження. 12 жовтня 1876 року Григор'єв повідомив полтавського губернатора, що празький "Кобзар" дозволено було в Росії до "Височайшого повеління", а тому це видання не може бути вилучене з продажу. Але вже 20 жовтня Санкт-Петербурзький цензурний комітет у поданні до Комітету з іноземної цензури повідомляє, що книга ця "за своїм змістом підлягає безумовній забороні". Таким чином, продаж і обіг празького видання "Кобзаря" 1876 року в Росії було заборонено і книга потрапила у каталог заборонених [2, 232 – 245].

Жорстокі цензурні порядки в імперії після видання Емського указу робили практично неможливим не лише ввіз українських книг, але й офіційне видання у будь-якій друкарні. На відміну від валуєвського обтічного, невизначеного "приостановить" головною домінантою цього акту стає слово "воспретить" [3, 169]. Тому, з метою видання й пересилки на терени імперії українських книг, керівництво "Київської громади", коштом якої, як уже наголошувалося, було видано празький "Кобзар", відряджає за кордон М. Драгоманова. Їдучи у Женеву, він зустрівся з О. Русовим, який повертався із Праги.

1876 року М. Драгоманов створює у Женеві українське видавництво, яке діяло протягом 1876–1889 років. Саме у цій друкарні у 1878

році накладом всього 1000 примірників було видруковано ще один "Кобзар", основою якого стали тексти празького видання.

Незабаром через утиски та репресії у Женеві опинився і товариш О. Русова, Ф. Вовк, який теж брав участь у виданні творів Т. Шевченка – перевіряв рукописи поета. Ф. Вовк планує випустити ще одне видання "Кобзаря", ставлячи собі за мету ознайомити із забороненими поезіями Шевченка земляків у Росії. Він не тільки добирає відповідний матеріал, але, як видавець книжки, кількома виразними штрихами підвищує "революційний дух" цього видання.

Із двадцяти творів збірки один вірш ("Мій Боже милий, знову лихо!..") був надрукований уперше; три ("І мертвим, і живим...", "Заповіт", "Кавказ") з'явилися у збірці "Новые стихотворения Пушкина и Шевченки" (Лейпциг, 1859); п'ять вміщені були у празькому "Кобзарі", а решта, хоч і друкувалась у Росії (журнал "Основа", "Кобзар" видання Д. Кожанчикова (1867), але з великими цензурними купюрами. Але, мало того, що упорядники дібрали до цього видання найбільш "крамольні" вірші поета, вони ще збагатили його важливими додатками.

Так, замість титулу іде присвята "Нашим землякам на Україні – на роковини Шевченка. 26 лютого 1878 року – Кузьма і Сірко видавці". Сама ж книга відкривалась – без жодних пояснень – красномовним текстом акту 1876 року в звичному російському правописі, і тільки до підпису начальника Головного управління у справах друку Григор'єва видавцями додається в дужках глузливо-іронічне "професор університету". Потім іде невеличка, пройнята українським духом біографія Т. Шевченка за підписом "С-о" (Сірко – псевдонім Федора Вовка). Ці деталі, разом із відповідно дібраними віршами, справляли на читача відповідне враження [4].

Однак Ф. Вовк добре розумів, що мало випустити в женецькому емігрантському затишку маленьку книжечку. Значно важче і важливіше доправити її до земляків у імперію. Тому він винайшов для цього досить оригінальний спосіб. Для того, щоб книга потрапила в Україну, обійшовши п.1 Емського указу, її було зроблено у мініатюрному форматі – 55х85 мм, бо саме такого розміру до Росії у великих коробках перевозився дуже поширений у той час папір для цигарок "Awadi". Видрукована книга загорталася в обгортку цих цигарок і укладалася поміж

справжніми стосами цигаркового паперу. Це робилося так майстерно, що навіть при відкритті коробок зовні було дуже важко виявити фальсифікацію. Ось так – у звичайній для паперу упаковці – книжечка транспортувалася в Росію [5, 1–12].

1894 року в Санкт-Петербурзі вийшов "Алфавитный каталог изданиям на русском языке, запрещенным к обращению и перепечатанию в России". Дев'ять позицій цього каталогу присвячено виданням за кордоном книг творів Т. Шевченка, офіційно забороненим для розповсюдження і друкування в Російській імперії:

1314. Шевченко Т. Кобзар. Прага, 1876 г. – 2 т.;

1315. Шевченко Т. Кобзар. Женева, 1878 г. – Частина I;

1316. Шевченко Т. Кобзар. Видання стереотипне. Женева, 1881 г. – 2 т.

Женевське видання 1881 року було здійснено тим самим товариством "Громада" за участю М. Драгоманова, Ф. Вовка та А. Ляхощького. Розпочиналося воно також Емським указом 1876 року, але зміст відрізнявся від видання 1878 року. Так, перший том книги містив твори: "Причина", "Утоплена", "Тополя", "Вітре буйний...", "Тяжко, важко в світі жити", "Нашо мені чорні брови", "На вічну пам'ять Котляревському", "До Основ'яненка", "Перебендя", "Іван Підкова", "Тарасова ніч", "Гамалія", "Катерина", "Думи мої...", "Маркевичу", "Черниця Мар'яна". Другий том видання містив лише поему "Гайдамаки".

У 1904 році Санкт-Петербурзький комітет з іноземної цензури ще раз забороняє колись уже заборонене львівське видання "Кобзаря" 1893 року (I та II томи) за редакцією О. Огоновського (видання Товариства ім. Шевченка). З приводу цієї заборони навіть виникає листування, викликане заміткою у львівській газеті "Діло" (№ 80) про утиски царською цензурою українського друку, зокрема про заборону київськими цензорами поеми "Катерина".

Така ж доля спіткала і 3-й том цього видання "Кобзаря" (до нього увійшли повість "Художник" та "Щоденник"). Книгу було заборонено ввозити до Російської імперії, що і було затверджено постановою Санкт-Петербурзького комітету з іноземної цензури від 22 січня 1914 року.

Продовженням заборон закордонних видань творів Шевченка стали суворі репресії, застосовані проти львівського видання "Кобзаря" 1908 року, що вийшов за редакцією Івана Франка. І це

тим більше прикро, бо цей "Кобзар" "за кількістю творів і багатством варіантів перевершив усі попередні видання" [6, 821].

Обидва томи цього видання невдовзі після виходу було розглянуто київським окремим цензором з іноземної цензури, який 17 листопада 1910 року надіслав у Центральний комітет з іноземної цензури циркуляр за № 1488, за яким перший том дозволявся зі значними купюрами (вилучалися дві сторінки тексту повністю і близько 80 рядків з різних творів), другий же том заборонявся цілком.

До своєї резолюції цензор додав розгорнутий коментар причин цієї заборони з детальним переліком особливо "небезпечних" сторінок. З огляду на виняткову важливість цих архівних матеріалів, вважаємо за необхідне навести їх повністю.

Том I:

"У вірші "Розрита могила" (стор. 225-6) накликаються прокляття на нерозумного Богдана (який об'єднав Малоросію з Росією); сини України на чужій (російській) роботі і, як ренегати, допомагають "москалю" здирати сорочку з матері-України та катувати її". Вірш було заборонено повністю.

"У вірші "Сон" (стор. 241–258) зневажається пам'ять імператора Миколи I, від якого придворні нібито отримують побої і, в свою чергу, б'ють жителів столиці, ображається пам'ять імператора Петра I та імператриці Катерини II".

"У вірші "Великий льох" імператриця Катерина II іменується голодною вовчицею і лютим ворогом України, а росіяни, за Указом ("По милості Божій"), заявляють малоросам: "і ви наші, і все наше".

"У вірші "Суботів" ("Стоїть в селі Суботів..." – О. Н.) Богдан Хмельницький звинувачується у тому, що він немовби загубив убогу сироту Україну".

"У вірші "Кавказ" говориться, що заради підкорення Кавказу пролито стільки сліз і крові, що їх вистачило б напоїти усіх імператорів; там же ставляться у паралель "борзі, гончі, псарі і наші батюшки-царі"; імператор Микола I іменується "катом України".

"У вірші "Заповіт" малороси закликаються до *зрадницького діяння* (виділення наше. – О. Н.): покропити волю вражою злою кров'ю (російською), яку Дніпро понесе з України у Чорне море".

"З огляду на наведені цитати, книга може бути дозволена, але, стосовно до п. 1 ст. 101, ст. 107, ст. 128 та п.п. 1 і 6 ст. 129 Кримінального кодексу, з виключенням сторінок 225 та 226, а також вказаних рядків на сторінках 251-3, 311, 316, 324, 346-7, 350 і 379".

Том II:

"У вірші "Іржавець" висловлюється жаль, що запорожці (у 1709 році) не відбили у росіян Полтаву, бо після шведів Малоросія страждала від росіян більше, ніж раніше від Польщі; імператору Петру I, кату України, Богоматір помстилася, пославши передчасну смерть.

У вірші "Чернець" оплакується результат полтавської перемоги та знищення Січі, бо росіяни "місять глину на малоросах".

У вірші "Царі" поет збирається зігнати оскотину на коронованих главах і піддержати (алегорич.) в руках святопомазаний чуб; він висміює перелюбство псаломспівця Давида та перелюб рівноапостольного князя Володимира, закінчуючи побажанням, щоби святих царів, тиранів [нерозбірл. – О. Н.] обезглавили кати.

У вірші "Якби ви знали..." поет підозрює Бога у солідарності з "панамі" і в образах, які чинилися селянам; поету "здається, що і самого Бога люди прокляли".

У вірші "Неофіти" святі угодники іменуються німими кастратами, поборниками сивого верхотворця. Основна теза поета, що попи та царі – брешуть і не гідні пошани.

У вірші "Юродивий" імператор Микола I порівнюється із фельдфебелем та Сарданапалом, іменується безбожним, творцем зла, жорстоким гонителем правди, там само поет узагальнює царів епітетом "погані" і по-блюзнірському сумнівається у всевіданні Духа Святого.

У вірші "Я не нездужаю" імператору Миколі I дається епітет "дурного", а у вірші "Во Іудеї" – "п'яного царя-владики".

На початку поеми "Марія" поет називає сучасних монархів "іродами". У вірші "Осії. Глава XIV" висловлюється обурення з приводу об'єднання Малоросії, рекомендується не покладати надії на царя і боятися "царської ласки", яка обкрадає (позбавляє добробуту) підданих.

У вірші "Молитва" "царям – всесвітнім кривавим шинкарям, неситим очам" – вимолюються у Бога кайдани, "Гімн черничий" у блюзнірській молитві малює хіть черниць, які, "зневажаючи Бога, співають алілуя".

У вірші "Світе ясний" поет закликає волю драги багрянці на онучі, закуряти люльки із кадил, топити піч іконами і замітати хату церковним кропилом. У вірші "Ликері" візантійський Саваоф (православний Бог) змальовується брехливим.

У вірші "Хоча лежачого й не б'ють" народу обіцяється, що він "поведе царя до ката", а у вірші "О люди, люди..." поет доводить, що царі народу не потрібні і заслуговують смерті й кари.

У вірші "Якось-то йдучи..." поет обурюється, що "попора рабів звела над Невою осквернені палати" (Зимовий палац). Царів він прирівнює до псарів.

Нарешті у вірші "Бували війни" Шевченко пророкує, що "(український) козак розтрончить трон, порве порфиру і роздавить (царя) кумира тих малоросів, які працюють на чужу вітчизну (Росію)". Бачачи у наведених цитатах хулу на предмети вірувань і насмішку над ними, заклик до самовідторгнення Малоросії від Росії, тобто до зрадницьких діянь, образи пам'яті імператора Петра I, Миколи I і Олександра II, зухвалу неповагу до великоросійського племені, вважаємо, що *книга*, відповідно до ст. 73, 74; п. 1 ст. 101, 128 і також п. 1 і 6 ст. 129 Кримінального кодексу, *підлягає забороні* (виділення наше. – О. Н.) [7, 55 – 56].

До висновку, крім того, додається постскриптом, де зазначається, що всі інкриміновані місця були вміщені у "Кобзарі" 1908 року (СПб)".

Після вихода у світ циркуляра П. Столипіна 1910 року, закордонним виданням української книги, а тим більше творам Т. Шевченка, взагалі майже неможливо стало потрапити на територію імперії. Саме тому згадки про подання на розгляд цензури закордонних видань Т. Шевченка майже не трапляються на сторінках цензурних журналів.

Так, одна з останніх задокументованих заборон закордонних видань творів Тараса Шевченка стосується видання "Кобзар (вибір поезій)". – Вип. I. – Відень, 1914 (Видання "Союзу Визволення України")".

Ця книга надійшла на розгляд цензури 19 червня 1915 року. Переглянувши книгу, цензор Васнецович-Макаревич заявив, що "уже в передмові видання з перших же слів рельєфно виступає ненависть його (Шевченка. – О. Н.) до царської Росії, котра душить Україну, а щоб задушити її до кінця, намагається заволодіти

Галичиною, порівняно вільною під владою Австрії". У саму ж книгу увійшли заборонені у Росії твори Шевченка "Сон", "Кавказ", "Псалми Давидові" та ін. "З огляду такого тенденційного характеру видання, — читаємо у висновку цензора, — це видання, звичайно, підлягає безумовній забороні" [8. 15].

Як бачимо, із восьми закордонних видань, яким пощастило потрапити на територію імперії, офіційно жодне не було допущено до обігу. Причина такого ставлення цензури до цих видань полягала в тому, що вони містили передусім твори Тараса Шевченка, які або були заборонені в Росії взагалі й жодного разу там не друкувались, або були надруковані зі значними купюрами, крім того, всі ці видання виходили "без дотримання правил російського правопису".

1. Огієнко І. *Тарас Шевченко*. — К.: *Наша культура і наука*, 2002.

2. *Архів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. — Ковалев І. *Т. Г. Шевченко и царская цензура*. — 528 с. — Ф. 1. — Од. зб. 568.

3. Тимошик М. *Йї величність — книга*. — К.: *Наша культура і наука*, 1999.

4. *Кобзарь Тараса Шевченка. Частина перша*. — Женева: Печатня "Громади", 1878. — 128 с. Репринтне видання. Із післямовою та примітками М. Михальчука. — К.: *Добровільне Товариство любителів книги Української РСР*, 1991.

5. *Національна бібліотека України ім. В. Вернадського НАН України. Інститут рукописів*. — Ф. 1. — Од. зб. 12 595.

6. *Тарас Шевченко // Енциклопедія українознавства: У 10 т.* — Париж; Нью-Йорк, 1984. — Т. 10.

7. *Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАУ)* — Ф. 295. — Оп. 1. — Од. зб. 305.

8. *ЦДІАУ*. — Ф. 295. — Оп. 1. — Од. зб. 301.

ЗМІ та іміджування політиків

У статті досліджується формування деяких аспектів іміджу політиків, що базуються на репрезентованому засобами масової інформації мовленні представників політичної верхівки.

In the article it is researched the aspects of image of politicians.

Проблема дослідження.

Засоби масової інформації досить часто виступають рупором презентації іміджу політичних лідерів. Іміджування деяких політиків (В. Литвин, Є. Марчук, Ю. Тимошенко, В. Хорошковський, В. Ющенко) у період передвиборної кампанії до Верховної Ради України (2002) відбувалося засобами відомого у журналістиці публіцистичного жанру – відкритого листа.

Аналіз тексту відкритого листа як знакового замінювача образу певного фігуранта можна робити за допомогою різних методів, що пропонуються в іміджелогії (семантичний аналіз, контент-аналіз, метод форматування, метод акцентування уваги, метод заміни цілей, мотиваційний аналіз тощо). З лінгвістичної точки зору, для аналізу текстів політиків можна звернутися до таких методів, як метод опозицій, дистрибутивний аналіз, валентнісний аналіз, контекстологічний аналіз та ін. На відміну від названих вище методів ми пропонуємо свій оригінальний метод психолінгвістичного тлумачення за моделлю вербальної експлікації іміджу політика в ЗМІ (далі скорочено – модель ВЕІП [6, 7]).

Модель ВЕІП складається з чотирьох сутностей: фоносемантикон, вербосемантикон, синтагмасинтаксикон і текстопрагматикон.

