

***Текст***  
***у масових комунікаціях:***  
***множинність***  
***інтерпретацій***

Колективна монографія

Харків  
«Експрес-книга»  
2018

УДК 81'42:075  
Т30

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Полтавського національного педагогічного університету  
імені В. Г. Короленка  
(протокол № 3 від 25 жовтня 2018 р.)*

*Рецензенти:*

**Світлана Кравченко**, доктор наук із соціальних комунікацій, професор, завідувач кафедри соціальних комунікацій Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

**Олена Шевченко**, доктор наук із соціальних комунікацій, професор кафедри інформаційної діяльності та медіакомунікацій Одеського національного політехнічного університету.

**Т30 Текст у масових комунікаціях:  
множинність інтерпретацій** : колективна  
монографія / Гол. ред. Н. Ф. Баландіна. –  
Харків : Експрес-книга, 2018. – 275 с.

*Колективна монографія присвячена вивченню актуальної проблеми текстознавства – тексту в сучасних умовах масових комунікацій. Процеси генерування тексту, його сприйняття та функціонування в соціальному середовищі – такий широкий спектр наукових зацікавлень авторів, у якому кожен виокремив особливо значущі теоретичні, практичні та методичні аспекти.*

*Для студентів, аспірантів, докторантів, викладачів та науковців, які цікавляться проблемами тексту в масових комунікаціях.*

© Автори, 2018.

## ПЕРЕДМОВА

Текст у широкому розумінні є універсальною формою комунікації, що надає людям можливість контактувати на міжособистісному, груповому і масовому рівнях. Об'єктом цього дослідження є текст у сучасних масових комунікаціях, спеціально створений для кількісно великих аудиторій, у яких інтегруються інтереси і вподобання розосереджених у просторі різних соціальних груп. Існує безліч описів таких текстів: увага вчених сфокусована насамперед на газетних, журнальних, телевізійних, радійних жанрах, написано чимало аналітичних оглядів, висвітлено конкретні проблеми, показано розмаїття жанрів, тематики, творчого потенціалу авторів, мовних ресурсів, і, здавалося б, необхідності в ще одній книзі немає. Однак це не так, бо в цій царині є ще над чим подумати, є ще теми для спеціальних досліджень.

Спираючись на раніше розроблені теоретичні положення, автори монографії прийшли до розуміння виділити в комплексі проблем ті, що стосуються зв'язку тексту і тексту, автора і тексту, тексту і реципієнта, тексту і соціального середовища, обравши при цьому свій предмет дослідження. Ураховуючи складність указаних зв'язків і неоднорідність предметів аналізу, написання цієї розвідки спонукало до використання комплексного міждисциплінарного підходу, у якому поєднано загальнонаукові й конкретнонаукові дослідницькі методи, апробовані в історії журналістики, медіадослідженнях, фі-

логії, культурології, медіакритиці і медіадидактиці. В основу аналізу покладено системний підхід, який пов'язує обоюсторонній процес текстотворення і текстосприйняття з позатекстовою дійсністю, соціальним середовищем, яке в масових комунікаціях вважається чи не найвпливовішою рушійною силою.

У коло дослідницьких зацікавлень авторів потрапили особливо значущі теоретичні, практичні та методичні аспекти пізнання тексту в масових комунікаціях.

У розділі «ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІ ВИДАННЯ ПОЛТАВЩИНИ КІНЦЯ ХХ ст. ПОЧАТКУ ХХІ ст.», написаному Світланою Семенко, з використанням культурно-історичного, типологічного, проблемно-тематичного й жанрово-стилістичного методів розв'язано низку дослідницьких завдань. Так, у першому розділі простежено історію функціонування літературно-мистецького журналу «Криниця», охарактеризовано редакційну політику часопису, його жанрово-тематичне наповнення, з'ясовано роль публіцистичних виступів у формуванні національної свідомості українців у перші роки незалежності. У другому розділі досліджено історію створення та діяльності літературно-краєзнавчого журналу «Добромисл», проаналізовано редакційну програму видання, його змістове наповнення, з'ясовано роль у консолідації творчих сил Полтавщини. У третьому розділі здійснено аналіз історії функціонування дитячих журналів «Журавлик», «Діє-слово» й газети «Полтавочка», їхніх програмових положень; охарактеризовано основні напрями діяльності та жанрово-тематичне наповнення. Авторка дійшла висновку, що літературно-художні журнали Полтавщини «Криниця» та «Добромисл» залишили по собі першорядні твори відомих письменників і публіцистів, а завдяки подвижницькій дія-

льності редакційних комітетів відновлювалися втрачені тяглі державницькі традиції; у дитячих виданнях Полтавщини «Полтавочка», «Журавлик», «Діє-слово» здійснювалася високопрофесійна подача матеріалу для цільової аудиторії – дітей та підлітків у напрямку формування національних й естетичних ідеалів.

У розвідці Сергія Шебеліста «ДИНАМІКА ТРАНСФОРМАЦІЙ ЖУРНАЛІСТСЬКИХ ЖАНРІВ» предметом уваги стала трансформація журналістських жанрів, що прослідковується протягом останніх десятиліть. Ці зміни, на думку автора, відбуваються під впливом безпосередньої журналістської практики, глобалізації інформаційного простору, суспільно-політичних процесів та запитів аудиторії. У першому підрозділі розглянуто наукові дискусії щодо типології жанрів журналістики, звернено увагу на критерії жанрової диференціації, на підставі яких виокремлюють інформаційні, аналітичні й художньо-публіцистичні жанри, та наведено сучасні підходи до типологій. У другому підрозділі показано прикметні тенденції в жанротворенні, зокрема, як в одному журналістському матеріалі відбувається поєднання кількох жанрів. Доведено, що зміни в системі журналістських жанрів проходять за рахунок заміщення одних зразків іншими: занепадають і зникають передова стаття, фейлетон, їх замінюють авторська колонка, літературний репортаж, журналістське розслідування. Установлено, що ступінь міжжанрової взаємодії може бути різним. Докладно проаналізовано питання взаємопроникнення і взаємодіяльності жанрів. Якщо в першому випадку йдеться про дифузю, подолання жанрових кордонів, то у другому – про нове структуроване утворення. Автор дійшов висновку, що трансформація журналістських жанрів – об'єктивний і неухильний процес, зумов-

лений як з внутрішніми, так і з зовнішніми чинниками. Журналістські твори позбуваються чіткої жанрової атрибуції: інформаційні можуть переходити в аналітичні, аналітичні – в публіцистичні. Розмивання жанрових канонів, взаємоперехід жанрів призводить до того, що чистота жанру втрачає свою вагомість. Натомість важливішим стає кінцевий творчий продукт, який частіше називають «матеріалом», «текстом», «статтею», «контентом».

Об'єктом дослідження Оксани Зелік є однойменний розділ «СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ». Авторка доводить, що сучасна українська літературна критика як явище сучасного мас-медійного простору перебуває у стані постійних змін і трансформацій, із «товстих» та фахових літературно-критичних журналів переміщується на сторінки суспільно-політичних видань, глянцю, спеціалізовані сайти в Інтернет. Відповідно, прослідковується зміна манери комунікації з аудиторією, тип нарації, трансформуються і модифікуються жанри літературної критики. Провідним методом аналізу став культурно-історичний, який дозволив виявити соціокультурні фактори, що впливають на розвиток літературної критики. У першому підрозділі проаналізовано поліфункційний характер літературно-критичної діяльності, її роль і завдання в сучасному мистецькому просторі. Зосереджено увагу на здатності критики розглядати естетичні явища в загальнокультурному і суспільно-політичному процесі, формувати судження, обґрунтовувати оцінки, стимулювати обмін думками. Простежено вплив естетичних теорій на розвиток критичної практики. У другому підрозділі розглянуто жанрові особливості літературної критики. Систематизовано погляди нау-

ковців на журналістську генерику, простежено розвиток жанрів у контексті актуальної критичної практики. У третьому підрозділі літературна критика розглядається на прикладі практичної діяльності популяризатора української літератури – Миколи Рябчука, зокрема охарактеризовано ідейно-естетичні доміанти критика, простежено зрощення публіцистичної і наукової критики.

У розділі «ВІЗУАЛЬНА ДОМІНАНТА КОНТЕНТУ КНИГИ», написаному Лесею Лисенко, окреслено основні напрямки наукової дискусії про природу, розвиток та перспективи формату книг без тексту. У першому підрозділі з'ясовано, що чинниками популярності книжок без тексту в дорослих читачів є зміна інформаційно-комунікаційного простору, трансформація рецептивних і когнітивних процесів, запит на наративні формати з емоційною доміантою. Доведено, що різноманітність сегмента візуального книговидання відображає багатомірність моделей читацької поведінки. Досліджена смислетвірність самоцінності візуального наративу в жанрах графічної літератури. Визначено, що функційна цілісність невербальних засобів вираження змісту в сучасних ілюстрованих виданнях забезпечується комунікаційним та рецептивним імперативами читача / глядача, культура якого сформована інформаційно-технічними умовами повсякденних практик. Проаналізована соціалізуюча функція ілюстрації як організувального наративного чинника в жанрах графічної літератури в реалізації комплексного прагматичного впливу на формування читацьких компетентностей адресатів. У другому підрозділі систематизовано способи репрезентації книги в добу пріоритетності артефактів візуальної культури в сегменті мультимедійних форматів. Дослі-

джена природа і сутність конвергенції як одного з найбільш актуальних процесів цифрового середовища включно з видавничою індустрією. З'ясовані особливості термінологічного апарату, який вживається на позначення мультимедійних книжкових артефактів. Простежено механізми ефективного впровадження мультимедійних технологій у видавничій галузі в контексті пріоритетності глобальних візуальних комунікацій.

У праці Надії Баландіної «ПІСНЯ ЯК ІНТЕРКУЛЬТУРНЕ КОМУНІКАТИВНЕ ЯВИЩЕ» предметом дослідження є польський варіант пісні «Hej, sokoły!», який розглядається в історичній ретроспективі з погляду зовнішнього і внутрішнього контекстів та кореляцій в ній індивідуального і соціального. Аналіз проведено з використанням методу соціокультурної інтерпретації зовнішнього контексту, методу декодування інформації для встановлення авторських інтенцій і функційного навантаження текстових символів. Для системного та поетапного пізнання пісні застосовано метод моделювання, зокрема лінійну модель комунікації з урахуванням складників: *хто – що – якими засобами – кому*. У першому підрозділі в межах зазначеної моделі розглянуто мотиви написання пісні, її жанрові особливості, показано способи вербалізації смислових домінант і встановлено, кому адресована пісня. У другому підрозділі досліджено процес масифікації пісні, імовірно написаної Томашем Падурою в середині XIX ст. У хронологічній послідовності виділено кілька хвиль зростання популярності: під час польсько-більшовицької війни (1919–1920), на зламі XX–XXI ст. після виходу стрічки «Вогнем і мечем» – екранізації однойменного роману Г. Сенкевича (1999), на Майдані 2013–2014 рр., із виходом словацько-українського фільму «Межа» (2017). Опи-



сано видозміни, які відбувалися з піснею в різних національних аудиторіях у зіткненні з масовою культурою і масовими комунікаціями. Звернено увагу на її сприйняття сучасниками, зокрема, як на старі смисли нашаровувалися нові, залежні від різних контекстів – суспільних, просторових і часових. Авторкою доведено, що «Неј, sokoły!» – це не просто романтична балада, обарвлена сумом за втраченим, а своєрідний міжкультурний українсько-польський діалог, який учить не забувати історію, учить патріотизму.

У роботі Марини Свалової «АВТОРСЬКА КОЛОНКА В РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ЖУРНАЛІСТІВ» предметом дослідження є авторські колонки О. Гембік і В. Жежери. Аналіз проведено з використанням описового та порівняльного методів, за допомогою яких виявлено специфіку індивідуального творчого почерку колумністів, визначено основні аспекти роботи з авторськими колонками. Жанрово-видовий метод дав можливість розробити методичні рекомендації та вправи, які б стимулювали студентів до інтерпретації творчих знахідок колумністів, посприяли розвитку редакторських навичок, спонукали до критичного осмислення власних матеріалів. У першому підрозділі визначено такі особливості творчого почерку О. Гембік: оригінальне представлення тем через поєднання соціальної, побутової, морально-етичної, філософської проблематики; актуалізація переважно побутової ситуації; яскравість художніх деталей і лаконічність описів. На основі вказаних характеристик розроблено варіанти творчих завдань і вправ, що стосуються роботи з художньою деталлю, а також спрямовані на розвиток редакторських навичок. У другому підрозділі досліджено специфіку колумністики В. Жежери в ед-

ності таких аспектів: комунікативна мета колонки, що полягає у виведенні читача за межі звичайної і звичної реальності; мотив пригадування як рушій сюжету, спосіб психологічної взаємодії автора й читача, засіб розкриття характерів; особливе метафоричне звучання та емоційна значущість речей, рослин, явищ природи тощо; філософський характер, іронічність. Розроблена система завдань, орієнтована на зіставлення творчої манери В. Жежери й О. Гембік: алгоритм розкриття тем, способів komponування матеріалу, засобів взаємодії з реципієнтом тощо. Авторська колонка може стати ефективним навчальним засобом для розвитку літературної майстерності студентів.

Здійснений аналіз текстів масової комунікації має практичну значущість, оскільки сприятиме формуванню професійної компетентності студентів-журналістів, отримані результати зможуть знайти застосування в практиці викладання таких дисциплін, як «Історія української журналістики», «Публіцистичні жанри», «Візуальна журналістика», «Журналістська майстерність», «Теорія масової комунікації» та ін.

Ураховуючи специфіку колективної праці<sup>1</sup>, у монографії прослідковуються певні розбіжності у стилістиці наукового викладу, пов'язані з дискурсивними особливостями авторів, різноаспектними характеристиками обраного об'єкта та методами його пізнання. Ми свідомі того, що в роботі є й інші недоліки, єдиним виправдан-

---

<sup>1</sup> Авторами монографії є викладачі кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка – розробники ініціативної наукової теми «Актуальні проблеми теорії та методології масової комунікації, сучасні медіаосвітні технології».

ням для яких є складність й неоднозначність зазначеної проблематики.

Висловлюємо щиру вдячність рецензентам – доктору наук із соціальних комунікацій, професору, завідувачу кафедри соціальних комунікацій Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки Світлані Іванівні Кравченко, доктору наук із соціальних комунікацій, професору кафедри інформаційної діяльності та медіакомунікацій Одеського національного політехнічного університету Олені Василівні Шевченко за доброзичливе прочитання роботи, цінні зауваження та рекомендації.

Особлива подяка Глібові Олексійовичу Кудряшову, кандидату наук із соціальних комунікацій, доцентові кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка за художньо-технічне редагування монографії.

*Головний редактор –  
**Надія Баландіна**,  
доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри журналістики  
Полтавського національного  
педагогічного університету  
імені В. Г. Короленка*

**Світлана Семенко**

**ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІ  
ВИДАННЯ ПОЛТАВЩИНИ  
КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.**

**Вступ**

У середині 90-их років XX століття у зв'язку з державотворчими процесами значно активізувалася діяльність Полтавської спілки літераторів, одним із напрямків якої був випуск літературно-художніх видань. До українського читача прийшли: літературно-мистецький журнал «Криниця» (1990), літературно-краєзнавчий журнал «Добромисл» (1992), журнал-детектив «Лтавський детектив» (1994), газета для дітей «Полтавочка» (1992), дитячий журнал «Журавлик» (1992).

Перша публікація, в якій було означено місце літературно-художніх видань Полтавщини у видавничому процесі перших років незалежності «Література, преса, видавнича справа», належить редакторові «Добромисла» Ю. Дмитренку, побіжні згадки про означений видавничий сегмент маємо в оглядових статтях «Літературна Полтавщина: від давнини і до сьогодні» В. А. Мелешко [Мелешко 2006] та «Сучасний літературний процес Полтавщини» Г. М. Білик [Білик 2011], розлогі, наповнені цікавим фактажем енциклопедичні статті про функціонування та жанрово-тематичне наповнення аналізованих часописів видрукував в довіднику «Літературно-мистецька Полтавщина» М. І. Степаненко [Степаненко 2013], проте *актуальність* наукової студії визначається

тим фактом, що комплексне дослідження літературно-художніх видань Полтавського краю досі залишалося поза увагою дослідників, хоча воно є цікавим із позиції дослідження загальних тенденцій розвитку літературно-художньої періодики України зламу ХХ і ХХІ століть.

*Мета* – дослідити й узагальнити специфіку редакційної політики та жанрово-тематичне наповнення журналів «Криниця», «Добромисл», «Журавлик», «Діє-слово», газети «Полтавочка».

Для реалізації поставлених завдань автором статті було використано такі *методи*: культурно-історичний, в руслі принципів якого простежено зв'язок явища з суспільно-політичним контекстом епохи; типологічний, який дав змогу охарактеризувати типологічну специфіку літературно-художніх видань Полтавщини в означені хронологічні рамки; проблемно-тематичний і жанрово-стилістичний для аналізу змістового контенту часопису.

Звичайно, випуск літературно-художніх видань – явище не нове для українського медійного ринку, адже рівень їх функціонування в суспільстві є одним із об'єктивних критеріїв, який віддзеркалює стан літературного процесу на певному етапі, а також одне із джерел вивчення історії літератури та літературної критики в майбутньому. Широкий асортимент літературної періодики свідчить про активний органічний розвиток літературного процесу в країні, про його життєвість та потенційні можливості. Позитивно, що таку оцінку можна дати й літературно-художнім виданням Полтавської області аналізованого періоду.

У період кардинальних суспільно-політичних і культурних змін полтавські літератори, публіцисти, мовознавці, історики, мистецтвознавці, краєзнавці прагнули донести до громади призабуті за роки тоталітарного ре-

жиму національні цінності. Зі сторінок полтавських літературних видань до читача зверталися як знані українські письменники й публіцисти, громадські діячі, так і маловідомі для читацької аудиторії полтавські митці.

Не можна не погодитися із сучасною дослідницею Оленою Івановою, котра вважає, що видання цього типу «конструює образ літератури як соціокультурної реальності; транслює його аудиторії, спілкуючись з якою навіше їй цей образ, формуючи цим і аудиторію; встановлює контакт між літературою та соціумом в аспекті координації запитів та очікувань споживачів і пропозицій виробників; надає слово творцям літератури, проте також лише на умовах селекції, реалізуючи у своїй комунікаційній діяльності уявлення культури про соціокультурний ціннісно-функціональний статус мистецтва слова» [Іванова 2010, с. 10-11].

Редакції полтавських літературно-художніх видань прагнули не тільки ознайомлювати суспільство зі змістом творів художньої літератури й формувати естетичний смак, а й ставили за мету відновлення національно-державницької ідеї шляхом добору художніх і публіцистичних творів, архівних матеріалів.

Полтавські літературно-художні видання за кількісним вмістом літератури репрезентують змішаний тип, у якому літературно-художня складова органічно поєднується з іншими змістовими аспектами як рівноправними частинами журналу (мистецька сторінка, публіцистика, наукова складова).

У літературно-художніх виданнях Полтавської області інформація поділяється:

– за ступенем опрацювання є як первинною (художні твори, інформаційні статті, інтерв'ю), так і вторинною (огляди, рецензії, анотації, відгуки);

– за мовною ознакою у виданнях представлені як оригінали творів, так і переклади.

За змістовим наповненням полтавські літературно-художні журнали мають таку архітектоніку:

- художня література: проза, поезія, драма, гумор;
- публіцистика, спогади;
- критика: рецензії, анотації, огляди літератури, відгуки на книгу;
- інформаційні матеріали: інтерв'ю, повідомлення про події у книжковому світі (фестивалі, ярмарки, форуми, зустрічі з письменниками, репрезентації), статті про письменників;
- архівні матеріали.

За періодичністю полтавські видання аналізованого типу можна означити як щоквартальники («Криниця», «Добромисл», «Лтавський детектив», «Журавлик», «Діє-слово»).

Контент літературно-художніх видань Полтавщини формувався не «спусканням» вказівки про тему й обсяг матеріалу від редактора до журналіста/автора (такий принцип у журналістико-знавстві називається низхідним), а колегіально. Як і в переважній більшості українських літературно-художніх журналів, контент полтавських видань аналізованого типу формувався спонтанно, без задалегідь встановлених якісних (тема) і кількісних (обсяг) обмежень матеріалів. Визначальними були достатня кількість матеріалів, яка могла сформувати номер видання. Учені-типологи пояснюють це тим, що художні та критичні авторські тексти надходять у редакцію переважно самоплином. Те саме стосується рубрик, у літературному журналі матеріали, вміщені під рубриками, не мають наперед визначених обсягів, тоді як наповнен-

ня та розмір матеріалів зумовлені лише кількістю відповідних текстів у кожному конкретному числі часопису.

Формування специфічних рис літературно-мистецьких видань Полтавщини 90-их років XX століття, як і більшості всеукраїнських видань такого типу в історичній перспективі пов'язується з розвитком «товстого» журналу, кожен випуск якого, за визначенням учених, є формально-сисловою цілісністю, що характеризується специфічними ознаками: текстовою багатоконпонентністю, різнобарвністю мовного вираження та свободою думок і позицій, які з'являються в межах одного комунікаційного простору з орієнтацією на програмність спілкування [Монич 2013, с. 41].

Формат випуску як цілого дає змогу скористатися багатогранністю форми й часто-густо протилежними позиціями «комунікаторів на користь широкого залучення різних точок зору та форм творчої реалізації». Полтавські видання, обираючи для себе форму літературно-мистецького журналу («Криниця») чи літературно-краєзнавчого журналу («Добромисль»), намагалися поєднати новаторську й традиційну форми, виробити сталу структуру, сформувати стале коло авторів.

### **Літературно-мистецький журнал «Криниця» як зразок якісного літературно-художнього видання**

Національна літературно-художня періодика в усі часи була каталізатором важливих суспільно-політичних і культурних порухів доби, віддзеркалюючи тяглість української ідеї, яку в часи бездержавного статусу України зберігали й пропагували українські письменники. Не була винятком і полтавська журналістика. У цьому зв'язку Микола Степаненко наголошує: «Неоціненне значення мають колишні та сучасні полтавські



газети й журнали, які в усі часи будили приспану думку, допомагали багатьом долати перешкоди, виступали надійними путівниками на життєвих стежках і перехрестях» [Степаненко 2013, с. 346].

Важливу роль у житті Полтави перших років української незалежності відіграв щоквартальний літературно-мистецький альманах «Криниця» Полтавської організації Спілки письменників України, який прийшов до читача у нелегкі 90-ті роки.

Перший номер «Криниці» вийшов на початку 1990 року, наклад якого становив близько 20 тисяч примірників. Відкривався номер «Словом до читача», в якому було чітко означено завдання редакційної політики: «Найголовніше наше завдання – це пошук, відкриття з істинними самотніми талантами, на які так багатий наш український народ і, зокрема, земля полтавська, на всі часи і поміж усіх земель і народів уславлена безсмертними іменами Івана Котляревського і Григорія Сковороди, Миколи Гоголя і Панаса Мирного, Євгена Гребінки і Василя Капніста, Андрія Головка і Олеса Гончара і багатьох інших, чийі імена перлами сяють на літературному небосхилі» [Криниця. 1990. №1, с.1].

Редакційний комітет наголошував, що метою альманаху є публікація першодруків знаних в Україні і світі письменників, якісної публіцистики, історичних, краєзнавчих, мистецтвознавчих розвідок.

У вітальному слові, Борис Олійник, звертає увагу на подвижництво полтавської творчої еліти: «І все ж, віддамо належну шану першим і одважним, хто від многослів'я взявся до реального діла і, додаючи запізнений опір чиновництва, а заодно і віскувату відстань між словом і ділом, розгорнув теплими долоням ґрунт – і першим освятився живою водицею з «Криниці»! Нас не зля-

кають труднощі, бо віримо в себе і в читачів, віримо в незалежність, а отже, в щастя» [Криниця 1990. №1, с.1]. Як бачимо, редакційний комітет прагнув розквіту національної культури й відродження культури свого краю в добу активних державотворчих процесів. Ініціатором і першим редактором журналу був журналіст, письменник Тарас Григорович Нікітін, який за влучним виразом Івана Моцара «За свій короткий вік <...> встиг зробити стільки, що дехто не зможе осилити цього і за три таких життя» [Нікітін 1994, с. 38]. Маючи за плечима солідний журналістський досвід роботи в «Комсомольці Полтавщини», військового кореспондента солдатської багатотиражки в групі військ у Німеччині, кореспондента «Молоді України» й «Правди України», він разом зі своїми однодумцями Наталією Іванченко, Ларисою Чемьоркіною, Тамарою Ковальчук за короткий час зумів створити гідну конкуренцію таким старожилам як «Дніпро», «Київ», «Вітчизна», «Дзвін». Його побратим Михайло Шевченко згадує, що Тарас Нікітін мріяв «повернути Полтаві славу культурної Мекки України» і «створити видавництво НАЙКРАЩЕ у світі» [Нікітін 1994, с. 38]. Завдяки таланту художників Володимира Павлюченка та Петра Здоровила, журнал мав високомистецьке оформлення, чому сприяло й використання нових на той час поліграфічних технологій. Формувати обличчя журналу допомагала редакційна колегія журналу, до якої входили Леонід Вернигора, Віталій Коваль, Микола Луків, Володимир Малик, Катерина Нікітіна, Борис Олійник, Лариса Чемьоркіна. Творці літературно-мистецького журналу прагнули до всебічного відтворення культурного життя рідного краю. Свої програмові настанови, своє творче кредо редакція висловила у редакційній статті «Слово до читача»: «Попереду в нас довга творча дорога

безконечними шляхами історії слов'янської писемності, археологічні розкопки та історичні довідки, екологічні дослідження та етнографічні експедиції» [Криниця 1990. №1, с. 1].

Цим програмовим завданням редакція не зраджувала протягом усього часу функціонування. У 1994 році у зв'язку з передчасною смертю Тараса Нікітіна головним редактором став його вірний побратим Михайло Шевченко. Також змінилися художники, у подальшому випуску журналу художнім оформленням займався Володимир Миколайчук. До останнього номера журналу в 1998 році основні програмові принципи залишалися незмінними.

Упродовж усього часу функціонування архітектоніку літературно-мистецького журналу складали рубрики:

- «Роман»;
- «Поезія»;
- «Проза»;
- «Творчість української діаспори»;
- «Літературна спадщина»;
- «Літературознавчі відкриття»;
- «Наш художній салон»;
- «Бібліографія»;
- «Пісні рідного краю».

У різні періоди в літературно-мистецькому альманасі з'явилися нові рубрики: «Письменник і час», «Криниченька. Світлиця для дітей», «Поетичний фестиваль», «Імена України», «Наш світ духовний» та ювілейні рубрики: «До 150-річчя від дня народження М. В. Лисенка», «До 100-річчя від дня народження Олександра Довженка», «До 225-річчя від дня народження І. П. Котляревського», «До 200-річчя від дня смерті Г. С. Сковороди».

Прагнучи задовольнити естетичні потреби читача й водночас проводити редакційну політику, спрямовану на утвердження державотворчої ідеї, творці «Криниці» намагалися віддзеркалити всі аспекти тогочасного літературно-мистецького життя, залучити до співпраці талановитих митців того часу. Безумовно, цей вибір, як засвідчать спогади сучасників, визначався й особистими контактами головних редакторів Тараса Никітіна й Михайла Шевченка.

Традиційно до художніх творів редакція вміщувала портрет автора та короткі довідки з біографічними даними або про творчий набуток митця, а то й автобіографією. Наприклад, до публікації роману Володимира Малика «Горить свіча» було додано фотопортрет та довідку «Майстер історичного роману»: «Талант письменника з Лубен розмаїтий, він володіє практично всіма видами і жанрами літератури. Особливої ж популярності зажили його історичні романи: «Посол Урус-шайтана», «Фірман султана», «Шовковий шнурок», «Князь Кий», «Черлені щити»» [Криниця 1990. №1, с. 3], а до оповідання «1000 фунтова банкнота» австралійського письменника Пилипа Вакуленка подано автобіографію «Про себе»: «Свою літературну творчість почав в Австралії, дописуючи до різних газет і журналів, а потім в 1951 році вийшла книжка «В джунглях Нової Гвінеї», казка для дітей «Весела Кукабура» та в сімдесятих роках «У царстві коралів», «Папуа Нова Гвінея», «Романтика і дикі квіти» та «Мої австралійські сороки»» [Криниця 1991. №3, с.13]. Такий прийом допомагав читачам скласти початкові уявлення про автуру альманаху

Протягом недовгого періоду функціонування літературно-мистецького журналу «Криниця» читач міг познайомитися з поетичною творчістю більше, ніж двадця-

ти українських митців. Серед яких були як відомі поети з материкової України: Борис Олійник, Дмитро Білоус, Микола Луків, Борис Чіп, Леонід Горлач, так і поети-емігранти: Яр Славутич, Теодорія Зарівна. Широко представлена на сторінках літературно-мистецького журналу і когорта талановитих полтавських поетів, а саме твори Федора Гаріна, Михайла Казидуба, Наталії Баклай, Володимира Тарасенка, Наталії Фурси, Анатолія Гальченка, Леоніда Вернигори, Людмили Овдієнко, Олега Головка.

У літературно-мистецькому журналі «Криниця» чи не найбільшу тематичну групу складають поезії про любов до України, до малої батьківщини, відродження історичної пам'яті, збереження української мови (твори Д. Білоуса, Л. Горлача, Я. Славутича, М. Сингаївського, Б. Чіпа, М. Шевченка та ін.). Так, у вірші Яра Славутича «Слава Мазепі» утверджується віра у невмирущість української ідеї:

Та наша віра не вмирає,  
Та наше серце ожива,  
Бо ще на простори безкраї,  
Як сонце, блисне булава  
[Криниця 1994. № 4, с. 7].

Серед поетичних творів цієї тематичної групи вияскравлюється поема Б. Олійника «Трубить Трубіж» та його поетичний цикл «За свідка і суддю – поет», рядки з якого і майже через двадцять років звучать актуально:

То де є твої проводирі і провід?  
Чи мріють, доки згинемо як тля,  
Щоби потому інородці пройди  
Посіли наші згорблені поля?!  
[Криниця 1997. №7–12, с. 7].

Філософські мотиви притаманні віршам (М. Луківа, Г. Чубач, М. Казидуба, Л. Вернигори, В. Тарасенка, Т. Зарівни). Змалювання краси Полтавського краю є основним лейтмотивом у віршах В. Тарасенка, М. Казидуба, М. Карпенка, О. Хало. Значний масив поетичної сторінки «Криниці» становить інтимна лірика, що також органічно вписувалася в редакційну політику журналу – задовольнити естетичні потреби широкого кола читачів. Свої поетичні одкровення представили у художньо-мистецькому журналі Ф. Гарін, М. Казидуб, М. Луків, Н. Баклай, Н. Фурса, Т. Зарівна.

Протягом всього періоду функціонування на сторінках літературно-мистецького журналу «Криниця» проводився поетичний конкурс «Фестиваль одного вірша», у якому брали участь близько тридцяти поетів, серед яких А. Шевченко, Н. Перепилиця, О. Хало, Л. Віцєня, Н. Близнюченко, В. Кулик, Л. Рибалко, А. Малко та ін.