Фоносемантикон – це сутність ВЕІП, в якій фонеми та звуки мовлення групуються в психологічні операційні одиниці (сприйняття синтагми, побудування речення у внутрішньому синтаксисі, або у внутрішньому мовленні, породження "агресивного" чи "приємного" тексту, ідентифікація мовленнєвих звуко-літерних одиниць, "селекція" актуальних/неактуальних зна-

ків мовної та мовленнєвої систем тощо), набуваючи при цьому певного смислу, в якому ідентифікують глибинні консонантні моделі слова.

У значення терміна "вербосемантикон" ми вносимо такий смисл: одна з сутностей ВЕІП, за допомогою якої носій мови знаходить у своєму мисленні вербальне репрезентування семантичних складників, графічних та знакових утворень, що експлікуються в слові.

Наступна сутність ВЕІП – синтагмасинтаксикон – це та, що функціонує в мисленні носія мови, виконуючи операції мисленнєвого синтаксуювання та сегментування при породженні або при сприйманні мовлення.

У поняття текстопрагматикону ми включасмо: поєднання формально-логічних операційних структур мовленнєвого потоку з їх прагматичним навантаженням.

Всі перелічені елементи ВЕІП не можуть вважатися ієрархічно побудованими, тому що домінантність їх функцій зумовлена актуальністю запиту поведінки носія мови.

У статті ми розглядаємо мовлення політичного лідера з точки зору текстопрагматикону або з позицій впливу мовленнєвих витворів політика на свідомість споживача інформації (у тому числі і на свідомість електорату під час виборчої кампанії).

Текстопрагматиконом ми називаємо таку сутність моделі вербальної експлікації іміджу політика, яка завдяки певним мовленнєвим текстовим операціям політичних лідерів спричиняє вплив на свідомість споживача. За допомогою таких мовленнєвих операцій утворюється прагматичний потенціал, що, перш за все, притаманний тексту як психолінгвістичній одиниці. Най-

частіше тексти, що мають прагматичне навантаження, у засобах масової інформації "несуть" у собі певний набір (парадигму) певних маркерів. Саме такі прагматичні маркери у ЗМІ й утворюють психолінгвістичний континуум, який експлікує реальний імідж політика. Іншими словами, на нашу думку, можна здійснити пошук певних парадигм (а може, й парадигми), які б відбивали реальні риси "ансамблів" (термін належить: [2]) знаків-замісників (іміджу) політика в текстах, що функціонують у ЗМІ.

Виходячи із зазначеного, ми сформулювали таку *гіпотезу*: політичний лідер може експлікувати у своїх мовленнєвих витворах (текстах) у ЗМІ риси особистісного реального іміджу.

Для перевірки висунутої гіпотези було проведено ряд експериментальних досліджень, які уклалися у такий план:

- 1) формулювання методів та методології дослідження;
- 2) пошук валідних методик, які можуть гідно репрезентувати наш задум;
- 3) проведення експериментальних досліджень;
- 4) формулювання висновків, на базі яких:
 - а) вищелювання певних прагматичних маркерів реального іміджу політиків,
 - б) зведення таких маркерів у схему,
 - в) побудування повної схеми текстопрагматикону як однієї з сутностей моделі вербальної експлікації іміджу політиків у ЗМІ.

Ми визначили, що методологією нашого дослідження виступають такі методи, підходи і типи аналізів: гіпотетико-дедуктивний метод, дистрибутивно-статистичний метод, аналіз документів, спостереження, експеримент; психолінгвістичний і соціолінгвістичний аналіз мовленнєвої діяльності політиків.

Об'єктом дослідження ми обрали вербальні маркери іміджу політика, що фіксуються в його публічному виступі в ЗМІ. Жанром публіцистичного тексту було обрано "відкритий лист".

Дослідницька процедура передбачала пошук тексту відкритого листа за такими критеріями:

- 1) текст повинен бути надрукованим українською (або російською) мовами;
- 2) текст повинен належати українському політику, який живе в Україні;
- 3) обсяг тексту відкритого листа не повинен мати менше 500 слів і не перевищувати показник 1100 слів;

4) відкритий лист повинен мати політичну тематику;

5) дата опублікування тексту відкритого листа повинна укладатися в діапазон 2001 – 2003 років.

Аналіз документа (тексту відкритого листа) проводився за *методикою побудування денотативної структури тексту* [3, 147–169]).

Метою використання згаданої методики слід вважати у нашому дослідженні прагнення порівняти такі положення-критерії, як:

- 1) ієрархії змістових одиниць тексту;
- 2) принципи виокремлення імен таких одиниць та їх відносин;
- 3) засіб організації змістових одиниць у цілісну структуру.

Для досягнення поставленої мети слід було провести ряд процедур.

Перша процедура

Визначили ієрархію підтем і субпідтем, що проводилося таким чином:

- 1) виокремили "ключові" елементи тексту;
- 2) визначили субпідтеми;
- 3) виокремили підтеми;
- 4) графічно подали ієрархію підтем і субпідтем;
- 5) визначили співвідношення денотатів.

Друга процедура

Визначення імен денотатів.

Третя процедура

Визначення найменувань відносин.

Текст відкритого листа у нашому дослідженні був таким [8, 6].

Посада політика, на якій він перебував на час опублікування відкритих листів, – лідер виборчого об'єднання "Команда озимого покоління" (2002).

Текстовий масив політика мав такі параметри і дані (див.: Додатки до статті, табл. 1).

Глобальною темою тексту відкритого листа політика В. Хорошковського є тема, яку ми можемо в робочому порядку, для побудування графі денотативної структури тексту, назвати так: "Популізм у виборчій кампанії".

Теми денотативної графі відкритого листа політика В. Хорошковського такі:

- 1) вибори;
- 2) команда "озимих";
- 3) соціал-популісти;
- 4) відсутність правди;
- 5) позиція нового покоління;

- 6) правда важка;
- 7) команда "озимих".

Особливістю цих тем є те, що дві з них (2, 7) збігаються за назвою. Аналіз показав, що збіг фіксується й за семантикою назв тем. Тому на рис. 1 така подібність була визначена додатковими лініями, які проведені через весь рисунок (див.: Додатки до статті).

Між назвою глобальної теми "Популізм виборчої кампанії" і першою темою "Вибори" існує предикативний зв'язок (відносини), який ми назвали "може привести". "Розгортання" схематичного запису можна уявити таким чином: "Популізм у виборчій кампанії може привести вибори ...". Другу тему "Команда "озимих" з генеральною темою зв'язує назва предикативних відносин "відштовхують", що утворює при "розгортанні" тексту документа такий вислів: "Команда "озимих" відштовхує популізм у виборчій кампанії...". Третя тема "Соціал-популісти" пов'язана з глобальною темою предикатом "проводять" і має такий неповний вигляд: "Популізм у виборчій кампанії проводять соціал-популісти ...". Далі четверту тему "Відсутність правди" з глобальною темою можна зв'язати за допомогою предикативного вислову "це", що надає всьому денотативно-предикативному "ланцюжку" такий вигляд: "Популізм у виборчій кампанії – це відсутність правди...". П'яту тему "Позиція нового покоління" ми узгодили з глобальною темою завдяки предикату "не приймає", що призвело до такої експлікації відносин між двома головними (верхніми у рис. 1) ланками: "Позиція нового покоління не приймає популізм у виборчій кампанії...". Для семантичного "розгортання" текстового масиву (через глобальну тему) відкритого листа політика В. Хорошковського завдяки шостій темі "Правда важка" нам знадобився предикат "не розповідає про", що, у свою чергу, утворило такий семантичний (денотативно-предикативний) ланцюг: "Популізм у виборчій кампанії не розповідає про важку правду...". І, нарешті, остання – сьома – тема "Команда "озимих" утворила семантичний зв'язок з глобальною темою за допомогою предиката "не приймає", що створило таке "розгортання": "Команда "озимих" не приймає популізм у виборчій кампанії".

"Розкриття" тем супроводжує розгалужена мережа підтем і субпідтем за допомогою предикативних імен зв'язків між назвами денотатів, що висловлені іменами тем і субпідтем.

Першу тему "Вибори" відкритого листа політика В. Хорошковського розкривають такі дві підтеми:

- 1.1. Шанс.
- 1.2. Вибори.

Тема "Вибори" пов'язана з підтемою "Шанс" предикатом "дають", що дозволяє "розгорнути" цей фрагмент тексту відкритого листа таким чином: "Вибори дають шанс ...". Щодо другої підтеми "Вибори" ми не експлікували предиката, тому що таким же іменем називається і тема цього фрагмента тексту політичного документа.

У другій темі "Команда "озимих" "розгортання" відбувається також двома підтемами, а саме:

- 2.1. Два місяці тому.
- 2.2. Правий вибір.

Між підтемою "Два місяці тому" і темою "Команда "озимих" існує предикативний зв'язок, який ми означили іменем "мала надію", що дало змогу утворити таку ланку ланцюжка: "Команда "озимих" мала надію два місяці тому ...".

Поєднанням назви теми "Команда "озимих" і підтеми "Правий вибір" став предикат з іменем "обрала", який "привів" нас до утворення такого вислову: "Команда "озимих" обрала правий вибір ...".

Для того щоб "розшифрувати" третю тему "Соціал-популісти", автор відкритого листа В. Хорошковський запропонував такі дві підтеми:

- 3.1. Обіцянки.
- 3.2. Концепція "озимих".

Тема "Соціал-популісти" і підтема "Обіцянки" була "скріплена" предикатом "ведуть до" і дала змогу скласти такий вислів: "Соціал-популісти ведуть до обіцянок ...". Водночас ще одна підтема "концепція "озимих" утворила такий вислів разом з назвою теми "Соціал-популісти": "Соціал-популісти не приймають концепцію "озимих"...". Універсальність наведеного "розгорнутого" вислову полягає в тому, що його "безболісно" можна читати й у зворотному напрямку: "Концепція "озимих" не приймає соціал-популістів...". З приводу подібного ефекту слід зазначити, що таку універсальність можна спостерігати у випадку, коли до кінця непродуманого є схема синтаксичного побудовання синтагм та речень. З цього випливає: політик В. Хорошковський не ретельно підбирав вислови та слова для того, щоб викласти своє ставлення до політичної опозиції. У свою чергу така

прагма-лінгвістична неохайність призвела до його політичної некоректності. Від фіксації останнього факту імідж політика В. Хорошковського потерпав як імідж молодого малодосвідченого претендента на "високі" для нього посади в політиці.

Дві підтеми "працюють" для того, щоб розтлумачити тему *"Відсутність правди"*:

4.1. Відсутність правди.

4.2. Простір для нового покоління.

Для "розгортання" теми *"Відсутність правди"* авторів було достатньо й однієї підтеми, назва якої не збігалася б з назвою самої теми. Такою несхожою у вислові назвою стала підтема *"Простір для нового покоління"*. Посаднала згадані тему і підтему назва предиката "не веде до", що призвело до створення такого формально-семантичного ланцюга: *"Відсутність правди не веде до простору для нового покоління..."*.

До уваги на цьому етапі аналізу не беремо підтему *"Відсутність правди"* ідентичну до назви тему, тому що між двома однаковими назвами різного рівня (темою і підтемою) не може утворюватися предикат.

Всього одна підтема знадобилася для "розгортання" сутності п'ятої теми *"Позиція нового покоління"*:

5.1. Права позиція "озимих".

"Розгортання" зазначеної теми відбулося завдяки назві предиката "то є", що привело до утворення вислову: *"Позиція нового покоління то є права позиція "озимих"..."*. Тут можна вести розмову про досить лаконічну форму висловлення авторської думки, чого не спостерігається під час аналізу текстів відкритих листів інших політиків.

Також дві підтеми можна спостерігати при аналізі шостої теми *"Правда важка"*:

6.1. Важка правда.

6.2. Справжні праві.

Між темою *"Правда важка"* і підтемою *"Справжні праві"* функціонує предикат, назва якого передається словом "створює". Сукупність денотативних висловів і предиката утворює такий вислів: *"Важку правду створюють справжні праві..."*. У такому "розгорнутому" вислові відчувається не зовсім чітка семантика фрагмента тексту відкритого листа політика В. Хорошковського. Для утворення і підтримки потрібного іміджу політичному суб'єкту слід не забувати, що смисл вислову *"Важку правду створюють*

справжні праві ..." може бути трактований і негативно, й позитивно. Так, з негативного боку, можна зрозуміти, що саме *"справжні праві"* винні у тому, що існує *"важка правда"*. Вони – *"справжні праві"* – є причиною такої *"важкої правди"*. Така семантика вислову додає негативний смисл реченню і фрагменту тексту як політичного документа. Але з позитивного боку, вислів *"Важку правду створюють справжні праві..."* говорить про те, що саме *"справжні праві"* "доросли" до того, щоб висловлювати *"важку правду"*. Вони – *"справжні праві"* (мається на увазі *"Команда озимого покоління"*) – готові до політично шляхетного вчинку – визнати цю *"важку правду"*. До таких політичних безстрашних молодиків може й примкнути та частина електорату, яка бажає змінити старі кадри й оновити не тільки політику, але й всі галузі життя. Тобто тут можна говорити про досить позитивний вектор експлікації іміджу політика у засобах масової інформації.

До складу "розгортання" сьомої теми *"Команда озимих"* входять також дві підтеми, а саме:

7.1. "Озиме" покоління.

7.2. Голоси на виборах.

Для "розгортання" повного ланцюга з теми *"Команда озимих"* і підтемою *"Голоси на виборах"* служить предикат *"просить"*. Утворюючи формально-семантичний "ланцюг", сукупність згаданих вище лексичних одиниць приймає такий вигляд: *"Команда озимих" просить голоси на виборах ..."*. Незважаючи на правильність синтаксичної побудови даного вислову – частини денотативно-предикативної графі тексту відкритого листа політика В. Хорошковського, зазначимо, що семантичний відтінок предикативної частини *"просить"* вислову *"Команда озимих" просить голоси на виборах..."* має смисл, що можна розцінити як принижувальний. Часто відкриті листи політиків (наприклад Ю. Тимошенко, В. Ющенко, Є. Марчука) не мають семантики слова *"просить"*. До речі, у тексті відкритого листа політика В. Хорошковського такий принижувальний смисл відбито в словах: *"Я звертаюсь до Вас за допомогою: правому виборчому блоку – "Команді озимого покоління" – потрібні Ваші голоси"* [8, 6]. Ніхто з політиків, звертаючись до виборців, не писав так відверто, ніхто не просив про допомогу. З боку іміджбідінга (системи й тактики утворення

іміджу фігуранта), вживання наведеного вище вислову не підтримує образ політичного суб'єкта, гідного передвиборної боротьби, уваги з боку виборців. З точки зору електорату, або простих людей, які сприймають політичні тексти без намагання побачити в них "щось поміж рядків", саме такої семантики буде досить, щоб зворушити пересічного читача (слухача). Саме такі, проникливі та чесні, слова можуть спонукати виборців до позитивного вибору політиків – авторів таких листів.

Інтерпретацію кількості лексичних елементів, що становлять субпідтеми і ключові слова та синтагми тексту відкритого листа політика В. Хорошковського, зроблено нижче: проти назви кожної теми зазначено кількість назв субпідтем, а також ключових слів і словосполучень.

Таблиця 1

	ключові слова	субпідтеми
I. Вибори	3	8
II. Команда "озимих"	4	16
III. Соціал-популісти	4	21
IV. Відсутність правди	8	24
V. Позиція нового покоління	2	8
VI. Правда важка	3	9
VII. Команда "озимих"	5	22

З аналізу текстів відкритих листів Ю. Тимошенко, В. Ющенка, В. Литвина і Є. Марчука, що відображений у попередніх наших дослідженнях [7], ми дізналися про кількість тем, підтем, субпідтем і ключових слів цих політиків. Шляхом внесення в табл. 2 даних В. Хорошковського, наведених в табл. 1, і з врахуванням згаданих вище даних, ми отримали такий її вигляд:

З метою аналізу внесених до табл. 2. даних слід пояснити їх інтерпретацію. Так, для визначення середніх показників (див. графу "Середній показник") ми склали цифрові показники за одним критерієм (наприклад, за критерієм "Кількість тем"): $5+8+6+7+10 = 36$ і поділили отриману суму на кількість політиків (5), тексти відкритих листів яких ми досліджували: $36 : 5 = 7,2$. Таким чином, показник "7,2" у робочому порядку ми прийняли за "центр норми" у межах критерію "Кількість тем".

Як відомо, центральний показник норми не може прийматися за абсолютний, тому що далеко не всі явища і процеси можна "втиснути" у такий "жорсткий" показник. До того ж, у природі так не буває, щоб явища або процеси "підходили" точно до показника норми. Взагалі, поняття "норма" – дуже розпливчате, аморфне, [1; 5], тому існують допускові межі для того, щоб вважати той або інший процеси такими, які "входять" у поняття "норма". У нашому випадку ми "допустили" до норми всі ті показники, які входили в діапазон – $10 \pm 10\%$ від "центру норми". Це означає, наприклад, щодо "центру норми" для показника "Кількість тем" у табл. 2, якщо центром норми вважати показник "7,2", то " -10% " дорівнює показнику "5,8" (від показника 7,2 відняли 10% , або 1,4, і отримали показник нижнього бар'єра 5,8). Показник верхнього бар'єра визначили таким чином: до показника центру норми 7,2 додали показник, який становить 10% від показника 7,2, що дорівнює 1,4, і отримали показник "8,6". Таким чином, було в робочому порядку встановлено, що діапазон норми для критерію "Кількість тем" становить "5,8–8,6".

Таблиця 2

N П/п	Прізвища Політика	Цифрові показники			
		Кількість тем	Кількість підтем	Кількість субпідтем	Кількість ключових слів
1.	Литвин В.	5	5	25	139
2.	Марчук Є.	8	8	12	90
3.	Тимошенко Ю.	6	15	41	127
4.	Хорошковський В.	7	13	29	108
5.	Ющенко В.	10	11	30	118
6.	Середній показник	7,2	10,4	27,4	116,4
7.	Діапазон норми	5,8-8,6	9,3-11,4	24,7-30,1	104,8-128

Таким же чином визначили й показники діапазону норми для решти критеріїв (див. графу "Діапазон норми" у табл. 2).

Аналіз даних, наведених у табл. 2, дозволив нам констатувати такі особливості:

1. Кількість тем, підтем, субпідтем та ключових слів і понять у текстах відкритих листів політиків, мовлення яких ми аналізували, різна.

Зазначена різниця досить очевидно фіксується, що ще раз підтверджує можливість ідентифікації особливостей іміджу кожного політика завдяки їх вербальним текстам у ЗМІ.

2. Аналіз даних дозволяє зауважити, що:

– серед таких політиків, як В. Литвин, Є. Марчук, Ю. Тимошенко, В. Хорошковський та В. Ющенко, четверо (крім В. Литвина) мають показники, які "входять" у робоче поняття "діапазон норми";

– кількість тем (5) у тексті відкритого листа політика В. Литвина недостатній для цієї групи політиків, щоб бути названим "нормальним", або, в нашому випадку, достатнім для формально-семантико-синтаксичного "розгортання" тексту політичного документа;

– кількість тем (10) у тексті відкритого листа політика В. Ющенко виходить за межі "діапазону норми" для зазначеної групи політиків, що може свідчити про перевищування (велику кількість) або перенасичення темами денотативної графі політика;

– досить близьким до "нижньої" межі (5,8) слід вважати показник (6) кількості тем у тексті відкритого листа політика Ю. Тимошенко;

– близькими до середнього показника (7,2), або до "центру норми", є показники кількості тем у тексті відкритих листів політиків Є. Марчука (8) і В. Хорошковського (7).

Отже, можемо зробити висновки про те, що політики В. Литвин і В. Ющенко обрали досить різні (у нашому аналізі – досить полярні) форми висловлення своїх політичних думок та сподівань. Якщо політик В. Литвин "розгортає" свою глобальну тему всього 5 темами, то політик В. Ющенко для цього пропонує 10 тем. Зазначений факт різниці можна тлумачити як фіксацію вміння або, навпаки, невміння точно і стисло донести до електорату те, про що хотів автор-політик сказати. На нашу думку, вміння бути стислим і точним більш притаманне політику В. Литвину, ніж політику В. Ющенко. Може, саме тому фіксується така особливість, що політик

В. Литвин має вчений ступінь, посаду та звання члена-кореспондента НАН України, професора. Іншими словами, політик В. Литвин – професійно пише тексти, вміє їх складати. Але тут можна протиставити з боку політика В. Ющенка теж вагомий аргумент: у нього також є вчений ступінь кандидата економічних наук. Таким чином, наявність у політиків учених ступенів ще не забезпечує їх однакової лаконічності, стислості у висловленні своїх думок. Отже, підтверджується ще раз наше припущення щодо можливості яскравої експлікації особливостей іміджу політиків у ЗМІ.

3. Серед особливостей і тенденцій, що фіксуються при порівнянні певних тенденцій і особливостей показників за критерієм "Кількість підтем" (див. табл. 2.) в графах денотативної структури текстів відкритих листів політиків В. Литвина, Є. Марчука, Ю. Тимошенко, В. Хорошковського і В. Ющенко, ми можемо виокремити такі:

– чотири з п'яти політиків мають таку кількість підтем, яка не входить до робочого (для нашого аналізу) поняття "діапазон норми"; серед таких чотирьох політиків – В. Литвин, Є. Марчук, Ю. Тимошенко і В. Хорошковський;

– досить "відірваними" від робочого для нас поняття "діапазон норми" є показники кількості підтем у структурі денотативної графі текстів відкритих листів політика В. Литвина (у нього 5 підтем) і політика Ю. Тимошенко (15 підтем).

Якщо у політика В. Литвина найменший показник (5), то у політика Ю. Тимошенко – найбільший (15). Можна пояснити таку розбіжність з двох боків.

Свій вербальний імідж як політиків, що не "дотягують" до поняття "діапазон норми", зафіксували в нашому аналізі два політики: Є. Марчук і В. Хорошковський. Але їх "наближення" до норми свідчить про певну тенденцію покращити своє мовлення, а також про те, що їх мовленнєві особливості близькі до нижньої (Є. Марчук) та до верхньої (В. Хорошковський) меж діапазону норми.

Таким чином, ми вважаємо, що політик В. Ющенко найкраще фіксує свої мовленнєві здібності в тексті відкритого листа виборцям, найгірше, у нашому випадку, – політики В. Литвин і Ю. Тимошенко. Перший (В. Литвин) тому що досить стисло висловив свої думки, друга (Ю. Тимошенко) тому що репрезентує свої дум-

ки досить поширено, не піклуючись про якість сприйняття вербальних породжень.

Аналіз кількості підтем у графах денотативної структури текстів відкритих листів згаданих політиків повністю доводить припущення щодо реальної можливості вербальної експлікації іміджу політиків у ЗМІ.

4. Інтерпретація показників табл. 2 за критерієм "Кількість субпідтем" привела нас до констатації такої особливості щодо можливості експлікації іміджевих характеристик політиків у ЗМІ: кількість субпідтем у текстах відкритих листів політиків В. Литвина, Є. Марчука, Ю. Тимошенко, В. Хорошковського, В. Ющенка різна, що доводить правильність нашого припущення – імідж політиків експлікується в їх мовленнєвих особливостях.

Подальший аналіз показників табл. 2 свідчить, що кількість субпідтем політиків В. Литвина (25), В. Хорошковського (29) і В. Ющенка (30) "входить" у діапазон норми, який становить 24,7–30,1 субпідтем. Порівняння показників графів денотативної структури текстів відкритих листів зазначених політиків за критеріями 1–3 (критерій 1 – "Кількість тем"; критерій 2 – "Кількість підтем"; критерій 3 – "Кількість субпідтем") дозволили нам зауважити таке:

1) досить низькі показники "розгортання" тексту фіксуються у політика В. Литвина, що може означати або вміння стисло складати тексти відкритих листів, або невміння висловлювати свою думку розлого в такому жанрі політичних документів; можна припустити, що політики Є. Марчук, Ю. Тимошенко, В. Хорошковський і В. Ющенко не є тими, показники текстів яких можуть утворити "взірець" або норму;

2) показники політика В. Хорошковського є в межах норми (у двох випадках: показники за критерієм 1 і 3) та поза межами норми (в одному випадку: показник за критерієм 2) і свідчать, на нашу думку, про те, що автор відкритого листа має певний досвід зі складання політичних документів публіцистичного характеру, але інколи (критерій 2) не утримує своїх публіцистичних вмінь та здібностей і перебільшує "розшифрування" своїх думок за допомогою зайвих підтем.

Показники за критерієм 4 – "Кількість ключових слів та понять" (див. табл. 2) допомогли встановити повну картину аналізу графів денотативної структури текстів відкритих листів

політиків В. Литвина, Є. Марчука, Ю. Тимошенко, В. Хорошковського і В. Ющенка. Серед певних особливостей і тенденцій, що ми зареєстрували, були визначені такі:

1) кількість ключових слів та понять у графах денотативної структури текстів відкритих листів п'яти політиків різна, що доводить наше припущення щодо можливості вербальної експлікації іміджу політиків у ЗМІ;

2) показники кількості ключових слів і понять у графах денотативної структури текстів відкритих листів політиків Ю. Тимошенко (127), В. Хорошковського (108) і В. Ющенка (118) входять у діапазон норми (104,8 – 128).

Пояснити факти і особливості, зазначені у п.1, 2, можна, на наш погляд, таким чином.

Результати кількості ключових слів і понять у текстах відкритих листів політиків Ю. Тимошенко, В. Хорошковського і В. Ющенка "втискуються" в показники діапазону норми, що можна тлумачити як у середньому нормальну здатність згаданих політиків складати тексти політичних документів. Можна твердити, що саме така нормативність експлікує трьох цих політиків як людей стриманих, неемоційних та здатних будувати нормативні вербальні утворення (тексти).

Для перевірки своїх тверджень та припущень, ми звернулися до порівняльного аналізу показників, відбитих у табл. 2. Порівняльний аналіз та інтерпретація даних дали нам можливість сформулювати такі висновки:

1. Всі показники за чотирма критеріями – різні, що дозволяє зробити висновки не тільки про доречність та доцільність проведеного дослідження, але й стверджувати факт реальної можливості експлікації вербального іміджу політиків у ЗМІ.

2. Частковий – "персональний" – висновок.

Аналіз денотативної структури тексту відкритого листа політика В. Хорошковського дозволяє фіксувати відповідність трьох із чотирьох показників критеріїв показникам діапазону норми, чого не спостерігається при аналізі показників денотативної структури текстів відкритих листів політиків В. Литвина, Є. Марчука і Ю. Тимошенко (окрім показників політика В. Ющенка, в якого показники трьох критеріїв відповідають показникам діапазону норми). Так, політик В. Хорошковський має "нормативними" у робочому порядку показники за такими критеріями: кількість ключових слів і сло-

восполучень, кількість субпідтем та кількість тем. Щодо показника за критерієм "кількість підтем", то тут показники діапазону норми перевищені (при найвищому показникові норми 11,4 підтем у графі денотативної структури тексту відкритого листа політика В. Хорошковського зафіксовано 13 підтем, що є перебільшенням). Зазначені факти можуть означати, що політик В. Хорошковський:

- не завжди послідовний у побудові своїх вербальних конструкцій;
- не завжди послідовний у своїх вчинках;
- досить часто робить так, як змушує його тимчасова позиція (наявність ознак конформізму);
- досить часто приймає рішення, яке відповідає розв'язанню тільки тимчасових завдань, що веде до відсутності такої риси, як прагматизм;
- іноді фіксується наявність тенденції до прагматизму (за умови, що безпосередньо особиста безпека політика гарантована);
- досить часто стримує власні вияви до волюнтаризму, що веде до фіксації "блискавичних" ознак порушення вільностей у політиці та в побутовому житті;
- фіксує здатність до нормативності поведінки на сцені політичних подій або високий ступінь соціально-політичного контролю;
- має здатність до "психологічного прориву" у нормативній поведінці як результат постійного стримування власних комплексів (можливість прийняття ненормативних рішень на фоні

постійних стримувань своїх прихованих бажань, за теорією З. Фрейда).

Таким чином, висунута нами гіпотеза про те, що політичний лідер може експлікувати у своїх мовленнєвих витворах (текстах) у ЗМІ риси особистісного реального іміджу, повністю підтвердилася.

1. Братусь Б. С. Аномалии личности: Монография. – М.: Мысль, 1988. – 301 с.

2. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982.

3. Новиков А. И. Семантика текста и её формализация. – М.: Наука, 1983. – С. 147–169.

4. Холод А. М. Мужские и женские речевые картины мира: Монография. – Днепропетровск: Пороги, 1997. – 229 с.

5. Холод А. М. Норма и девиация в сексологии: определение диапазона понятий // Вестник Тамбовского университета. – 2000. – Вып. 2(18). – С. 35–42.

6. Холод О. М. Імідж: мовлення політиків: Монографія: У 2 ч. – К.: 2002. – Ч. I. – 146 с.: схеми.

7. Холод О. М. Імідж: мовлення політиків / Київський національний університет імені Тараса Шевченка / За ред. проф. В. В. Різуна: В 2 т. – К., 2003. – Т. 2. – 259 с.

8. Хорошковский В. Если не будет "правых", то сегодняшние выборы в Верховный Совет превратятся в "мари лимонов" // Факты. – 2000. – 26 февр.

Додатки

Параметри і дані
текстового масиву (відкритий лист) політика В. Хорошковського (1025 сл.)

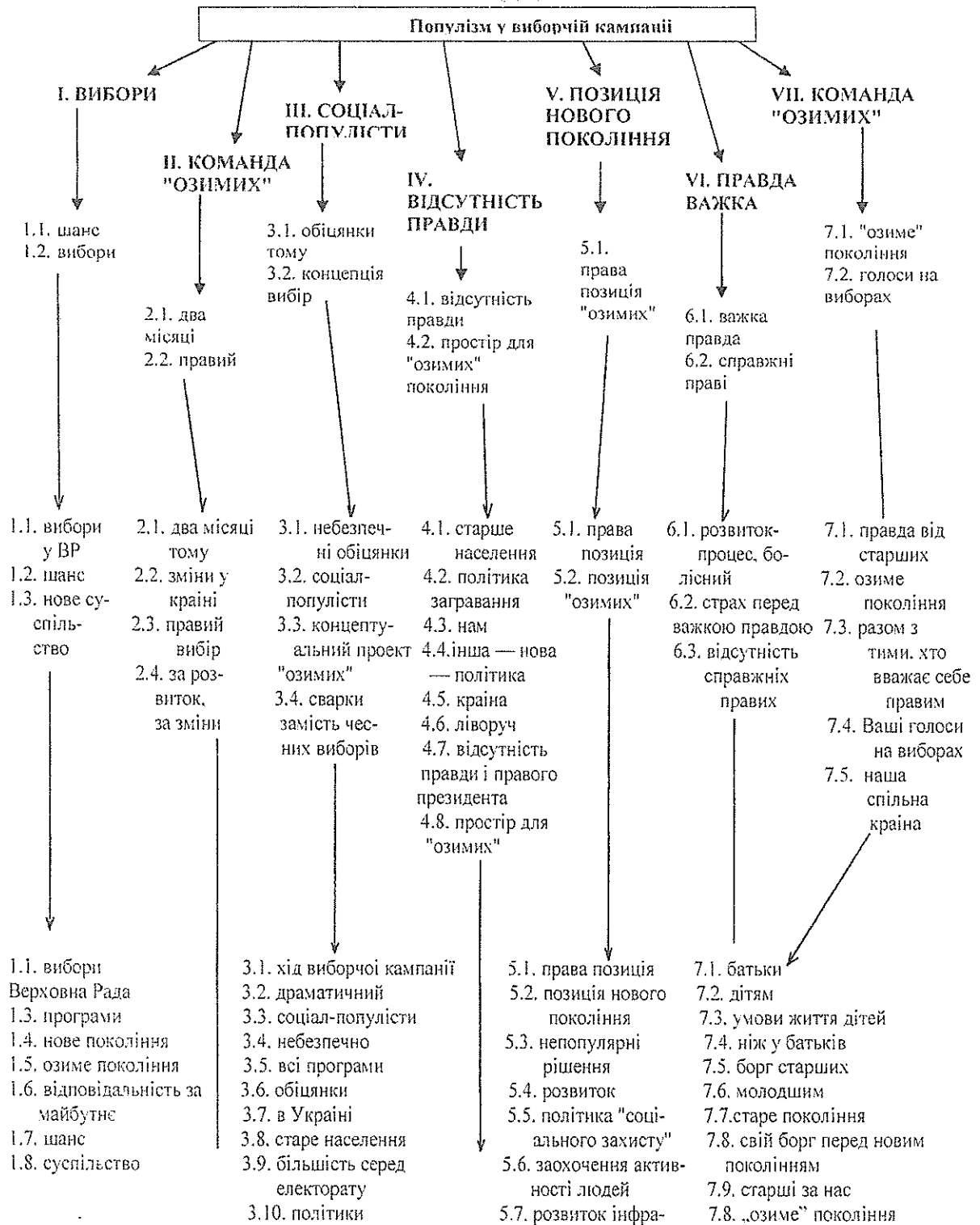
Таблиця 1.