Прагнучи прищепити читацькій аудиторії національні ідеали, відродити національну пам'ять, редакційний комітет видрукував на сторінках «Криниці» першорядні твори української історичної та інтелектуальної прози другої половини ХХ століття, як-от: «У бабусі» Олеся Гончара, «На брата брат», «Прийдімо, вклонімося», «Диявол не спить» Ю. Мушкетика, «Горить свіча», «Чумацький шлях» В. Малика, «Листя землі» В. Дрозда, «Ой за лісом, за пралісом» К. Мотрич, «Великі поминки» Ф. Рогового. Зазначимо, що у 1998 році Юрієві Мушкетикові за роман «Прийдімо, вклонімося...», що друкувався в «Криниці» у 1996-1997, було присуджено Міжнародну українську премію імені Григорія Сковороди. Загадкова українська душа є центром епічних творів Л. Бразова, П. Федюка, М. Ляпаненка, Г. Шкляра,

В. Шкурупія. Серед прозового набутку «Криниці» виділяється жіноча проза Марії Матіос (повісті «Учора нема ніде», «Юр'яна і Довгопол»), Любові Пономаренко (новели «Неба дістати», «Обпечені», «Кохання за долар»), Наталії Конотопець (фантастична повість «Подорож у минуле з перспективою на майбутнє»).

Найменше представлена у «Криниці» драматургія: це лише дві п'єси Володимира Канівця «Поет і княжна» (про стосунки Т. Шевченка і В. Репніної) і «Календарі Самойленків» (про добу козацтва).

«Криниця» однією із перших в Україні в руслі тогочасних тенденцій розвитку української літератури презентувала своїм читачам постаті митців покоління «Розстріляного відродження». Так, у рубриці «Український ренесанс» був надрукований мемуарний нарис Кліма Поліщука «Літературна бабуся. Мої спогади про Ганну Барвіноку», якому передувала вступна стаття Петра Ротача «Твір, написаний в ув'язненні».

Редакція однією із перших репрезентувала читачеві незалежної України творчість українських письменників діаспори. Цю лаку на літературній карті України в «Криниці» заповнював відомий літературознавець і краєзнавець Петро Ротач. Саме він підготував до друку твори Оксани Солевей, Яра Славутича, Ігоря Качуровського, Миколи Лазорського, до яких подав портретні характеристики митців еміграційної літератури: «Микола Лазорський та його творчість», «Полтавська ромашка Лазорського». Творчість українських письменників-емігрантів була й у полі зору Михайла Шевченка, який написав портрети І. Качуровського з передмовою «Зустріч через півстоліття», Дмитра Нитченка «Доцентрова сила любові»

Вагомим словом у вітчизняному літературознавстві стала публікація у журналі бібліографічного словника «Полтавська літературна діаспора» Петра Ротача, де було репрезентовано короткі відомості про життя та творчість письменників-земляків в еміграції.

У редакційній політиці «Криниці» чітко простежується тяглість кращих традицій полтавської журналістики минулого, свідченням цього є і підтримка поетів-початківців, і популяризація імен журналістів-краян минулого. Так, на сторінках «Криниці» у 1992 році було опубліковано повість одного з першого редакторів «Рідного краю» Грицька Коваленка «Тур і сокіл» з розлогою передмовою Петра Ротача «Вирок: не пам'ятати».

До ювілеїв Григорія Сковороди, Олеса Гончара, Василя, Станіслава Реп'яха було опубліковано низку цікавих літературознавчих розвідок і мемуарів, які поглиблювали відомості про визначних майстрів українського письменства.

Йдучи назустріч побажанням читачів, редакція «Криниці» у розділі «Зарубіжний детектив» подавала кращі зразки цього жанру «Фальшивий перстень» А. Крісті (у перекладі А Муляра), «Чорна перлина», «Сонячні зайчики» М. Леблана (у перекладі полтавця Івана Бабича).

Дбаючи про наймолодших читачів, редакція журналу започаткувала сторінку для дітей «Криниченька», де були надруковані твори для малечі В. Голобородька, Г. Чубач, Н. Кірян, А. Шевченка, П. Бабанського.

Віддаючи належне народній сміховій культурі, на шпальтах «Криниці» друкувалися гумористичні й сатиричні твори В. Семеняки («Жертва застою», «Провчили», «Ностальгія»), Є. Дударя («Який Сава, така й слава»). У перші роки функціонування літературно-мистецького



журналу в рубриці «І жаль, що факт, і факт, що жаль» було видрукувано низку гумористичних поетичних мініатюр Ю. Рибникова, О. Білана, А. Торлюн, у яких викривалися суспільні й морально-етичні вади.

Рубрика «Імена України» презентувала читацькій аудиторії портретні нариси про відомих українців: оперну співачку Валентину Степову («Молодий оперний голос України – Валентина Степова»), народного артиста України Валерія Буймистра («Енергетика розуму – енергетика душі») та ін.

У краєзнавчій рубриці «Наші славні земляки» читачам було презентовано портретні нариси про відомих полтавців. Так, у №16 за 1998 рік було опубліковано біографічний нарис про Феодосія Рогового «Авангардист із полтавської глибинки» авторства Любові Зубак, в якому постає постать письменника, що став яскравим взірцем «духовного аристократизму, коли людина, відхиливши легкий вибір, стає на важку і високу дорогу пошуків істини й Правди і готова платити стражданнями за принципами» [Криниця. 1998. №1–6, с. 144].

У статті «Даруйте мне творческую жизнь», надрукованій у №1–3 за 1995 рік, Анатолій Білокінь, використовуючи без жодних купюр епістолярну спадщину Олександра Ковіньки, створює портрет відомого полтавського сміхотворця, в'язня сталінських концтаборів, морального авторитета Полтави впродовж багатьох десятиліть ХХ століття.

Публіцистичну сторінку літературно-мистецького журналу репрезентували письменницька публіцистика та власне публіцистичні виступи на актуальні суспільні теми. Так, у статті Н. Іванченко «...І подивиться в небо духовності. Якщо підніме голову» порушується важлива проблема ролі митця в державотворчих процесах. Авто-

рка публікації вітає діяльність новоствореної Полтавської спілки літераторів у напрямку об'єднання літературних сил Полтавщини й організації крайових літературних видань. Часто моральним мірилом письменницької публіцистики у «Криниці» були постаті Г. Сковороди («Ми сотворим світ получший» П. Загайка, «Наш Григорій Сковорода» М. Бородія) і Кобзаря: («Перед горою Чернечою» М. Шевченка). В останній публікації автор наголошував: «В умовах імперіального подавлення нашої мови і літератури він створив нову літературу високої художньої цінності. Божественна мова, дивовижна образність, глибина, істинне новаторство форми і велич душі – все це разом дало безсмертні зразки поезії. Україна вродила собі не просто Співця, а Пророка» [Криниця 1997. № 7-12, с. 61]. Зустрічаємо на сторінках зразки письменницької публіцистики, головними героями якої ставали постаті М. Лисенка, О. Довженка, В. Винниченка, Т. Нікітіна.

У памфлеті Миколи Олійника «Не зневажай душі своєї квіту» публіцист порушує важливі світоглядні проблеми українського суспільства, серед яких і збереження природних багатств України: «Колись квітуча, співуча, калинова Україна, стала зоною екологічної біди. Тільки бісівської сили чорнобильської сили чорнобильська трагедія завдала їй шкоди не на роки, а на віки, вдарила в саме серце нації – її генну структуру» [Криниця. 1993. № 10–12, с. 7]. Автор статті викриває антигосподарську діяльність на Поліссі, нищення природного ландшафту Шацьких озер і таврійських степів.

Ключовими у памфлеті є й проблеми подолання процесів денационалізації українців і демографічної кризи, які стали наслідком тоталітарного режиму: «Десятиліттями сіяли духовний бур'ян – пожинаємо чорто-

полох. Потоптаний диво цвіт душі, що його свято беріг народ, проріс будьяками морального безбережжя. Страх, у якому правителі колишньої імперії десятиліттями тримали люд, породжував боязнь, але він же, страх, преростає у тваринну жорстокість. Афганістан, Чечня, інші «миротворчі» акції даремно не минають» [Криниця. 1993. № 10–12, с. 7]. Та все ж таки свій памфлет Микола Олійник закінчує зі словами віри в краще майбутнє України й українців.

Полтавська Шевченкіана представлена: розлогою розвідкою відомого літературознавця і краєзнавця П. Ротача «Шевченко на Полтавщині», К. Скалацького «Невідомий шедевр з Козацького провулку», С. Реп'яха «Нема з ким тихо розмовляти... (Жінки в долі поета)».

Важливі суспільні проблеми у сув'язі з розвоєм національного письменства стали предметом висвітлення публікацій М. Шевченка «Витязь честі, правди, любові», В. Ковалю «У чиєму імені живем», В. Панченка «Європеець із Єрусалима: із хроніки вигнанських літ В. Винниченка», Б. Олійника «Будьмо пильні, слов'яни!», уміщених у розділі «Публіцистика».

Особливої уваги заслуговує рубрика «Літературна спадщина», яка репрезентує епістолярні архіви (Лесі Українки, В. Симоненка, Д. Нитченка).

З-поміж досліджень рубрики «Літературознавчі відкриття» вирізняються глибиною й актуальністю праці М. Наєнка «Дмитро Чижевський і його «Історія української літератури...», «Василь Стус – «останній поет»: у якій шерензі?».

Особливе місце у публіцистичному сегменті «Криниці» посідають редакційні статті, які позначені твердою державницькою позицією. Так, у редакційній статті «І возсіяла зоря...» Тарас Нікітін, вітаючи читачів журналу

зі святом Різдва Христового, обіцяє їм «докласти усіх зусиль, аби не замутилась вода «Криниці», аби в голубіні її, ніби в дзеркалі, відображувалось беззастережно чесно літературне життя і Полтави, і України, і такої близької і далекої української діаспори» [Криниця. 1992. №1, с. 2]. Головний редактор упевнює читацьку аудиторію в тому, що журнал і надалі буде надійною трибуною як для відомих письменників, так і тих, хто робить перші кроки в літературі, всупереч економічним проблемам.

Для окремих редакційних статей «Криниці» притаманна сміливість у викритті негативних явищ у суспільно-політичному житті України перших років незалежності. Так, № 1-3 за 1997 рік відкривається редакційною статтею «Кому служить Чернеча гора?», в якій розвінчується антиукраїнська політика Дмитра Табачника. Засуджуючи перенесення вручення Шевченківської премії з 9 березня на 22 травня, ініційоване Д. Табачником, редакційний комітет «Криниці» називає цей факт фарисейством, «приниженням березневих Шевченківських днів», «наміром підірвати Міжнародне Шевченківське свято». Дошкульна критика спрямована й супроти «сумирності й покірності» Комітету з присудження Шевченківських премій, й зосібна його голови В. Яворівського: «Чому Шевченківський березень можна робити сьогодні предметом амбіційної тяганини і кому, врешті-решт, має служити Чернеча гора? Чи так уже затягнувся в державі «перехідний період», можна все – аж до найбільших святинь, підлаштовувати під свої інтереси та рихтування перевиборних платформ? Ай-ай! Доки ж ми лукавитимемо Отчизні і її пророкові?» [Криниця. 1997. №1–3, с. 1].

Проблема забезпечення твердим паливом сільських пенсіонерів стала об'єктом редакційної статті Ми-

хайла Шевченка «Сододкий дим Вітчизни?». Головний редактор засуджує байдужість влади до проблем сільських пенсіонерів, котрі не мають змоги в силу матеріальної скрути купити паливних матеріалів: «Дим вітчизни гирчить в тяжких роздумах ще задовго до холодів: хто зігріє старість тих, хто всі сили віддав, щоб не вигібіло з голоду і не вимерзло в тяжкі повоєнні літа покоління людей, які сьогодні правлять бал у силовому полі влади? Чи є в нас милосердя, чи заступили його високі бані новозбудованих церков на «благодійні» кошти злодіїв? Чи лишилися хоч пагони добра в тих, хто може змінити життя людей на краще, чи лишилися хоч висівки благородства і відваги в тих, хто повинен примусити отямитися заблудлих овець?» [Криниця. 1997. № 4–6, с. 1].

На жаль, і через 20 років окремі акценти цієї публікації не втратили своєї актуальності й сьогодні, коли проблема забезпечення населення України теплом взимку є в центрі уваги сучасних ЗМК.

Сміливо піддано критиці тогочасний політичний курс й у редакційній статті «І пам'ять, і честь, і воля». Віддаючи шану загиблим у Другій світовій війні землякам, редакція висловлює сподівання, що сучасні покоління українців знайдуть у собі силу протистояти «лукавим і брехливим політикам, для котрих існує одна ідея правдива – бути зверху над своїм народом».

У редакційній статті «Хто порятує „Криницю“?», якою розпочиналися шість спарених номерів «Криниці» за 1998 рік (котрі, на превеликий жаль, стали останніми в історії видання «Криниці»), Михайло Шевченко звітується про роль журналу «як національного високохудожнього видання» в утвердженні національної ідеї державотворення й водночас закликає допомогти виданню вижити в нелегких економічних умовах того часу:

«Сьогодні „Криниця” опинилася над прірвою небуття. Ми оголошуємо передплату і волаємо знову-таки до національних сил. До всіх – і до тих, хто стоїть біля керма влади, і до тих, хто має приватні кошти: передплатіть журнал „Криницю”. Подайте руку тому, з ким вам легше буде йти в третє тисячоліття, хто підставить вам плече, щоб ви не схитнулися, не впали на високому перевалі, хто допоможе вам і вашим дітям зберегти любов до України, шану до свого народу, віру в нашу ідею, власну душу, власну мову, власну долю» [Криниця. 1998. №1–6, с. 5]. Серед редакційних статей вирізняється публікація «Да святиться ім'я твоє!», написана у формі величавої поетичної молитви до матері.

У «Криниці» вперше надрукована пристрасна, сувора публіцистика «Будьмо пильні, слов'яни» нашого земляка, поета-академіка Бориса Олійника, і номер журналу з Полтави «пішов на фронт», щоб підтримати побратимів у Сербії.

Друкувалися у «Криниці» й актуальні інтерв'ю («До витоків» В. Марченка), репортажі («Кобзареві роковини» В. Марченка), подорожні есе (Є. Гуцало «Каїр»).

Беручи до уваги активне зацікавлення читачів часопису історією України й Полтавщини, редакційний комітет «Криниці» систематично друкує дослідження з української історії у рубриці «Історична розвідка», знайомить з новими архівними знахідками у рубриці «Архіви відкривають таємниці». Так, було оприлюднено розвідку Миколи Бородія «Наш Григорій Сковорода (Десять нових архівних документів з його біографії та нові шляхи пошуків)», в якій було встановлена точна дата вступу Г. Сковороди до придворного хору, висвітлено глухівський та московський періоди життя, уточнено низку біографічних відомостей.

Трагічні сторінки української історії представлені у публікаціях «Гетьман у портретах» Л. Шендрик та О. Яновича; «Гірка ягода українського гумориста» Анатолія Білокося; «Гетьманща» Максима Розумного, «Наша спадщина – свята наша» Віктора Батуріна, «Жертви «караючого меча». Змова церковників: вигадане і реальне» Володимира Пащенко, «Quo vadis?» Кіма Скалацького

Мистецьку складову часопису складали рубрики «Нові пісні рідного краю», «Нові пісні України» та «Наш художній салон», в яких розміщувалися слова пісень з нотами та друкувалися мистецтвознавчі розвідки про творчість українських митців.

За період функціонування журналу було видруковано чимало пісень з нотами: («Явір та калина» (слова В. Малика, музика А. Єфремової), «Росте черешня в мамі на городі» (слова М. Луківа, музика А. Горчинського), «Журавлина весна» (слова Т. Нікітіна, музика О. Чухрая), «Червона калина» (слова А. Вернигори, музика О. Білаша), «Ой, коні» (слова Леоніда Вернигори, музика Олексія Чухрая); «Не покинуть тебе» (вірші М. Шевченка, Музика М. Збарацького), «Пісня кошового козака» (Вірші Л. Вернигори, музика О. Чухрая) та ін.

Отже, літературно-мистецький журнал «Криниця» за дев'ять років свого функціонування заявив про себе як якісне літературно-художнє видання, яке зуміло явити на суд читачів цілий масив естетично вартісної художньої літератури та публіцистики.

**Літературно-краєзнавчий журнал  
«Добромисл» – популяризатор літературно-  
мистецького життя Полтавщини**

У 90-ті роки XX століття – складний час випробувань, розвалу економіки, шаленої гонитви цін та дороговизни, коли проблемам культури і літератури просто не залишалося місця ні в планах політиків, ні в справах новоявлених підприємців, полтавські письменники вирішили створити на Полтавщині Спілку літераторів. Саме її члени ініціювали створення щоквартального літературно-краєзнавчого журналу «Добромисл», який об'єднав довкола себе творчу інтелігенцію Полтавщини.

Перший номер журналу прийшов до читачів у 1992 році і мав обсяг 96 сторінок та тираж близько 500 примірників (згодом тираж зріс до 3000 примірників). «Добромисл» на той час став першим в області «товстим» літературним часописом. Головним редактором журналу став журналіст, письменник Юрій Дмитренко, автор документальних, біографічних нарисів, пригодницьких та детективних творів. Маючи на час заснування журналу майже 20-ти річний досвід роботи в періодиці Кіровоградщини і Полтавщини, Ю. Дмитренко у 1990 році організовує й очолює інформаційно-видавниче агентство правоохоронних органів та судів Полтавської області «Астрея». Одночасно він редагує обласні газети «Пригоди, події, факти» та «Цілком відверто», а також літературні видання – «Літературна Полтавщина», «Полтавочка», журнали «Астрея», «Добромисл», «Лтавський детектив», «Журавлик». Сучасники Ю. Дмитренка по праву називають його «державною людиною», що невтомно працює для розвитку культури Української держави».

Формувати обличчя журналу допомагала редакційна колегія літературно-краєзнавчого журналу, до



якої входили Анатолій Дяченко, Володимир Карпенко, Василь Котляр, Едуард Голубев, Михайло Любивий, Наум Левін, Василь Лис, Ольга Миколайчук, Галина Михайленко, Олександр Супруненко.

У період кардинальних суспільно-політичних і культурних змін творці «Добромисла» – представники полтавської творчої інтелігенції – поставили за мету донести до українців призабуті за роки тоталітарного режиму національні цінності, сприяти відновленню державницької ідеї шляхом добору художніх і публіцистичних творів, архівних матеріалів. У програмовій редакційній статті «До читача» наголошувалося: «Довго йшов до тебе наш журнал, тяжко народжувалося його, загалом класичне для літературних видань, обличчя. Майже два роки від задуму до втілення довелося боротися за Спілку, її літературні видання групі літераторів-ініціаторів об'єднання письменницьких сил нашої області» [Добромисл. 1992. №1, с.3].

Ключовим завданням редакційної політики стало згуртування сучасних письменників, літературознавців, мовознавців, істориків, мистецтвознавців, краєзнавців Полтавщини, підтримка здібних початківців пера. «Добромисл» став надійною інформаційною платформою для полтавських письменників, оскільки редакційний комітет прагнув «надавати свої сторінки талановитим полтавським літераторам, розкривати маловідомі сторінки життя Полтавського краю» [Добромисл. 1993. №1–2, с. 20].

Упродовж усього часу функціонування архітектоніку літературно-краєзнавчого журналу складали рубрики:

- «Публіцистика»;
- «Проза»;

- «Критика і літературознавство»;
- «Переклади»;
- «Фольклор»;
- «Історія»;
- «Краєзнавство»;
- «Гумор».

Микола Степаненко образно сказав: «Митці Полтавщини – не поодинокі постаті на ниві крайової культури, а справжня духовна сила, єдність і розмаїття напрямів, творчих методів, індивідуальних стилів» [Степаненко 2012, с.6]. Підтвердженням цих слів є функціонування аналізованого щоквартальника «Добромисл», який у скрутні часи допомагав митцям не тільки гідно пережити скруту, вижити, але й розвивати місцеву літературу та культуру для майбуття, в основному, за рахунок притоку в неї нових сил. Своім основним завданням часопис вважав активізацію літературного життя в області, висвітлення літературного процесу на Полтавщині та підтримка здібних початківців. Сама назва «Добромисл» містила два ключових поняття «мислити» й «добро».

За час виходу у світ літературно-краєзнавчого журналу «Добромисл» на його сторінках були опубліковані твори більше ніж шістдесяті поетів Полтавського краю. Серед них вияскравлюється поетична творчість митців, знаних як в Україні, так і в діаспорі: М. Костенка, Н. Баклай, В. Мирного, О. Печори, Л. Віцені, Г. Вовченко, А. Сазанського, В. Казидуб, М. Казидуба, В. Тарасенка, О. Хало, Т. Домашенко.

У літературно-краєзнавчому журналі «Добромисл» найчисельнішу групу складають поезії патріотичного звучання, об'єднані спільною метою: відродити приспану за роки тоталітаризму історичну національну пам'ять, повернути втрачені національні ідеали, підняти автори-

тет української мови (твори В. Мирного, М. Костенка, М. Казидуба, Н. Баклай, О. Печори, Т. Домашенка та ін.). Так, В. Мирний у вірші «Рідна мова» закликає:

Любімо ж нашу мову пречудову,  
Що з першим криком, з першим молоком  
Оповива нас ніжно, волошково,  
Озвучує землі й небес огром  
[Добромисл. 1993. №1–2, с. 10].

Часто у віршах полтавських митців порушуються важливі суспільні й історичні проблеми. Наприклад, у циклі М. Костенка «Чорнобильський метроном» переосмислено техногенну катастрофу крізь призму історичної пам'яті:

А копита козачих коней  
Звіддалік – куряви огром...  
А нам бачиться мертво поле,  
Чуть чорнобильський метроном  
Смерть витає – не спи, народе –  
Християнська душа вмира.  
Нас уперто конають заброди,  
Саркофаг і для них пора  
[Добромисл. 1996. №1–2, с. 7].

Чимало поетичних рядків «Добромисла» присвячено змалюванню краєвидів полтавського краю (твори В. Тарасенка, О. Печори, П. Ліновицького, Ф. Гаріна Д. Шупти, О. Хало, С. Сурмача). Майже в кожному номері «Добромисла» можна було прочитати інтимну лірику як уже відомих, так і початкуючих поетів Ф. Гаріна, М. Казидуба, Н. Баклай, Т. Домашенка, В. Лиса.

Реалізуючи задекларовані програмові принципи, редакційний комітет «Добромисла» намагався представити читачам різножанрові й розмаїті за тематикою епічні твори. Протягом шести років функціонування читачі

могли ознайомитися з історичними творами В. Карпенка («Встреча»), Е. Голубева («Трагедия казачества»), Н. Левіна («Ужасная находка на Васильевском острове»), А. Дяченка («Я син ворогу народу...»), епосом про життя сучасників М. Конона-Рижого («Наречена для сина», «Обпалене марево», «Хобі Ілька Кабанця»), І. Шустваля («У тихій заводі»), Ф. Курая («Федорчихины тыквы»), Ю. Ковтуна («Ласка»), В. Карпенка («Акация цветет в сентябре»), М. Нетеси («Черевики»), Є. Пузровського («Бомж», «Брати»), В. Лиса («Парусинові туфлі», «Калина»).

Видруковано на сторінках літературно-краєзнавчого журналу й детективні «Рекет-2, або Слідами «Чорної відьми» М. Думича, «Паленные деньги» Ю. Днепрового, й фантастичні П. Стороженка «Нерозв'язана задача», В. Демиденка «НЛО виходить на об'єкт номер два» твори, котрі в той час потребувала читачка аудиторія. Серед епічного набутку «Добромисла» маємо й твори з краєзнавчим елементом «Сашенька» Л. Віцені, «Полтавські історійки» В. Скобельського. У постійній рубриці «Гумор» свої твори оприлюднили М. Бобир, А. Лук'янова, В. Дугар, В. Скобельський, І. Гарастей, В. Плювако, П. Сухорада, А. Торлюн, О. Білан, І. Переломов, Ю. Кругляк. Полтавські гумористи засобами комічного висміювали суспільні вади та аморальні вчинки.

Як і в «Криниці», так і в «Добромислі» найменше представлена драматургія: це дві п'єси Василя Котляра «Кривава пляма» та «Дядьки» й одна Юрія Антиповича «Остання ніч Мазепи».

На відміну від «Криниці», у «Добромислі» чисельніше репрезентований сучасний гумор, що свідчив про тяглість традицій сміхової культури. Реалізуючи про-

грамові положення про презентацію розвитку сучасного краєзнавства, історії, фольклористики, у кожному номері вміщувалися прем'єрні публікації розвідок про життя Полтавщини від давнини до сучасності.

Редакція «Добромисла», розширюючи горизонти полтавського читача, презентувала і якісні переклади зарубіжних авторів: Германа Льонса, Пауля Хейсе, М. Патуліді, Х. Байрамукова, Р. Стівенсона, Х. Меднікарова.

У рубриці «Літературознавство» суголосно програмовим настановам було опубліковано ряд публікацій про письменників Полтавщини: «Надзвичайно своєрідна особистість», «Сучасник Шевченка Василь Кулик» П. Ротача, «Народний любомудр» І. Наливайка, «Громадянство болю» М. Костенка, «Три автографи Віктора Близнеця» Ю. Думича, «Провідний жанр – детектив», «Про головну ідею і дещо навколо неї» А. Дяченка.

На особливу увагу заслуговує оглядова стаття Миколи Костенка «Громадянство болю. Погляд на полтавське красне письменство у ХХ столітті», в якій органічно поєднано аналіз літературного процесу на Полтавщині перших років незалежності з важливими суспільно-політичними проблемами. Особливо турбували полтавського письменника й літературного критика негативні наслідки тоталітарного минулого в політичному й духовному житті України перших років державності: «Україна, одержавши незалежність як милість долі, успадкувала від імперського уярмлення теж три інституції: елітну комуністичну номенклатуру на всіх щаблях влади з її диктаторськими замашками, ортодоксально-антинаціональну православну церкву переважно московського підпорядкування і повне беззаконня, що відлилося нині в завершені форми мафіозно-кланового

управління суспільством» [Добромисл. 1998. №1–2, с. 106]. Автор літературного огляду скрупульозно аналізує поезію полтавських митців слова, зокрема й «творчість жіночого цеху полтавської літературної майстерні», особливий акцент критик робить і на розвитку гумору й сатири на Полтавщині, наголошуючи, що хоча «на ниві «сміхотерапії» зросло безліч «веселих» талантів, але закорінитися окремим могутнім стовбуром їм так і не вдалося» [Добромисл. 1998. №1–2, с. 106].

У рубриці «Книга в журналі» було видрукувано «Полтавську Шевченкіану» відомого літературознавця і краєзнавця Петра Ротача, яка відкрила читачам чимало цікавих фактів про Т. Шевченка; і «Видавці та автори полтавської серії «Наші художники 1919 р.» знаного археолога Олександра Супруненка.

Рубрика «Мовознавство» репрезентувала своїм читачам розвідки знаних лінгвістів Миколи Степаненка і Ганни Денисовець. Так, в рецензії «Правописна боротьба триває...» полтавськими мовознавцями скрупульозно проаналізовано всі недоліки нового видання «Українського правопису» 1990 року, яких, на думку вчених, «не повинно жодного, навіть найменшого недогляду, не кажучи вже про недоліки», тому «впроваджувати такий правопис – не можна!» [Добромисл. 1994. №1–2, с. 100].

У статті «До проблеми походження української мови» відомий мовознавець Микола Степаненко знайомить читачку аудиторію «Добромисла» з нелегкою історією рідного слова, концепціями походження української мови. Учений стверджує: «Як бачимо, факти, що підтверджують точки зору, за якими українська мова безпосередньо постала на ґрунті мови праслов'янської чи виникла в домонгольський період переконливі. Порівняльно-історичне мовознавство, археологія, текстологія ще

скажуть своє вагоме слово. Потрібен лише час і терпіння, щоб восторжествувала історична правда» [Добромисл. 1997. №1–2, с. 149].

Реалізуючи другу складову краєзнавчого часопису, у рубриках «Краєзнавство» та «Фольклор» було вперше видрукувано такі краєзнавчі студії: В. Жук «Побиванка», «Іншомовні топоніми на Полтавщині, або «Що залишили нам наші далекі предки»; низку археологічних розвідок О. Супруненко «Грабители курганов скифской поры», «Пам'ятки археології в межах Полтави», «Олександр Терещенко – призабуте ім'я», «Прапор Полтавського полку 1812–1820 рр.»; дослідження відомого полтавського краєзнавця І. Наливайка «На побачення до І. П. Котляревського», «Древне село Лукім'я», «Шовкова нитка, В. Ханка «Видавничча справа на Полтавщині в 1917–1921 роках», «Архітектурний ансамбль Миргородського курорту», І. Козюри «Святитель Афанасій, Лубенський чудотворець», В. Посухов «Полюси топонімічного спадку».

Окремі розвідки цієї рубрики подавали невідомі для читачів журналу відомості про суспільно-політичний та духовний розвій Полтавського краю. Так, у краєзнавчій розвідці В. Ханка «Видавничча справа на Полтавщині в 1917–1921 роках» уперше узагальнено здобутки полтавських видавців у роки першої української революції, введено в науковий обіг низку імен, назв видавництва і періодичних видань. Відомий мистецтвознавець стверджує, що в добу УНР Полтавщина «виявила широке розгортання національного культурного процесу в царинах шкільництва, педагогіки, видавничої справи, наукового, театрального-музичного і мистецького життя, музейного будівництва і охорони пам'яток старовини і мистецтва» [Добромисл. 1992. №3–4, с. 131].

«Публіцистика: вперше про цікаве» – саме так називається перша публіцистична стаття в часописі. Більш як півстоліття тому ежово-беріївські служби намагалися репресувати вже тоді широко відомого й улюбленого народом письменника М. О. Шолохова. У різні роки у пресі з'явилося декілька версій про це. Редакції «Добромисла» пощастило одержати оригінал написаних у 1960 році спогадів колишнього ростовського чекіста І. С. Погорелова, який мав персональне завдання знищити автора «Піднятої цілини» й «Тихого Дону». У першому номері за 1992 р. на сторінках «Добромислу» з'являється скорочений текст цих спогадів у перекладі члена Спілки полтавських літераторів кандидата філологічних наук А. Дяченка. Це перша в Україні публікація, яка називається «За розголошення... Підлягаю розстрілу...».

«Великий полтавець, один із засновників світової космонавтики Олександр Гнатович Шаргей (Юрій Васильович Кондратюк) зазнав вдосталь поневірянь як за життя, так і після своєї героїчної загибелі на фронті на початку 1942 року», – так починається передісторія нарису Василя Лиса «Геній з чужим іменем», де розкривається неймовірні моменти життя українського вченого-винахідника. Автор пише про два кола його поневірянь і про те, яку величезну й виснажливу роботу по поверненню людству імені Ю. Кондратюка виконав його двоюрідний брат Анатолій Володимирович Даценко. У «Добромислі» було надруковано публіцистично-документальні нариси «Загибель імперії» Юрія Дмитренка. Нариси охоплюють період від лютого 1917 до 7 листопада 1927-го. Найвагоміші з них – «Загибель імперії», «Нашестя», «Гетьманська держава», «Війна з Росією», «Отаманщина», «Повстанські вихори», «Вогонь Холодно-



го яру», «Махновці», «Повстанці» – побачили світ у полтавських видавництвах у 1999-2003 роках. Серед публіцистики часопису можна виділити такі публікації: Михайл Конопля «Сбит над Полтавой», Абламский В. А. «Российское прошлое, будущее, настоящее» (фрагменти).