№п/п	Процедури аналізу тексту			
	Перша процедура		Друга процедура	Третя процедура
Ключові елементи тексту	Субпідтеми	Підтеми	Визначення імен денотатів	Визначення найменувань відносин
1.1. вибори	1.1. вибори у Верховну Раду	1.1. вибори	1.1. вибори	1.1. дають
1.2. Верховна Рада	1.2. шанс	1.2. шанс		
1.3. програми	1.3. нове суспільство			
1.4. нове покоління				
1.5. ози́ме покоління				

1.6. відповідальність за майбутнє				
1.7. шанс				
1.8. суспільство				
2.1. старі політики	2.1. два місяці тому	2.1. два місяці тому	2.1. команда "озимих"	2.1. мала надію
2.2. плани нового покоління	2.2. зміни у країні	2.2. правий вибір		
2.3. нове виборче об'єднання	2.3. правий вибір			
2.4. зміни у країні	2.4. за розвиток, за зміни, за відкрите суспільство			
2.5. кадровий конкурс				
2.6. два місяці тому				
2.7. вибір країни				
2.8. правий				
2.9. надія на				
2.10. самостійні українці				
2.11. частина правого флангу				
2.12. до Верховної Ради				
2.13. нові права				
2.14. не консерватори				
2.15. ліберали				
2.16. за розвиток, за зміни, за відкрите суспільство				
3.1. хід виборчої кампанії	3.1. небезпечні обіцянки	3.1. обіцянки соціал-популістів	3.1. соціал-популісти	3.1. ведуть до
3.2. драматичний	3.2. соціал-популісти	3.2. концепція "озимих"		
3.3. соціал-популісти	3.3. концептуальний проект "озимих"			
3.4. небезпечно	3.4. сварки замість чесних виборів			
3.5. всі програми				
3.6.				
3.7. в Україні				
3.8. старе населення				
3.9. більшість серед електорату				
3.10. політики				
3.11. зі старшим поколінням				
3.12. мова соціалізму та популізму				
3.13. вибори				
3.14. вирішальна стадія				
3.15. серйозна тема				
3.16. майбутнє країни				
3.17. концептуальний проект				
3.18. старі партії				
3.19. нічого говорити				
3.20. обговорення особистостей				
3.21. сварки				
4.1. "Команда озимого покоління"	4.1. старше населення	4.1. відсутність правди	4.1. відсутність правди	4.1. веде до

4.2. політика загравання	4.2. політика загравання	4.2. простір для нового покоління		
4.3. старше населення	4.3. нам			
4.4. повернення соціалізму	4.4. інша - нова -- політи			
4.5. стара політика	4.5. країна			
4.6. обрії майбутнього	4.6. вліво			
4.7. нам	4.7. відсутність правди і правого президента			
4.8. інша політика	4.8. простір для "озимих"			
4.9. старі політики				
4.10. майбутнє				
4.11. сварки у ЗМІ				
4.12. країна				
4.13. вліво				
4.14. до популізму				
4.15. небезпечна тенденція				
4.16. у країні				
4.17. пропаганда соціал-популізму				
4.18. важко				
4.19. правого президента				
4.20. відсутність правої позиції				
4.21. відсутність правди				
4.22. соціал-популізм				
4.23. сили нації				
4.24. простір для нового покоління				
5.1. права позиція	5.1. права позиція	5.1. права позиція "озимих" покоління	5.1. позиція нового	5.1. то є
5.2. позиція нового покоління	5.2. позиція "озимих"			
5.3. непопулярні рішення				
5.3. непопулярні рішення				
5.4. розвиток				
5.5. політика "соціального захисту"				
5.6. заохочення активності людей				
5.7. розвиток інфраструктури				
5.8. виокремлення регіонів-лідерів				
6.1. розвиток	6.1. розвиток - процес хворобливий	6.1. важка правда	6.1. правда важка	6.1. створює
6.2. процес хворобливий для старого покоління	6.2. страх перед важкою правдою	6.2. справжні праві		
6.3. команда "озимих"	6.3. відсутність справжніх правих			
6.4. "правими"				
6.5. важко				
6.6. правду				
6.7. страх правди				
6.8. зникнення "правого центру"				

6.9. консерватори-націоналісти				
7.1. батьки	7.1. правда від старших	7.1. озиме покоління	7.1. команда "озимих"	7.1. звертається
7.2. дітям	7.2. озиме покоління	7.2. голоси на виборах		
7.3. умови життя дітей	7.3. разом з тими, хто вважає себе правим			
7.4. ніж у батьків	7.4. Ваші голоси на виборах			
7.5. борг старших	7.5. наша спільна країна			
7.6. молодшим				
7.7. старе покоління				
7.8. свій борг перед новим поколінням				
7.9. старші за нас				
7.8. озиме покоління				
7.9. праву позицію у політиці				
7.10. Я				
7.11. до тих, хто вважав себе правим				
7.12. допомога				
7.13. Ваші голоси				
7.14. Ми - "озимі"				
7.15. вирішальну фазу				
7.16. блискавичну кампанію				
7.17. ми				
7.18. більше ресурсів				
7.19. виборчих фондів				
7.20. якщо українці, які відчують відповідальність за нашу країну				
7.21. розуміння того, що ми разом				
7.22. основи майбутнього нашої спільної країни				



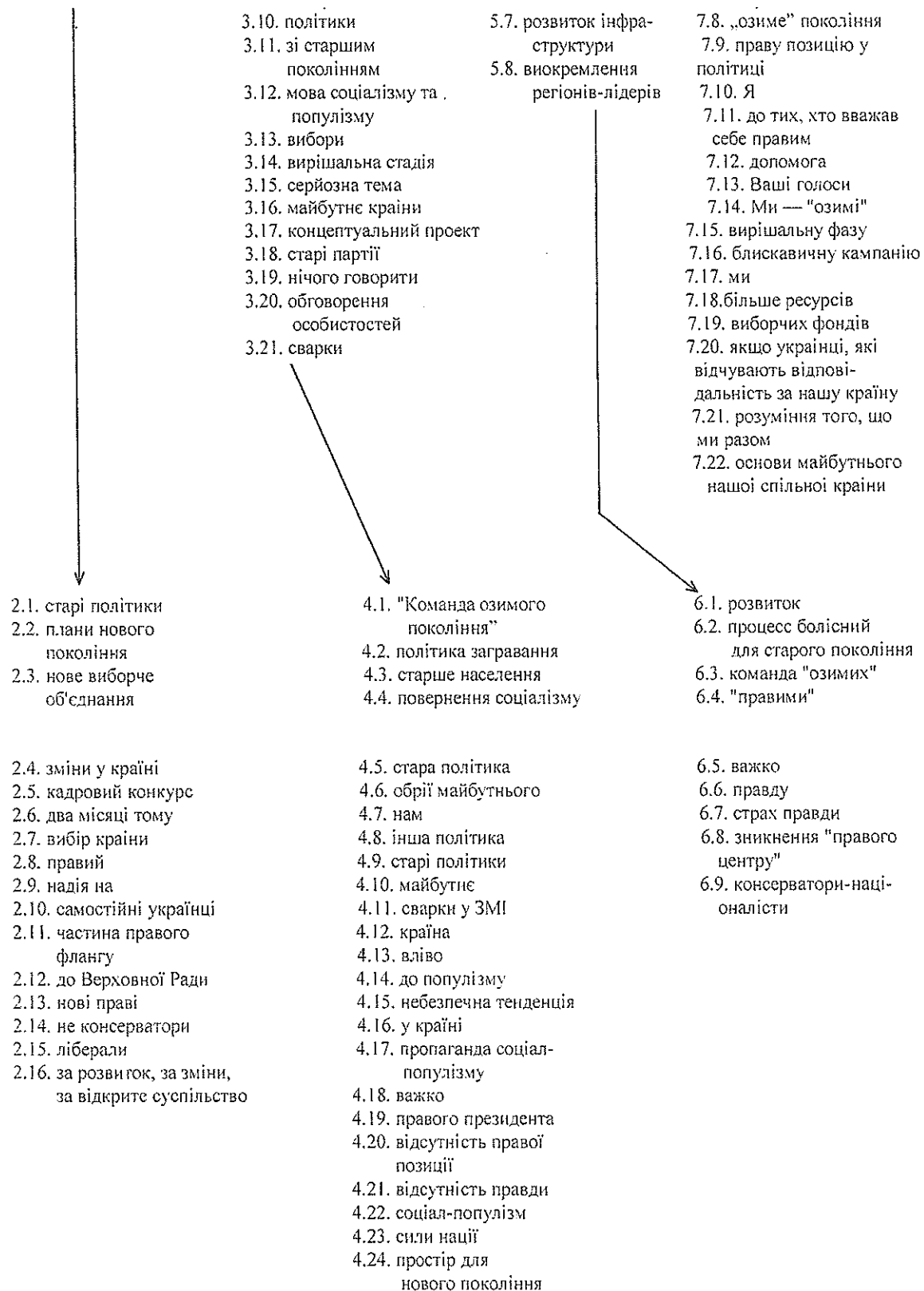


Рис. 1 Денотативна структура тексту відкритого листа політика В. Хорошковського (1025 сл.)

Публіцистика Уласа Самчука в контексті українського державотворення

Всебічно аналізується публіцистика відомого українського письменника, журналіста, редактора підкупаційної газети "Волинь", що виходила у Рівному з 1 вересня 1941 року до 7 січня 1944 року, опублікована на сторінках цього видання.

Тематична спрямованість публіцистичних виступів Уласа Самчука присвячена боротьбі за здобуття незалежності України та побудови Української держави.

Publicity of an outstanding Ukrainian writer, journalist, an editor of an occupational newspaper Vplyn which was published in Rivne from September 1, 1941 up to January 7, 1944 is comprehensively analyzed on the pages of the paper.

Topicality of Ulas Samchuk's publicity is devoted to the struggle for Independence of Ukraine as well as creation of Ukrainian state.

Досліджувана тема є надзвичайно актуальною, оскільки вона дає можливість заглибитися в невивчений досі період української журналістики 1941 – 1944 років. Адже навіть окупована Україна не мовчала. Вона зверталася до своїх громадян зі сторінок періодичних видань. Одним із видань періоду окупації, що мало неабияке значення для тогочасної України і є надзвичайно цікавим для сучасного журналістознавства була газета "Волинь", яку з вересня 1941 року до 22 березня 1942 року редагував Улас Самчук.

Для дослідження обрано "рівненський період" публіцистичної діяльності Уласа Самчука.

У газеті "Волинь" з 1 вересня 1941 року до 21 листопада Улас Самчук опублікував, за нашими підрахунками, 31 передову статтю, 4 серіали репортерської публіцистики загальною кількістю 35 публікацій, як-от: "Крізь бурю й сніг" (Репортаж з поїздки до Києва) – 8 матеріалів; "У світі приблизних вартостей" – 9 подач; "У світі занепаду і розкладу" – 11 матеріалів, "Колеса мусять крутитись..." – 7 матеріалів; 3 уривки з художніх творів; 42 різножанрові матеріали (кореспонденції, огляди, рецензії, замітки, фейлетони, відповіді), що у цілому становить 111 публікацій.

Обрана тема дослідження цікава ще й тим, що є абсолютно новою для українського журналістознавства. Досі до теми "волинської" публіцистики Уласа Самчука звертався тільки Ю. Г. Шаповал у статтях "Чого не гоїть вогонь" [1] та "Газета "Волинь" як український часопис (1941–1944 рр.)" [2].

У контексті публіцистики Самчука періоду другої світової війни сакраментального значення набуває образ України. Адже він належав до публіцистів із середовища еміграції, був зорієнтований на творення ідеального романтично-піднесеного образу Батьківщини. Улас Самчук так само, як і Юрій Дараган, Євген Маланюк, Олег Ольжич, Олена Теліга, зазнав впливу націєтворчої романтики. Образ України у цих письменників часто полемічно загострений, підкреслено ідеалістичний, виразно міфологізований.

У передовій статті "За мужню дійсність" газеті Улас Самчук пише про стражденну долю українців на своїй землі, яку забезпечили режими окупантів – Польщі та Москви: "На нашій землі, на землі наших предків, нам відмовлялося користуватися з найзвичайніших прав, які прислугуюють кожній людині нашого європейського суходолу. Відмовлялося право на нашу національну приналежність. Відмов-

лялося право бути спадкоємцями наших споконвічних предків. Відмовлялося право рідної мови, церкви і т. д." [3].

Але й більшовицька влада нічого доброго на українську землю не принесла. Зокрема, протягом двох останніх років у Західній Україні вона накоїла чимало лиха, і Самчук гнівно апелює: "Це не був державний режим. Це була чума. Та сама, що "з лопатою ходила і гробовища рила, рила", як це є у Шевченка. Так. Та чума більшовизму рила одно величезне гробовище, у якому мав знайти свій кінець весь український народ" [1].

Улас Самчук у своїй передовій статті "За мужню дійсність" висунув такі гасла: "Розбудова України і організація українського народу – ось основні гасла нашого часу. Не якісь старі порахунки, нікчемне амбіціонерське розбиття, не групова закукуріченість... І не отаманщина. А солідарна, творча будуюча і організуюча праця. Праця всього народу, праця кожної творчої одиниці. Ми цілком свідомо підкреслюємо оці дуже конкретні і дуже конкретні завдання і виразно ставимо їх, як протизагугу нашого політичного розбиття, нашого дивовижного незрозуміння так виразної і так важливої політичної дійсності на суходолі Європи" [3].

Справу самовідданих борців за українську ідею Михайла Грушевського, Сергія Єфремова, Симона Петлюри, Дмитра Донцова, Агатангела Кримського, Софії Русової та інших видатних діячів національного відродження продовжив у страшний і тривожний час війни Улас Самчук. Він вважав, що національна ідея не запанує в Україні без конструктивного державництва. Щоб його здобути, потрібна, на думку публіциста, воля. Ця думка, на наш погляд, базується на рецепції вчення Дмитра Донцова: "На сій волі (не на розумі), на догмі, аксіомі, (не на доведеній правді), на самостійнім, не на деривативнім постулаті, на бездоказовім пориві, (а не правилі, що шукає оправдання деінде), – мусить бути збудована наша національна ідея, коли ми хочемо утриматися на поверхні жорстокого життя" [4]. Донцов висуває дві головні вимоги вольового націоналізму: воля як закон життя; воля влади.

Ідея національної свідомості українців є лейтмотивом усієї публіцистики У. Самчука, опублікованої у газеті "Волинь". У передовій статті "Героїзм наших днів" йдеться про те, що

саме війна вчить сенсу буття нашого народу бути свідомим. "Свідомим своєї політичної міці. Свідомим великих культурно-творчих надбань і, нарешті, навіть свідомим своєї крові, своєї раси". Чому ж на тлі українсько-визвольного руху впродовж усієї історії нашого народу стільки невдач? – апелює до сучасників автор і запитує: "Чому й далі ми політично майже оголені?". Цю проблему він вбачає у такому: "Головною причиною нашого політичного безсилля є не повне включення нашого суспільства у життя. Ми не заповнили всіх клітин, якими суспільство живе. У нас не нормально функціонують усі суспільні складники. Аж до цього часу ми звертали увагу на один бік справи – на національну свідомість. Казали любити мову, пісню, звичай, носити свої барви, шапки, штани... Все то є, можливо, потрібні речі, але все то навіть здалека не є те, що потребує живий, чинний, творчий народ" [5].