Отже, літературно-краєзнавчий журнал «Добромисл» за шість років свого функціонування став репрезентантом розвитку літературного життя Полтавщини та наукового краєзнавства. Подвижницька діяльність членів редакційного комітету сприяла формуванню в полтавців національного мислення, презентуючи художні твори та публіцистику важливого світоглядного звучання.

**Дитяча періодика Полтавського краю  
кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор  
формування національного й естетичного  
виховання**

Полтавщина – це не просто адміністративно-політичний об'єкт на мапі України, а, перш за все, історико-культурний феномен, самобутність якого – у тяглих культурних традиціях. Як наголошує Микола Степаненко: «Яку б царину сучасного життя не взяти – краєне письменство або театр, науку чи освіту, – скрізь пульсує сила розуму й бує міць таланту виходців із нашого чарівного краю» [Степаненко 2012, с. 6]. Дитяча преса відіграє суттєву роль у формуванні особистості юного покоління українців, має, перш за все, втілювати виховну функцію. Дитяча преса – важливий елемент системи виховання дітей і підлітків. Тому специфіка діяльності друкованих ЗМІ полягає у тому, що вони розкривають світ символів, завдяки якому культивуються

певні образи, еталони поведінки, норми моралі, художні смаки, які орієнтують підлітків на те, що важливо та суттєво, що добре, що зле, що з чим та яким чином пов'язано. Не є винятком і дитяча періодика Полтавського краю кінця XX століття – початку XXI століття, яка продовжила кращі традиції першого на Наддніпрянщині дитячого часопису «Молода Україна», що його видавала у 1908-1914 рр. Олена Пчілка.

У перші роки здобуття Україною державної незалежності була заснована обласна літературна газета для дітей «Полтавочка» (1992– 2000р) як спільне видання Полтавської Спілки літераторів Полтавського відділення дитячого фонду України, інформаційно-видавничого агентства правоохоронних органів та судів Полтавської області «Астрея». «Полтавочка» виходила раз на місяць, але через брак коштів у 1999 році газета не виходила. Головними редакторами газети за період її функціонування були: Ю. Дмитренко та Г. Михайленко.

У важких економічних умовах і скромних типографічних можливостях творці «Полтавочки» намагалися додати хоч якимось кольору до чорно-білого формату, щоб надати видання настроєності. Вартує уваги й художнє оформлення дитячої газети, яке здійснювали Ганна Грибан, Михайло Шлафер, Ольга Миколайчук, саме завдяки їх художньому баченню усі рубрики газети мали цікаве оформлення, яке органічно доповнювало змістове наповнення. Маємо й цікаві фото із життя дитячої малечі, зроблені відомим полтавським фотожурналістом Аркадієм Славущим.

На сторінках газети друкувалися цікаві для дитячого читання твори полтавських митців слова: Олеся Гончара, Володимира Малика, Юрія Дмитренка, Ми-

хайла Казидуба, Ганни Дениско, Михайла Любивого, Галини Вовченко, Оксани Канарської, Наталії Мотузюк.

Сторінки газети щедро рясніли оповіданнями, віршами, смішинками, написаними дітьми. Так, в оповіданні «Не та мати, що породила» восьмикласниці з Полтави Світлани Варич розповідається про собаку Найду, що замінила матір маленьким кошенятам. У казці семикласника з Миргорода Андрія Отрака розповідається про фантастичні пригоди зайчика і ведмедика, які визволили фею з полону злої відьми. У казці гуртківця «Юнкор» Андрія Телятника «Сорока и серебряное кольцо» цікаво розповідається про злодіяння лісової сороки.

Регулярно проводилися творчі конкурси: на написання продовження до відомої казки, написання оригінальної казки про пригоди тварин.

У газеті в рубриці «Казкова сторінка» були вміщені українські народні казки («Підступний вовк і розсудливий шпак», «Дурень», «Сорока»), літературні казки (Олександр Виженко «Історія запорозьких козаків для веселих дітлахів у піснях, думках, легендах, приказках, прислів'ях, бувальщинах, небилицях»).

У рубриці «Пошта Полтавочки» редакція друкувала листи читачів, в яких вони ділилися своїми роздумами щодо матеріалів, уміщених у газеті чи певними проблемами й переживаннями. Так, у №8/9 за 1992 рік у рубриці «Пошта Полтавочки» було видруковано лист-роздум Ірини Дон про долю безпритульних тварин. Цей лист став реакцією на статтю «Хто допоможе бродячому собаці?», надрукованої у «Полтавочці». Юна дописувачка наголошує, що саме безвідповідальність і жорстокість людей є причиною зростання кількості бездомних тварин.

У підрубриці «Напиши мені листа» вміщувалися адреси дітей і підлітків, котрі хотіли знайти собі друзів, котрі б поділяли світ спільних захоплень. Наприклад: «315870 Полтавська обл. м. Гадяч, вул. Драгоманова, 5 кв. 1. Кравченко Оксані. 12 років. Люблю вишивати, в'язати, читати книги, квіти і тварин. Збираю календарики, листівки з тваринами, обгортки з-під жувачок із мультиками» [Полтавочка. 1995. №4, с. 6].

Особливою популярністю у дітей користувалися рубрики «Смішинки», «Невигадані історії», важливі освітньо-пізнавальні матеріали, що друкувалися у «Дорожній азбуці».

У рубриці «Про друзів наших менших» зустрічалися й тематичні сторінки, зокрема персонаж газети кіт Мураш «представляє» читачеві розповіді про своїх «одноплемінників», тут же друкувалися вірші про котиків, написані полтавськими школярами.

Без нав'язливого дидактизму знайомить редакція юних полтавців із важливими подіями історії України. Так, у статті «Свято соборності» розповідається про зміст і значення Четвертого Універсалу УНР. Зазначимо, що в перші роки державної незалежності ця інформація була новою в пострадянському інформаційному просторі. Автор статті підкреслює, що «Четвертий Універсал відновив міжнародне право українського народу в світовій цивілізації, зробив його державним народом, повернув йому історичне ім'я» [Полтавочка. 1994. №2, с. 1].

У рубриці «Вільний час» друкувалися кросворди, ребуси, загадки, позаяк розважальний елемент є неодмінною складовою видання для дітей. Матеріали рубрики «Куточок умілі ручки» пропонували дітям і підліткам виготовити подарунки мамам своїми руками, друкувалися схеми вишивок. «Наш вернісаж» репрезентував

малюнки юних полтавських художників. Друкувалися на сторінках видання й популярні на той час уроки східних єдиноборств.

У 1992 році було засновано премію газети «Полтавочка», яка присуджувалася щорічно у двох номінаціях: для дорослих авторів і для юних дописувачів. Серед лауреатів премії «Полтавочки»: Андрій Куликов, Олена Савченко, Ганна Грибан, Оля Тараканова, Юля Дмитренко, Олександр Виженко, Анатой Дяченко.

«Полтавочка» стала вдалим зразком дитячої преси, матеріали видання свідчать про високий фаховий рівень авторів, котрі створювали рубрики, виконуючи у непростий час становлення української державності націєтворчу й просвітницьку функцію, «Полтавочка» у свою чергу виконувала важливу справу – залучала дітей і підлітків до читання української преси, розвивала в них смак, ненав'язливо виховуючи і даючи поради, подаючи багато відомостей пізнавального характеру.

У 1992 році в Полтаві виходить і перший номер щоквартального літературного журналу для дітей «Журавлик» ініційованого Полтавською спілкою літераторів, Полтавським відділенням дитячого фонду України, інформаційно-видавничим агентством правоохоронних органів та судів Полтавської області «Астрея».

У редакційній статті «До читачів» дебютного номера «Журавлика» редколегія зазначала, що видання розраховане на тих, кому до 16 років і «може вважатися старшим братом» літературної газети «Полтавочка». Творці журналу наголошували, що полтавські літератори «доклали рук і серця до народження першої книжки, прагнули зробити її цікавою» [Журавлик. 1992. №1, с. 2]. Редколегія визначила періодичність виходу дитячого часопису – один раз на квартал. Запрошуючи юних чи-

тачів до співпраці над змістовим наповненням чисел, редакційний комітет писав: «У складний час життєвих незгод прилітає до вас «Журавлик». Будемо вірити в його і нашу щасливу долю в незалежній Україні» [Журавлик. 1992. №1, с. 2].

Головним редактором дитячого часопису був Юрій Дмитренко, а громадським редактором Микола Костенко. Членами дитячого часопису стали: М. Думич, М. Яременко, Г. Грибан, Г. Свечнікова, М. Михайленко, В. Костенко, А. Дяченко.

У важких економічних умовах і скромних типографічних можливостях творці «Журавлика» намагалися якісними художніми ілюстраціям Ганни Грибан і Галини Свечнікової та фотоілюстраціями Михайла Страшка й Аркадія Славуцького доповнити не менш цікаве і змістове наповнення, яке складали художні твори для дітей та юнацтва, етнографічні матеріали, адаптовані для дитячого сприймання розвідки з історії України.

Архітектоніку журналу складала такі постійні і періодичні рубрики: «Історія України», «Детективне оповідання», «Абетка», «Школярські бувальщини», «Господарочка», «Книга жахів і нісенітниць», «Смійтеся на здоров'я», «Дебют».

На сторінках журналу полтавські діти могли познайомитися із творчістю Ліни Костенко, В. Малика, Ірини Жиленко, М. Костенка, Т. Кінька, В. Масляка, В. Скобельського, В. Шестакова, В. Плювако, А. Торлюн, Ю. Дмитренка, Наталії Близнюченко, Г. Шнапера, М. Коноплі, М. Сироти, Лідії Віцені, О. Міщенко, А. Дяченка, Г. Сердюка, О. Білана, М. Колісника, М. Думича, Н. Баланової та ін.

Уміщував «Журавлик» і відомості про відомих дитячих письменників-земляків. Так, у портретному нари-

сі А. Засулича «Морський вовк» із села Мачухи» розповідається про Дмитра Ткача, автора цікавих романтичних оповідань і повістей про море та незабутні подвиги юних моряків у тяжку годину війни: «Єсть, стояти на смерть!», «Генуезька вежа», «Небезпечна зона», «Чорне сальто» та ін.

На особливу увагу заслуговують матеріали рубрики «Історія України», яка допомагала формуванню національної свідомості, знайомила з минулим України. Це і адаптований для дитячого читання В. Близнецем уривок із «Повісті минулих літ», і короткі оповідання про знакові періоди, події і діячів в історії України, і цікаві факти легенди, перекази про українську історію.

Усвідомленню своєї національної тожсамості сприяла і публікація фольклорно-етнографічних матеріалів, що знайомили юних читачів із призабутими народними традиціям і звичаями. Серед публікацій цієї рубрики варто назвати уривки із фундаментальної праці Олекси Воропая «Звичаї нашого народу». Цікавим й пізнавальними стали «Легенди про трави» фольклориста й травника Л. Павленка.

Освітньо-пізнавальним характером відзначається рубрика «Абетка», в якій у віршовано-ігровій формі подаються ази знань. Цікавою в цьому ключі є віршована абетка А. Сазанського:

Котиться в траві клубок –  
В ньому тисяча голок.  
Не підходьте х поколю,  
Я зубастих не люблю!  
Вовк тіка, ведмідь тіка  
Від колючого клубка,  
Бо сердитий той клубок –  
То маленький ...

(Їжачок)

[Журавлик. 1992. №3, с. 4].

У періодичній рубриці «Дебют» друкувалися літературні проби пера юних полтавців (Ж. Посмітної, В. Кушнірової). Впевнено дебютувала у журналі і юна перекладачка з Полтави Оксана Полянська, представивши своїм одноліткам оповідання Крістофера Джонса «Бермуський трикутник та інші таємниці». Талановиті діти могли від досвідчених письменників почути об'єктивну оцінку своїм творчим спробам.

У рубриці «Напиши мені листа» вміщувалися адреси дітей і підлітків, котрі хотіли знайти собі друзів, котрі б поділяли світ спільних захоплень. Наприклад: «Мені 10 років. Люблю читати, малювати. Збираю листівки і календарики. Люблю звірят. Відповім на листи дівчаток і хлопчиків» [Журавлик. 1994. №2, с. 8].

У рубриці «Господарочка» вміщувалися поради з рукоділля та кулінарії, схеми викрійок речей, візерунки для плетіння на спицях та інше.

Віддаючи належне модним тоді віянням, «Журавлик» друкував комікси, настінні календарі, дитячий гороскоп, в якому, окрім традиційних складових, вміщувалися розлогі поради для батьків, які нагадують скоріше поради дитячого психолога, аніж астролога: «Що протипоказано вашій дитині? Вона сором'язлива, не наполягайте на її участі у шумних компаніях, якщо їй це не подобається. Не сваріться з нею, якщо щось не виходить з навчанням» [Журавлик. 1994. №1, с. 9].

У 1992 році було засновано премію журналу «Журавлик», яка присуджувалася щорічно у двох номінаціях: для дорослих авторів і для юних дописувачів. Серед лауреатів премії «Журавлика»: Андрій Куликов, Галина Свечнікова, Антоніна Торлюн.

Отже, літературний журнал «Журавлик», окрім традиційних для дитячого видання функцій виконував



ще й важливу етнозахисну та націєтворчу функції, сприяючи формуванню національної свідомості у юних полтавців у перші роки незалежності України.

У 2008 році у видавництві «Полтавський літератор» за підтримки Полтавської обласної держадміністрації та Полтавської обласної ради вийшов у світ перший номер журналу «Діє-слово: Полтавська криничка для дітей і юнацтва», який продовжив традиції «Журавлика» і «Полтавочки». Автором і керівником проекту дитячого видання став директор видавництва Анатолій Андрійович Карпенко. Першим редактором «Діє-слова» став відомий український письменник, котрий у своєму творчому арсеналі мав цілу низку книг для дітей, Володимир Олександрович Тарасенко, а першим літературним редактором – тодішній голова Спілки літераторів Микола Костенко, який мав досвід роботи у полтавському дитячому журналі «Журавлик». До редакційної ради дитячого часопису також ввійшли письменники Володимир Мирний, Іван Нечитайло та посадовець Олег Пустовгар.

Редакція «Діє-слова» поставила перед собою мету, щоб журнал став «збірником літературних творів, господарями якого є юні таланти Полтавщини» [Дієслово. 2008, с. 2].

Редакційний комітет «літературної кринички для дітей та юнацтва» виробив такі вимоги до матеріалів, які подаються в журнал «Діє-слово»:

- в журналі, крім рубрики «Лоскотон», публікуються твори дітей та підлітків віком до 16 років;
- поетичні та прозові твори подаються українською мовою;
- перевага надається авторам – переможцям всеукраїнських, обласних і районних літературних конкурсів

та членам літературно-мистецьких студій Полтавської області;

– номер журналу, в якому будуть опубліковані матеріали, визначає редколегія;

– матеріали до рубрики «Літературно-мистецькі студії» подаються з інформацією про діяльність студії та її керівника;

– редакційна колегія журналу має право відхилити твори, написані на низькому художньому рівні, без надання роз'яснень.

Архітектоніка журналу включає як постійні рубрики: «Літературно-мистецькі студії», «Друзі «Полтавського літератора»», «Дебют», «Лоскотон», «Літературні конкурси», «Компас у морі знань», «Репортаж для «Діє-слова»», «Ігри та розваги»; так і періодичні, які з'являлися в журналі залежно від пам'ятних дат та важливих подій: «Свята українського військово-патріотичного духу на Полтавщині», «Молоді – молодіжну організацію», «Верейка дошкільняти».

У рубриці «Літературно-мистецькі студії» за роки функціонування дитячого часопису було представлено найбільш репрезентативні мистецькі об'єднання школярів Полтавщини: обласна поетична вітальня «За обрій» ОЦЕВУМу, «Літературне об'єднання молодших школярів «Веселка», Оржицька районна літературна студія «Слово», Літературно-мистецьке об'єднання «Обрії» Полтавської ЗОШ I-III ступенів №20 імені Б. Серги, літературне об'єднання імені Олеса Донченка при редакції газети «Лубенщина», студія дитячого телебачення «Разом» ПОДТРК «Лтава», Лубенський гурток «Поетичне слово», літературна студія «Полтавські джерела» при ПНСПУ, літературна студія «Душі криниця» Котелевської гімназії №1 імені С. А. Ковпака, літературно-творча студія

«Сузір'я» Кременчуцької школи №8, літературно-мистецький салон «Плеяда» Кременчуцької гімназії №5 імені Т. Шевченка, літературно-мистецька студія «Жарптиця» Полтавського НВК № 14 «Здоров'я», літературна студія «Свічадо» Малобудищанської ЗОШ I-III ступенів Зіньківського району Зіньківського району, літературний гурток «Джерельце» Великопавлівської ЗОШ I-III ступенів Зіньківського району, літературний гурток «Джерельце» Градизької гімназії імені О. Білаша Глобинського району, літературний гурток «Сузір'я» Полтавської ЗОШ I-III ступенів №23 м. Полтави, літературний гурток Полтавської гімназії №17 м. Полтави, літературно-мистецька студія «Зорепад» Великобагачанської ЗОШ I-III ступенів.

Презентацію кожного творчого літературного об'єднання органічно доповнюють фотографії її учасників та фотоілюстрації до дитячих поетичних та прозових творів. Творчому доробку юних літераторів Полтавщини передують передмови-представлення, написані керівниками літературно-мистецьких студій, в яких коротко викладена історія створення об'єднання, творчі успіхи юних талантів. Так, представляючи літературну студію «Полтавські джерела», що діє при Полтавському осередку НСПУ її керівник, а нині голова спілки ПОНСПУ Наталія Кирячок наголошує: «Літературна студія допомагає молодим авторам отримати базові знання не тільки з композиційної побудови твору, основ стилістики, а й з культурного менеджменту, промоції літературного продукту та ораторської майстерності. Адже творча робота – це та ж сама професія, як і всі інші, вона вимагає не лише одного таланту, а й ґрунтовних знань» [Діє-слово. 2011. №6, с. 4]. Поетично представляючи літературну студію «Душі криниця» Котелевської гімназії №1 імені

С. А. Ковпака, її керівник Валентина Товма відзначає, що студія об'єднала творчо обдарованих дітей, «залюблених у художнє слово, що не просто по-особливому бачать і сприймають навколишній світ, розуміють красу в усіх її проявах, а й бажають творити найбільше словесне диво – поезію», а «кожне засідання – то хвилини духовного натхнення, щасливі миті дитячих одкровенень і взаємної довіри, перші невпевнені кроки у світ власної творчості, священні доторки до золотих струн поезії справжніх майстрів слова, зустрічі з мудрими наставниками» [Діє-слово. 2011, с. 8].

У пізнавально-просвітницькій рубриці «Друзі «Полтавського літератора»» подаються короткі енциклопедичні статті про полтавських письменників, музикантів, педагогів, громадських діячів, серед яких: М. Костенко, І. Нечитайло, В. Слепцов, С. Залізник, Т. Іващенко, О. Міщенко, В. Раковський, Г. Вовченко, В. Скакун, О. Чухрай, С. Солона, В. Сердюк, Г. Лілик, А. Пахомов, Л. Черпакова, К. Швидка, В. Бодня, І. Сорокопуд, В. Титаренко, І. Носівець, В. Закладний, І. Моцар, І. Снарська та ін. Матеріали рубрики дають змогу юним полтавцям познайомитися із сучасними літераторами Полтавського краю, їхніми творчими пошуками, а вчителям стануть у пригоді при підготовці уроків літератури рідного краю.

На особливу увагу заслуговує рубрика «Дебют», в якій представлено перші кроки в літературу юних краян. Редакція під портретами юних обдарувань вміщує не просту коротку суху біографічну довідку, а теплими словесними барвами атестує юного дебютанта: «У її віршах – і поезія осені, і захоплення чарами дивовижного ранку, і роздуми про сенс життя, заглиблення у минуле і сучасне, і краса та біль почуттів» чи «У дівчини є відчут-

тя слова і рими, віршам властива філософічність і образність. Думається, наполеглива робота над словом, вдумлива праця розуму і душі приведуть її в майбутньому до широкого визнання» [Діє-слово. 2009, с. 22–23].

Також редакційний комітет практикує й самопрезентацію дебютантів. Так, юна поетеса з Полтави Катерина Бардіна пише: «Коли залишаюся наодинці з тишею, мені приходять на думку рядки віршів, якими і хочу з вами поділитися» [Діє-слово. 2015, с. 20].

У рубриці «Лоскотон» публікуються твори для дітей відомих полтавських письменників В. Тарасенка («Шофер», «Маленька шкода»), Г. Вовченко («Шортики»), М. Костенка («Миколайчик», «Кольоровий сон», «Дюдя»), О. Міщенко («Порадник»), В. Слепцова («Карась», «Поросятко в росі», «Буду капітаном»), І. Нечитайла («Розумник», «Бажання вчительки», «Сміливий півник», «Захисниця», «Треться киця біля ніг») О. Печори («Заповзятє кошеня»), І. Моцара («Невдача», «Відповідь»), В. Нездойминоги («Зготувала я салат», «Красень Дубочок»), В. Сердюк («Про ведмедика та мед»), а у 2015 – році Василя Симоненка була опублікована його поема «Цар Плаксій і Лоскотон», котра й дала назву рубриці.

Високим рівнем інформативності й пізнавальності вирізняється рубрика «Компас у морі знань», у якій у формі бібліографічного опису чи бібліографічної статті репрезентовано книжкові новинки видання «Полтавського літератора», видавництва, котре видає і сам журнал «Діє-слово». У бібліографічній замітці одним штрихом подаються відомості про автора й дається короткий опис змістового наповнення видання, а також функціонального призначення книги. Наприклад: «Гармаш Г. Очі волошок: вірші, поеми, оповідання. – Полтава: Полтавський літератор, 2009, – 52 с.». Галина Гармаш закін-

чила факультет журналістики Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка та аспірантуру Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. Вона член Національної спілки письменників України. Книга «Очі волошок» – сповідь болюча і складна про долю села, про геноцид українського народу. Тут у віршах і прозі оживає та історія полтавського краю, що десятиліттями замовчувалася. Книга слугує патріотичному вихованню молоді» [Діє-слово 2009, с. 33].

У «Компасі знань» є відомості про вихід у світ як художніх творів для дорослого читача: І. Басараб «Зіниці пролісків», М. Любивою «Протуберанці серця», І. Нечитайла «Свіча безсмертя», «Мереживо душі», М. Баки «Вогонь калини», «Відлуння пам'яті», Г. Гармаш «Знак орла», І. Середи «Порогами долі», В. Писаренка «Рідні обереги», З. Гурбанової «Доля», А. Пахомова «Останній Подвиг Аркадія», «Громи гримлять», І. Моцара «Хто – кому і хто – кого», М. Костенка «Прочерком ластівки», Л. Митька «Дорога до батька», В. Наріжної «Пощастило!», В. Вертія «Дякую тобі, доле», В. Слепцова «Березова каша з перцем..», Є. Пілюгіна «Гобелен», А. Проскурні «Через кладку», М. Губи «Відродження», так і дітей і юнацтва: В. Тарасенка, В. Раковського «Під теплим жайвора жайвора крилом», К. Наріжного «Талісман «Сойчине перо»», В. Слепцова, О. Чухрая «Тітонька Сова», В. Сердюка «Казки старого дуба та Анусин сон».

Цікавою є бібліографічна стаття Галини Дорогань про книжкову серію «Читати – це круто» видавництва «Зелений пес». Без нав'язливого дидактизму авторка веде розмову із юними читачами про те, чому варто почитати ці книги, знаходячи потрібні і влучні характеристики для кожного видання серії: «Скажете: навіщо нам і

казочки? Ми сучасні люди, у нас інші проблеми: у дворі забіяки не дають проходу, треба знайти спільну мову з молодшим братом, не підвести свою команду на змаганнях з футболу... тими ж питаннями переймаються і герої оповідань Ірини Потаніної – і вирішують їх! Тож не зайве буде розгорнути книжку «Просто клас!» і повчитися з гумором виходити із заплутаних життєвих ситуацій» [Діє-слово 2009, с. 32].

У рубриці «Компас у морі знань» представлено і книжкові новинки, які стосуються історії і культури полтавського краю, наукові розвідки з педагогіки, історії, мовознавства, етнографії: Максимов Є. В., Петровська Є.О. «Старожитності скіфського краю», Каравайко В. Д., Скорий С. А., Приймак В. В. «Селітроваріння на Полтавщині», «Вернадський і Полтавщина», В. Хурси «Славетні у Гоголівському краї», М. Костенко «Над темним хлібом душі», З. Голуб «Кулінарні рецепти з Кочубеївки», С. Калини «Два брати – дві долі», І. Моцара «Овиди пам'яті», «Книга пошани найславетніших льотчиків – героїв Полтавщини», І. Сорокопуда «Великі кринки та великокринківці», В. Кривий «Живопис», «Калинове гроно: Антологія літераторів Полтавщини часу незалежності України». Д. Терехова «Вступ до мовознавства», В. Титаренко «Естетична культура сучасної молоді: українські народні промисли».

У рубриці «Літературні конкурси» представлено результати юних учасників з Полтавщини у різних творчих змаганнях. Так у №3 за 2009 рік вміщено кращі поезії й малюнки учасників Всеукраїнського конкурсу дитячої творчості на податкову тематику «Податки очима дітей». Редакція журналу відзначила високу представницьку участь юних полтавців у цьому конкурсі – близько 2000 юних художників, умільців і літераторів.

Презентовано не сторінках журналу і творчість учасників районного конкурсу юних літераторів Решетилівського району «Поетична весна», який проводиться із 1999 року за певною тематикою, обласного конкурсу читців і літераторів «Коли плачуть тюльпани», міськрайонного конкурсу «Поетична весна Лубенщини», Всеукраїнського конкурсу юних гумористів «Посміхнемось щиро Вишні», який зародився у Полтаві 2004 року і проводиться у чотирьох номінаціях (декламація «Вишневі усмішки», образотворче мистецтво «Веселий пензлик», поетично-авторському «Власні усмішки»), щорічного обласного літературного конкурсу «Собори душ своїх бережіть», присвяченого пам'яті Олеса Гончара, що його ініціював Полтавський осередок НСПУ.

Інформативною є рубрика «Репортаж для Діє-слова» та «Інтерв'ю для Діє-слова», яку веде член НСЖУ Лідія Черпакова. Пізнавальним є інтерв'ю «Блаженна сторона» із відомою українською поетесою Ганною Чубач, котра так охарактеризувала діяльність журналу «Діє-слово»: «На моє глибоке переконання, Полтавська обласна рада та Полтавська облдержадміністрація, підтримуючи журнал «Діє-слово», засівають літературну ниву Полтавщини не на день, не на рік, а на віки. Адже ця літературна криничка ля дітей і юнацтва – перша сходинка на творчий Олімп» [Діє-слово. 2010, с. 3].

У репортажі Лідії Черпакової «У мандрах до книжок» розповідається про відкритий захід поетичної вітальні «За обрій» ОЦЕВУМ – «Українська мова – мова єднання»; репортаж «Щедрий ужинок земляків Котляревського», повідомляє про проведення заключного туру загальнонаціонального конкурсу «Українська мова – мова єднання» в Одесі та Полтаві; репортаж «Полтавському краєзнавчому – 120 літ», присвячений ювілею зна-



кового музею Полтавщини; фоторепортаж «Зірки заповнюють бібліотекарі» розповідає про щорічний фестиваль читацьких талантів «Крок до успіху» ініційований Полтавською Обласною бібліотекою для юнацтва імені Олеса Гончара.

У репортажі «Все на світі можна вибирати синові, вибрати не можна тільки Батьківщину» Микола Костенка розповідає про відзначення ювілею Василя Симоненка на Полтавщині.

Досить оригінальним є тематичні номери журналу, присвячені 200-річному ювілею Тараса Шевченка та 80-річчю Василя Симоненка. Так, у Шевченківському номері маємо цікаву статтю Валентини Шемчук, голови Полтавського обласного відділення Міжнародної організації «Жіноча громада» «Мюнхен співає й Ізар твою вольную пісню, Кобзар!..», в якій йдеться про роботу Шевченківського конгресу «Тарас Шевченко в Україні та в Європі», що проходив у Мюнхені. Основу ж Шевченківського номера «Діє-слова» становить підбірка творчого доробку юних полтавських літераторів, присвячених Кобзареві. У вступному слові відомий український письменник Сергій Осока наголосив: «Не так багато учнів зуміти втілити в текстах насправді своє, особисте, незалежне ставлення до Тараса, але ж по-справжньому осмислити, належним чином оцінити і при цьому не повторитися – часто не під силу навіть професійним письменникам і літературознавцям. Дуже відродно, що випала нагода познайомитися з творами, автори яких у зовсім уже близькому майбутньому продовжить неперервну і вічну місію рятувати світ красою» [Діє-слово. 2014, с. 4].

Отже, журнал «Діє-слово» за роки функціонування став дійсно тією літературною криничкою для дітей та

юнацтва, де кожна талановита полтавська молодь може оприлюднити свій творчий набуток, а творчі студії Полтавщини представити свій досвід. Журнал є важливим репрезентантом краюї літератури в цілому.

### **Висновок**

Літературно-художня періодика в Україні, виконуючи інформаційну, естетичну й етнозахисну функції відіграє важливу роль в житті суспільства, є репрезентантом художньої літератури й письменницької публіцистики.

Літературно-художні журнали Полтавщини «Криниця» та «Добромисл» залишили для наступних поколінь першорядні твори відомих письменників та публіцистів: Бориса Олійника, Леоніда Горлача, Володимира Малика, Юрія Мушкетика, Марії Матіос, Ірини Левченко, Василя Лиса, Феодосія Рогового та багато інших. Прийшовши до читача у другій половині XX століття – час національного піднесення державотворчих процесів в Україні, – журнали відіграли важливу роль у формуванні національних ідеалів, поверненні історичної пам'яті.

Завдяки подвижницькій діяльності редакційних комітетів відновлювалися втрачені тяглі державницькі традиції, пропагувалася українська національна ідея. Реалізуючи естетичні й етнозахисну функції, «Криниця» і «Добромисл» словом і ділом потверджували славу Полтави як духовної столиці України. Подвижницька діяльність членів редакційних комітетів сприяли формуванню в полтавців національного мислення, презентації художніх творів та публіцистики важливого світоглядного звучання.

У дитячих виданнях Полтавщини «Полтавочка», «Журавлик», «Діє-слово» було дотримано кращих традицій вітчизняної журналістики, здійснювалася високопрофесійна подача матеріалу для цільової аудиторії – дітей та підлітків.

## ЛІТЕРАТУРА

Батраченко Л. В. Літературні альманахи України. Суми : Вид-во СумДУ, 2000. Ч. 2. 136 с.

Білик Г. Сучасний літературний процес Полтавщини // Галина Білик // Рідний край. 2011. С. 154–160.

Борсук А. И. Типология изданий. М. : Научная книга, 1990. 326с.