В умовах німецької цензури Самчук сміливо порушував українське питання: здобуття державності, об'єднання національно-патріотичних сил для боротьби за самостійну, незалежну Україну, відродження рідної мови, культури, організацію і розбудову міст і сіл України, вітчизняної промисловості та сільського господарства. Хоча циркуляри німецької цивільної адміністрації в Рівному зобов'язували редактора та редакційний колектив працювати по-іншому.

В українських патріотів захоплення рожевими мріями з приводу того, що німці дозволять побудувати незалежну, самостійну Україну, швидко минуло, і вже з листопада 1941 року українські сили самоорганізуються для боротьби з німецькими окупантами: "Така бентежлива ситуація між молотом і ковалом домінувала у наших українських домініях, однак ми були, ми жили, ми діяли. І не думали здаватися. Наше село формувало свої фаланги спротиву, наше місто видержувало натиск терору, наша редакція сперечалася. Моє особисте бути чи не бути день-щодень важилось на вазі сліпої Фортуни, але я не думав здаватися також. Я писав передовиці виразно ризикованого змісту" [6].

Зі сторінок "Волині" Самчук дає поради як жити людям у дні анархії, хаосу, міжусобиць. Повчальною з цієї точки зору є його передова стаття "Рівновага": "У багатьох засадничих справах і при різних обставинах приходить

говорити про рівновагу. Передовсім про рівновагу духа... бо звідси випливають всі наші чини, які в остаточному дають підсумок всього. Особливо вказано і необхідно для нас говорити про рівновагу у наш, винятково твердий, час" [7].

Публіцистика Самчука у газеті "Волинь" у цілому не відзначається системністю, їй загалом властива стихійність, поспішність, бо творилася вона не в ідеальних творчих умовах, а в жорстоких днях війни. І публіцистика ця була надзвичайно сміливою, непокірною, агітаційною, сповнена звернень і закликів до рішучих дій українського народу, єднання Сходу і Заходу України для єдиної мети – боротьби за власну державу. Через багато років Самчук напише ці правдиві слова про свою творчість рівненського періоду: "...мені здається, що їх мусіла писати людина у великому поспіху під тиском глибокого розпачу. Знаючи, що це значило для неї, як не смерть, то ще гірше ніж смерть – роки концентраційних таборів. І навіть тепер годі сказати, чому тоді навіть такі перспективи не дуже лякали. Можливо, тому, що це був клімат життя. То ж це було на фронті. І хто тоді думав про те, де чекає тебе твій кінець. І коли нас когось оминала смерть, ми приписували це тільки особистому щастю. Значить, нам не судилося. Так само, як іншим – судилося" [6].

Самчук всією своєю творчістю обстоював українську націю як європейську, він різко виступав проти нав'язливої думки більшовицького "старшого брата" про те, що українці – не нація, а меншовартісна народність. Віковічне пригнічення української нації зовнішніми ворогами і віковічна боротьба українського народу за свої національні та людські права, на думку Самчука, повинні б мати логічне розв'язання цього складного питання саме в роки другої світової війни. Яким чином? Самчук дотримувався концепції щодо національного питання проводу ОУН-М, до якого належав, що лише внутрішньою самоорганізацією всіх ділянок українського життя, особливо культурологічного, яке покликане виховувати нову, вільну свідомість кожного українця, відроджувати націстворчі ідеали, культурні цінності, етнотрадиції, утверджувати в житті кожного українця з ранніх років дух патріотизму, любові до своєї Батьківщини. Через усю воєнну публіцистику У. Самчука проходить наскрізна ідея утвердження українського народу як

самодостатньої європейської нації. "І що ж лишається? Нічого іншого, як боротьба. Нічого іншого, як лишитися тим, чим створила нас природа – європейцями... По натурі і успосібленню... По вдачі і світосприйманню. Європейцем з тим піднаголовком, яке дістала людина, будучи поділена мовно і державно. Бути європейцем це значить бути і українцем. Якраз... Бо мова матері і духовість народу це по суті і є те, що так вирізняє європейську людину та робить її безкомпромісовою" [8].

У Самчуковому трактуванні національна ідея – це те, що згуртовує народ, особливо на переломних, критичних етапах історії, пробуджує в ньому героїзм, готовність до подвигу, до жертв в ім'я важливої, великої мети. "Ми хочемо, щоб перемогла та сила, яка має на увазі не тільки своє "ми", але й наше "ви". Ми згодні понести за це великі жертви, вложити на це багато праці. І одразу чесно й одверто зазначусмо, що наш народ, хай собі на нього, як хто хоче дивиться, був і вічно буде на цій землі. Він діяв і діє, і з кожним роком, без огляду на обставини, його господарський, політичний і навіть моральний потенціал набирає все більшої потужності. Його свідомість, порівнюючи ще до недавнього минулого неймовірно зросла й у наш час немає вже такого чудодійного еліксиру, який би ту його свідомість зменшив. Це є не порожнє слово й говориться воно в ім'я тих конечних і дуже важливих цілей, в ім'я колосальних завдань, накинених Європі сучасною світовою війною" [9].

Автор – очевидець доби, її нерв і пульс. Він не самотній, бо має багато однодумців, які хочуть творити для України, але пов'язані путами більшовицької залежності за все: за місце робоче, за квартиру, за місце під сонцем. Трагедію творчих особистостей публіцист передає, змальовуючи талановиту людину І. П. Кавалерідзе: "Дивне, зовсім свосрідне враження. І наше то все й не наше. Сам К... Не лише український режисер, а й український скульптор. Творець чисельних пам'ятників Шевченка, Сковороди, творець таких фільмів, як "Прометей", як "Коліївщина", як "Злива", як "Нагалка Полтавка". З нього чується сила української землі, хоч його давній котрийсь предок походив з гір Кавказу. Але то було давно у поколіннях. Зараз він син Полтавщини й говором і душою. Завжди він приємно, сильно мистецько напружений. Його очі завжди сміються широко й радісно й завжди

хочеться його міцно, дружньо обняти. Але щось у нього є, що мають всі советські люди, речі і сама советська природа. Щось недокінчене, недо-вигранене, недошліфоване" [10].

Українська інтелігенція з позицій емігранта Самчука мала б засуджуватися, адже "їх вухо байдуже слухає чужу мову, їх уста не перечать, коли говорять не по-своєму, їх переконання миряться з невиразністю". Однак він знаходить їй виправдання – це трагедія, адже під тиском більшовицьких тортур, залякувань, заслання, тюрем українська інтелігенція не могла сповна себе реалізувати, розкрити свій творчий потенціал. Мета більшовицької ідеології була очевидною – з української інтелігенції зробити манкурта, підкорити волі безбожної країни з її бездуховним ідеологічним началом. І це сталінській владі вдавалося, бо люди, налякані тортурками, хотіли вижити і жити у цій нелюдській за своєю суттю державі.

Велике враження на головного редактора "Волині" справив голова міської управи Києва Володимир Багазій. Він залишив словесний портрет його у своєму репортажі. "Бувший радянський народний учитель. Високого росту, худий, трохи похилений наперед, прямий з малою горбинкою ніс, звучний, отвертий і рішучий голос, недбалі енергійні рухи. Учитель. У нас всі учителі... Пан Б. не звичайний учитель. Учителем він був лише тому, що так трапилося. Його призначення в політиці, в уряді, в адміністрації. Він горить іншими вогнями, ніж звичайний учитель. ... Погляд його на емігрантів, які повернулись... Ну... Всі вони гарні люди, але більше фантасти, ніж практики. Необхідна ініціатива, необхідний конкретний і чисто практичний підхід до всіх справ. І тут ми погоджуємось" [11].

Скорботні враження Самчука закарбовані у репортажі "Крізь бурю й сніг" після відвідин Байкового кладовища. Він порівнює зруйновані більшовиками могили Байкового кладовища з цвинтарями Парижа, Рима, Праги, де тисячами років могили доглянуті й наче кожному мандрівникові говорять – ми вмерли, але ми все-таки живемо. І Самчук дає відповідь на пам'ять поколінь у цивілізованому європейському світі у таких рядках: "Бо ми належали до народу, який плекав таку ж велику мораль як був і сам великий". На що, судячи із занедбаного Байкового кладовища, претендував безбожний народ такої ж бездуховної країни, як СРСР? На манкуртів. І

навіть той факт, що дві тисячі коней радянські військові тримали влітку 1941 року на кладовищі, промовисто підтверджує свого роду манкуртство та вандалізм. Похилені хрести, зарослі бур'янами могили Садовського, Марії Заньковецької, Івана Нечуя-Левицького, Кониського, Миколи Лисенка, Бориса Грінченка, Михайла Грушевського, Лесі Українки... Письменник віддав шану всім їм, відвідавши місце їхнього вічного спочинку.

Однак питання, пов'язані з історичною минулиною Києва, національно-визвольною боротьбою українського народу, "Волинь" висвітлювала у кожному номері. Більшу частину цієї тематики, ризикуючи життям, брав на себе Улас Самчук. Так, у листопаді 1941 року, у Рівному українські патріоти відзначили 20-річчя трагічної загибелі 359 героїв визвольної боротьби України під містечком Базар, що на Житомирщині. Створили комітет, до якого увійшли Улас Самчук, Н. Кибалюк, П. Зінченко, проф. Корольчук, д-р Сав'юк, Н. Хасевич, А. Демодовгопільський. Комітет прагнув відзначити цю трагічну річницю величніше, ширше, прилюдніше в усій Україні, а особливо на місці тієї вікопомної події в м. Базар. Ці відчайдушні 359 молодих людей свідомо пішли на загибель у пориві визволення їхньої Батьківщини, залишивши по собі міф героїзму. Їх вчинок гідний наслідування наступних поколінь, "їх рейд, так званої Волинської Групи, розпочався від переходу польсько-советської границі, вночі з 3-го на 4-те листопада 1921 року і закінчився трагедією розстрілу великої частини учасників 26-го листопада. Судили і присуд розстрілу підписали: Ліфшиць, Іванов, Котовський, Фріновський, Літвінов. Наказ виконання суду підписали: Якір, Затонський, Паука".

У героїв Базару були попередники – це герої Крут. Цій темі Самчук присвятив дві передові статті "Героїзм наших днів" (14 грудня 1941 р.) та "Крути" (25 січня 1942 р.).

Героїзм свій український народ довів у численних походах під Крутами, під Базаром, навіть під Хустом. Але "всі ці показові сеанси" завжди до дрібниць повторюються і залишають по собі лише матеріал для сумних річниць та панахид.

Автор статті на боці героїзму раціонального, а не стихійного, жертвовного. "Героїзм наших днів" досить прозаїчний: чинно й активно включитись

у життя. Той герой, хто не лише візьме в руки рушницю, щоб десь героїчно загинути, але й вмітиме ту рушницю викувати" [5]. Героїзмом доби, йому сучасної, Самчук називає працю: чорну й білу; мозку й рук. "Інакше скільки б ми не дочекалися "відповідних моментів", завжди будемо непідготовлені, завжди будемо на академіях оплакувати нещасних хлопців-героїв, що без зброї з піснями йшли проти вдесятеро сильнішого й до зубів озброєного ворога. Це, по-моєму, заняття для нас зовсім не відповідне і... скажу жалюгідне. Можна бути переможеними, але не можна йти до бою без зброї. Особливо у часі, коли йде до бою не так людина зі списом, як панцерова машина, яка вимагає знання, зручності, інтелігенції і сідомого патріотизму" [5].

Ідея життя і призначення на землі молодой людини, з точки зору публіциста, повинні бути прагматичні. Насамперед молодь повинна бути "свідомою національно, свідомою своєї людської гідності і чинною в життю". Виховання національної гідності у молодій людині як основи здорової української нації – лейтмотив передової статті "Молодь". Однак автор вважає, що самореалізуватися молода людина може лише у місті. У місті, а не в селі є можливість молоді гартувати своє тіло і дух, здобувати знання. Місто Самчук називає "недобудованою хатиною нашого націо-нального життя". Бо "місто – мозок, місто – голова, місто – динаміка".

У передовій статті "Господарство і праця" У. Самчук наголошує, що першочерговою вимогою часу є розбудова національного господарства, всіх його галузей. Працю трактує як щоденну потребу людини. Для того, щоб від землі взяти більше, слід виконати такі завдання: інтенсифікація, поліпшення сільського господарства, удосконалення та підвищення його культури. Для того, щоб досягти ефективності сільськогосподарського виробництва, потрібно закладати бази збуту, підприємства для переробки сировини, розбудовувати банківську справу. І все це заради важливої мети: "Господарство – це одна з основних підстав потужності і сили народу. Було, є і вічно буде незаперечною істиною, що від господарського еквіваленту у великій мірі залежить становище народу і держави у світовій політичній системі" [12]. Основною метою подібних тематикою статей було прищепити українській людині потяг до праці задля майбутньої Української держави.

Передова стаття У. Самчука "З Новим ро-

ком!" (Волинь. – 1942. – 1 січ.) дає читачам зрозуміти те, на що розраховував український народ, на що покладав свої сподівання, від 22 червня 1941 року – це лише вимріяне майбутнє, сенс цієї війни значно жорстокіший взагалі, а для українців насамперед.

Батьком нації У. Самчук називає Тараса Шевченка. Заповіти великого Шевченка прийнятні У. Самчуку стосовно формування нації. "І сьогодні у ці дні великих історичних пересувань, у дні неймовірно напруженої боротьби, у дні, коли міняється обличчя світу сьогодні більш, ніж коли інше нам треба мати в собі Шевченка. Його прапори, його життєві девізи, його воля і його віра повинні діяти у нас. Перемога на фронті, перемога права і справедливості має для нас рішуче значення. Ми знаємо, що наш народ жив і жити далі буде, але нам не все одно у яку форму його життя увіллється. Тому якраз ми тримаємось Шевченкових заповітів і тому якраз всі наші чини мають бути спрямовані у відповідному напрямку" [13].

Апогеем у ствердженні української ідеї державотворення стала передова стаття У. Самчука "22 січня". Автор нагадує ті далекі події 22 січня 1918 року, коли на площі Святої Софії був оголошений документ, яким стверджувалося, що "український народ... виявляє і твердо документує волю свою бути незалежним і бути вільним". Публіцист відверто говорить про те, що ідеали незалежності українського народу живуть незнищенні й в ці жорстокі дні війни. "Ми чесно, ми віддано, жертвенно йшли останні десятки років нелегкого історичного шляху, і де це було чи в тайгах Сибіру, чи в болотах Берези, чи в чужих містах еміграції, ми одверто проповідували свої так само зрозумілі заповіді. І коли розгорнулася ця могутня світова війна, ми так само чесно і віддано вступили до неї з вірою, що ідеал наш вийде з неї ще більш посиленний і ще більше сконкретизований" [14].

Улас Самчук – один із перших в українській літературі та публіцистиці хто розвінчував культ Сталіна. Він розповів усьому світу про злочини "батька народів, які він здійснював під гаслом "визволення трудящих з-під ігн капіталістів" щодо фінів, прибалтійських народів, а особливо – українців. "А вже з перших днів вступу совєтської армії за чужі границі з установ, з публичних місць зникла місцева мова, зникли місцеві люди, зникли місцеві порядки. Натомість поставали російські вулиці, мова, преса,

школа. Але що то мало спільного з імперіялізмом? Це ж, прошу вас, не імперіялістичне, а московське" [15].

Улас Самчук не сприймав сталінізму і як ідеологію, і як існуючий суспільний лад, в основі якого були закладені механізми нищення особистості як фізично, так і духовно. Голодомор, штучно спланований сталінським режимом проти українського народу в 1922–1933 роках, у Самчуковій творчості розвінчується на основі фактів; автор уперше назвав цифру знищених голодною смертю українців – 12 мільйонів. "Нікому, а в тому числі і панові Сталіну, який же пам'ятає роки славні і незабутні 1922 та 1934. Це були роки, які, як кажуть знавці, забрали з України не більш не менш, а 12 мільйонів населення. Цифра вистачальна, пане Сталіне, щоб ми, українці, щоб наші нащадки і наша історія поставили вам у самому центрі України гігантський пам'ятник – прокляття і жаху!

Ті матері, що з голоду пожирали своїх дітей, ті гори опухлих тіл, ті розсипані по нашій святій землі кістяки, напевно не минуться вам отак, як викурена ваша знаменита люлька. Як не зараз, то завтра, то за сто літ стануть вони на суді історії і вкажуть на вас, як на того, що завинив цей мор. ... Сталін і ще раз Сталін є той, який виплекав ту фабрику знищення, а червона його армія – ніщо інше як звиродніле знаряддя його пекельного підприємства. Більшовизм є кінець всіх культур, кінець всіх вищих моральних, релігійних вартостей" [15].

Фатальною у долі Самчука стала передова стаття "Так було – так буде". Це була стаття-протест проти зlodіянь німецьких окупантів на території України. Вона – не що інше, як голос змученого сграшною війною, але нескореного українського народу. В ній автор полишає езопову мову, натяки, недомовки, а речі називає своїми іменами.

Війна в оцінці Самчука – це нужда, позбавлення людей на своїй землі життєвих вигод; це – каліцтва, хвороби і ... смерть. Однак всі ці негативні явища змушують людину ще більше і цупкіше триматися за життя. Отже, віталістична концепція Самчука базується на його настановах і висновках: "Видержати, не піднести догори рук, не здатися і не впасти – це перші і дуже конкретні вимоги, які ставимо перед собою і які за всяку ціну дотримати мусимо. Не треба ставити питання чому. Щоб бути, щоб жити, щоб працю-

вати і щоб творити нові життєві форми. Щоб утримати свою живу, творчу силу серед живих і творчих сил інших, щоб не піддатися і щоб коліс по віках нам не сказали, що якраз ми були тими слабшими, яких історія зіпхнула під свої колеса і розтоптала" [16].

Стаття "Так було – так буде" після цензури була надрукована на першій сторінці газети "Волинь" накладом 40 тисяч примірників 20 березня під формальною датою 22 березня 1942 року. І такого вільнодумства фашисти не могли пробачити У. Самчуку – арештували і кинули до жахливої Рівненської в'язниці.

Другий період творчості У. Самчука вже як кореспондента агенції "Дойчес Нахріхтен Дінст" характеризується, як того вимагали німці, аполітичною тематикою. Більшість із тих матеріалів, які писалися спеціально для "Української кореспонденції" ДНБ, Улас Самчук подавав і до редакції газети "Волинь". "Другим за важливістю напрямком діяльності "Волині" мав бути (й фактично був за чисельністю публікацій та їх різноманітністю) тематичний напрямок культурно-просвітницький, який теж базувався на широкому політико-історико-світоглядному тлі, з тлумаченням культури як самоозначення особистості, нації, державності" [1]. У цьому контексті яскраво виявлені дві культурницькі теми У. Самчука: літературознавча та театрознавча. Концепція творчості митця викладена ним у кореспонденції "Зайве питання" (Волинь. – 1942. – 15 лист.), де автор стверджує: "Мистець завжди був і є у своєму основному – у своїх творчих задумах – вільний".

Література, поезія, журналістика – це невід'ємні складові духовності людини, її освіченості та інтелекту, це те, що робить людей культурними, національно свідомими [17].

Про велике призначення українського театру як носія етнокультурологічних традицій, не оціненної його ролі у прищепленні і вихованні у глядачів патріотизму, любові до всього свого у кращих традиціях, позбувшись комплексу пригаманного українському народові "гопачного та шараварного малоро-сіянства". Але український театр не може тупцювати на місці, бо життя теж рухається вперед – змінюються форми, смаки, вподобання. Завдання театру, як вважає У. Самчук, "пробиватись вперед, йти нога в ногу з розвитком цього мистецтва в цілому цивілізованому світі, шукати нове, робити всебічно поступ"

[18]. "Дуже важливим і просто конечним є дати новий репертуар. Наскрізь сучасний, по можливості без тих чи інших змін, без батюшки Сталіна, без ура, ура! Дати для театру знов наш побут, нашу історію, ті чи інші прояви до всіх ділянок культурного ходу нашого народу у часі і просторі. Це вже завдання не так театру, як літераторів", – підсумовує автор.

Отже, дослідивши і вивчивши чималий масив публіцистичних матеріалів Уласа Самчука, опублікованих на сторінках газети "Волинь", їх тематичні й стилеві особливості, можемо зробити такі висновки:

а) тематичний діапазон публіцистичних виступів – різножанровий і різноманітний, незважаючи на обмежене другою світовою війною інформаційне поле, а також відсутність вільного доступу до джерел інформації;

б) переважній більшості публікацій У. Самчука притаманні емоційна насиченість, аргументованість, доказовість і наступальність;

в) зважаючи на механізм жорсткої цензури з боку райхскомісаріату "Україна", У. Самчук змушений був вдаватися у своїй творчості до езопової мови, натяків, історичних паралелей, з точки зору обставин війни, в яких випадково став головним редактором найвідомішої в Україні газети "Волинь", умов, у яких він жив і працював, не можна не дивуватися його самовідданості, жертвованості в ім'я української державності;

г) вся публіцистична спадщина У. Самчука того періоду сповнена ідеєю здобуття Україною незалежності, побудови власної держави з усіма державотворчими інституціями на засадах демократичності;

д) українське питання головний редактор легальної підкупаційної газети сповідував через заволодіння українцями на рідній землі всіма ділянками суспільно-політичного життя, через відродження культурно-національних інтересів українського народу, його етнотрадицій, рідної української мови.

1. Шаповал Ю. Г. Чого не гоїть огонь // Україна людей: Особистість у контексті національного чину. – Л., 2001. – С. 237.

2. Шаповал Ю. Г. Газета "Волинь" як український часопис (1941 – 1944 рр.) // Збірник

праць науково-дослідного центру періодики. – Л., 1994. – Вип. 1. – С. 122–138.

3. Самчук У. За мужню дійсність // Волинь. – 1941. – 1 верес.

4. Донцов Д. Націоналізм. – Л.: – Вид-во: "Нове життя", – 1926. – С. 159.

5. Самчук У. Героїзм наших днів // Волинь. – 1941. – 14 груд.

6. Самчук У. На коні вороному // Там само. – С. 108.

7. Самчук У. Рівновага // Там само – 23 жовт.

8. Самчук У. Європа // Там само. – 1942. – 1 лют.

9. Самчук У. Ясно і виразно // Там само – 28 груд.

10. П. Б. Крізь бурю й сніг // Там само – 4 груд.

11. П. Б. Крізь бурю й сніг // Там само – 11 груд.

12. Самчук У. Господарство і праця // Там само. – 21 верес.

13. Самчук У. Шевченко // Там само. – 1942. – 8 берез.

14. Самчук У. 22 січня // Там само. – 22 січ.

15. Самчук У. Сталінові "Pro memoria" // Там само. – 5 берез.

16. Самчук У. Так було – так буде // Державний архів Рівненської області. – Ф. Р-280, оп. 1, спр. 7, арк. 46.

17. Самчук У. Ера і література // Волинь. – 1942. – 5 лип.; Його ж. Поезія і вірші // Там само. – 1942. – 31 груд.; Його ж. Проза // Там само. – 14 січ.; Його ж. Щось, чи що читати // Там само. – 31 січ.; Його ж. Типи літератури, чи типи життя? // Там само. – 11 лют.; Його ж. Літературно-науковий вісник. // Там само. – 25 лют., 28 лют.; Його ж. О. Олесь // Там само. – 4 берез.; П. Б. Перстень Полікрата // Там само. – 4 квіт.; П. Б. Поет гніву // Там само. – 23 трав.; М. П. Рінь // Там само. – 6 черв.

18. Самчук У. Децю про театр // Волинь. – 1942. – 3 груд.; Його ж. Драма чи не драма? – Там само. – 17 груд.; Його ж. Наталка Полтавка // Там само. – 1943. – 21 лют.; У. С. Кохання верховин. // Там само. – 1943. – 23 трав.

Міжнародний теледайджест (до постановки проблеми)

На основі типології інформаційно-аналітичних телепрограм розглядається принципово важлива для новітньої вітчизняної журналістики така жанрова форма, як дайджест, його структура, авторська насиченість та психолого-технологічні особливості.

This article analyses such an important for the development of contemporary Ukrainian journalism genre, as digest, its structure, means and ways of introducing author's personality, psychological and technological peculiarities of production. The analysis is based on the definition of types of information and analytical television programs.

Сучасна концепція інформаційних програм засвідчує збільшення новинних програм на добу. Їхня верстка передбачає:

- насичення випуску новин короткими інформаційними повідомленнями у певній пропорції національних, міжнародних і регіональних новин;
- наявність у ранкових новинах добірок визначних подій, які відкривають інформаційний теледень;
- повідомлення нових фактів у розвитку подій;
- чергування інформаційних та інформаційно-аналітичних програм;
- прискорений темп читання.

Підбір новин, їх монтаж, швидкість читання, чергування повідомлень, тональність їхнього звучання розраховані переважно на емоційний вплив.

Дослідники тележурналістики досить глибоко вивчили типологію, жанровий арсенал, екранну творчість тележурналіста [1].

Актуальність теми. Digest (англ.) – "збірка, огляд" у значенні іменника. Як дієслово, це слово означає – "систематизувати, приводити до ладу". Саме міжнародні теледайджести, або підсумкові аналітичні тижневики подій у світі, практично відсутні в ефірі сучасного Українського телебачення. Прийнятий типологічний поділ інформаційних програм на інформаційні, інформаційно-аналітичні (окремі науковці, такі як Ю. Шаповал, акцентують увагу на їх публіцистичності й називають їх інформаційно-

публіцистичними) та інформаційно-розважальні (таку типологію запропонувала В. Гоян) цілком відповідає вимогам інформаційного телемовлення. Проте зазначимо, що у сучасній телевізійній практиці провідне місце посідають інформаційно-аналітичні програми. З екранів телевізорів практично зникли автономні інформаційні повідомлення, які раніше начитували диктори. Спеціалісти вважають, що саме радіомовлення "примусило" змінити обличчя новинних програм, зробивши їх інформаційно-аналітичними. Звідси – наповнення цих програм репортажами, інтерв'ю, коментарями і навіть замальовками, нарисами. Тому зазвичай новинні випуски, переважно у вечірню годину, складаються з 6–8 сюжетів, особливо у день, коли відбуваються якісь катаклізми. Однак так склалося, що глядача позбавили міжнародних тижневиків. Один за одним пішли з ефіру підсумкові аналітичні теледайджести про події у світі. Останнім свіжим подихом були "Вікна у світ" на телеканалі СТБ, особливо коли ведучим програми став досвідчений журналіст-міжнародник Ігор Слісаренко. "Вікна у світ" набули об'єктивності та позбавилися традиційного для українських новинних програм поверхового огляду світових тенденцій. Тож актуальною треба вважати проблему нових підходів до телевізійних жанрів, форм і методів подачі інформації.

Об'єкт дослідження. Вважатимемо за доцільне розглянути таку форму організації телевізійного матеріалу, як теледайджест, і зокрема, міжнародний. Це мотивується тим, що но-

винні програми в мережі телемовлення є своєрідним "скелетом" кожного каналу, на який вже нароснується "тіло" – кінофільми, розважальні програми, телефільми, ток-шоу. Якщо ж вести мову про міжнародну новинну журналістику, то вона, як правило, обмежується куцими інформаційними блоками (3–4 сюжети), до того ж здебільшого "катастрофічними". Подивившись й одноманітність міжнародних інформаційних блоків на всіх каналах: або тут спрацьовує стереотипне сприйняття під час конвеєрної щоденної обробки повідомлень інформаційними фахівцями міжнародної журналістики, або виказує себе використання одних джерел інформації кількома телеканалами. Новинним програмам властива сенсаційність, вони прагнуть привернути увагу до катастроф різних рівнів ("телебачення катастроф") і, як правило, не дають повної панорами подій за кордоном. Таке переакцентування новинних програм телебачення – функціональне, жанрове, структурне – має більше негативних, ніж позитивних моментів. І тут треба враховувати стійку тенденцію – телебачення посилює аналітичність свого мовлення.

Останніми роками на телебаченні помітні якісні зміни. Збільшився обсяг мовлення, з'явилися нові комерційні канали. Інтеграція у світовий інформаційний простір відбувалася за прямих або опосередкованих запозичень із західної журналістики.

У телевізійній практиці діє система жанрів, яка склалася історично і на якій наголошують спеціалісти, – інформаційно-публіцистичні, аналітично-публіцистичні, художньо-публіцистичні [2]. Проте значні труднощі виникають на практиці, коли в одному матеріалі присутні ознаки різних жанрів. У цьому випадку мова йде про дифузію жанрів, про синтетичність телебачення.

Враховуючи зазначені дифузійні процеси і саму специфіку телевізійної публіцистики (її образного характеру), вважаємо, що нарівні з основними жанроутворюючими ознаками важливе значення має виявлення допоміжних чинників, які впливають на визначення телевізійних жанрів:

- типи телевізійних повідомлень;
- типи телебачення: моделі негативного, позитивного і модель конструктивного телебачення;
- форми організації телевізійного матеріалу;
- контекст і підтекст телевізійної публіцистики;

– образність телевізійної публікації і професійна комунікація.

На тлі української журналістики відрізняються програми дайджестного характеру, такі як "Україна: день за днем", "Епіцентр" тощо. Але всі вони базуються на "вітчизняному ґрунті". До міжнародного спрямування можна віднести програму "Україна і світ" та "Світ. Огляд". І все ж, як це не прикро констатувати, зникли з екрана такі програми, які були за радянських часів, на зразок "Міжнародної панорами", "Світу за тиждень", "Сьогодні у світі" і т. д. Зі здриганням у серці згадуються перші акорди композиції "Vibrations" гурту Ventures, з яких починалася "Міжнародна панорама". Звичайно, як і вся продукція радянського телебачення, цей дайджест не ухилявся від курсу партії, однак із розлогих сюжетів про "західних імперіалістів" та "загниваючих капіталістів" радянський глядач міг скласти (хоч і спотворену) картину світу. Сьогодні глядачу незалежної України практично неможливо порівняти життя у своїй країні та за кордоном. Через відсутність тижневиків сучасний споживач телепродукції не може відчувати на собі вплив аналітики досвідчених журналістів-міжнародників. Тож постає питання, чи потрібна сьогодні нашому суспільству, яке має безліч внутрішніх проблем, міжнародна журналістика? Вважаємо, що потрібна – хоча б для того, щоб зберегти розум, щоб нагадати – є країни, де влада і кримінал живуть за різними законами, де політики відповідають за скоєне нарівні з простими громадянами. На нашу думку, вивіряти світовим досвідом те, що відбувається у нашій країні, є одним із головних завдань журналістів-міжнародників.

Як зазначив Володимир Шкляр [2], журналістика й дипломатія – найголовніші ланки в політичній структурі суспільства. Дипломатія як складова, органічна частина зовнішньої політики покликана реалізовувати міжнародну діяльність держави. Саме зовнішня політика визначає цілі й завдання дипломатії, що є сукупністю практичних заходів, а також форм, засобів і методів, які використовуються для здійснення зовнішньої політики.