Давидченко Т. С. Типологічні характеристики української дитячої преси та теоретичні аспекти її функціонування // Вісник Дніпропетровського університету. 2006. № 1. С. 358 – 362.

Діє-слово: літературна криничка для дітей та юнацтва. Річники журналу. 2008–2016 рр.

Дмитренко-Думич Ю. Література, преса, видавнича справа // Дмитренко-Думич Ю. Полтавщина – духовна скарбниця України. Полтава : Полтавський літератор, 1998. 56 с.

ДСТУ 29.6-2002. Видання для дітей. Поліграфічне виконання. Загальні технічні вимоги. Чинний від 2002-08-01. – К. : Держстандарт України. 2002. 16 с.

Журавлик: літературний журнал для дітей. Річники за 1992–2000 рр.

Іванова О. Літературно-мистецька періодика в соціально-комунікаційному просторі України початку ХХІ століття. Оdesa. 2010. 462 с.

Круть І Журнал для дітей: дискурсивні характеристики // Вісник Львівського університету: серія Журналістика. Вип. 34. Л., 2001. С 136–141.

Літературно-краєзнавчий журнал «Добромисл». – Полтава: Полтавський літератор. – «Астрея». 1992–1998 рр.

Літературно-мистецький журнал «Криниця». Полтава : «Криниця». 1992–1998 рр.

Мелешко В. А. Літературна Полтавщина: від давнини і до сьогодні // Обласні організації Національної спілки письменників України. – К. : Український письменник, 2006. С. 5–31.

Монич Л. Літературні журнали як особливий вид медіа, їх типологія // Образ. К., 2013. Вип. 14. С. 52–58.

Нікітін Т. Г. Крик чибіса : Поезія, листи, спогади. Полтава : Криниця, 1994. 386 с.

Полтавочка: літературна газета для дітей. Річники за 1992– 2000.

Полтавщина: Енциклопедичний довідник (За ред. А.В. Кудрицького). К.: УЕ, 1992. 426 с.

Прокопчук О. Сучасна періодика для дітей: яка вона? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrnationalism.org.ua/publications/?n=559>.

Ротач П. П. Колоски з літературної ниви [Текст] : короткий літературний календар Полтавщини. Полтава : Полтавський літератор, 1999. 560 с.

Сокірян А. Сучасний дитячий журнал : заг. характеристика // Друкарство. 2006. № 1. С. 25–28.

Стадницька Ю. В. Дитяча публіцистика як об'єкт дослідження // Вісн. СумДУ. 2006. № 3. С. 20–24.

Стаднійчук Р. Сучасна українська періодика для дітей: хто є хто // Слово і час. 1999. № 2. С. 69–72.

Степаненко М. І. Літературно-мистецька Полтавщина [Текст] : довідник. Гадяч : Вид-во Гадяч, 2013. 500 с.

Степаненко М. І. Літературно-мистецькі простори Полтавщини // Зоря Полтавщини. 2012. 30 серпня. С. 6.

Шевченко В. Типологія сучасних журналів – засіб вивчення світогляду суспільства // Наукові записки інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. Інститут журналістики. К., 2007. Т.28. С. 43–48.

Шейко В. М. Літературні періодичні видання України в роки незалежності: культурологічний аспект // Вісник ХДАК: Збірник наукових праць. № 28. Харків, 2009. С. 12–28.

**Сергій Шебеліст**

## **ДИНАМІКА ТРАНСФОРМАЦІЙ ЖУРНАЛІСТСЬКИХ ЖАНРІВ**

### **Вступ**

Система журналістських жанрів упродовж кількох останніх десятиліть зазнає відчутних змін. Усталені й історично сформовані канони піддаються не лише певній корекції, а й радикальному перегляду. Теоретики журналістики пропонують нові бачення, підходи та класифікації жанрів, які трансформуються у різних варіантах. Класичний, загальноприйнятний у науковому світі поділ на інформаційні, аналітичні й художньо-публіцистичні жанри не те щоб категорично відкидається як нерелевантний, але поступово позбувається домінування.

Ці зміни зумовлені багатьма чинниками. Насамперед вони продиктовані безпосередньою журналістською практикою, котра оперативно реагує (чи в ідеалі мала б так реагувати) на новітні світові тренди в медіасфері. Вітчизняна специфіка функціонування ЗМК полягає в тому, що вони намагаються наздогнати зарубіжні аналоги, запозичивши у них формати, стилістику, манеру подачі, жанри й перенісши їх на український ґрунт.

При цьому враховуються сформовані роками жанрові вподобання публіки, котрій паралельно прищеплюють смак до новацій. Таким чином видавці, редактори й журналісти намагаються знайти оптимальне співвідношення між традиційними, улюбленими жанрами і

новими, щоб утримати, а по змозі й розширити аудиторію.

Глобалізація інформаційного простору відіграє суттєву роль у ревізії системи журналістських жанрів. Так само, як і суспільно-політичні процеси в Україні та світі. Неймовірно зростання швидкості інформаційних потоків завдяки поширенню Інтернету спонукає журналістів до пошуку ефективної форми передачі повідомлень про події в місті, регіоні, країні та світі.

«На зміну адміністративно-партійному тиску прийшов тиск економічний, – пише Л. Кройчик. – Деякою противагою йому можна вважати інтереси аудиторії. Тиражна залежність багато в чому визначає і тематичну адресність тексту, і характер подачі матеріалу. Аудиторія із невибагливого споживача пропонованої їй інформації стає прискіпливим покупцем товару. [...] Сучасна аудиторія активно впливає на ЗМІ рейтингом публікованих матеріалів. Успішно розмовляти з нею можна тільки на теми, які її цікавлять» [Кройчик 2000].

Водночас із колосальним ущільненням інформації, яка надходить користувачеві вже не тільки з традиційних ЗМК, нікуди не зникає людська потреба у глибшому розумінні актуальних фактів і явищ. Технологізація, стандартизація й уніфікація новин не скасовує аудиторного запиту на суб'єктивно забарвлену авторську журналістику, журналістику думок, що втілюється у відповідних жанрах, які, своєю чергою, активно функціонують і розвиваються. Цей процес надзвичайно динамічний і тому теорія журналістики далеко не завжди встигає реагувати на зміни у площині практики, аби зафіксувати й осмислити їх. Утім, так чи так питання потребує ретельного аналізу.

Про те, що трансформація жанрів журналістики – справді актуальна, важлива і цікава наукова тема, свідчать численні вітчизняні та зарубіжні дослідження, що з'явилися протягом 2000-х рр. Це насамперед розвідки М. Василенка («Динаміка розвитку інформаційних та аналітичних жанрів в українській пресі»), О. Голік («Взаемокореляція та взаємозбагачення жанрів: новітні тенденції розвитку журналістської творчості»), А. Іващук («Варіативність та взаємоперехід інформаційних жанрів у сучасній українській пресі»), О. Глушка («Художня публіцистика: європейські традиції і сучасність»), Г. Кривошеї («Змістовно-сутнісні аспекти розвитку сучасної жанрології»), Н. Стеблини («Сучасна українська письменницька публіцистика у варіанті виступів О. Забужко, Т. Прохаська, Ю. Андруховича»), Л. Шутяк («Новий журналізм” у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки»).

На сторінках праць В. Здоровеги («Теорія і методика журналістської творчості»), О. Тертичного («Жанри періодичної преси»), Л. Кройчика («Система журналістських жанрів»), М. Кіма («Жанри сучасної журналістики») розкриті питання жанрології журналістики – традиційної та новаторської типологій, що не завжди однозначно сприймаються в журналістикознавчих колах і викликають дискусії щодо правомірності їхнього застосування.

Так само полемічним є характер і ступінь інтеграції журналістських жанрів. Чи зберігають вони під час поєднання свою окремішність, чи утворюють абсолютно нові жанр, форму і стиль? У чому полягає різниця між взаємопроникненням і взаемокореляцією жанрів? Пошук відповідей на ці та інші запитання є актуальною науковою проблемою.

Метою пропонованої роботи є комплексне дослідження трансформаційних процесів у системі журналістських жанрів. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань:

- 1) огляд теоретичних концепцій типології журналістських жанрів;
- 2) з'ясування тенденцій функціонування та розвитку жанрів журналістики;
- 3) узагальнення практичного досвіду сучасного жанротворення.

Методологічною базою дослідження стали наукові праці в галузі жанрології журналістики. Досягненню мети і вирішенню поставлених завдань сприяють загальнонаукові методи дослідження: аналіз та узагальнення.

Аналіз наукової літератури з теорії жанрів допомагає визначити стан опрацювання досліджуваної теми. Узагальнення дозволяє підсумувати теоретичні положення і сформулювати комплексне бачення трансформаційних процесів у системі журналістських жанрів. У роботі також використані системний, порівняльно-історичний і описовий методи.

### **Дискусії про типологію жанрів журналістики**

Як стверджує Т. Хітрова, «останнє десятиліття як у теорії, так і в практиці журналістики породило чимало дискусій навколо сучасних і майбутніх тенденцій розвитку жанрових варіацій журналістських виступів. Проблема жанрової структури журналістського тексту залишається одним із найбільш популярних напрямів сучасної науково-практичної думки. Дискусійними є питання: що таке жанр? які його функції? наскільки він



сталій? Ні для кого не секрет, що класична теорія жанрології не встигає за тими процесами видозміни або новотворення, що відбуваються у практичній журналістській діяльності. Більшість сучасних журналістських матеріалів не відповідають наявним (у теорії) канонам формотворення конкретних жанрів» [Хітрова 2010, с. 89].

Попри це, переважна більшість науковців погоджується із тезою про те, що жанр – це більш-менш стійкий, усталений, історично сформований тип твору із притаманними йому чіткими структурними ознаками, способом осягнення дійсності. Є кілька критеріїв, за якими відбувається поділ журналістських творів на конкретні жанри. Серед них В. Здоровега виокремлює, поперше, об'єкт відображення, конкретний життєвий матеріал, який стає основою твору. Автор справедливо зазначає, що про одну й ту саму подію можна розповісти в різний спосіб, але є такі, для котрих є відповідні, органічні жанри.

По-друге, це призначення виступу. Його мету визначає редактор або сам автор. Якщо ідеться про звичайне інформування аудиторії, це буде один тип твору (наприклад, замітка). А якщо у творчого працівника є завдання глибше проаналізувати події та явища, це буде щось зовсім інше (скажімо, репортаж, коментар чи інтерв'ю). Ще інше призначення мають тексти, наближені до літератури (нариси, фейлетони, есеї). Вони не надають реципієнтові якісь абсолютно нові знання, проте виконують не менш важливу функцію – формулюють нові думки і сенси.

По-третє, це масштаб охоплення й узагальнення дійсності. Залежно від цього журналістські твори тяжіють описового відтворення, поглибленого аналізу чи художнього відображення. Навіть у творах однієї жанрової

групи можна розповісти про факт чи явище з різним ступенем узагальнення: вужче – в коментарі, ширше – в огляді чи статті. Дуже наочно цей принцип демонструють випуски новин на телебаченні й радіо, коли впродовж тижня подають відносно короткі оперативні матеріали, а наприкінці – готують розлогі сюжети, насичуючи їх подробицями, аргументацією, висновками, які формулюються безпосередньо чи опосередковано.

По-четверте, важливим критерієм диференціації жанрів журналістики є особливості літературно-стилістичних засобів вираження задуму. Набір творчих прийомів і засобів, що є природними і притаманними одним жанрам, може категорично не підходити іншим. Так, інформаційні повідомлення, котрі передають новинні агентства, відзначаються конкретністю, лаконічністю, певною шаблонністю і сухістю подачі матеріалу, в якій не допускається авторський суб'єктивізм і вираження його творчого начала. Більше свободи і самовираження журналіст має в аналітичних текстах, хоч і там він теж має залишатися в певних рамках канону. Натомість у публіцистиці автора майже нічого не стримує: в есеї чи нарисі він може вправлятися образності й метафоричності.

Додатковим, допоміжним критерієм поділу на жанри В. Здорова називає обсяг матеріалу, який, проте, не є визначальним. Як зазначає дослідник, «у журналістській практиці трапляються публікації великі за обсягом, які за суттю, призначенням не виходять за межі повідомлення, оповіщення. Наприклад, лише обсяг допомагає розрізнити інформаційну кореспонденцію чи анотацію-переказ певного документа, публічного виступу від замітки, бо все інше – мета повідомлення, опис факту, інформаційно-описові стилістичні прийоми в них

майже цілком збігаються» [Здоровега 2008, с. 151]. І навпаки – короткі за обсягом матеріали (ті ж авторські колонки), які суто формально можуть подібними на замітки, є зразком публіцистики.

Подібний набір критеріїв жанрового поділу пропонує М. Черепახов, який виокремлює: 1) предмет пізнання, відображення об'єкта; 2) конкретне призначення, робочі функції, пізнавально-виховні завдання; 3) обсяг висвітлення дійсності, масштаби висновків і узагальнень; 4) характер літературно-стилістичних і виражально-зображальних засобів. Також науковці доповнюють цей перелік специфікою аудиторії, до якої звертається автор, і метод відображення дійсності [Черепახов 1973].

На підставі цих чинників жанри поділяють на інформаційні, аналітичні й художньо-публіцистичні. Такий підхід, сформований у 1960-х –1980-х рр., надовго став панівним, а в радянській і пострадянській період цей поділ став традиційним і практично загальноприйнятним у журналістикознавстві. Проте, як зауважує О. Голік, навіть тоді існували точки зору, що не завжди збігалися з основними твердженнями і поглядами на жанроподіл. Так, В. Рубан говорив не про жанри, а види журналістської творчості, виокремлюючи інформацію та публіцистику. Д. Григораш уважав, що всі газетні жанри – це публіцистика. Є. Прохоров поділяв жанри газетної публіцистики на подієві, аналітичні та художні. Д. Прилюк вирізняв повідомлення новин, коментування і публіцистичне розкриття.

В. Шкляр дещо доповнив класичну модель. Оскільки всім журналістським творам притаманна публіцистичність, то їх слід поділяти на інформаційно-публіцистичні, аналітико-публіцистичні та художньо-публіцистичні. Такого підходу дотримується і М. Васи-

ленко, вважаючи, що аналогічний поділ може бути робочою версією. Проте дослідник справедливо зазначає, що «ця класифікація до певної міри досить умовна, оскільки [...] жанри трансформуються, переходячи як усередині однієї групи, так і власне ламаючи колись чітко визначені межі жанрових груп» [Василенко 2007, с. 11].

Паралельно з усталеною і навіть, як дехто каже, застарілою класифікацією жанрів функціонують інші, новаторські й нерідко дискусійні концепції. Зокрема, Л. Кройчик переконаний, що будь-який публіцистичний текст неодмінно включає в себе три компоненти: 1) повідомлення про новину чи проблему, що виникла; 2) фрагментарне чи ґрунтовне осмислення ситуації; 3) прийоми емоційного впливу на аудиторію (на логіко-понятійному чи понятійно-образному рівні). Відповідно до цих критеріїв, автор виокремлює п'ять груп творів: 1) оперативно-новинні; 2) оперативно-дослідницькі; 3) дослідницько-новинні; 4) дослідницькі; 5) дослідницько-образні [Кройчик 2000].

Але цей підхід критикують інші вчені (В. Здоровега, О. Голік, М. Кім), закидаючи дослідникові не завжди виправдану термінологію, ігнорування деяких традиційних жанрів журналістики та поділ жанрів на чисті та гібридні, що лише ускладнює усталену структуру. Полемізуючи з цією концепцією, науковці визнають, що вона заслуговує на увагу. Неприховано критичний погляд на спроби ревізії історично сформованої системи журналістських жанрів висловлює Г. Кривошея: «Відверто кажучи, справа доходить до куражу – той, хто береться за таку класифікацію [жанрів], намагається обов'язково запропонувати свій варіант» [Кривошея 2010, с. 231]. Натомість С. Ляпун визнає, що «єдність думок [щодо жанрової структури газетної публіцистики] навряд чи можли-

ва, адже вона обмежує пошук істини, який сьогодні триває досить інтенсивно, сприяючи більш глибокому осмисленню змін, які відбулися у професійній творчій діяльності журналістів» [Ляпун 2011, с. 94].

Підсумком цих наукових дискусій стало розуміння низки характерних особливостей, які узагальнила О. Голік. Ідеться про відсутність єдиного принципу поділу на жанри; застосування перехресного класифікування; виокремлення соціологічних методів збору інформації як самостійних жанрів; тенденції як до спрощення, так і надмірного ускладнення елементів у типологічній структурі жанрів; спроба класифікування всіх без винятку журналістських текстів; намагання впорядкувати гібридні жанрові форми, котрі є результатом взаємокореляційних процесів [Голик 2014]. При тому класична система жанрів з поділом на інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні досі залишається провідною, хоча і в цю схему намагаються внести корективи відповідно до актуальних процесів у жанротворенні.

### **Тенденції розвитку журналістських жанрів**

Нова суспільно-політична реальність, що склалася в Україні після 1991 р., справила значний вплив на ЗМК, підштовхнувши галузь до внутрішнього реформування, інновацій, запровадження нових професійних стандартів, редакторських практик і перегляду усталеної ієрархії жанрів. Змінилися й підходи до написання текстів: якщо за радянських часів домінував сухий, позбавлений суб'єктивності стиль викладу з урахуванням обов'язкових ідеологічних директив, то у пострадянській журналістиці дедалі активніше проявляється особистість автора.

Це стало помітно у ґрунтовних інформаційно-аналітичних матеріалах, що за теоретичними канонами і практичними настановами «Бі-Бі-Сі», які багато медійників схильні абсолютизувати, повинні би бути поміркованими, об'єктивними і виваженими. Згадану тезу яскраво ілюструють статті Ю. Мостової, С. Рахманіна, В. Самар у тижневику «Дзеркало тижня». Розглядаючи складні суспільно-політичні теми загальнодержавного значення, журналісти глибоко і критично осмислюють проблему, підтверджують свої міркування уважними спостереженнями, ексклюзивними джерелами, намагаються зробити прогнози. При цьому їм вдається подавати матеріал у блискучій метафоричній манері, до того ж без редукції (але і без викличної, нав'язливої демонстрації) авторського «Я».

Особисто прожите, пережите й майстерно втілене в журналістському тексті надзвичайно тонко вловлює та цінує аудиторія. Статтю С. Рахманіна «In Re» (2014) передрукувало впливове Інтернет-видання «Українська правда», зізнавшись своїм читачам, що робить подібне вкрай рідко, але матеріал настільки точний і влучний, що краще й не напишеш.

«За фідбеком, відгуками і сприйняттям вона, мабуть, була найбільш вдалою. Хоча особисто мені не дуже подобалася. Бувають із багатьма журналістами дивні історії, – погоджується С. Рахманін. – Є речі, у які ти вкладаєшся, які здаються тобі практично бездоганними, але вони не завжди знаходять необхідний відгук. А є й ті, що чіпляють за живе. Із тим самим «In Re» був такий випадок. Здається, біля Авдіївки пару років тому ми проїжджали блокпост. Військовослужбовці, не Нацгвардія і не МВС, оглядали авто, в якому ми їхали. До мене підійшов військовий. Середніх років, може, такий, як я. І

сказав: «А я вас знаю. Після вашої публікації я пішов добровольцем на фронт». Такі речі є для мене важливішими, ніж, наприклад, якась кількість лайків» [Бацман 2018].

У цьому контексті може йтися не тільки про публіцистичність, а і про есеїстичність як певну рису і властивість сучасної журналістики, що проникає у традиційно непубліцистичні за своєю основою тексти. За Т. Степановим, есеїстичність виявляється у безпосередньому вираженні особистості автора, його баченні світу, ставленні до різних проблем і поєднанні художнього і наукового способів осягнення світу, що в цілому визначають стилістичні особливості твору [Степанов 2006].

Періодична преса, надто ж із кінця 1980-х – початку 1990-х рр., усе помітніше персоніфікується, журналіст перестає бути лише ретранслятором інформації, набуваючи все більшої суб'єктності й автономності. Активна життєва позиція, переконливість і небанальні міркування компетентного автора приваблюють читацький загал до конкретного друкованого видання чи іншого ЗМК (телебачення, радіо, Інтернет). Як зазначає Л. Кройчик, «персоніфікація тексту викликана до життя не лише загальним процесом демократизації пострадянського суспільства, але й тим, що в умовах чинного нині ринку інформації товаром стає не просто новина, а новина, «упакована» в публіцистичний текст. [...] Попит на особистісну журналістику в умовах зростаючої конкуренції ЗМІ створив прецедент вибору. Публіцист відгукується на цей попит пропозицією власного імені» [Кройчик 2000]. Таким чином, відоме ім'я сприяє виникненню діалогу з аудиторією, а підтримання читацького інтересу спонукає засоби масової комунікації до пошуку і застосування нестандартних творчих ходів.

Публіка не індиферентно відреагує на той текст, який вирізняється з-поміж інших нетривіальним змістом та оригінальною формою подачі матеріалу з яскравим авторським стилем. Особливої актуальності змагання за аудиторію (а відтак – і за тиражі) набуває у контексті конкуренції між різними мас-медіа. Очевидно, що в добу надшвидких електронних технологій поважні суспільно-політичні тижневики не встигають за потоками новин з різних інформаційних агенцій і веб-порталів, однак у друкованих видань є свої переваги: час для глибшого, ґрунтовнішого осмислення порушених тем, можливість поглянути на проблему з іншої перспективи, залучити авторитетних експертів і використати більше джерел. За словами М. Кіма, «проблема темпу, або швидкості, вплинула на відбір відповідних жанрів. У силу того, що газетарі в подачі новин явно відставали від радіо- і тележурналістів, багато з них перешли або на ексклюзивну подачу новин, або на їх коментування» [Кім 2004, с. 11].

Конструктивною і слушною видається теза про те, що поширення персонального журналізму також було реакцією на знеособленість інформації та засилля цензури, коли людина не могла й, відверто кажучи, боялася вголос чи тим більше в письмовій формі висловлювати позицію з приводу «несанкціонованих», «неблагонадійних» питань (включно з побутовими). Оскільки «моноідеологія культивувала і розвивала монологічні жанри» [Кім 2004, с. 10], тоталітарному знеособленню було протиставлено винятково особистісне начало, безстилевості – стиль, а поневоленню – внутрішню свободу. І це певною мірою пояснює, чому в українській радянській літературі та публіцистиці суто авторські твори перебували, за спостереженням О. Забужко, «на попелюшчиних пра-



вах» [Забужко 2006, с. 320], адже більшість текстів із розряду non-fiction, себто нехудожньої, документальної прози, літератури факту, не користувалися значною увагою широкого кола читачів, журналістів-практиків і вчених.

Серед старшого покоління письменників і науковців ще й досі можна помітити дещо зверхнє ставлення до есеїстики, в жанрі якої працюють ті, хто начебто не здатен вигадати зграбного сюжетного твору, а займаються банальним переповіданням власного життєвого досвіду й епатажною саморекламою: «[...] інколи важко збагнути, чому з'являється в деяких авторів бажання обов'язково видати окремою «книжкою» всілякі нотатки чи, в кращому разі, медитації, яким місце не далі, ніж у миттєвій периферійній періодиці» [Наєнко 2003, с. 354].

Однак під цим оглядом досить показовим є ревізійністське висловлювання літературознавця М. Жулинського, який не поділяє академічного скептицизму щодо есеїстичних тенденцій: «Мене завжди нервує жанр, потреба укладатися в певні межі. Я не є прихильником суворого дотримання літературних канонів щодо форми. Мене більше цікавить не форма, а можливість самовираження. [...] Найбільше мені подобається жанр есею. Це жанр, який дає мені можливість бути вільним, не входить в межі якісь жанрових обмежень» [Антонова 2009, с. 43].

Нерідко для тлумачення складних суспільно-політичних подій у журналістській практиці використовують, здавалося б, легкий художньо-публіцистичний жанр есею, за яким насправді стоїть копітка ідейна і стилістична робота автора. На думку О. Тертичного, ці тенденції пов'язані з тим, що «добрий есей може надати тому ж числу газети неповторний колорит, певне особ-

ливе звучання [...]. Багатоголосий хор оперативних повідомлень, «сухих» ділових публікацій талановитий есеїст доповнить (або навіть увінчає) глибокими роздумами про найважливіші, на його думку, сторони нинішнього буття, іноді супроводжуючи ці роздуми яскравими емоційними картинками, що привертають до себе увагу небайдужого читача і нерідко спонукають його до подальшого самостійного розмірковування над тим, що розповів есей» [Тертычный 2002, с. 212]. У цьому, відзначимо, полягає одна з ключових властивостей есеїстики – налаштованість на діалог із публікою, на продовження чи навіть провокування дискусії про предмет розмови, а не лише акцентування уваги добрій композиційній побудові тексту і майстерній стилістиці тексту.

Учені також зазначають, що стратегія пошуку одnodумців в останні десятиліття виявила себе значно інтенсивніше, ніж раніше, і набула двобічного руху: віднині не тільки автори шукають «своїх» читачів, але й читачі активніше шукають «своїх» авторів. Цьому активно сприяє достатня сегментація газетно-журнального ринку, на якому споживач може обрати видання відповідно до власних етико-естетичних потреб і смаків: від тижневика світського життя «Бульвар Гордона» до інтелектуального часопису «Критика».

Точка зору, бренд видання і навіть ім'я публіциста сьогодні стають товаром, констатує Д. Перевозов: «Переживання як предмет дослідження у сучасній публіцистиці, по-перше, презентує співвідношення власних емоцій з об'єктивною даністю. По-друге, перехід від «публіцистики для себе» до «публіцистики для суспільства» відбувається за рахунок енергії переживання, завдяки якій воно стає головним сюжетоутворювачем публіцистичного тексту. По-третє, фіксуючи власні переживання,

публіцист «стовпить місце» в інформаційному потоці» [Перевозов 2007, с. 15]. Інакше кажучи, аудиторії пропонують поділити з автором його емоційний стан, спроектувавши власний суб'єктивний досвід на досвід публіциста, потрапивши у простір індивідуально-авторського буття.

Узагалі, період 1990-х – 2000-х рр. характеризується справжнім бумом есеїстики, котра поступово витісняє поширений до нарис. Часом ці два жанри ототожнюють, указуючи на те, що есей – це ніби іноземний, експортований жанр, а нарис – вітчизняний, свій. «Нарис, – пише Б. Стрельцов, – став масовою демократичною літературою. Есей, що його вибрали західноєвропейські письменники і публіцисти, відображаючи тенденції свого суспільного розвитку та стосунки між членами буржуазного суспільства, на тривалий час замкнувся в собі, став літературою для обраних» [Стрельцов 1990, с. 211].

Але насправду це два самостійні, хоч і споріднені жанри. Загалом методи есеїста в пізнанні дійсності збігаються із творчими методами публіциста, нарисовця. У публіцистиці засвоєння і відображення реальності відбувається шляхом поєднання логічного й емоційно-образного способів дослідження. Особливість есеїстики полягає в суб'єктивному підході, у намаганні виразити особистість автора, його думки, погляди, ставлення до предмету розмови. Нестача теоретичного аналізу й чіткої аргументації компенсується специфічним способом розуміння дійсності, що включає моральний, естетичний і емоційний досвіди особистості.

Певний період на пострадянських теренах есей уважали несерйозним і легковажним жанром, авторитет якого не був підкріплений іменами визнаних майстрів, адже в публіцистиці домінували нарисовці. Була сфор-

мована чітка кореляція «автор – жанр». Так само бракувало письменників, які б були рівновеликими у прозі й в есеїстиці. Якоюсь мірою заміником есеїстики була літературна критика. «Товсті» літературні журнали були, за словами М. Рябчука, «своєрідними оазами вільнодумства, а літературна критика – способом говорити про все, а не лише про структурні особливості того чи того твору; власне, твір був, як правило, лише приводом поговорити про суспільні проблеми і патології» [Рябчук 2002, с. 26]. Згодом шляхи літературної критики й есеїстики розійшлися. Вони стали розвиватися за власною траєкторією.

Хоча дискусії про природу жанру есею досі не вщухають. Доволі характеристичним під цим оглядом видаються слова Л. Кайди: «Сьогодні ситуація з жанром есею така: есей – це те, що я хочу так називати, або все, що пишу, впевнений у своїй оригінальності та праві на публікацію будь-якого тексту під рубрикою, що передбачає жанр «есею», або без усіякої рубрики, але із претензією на «фігуру вищого пілотажу». Одних учених починає трясти навіть від промовленого вголос слова «есеї» на якій-небудь конференції. Інші з надією звертаються до багатого минулого жанру, намагаючись розгадати у класичних його взірцях секрети народження і солодкість відчуття свободи думки й гостроту пера» [Кайда 2008].

Попри це, жанр есею залишається одним із найзатребуваніших у практичній журналістиці та є однією продуктивних тем журналістичнознавчих досліджень. За понад 20 років в Україні есеїстика набула значної популярності, зусиллями авторів створений і створюється чималий корпус текстів, який стає предметом наукового аналізу.

Наступна особливість журналістики пострадянського періоду полягає у зростанні ролі прийому в обробці

матеріалу. Публіцистичний текст набуває белетристичних рис – експресивності, вишуканої словесної гри, емоційності, іронії, дотепності, інтертекстуальності, що є результатом впливу постмодерних творчих практик. За словами Л. Руденко, «цитування залучає читача до формування сенсу, побудови картини світу. Звернення до цитат можна пояснити тим, що людина стомлена від величезної культурної спадщини, і не бачить сенсу, або не здатна, продукувати нові тексти. Легше віднайти в культурному словнику існуючі мовленнєві моделі – цитати та використовувати їх у своїх комунікативних актах, не обов'язково посилаючись на автора» [Руденко 2009, с. 143]. Дослідниця вважає, що звернення української журналістики та публіцистики до постмодерного інструментарію осягнення та інтерпретації дійсності є абсолютно природним, адже медіа-дискурс і власне публіцистичний текст не є ізольованими від загального культурного дискурсу та інших культурних текстів.

Змінилися інтонації наративу і композиційно-стилістична структура матеріалів, слово журналіста набуває все більшої художньої виразності, хоча, звісно, цілковито позбутися впізнаваних лексичних зворотів і символічних кодів не вдається. Так, мова сучасної журналістики динамічно змінюється, але не настільки різюче, адже вона орієнтована насамперед на читача, і тому повинна бути зрозумілою йому, звідси – налаштованість на розмовну мову. Апеляція до загальновідомих, але дещо видозмінених, лексичних формул сприяє налаштуванню читача на діалог із виданням.

Особливо це стосується заголовків матеріалів: якщо назва сухої інформаційної статті не викличе емоцій («Для розвитку кіно в наступному році уряд виділив мільярд гривень», «Синоптики розповіли, що буде з пого-

дою в листопаді», «Українські аграрії завершують посівну кампанію», «Гривня у суботу зміцнила свої позиції», «Молдовська опозиція почала об'єднуватися перед парламентськими виборами»), то аналітичний чи художньо-публіцистичний текст журналіста з яскравим метафоричним титулом найімовірніше приверне увагу споживача друкованої продукції. «Президент від Бога», «Повернення блудного брата», «Злочин без кари», «Страх і ненависть в Україні», «Прораб Божий», «Герої не нашого часу», «Фантаст у своїй вітчизні», «Острів везіння», «Горі – переможеним», «Свій сучий син», «Цар і бояри», «Держава, яка стала Батьківщиною», «Роль бездарності в історії», «Незвичайний сталінізм», «Жити по-старому» – кожен із цих заголовків викликає в читача певний асоціативний ряд. Це своєрідна інтелектуальна гра в алюзії, інтертексти.

Як пише С. Привалова, «оцінити індивідуальний стиль журналіста перш за все може читач, який розуміє контекст і підтекст сказаного, що часто подається автором за допомогою цитувань літературних творів, використання художніх образів» [Привалова 2012, с. 198]. Але не кожен пересічний читач може належно оцінити цей прийом. Через брак фонових знань невідповідно публіка просто не відчитає, не розкодує закладений нап'як. В умовному діалогічному зв'язку «автор – читач» виникає комунікативна перешкода. Тому дуже важливо знати свою аудиторію, усвідомлювати, для кого ти пишеш і відповідним чином говорити з читачем його мовою – в прямому й переносному сенсі.

Конвеєрний спосіб написання матеріалів, постійна гонитва за кількістю новин і намагання якомога оперативніше донести аудиторії повідомлення неминуче призводить до уніфікації журналістського стилю. Причому

йдеться як про журналістику загалом, так і про конкретні мас-медіа зокрема. Є панівні тренди письма, котрі переймають більшість журналістів, а є книги стилю, прийняті в редакціях, зокрема в «Газеті по-українськи». Саме вони визначають і закладають стилістику написання текстів і манеру їхньої подачі, створюють певний шаблон, за яким працюють журналісти. Проте за таким схематизмом губиться індивідуальність авторів, вони стають схожими один на одного і відрізняються хіба що прізвищем.

Звісно, кожна людина – це особистість, але не кожна з них – індивідуальність. Слушно зауважує С. Привалова: «Поняття індивідуального стилю журналіста можливо розкрити за допомогою визначення його серцевини, тобто дефініції «індивідуальність». У психології під індивідуальністю розуміють неповторність, оригінальність особистості, сукупність тільки їй притаманних особливостей, яка в одних має дуже яскраву палітру, в інших – малопомітна» [Привалова 2012, с. 197].

Аудиторію завжди приваблює авторська неповторність, ексклюзивність, упізнаваність і небанальність. Таких журналістів читають із інтересом, переказують знайомим основні думки їхніх статей або захоплено цитують цілі пасажі. Кажуть, інформацію можна вважати цікавою, коли тобі хочеться подітися нею з іншими. Як говорить публіцист П. Казарін, «кулерний тест» визначає, чи зможе читач, зустрівшись із колегами біля кулера, переказати ваш матеріал за короткий час.

«Скільки би вам не розповідали про те, що завдання журналістики – приймати правильні рішення та допомагати звичайному читачеві, слухачеві чи глядачеві жити за совістю – це все абсолютні дурниці, – переконаний автор. – Люди використовують ЗМІ, щоби мати змо-

гу підтримати світську бесіду та заробляти «соціальні бали». Вони хочуть виглядати розумними та освіченими. Якщо вашу колонку чи матеріал можна буде використати під час бесіди – вас читатимуть! Якщо ваші тексти дають людині можливість відчутти себе розумною – вас читатимуть регулярно!» [Величко 2017].

Поняття індивідуального авторського стилю тісно пов'язане з журналістською майстерністю (перший, власне, є похідною від другої). Майстерність полягає у вмінні чітко, оперативно, аргументовано, повно і збалансовано писати на актуальні гострі теми. Це, так би мовити, прописні істини інформаційної журналістики, коли новину можна відносно швидко і легко скласти, як пазл, із відповідних компонентів.

Природа ж публіцистики відмінна, бо саме в ній автор не скутий рамками суворих стандартів, які змушують його об'єктивним, максимально точним, неупередженим, відстороненим хронікером, який надає майданчик для висловлювання різним групам і не робить жодних висновків, залишаючи це на розсуд аудиторії. Публіцист має розкіш демонстрації суб'єктивності, власного «Я», звідси й образний термін «журналістика особових займенників». Однак, звісно, вона повинна бути аргументованою, а не голосливою («от я так думаю, і все», «це суто мій погляд»). Серед публіцистів, які виступають на шпальтах періодики, чимало письменників. Через те дослідники виокремлюють феномен письменницької публіцистики.

«Комунікаційний статус письменницької публіцистики полягає в тому, що в сучасному мас-медійному середовищі вона представляє журналістику думки – ту журналістику, в якій українське суспільство має нагальну потребу, – підкреслює Н. Стеблина. – Письменник,



який пише публіцистику, долучається до суспільного діалогу, висловлює незалежну, оригінальну точку зору на соціальні процеси. Проте важливою є не стільки незвичність позиції письменника, скільки світоглядна основа, реалізована у його виступах. Письменницька публіцистика змінює спосіб думання читача, а отже, впливає на кожного реципієнта окремо, що призводить в результаті до усвідомлення необхідності бути активним членом суспільства» [Стеблина 2011, с. 12–13].

Індивідуальний підхід автора відчувається не лише на рівні форми – композиції, образності, метафорики. Не менш важливий за неї є зміст, вибір теми статті. Вона нерідко продиктована вподобаннями самого публіциста, який хоче привернути увагу до конкретної проблеми. При тому не йдеться про якісь унікальні й ексклюзивні сюжети, котрі раніше ніхто не аналізував і не інтерпретував. Більшості журналістів притаманне відчуття актуальності, запиту на тему, що перебуває у всіх на слуху й на устах, тим паче, коли є свіжі інформаційні приводи-актуалізатори. І вони, журналісти, відгукуються на цю кон'юнктуру, проте осмислюють і описують тему по-своєму, далеко не завжди йдучи назустріч очікуванням і вподобанням аудиторії. Навіть у медійно розкрученій темі можна знайти цікавий ракурс, несподіваний поворот і запропонувати власний (можливо, і провокативний) погляд на неї.

Поza тим, варто принагідно зазначити і про негативні аспекти в жанротворенні, у стилістиці медійних текстів, оскільки через прагнення отримати високі рейтинги і тиражі багато видань свідомо йдуть на таблоїдизацію, скандалізацію і «жовтизну» свого змістового наповнення, які призводять до дискредитації професії журналіста («Син Філіпа Кіркова харчується на смітни-

ку», «Кришталевий унітаз для евпаторійського мера», «Будеш кров'ю харкатись і сидіти на нарах», «Віктор і Наталія Піньковські з'їли 15 котів») і її суспільну місію. Про це в резонансній статті «Барбосизація всієї країни» свого часу писала Н. Лигачова: «Ціна товару – цифри рейтингу. Рейтинг – гроші. Ось так і виходить, що новини – це гроші. Озброївшись такими ідеями і не обтяжуючи себе рефлексією, «артисти»-репортери уже не просто виробляють «товар», а роблять це самозречено та із задоволенням» [Лигачева 2008, с. 23].

Тенденції до розширення меж журналістських жанрів науковці відзначали ще в 1970-х рр., зокрема В. Ученова [Ученова 1976] писала про зміщення інформаційного репортажу в бік аналітики (від споглядання до осмислення). Аналогічна ситуація склалася з проблемним і портретним інтерв'ю. Із типово інформаційного жанру воно стало набувати рис аналітичності – журналіст вже не просто задає питання співрозмовникові, а намагається шляхом логічного ланцюжка чи навіть дискусії з'ясувати суть досліджуваної проблеми. Роль інтерв'юера починає відігравати не менше значення, ніж його візаві.

У цьому й полягає феномен популярності авторських програм, у назві котрих майже обов'язково звучить ім'я журналіста. Наприклад, «В гостях у Дмитра Гордона», «HARD з Влащенко», «Відверто з Машею Єфросініною», «Кисельов. Авторське», «Бацман», «Княжицький». Вони користуються чималим аудиторним попитом і знаходять шлях до публіки у найрізноманітніший спосіб. Так, скажімо, інтерв'ю виходить у телевізійному ефірі, потім – у друкованому варіанті в газеті чи на сайті, ще додатково його викладають на YouTube-каналі, поси-

лання на матеріал розміщують на Facebook-сторінці журналіста, який може мати сотні тисяч читачів.

Окрім того, із самого інтерв'ю можна зробити («нарізати») кілька ексклюзивних новин, який виконуватимуть роль анонсу всієї розмови. Деякі автори згодом видають друком збірники своїх інтерв'ю, адже вони стосуються не тільки поточних справ, а охоплюють ширше коло питань, часто ці розмови – мало не сповідь перед майстерним інтерв'юером, який зумів розговорити співрозмовника. Таким чином, один і той же контент подається і продається в кількох форматах і «упаковках».

На думку ж В. Сиченкова, інтерв'ю-портрет – не аналітична, а «стійка художньо-публіцистична жанрова форма, спрямована на розкриття людини як унікального явища дійсності методом власне інтерв'ю, розмови, опитування чи бесіди, відображення його внутрішньої суті (змісту) через відбір найбільш характерних зовнішніх деталей вигляду, професії, соціального статусу та іншої атрибутики особистості, виражених у прямій мові героя (автопортрет), і відображення отриманого результату методом монологу, діалогу чи полілогу та особливими художньо-документальними засобами періодичної преси» [Сыченко 2007, с. 16]. Інтерпретуючи інтерв'ю як виключно оперативний засіб, дослідники штучно збіднюють можливості пізнання людини з боку публіцистики, вважає В. Сиченков, адже максимум, що можна отримати від такого підходу, – це побіжна портретна замальовка, начерк або ескіз.

Новацією у вітчизняному жанротворенні стала імплементація інтерв'ю-ріки, що є доволі поширеним у Польщі. Вони виходять окремими книжками. Це не просто збірник інтерв'ю за певний період, а власне спеціально записана в кілька етапів бесіда. Свого часу пись-

менник Т. Прохасько провів серію таких нетипових, не-журналістських розмов «Інший формат» (2003–2004) з О. Лишегою, Ю. Іздриком, Ю. Андруховичем, О. Забужко, Б. Гудзяком, Я. Грицаком, В. Герасим'юком. Польська публіцистка І. Хруслінська записала діалоги з Я. Грицаком («Розмови про Україну») й О. Забужко («Український палімпсест»), які видані в Україні.

«Такого жанру – «розмови» – в українській літературі давно бракує, – визнає О. Забужко. – Несміливі спроби початку 2000-х яось заповнити цю лакуну успіху не мали – на той час українці ще взагалі не розмакували нон-фікшин, для нашого неопіреного і вбогого книжкового ринку то було як масло без хліба... Всі ці десять років я люто заздрила полякам на їхню багатющу нон-фікшин – і щоразу, опиняючися в Польщі, спішила до книгарень напихати валізку книжками-репортажами, історичною публіцистикою, тревелогами, щоденниками, біографіями – і таки ж «розмовами», жанром, що по-польськи зветься особливо гарно: «інтерв'ю-ріка». Саме так, ріка: плин живої думки, потік монологу, добутий на світ і любовно-зацікавлено підтримуваний і скеровуваний співрозмовцем, який – о радість! – уме слухати» [Забужко 2014, с. 3].

Цей формат іще називають «книгою-лонгрідом», зразками якого є почасти роман в інтерв'ю «Таємниця» Ю. Андруховича й більшою мірою – проект «Summa», що постав у результаті бесіди Є. Нестерович з Ю. Іздриком. Те, що подібні книжки з'являються, дає підстави розраховувати, що з часом цей жанр приживеться та буде активно функціонувати в медіапросторі.

Гібридизація, дифузія, жанрове вібрування, ба навіть «жанрове торнадо» і «жанри-кентаври» набули особливо виразних обрисів і форм у 1990-х – 2000-х рр. Пере-

гляд усталеної ієрархії призвів до того, що деякі жанри перестали чітко атрибутуватися як інформаційні, аналітичні чи публіцистичні: кореспонденція, стаття з памфлетним забарвленням, репортаж з аналітичним звучанням, репортаж-інтерв'ю, стаття-полілог.

Як зауважує А. Іващук «Система жанроутворення української журналістики – складний процес, який постійно розвивається, відповідно до зміни соціально-економічних суспільних умов, запитів громадської думки, творчості окремих особистостей, які щоденно збагачують систему жанроутворення індивідуальними новаціями, що згодом стають колективним досвідом. Аналізуючи систему жанроутворення, слід урахувувати ці фактори в комплексі, передбачаючи вплив окремих компонентів на саморозвиток системи в цілому» [Іващук 2009, с. 12].

Усі ці процеси не завжди легко розмежувати та класифікувати, грань дуже тонка. Втім, за деякими параметрами все ж можна розрізнити ступінь інтеграції жанрів. Так, унаслідок взаємодії утворюються нові стійкі жанрові моделі на основі взаємозалежності, константних і змінних елементів жанрів, коли докола домінуючого складника будується структура з новими змінними, модифікація жанру (нарис-розслідування, рецензія-анонс, есей-колонка). Дифузія ж передбачає подолання жанрових кордонів і рухомість елементів (інтерв'ю-репортаж, анкета, версія).

Як стверджує О. Голік, «взаємодія та взаємозбагачення є нерозривними, бо нові структури, запозичуючи ознаки одного чи кількох жанрів, набувають нових властивостей, починають виконувати нетипові для них функції. Тобто, перегрупування елементів забезпе-

чує їхній обмін, а, отже, і взаємозбагачення [Голік 2009, с. 13].

Змінилися й жанрові пріоритети у газетах і журналах, на сучасному етапі процес перебудови жанрової системи відбувається за рахунок витіснення або заміщення одними жанрів іншими. Таким чином, на зміну поширеним у радянській пресі нарисам, фейлетонам, памфлетам, звітам, передовіям і агітаційним статтям прийшли інші форми – інтерв'ю, коментарі, есеї, авторська колонка, котру можна розглядати як одну з модифікацій есею.

Остання теза є дискусійною у вітчизняному журналістознавстві. Попри те, що Л. Звелідовська, Н. Остапенко, О. Морозова, Ю. Нестеренко, Х. Калинюк трактують авторську колонку чи шпальту як жанр публіцистики чи різновид есею, О. Деяк-Якобишин вважає, що це не жанр, а форма, й нічого нового не потрібно вигадувати. Ці тексти можна визначити як публіцистичні роздуми чи публіцистичні нотатки, які самі по собі є синкретичними жанрами.

«Авторська колонка, так само, як і колонка редактора, – це не жанр, а форма, в якій реалізується або певний, «чистий», жанр, або сплав жанрів, – переконує дослідниця. – Останній випадок заплутує ситуацію, тому що назви такий сплав жанрів не має і назва форми ментально й органічно переходить на назву жанру! Те ж саме можна сказати про оприлюднені в періодиці щоденники, п'ятихвилинні виступи публіциста на радіо й телебаченні, блоги в Інтернеті та короткі сторінки в соціальних мережах. Західні теоретики та практики журналістики є великими прагматиками і не виявляють бажання розробляти теоретичні питання углиб, – а дарма, тому що давно відомо: без чіткої теорії не може бути ефективної практики» [Деяк-Якобишин 2011, с. 298].

Певною мірою з цією думкою можна погодитися. Однак за предметом, функцією, методом і формально-змістовими ознаками авторська колонка – це таки жанр чи, принаймні, жанровий різновид або ж, за словами Х. Калинюк, особливий жанр дифузійної форми: «[...] сама специфіка цього жанру із сильним авторським «я», увагою до форми і прагненням до самовираження не дозволяє обмежувати його жорсткими рамками, і тому для жанру колонки характерна розмитість жанрових меж» [Калинюк 2012, с. 39].

На шпальтах почали з'являтися абсолютно нові жанри: журналістське розслідування, сповідь, бесіда, прес-реліз, життєві історії. Останній жанр став настільки популярним і затребуваним, що для нього не тільки відводять місце у розважальних глянцевиx, переважно жіночих, журналах (рубрики «История вашей жизни», «Семейные истории», «Исторії успіху», «Истории из жизни читателей»), але і створюють спеціальні видання («Истории из жизни», «Истории из конвертов», «Успехи и поражения», «Караван историй», «Story»). Життєві історії переповідають читачеві те, що відбувається поруч із ним, те, що йому знайоме, зрозуміле і близьке, образно кажучи, «людям про людей». Інша річ, яким стилем всі ці історії написані: він може бути і вишуканим, і абсолютно передбачуваним, а подекуди навіть примітивним. Усе це залежить від формату й цільової аудиторії продукту.

Як зазначає О. Голік, «нові жанрові утвори української преси є наслідком взаємокореляції, взаємозалежності критеріїв вибору жанру як способу втілення авторського задуму. Суть взаємокореляційних процесів полягає у синтезі наявних моделей, створенні якісно нових журналістських продуктів, що є відповіддю на виклики,

потреби нових можливостей публіцистичного висловлювання. Такі трансформації спричинені не лише впливом глобальних комунікаційних процесів. [...] Вони є результатом історично послідовної еволюції журналістської жанрології, що шукає нові форми вираження» [Голік 2008, с. 144].

Скажімо, поступовий, утім, все-таки не остаточний занепад таких художньо-публіцистичних жанрів, як нарис, фейлетон і памфлет, пов'язаний із їхньою неорганічністю і невідповідністю реаліям життя. Тому що в портретних картинах традиційно головним героєм була людина з перебільшеними, завищеними і «дописаними» чеснотами. Замість живої особистості, з її недоліками і перевагами, читачеві пропонували мало не еталонного «ударника праці», «солдата партії», «інженера людських душ», «обличчя з дошки пошани», і це, так би мовити, «скомпрометувало» жанр, який, за словами В. Здоровеги, «нерідко нагадував «життя святих», що йшло від традицій ще візантійської повчальної літератури» [Здоровега 2008, с. 159]. Однак це не зменшило читацького інтересу до приватного життя, причому не лише знаменитостей (політиків, зірок шоу-бізнесу, акторів, письменників, художників, музикантів, спортсменів тощо), а й до «маленької людини», котра досягла чогось у професії або має якесь оригінальне хобі.

Водночас треба сказати, що велика частка журналістських текстів, насамперед про так званих «публічних людей», часто має неприхований замовний PR-характер, про який медіа нерідко забувають нагадати традиційною у таких випадках позначкою «на правах реклами», що було б свідченням професійності та поваги до читача. Матеріали про неординарних сучасників подаються, як



правило, у формі інтерв'ю, репортажу, життєвої історії чи у їх комбінації.

На зміну портретному нарисові прийшов жанр політичного портрета, присвячений видатним постатям минулого і сучасності. Нині на сторінках української періодики («День», «Дзеркало тижня», «Україна молода», «Корреспондент», «Фокус», «Личности») зустрічаємо багато публікацій про історичних діячів – широко й не надто відомих, але чимось цікавих. Оригінальний зразок політичного портрета демонструвала газета «Без цензури», що регулярно у рубриці «Постать» вміщувала пізнавальні матеріали Н. Позняк і О. Хоменка. Згодом, після закриття видання 2007 р., ці статті вийшли окремою книжкою «Українські вісники» (2008). Подібну практику мав журнал «Профиль», який видав збірку портретних нарисів К. Бондаренка «Профільні українці» (2008). Оригінальні й дуже особисті портрети політиків пропонує публіцист В. Портников у трилогії «Богородиця в синагозі» (2010), «Тюрма для янголів» (2012) і «Дзвони Майдану» (2018). Із багатьма героями своїх публікацій (А. Сахаров, І. Ругова, Б. Єльцин, Л. Кучма, Н. Назарбаєв, І. Карімов) він знайомий особисто або є дуже обізнаним у їхній політичній біографії (Ф. Франко, А. Піночет, Е. Че Гевара, Р. Мугабе). Завдяки індивідуальному досвіду, блискучому стилю й широкій ерудиції автора читач отримує нешаблонний погляд на відомих діячів.

Періодично вітчизняні журнали випускають різні спеціальні проекти, в яких визначають рейтинги впливовості політиків, бізнесменів, дипломатів, журналістів, митців, громадських і релігійних діячів («ТОП-100 впливових українців», «Особистість року», «Краща українська книга року» в «Корреспонденте», «ТОП-10 послів України», «ТОП-10 послів в Україні», «ТОП-10 лобістів

України у світі», «ТОП-30 діаспорян», «ТОП-50 українських євреїв у «Главреді», «100 найвпливовіших жінок України», «200 найвпливовіших українців», «25 найуспішніших зірок», «50 найвпливовіших одеситів» (харків'ян, дніпропетровців, «донецьких»), «50 найвпливовіших людей розкішної України», «130 найбагатших людей України», «35 наймолодших перспективних політиків» у «Фокусе»), а сухі статистичні дані в таблицях пожвавляють більш або менш розлогими портретними статтями.

Тижневик «Дзеркало тижня» розширив можливості жанру політичного портрета, присвятивши напередодні парламентських виборів 2002 р. серію аналітичних нарисів «Україна партійна» про основних претендентів на депутатські мандати. 2004 р. журналісти видання, окрім детальних портретів кандидатів на посаду президента, підготували низку матеріалів про їх найближчих соратників під назвою «Ад'ютанти їхніх превосходительств».

Схожу тематику з детальним моніторингом «підводних течій» в політикумі охоплюють аналітико-публіцистичні книжки С. Руденка «Вся президентська рать: оточення Віктора Ющенка від “А” до “Я”» (2007), «Вся прем'єрська рать: оточення Віктора Януковича» від “А” до “Я”» (2007), «Уряд Юлії Тимошенко» (2008), А. Кокотюхи «Юля» (2006), «Юля. Друге дихання» (2007), «Юрій Луценко. Польовий командир» (2008), В. Портникова «Чому Медведєв?» (2008).

Потреба у фейлетоні відпала, тому що в умовах свободи слова чи, принаймні, плюралізму думок критикувати негативні явища і персоналії можна відкрито, не вдаючись до прозорих натяків і евфемізмів. У період соціально-моральних і політико-економічних негараздів суспільству сміятися не надто хочеться, залишається

хіба (само)іронізувати, що й демонстрували свого часу самобутні медіа-проекти О. Кривенка – «Поступ», «Post-Поступ», «Політика і культура» («ПіК»), «Громадське радіо». Можливо, ще одна з причин зменшення присутності фейлетону в сучасній періодиці полягає у відсутності достатньої кількості талановитих майстрів жанру.

Фейлетон виявився неконкурентоздатним поряд із жанрами новинарної та коментаторської публіцистики – критичною заміткою, статтею, кореспонденцією і колонкою, але категорично говорити про остаточний занепад або «вимирання» фейлетону як жанру не можна, просто нині він став менш поширеним у пресі. Звісно, є винятки, як-от гостросатиричні рубрики «Львівські обсервації» і «Національні обсервації» Юзя Обсерватора (справжній автор – письменник Ю. Винничук) у газетах «Поступ» і «Post-Поступ», в яких читачеві пропонують дотепний огляд найважливіших подій зокрема у Львові та загалом в Україні. Нині Ю. Винничук є постійним автором сайту «Збруч».

Зразки фейлетонів пропонує «Слово Просвіти» (тексти Є. Дударя), особливо саркастичні статті Т. Коробової свого часу публікувало видання «Грани» й Інтернет-сайт «Обозреватель». Оригінальний, ні на що не схожий, стиль матеріалів Т. Коробової привертав увагу вдумливих читачів та інших медіа, зокрема харківська газета «Пятниця», на першій сторінці якого написано «Газета для тих, кого ще не навчили вірити у те, що потрібно», регулярно передруковував статті цієї журналістки. Активно практикує використання жанрів сатиричної публіцистики видання «Цензор.нет», що звертається переважно до політичної тематики. Визнаними майстрами сатири вважають В. Рибнікова та Є. Кузьменка. Вони пишуть справді гострі й дотепні фейлетони, захоплюючи

увагу аудиторії вже із самого заголовка. Наприклад, «Триумф Вовь», «50 оттенков глубокой обеспокоенности», «Шпион-пасипака обходит кофейни свои», «Дети лейтенанта Путина», «Ударим хамством по разгильдяйству», «Утром – реформы, вечером – деньги», «Невероятные приключения гопника в ООН».

Говорячи про фейлетон, варто відзначити одну деталь: якщо за радянських часів надрукований у пресі твір спричиняв реакцію різноманітних інстанцій з цілком конкретними наслідками і висновками для критикованих прототипів, то у пострадянську епоху цей жанр практично перестав досягати мети (виявляти і викоринювати суспільні недоліки), йому не приділяли особливої уваги.

Із цим твердженням самих сучасних авторів, однак, не погоджується В. Здоровега: «Робота фейлетоніста – одна з найнебезпечніших. Не просто розкритикувати, а висміяти когось, а тим більше високу посадову особу, у наші демократичні часи майже автоматично веде автора і редакцію до суду. [...] Може, це теж одна із причин занепаду жанру фейлетону при повному «розквіті» різноманітних соціально небезпечних негативних явищ і процесів, а також їх реальних носіїв» [Здоровега 2008, с. 258].

Натомість на сторінках газет став більш популярний інший жанр – журналістське розслідування, що глибше аналізує резонансні теми і викликає не менш резонансну, нерідко жорстку і жорстоку реакцію з боку героїв публікацій. Цькування, переслідування, нерозкриті убивства журналістів, адміністративний, податковий тиск на «незручні» мас-медіа, звинувачення у політичному замовленні стали незмінним атрибутом останніх десятиліть. Але це не спиняє авторів працювати у

досить ризикованому жанрі інвестигативної журналістики, що переживає в Україні період чималої популярності.

Висловлену думку переконливо підтверджують статті В. Бойка у газеті «Свобода», А. Лаврика, Б. Буткевича, В. Васютина в журналі «Український тиждень», С. Лещенка і М. Найема на сайті «Українська правда», серія публікацій на веб-порталах «Украина криминальная», «Тема», «ОРД», «Обозреватель». Особливо активно розвивається жанр журналістського розслідування на телебаченні. Журналісти програми «Знак оклику!», «Схеми», «Слідство.інфо», «Наші гроші» зробили чимало гучних сюжетів. Проте є чимало проектів, які подають себе як розслідувальні, але не є такими вповні, репрезентуючи радше дослідження, а не розслідування.

Близькоспорідненим з інвестигативною журналістикою є жанр версії, що ґрунтується на аналізі чуток, скандальних історій, сенсацій, серйозних резонансних тем і прогнозуванні подальшого розвитку ситуації без остаточних висновків і присудів. При цьому автор публікації активно використовує домисел (а не, підкреслимо, вимисел), намагаючись через логічний хід думок сконструювати чи реконструювати певні факти та спонукати читача до спільного аналізу.

Як зазначає О. Тертичний, «мета створення і публікації версії полягає в тому, щоб ознайомити аудиторію з «проміжними» результатами аналізу якоїсь події, явища, запропонувати на розсуд читачів, глядачів, слухачів авторське тлумачення (коментар) того, що відбувається. Версія показує напрям міркувань автора публікації, надає аудиторії інформацію про можливі причинно-наслідкові зв'язки зображуваних подій, дає варіанти прогнозу їх подальшого розвитку» [Тертычный 2002,

с. 203]. Готуючи статтю до друку, важливо означити, що перед споживачем – саме версія, котра не претендує на кінцеву істину. Щоб убезпечити себе від закидів, професійний журналіст практично зобов'язаний раз у раз наголошувати про це за допомогою словесних формул «імовірно», «напевне», «не виключено», «припускаю», «на думку багатьох експертів», «не беруся стверджувати», «існує і така точка зору» тощо.

На думку О. Голік, «жанровий зразок версії на даному етапі займає проміжне становище у групі аналітичних жанрів. Широко невизнана як самостійний жанр серед наукового загалу, версія може розвиватись за різними сценаріями: утвердитись як різновид теоретичної статті, стати незалежною жанровою моделлю; розкривши свій потенціал до взаємокореляції, перейти до художньо-публіцистичної групи» [Голік 2009, с. 12].

Оригінальний підхід до написання статті у жанрі версії пропонує журналіст польського видання «Polityka» Ю. Чьвелух. Він написав матеріал під назвою «Якби Подольський не виїхав з Польщі...» (його передрук вмістив український журнал «Новинар») про долю гравця футбольної збірної Німеччини польського походження. Практично весь текст автора базується на конструюванні версії того, як би розвивалася кар'єра спортсмена у соціалістичній Польщі, коли б його батьки не емігрували в Німеччину: «Замість відбирати у Лукаша Подольського громадянство або звинувачувати його у зраді через два голи у ворота Польщі на Євро–2008 уявімо собі, що сталося б, якби він грав на батьківщині» [Чьвелух 2008, с. 41]. Альтернативній історії з цілком реалістично прописаними подробицями наприкінці статті протиставляються справжні факти біографії Л. Подольського,

щоб читач відчув різкий контраст і краще зрозумів творчий задум журналіста.

Перспективність жанру версії полягає у тому, що вона може знайти продовження у наступних матеріалах, де її доповнять новим подробицями, підтвердять або ж спростують. За своєю природою, версія ніби готує підґрунтя для публікацій у більш серйозних жанрах – розслідуванні, аналітичній статті, кореспонденції.

Жанр памфлету, який має в Україні досить давню і потужну традицію ще з часів барокової полемічної літератури, в 1990-х рр. помітно занепав, оскільки виявився на той час занадто емоційним, акцентовано пафосним, трибунним, войовничим, і тим самим відштовхнув аудиторію. Вона втомилася від полум'яних викривальних матеріалів, які доречніше звучали б на політичних мітингах або виходили б на сторінках друкованих партійних органів-рупорів. Зменшення популярності памфлету, який образно називають жанром «важкої артилерії» публіцистики, також пов'язано із завершенням епохи «холодної війни», коли пресі регулярно доводилося звинувачувати «агресивний і зажерливий імперіалізм», «загниваючий капіталістичний Захід», «дядечка Сема», «окупацію кривавих янок» тощо. У посткомуністичному суспільстві, яке відчуло дух свободи, сформувався, відтак, запит на адекватну й аргументовану авторську думку і позицію.

За нових соціокультурних умов змінився і сам характер публіцистики, на що вказує В. Здоровега: «Необхідність своєрідної сутнісної трансформації публіцистики зумовлена насамперед змінами у соціальних відносинах модерного суспільства, згладжуванням антагоністичних суперечностей, поділу суспільства на «своїх» і «чужих», активними пошуками консенсусу, а не конфро-

нтації. [...] Публіцистика за своєю внутрішньою природою була засобом цілеспрямованого, іноді тенденційного, впливу на аудиторію, нав'язуванням аудиторії певних поглядів, спонуканням до відповідних вчинків» [Здоровега 2006, с. 19].

На переконання журналістикознавця, сучасна публіцистика має бути інформаційно насиченою, інтелектуально глибокою, відповідати найвищим стандартам наукового мислення, бути цікавою, володіти широким арсеналом іронії, дотепності і бажано лаконічною, зважаючи на колосальні потоки інформації, адже тоді вона, публіцистика, не витримає конкуренції з іншими жанрами, як зазначалося вище, насамперед інформаційними.

Хоча, як резонно пише В. Здоровега, публіцистичні жанри мають низку переваг: емоційно забарвлене слово впливає на аудиторію, спонукаючи її до дії, через систему узагальнень розширює можливості пізнання дійсності, інтелектуально збагачує читача новими смислами, ідеями, враженнями. Тим не менше, й нині у медіа, близьких до певних політичних сил, можна зустріти відгомін старих і далеко не найкращих зразків памфлету.