Без сумніву, в останні роки роль міжнародної журналістики у світі значно зросла. Зараз про міжнародні новини практично одночасно із самою подією дізнаються відразу мільйони людей. Згадати хоча б атаки терористів на вежі

Всесвітнього Торговельного Центру в Нью-Йорку 11 вересня 2001-го. За цією трагедією у прямому ефірі стежив увесь світ. Кордони вже не є перешкодою, незважаючи на недавні кумедні хитрощі із заглушенням "ворожих голосів". Тому якщо журналістика і є владою, то в першу чергу журналістика міжнародна. Новини, як правило, мають винятково цілеспрямований характер. Візьмемо, наприклад, таку систему, як CNN, що буквально керує політикою і війнами. Від того, як ця телекомпанія передасть певний відеоматеріал, залежить громадська думка. А дипломатія, яка залежить від громадської думки, теж підхоплює ситуацію, і ось – весь ланцюжок починає працювати. Мотивацію незапитуваності міжнародних дайджестів на сучасному Українському телебаченні важко віднайти. Очевидно, що Українське телебачення, хоча і стало 1993 року членом Євробачення – міжнародного мовного союзу, що діє на умовах безкоштовного відеообміну, пасивно використовує його потенціал. Друга причина вбачається у відсутності висококваліфікованих телекоментаторів міжнародних подій. Але, попри всі критичні закиди на адресу вітчизняного телебачення та журналістського корпусу країни, насамперед журналістів-міжнародників, оптимізація всього процесу, на наше глибоке переконання, вже почалася. Є підстави хоча б на теоретичному рівні, торкнутися проблеми міжнародного теледайджесту.

Взагалі проблема дайджесту стоїть не лише перед телебаченням, а й перед газетно-журнальною періодикою. Колишні дайджести "Наша республіка", "Киевские новости", на жаль, пішли в небуття. Міжнародні теледайджести взагалі ще не постали. А час вимагає їхньої появи, яка зумовлена історичною, політичною, економічною та комунікативною мотиваціями.

Сама мотивація появи дайджестів базується на відомій у світі професійній теорії "встановлення порядку денного". Монтаж оперативних повідомлень – це вже встановлений порядок денний. В дайджесті ж цей принцип найбільше кристалізований, виразний. Сьогодні прихильники теорії "встановлення порядку денного" заявляють, і мають на це повне право, що ЗМІ кажуть людям не "що думати", а "про що думати". Дайджест повністю відповідає цьому твердженню.

Теорія "встановлення порядку денного" раціональна для дайджесту і з тієї точки зору, що реалізується вона на таких рівнях:

- селекція фактів, подій, явищ;
- створення розуміння;
- визначення пріоритетів;
- акцентування уваги.

Дайджестна форма подачі, на перший погляд, калейдоскопу фактів, подій, явищ базується на триєдиному правилі: аналіз, проблема, дискусія. Наголосимо, що дайджест – це надзвичайний інформаційний огляд. Кожен його блок має свою серцевину і архітектуру. Зважаючи на широкий розвиток інтерактивного телебачення і сам дайджест, і його блоки можуть бути поділені умовно на дві частини: авторську і аудиторну. У першій телекоментатор висловлює свої думки з приводу подій, залучаючи допоміжний матеріал, який надає міркуванням панорамність. Розгорнутість аналізу, який спирається на всебічне охоплення подій і явищ, знання документів, залучення нових аргументів, буде переконливим.

Спілкування з аудиторією вносить різноманітність у програму, створює атмосферу безпосереднього спілкування, між журналістом і аудиторією виникає полеміка. Вона може бути закладена під час преамбули до події та інтерпретації, власного бачення проблеми, ситуації, короткого резюме. Дайджест як аналітична програма (факти, події, явища, ситуації можуть бути вже відомі аудиторії – звідси суто аналітична спрямованість програми) має на меті поглиблення знань і уявлень аудиторії.

Висновки. Для дайджесту вкрай важливі такі поняття, як текст і контекст, об'єктивне і суб'єктивне. У цьому розумінні важливо зосередити увагу на сучасному житті, створюючи принадливі образи нових соціальних явищ, показуючи і схвалюючи нові властивості світових спільнот, тим самим допомагаючи масам засвоювати їх [3].

Сам підхід до заявленої нами проблеми детермінується такими чинниками, як авторська тележурналістика, телевізійне творче середовище і особистісні особливості телекомунікатора.

М. Цветаєва в статті "Поэты с историей и поэты без истории" зазначила, що є поети з розвитком і поети без розвитку. Останні приходять у світ не пізнавати, а сказати те, що вже знають. Так і в журналістиці: є ті, хто ніби тільки-но відкриває світ, перебуває на шляху пізнання. Але існують й інші: вони видають інформацію, яка не є авторським відкриттям, вона є стандартною. Одні – "автори", інші – "відтворювачі".

Звичайно, у текстах автора теледайджесту, особливо міжнародного, не все власне, авторське. Аудиторію захоплює погляд людини, якщо хоче, замороженої, здивованої, парадоксальної. Відомий філософ В. Біблер запровадив поняття "світ вперше". За його концепцією, творчість – це творення "світу вперше", коли відбувається відкриття життєвих цінностей. Зустріч зі світом, знайомим і незнайомим, породжує ставлення. Таким чином, "світ вперше" – це ставлення його вираження. А авторське ставлення безпосередньо породжує авторську цілеспрямованість, авторську волю як вибір, які конкретизуються через поняття "тема", "стиль", "жанр".

Продуктивно працювати в таких умовах і такому режимі, як того вимагає сама форма і зміст теледайджесту, можуть тільки люди, які володіють певними особистісними особливостями: комунікабельність, товариськість, яскравість емоційних переживань, високий самоконтроль поведінки, розвинуте образне мислення, можливо, навіть завищена самооцінка і схильність до суперництва. Прагнення керува-

тися власними уявленнями, переконаннями, настановами і принципами. Звісно, наріжним каменем є висока професійна підготовка, ерудиція.

Розглянуті основні параметри дайджесту дають підстави сподіватися, що він посіде гідне місце в теорії та практиці тележурналістики.

1. Гоян В. *Інформаційна телевізійна програма: типологічна характеристика, параметри діяльності журналіста: Автореф.дис... канд. філол. наук.* – К, 1999; Шатовал Ю. *Телевізійна публіцистика.* – Л., 2002; Бурмака М. *Типологія створення контактної телевізійної програми в контексті українського телебачення: Автореф. дис... канд. філол. наук* – К, 2004.

2. Гриценко О., Шкляр В. *Основи теорії міжнародної журналістики.* – К, 2002. – С. 243–248.

3. Прайс М. *Телевидение, телекоммуникации в переходный период: право, общество и национальная идентичность.* – М, 2000 – С. 164.

Аудиторія комерційного радіомовлення в контексті суспільних трансформацій

У статті аналізується специфіка формування цільової аудиторії комерційного радіомовлення у період політичних, економічних та соціальних змін у суспільстві.

In the article it is analized the specific charachere of the target audience of the commerce broadcasting in the period of political? economical and social changes in the society.

Визначення, формування та утримання цільової аудиторії має для комерційного радіомовлення першочергове значення, оскільки саме від того, хто слухає радіостанцію, залежить її комерційний успіх. Отже, ринкова діяльність комерційного мовця пов'язана з ринком потенційної аудиторії, з якої й формується аудиторія цільова. Кожна країна, регіон, місцевість – це певною мірою граничний ринок потенційної аудиторії, який, так чи інакше, змінюється, модифікується (міграція населення, природна зміна поколінь, зміна смаків і уподобань внаслідок покращання чи погіршення добробуту громадян, модні віяння тощо). Однак, безперечно, найсуттєвішим у визначенні аудиторного ринку є суспільство, тобто ті цінності й набутки, які громадськість отримує та перерозподіляє внаслідок політичного, економічного чи соціального розвитку інформаційного суспільства. "Під терміном інформаційного суспільства розуміють саме всеосяжну структурну перебудову суспільства, що на тлі зовсім нових технічних рішень та можливостей (конвергенція World Wide Web та електронних ЗМІ, Pay per View, Video on Demand) включає також ефекти глобалізації та монополізації інформаційної індустрії та передусім нове співвідношення політичної системи, системи ЗМІ та економічної системи" [1]. Інформаційне посттоталітарне суспільство – це певною мірою "перебудова суспільства в квадраті", оскільки змінюється не лише його надбудова та база – політична, економічна чи соціальна системи. Змінюється психологія суспільства, внутрішні методики впливу

на аудиторію, психосинтетичні технології функціонування мас-медіа. Про це також неодноразово зазначали передусім такі українські вчені, як О. М. Гриценко, В. Й. Здоровега, О. В. Зернецька, В. В. Різун [2] та ін., праці яких стосувалися визначення моделі вітчизняної журналістики в контексті суспільних трансформацій. І в межах цих досліджень сьогодні варто більш детально приділяти увагу розвитку радіомовлення, яке, як й інші електронні мас-медіа, під час еволюціонування суспільства від доіндустріального до постіндустріального, від закритого до відкритого, безперечно, змінюється. І ці зміни залежать від того, як працює принцип взаємозалежності суспільства та журналістики, тобто наскільки модель журналістики відповідає розвитку суспільства. Для радіо цей принцип є більш ніж показовим, це основа, яка дозволяє йому виживати у конкурентній боротьбі медіа-технологій.

Розглядаючи специфіку розвитку радіомовлення в перехідну епоху від тоталітарного до посттоталітарного суспільства і маючи за приклад країни колишнього СРСР, зокрема – українське радіомовлення як показове в контексті глобальної модифікації суспільства і формування "нової" радіоаудиторії, можна зробити певні висновки про специфіку перетворення слухачів, які колись називалися "радянським народом", у слухачів, які становлять народ (або населення, залежно від самоідентифікації) незалежної держави. І тут постає питання, до якого звертаються багато вітчизняних дослідників українського радіомовлення, що стосується нових зав-

дань радіомовлення у нових політичних, економічних та соціальних умовах. Наприклад, В. В. Лизанчук пише: "Водночас докорінна зміна інформаційної ситуації після розпаду комуністичної тоталітарної системи значно підвищує критерії вимог до підготовки радіопередач. Адже серйозною проблемою у сфері функціонування радіомовлення, утвердження національного інформаційного простору і входження України у світовий інформаційний простір є ще низький інформаційний, публіцистичний, художньо-естетичний рівень багатьох програм радіомовлення, насамперед приватного" [3]. І, справді, в інформаційному суспільстві під час кардинальних трансформацій змінюються й мас-медіа, і аудиторія, що завжди позначається на якісному рівні журналістики. В Україні це стосується не лише приватного недержавного, а й державного радіомовлення, оскільки якісний рівень журналістики завжди залежить від якості суспільства, в якому вона функціонує.

Радянське суспільство виховало специфічну модифікацію з націй та національностей – радянський народ, для якого характерні певні особливості, що, зрештою, позначаються на його ставленні до мас-медіа, зокрема радіомовлення. Тобто існує ряд стереотипів, за допомогою яких можна змодельовати ті інтереси та бажання слухачів, що й сьогодні позначаються на програмній продукції сучасного українського радіомовлення. Більшість з цих стереотипів з часів СРСР змінилися, "мутувалися", однак, деякі з них рудиментарно є характерними для сьогоденішнього слухача як комерційних радіостанцій, так і загалом національного радіомовлення. Принциповим тут є те, що державне радіо, мовлення якого зорієнтоване на все суспільство, або комерційні мовці, які передусім основними розмовними або музичними форматами намагаються охопити масову аудиторію, так чи інакше, працюють на цю аудиторію, що в більшості своїй зазнала впливу стереотипів "радянського виховання".

І до цих стереотипів так званого "радянського мислення" варто віднести передусім утриманство, оскільки "радянська система праці й отримання зарплати знищила у людей справжнє уявлення про працю і про творчість. Більшість вважає, що їм просто повинні – зарплату, безплатну освіту, медицину, квартиру, газ і т. д. По-справжньому "совки" (радянський народ) не отримують

задоволення від заробляння грошей власною працею, справжньою працею" [4]. Цілком можна погодитися з автором цих слів, зокрема, що для тих, кого названо "совком", характерним є бажання, не доклавши будь-яких зусиль, отримувати блага і "легкі" гроші ("можна не працювати й отримувати зарплату"); не виділятися і не "висуватися", "бути як усі", що було викликано гаслом "загальної рівності", продекларованим радянським режимом. Важливим для розуміння психосоціальної платформи "совка" також є так звана "радянська логіка", яка характеризується ірраціональністю мислення: оптимістичний максималізм на фоні суспільства, яке не розвивається у "часи застою"; підозрілість як фобія, що була сформована епохами "вождизму", "культу особи", "волюнтаризму" та постійного пошуку ворога; інстинкт юрби, який був вихований монопартійністю суспільства та відсутністю вибору, і т. д.

На фоні політико-економічних та соціальних змін у суспільстві змінювалася і психологія людей, які намагалися "перебудуватися" разом з проголошеною в СРСР "перестройкою", словом, що тривалий час за кордоном було ознакою "нового мислення" в СРСР. Суспільна трансформація призвела до його розшарування передусім на економічній основі, коли, зокрема, "гегемон" дістав можливість стати багатим, тобто тим, з ким так активно і безпощадно боролася колись комуністична ідеологія. Розпочалася ера "загального дикого накопичення капіталу", коли ті, хто раніше був поза економічними важелями, раптово отримали їх без будь-якого законодавчого контролю та ініціативи. Той, хто зумів "вчасно перебудуватися", створив фінансову базу для подальшого легального бізнесу, який мав би приносити прибутки в майбутньому.

Однак "психологія совка" в контексті підприємницької діяльності трансформується у більшості випадків у "психологію показухи", коли ті, хто тривалий час був "такий, як всі", дістали можливість виставити себе напоказ, і при цьому, змінюючи зовнішній образ (дорогий одяг, підібраний без смаку; дорогі машини, придбані за "чорний нал" або отримані на державній службі; візитки, надруковані на дорогому папері з золотими літерами тощо), не змінювали або не могли змінити образ внутрішній. Ця "психологія показухи" позначалася не лише загалом на розвитку підприємництва в колишніх

країнах СРСР, але й зокрема на створенні приватних радіокомпаній, основна мета яких – престиж власника, а не чистий професійний радіобізнес. Тому, як уже зазначалося, формування комерційного радіомовлення в Україні припало саме на період змін у психології людей, що раптово й одразу дістали можливість займатися підприємницькою діяльністю, однак, відомі стандарти "радянського колективізму" – "щоб не гірше, ніж у людей" і "моя хата скраю" – тривалий час шкодили розвитку вітчизняного повномасштабного радіобізнесу.

Ці стандарти стосувалися не лише вербально-го, а й візуального сприйняття пострадянського радіобізнесу, коли власники станцій купували наддороге обладнання для провадження мовлення, яке насправді було збитковим, функціонально повністю не використовувалося, а значить, не окуповувалося. Станції невиправдано збільшували штат співробітників, які були наполовину завантажені роботою, публікували інформаційні матеріали про свої рекламні можливості й мережеве охоплення аудиторії, хоча, як правило, все це не відповідало дійсності, ставали інформаційними спонсорами, хоча перебували лише на стадії технічного мовлення. Станції реально не займалися бізнесом, бо також на рівні "радянської психології" залишалися станціями-"утриманками", що існували на кошти засновників або на спонсорську чи кредитну підтримку партійних або бізнесових кіл. Схема такого утриманства була відпрацьована з часів "партійної журналістики" і аж до формування у Радянському Союзі психології партійної пропаганди, в основі якої "керуюча і спрямовуюча роль партії" визначала – які жанри є оптимальними в журналістиці (тут варто навести приклад постанови ЦК ВКП(б) "Про створення радіогазет" у 1926 році, де було продекларовано – якої жанрової класифікації має бути радянське радіомовлення, а також загальнопартійне союзне рішення у серпні 1932 року, коли радіогазети як радіожанр чи форма програм були ліквідовані). Отже, специфіка формування посттоталітарного суспільства, медіа-діяльності в ньому, й, відповідно, "нової" медіа-аудиторії, зокрема – комерційного радіо, залежала від сформованої соціальної настанови, яка відповідала б трьома основним її частинам.

Під соціальною настановою розуміють "основний компонент свідомості, який регулює нашу поведінку стосовно чогось чи когось" [5], а

трьома її частинами є: оцінювально-емоційний компонент, тобто ставлення особистості до буття, система особистісних характеристик щодо конкретних предметів, людей, подій в суспільстві тощо; когнітивний компонент, тобто певна сума знань і уявлень про навколишнє середовище; компонент готовності, тобто бажання діяти у заданих умовах, брати участь у їхніх перетвореннях, які відповідають ставленню, уявленню та знанню. Типовий варіант такої соціальної настанови міститься у відомому дитячому "профорієнтаційному" вірші доби побудови комунізму, в якому йдеться про розмову трьох хлопців, один з яких хотів би проснутися і побачити комунізм, другий – дивитися, як він будується, а третій хотів би будувати його "своїми руками". Тому соціальна настанова для формування цільової аудиторії комерційного радіомовлення в період трансформації суспільства є надважливою, оскільки йдеться не лише про тимчасове "завоювання" слухачів, а й про постійне виявлення ними мотиву цікавості та корисності щодо прослуховування ефіру радіостанції.