Колишній «прапор номера», передова стаття, без якої не обходилася жодна газета, також втратила актуальність у нових реаліях, бо в ній, як зауважує М. Василенко, домінує заклична менторська стилістика, яскраво виражені політичні орієнтири. Нині вона зменшилася до редакційної шпальти чи бліц-коментаря, що оптимальнішим варіантом впливу на свідомість аудиторії.

Передовиця фактично втратила свій авторитет. Властива їй занадто офіційна манера подачі інформації мало приваблює пересічного читача, якому нав'язують певну ідеологію, моделі поведінки і набір заявлених



зворотів («розвивати», «поглиблювати», «запроваджувати», «рішуче засуджувати», «захистити корінні інтереси народу», «не допустити», «дати відсіч» тощо).

Приклади такої риторики ще недавно можна було відшукати на сторінках партійних газет лівого спрямування: «Набридливі політики кличуть Україну в Європу, канючачи: «Прошу прийняти мене...». Вона була в союзі дружби й взаємодопомоги держав – Союзі Радянських Соціалістичних Республік. Була гідною республікою! Багато творчих ініціатив починалися в Українській Радянській Соціалістичній Республіці. Україна в історичному розвитку пройшла далі, ніж більшість країн Європи. Ініціатори нового життя, новатори виробництва в багатьох галузях народного господарства працювали в Україні. Згадаймо Пашу Ангеліну, Марію Демченко, Олексія Стаханова, Петра Кривоноса... Вони своєю закличною працею й мільйони їхніх послідовників скріплювали братню дружбу й взаємодопомогу радянських республік. Виводили союзні республіки в авангард прогресивного розвитку людства, піднімали СРСР у космічні висоти» [Образцов 2008, с. 1]. Але, зауважимо, що тоталітарною лексикою («зловорожі сили», «п'ята колона», «україножери», «московська агентура», «рука Москви») рясніє і періодика правого політичного спектру, яка по суті уособлює інший полюс однієї крайності.

Нині передову статтю можна вважати не жанром, а радше способом оформлення сторінки, на яку виноситься найважливіший журналістський текст номера. В американській та європейській журналістиці передовиця не має такої акцентованої політичної заангажованості, у ній висловлюється колективна позиція редакції з приводу важливих питань (opinion-editorial), але робить-

ся це зазвичай виважено, без звинувачень і таврувань. Подібна практика набуває поширення в Україні.

Паралельно використовується рубрика *op-ed* (*opposite the editorial page*), що означає буквально «навпроти передовиці». Це стаття автора, який не є штатним співробітником редакції, а є гостьовим, запрошеним коментатором. Найчастіше в Україні до цього формату звертається англomовна газета «Kyiv Post».

Одночасно з розповсюдженням жанром інформаційного репортажу в українську журналістську практику активно входить інший його різновид – літературний репортаж. У силу своєї природи він не належить винятково до інформаційної групи жанрів та є більш спорідненим із публіцистикою, адже, як і її, літературний репортаж можна читати коли завгодно, а не лише з актуальних приводів. Це, можна сказати, «писання на вічність», без претензій на всеохопність узагальнень і висновків.

На думку Л. Шутяк, «художній репортаж – не просто повідомлення новини, короткої інформації, до якої звикли споживачі сучасних медій (надто – зі стрімким розвитком Інтернету), а передусім – осмислення, емоції, переживання, що реалізуються на текстовому рівні, втілити які можливо у великому форматі, т. зв. *long-form journalism* чи трансмедійному сторітеллінгу» [Шутяк 2015, с. 13].

Активізація цього жанрового різновиду в сучасній вітчизняній пресі зумовлена кількома причинами. Українська журналістика продовжує переймати міжнародний досвід, західні стандарти журналістики, що не зводяться лише до відомої формули об'єктивності й безсторонності *news not views* (новини без поглядів), але також передбачають використання живої белетризованої пода-

чі інформації. У сухій замітці це втілити неможливо, та й аудиторії не цікаво читати тексти, позбавлені «родзинок», «горішків» і «жвавинок».

Основним джерелом професійного досвіду або й школою репортажу для українських журналістів виступають переклади зарубіжних авторів, насамперед польських, що зовсім не випадково, адже в Польщі літературний репортаж перебуває на високому рівні. Визнаним класиком жанру, «професором польської школи репортажу» є Р. Капусцінський.

«Як свідчить світова практика, художнім репортажем найкраще володіють літератори, тому в Україні традицію написання художніх репортажів зберігають редакції щотижневика «Літературна Україна», журналу «Україна», – зазначає М. Василенко. – На відміну від звичайного репортажу, художній може бути значно більшим за обсягом, в ньому великого значення набуває діалог у формі інтерв'ю-співбесіди, а також передбачається можливість застосування в архітектоніці твору пейзажного елемента. [...] художній репортаж, хоч досі й лишається пріоритетом видань культурно-художнього спрямування, поступово переходить на шпальти щоденних газет. Пов'язано це із суто специфічними характеристиками цього жанру: швидкою «зміною декорацій», динамічним сюжетом, максимально конкретизованим авторським «я», підкреслено суб'єктивним коментарем» [Василенко 2007, с. 16].

Слова дослідника підтверджуються тим, що художні репортажі дедалі частіше друкують у суспільно-політичних виданнях: «День», «Український тиждень», «Країна», «Новое время», «LB.ua», «The Insider», «Українська правда». Видавництво «Темпора», яке видало чимало перекладної польської репортажистики, із 2012 р.

проводить конкурс художнього репортажу «Самовидець» і публікує книжки його переможців й окремих авторів, зокрема серію «Ліхіє дев'яності»: Л. Белея («Любов і ненависть в Ужгороді»), О. Криштопу («Станіславський феномен»), В. Івченка («Як не сумували Суми»), М. Беспалова («Кузня кадрів Дніпропетровськ»). Сайт «The Ukrainians» зробив чимало для просування жанру в Україні. 2017 р. було створене видавництво репортажної та документальної літератури «Човен». Усе це свідчить про те, що жанр має перспективи розвитку.

### **Висновок**

Отже, трансформація журналістських жанрів – об'єктивний і неухильний процес, який зумовлений як з внутрішніми (індивідуальними й загальноредакційними творчими пошуками), так і з зовнішніми (політичними, економічними) чинниками. Він триває вже кілька десятиліть і має свою специфіку й динаміку. Характерною тенденцією розвитку жанротворення на сучасному етапі є перехід від монологічних до діалогічних жанрів. Хоча в інформаційному просторі й відбувається уніфікація та стандартизація подачі контенту, не зникає запит на персональну, суб'єктивно забарвлену, авторську журналістику.

Розширюється набір методів відображення й інтерпретації документальних фактів. Журналістика відчуває і акцептує прийоми культури постмодернізму. Можливо, найбільш яскравим виявом цього став розвиток стилю «нового журналізму», що використовує в журналістиці широкий інструментарій літератури – експерименти з формою, застосування різних нарративних практик, алюзивність, інтертекстуальність, іронію та самоіронію.

Зміни в жанровій системі відбуваються переважно за рахунок заміщення одних жанрів іншими. Донедавна поширені у пресі нарис, фейлетон, памфлет, звіт, передова й агітаційна статті практично вийшли з активного вжитку, натомість набули популярності інтерв'ю, коментар, есей, авторська колонка, журналістське розслідування, версія, сповідь, бесіда, життєві історії.

Тектонічні процеси відбуваються і в самій системі журналістських жанрів. Чи не головною їхньою ознакою є розмивання чи розтікання жанрових меж. Як зауважує В. Лопатіна, «класичні зразки представлені в хрестоматіях за газетними жанрами. «Порядок огляду світу» в них чітко дотриманий, наочний, зручний для вивчення. Але кращі журналістські твори, написані згодом, справді відрізняються від класичних зразків. «Чистими» були б жанри, незмінні в своїй досконалості, не відбивають тих змін, які постійно відбуваються в світі, застигли [Лопатіна 2012, с. 181–182].

Журналістські твори позбуваються чіткої жанрової атрибуції: інформаційні можуть переходити в аналітичні (репортаж-розслідування), аналітичні – в публіцистичні (авторська колонка). На їхньому стику виникають інформаційно-аналітичні й аналітико-публіцистичні жанрові модифікації або нові синтетичні, гібридні жанри, котрі також можуть вступати у взаємодію з іншими суміжними із журналістикою сферами – літературою, соціологією, психологією, рекламою.

Нині саме поняття «жанр» є доволі умовним. Його бачення як історично сформованої категорії переглядається внаслідок включення в журналістський твір елементів різних жанрів. Труднощі з чіткою жанровою атрибуцією спонукають журналістів-практиків до використання нейтральних термінів – «текст», «матеріал» або

«стаття», що не вирішує питання бодай умовної класифікації, а навпаки ще більше заплутує дослідників і дещо меншою мірою – читачів, для яких важливо, щоб контент був просто цікавий.

«Поza системою жанрів наша професія не існує. Глибоке знання жанрів – свідчення професійної кваліфікації журналіста, – підкреслює М. Белоусова. – Навіть найудачливіший і найталановитіший журналіст не створить нового жанру, він може виявитися всього лише виразником того нового, що вже дозрівало у свідомості суспільства» [Белоусова 2011, с. 80].

Загалом взаємокореляція та взаємопроникнення забезпечують взаємозбагачення жанрової системи, котра хоч і зазнає нині ревізії, все ж залишається відносно стабільною. Намагання кардинально переглянути її, запровадити новий розширений жанровий поділ чи механічно перенести іноземні класифікації на вітчизняну практику не завжди приносять очікуваний результат. Тому дискусії про те, до якої жанрової ніші належить той чи той текст, чим він є (жанром, формою або стилем?), досі тривають.

## ЛІТЕРАТУРА

Антонова О. В. Публіцистична творчість Миколи Жулинського у дзеркалі авторської рецепції (на матеріалі інтерв'ю з митцем) // Соціальні комунікації сучасного світу : наук.-теор. зб. 2009. С. 42–44.

Бацман О. Рахманін: Зеленський на виборах – шикарна історія для того, щоби Коломойський поламав гру всім іншим // Гордон. 11 березня 2018. URL: <https://gordonua.com/ukr/publications/rahmanin-zelenskij-na-viborah-shikarna-istorija-dlja-togo-shchob-kolomojskij-polamav-gru-vsim-inshim-235340.html> (дата звернення: 10.11.2018).

Белоусова М. Н. Современное состояние и тенденции развития жанров тележурналистики // Вестник РУДН. Серия : Литературоведение. Журналистика. 2011. № 1. С. 56–61.

Василенко М. К. Динаміка розвитку інформаційних та аналітичних жанрів в українській пресі : автореф. дис... д-ра філол. наук. К., 2007. 36 с.

Величко А. Як написати авторську колонку: анатомія публіцистики від Павла Казаріна // Детектор медіа. 25 жовтня 2017. URL:

<http://detector.media/community/article/131265/2017-10-25-yak-napisati-avtorsku-kolonku-anatomiya-publitsistiki-vid-pavla-kazarina/> (дата звернення: 22.06.2018).

Голік О. Взаємкореляція жанрів у сучасних друкованих ЗМІ // Комунікативно-мовні процеси в сучасному медіапросторі : за мат. XIII Міжнар. наук.-практ. конф. з проблем функціонування і розвитку укр. мови. К. : Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2008. С. 141–144.

Голік О. В. Взаємкореляція та взаємозбагачення жанрів: новітні тенденції розвитку журналістської творчості : автореф. дис... канд. наук із соціальних комунікацій. К., 2009. 17 с.

Голик О. В. Жанрология печатных СМИ: историографический аспект // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 2. С. 191–121.

Деяк-Якобишин О. Явище колумністики: продовження наукової дискусії // Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства. – 2011. Вип. 1. С. 293–299.

Забужко О. Людина й культура: коментар до одиссеї українського космополіта: (післямова до спогадів Юрія Луцького) // Хроніки від Фортінбраса : вибрана есеїстика / О. Забужко. К. : Факт, 2006. С. 319– 330.

Здоровега В. Іван Франко і українська публіцистика // Дзеркало тижня. 2006. № 23. С. 19.

Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості : підручник. Львів : ПАІС. 2008. 276 с.

Івашук А. А. Варіативність та взаємоперехід інформаційних жанрів у сучасній українській пресі : автореф. дис... канд. наук із соціальних комунікацій. К., 2009. 17 с.

Кайда Л. Г. Эссе: стилистический портрет. М. : Флинта, 2008. 181 с. URL: <https://librolife.ru/g4300513> (дата обращения: 10.11.2018).

Калинюк Х. О. Авторська колонка: проблеми жанрової ідентифікації // Інформація, комунікація, суспільство : матер. І Міжнарод. наук. конф. (ІКС-2012). 2012. С. 38–39.

Ким М. Н. Жанры современной журналистики. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2004. 335 с.

Кривошея Г. П. Змістовно-сутнісні аспекти розвитку сучасної жанрології // Науковий вісник Інституту міжнародних відносин НАУ. Серія : економіка, право, політологія, туризм. Том 1. № 1. 2010. С. 229–232.

Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста / под ред. С. Г. Корконосенко. СПб., 2000. С. 125–168. URL: <http://evartist.narod.ru/text5/58.htm> (дата обращения: 10.11.2018).

Лигачева Н. Барбосизация всей страны // Телекритика. 2008. № 9. С. 22–28.

Лопатіна В. Розтікання жанрів в українській пресі // Вісник Львівського університету. Серія : Журналістика. 2012. Вип. 33. С. 181–187.

Ляпун С. В. Новые подходы к классификации газетных жанров в теории и практики журналистики // Вестник Адыгейского государственного университета. Серія 2 : Филология и искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 89–95.

Наенко М. К. Історія українського літературознавства : підручник. К. : ВЦ «Академія», 2003. 360 с.

Образцов О. Куди іти і з чим іти? // Комуніст. 2008. № 105. С. 1.

Перевозов Д. Н. Эссеизация текстов как выражение персонального журнализма в современной российской публицистике : автореф. дис... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 20 с.



Привалова С. Ф. Поліваріативність реалізації підтексту в публіцистиці як характеристика індивідуального стилю журналіста (на прикладі матеріалів газети «Дзеркало тижня») // Вісник Харківського національного університету. Серія : Соціальні комунікації. 2012. № 4. С. 196–200.

Руденко Л. С. Естетика публіцистичного слова в контексті постмодернізму // Соціальні комунікації сучасного світу : наук.-теор. зб. 2009. С. 141–143.

Рябчук М. Чому я не можу бути критиком? // Критика. 2002. Ч. 12. С. 26.

Стеблина Н. О. Сучасна українська письменницька публіцистика у варіанті виступів О. Забужко, Т. Прохаська, Ю. Андруховича : автореф. дис... канд. наук із соціальних комунікацій. К., 2011. 20 с.

Степанов Т. М. Жанр эссе в отечественном и зарубежном литературоведении 1960–1980 годов // Доклады международной научно-теоретической интернет-конференции «Герменевтика литературных жанров», Ставрополь, 3–7 октября 2006 г. URL: <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=477> (дата обращения: 10.11.2018).

Стрельцов Б. В. Основы публицистики. Жанры : учеб. пособие. Мн., 1990. 240 с.

Сыченков В. В. Интервью-портрет как тип коммуникации (на материале российских печатных еженедельников 1985–1990 годов) : автореф. дис... канд. филол. наук Казань. 2007. 18 с.

Тертычный А. А. Жанры периодической печати : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 2002. 302 с.

Український палімпсест. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською. К. : КОМОРА, 2014. 408 с.

Ученова В. В. Современные тенденции развития жанров // Вестник МГУ. Серия : Журналистика. 1976. № 4. С. 17–27.

Хітрова Т. Тенденції трансформації класичних жанрових моделей (на прикладі «репортажних текстових форм») // Журналістика. 2010. Вип. 9(34). С. 89–95.

Черепанов М.С. Проблемы теории публицистики. М.: Мысль, 1973. 270 с.

Чьвелух Ю. Якби Подольський не виїхав з Польщі... // Новинар. 2008. № 24. С. 41–42.

Шутяк Л. М. «Новий журналізм» у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки : автореф. дис... канд. наук із соціальних комунікацій. Дніпропетровськ, 2015. 20 с.

**Оксана Зелік**

## **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ**

### **Вступ**

Сучасний статус літературної критики, її роль і функції у літературному процесі і культурно-мистецькому житті суспільства постійно перебуває у центрі досліджень і дискусій. Її стан обговорюється на літературних і наукових семінарах, круглих столах, науково-практичних конференціях. Наприклад, семінари «Діагноз: злиденність критики чи літератури?», «Культура 3.0. семінар культурної критики і репортажу», «Контекст» і «Контекст–2», семінари з літературної критики в Гьоте-інституті, в Інституті філології КНУ імені Тараса Шевченка і т.п. мають широкий резонанс, а основні положення продовжують дискутуватися на спеціалізованих Інтернет-порталах, у літературно-мистецьких виданнях, у соціальних мережах. Проте означені стратегії не завжди переходять в активну практику, а учасники семінарів не беруть участь в оцінці і репрезентації літературних творів.

Зміна естетичних орієнтацій в українському літературному процесі на межі ХХ–ХХІ століть суттєво вплинула на роль і статус літературної критики. Вона (критика) втратила ідеологічно-кон'юнктурну роль, а формування нових механізмів формування ідейних суспільних настанов потребує часу.

Літературна критика в нинішній культурно-історичній ситуації набуває нових естетичних,

комунікативних особливостей і потребує сучасного аналізу і потрактування. Актуальність представленого дослідження обумовлена потребою системного вивчення тенденцій розвитку сучасної літературної критики, її жанрової системи і актуальних критичних практик. Проблема вивчення базується як на особливостях розвитку поточного літературного процесу, так і на особливостях конструювання комунікації із аудиторією.

*Мета* дослідження полягає у аналізі і систематизації тенденцій розвитку сучасної літературної критики.

Основними методами дослідження є описовий, культурно-історичний; використані загальнонаукові методи аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення.

*Теоретико-методологічною* базою дослідження стали роботи В. Брюховецького, Ю. Бурляя, В. Баранова, О. Галети. Р. Гром'яка, М. Зубрицької, О. Іванової, О. Голік, Н. Кучми, С. Павличко, О. Пархітька, Я. Поліщука, С. Яковенка та ін.

### **Літературна критика в сучасному мас-медійному просторі**

Літературна критика є важливою складовою не лише літературно-мистецького процесу, а й засобом, що формує ідейні настанови суспільства, сприяє розвитку книговидавництва і дистрибуції. Тому у науковому середовищі дослідження літературної критики характеризується інтердисциплінарністю.

У сучасні гуманітаристиці утвердилося кілька підходів до вивчення літературної критики. Серед найбільш дискусійних тем: літературна критика як галузь літературознавства і журналістська літературна критика; ідеологічний аспект літературної критики (за Я. Поліщуком «одержавлення культури, підпорядкуван-

ня політичним цілям» [Поліщук 2016, с. 5,]), критика як формування культури читання (Н. Зборовська), провокаційна поп-критика (Т.Гундорова), есеїстичність а то й белетризація літературної критики, яка призводить до того, що аудиторія задовольняється критичними інтерпретаціями, а не читає текстів; дискурсивні практики (А. Ткаченко), жанрові особливості сучасної літературної критики (Н. Мантуло) та ін.

Літературна критика розвивається у тісному взаємозв'язку із тенденціями книжкового ринку, інтелектуальними і прагматичними запитами потенційних споживачів, розвитком / занепадом літературно-мистецької і культурологічної періодики, становленням українських книжкових веб-порталів про сучасну українську та зарубіжну літературу, методологічним інструментарієм і факховим рівнем тих, хто оцінює й аналізує художні тексти. Н. Лебединцева, аналізуючи провідні тенденції означеної естетичної діяльності, узагальнює: «...сучасна українська літературна критика переживає період активних творчих шукань. Вона надзвичайно різноманітна й суперечлива» [Лебединцева 2007, с. 20]. А Я. Поліщук відзначає: «Теперішня критика, утративши апріорний авторитет експерта, шукає нових засобів для оцінювання творів й адекватного спілкування з читачем. Критик опинився перед необхідністю вироблення нової мови, нової термінології для опису актуальних літературних текстів» [Поліщук 2016, с. 5.].

І знову в нових історико-культурних, соціальних і політичних обставинах актуалізувалася теза Ніли Зборовської, що творення «аристократичного проекту літератури, спрямованого на державотворення» є пріоритетним напрямом для самостійної і повноцінної культури [Зборовська 2006, с. 279].

Сучасна українська літературна критика перебуває у стані постійних змін і трансформацій. Із «товстих» чи фахових літературно-критичних журналів вона перемістилася на сторінки глянцю, якісних суспільно-політичних видань, на спеціалізовані сайти в Інтернет. Відповідно, змінюється манера комунікації з аудиторією, тип нарації, трансформуються і модифікуються жанри літературної критики.

О. Александров пропнує критику розглядати як «один із видів масової комунікації», «масове спілкування, встановлення інформаційних зв'язків між учасниками комунікаційного процесу» [Александров 2012, с. 7]. Білоруська дослідниця Л. Саєнова вважає, що критика формує одну із характерних рис сучасного світу – медіа-культуру. На її думку, медіакультура являє собою особливий тип культури інформаційної епохи і є посередником між суспільством і державою, соціумом і владою. Її можна визначити як сукупність інформаційно-комунікативних засобів, матеріальних і культурних цінностей, які напрацювало людство в процесі культурно-історичного розвитку, які сприяють формуванню суспільної свідомості і соціалізації особистості.

Разом з тим критичні праці є ілюстрацією творчої індивідуальності дослідника, так, Л. Тарнашинська наголошує, що «літературна критика – це завжди занурення не лише в текст, а й у живий (сьогоденний) соціум, зближення / зитовхування точок дотику тексту / соціуму, тексту / індивідуальності, і процес відчитування/інтерпретації тексту завжди передбачає і момент співучасті в цьому соціумі. Це й визначає неабиякою мірою екзистенційний та етичний вибір критика» [Тарнашинська 2008, с.145].

Сучасне медіаперевантежене суспільство зазнає таких процесів, як, за визначенням М. Кастельса, «фрагментація суспільства», «кастомізація», що спричиняє індивідуалізовані форми комунікації, диверсифікації інформації, застосування у медіах технологій, орієнтованих на розваги і дозвілля. Літературна критика здатна не лише розважати, а й виробляти смисли, формувати ціннісні пріоритети і моделі поведінки.

На такі тенденції літературне середовище дуже швидко реагує. Одним із завдань літературних сайтів (chytomo.com), які орієнтовані на популяризацію літератури і активізацію літературно-критичного дискурсу, було розповідати про літературу цікаво, уникаючи наукового нарративу журналів «для обраних».

Дослідники відзначають різновекторний розвиток сучасної літературної критики, автономність позицій критиків чи платформ, які розміщують аналітичні тексти. Так, наприклад, Анна Протасова після завершення семінару «Контекст-2: школа літературної критики та книжкової журналістики» у публікації «Шість проблем літературної критики. Конспект майстер-класів» окреслила услід за учасниками зібрання характерні тенденції сучасного оцінювання мистецтва слова: «нішевізація» та тематичне й цільове розокремлення медіа про літературу; «клановість» у межах письменницького і літературно-критичного середовища; вплив авторитетності критика на його можливості в літпроцесі; проблема авторитетів і зразків для наслідування для молоді [Протасова 2013].

А Олег Баган у статті «Спокуси і пастки літературної критики» зазначив, що сучасна критика зіткнулася з такими проблемами: світоглядного хаосу; відсутність

етичної основи; стирання індивідуальності; відсутність настрою змагання; проблема нового масовізму; проблема ринкової залежності; відсутність реального критицизму [Баган 2009]. Дослідник також наголошує і на «спокусах», на гачок яких потрпляє критика: настійливе прагнення навчати; прагнення впливати на літературний процес; бажання програмувати розвиток літератури; надміру теоретичний підхід; настійливе прагнення бути модною [Баган 2009].

Науковці відзначають здатність критики впливати на оновлення і удосконалення культури; розвиток суспільства у цілому забезпечується його здатністю здійснювати критичний аналіз, формувати судження, обґрунтовувати оцінки; стимулювати багатосторонній обмін думками. Без критичного зіставлення неможлива продуктивна селекція знань, інформації, культурного досвіду у цілому. У нових контекстах набуло популярності висловлювання Дж. Свіфта «Серйозна критика на книгу вимагає більших зусиль та майстерності, більшої дотепності та розумових здібностей, ніж їх витрачається на написання самої книжки» («Казка бочки», 1704 р. ) [Свіфт 1987, с. 195]

Критика найчастіше характеризується як «здатність до оцінки, перевірки». Критика – це пізнавально-орієнтаційна діяльність, яка формує оціночне ставлення людей до різноманітних культурних явищ чи до їх окремих аспектів.

Літературна критика – це інформаційний ресурс, який сприяє адекватному розумінню літератури як феномену й визначає її місце, вартість як соціокультурного феномену в сучасному мистецькому просторі.

На думку М. Зубрицької, кожне із значень тексту варто прочитувати лише у контексті, а отже існує потре-



ба урахувати такі виміри: «темпоральність, суб'єктивність дослідника, референція, інтерактивність комунікації» [Антологія 2002, с. 11]. Відповідно, інтерпретації пропонують поліфонію різних, часто кардинально відмінних, поглядів.

У сучасній культурі актуалізована теза Яусса, що комунікація та рецепція базуються на «динамічній взаємодії твору з читацькою публікою», що породжує множинність прочитань / трактувань / рецепцій / інтерпретацій.

У свою чергу П. Рікер стверджує: «Входження твору в поле комунікації, яке відбувається завдяки читанню, засвідчує водночас про його входження в поле референції» [Антологія 2002, с. 307].

Р. Гром'як вважає, що функціями літературної критики є «оцінювати, інтерпретуючи їх, нові твори чи тенденції літературного процесу, привернути до них увагу сучасників, формувати з приводу них громадську думку; або по-новому, крізь призму актуальних потреб, витлумачити сенс творів, написаних раніше» [Гром'як 1999, с. 12].

Сучасні дослідники наголошують на поліфункціональному характері літературно-критичної діяльності: а) аналіз літературних явищ, узагальнення їх; б) витлумачення художніх творів та літературних явищ взагалі; в) популяризація найкращих взірців художньої літератури, виховання естетичних смаків читачів; г) формування ідейно-естетичних програм літературних напрямків, стилів; д) з'ясування характеру, закономірностей літературного процесу, місце в ньому окремих письменників та художніх творів; е) оціночний характер літературно-критичної діяльності [Пеха 2011, с. 7]. Але, наприклад, С. Хороб має іншу думку. Він вважає, що «у більш

чіткому розумінні варто говорити не про функції, а про функціональність критики – пізнавальної, комунікативної, організаторської, естетичної тощо» [Хороб 2012, с. 292].

Сергій Яковенко дійшов висновку, що літературна критика може слугувати індикатором таких тенденцій:

- 1) свідомство рецепції літератури в певному часі та середовищі;
- 2) фіксація нормованості художніх рішень у певних суспільно-історичних обставинах;
- 3) уявлення про позитивний і негативний ідеал літератури в певному культурному середовищі;
- 4) умови літературного життя певної епохи;
- 5) елементи понад часового запасу знань про літературу [Яковенко 2006, с. 11].

Літературна критика орієнтується на комунікативні наміри видання, читацькі запити, аудиторію, проте визначальними її характеристиками є індивідуальна авторська рецепція, інтерпретаційна методологія, культурологічна парадигма. Це впливає на формування індивідуального авторського стилю критика, його впізнаваності і запитаності в медіа і літературному середовищах. Тому сьогодні простежуємо тенденцію, коли літературні критики стають не менш впізнаваними і популярними, ніж письменники. Наприклад, рецензії Софії Філоненко на твори масової літератури користуються попитом аудиторії, яка прагне орієнтирів серед широкої пропозиції популярної літератури. Про це свідчать не лише перегляди на Інтернет-порталах, де вони були опубліковані, а й успіх книги, що збрала їх під однією обкладинкою («Місія здійсненна. Популярна література у дзеркалі критики»). А Ганна Улюра, критикиня, яка активно співпрацює із виданнями «LB.ua», «День», «Kyiv.

daily», «Opinion», «Деловая столица», «Zbruc», на радіо «Голос Столиці» бере участь у програмі «Фішки книжки» та ін., на своїй сторінці у соціальній мережі пише: «Для adeptів вірування “в країні немає літ критики” і “ніхто тих ваших книжкових бреднів не читає”. Тільки за останні три тижні я отримала чотири пропозиції зі співпраці. Класні портали, цікава робота, хороші умови. І я змушена була або відразу відмовлятися, або давати відповіді типу “остання стаття, після якої я помру від перевтоми, буде вашою”. Це не хвастовство. Це спостереження: чотири роки тому знайти майданчик для книжкових публікації було дуже складно, повірте. Щось таке працює в тому напрямку, і мені подобається ця тенденція [Улюра 2018]. До слова, книжка Ганни «365. Книжка на кожен день, щоб справляти враження культурної людини», презентована на Мистецькому арсеналі, уже стала бестселером. Також на 25 Форумі видавців у Львові дослідниця отримала спеціальну відзнаку «За внесок у розвиток та просування української книги і читання в Україні і в світі».

Поліфункціональний характер критики простежується і в її впливові на письменницьке і видавниче середовище. «Читаю критику, але не для того, щоб відшукувати похвалу, цікаво, як інтерпретують твір. Для мене має значення саме реакція, – говорить Сергій Жадан, – Наскільки це важливо? До певної міри. Добре, якщо це конструктивна критика, якщо критик підказує щось, із чим ти погоджуєшся, що готовий змінити [Жадан 2018].

В есеї «Що таке класик» Т. С. Еліот пропонує характеризувати митця і його стиль за ознаками: зрілість інтелекту, історичність свідомості, високий рівень мови, довершеність стилю, високоморальний зміст. Усі ці характеристики визначають стиль сучасного літературно-

го-критика, впливають на вибір жанру і стилю комунікації.

На сучасну літературно-критичну думку мають потужний вплив різноманітні естетичні теорії. Простежується, що сучасна літературна критика спирається на традиції модерної естетики (Еліот), феноменології (Інгарден), герменевтики (Гайдегер, Гадамер, Рікер), рецептивної естетики (Ізер, Яусс). Уважаємо за доцільне окреслити концептуальні аспекти вказаних теорій, адже у сучасному інформаційному просторі вони характеризують і визначають тенденції розвитку літературної критики

Еліот зазначав: «під критикою я розумію коментування й аналіз художніх творів у писемній формі», мета «тлумачення творів і формування смаків» [Антологія 2002, с. 87]. Феноменологічний підхід, за Інгарденом, має визначальний принцип: «текст – це жива, одухотворена дійсність, яка промовляє до читачів, опановує їхній внутрішній світ переживань та почуттів, щоб перетворити їх у співучасників глибокого комунікаційного процесу» [Зубрицька 2004, с. 36]. Інгарден говорить не про розуміння чи інтерпретацію твору, а про його пізнання [Антологія 2002, с. 184]. Поль Рікер обґрунтовує принцип герменевтики, що базується на «концепції інтерпретації та теорії розуміння» [Антологія 2002, с. 289]. Рецептивна естетика дає можливість розкодувати іманентну багатозначність змісту, яка закладена у тексті, притому на рівні індивідуального сприйняття цього тексту

Подекуди у працях філософів зустрічаємо і відсилання до комунікативної стратегії критичних текстів. Наприклад, Еліот пише: «я знаю, що є два способи зацікавити слухачів яким-небудь твором: дати їм добірку найголовніших фактів про його створення, побудову,

контекст або ж вихлюпнути сам твір на них так, щоб вони не встигли налаштуватися проти нього» [Антологія 2002, с. 93].