Як правило, більшість форматів комерційних радіостанцій зорієнтовані на музичне мовлення, а отже, аудиторія звертається до комерційних станцій з метою слухання музики. Певною мірою – це також соціальна настанова, яка трактує оптимальний пошук слухачем музичного матеріалу саме в комерційному радіоефірі. Станції, які працюють з музичними форматами, в контексті соціальної настанови намагаються соціалізувати мовлення, тобто бути станцією "з людським обличчям", прилучатися до стилю і способу життя слухачів, формувати власний імідж відповідно до іміджу цільової аудиторії і т. д. Соціальна настанова для будь-якої радіостанції – не лише визначення й формування цільової аудиторії, а й її збереження. Тому цю тезу варто розвивати й надалі у наукових дослідженнях, оскільки для комерційного радіомовця цей процес є необхідною передумовою отримання прибутку, а отже, суттєвим компонентом ділового підприємництва в період політичних, економічних та соціальних змін у суспільстві.

1. *Основи масово-інформаційної діяльності: Підручник / А. З. Москаленко, Л. В. Губерський, В. Ф. Іванов. – К., 1999. – С. 28.*

2. *Різун В.В. Загальна характеристика масово-інформаційної діяльності // Наукові записки*

- Інституту журналістики. – 2000. – Т. 1. – С. 15–30; Гриценко О. М. Інформаційне суспільство і цілі державної політики // Вісн. Київ. ун-ту. Сер. Журналістика. – 2001. – Вип. 9. – С. 56–65; Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості. – Л.: ПАІС, 2000; Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародних відносин. – К.: Освіта, 1999.
3. Лизанчук В. В. Радіожурналістика: засади функціонування.: Підручник. – Л.: ПАІС, 2000. – С. 4.
4. Каменський В. Дивна спільність людей – "радянський народ" – та її слухацька увага // Телерадіокур'єр. – 1999. – № 1. – С. 68.
5. Роцин С. К. Психология и журналистика. – М.: Наука, 1989. – С. 15.

Проблеми формування професійної культури українського журналіста в умовах сучасного медіа-простору

Демократичні перетворення в Україні потребують від журналістів не тільки професіоналізму, а й високого рівня їх культури, а це поняття набагато ширше. Проблеми формування професійної культури присвячена ця стаття.

Ukrainian democratic reformations demands from journalists not only professionalism, also high-level culture there one. But this material is larger. This article about this problem.

В сучасних умовах жорстокої міжмедійної боротьби формування та вдосконалення професійної культури українського журналіста вимагають нових оригінальних підходів та рішень, що синтезують досвід уже існуючих технологій.

Інтеграція в загальноукраїнський медійний простір ставить у центр вітчизняної журналістики пріоритет людської особистості. Таким чином журналіст стає ключовою фігурою. Передусім він має бути професіоналом. Часто наголошується на потребі формування громадської думки як завдання сучасного журналіста, але при цьому сам журналіст має бути носієм загальнолюдських цінностей, особистістю високої духовної та громадської культури. Тому проблема формування культури журналіста постає досить актуальною в Україні.

Сам термін "культура", звичайно, не є новим, і це поняття через свою багатозначність важко піддається визначенню. Воно своїм походженням зобов'язане латинському слову *cultura* (обробка, догляд, поліпшення). Первісно йшлося про значення "обробка ґрунту", "культивування землі". Потім передалося іншим словосполученням, які загалом означали розвиток: розробка правил поведінки, здобування знань, удосконалення мови і т. п. У такому значенні термін "культура" вживали Т. Мор, Фр. Бекон, Т. Гоббс, Б. Спіноза та ін. Згодом слово "культура" більше

сприймалося у значенні просвіти, освіченості, вихованості людини. З'явилося поняття "гуманітарна культура", "культура освіти", "культура моральності" (І. Кант). Кожне з цих понять має певне визначення, структуру.

Загальне ж поняття культури передбачає засіб визначення сфери історичної активності людини та її діяльності як суб'єкта історичного процесу [1, 168].

Т. Парсонс розглядає культуру як головну силу, що зв'язує різні елементи соціального світу, або, за його термінологією, системи діяльності. Культура є посередником при взаємодії агентів і об'єднує особистість із соціальними системами [2, 126]. Таким чином, культура за Т. Парсонсом розуміється як структуризована, упорядкована система символів, яка слугує орієнтиром для агентів інтерналізованими аспектами особистості та інституціалізованими образами в соціальній системі [2, 126].

Такою ж соціальною системою є сфера мас-медіа. Події останнього періоду ознаменували нову добу в культурі й культурних дослідженнях. Розвиток транспортних й комунікативних технологій, який вважають причиною настання постмодерної доби і глобалізації, помітно розширив межі розуміння й використання часу і простору, а також потужно вплинув на політичні й економічні стосунки у всьому світі. Дехто

навіть стверджує, що невизначеність й дезорієнтація, притаманні нашому часові, немовби "випаровують" ідентичності та сенс речей. Але, насправді, постмодерність та глобалізація лише розширюють і прискорюють культурні тенденції, які існували здавна. Це саме темп сучасних змін привертає до них загальну увагу.

Інший приклад впливу нової постмодерної культури на професійні особливості сучасної журналістики, яка так кардинально змінила ставлення журналіста до продукту своєї діяльності та споживача цього продукту зокрема – фрагмент списку питань з матеріалу курсу "Вільна журналістика". Цей список потрібен для того, щоб до написання статті чи прес-релізу оцінити, наскільки вдало була обрана автором тема:

1. Про що саме буде стаття?
2. Чи не є тема очевидною?
3. Кому буде цікава ця стаття?
4. Чи зацікавить тема статті читачів саме цього видання?
5. Чи конкретно ця тема?
6. Чи потрібно її узгодити?
7. Чим відрізняється ваша стаття від інших публікацій на цю тему?
8. Про що нове для себе дізнається читач, прочитавши цю статтю?
9. Яку користь матиме читач від цієї статті?
10. Чи зможете ви написати статтю на цю тему?

Як показала практика, використання цих та багатьох інших питань змушує відмовитись від багатьох тем ще до того, як було написано перше слово. Нагомість газети та журналі дуже рідко відмовляються від статей, що пройшли цей іспит – помилки, які б могли засмутити редактора, заздалегідь виправляються самим автором.

Взагалі професійна культура журналіста – це творче бачення та переосмислення проблем, які виникають за умов відсутності цієї культури. Тому, звісно, культура журналіста передбачає наявність сучасного мислення, це, насамперед, вміння правильно і глибоко мислити, самостійно аналізувати явища і процеси, бачити у них головне і особливе, відмовитись від штампів та інерції мислення. Таким чином, професійна культура журналіста може бути виявлена, по-перше, як освідчення особистістю професійних знань та навичок, коти вони органічно поєднуються зі знаннями сучасної політичної і соціокультурної ситуації та становлять світогляд

журналіста; по-друге, як здатність особистості до творчого мислення і постійного самовдосконалення, самоосвіти; по-третє, наявність таких соціально значущих якостей, як інтелігентність, патріотизм, духовна культура, ерудованість.

Культура журналіста як інтегральний показник полягає в з'єднанні та взаємодії всіх складників. Так, тезаурус і світогляд журналіста характеризують його пізнавальний бік, інтелігентний потенціал. Діапазон інтересів забезпечує рівень духовних вимог. Світогляд відображає соціальну спрямованість особистої культури. Вміння та навички створюють величину предметно-практичного та теоретичного досвіду журналіста.

Таким чином, формування культури майбутнього журналіста – процес накопичення знань, досвіду і якісної реалізації в їх діяльності й поведінки особистості.

Культура журналіста – це і стан, і результат, і продуктивний процес засвоєння, створення соціальних цінностей, а також вміння передати і сформулювати їх у громадян. Професійна культура спеціаліста, як й інші види культури, має різні рівні сформованості. Головний рівень можна умовно назвати як інформаційний [3, 33].

Поняття "професійна культура журналіста" можна поділити на три блоки характеристик:

1. Вимоги журналіста як до особистості.
2. Вимоги до журналіста як до фахівця.
3. Вимоги до журналіста як до професіонала (володіння методиками виконання).

Англійський вчений М. Розенберг розробив 9 галузей діяльності журналіста та професійні вимоги до нього:

- знати потреби споживача;
- вміти оцінювати ефективність своєї діяльності;
- вміти розробляти нові методики;
- мати високий рівень професіоналізму та майстерності;
- бути консультантом;
- бути комунікабельним;
- проводити науково-дослідну роботу;
- удосконалювати професійну майстерність.

Зазначені моделі зорієнтовані на розвиток соціально значущих та культурних якостей майбутнього журналіста [4, 144].

На актуальність порушеної проблеми впливають притаманні лише Україні чинники:

1. Українським журналістам слід усвідомити цінності нової економічної і політичної фор-

мації: 13 роки які діяла наша журналістика, наклали на неї стереотипи, притаманні журналістиці в умовах тоталітарного режиму. Ми заявили про демократичність нашої журналістики, але український журналіст не завжди готовий правильно прийняти та сприйняти цю свободу. Саме тому український журналіст сприймає свободу слова як всюдозволеність, нетолерантність, професійну неетичність тощо.

2. Політична та економічна ситуація, низьке матеріальне забезпечення журналістів змушують їх шукати шляхи вирішення суто матеріальних проблем.

3. Політична ситуація в Україні перед виборами дає журналісту можливість відмовитись від незаангажованої чесної позиції. Крім того, така ситуація призводить до жорстокішої медійної боротьби, коли журналісти не хestують ніякими засобами: будь то наклеп, брудний матеріал, грубі оцінні звинувачення тощо.

4. На державному рівні практично ніхто не працює над проблемою вдосконалення культури українського журналіста. Часто цим хestують і у вищих навчальних закладах. Часом викладачі з журналістських інформаційних дисциплін прямо повідомляють студентам, яка ситуація очікує в їх діяльності. Повідомляють і наголошують на тому, що такий формат роботи журналіста є нормальним.

5. Досить неоднозначна зовнішньополітична ситуація підкладає до жару вогню. Фактично медіа-ринок України поділений на два клани, які загалом формуються проросійськими та прозахідними тенденціями.

Яскравим прикладом усіх цих ускладнюючих чинників є аналітична програма В'ячеслава Піховшека "Епіцентр" на телеканалі "1+1". Насамперед основне, що відрізняє справжнього аналітика є його прогнози та ідеї. Але якщо аналітик змінює свої погляди кожного тижня...

Піховшек взагалі рідко переймається ситуацією, коли йому доводиться діаметрально змінювати оцінки та контексти у своїй програмі. Приклад – ефір 21 та 28 березня, 2004 року.

21 березня Піховшек палко запевнював глядача в необхідності присутності українських миротворців у Іраці. В ролі вагомого аргументу виступила політика, що проводиться Польщею. Після того були події, які примусили Піховшека змінити свої погляди на Ірак. Справа в тому, що 2 квітня в Брюсселі відбудеться свято з приводу

прийняття до НАТО семи нових членів – Латвії, Болгарії, Литви, Румунії, Словенії, Словакії та Естонії. Як стало відомо, на цю важливу подію навіть не було запрошено керівника МЗС Костянтина Грищенка. Хоча влада на офіційному рівні не надає цьому значення, зрозуміло, що таке рішення має глибокі коріння... Як уже зараз говорять аналітики, керівництво НАТО зробило певний крок, щоб дати Україні зрозуміти, що не дуже хоче співробітничати з існуючою владою.

Відразу не забарилась прогнозована відповідь. Українські ЗМІ одягли емблематичну маску недовіри (як мінімум, недовіри) до іракської кампанії. Але, зважаючи на попередню надто категоричну позицію ведучого "Епіцентру", його наступна позиція є зовсім іншою.

У середині березня з офіційним візитом до України прибув перший заступник держсекретаря США Річард Лі Армітідж. Він зустрівся з Кучмою та з прем'єром Януковичем. Основна тема розмови традиційно була навколо різних інвестиційних проєктів. Але про це "Епіцентр" сказав коротко. Піховшек зосередився на розмовах про Ірак. Причому його позиція зовсім не збігалася з позицією тижневої давності.

"Спробую доповнити офіційну інформацію, це просто, – говорить Піховшек, – її треба завантажити в контекст інших подій і накласти на останні дії самого Армітіджа. Палеонтологи конструюють із кісток динозавра його скелет – тут можна з відомих деталей реконструювати сценарій спецоперації".

Далі ведучий роз'яснює деталі "спецоперації", прямо вказуючи на нібито віроломну та егоцентричну суть миротворчої діяльності США.

Це тільки один приклад із багатьох, які, на жаль, часто трапляються в аналітичних програмах.

Отже, нами було показано, що в умовах сучасного українського медіа-простору проблема формування професійної культури журналіста є дуже актуальною. Шлях її розв'язання – розробка на державному рівні концепції формування професійної культури журналіста. Має бути створена цілісна модель журналістської діяльності, яка базувалась би на таких принципах:

– принцип історизму в розгляді політичних соціально-економічних подій;

– принцип системності, який полягає в тому, що будь-яке явище має бути подано у

взаємозв'язку об'єктивних та суб'єктивних чинників;

– принцип прогнозування, суть якого полягає в аналізі та прогнозі певних наслідків деяких явищ;

– принцип толерантності до будь-яких поглядів та неупереджений їх розгляд. Тому що відомо – істина посередині.

– принцип етичності, якого ще навчала Біблія...

1. Іванова Т. В. Професійна культура вчителя: здобутки та перспективи // Система непрерывної освіти: здобутки, пошуки, проблеми. – Чернівці, 1996. – С. 167–170.

2. Ритцер Дж. Современные социологические теории. – 5-е изд. – СПб.: Питер, 2002. – 688 с.

3. Иванов В. Ф., Иванова Т. В. Профессиональная культура будущего журналиста // Журналистика в 1994 году. – М., 1995. – Вып. 3. – С. 33–38.

4. Иванова Т. В. Гуманізація та гуманітаризація освіти в системі багаторівневої підготовки майбутніх вчителів // Міжнародна наук.-методична конф. "Проблеми багаторівневої вищої технічної освіти", 13–15 жовт. 1993 р.: Тези доповідей. – К., 1993. – С. 142–144.

Наукове видання

Наукові записки Інституту журналістики

Том 14
січень — березень
2004 рік

Над випуском працювали:
Відповідальний секретар *Ніна Вернигора*
Редактор *Ганна Дзюбенко*
Коректор *Наталя Сапунова*
Комп'ютерне редагування *Наталя Переверзєва*
Комп'ютерна верстка *Наталя Шевченко*
Технічний редактор *Вікторія Шевченко*
Художній редактор *Олена Поліщук*

Підписано до друку 12.01.2004
Формат 60х84/8. Гарнітура Times.
Друк трафаретний. Ум. друк. арк. 16,32
Обл.-вид. арк. 17,0. Наклад 500 прим.

Підготовлено до друку навчально-видавничою групою
Інституту журналістики.

Надруковано в навчально-поліграфічній
лабораторії Інституту журналістики.

Адреса редакції та друкарні:
04119, Київ, вул. Мельникова, 36/1,
Інститут журналістики, кімн. 103а,
тел. 211-45-48

Читайте в наступному томі

◆ Журналістська педагогіка

Єлісєвєнко Ю. П.

Орфоепічний аспект фахової підготовки
телевізійних журналістів

◆ Лекційний фонд

Тимошик М. С.

Особливості редагування текстів для газет,
журналів, рекламних та інформаційних видань

◆ Дисертаційне дослідження

Яблоновська Н. В.

Етнічна преса Кримської АРСР (1921–1945)

◆ Наукова критика

Кизилова В. В.

Щоб слово жило