Поль Рікер визначив три головні етапи розуміння тексту: 1) більш-менш об'єктивний аналіз, тобто можливість застосувати структуральний та семіотичний аналіз змісту і форми твору; 2) процес читання, в якому актуалізується світ тексту; 3) етап екзистенційного та рефлексійного привласнення значення тексту [Антологія 2002, с. 292].

Сучасні критики створюють свої тексти із урахуванням інтересів адресата і специфіки медіаканалу. Наприклад, радіо активно популяризує літературу і продукує критичні тексти. Маємо ситуацію, коли слухач на улюбленій станції FM може дізнаватися про книжкові і видавничі новинки, в інтерактивному режимі поспілкуватися із улюбленим письменником. Так, «Радіо Аристократи» пропонує програми «Книжное сословие», «Bookself Шоу з Катериною Бабкіною», на «Громадському радіо» - програма Ірини Славінської «Антенна», «Радіокнигарня» з Анастасією Левковою на радіо «Науат», тематичні програми на «Радіо Свобода», прямоефірна програма Олександри Вороніної для юних слухачів «Книжковий лабіринт» на Українському радіо і багато подібних. Відрадно, що подібні формати активно апробують і регіональні мовники.

Після створення суспільного мовника літературоцентричні програми з'явилися і на телебаченні. На телеканалі «UA: Перший» виходить літературно-кулінарне шоу з Євгеном Клопотенком «Енеїда», проект Євгена Стасіневича про літераторів, книги та тих, хто випускає їх у світ – «Букоґоліки», ілюстровані лекції для літературних гурманів від Ростислава Семківа «БібліоFUN»,

програма про літературу Олени Гусейнової «Книжкова лавка. Топ-7» та ін.

Відповідно, ці тенденції вимагають від нас при характеристиці критичних текстів урахувати і практики читання. Французький дослідник Шартъє, пропонує зважати і на читацькі звички, і на особливості читання як культурного феномену [Галета 2015, с. 497]. Власне, питання читацької звички теж знаходить відображення у сучасній критиці (кіт Інжир і коміксна критика, буктрейлери, мультимедійні історії, анімовані відгуки і т.д.). Сьогодні говорять про домінування «швидкісного читання», що впливає на тривалість життя книжки, а значить – і на її присутність у медіа.

На думку Ізера, поняття «читач-сучасник» охоплює три значення: 1) реальне історичне обличчя, яке ми відновлюємо на підставі історичних документів певної епохи; 2) читач, якого ми уявляємо, виходячи із нашого знання про соціальну та історичну ситуацію тієї епохи; 3) читач, роль якого запрограмована в тексті» [Антологія 2002, с. 354].

Також адресність критичних текстів значно розширюється, це вже не вузьке коло фахівців, а й видавці, продавці, читачі, літератори. У такий спосіб актуалізується теза Яусса: «Інтерпретація мистецького твору — це обмін досвідами, або, якщо хочете, діалог, гра запитань і відповідей» [Антологія 2002, с. 382].

Для сучасних українських критиків важливо у смислотвірне поле українця увести книгу як джерело вироблення смислів, а також корпус текстів, здатних впливати на формування широко спектру соціокультурних поглядів. Також критику варто розглядати як засіб формування читацького середовища, М. Зубрицька підкреслювала: «Процес читання уможливорює перенесення сенсо-

творчих зв'язків, системи вартости, життєвого та естетичного досвіду з віртуального світу тексту у власний світ читача» [Зубрицька 2004, с. 188].

Традиційно, яскраві твори породжують множинність інтерпретацій, які характеризуються різноманітністю і різноманітністю. А різноманітні інтерпретації потребують різноманітних форм і жанрів комунікації з аудиторією.

### **Жанрові особливості літературної критики**

Тексти масово-інформаційного дискурсу не лише відображають навколишню дійсність, а й впливають на формування соціокультурного середовища. Літературна критика виконує специфічну соціально-інформаційну діяльність, адже представляє бачення мистецтва як сфери інтересів і запитів людини.

Критика належить до інформативно-аналітичного дискурсу, метою якого є надання інформації читачеві щодо певного художнього твору. Тому критичні тексти прочитуються у сукупності із екстралінгвістичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами, тобто, як дискурс — текст, який розглядається у контексті подій. Природа літературної критики подвійна: це і об'єктивний аналіз, і естетичне пізнання, і суб'єктивний досвід сприйняття.

Тому літературно-критичні жанри — це синтез художньої творчості, науки та публіцистики.

Оскільки жанр — явище типологічне, то саме комунікативні мети відповідає набір жанроутворювальних ознак. Тому найчастіше спостерігаємо авторські варіанти в кожному конкретному тексті. Олена Іванова зауважувала, що кожен жанр знаходиться ще й під впливом моделей мас-медіа.

До сьогодні у журналістикознавчій науці не утвердилася єдина дефініція на позначення жанру. Пропонуємо на розгляд кілька найбільш уживаних. Так, Д. Григораш вважає: «Жанр (фр. genre – рід, вид) – усталений тип твору, який склався історично і відзначається особливим способом освоєння життєвого матеріалу, характеризується чіткими ознаками структури» [Григораш 1974, с. 76], В. Здоровега під жанром розуміє «стійку форму пізнання і відображення, а у мистецтві – творення дійсності» [Здоровега 2004, с. 143], Д. Прилюк – «форму вираження відображуваного змісту» [Прилюк 1983, с. 147], а М. Василенко зауважує: «Жанр – це завжди певна точка зору, можливість адекватного сприймання об'єкта, засоби відображення, методологія підходу» [Василенко 2006, с. 9].

Роман Гром'як до жанровотворчих чинників зараховує: а) предмет естетичного судження, б) мета, завдання, ставлення критика до предмета оцінки, в) орієнтація критика на адресата критики — читача і тип друкованого органу (ширше — засобу мас-медіа) [Гром'як 1999, с. 11]. Олег Пархітько, узагальнивши погляди вітчизняних та зарубіжних дослідників, запропонував виділяти такі жанроутворюючі фактори:

- 1) предмет відображення;
  - 2) мета журналістської творчості;
  - 3) методи дослідження предмета;
  - 4) форми викладу матеріалу;
  - 5) масштаб охоплення дійсності;
  - 6) об'єктивність відтворення дійсності;
  - 7) ступінь опосередкованості контакту з дійсністю
- [Пархітько 2010, с. 99].

До сьогодні не існує єдиності у генеалогії літературної критики. Тривалий час найповнішою зали-



шлася типологія літературно-критичних жанрів, розроблена ще у 1925 р. Л. Гроссманом. У статті «Жанри літературної критики» він виділяє й аналізує 17 типів літературно-критичних виступів. 1) літературний портрет; 2) есе; 3) імпресіоністичний етюд; 4) стаття-трактат; 5) публіцистична чи агітаційна критика (стаття-інструкція); 6) критичний фейлетон; 7) літературний огляд; 8) рецензія; 9) критичне оповідання; 10) літературний лист; 11) критичний діалог; 12) пародія; 13) памфлет на письменника; 14) літературна паралель; 15) академічний відгук; 16) критична монографія; 17) стаття-глосса.

Наталія Кучма 2007 року здійснила спробу проаналізувати й систематизувати існуючі класифікації. У поле зору дослідниці потрапили типології, запропоновані Поляковим, Зельдовичем, Гром'яком, Бурляєм, Барановим, Бочаровим, Суровцевим та ін.. Разом з тим, дослідниця не пропонує узагальненої типології, а зауважує, що критик може «щоразу створювати жанр власного виступу» [Кучма 2007, с.41], і підсумовує: «Система жанрів відображає особливості соціального і культурного стану суспільства, стану і ролі критики у ньому. У системі жанри взаємопов'язані, бо у них спільна соціальна й естетична тематика, функції, принципи, аналіз літературного процесу, способи виявлення особистісного начала» [Кучма 2007, с. 39]. Дослідниця тим самим констатує право жанру на модифікацію чи трансформацію: «Потреби суспільства іноді вимагають взаємопроникнення жанрів, що в свою чергу формує нові варіанти жанрових моделей, які дозволяють доволі гнучко й оперативно реагувати на нові явища соціального, ідеологічного і літературного життя» [Кучма 2007, с. 39].

Літературна критика використовує жанри, характерні для преси (репортаж, інтерв'ю, фейлетон і т. д.), для публіцистики (памфлет, нарис, маніфест, есе та ін.), для науки (діалог, трактат, монографія).

Сьогодні утвердилися додаткові ролі критика: модератор, актор, супровідник, співрозмовник, порадник. Відповідно, з'являються нові формати чи жанрові модифікації (портрети, хоумстори, літературно-критичне радіо, блоги і влоги, дописи у соціальних мережах та ін.) Так, наприклад, Євгеній Стасіневич радить, приступаючи до роботи, *поекспериментувати* – написати рецензію в стилі книжки, наслідуючи її мову чи навіть створивши «детективну рецензію на детектив».

Огляд ЗМК засвідчує, що літературний огляд на сьогодні є запитаним аудиторією жанром. Він приваблює увагу читачів до подій у світі культури, впливає на смаки, уподобання і читацький вибір.

У наукових роботах, присвячених медіаосвіті, актуалізується естетична (художня, «британська») теорія медіаосвіти. Головна мета естетичної теорії вбачається в тому, щоб допомогти аудиторії зрозуміти основні закони та мову спектру медіатекстів, що мають прямий стосунок до мистецтва, розвивають естетичне / художнє сприйняття та смак, здібності до кваліфікованого художнього аналізу. Аналіз наукових досліджень з теми показав, що огляд як жанр журналістики перебуває на периферії журналістикознавства. Так, у працях М. Кіма, Ю. Бурляя, А. Тертичного, В. Здоровеги, В. Ворошилова знаходимо загальну характеристику жару із акцентацією на суспільно-політичному аспекті. Дослідниці Марія Бічарова та Марія Сухотіна досліджували особливості книжкового огляду у різних національних традиціях. А Олена Зінова наголошувала на необхідності вивчення

жанрів журналістики із урахуванням специфіки комунікації у цілому та жанрових трансформацій у медіасфері.

Книжковий огляд (review) належить до найстаріших жанрів критичного письма. Сучасні дослідники медіажанрів наголошують на тому, що огляд використовувався задовго до виникнення періодичної преси. Основний метод огляду полягає в тому, щоб з допомогою глибокого розгляду певної сукупності фактів, ознайомити аудиторію з процесами, що відбуваються у суспільстві, ситуаціями, проблемами.

Автор аналітичних журналістських текстів зазвичай пропонує аудиторії певну ідею. М. Зубрицька у передмові до «Антології світової літературно-критичної думки ХХ ст.» наголошує: «Взаємодія художнього твору і неоднорідної читацької публіки, суспільно-політична ситуація, історичні умови завжди так чи інакше впливають на світ інтелектуальних ідей» [Антологія 2002, с. 15]. У сучасній гуманітаристиці утвердилася думка Р. Барта, що літературна критика «не вивчає смисли», а «виробляє» їх. Відповідно, трансляція певних інтелектуальних ідей через громадсько-політичні видання дає можливість донести їх до широкої, неоднорідної аудиторії.

Огляди мають строгу періодичність виходу: щоденні, тижневі, щомісячні. Оскільки огляд друкують з певною періодичністю, то це впливає і на вибір тем, характер і глибину аналізу.

Сучасний огляд – один із найбільш універсальних жанрів. Е. Прохоров зазначав, що для цього жанру притаманне «й інформаційно-публіцистичне, і аналітико-публіцистичне, і художньо-публіцистичне відображення дійсності» [Прохоров 2003, с. 6].

М. Кім у роботі «Основи творческой деятельности журналиста» наголошує: «Жанрова особливість огляду пов'язана із принципом панорамності, яка передбачає опору на чисельні, різні за характером, але типові факти, які складають фундамент огляду. Друга особливість обумовлена цілісністю і наочністю відображення дійсності. Тобто усі фати розглядаються як елемент цілого» [Кім 2004, с. 215].

Оглядач має: стимулювати інтерес аудиторії, розповідати про певні події і процеси, описувати точки зору, показувати суперечності, відзначати найбільш суттєве, сприяти практичному вирішенню проблем.

Е. Прохоров наголошує, що «від усіх інших жанрів журналістики огляд відрізняє те, що тут значення має система фактів» [Прохоров 2003, с. 274]. Відповідно, спираючись на названі принципи, журналіст має певне літературне явище, книгу чи поодинокий літературний факт представити у суспільно-політичному, літературно-мистецькому, історичному контекстах. Показати не окремий, поодинокий факт, а допомогти читачеві побачити окремий літературний факт у системі взаємозв'язків.

Услід за М. Бічаровою виділяємо літературний огляд як окремий жанр, який належить до аналітичної групи, являє собою опис, аналіз і оцінку книг.

Огляд фіксує події та явища за певний період часу у максимально повному обсязі (щоденний огляд Книжкового арсеналу, тематичний книжковий огляд, топ-продажів за місяць, основні тенденції року, що минув і т.п.) Для огляду характерні персоніфікована точка зору, особистісний початок, фактологічність, аргументована позиція автора.

«Критика, яка з'являється на сторінках газети, заохочує певні моделі спілкування читача з текстом», – вважає Марія Сухотіна [Сухотина 2004, с. 7]. Найчастіше, пропонований спосіб читання, вимагає від читача постійного співвіднесення тексту зі своїм культурно-історичним горизонтом, застосування прочитаного до свого досвіду. Текст не має бути для читача «культурним Іншим», тому завдання оглядача знайти у літературних явищах тематику, проблематику, контексти та взаємозв'язки, які будуть актуальними для широкої аудиторії.

Основним завданням мистецького огляду є: презентація змісту, оцінка твору, залучення уваги читача, відповідно, він (огляд) виконує три основні функції: інформаційну, естетичну, функцію впливу. Інформаційна функція виявляється у тому, щоб проінформувати читача про певний літературний твір. Тому часто оглядач оперує вторинними фактами, вираженими у формі цитування, переказу, посилань на авторитетні джерела (наприклад, рецензентів, арт-кураторів, літературознавців) Аналітична діяльність спрямована на пізнання, інтерпретацію і оцінку твору. Функція впливу полягає у завдання виокремити найбільш яскраві й цікаві риси твору, з метою привабити увагу адресата. Естетична функція проявляється у вмінні емоційно й виразно представити інформацію, висловити авторську оцінку, використовувати візуальні засоби презентації матеріалу. Часто огляди виконують й інші функції: економічну, інформаційну, маркетингову, комунікаційну, виховну і т. ін.

Мистецький огляд інтерпретує й оцінює твори. На думку М. Бічарової, це дозволяє виділити функцію впливу, яка може виявлятися або в коментарях огляда-

ча, який підкреслює ідею твору, погоджуючись з думкою його автора, або «перекриває» ідеологічну сторону твору висловлюючи іншу, протилежну думку, або в виділенні автором найбільш яскравих і цікавих рис твору, залучаючи таким чином, увагу адресата [Бичарова 2010, с. 50]. (*«Текст, що апелює до величезного корпусу світової літератури – від грецьких міфів і Данте до Селіна й Еренбурга – з часом усе більше оголює страхітливую комічність, а іронії тут не менше, ніж високої трагедії – цих "нових богів": що більше вони перекроюють світ, то на більшу кількість культурних прототипів стають схожими»*) Євгеній Стасіневич «Прощавай, зброе: 8 важливих романів про війну»).

М. Бічарова пропонує таку типологію книжкових оглядів:

1. За тематикою : огляд дитячої літератури, документальний огляд, огляд детективної літератури і т.д.
2. За широтою змісту: розгорнуті, стандартні ,стислі
3. За кількістю творів, що оглядаються: моно-огляд і полі-огляд.
4. За часом виходу: анонсує і постфактумні.
5. За типом дії: огляд прямої дії й огляд опосередкованої дії
6. За домінуванням функції: наративні (об'єктивне інформування), атрактивні (залучення уваги), персуазивні (привабити, зацікавити) [Бичарова 2010, с. 51].

Відповідно до інтенційної установки у сучасних медіа знаходимо такі огляди: констатуючі, просвітницькі, критико-аналітичні (мають ґрунтовну систему оцінок), ідеологічно-марковані, сенсаційні, розважальні (розповідають про новинки з гумором, іронією, іноді із сарказмом).

Розрізняють монологічні й діалогічні книжкові огляди: монологічні – оглядач сам обирає і представляє книги читачеві; діалогічні представляють текст, авторами якого можуть бути два комунікатора: журналіст і автор книги, автор і критик, автор і читач. Діалогічні огляди дають можливість журналісту співпраці із інтелектуалами, фахівцями у різних галузях.

В огляді оповідь політематична, адже спрямована на висвітлення різноманітних фактів, зазвичай об'єднаних авторською думкою. Багатотемність призводить до того, що композиція тексту набуває «ланцюгово-епізодичного» характеру: думка автора рухається від опису та аналізу одного епізоду до іншого [Ворошилов 2010, с. 177]. Але кожен епізод розглядається не ізольовано, а як елемент цілого. Автор мистецького огляду демонструє читачеві аналітичну роботу, спрямовану на пізнання, розуміння, інтерпретацію, оцінку літературного твору. Рецепція мистецтва – діалогічна за природою, а також персоніфікована та історична [Іванова 2008]. Тому зазвичай аналізований жанр не лише представляє мистецьке життя, а й зважає на запити суспільства щодо мистецтва.

Мистецький огляд складається із таких структурних компонентів: заголовок, лід, теза, основний виклад матеріалу, висновок. Варто звернути увагу і на варіативні структури. Так, Ю.Володарський у журналі «ШО» книжковий огляд починає із есе «Великая сила искусства», у якому розмірковує над тим, як культові мистецькі явища певного часу мають здатність впливати на поведінку цілого покоління, а вже потім переходить до огляду книг. Імпліцитна оцінка їхньої значущості для сучасного читача закладена у передслові.

Полікомпонентну структуру мають розгорнуті огляди, стислі – характеризуються монокомпонентною структурою. За заголовком в таких оглядах іде відразу основний виклад матеріалу, який підпорядковується комунікативній меті оглядача (Наприклад, Антон Філатов «Кіно vs література: українські письменники-кінематографісти»; Ірина Славінська «Солодкий вересень»).

Аналізований жанр дає можливість говорити із широкою читацькою аудиторією як про масову, так і про елітарну культуру, представляти високе мистецтво не підготовленому читачеві. Поширюються естетичні й ідеологічні цінності, визначаються стандарти культурної компетенції, називаються і обговорюються процеси, які відбуваються в культурі.

Літературні огляди – особливий вид літературної критики. Виходячи за межі професійного середовища, вона отримує здатність впливати на політичний і культурний клімат країни. У такому контексті актуалізується інтелектуальна історія – як актуальний напрям дослідження суспільства. Сучасні дослідники працюють у двох напрямках: комунікативному (взаємостосунки читача і журналіста) і функціональному (роль критики при створення сучасної ієрархії культурних форм, ідентифікація різних сегментів читацької аудиторії).

Варто розрізняти літературні і книжкові огляди. Книжкові огляди дають можливість представляти тексти різної спрямованості: політичної, соціологічної, філософського, культурологічного, історичної і т.п. Наприклад, видання «New York Review of Books» розширило тематику літературних оглядів, запропонувавши читачам тексти про театральні постановки, екранізації, музейні експозиції.



Літературні огляди у регіональних громадсько-політичних газетах популяризують мистецтво і літературу зокрема, формують читацькі запити, поширюють естетичні й інтелектуальні цінності.

Найпопулярнішим жанром літературної критики є рецензія, предметом аналізу у якій є уже відображена дійсність. Рецензія – жанр естетично-концептуальний, не суб'єктивна думка, а сумлінно аргументований розбір джерела. Рецензія англійською мовою (*the review*) – це невелика публікація науково-теоретичного або науково-популярного чи художньо-публіцистичного характеру у всіх засобах масової інформації (друкованих, електронних та змішаних) або рекламна публікація у пресі, яка містить у собі критичне осмислення різноманітної літературно-художньої та естетичної продукції. Вона може представляти різні функціональні стилі.

Як журналістський жанр рецензія поєднує у собі риси інформаційних та аналітичних жанрів і має чітку комунікативну мету – привернути увагу читача до рецензованого твору.

Серед жанрових різновидів рецензії називають науково-теоретичну, науково-популярну, рекламну, експрес-рецензію, рецензію-есе та ін. Оскільки жанр – явище типологічне, то саме комунікативні мети відповідає набір жанроутворюючих ознак. Тому найчастіше спостерігаємо авторські варіанти у кожному конкретному тексті.

Засоби демаркації тексту рецензії – це текстові (заголовки, графічні засоби і впорядковуючі позначення рубрикації) та метатекстові (впорядковуючі позначення рубрикації існування тексту – заголовки газетних шпальт і назви рубрик, де з'являється рецензія ніби текст у тексті).

Комунікативна структура рецензії традиційно включає інформативний комунікативний блок (*Ідеться в ній про кумедну маленьку дівчинку, яка потроху росте, іде до школи, фантазує та потрапляє в різні халепи.*), аналітичний комунікативний блок (*Однак, мабуть, наші «аналогі» було написано з іншою метою, бо, на відміну від життєрадісної Енн, вітчизняні дівчата чомусь завжди і живуть бідніше, і страждають більше.*), оціночний комунікативний блок (*Світ Ейвонлі страшенно цікавий сам по собі*) та узагальнюючий (*У той час кожен нову книгу Люсі Мод читачі зустрічали із захватом, а в багатьох країнах світу восьмикнижжя про Енн досі в списку улюблених дівчачих книг*) [За матеріалами рецензії Володимира Чернишенка: «Енн із-під зеленої палітурки». ЛітАкцент 09.01.2013 <http://litakcent.com/2013/01/09/enn-iz-rid-zelenoji-paliturky/>]. Кожен із них може займати довільне місце в структурі рецензії і не збігається із композиційною структурою.

Н. Зелінська, досліджуючи наукові рецензії, зазначала, що оцінний елемент є основним, визначає обличчя рецензії [Зелінська 2004, с. 144], цей критерій є справедливим і для літературної рецензії. Тим більше в останніх маємо ширше коло їх використання: імпліцитні, експліцитні оцінки, конотативність, «що виявляє нові змістово-морфологічні характеристики в означеному медіа тексті» [Галацька 2014, с. 23], інтерпретація. Оцінки можуть стосуватися будь якого компонента рецензії: «*Укотре Сергій Жадан написав хорошу книжку*», «*підліткова книга, на яку ось уже четверте десятиліття рівняються автори дитячої прози у Англії та далеко за її межами*», «*така довгождана й потрібна серія для підлітків*», «*підліток фальш і халтуру не стерпить*» і

т. ін. Мовні особливості оцінок у літературних рецензіях уже були предметом розгляду у роботі О. Якименко.

Прочитання художнього твору вимагає застосування культурної, «небіологічної» (за Ю. Лотманом) пам'яті. Так, Володимир Пузій (ЛітАкцент), рецензуючи книжку С. Жадана «Месопотамія» зазначає: *«Жадан не намагається один до одного віддзеркалити міф про Орфея та Еврідіку: він бере лише значущі елементи. Це гра на полі Джойса й Андайка, однак гра за іншими правилами. Часопростір роману водночас вміщає в собі й буденне, й міфологічне, обидва ці шари взаємопов'язані й переплетені так щільно, що годі їх роз'єднати. Але спроба буквального прочитання, вишукування детальних паралелей закінчиться нічим»*. І перший же коментатор під рецензією уловлює цей посил: *«вкотре переконаюся – читати теж треба вміти (не в ужитковому, а в глобальному аспекті)»*. Рецензент не лише дає творчестетичну оцінку художньому текстові, а й, за законами рецептивної естетики, бере на себе відповідальність за зміст і значення твору. Тут актуалізується теза Яусса про горизонт сподівань, що його передбачає твір (чергова гарна книжка від Жадана), і горизонт досвіду, що виникає завдяки вдумливому глибокому прочитанню. Горизонт досвіду критика демонструє СПОСІБ бачення / прочитання тексту, але орієнтується не на передачу певної істини, а на надання можливості для самостійного її пошуку: *«Пузій: Лише вловивши цю паралель, розумієш, чому; Однак пошук ключів такого типу – справа непевна й може швидко заманити туди, куди сам автор і не думав нас вести. Зрештою, інтелектуальна гра у “вгадай сюжет” не може бути самоціллю»*.

Активне обговорення художніх текстів не лише популяризує їх, а й призводить до ситуації, коли потенцій-

ні читачі «мають уявлення про літературу, але не читають» [Іванова 2008, с. 85], у таких контекстах утрачається наголошувана Кантом естетична ідея, яку поза читанням отримати неможливо. Уважаємо, що серед іншого ситуація стає наслідком недобросовісного рецензування художніх текстів. Трапляються рецензії, які демонструють поверхневе розуміння твору: переказ сюжетних ліній, основної теми твору, визначення головних персонажів, загальна оцінка. *«То ж як живеться заробітчанах там, закордоном? У творі Наталки Доляк будні гастарбайтерок змальовано детально і без прикрас. Як і важкість та рутинність роботи, що їй доводиться виконувати, так і опис ставлення працедавців, описані у романі, дають нам змогу переконатися, що на працівників, які приїжджають з України, на чужині очікує аж ніяк не райське життя, не Ельдорадо, і що заробітчанах, м'яко кажучи, не позаздриш»* (Анна Рибалка «Заробітчанська одісея», на книгу Наталка Доляк. Гастарбайтерки. – Харків: КСД, 2012).

Особливий інтерес представляють рецензії, що є елементом дискусії між різними критиками. Найчастіше вони побудовані як гіпертексти, що дає можливість актуалізувати читачеві як попередню рецензію в цілому, так і її фрагменти чи дискурсивні положення. Так, рецензії Андрія Дрозда «Переборхеснедоеко, або Повна бочка прецлів» на книгу Юрія Винничука «Танго смерті» передували роботи Євгена Станісевича «Певно, найкращий роман останніх років» та Ігоря Котика «“Танго смерті” як загроза державній безпеці». Зауважимо, що рецензія з'явилася в день оголошення лауреатів конкурсу «Книга року ВВС», у якому саме із цим твором Винничук здобув перемогу. Тож окрім зазначених авторів А. Дрозда полемізує і з експертами конкурсу: *«Цей роман*

уже зібрав зо дві пригорці компліментів, тож почуваюся вільним критикувати. Також “Танго смерті” претендує щонайменше на дві літературні відзнаки цього року – Книга року ВВС та Літ.Акцент Року, тому відчуваю додаткову відповідальність за свої слова» і далі «Зізнаюся, що до написання цієї статті мене спонукали численні захоплені відгуки про новий роман Юрія Винничука і водночас відсутність у тих відгуках уважного аналізу тексту». Таке прочитання тексту спричинило нову хвилю обговорення «Танго смерті» на літературних ресурсах та в соціальних мережах. Представляючи сучасну літературу, критики часто спираються на тезу

Т. Адорно, що популярна культура не має критичного потенціалу, проте рівень художнього таланту, фахової компетенції, наукової та культурної ерудиції критика белетристичний роман переніс у площину інтертекстуальної гри та постмодерністської естетики. Такий контекст знову осучаснив думку М. Бахтіна, що твір — це естетичний об'єкт, що є результатом спільної естетичної діяльності автора, героя і читача, ціле, що виражає цілісну позицію щодо світу [Барт 2004, с. 357]. Отже, художній текст — це не лише талант автора, а й майстерність / ерудиція критика.

Інтернет-ресурси пропонують оригінальні літературно-критичні жанри, жваві діалоги, цікаві дискусії.

Аналіз контенту зазначих ресурсів засвідчив, що все частіше Інтернет-рецензії використовують перехід від лінійної системи організації тексту до нелінійної, що в свою чергу формує нові принципи організації критичного тексту, які потребують нових підходів до дослідження.

## **Літературно-критична есеїстка Миколи Рябчука**

Серед сучасних популяризаторів української літератури вирізняється постать Миколи Юрійовича Рябчука – письменника, перекладача, публіциста, літературного критика. Публіцистичні тексти Миколи Рябчука неодноразово ставали предметом наукових студій, зокрібно аналізувалася його колумністика, політологічна есеїстика, редакторська робота у журналі «Всесвіт» та часописі «Критика». Разом з тим літературна критика автора ще не була предметом окремого наукового вивчення. У 2016 році у харківському видавництві «Акта» вийшла збірка літературно-критичних есеїв Миколи Рябчука під назвою «Каміння і Сізіф». Мета дослідження – здійснити цілісний аналіз означеної книги.

Тексти, які увійшли до збірки, за словами критика, писалися здебільшого наприкінці 90-х, автор іронічно зауважує, що тоді ще була ілюзія, що заіснує якийсь літературний процес. Це передмови чи післямови до книг, а також есеї, які виходили другом у газетах День», «Літературна Україна», «Культура і життя», «Столичные Новости», часописах «Вітчизна», «Березіль», «Сучасність», «Всесвіт», «Критика», «Herito» (двомовний польсько-англійський журнал, присвячений проблемам культури і мистецтва), інтернет-виданні «Збруч». Під час презентації зібрання критик наголосив, що представлені тексти скеровані на масового читача, який орієнтується не лише на естетичні категорії, а й на важливі суспільно-політичні проблеми. «Літературна критика, в принципі, – різновид газетярства; літературний критик не пише “на вічність”, його читач – середній інтелігент, що цікавиться літературою не більше (але й не менше), ніж спортом, політикою й безліччю інших справ, про які пра-

гне довідатися зі щоденних газет», – так у передмові окреслює свої завдання автор [Рябчук 2016, с. 8]. І тут же із прикрістю зауважує, що «Саме в цій, основній своїй, “газетній” іпостасі літературна критика в Україні ніколи не існувала» [Рябчук 2016, с. 8].

Літературна освіта, вишуканий естетичний смак, розуміння літературної спадкоємності, письменницький досвід, обізнаність із сучасними літературознавчими і культурологічними методологіями дозволяють «газетній» критиці Миколи Рябчука вписувати представлені твори, книги чи авторів як у культурний контекст сучасності, так і в літературно-критичний дискурс. Таке представлення широкого кола імен і текстів значно розширює поле сучасного літературного процесу, тим самим актуалізує тезу Ю. Лотмана, що для характеристики стану культури важливим є не лише те, «що написано, а що читали в означений період» [Лотман 1999, с. 169]. Для М. Рябчука важливо у смислотворче поле українця увести книгу як джерело вироблення смислів, а також корпус текстів, здатних упливати на формування широко спектру соціокультурних поглядів. «Газетну іпостась» критики варто розглядати також через призму формування читацького середовища, М. Зубрицька підкреслювала: «Процес читання уможливорює перенесення сенсоторчих зв'язків, системи вартости, життєвого та естетичного досвіду з віртуального світу тексту у власний світ читача» [Зубрицька 2004, с. 188]. Рябчук не лише презентує аудиторії книги та їх авторів, а й спокушає читацьке середовище власним варіантом прочитання текстів, адже характер його пропозицій легкий, ненав'язливий, далекий від догматичного і повчального.

Тематично збірка «Каміння і Сізіф» складається із чотирьох розділів: «Per aspera», «Межі канону», «Приго-

ди з Історією», «In memoria», які представляють різні літературно-культурні ландшафти, різнопланові наративи. Очевидно, у тематичні цикли тексти об'єднані для збірки, відповідно, і відбір текстів проводився із урахуванням актуалізації певних постатей, текстів, проблем у сучасному соціокультурному дискурсі. Це своєрідна «колекція» написаного, яка пройшла селективний відбір, Олена Галета зазначає, що «кожна ціннісна вибірка <...> надає окремим творам визначеної культурної ваги, а також утверджує саму ціннісну систему, яка встановлює значення і значущість різних літературних явищ» [Галета 2015, с. 515]. Також дослідниця вважає, що «кожна колекція є розповіддю про суб'єкта» [Галета 2015, с. 70], «колекцію створюють задля відображення окремих аспектів особистості колекціонера» [Галета 2015, с. 67], тобто це своєрідне зібрання рефлексій, які характеризують критика, визначають тип і характер його теоретизувань. У цьому контексті актуалізується думка Оскара Вайльда: «Критика – це хроніка життя власної душі. <...> Це єдина справжня автобіографія, яка розповідає не про події чийогось життя, а про думки, які життя заповнили, не про обставини і вчинки, які є результатом випадковостей чи фізичної необхідності, а про те, що пережив дух і які мрії породила уява» [Уайльд 1993, с. 281].

Також варто звернути увагу на «“воскресіння” тексту в нових контекстах» [Зубрицька 2004, с. 149], адже представлені у книзі літературно-критичні есеї промовляють уже до іншого покоління читачів чи по-новому прочитуються у нових соціокультурних умовах.

Інтертекстуальною грою із уважним читачем є назва книги. Автор апелює не до античного міфу, а до конкретного есею Альбера Камю. У потрактуванні Камю,



важка ноша не заважає Сізіфові пізнати внутрішню свободу, подолати безсенсовість і абсурдність тяжкої праці: «йому належить його доля, у цьому радість Сізіфа», «і кожної миті, спускаючись із вершини, він вищий за свою долю» [Камю 1989]. Микола Рябчук теж обстоює думку, що сумлінне виконання обов'язку є пріоритетом, кожна дія має сенс: «покотити ще один камінь угору задля короткого відчуття свободи, поки він скочується униз» [Рябчук 2016, с. 16]. Далі, у есеї «Французький Сізіф і українське каміння» критик, апелюючи до образу лікаря Ріе, витлумачує вибір своєї естетичної практики: «це була єдина справа, яку в тій ситуації він міг і мусив (курсив наш. – О.З.) робити» [Рябчук 2016, с. 23], тим самим наголошуючи на необхідності творення повноцінного літературно-критичного дискурсу.

Пропоновану збірку можемо розглядати як своєрідну антологію, бо вона відсилає читачів до значущих текстів, здатних змінити характер культури, виробляти смисли (за Р. Бартом), приводити в рух процеси розуміння. В есеї «Що таке класик» Т. С. Еліот визначив критерії класичності, за якими можна охарактеризувати митця: зрілість інтелекту, історичність свідомості, високий рівень мови, довершеність стилю, високоморальний зміст [цит за: Стефанів 2011, с. 217]. Уважаємо, що означені критерії імпліцитно впливали на добір персоналій для представлення, коментування й аналіз художніх творів в аналізованій збірці.

Відкриває збірку розділ «Pegasus». Тут представлено дванадцять есеїв, які у різний спосіб презентують письменників різних країн, епох, літератур та їхній шлях «через терни» до українського читача. Рябчук не лише описує факти і явища літературного та навколо літературного світу, а й пропонує читачеві інакший, не-

усталений погляд на художні тексти чи їх авторів, демонструє власний спосіб прочитання літературного твору чи актуалізує текст в несподіваному ракурсі. Самі заголовки критичних текстів налаштовують читача на діалог, містять провокацію («Стигми крил», «Слава на борг», «Небесний протяг», «Людина пограниччя», «Непростима недуга»). Представлені варіанти відчитування текстів подібні на мандрівки сторінками книг. Читач, який подорожує світами літературних творів, естетичних та інтелектуальних ідей, пропонуваних Рябчуком, стає подібним на героя його есею «Простір свободи» із книги «Сад Меттерніха» (2008): «Адже Поль тепер знає, що, крім брами й загорожі, є й інший світ, у якому він уже побував і в якому може будь-коли побувати знову. Якщо захоче» [Рябчук 2008, с. 291]. Простір свободи у прочитанні текстів є надзвичайно важливим, адже будь-яка рецепція будується на понятті індивідуальності, а отже, множинності прочитань.

Другий розділ – «Межі канону» – пропонує погляд на творчість авторів, за якими утвердилося означення класиків. Гарольд Блум уважав, що канон – це результат боротьби між творами, які борються за виживання, це «мистецтво літературної Пам'яті» [Блум 2007, с. 22]. Тож у цьому розділі сусідять Володимир Цибулько й Олесь Гончар, Олександр Кривенко й Євген Гуцало, Володимир Павлів й Володимир Сосюра. Сучасна концепція історії літератури базується «на історичному житті літературного твору, на його динамічній взаємодії з читацькою публікою» [Зубрицька 2004, с.12], а тому художній твір доводить своє право на присутність у каноні здатністю викликати нові прочитання, набувати актуальності у сучасному культурному процесі.

«Межі канону» критик відкриває есеєм про Григорія Грабовича із промовистою назвою «Про користь ревізійонізму». Це одного боку задає тон читання усього розділу, а з іншого – пропонує не літературний, а культурологічний канон, бо уводить у корпус «канонічних» текстів праці з історії літератури, культурології, антропології. У цьому розділі виразно простежується вплив постколоніального дискурсу на авторську ревізію канону: іронічність, аналітичність, прагнення до об'єктивного аналізу [Дзядевич, Кебуладзе 2015, с. 173]. Маркерами постколоніального дискурсу дослідники називають: переоцінку національного канону (О. Гончар, В. Сосюра, І. Драч, Є. Гуцало), уведення раніше заборонених тем (В. Цибулько), питання ментальної і мовної ідентичності (русинська поезія, «Енциклопедія нашого українознавства», «Нариси української популярної культури»), вивчення білих плям історії літератури (Володимир Яворський).

Розділ «Пригоди з Історією» пропонує читачеві корпус текстів, які стануть у нагоді при формуванні національної версії минулого. Рецензовані книги – своєрідні маркери, які дозволяють зорієнтуватися в історичному дискурсі, звільнитись від імперської нарації, сформувані власну ідентичність. Предметом осмислення для автора стали різні жанри історичної прози «белетристичної, науково-популярної, наукової» [Рябчук 2016, с. 204].

Так, «Історію України» Ореста Субтельного автор характеризує як «одну з багатьох можливих “історій”, партикулярну версію, цілком протилежну до єдино можливої й правильної» [Рябчук 2016, с. 206], книгу Зенона Когута «Російський централізм і українська автономія» називає «історією конфлікту» [Рябчук 2016, с. 215], «детективом» [Рябчук 2016, с. 262], «драматичною розпо-

віддю про безжалісну і бездушну машину тоталітарної влади» [Рябчук 2016, с. 268] – академічне дослідження «Михайло Грушевський і ГПУ-НКВД», а «Спогади» Надії Суровцової – «блискучою, рафінованою прозою, з дивовижною пластикою, яскравою образністю, витонченим психологізмом» [Рябчук 2016, с. 271]. Уважне око дослідника вибирує найтонші нюанси репрезентації текстів про історію, які уже стали частиною нашої інтелектуальної історії, щоб нагадати «нам про нашу причетність до всього, що діється довкруг нас, і про моральну відповідальність зокрема й за те, чого ми начебто й не скоїли, а втім, чому і не запобігли» [Рябчук 2016, с. 261].

Сповнений чуттєвості й інтимності розділ «In memoia» представляє досвіди емоційних та інтелектуальних пошуків, переживань, зустрічей і спогадів. Літературні портрети Григорія Чубая, Джеймса Мейса, Юрія Луцького, Теда Г'юза, Збігнева Герберта, Чеслава Мілоша виписані в імпресіоністичній манері. У кожного із героїв своїх есеїв М. Рябчук помітив і підкреслив ті якості, що впливали на формування цілих поколінь: «Мілош мав у собі ту шляхетність, ту велич духу, що не принижує, не пригнічує співрозмовника, а навпаки – підносить і ошляхетнює» [Рябчук 2016, с. 343], «він (Григорій Чубай) мав таку незаперечну особисту харизму, що виявлялася у всьому – від блискучого, аж мурашки по шкірі, декламування власних поем, до чудової ерудиції, доброго почуття гумору, унікального нюху на все нове й талановите, і небуденного імпровізаційного хисту, що дав йому змогу будь-яку ситуацію перетворювати на своєрідний перформенс» [Рябчук 2016, с. 307], зауважив здатність Джеймса Мейса «розуміти Україну як мало хто з його співвітчизників та й, зрештою, самих українців» [Рябчук 2016, с. 315], вдячно підкреслює заслугу Юрія

Луцького в тому «що зробив нашу сьогоднішню культурну регенерацію хай нелегкою, а все ж, принаймні, можливою» [Рябчук 2016, с. 326].

Оскільки тексти Миколи Рябчука писалися для широко кола читача, автор утримується від академічності викладу, послуговування літературознавчими методологіями, уникає складних термінів. Літературно-критичний метод М. Рябчука сформований у кращих традиціях культурно-історичної школи, яка заклала принципи системного розуміння літератури. Проаналізувавши збірку літературно-критичних есеїв Миколи Рябчука «Каміння і Сізіф», виділяємо такі ідейно-естетичні домінанти критика: осмислення в національному контексті досвіду світового письменства, актуалізація кращих здобутків вітчизняної літератури в сучасному історико-культурному контексті, дослідження іномовної української літератури, з'ясування вітчизняної літературної традиції та ревізія канону, мистецька вибагливість, формування (з опорою на історичну тяглість) потрактування власної культурної та національної ідентичності, усвідомлення літератури як динамічної системи, увага до естетичної природи текстів. Збірка літературно-критичних есеїв Миколи Рябчука знову актуалізує думку публіциста про те, що «власне культура є тим останнім крейдяним колом, яке захищає нас» [Рябчук 2008, с. 211].

Літературна критика М. Рябчука потребує подальшого вивчення у контексті дискурсивних практик сучасності, типології оцінок літературних творів, формування кола культурних зразків літературною критикою.

Лоренс Е. Гаррісон у розвідці «Чому культура має значення» констатує: «З культурою важко мати справу, як політично, так і емоційно. Так, з нею важко мати

справу інтелектуально, тому що існують проблеми з визначеннями і з вимірюваннями, і причино-наслідковий зв'язок між культурою й іншими змінними, як наприклад, політичний курс, інституції та економічний розвиток є двостороннім». Саме тому Західна Європа і США орієнтуються на «вироблення нової, з культурою у центрі, парадигми розвитку людського прогресу» [Гаррісон 2008, с. 19].

Соломія Павличко наголошувала, що різноаспектне дослідження літературного процесу неможливе без «аналізу самого характеру теоретизування» [Павличко 1999, с. 177]. Літературна критика орієнтується на комунікативні наміри видання, читацькі запити, аудиторію, проте визначальними її характеристиками є індивідуальна авторська рецепція, інтерпретаційна методологія, культурологічна парадигма.

### **Висновок**

Підсумовуючи огляд провідних тенденцій розвитку літературної критики, можемо констатувати, що вона переживає період активних творчих шукань. Вона надзвичайно різноманітна й суперечлива.

Подальших досліджень потребують індивідуальні стратегії літературно-критичної діяльності, теле- і радіопроекти, книжкові веб-портали.

### **ЛІТЕРАТУРА**

Александров А. Базова модель публіцистичної комунікації // *Діалог: медіа-студії*. 2012. С. 7–16.

Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів. 2002. 832 с.

Баган О. Спокуси і пастки літературної критики // ЛітАкцент. 15 червня 2009. URL: <http://litakcent.com/2009/06/15/spokusy-i-pastky-literaturnoji-krytyky/> (дата звернення: 12.11.2018).

Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.1987. 512 с.

Бичарова М. Книжное обозрение как жанр массовоинформационного дискурса // Грамота. 2010. № 1 (5): в 2-х ч. Ч. II. С. 49–53.

Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. К. 2007. 720 с.

Василенко М. К. Динаміка розвитку інформаційних та аналітичних жанрів в українській пресі: монографія. Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. К. 2006. 236 с.

Ворошилов В. Журналістика : учебник М. 2010. 496 с.

Галацька В. Проблема вираження авторської свідомості у сучасній театральній публіцистиці України: психолінгвістичний аспект // Східноєвропейський журнал психолінгвістики. Випуск 1. 2014. С. 32–41

Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI ст. Київ. 2015. 640 с.

Гаррісон Л. Чому культура має значення // Незалежний культурологічний часопис Ї. 2008. №53. С. 15–20.

Григораш Д. С. Журналістика у термінах і виразах. Львів. 1974. 295 с.

Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). Тернопіль. 1999. 224 с.

Дзядевич Т. Кебуладзе В. Постколониальные исследования в современной украинской гуманитаристике // Кебуладзе В. [и др.] Политик и знания и научные сообщества. В. Кебуладзе. Вильнюс. 2015. С. 172–191.

Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. К. 2006. 504 с.

Здровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості : підручник. Львів. 2004. 267 с.

Зелінська Н. Наукова рецензія у жанровій палітрі української публіцистики XIX – початку XX ст.: проблематика, структура, особливості викладу // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. 2004. Вип. 12. С. 133–149.

Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів. 2004. 352с.

Зубрицька М. Передмова // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів. 2001. С. 15–31.

Зубрицька М. Передмова до другого видання // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів. 2001. С. 9–14.

Іванова О. Преса про літературу: номінація, дефініція, методологія // Наукові записки Інституту журналістики : науковий збірник; КНУ імені Тараса Шевченка. К. 2008. Т. 33. (жовт.-груд.). URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2370> (дата звернення: 10.11.2018).

Камю А. Миф о Сизифе: Эссе об абсурде // Сумерки богов. М. 1989. 567 с. URL: <http://www.bibliotekar.ru/sumerki/5.htm> (дата звернення: 6.11.2018).

Ким М.Н. Жанры современной журналистики. СПб. Изд-во Михайлова В.А. 2004. 335 с.

Кучма Н. До проблеми теорії і класифікації літературно-критичних жанрів // Теорія літератури, компаративістика, україністика. Тернопіль. 2007. 400 с.

Лебединцева Н. Українська літературна критика: зміна горизонтів / Н. Лебединцева // Наукові праці. Науково-методичний журнал. Т. 70. Вип. 57. Філологія. Миколаїв. 2007. С. 20–23.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история М. 1999. 464 с.

Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької К. 2002. 679 с.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К. 1997. 447 с.



Пархітько О. Система сучасних журналістських жанрів: нові аспекти питання // Діалог: медіа-студії: збірник наукових праць. 2010. № 11. С. 93–107.

Пе́ха М. Історія української літературної критики. Одеса. 2011. 25 с.

Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ. 2016. 192 с.

Прилюк Д. Теорія і практика журналістської творчості: проблеми майстерності. К. 1983. 280 с.

Протасова А. Шість проблем літературної критики. Конспект майстер-класів // ТЕКСТИ.ORG.UA 2 жовтня 2013. URL: [http://texty.org.ua/pg/blog/nartext/read/48776/Shist\\_problem\\_lite\\_raturnoji\\_krytyky\\_Konspekt\\_majsterklasiv](http://texty.org.ua/pg/blog/nartext/read/48776/Shist_problem_lite_raturnoji_krytyky_Konspekt_majsterklasiv) (дата звернення: 7.11.2018).

Прохоров Е. Введение в теорию журналистики: Учеб. для студенто вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» М. 2003. 352 с.

Рябчук М. Каміння й Сізіф : Літературні есеї. Харків. 2016. 354 с.

Рябчук М. Сад Меттерніха. Львів. 2008. 302 с.

Свифт Дж. Избранное. Л. 1987. 448 с.

Стефанів Ю. Літературно-теоретичні концепції Томаса Стернза Еліота // Наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Проблеми гуманітарних наук. 2011. Вип. 26 : Філологія. С. 212–229.

Сухотина М. Литературное обозрение: современная жизнь и культурная функция жанра: На материале «New York Review of Books» : автореф. дис... канд. фил. наук. М. 2004. 20 с.

Тарнашинська Л. Літературна критика як ритуал жертвоприношення: до питання формату етики // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології . К. 2008. 534 с

Тимошук Я. Жадан С. Поет вищої ліги. // Creatives. URL: <https://zhadan.creatives.media> (дата звернення: 15.11.2018).

Уайльд О. Критик как художник // Уайльд Оскар. Избранные произведения: в 2 т. М. 1993. Т. 2. С. 263–322.

Улюра Ганна Для адептів вірування «в країні немає літкритики» // Facebook. 27. 09. 2018. URL: <https://www.facebook.com/ganna.uliura> (Дата перегляду: 15.11.2015)

Хороб С. Критика: дух часу, дух аналізу чи стан свідомості й душі?!.. // Прикарпатський вісник НТШ. Слово, 2012. № 2(18). С. 288–296.

Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика в період раннього модернізму. Київ. 2006. 296 с.

**Леся Лисенко**

## **ВІЗУАЛЬНА ДОМІНАНТА КОНТЕНТУ КНИГИ**

### **Вступ**

Одними із ключових сенсотвірних феноменів сучасності є візуальна культура, яка зумовила значні зрушення в дослідницьких парадигмах середини ХХ – початку ХХІ століть. Текстосцентричне світосприйняття трансформувалося під впливом нових технічних засобів в епоху інформаційного суспільства. Як наслідок, з'являються нові закони взаємодії людини з медіапростором. Книга, потрапляючи в поле сильної конкуренції, зумовленої інтенсивним розвитком комунікаційних сервісів, закономірно шукає оптимальні способи задоволення запитів аудиторії.

У видавничому виробничому й дослідницькому дискурсах кристалізується ідея нових форм комунікаційної взаємодії в глобалізованому інтегрованому світі, які сприяли б подоланню культурних, ментальних, мовних та інших бар'єрів. Візуальні форми комунікації, помітне явище серед яких – книги з візуальною домінантою (безтекстові, мультимедійні), структурують наративи на основі універсальних символічних кодів, інтерпретаційним механізмом яких є асоціації та емоції, і це – виклик для соціокомунікаційних досліджень.

Наративні структури з різних соціокультурних практик, що репрезентують наративний поворот (Мартін Крайсворт), переорієнтація соціокультурної парадигми з текстосцентричної на візуальну (візуальний пово-

рот у сучасному гуманітарному знанні) сформували передумови для осмислення сутності, смислотвірної цінності й функціональної специфіки книжкових видань, які не містять текст. А перманентні дискусії про когнітивні змагання традиційного наративу з його візуальними формами поступово трансформують розуміння книги як феномену, сфер її функціонування, поведінкових механізмів цільових аудиторій та реакцію видавничої індустрії на нові рецептивні потреби і практики.

Сучасні науково-практичні розвідки в галузі книговидання українських дослідників (В. Теремко, Е. Огар, С. Водолазька, М. Женченко та інші) та зарубіжних (Е. Аріспе, Б. Кюммерлінг-Майбауер, С. Л. Беккет та інші) розширюють сферу функціонування книги в динамічному інформаційно-комунікаційному просторі, окреслюють детермінанти трансформацій моделей видавничої діяльності в умовах домінування візуальних медіа-систем. Залишаються дискусійними питання смислотвірної самодостатності книг-картинок та їхніх різновидів, а також тлумачення та впровадження мультимедійних технологій у видавничій індустрії. Необхідність дослідження книговидавничих тенденцій, які з'являються у відповідь на глобальність візуальних комунікацій визначає актуальність теми наукової розвідки.

Метою роботи є систематизація способів репрезентації книги в добу пріоритетності артефактів візуальної культури в сегменті паперових безтекстових книг і мультимедійних форматів.

Мета передбачає розв'язання таких завдань дослідження:

- окреслити і узагальнити трансформації та їхні чинники у книговиданні в контексті розвитку візуальної культури;
- проаналізувати особливості функціонування безтекстових книжок як одного з найбільш актуальних видавничих форматів;
- охарактеризувати механізми ефективного впровадження мультимедійних технологій у видавничій галузі.

Для вивчення теоретичної бази наукової проблеми застосовані загальнонаукові методи: описовий, аналізу і узагальнення. У дослідженні сутності і специфіки функціонування видавничих форматів з візуальною домінантою використані метод системного аналізу, порівняльний, структурно-функціональний методи.

### **Феномен «мовчазних книг» у сучасному книговиданні**

У 2012 році національна секція Міжнародної ради з дитячої та юнацької книги (ІВВУ) в Італії розпочала проект «Мовчазні книги: зі світу до Лампедузи і назад» [Silent books... 2016], покликаний зібрати звідусюд книжки-картинки для дітей та дорослих-біженців, іммігрантів. Саме на цьому острові виникла гостра необхідність шукати нові форми налагодження психологічних, комунікаційних, культурних контактів для взаємодії з іноземцями, котрі потрапили в складні життєві обставини й готові до змін. Ініціативу через три роки продовжила національна секція ІВВУ Швеції у співпраці з бібліотеками та центрами допомоги біженцям. Акцент було зроблено на вдосконаленні методології застосування «мовчазних книг» у цільових проектах. Інтерес до нетекстових видань зумовлений особливостями їх нара-

тивної природи, яка здатна долати культурні й мовні бар'єри в налагодженні взаєморозуміння в неоднорідному мовному середовищі. Серед найпопулярніших книжок проекту – «Уламок» (Flatsam) Девіда Вейснера, «Сніговик» (The Snowman) Раймонда Бріггса, «Подорож» (Journey) Аарона Беккера, «Прибуття» (The Arrival) Шона Тана. У кожній із цих ілюстрованих історій візуалізовані ситуації втрати, самотності, адаптації, пошуку, суголосні з обставинами, в яких опинилися біженці. За такого типу нарації кожен читач / глядач / наратор органічно знаходить себе в контексті конкретної історії, оскільки її представлення перебуває поза національною чи лінгвістичною специфікою. Читацькі сесії, які модерували волонтери і бібліотекарі, використовуючи видання цього наративного формату, відбувалися в рецептивно комфортній атмосфері, їх учасники, зосереджуючись на сюжетах книг, «проговорювали» і свої проблеми.

За спостереженнями колишнього генерального директора Міжнародного бюро французького книговидання Жана-Гі Буена, найрезонанснішим видавничим трендом останніх років є мальовані історії та графічні новели для дітей і дорослих: «20 років тому ця сфера представляла 2% фінансового ринку, тепер – 9%. І 12% серед проданих примірників такої літератури – комікси не лише для дітей, а й для дорослих» [Петренко 2018]. Самодостатність жанру після Пуліцерівської премії коміксу «Маус: Розповідь того, хто вижив» Артура Шпігельмана у 1992 році підтвердив цьогорічний довгий список на Букерівську премію, до якого вперше потрапив графічний роман – «Сабріна» Ніка Дрназо [Gamerman 2018].

Український книжковий ринок активно зреагував на популярність візуальних історій для дітей і дорос-

лих: серія перекладів графічних романів та ілюстрованих історій видавництва «Видавництво» («Персеполис» Маржан Сатрапі, «Стіна» Петра Сіса, «Серце, плач» Іленна Рінтведа, Шарлотте Парді), серія Комікси DC та Vertigo видавництва «Рідна мова»; книги-розглядалки (віммельбухи), книги-картинки, арт-буки, ілюстровані історії та казки «Видавництва старого Лева», видавництва «Фонтан казок», арт-видавництв Nebo Booklab Publishing, «Чорні вівці» тощо; перша графічна повість «Безхвоста» Оксани Луцшевської і Яни Гавриш (видавництво «Віват») та інші.

Багатоаспектний потенціал безтекстової книги стимулював науковий інтерес до неї. У зарубіжних дослідженнях питання соціокультурної актуальності і наративної самодостатності книг-картинок (книг, які не містять тексту) розпочалися з 80-х років ХХ ст. Беттіна Кюммерлінг-Майбауер (Bettina Kümmerling-Meibauer) виокремлює наукові розвідки Девіда Льюїса (David Lewis), Марії Ніколаєвої (Maria Nikolajeva), Керол Скотт (Carole Scott), Перрі Нодельмана (Perry Nodelman), Улли Редін (Ulla Rhedin), Софі ван дер Лінден (Sophie van der Linden), Йенса Тіле (Jens Thiele), які окреслили орієнтири для сучасних студій [Picturebooks... 2014]. Дослідження репрезентують розуміння інтермедійної природи видань, які в різних комбінаціях поєднують зображення і текст (заголовки, репліки тощо). Сучасні підходи до їх вивчення заперечують взаємозумовленість і взаємодоповнюваність вербальних і візуальних кодів, оскільки кожен із них може формувати різні аспекти досвіду «візуального» читання. Беттіна Кюммерлінг-Майбауер зауважує, що «книжки-картинки характеризують варіативність концептуальних проєкцій, які охоплюють семіотичний, матеріаль-

ний і культурний феномени, і кожен може співвідноситися з різними підходами до нарації» [Picturebooks... 2014, с. 4].

Актуальні в сучасних комунікаційних умовах дослідження дидактичних і медіаосвітніх аспектів функціонування книг-картинок і книг, які не містять тексту. Серед найрепрезентативніших – розвідки Евелін Арізпе (Evelyn Arizpe), Джулі Макадам (Julie McAdam), Морін Фаррелл (Maureen A. Farrell), Лена Ансворта (Len Unsworth), Клер Пейнтер (Clare Painter). Зазвичай, це міждисциплінарні дослідження, що аналізують книги-картинки з позицій мистецтвознавства, історії та географії культури, семіотики, філософії, візуальної грамотності, теорії педагогіки, літератури з метою виявлення смислотвірного потенціалу візуальних історій.

В Україні системні дослідження тематичних, жанрових, структурних, функціональних особливостей книг, які не містять тексту, не представлені. Емілія Огар у монографії «Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби)» розглядає їх у потоці продукції з виразно маркованою «дитячою» адресністю [Огар 2012]. Окремі різновиди (графічні романи та комікси) досліджують Світлана Підопригора, Олена Колесник, Олени Бежан, Наталя Космацька. Їх дидактичний та медіаосвітній потенціал – предмет дослідницького інтересу Ганни Онкович, Юрія Несіна, Володимира Юрженко, Наталії Вострянкової. Оглядові матеріали як реакції на актуальні тенденції видавничого ринку публікують фахові медіаресурси «Букмоль», «Читомо», «Літакцент», «Буквоїд», сайти видавництва і книжкові блогери на персональних сторінках.

Перевага візуально-образних форм наративу в сучасному інформаційному світі зумовлює потребу адап-



тації автора / видавця / читача до нових моделей книго-творення, взаємодії учасників цього процесу, створює умови для системних досліджень специфіки книжкових візуальних форматів і їх приживання в українському книжковому середовищі. Важливе і з'ясування соціокультурних передумов «буму» на мальовані історії та їхнього виходу за межі традиційно дитячого сегменту.

Трактування поняття «книжка без слів» (wordless books) має значні розбіжності. У контексті превалювання візуального складника книжкових видань використовують поняття «книжка-картинка», «книжка-розглядалка» (віммельбух), книжка-іграшка, ілюстрована книжка, комікс, графічний роман, арт-бук, поп-ап книга, візуальна книжка тощо. Підвищений інтерес видавничої індустрії до такої продукції постійно розширює її асортимент, форматну та змістову варіативність, що актуалізує системну дослідницьку роботу. Як зауважує Сара Доуговер (Sarah Dowhower), «з появою перших статей про книжки без слів (wordless books) в середині 1970-х років, їх згадували в контексті книг-картин (picturebooks), в яких історія поставала винятково через ілюстрації. Згодом до цієї категорії зараховували лише книги, які розповідають історії в зображеннях; у Бібліотеці Конгресу є предметний покажчик видань, які не містять текст, – “історії без слів”. Однак багато каталогізованих під цим заголовком видань “не мають історій у традиційному розумінні» [Dowhower 1997, с. 60]. Крім того, відсутність у них тексту є відносною. Заголовки, репліки, написи на зображеннях, паратекст все-таки наявні в книжках-картинках. Сандра Л. Бекетт (Sandra L. Beckett) вважає більш точною їх назвою «розповіді без слів» (wordless narratives) [Beckett 2012].

Евелін Арізпе пропонує сприймати книги-картини без слів (wordless picturebook) як текст, в якому візуальні образи несуть смислове навантаження, а відсутність вербальних елементів є не лише художнім прийомом, а їхньою сутнісною специфікою [Arizpe 2013, с. 5]. Зазвичай, один із аспектів взаємозв'язків слово / зображення в них втрачається, оскільки заголовки та інші складники паратексту можуть виражати важливі смисли в деяких форматах книжок-картинок [Arizpe 2013, с. 5]. Тому Евелін Арізпе на їх означення послуговується терміном «книжка-картинка» (picturebook), бо всі вони містять хоча б кілька слів, як правило, у заголовках або «вбудовані» в зображення (назви вулиць, магазинів). Поняття «книжка майже без слів» (almost wordless) використовують стосовно видань з тенденцією до мінімізації вербальних елементів оповіді [Arizpe 2013, с. 5].

В українському дитячому книговидавництві для них немає сталого визначення [Огар 2012, с. 249]. Враховуючи широке функціональне призначення, різне співвідношення вербальних і зображальних складників у виданнях такого типу, Емілія Огар пропонує послуговуватися терміном «ілюстрована дитяча книга» і «диференціювати його на групи на основі пропорційності між текстом та ілюстративним рядом, розподілу між ними функцій в переданні закладеної автором інформації, у створенні відповідної емоційної атмосфери» [Огар 2012, с. 250]. Ці дві групи – зображально-текстові й текстово-зображальні [Огар 2012, с. 251].

Американська дослідниця Сара Доуговер вирізняє в сукупності «книг без слів» п'ять категорій:

1. Концепт-книги, які інформують про алфавіт, цифри, місяці тощо або позначають книги для дітей, в

яких серії відомих предметів візуалізовані для називання чи ідентифікації.

2. Тематичні книжки, в яких ілюстрації пов'язані, але не в традиційну сюжетну лінію.

3. Пояснювальні (пізнавальні) книги, в яких візуалізовані наукові і соціальні дослідження.

4. Візуальні книги-ігри, які запрошують читачів до взаємодії з картинками (знайти приховані об'єкти, порівняти відмінності між зображеннями, створити історію); візуальні ігри з ілюзіями і трансформаціями сторінки.

5. Наративні книги-історії, які мають спрощені або ускладненні сюжетні лінії [Dowhower 1997, с. 62–63].

Сучасні видання можуть фігурувати в кількох категоріях одночасно. Крім того, складність візуального ряду і високий рівень його змістового навантаження робить їх придатними не лише для дитячої, а й для юнацької аудиторії (young adult) і для дорослих. Їх Сандра Л. Бекетт називає кросоверними книгами-картинами (crossover picturebooks), увага до яких посилюється у зв'язку з наростанням глобального тренду кросовер-літератури (серія Джоан Ролінг про Гаррі Поттера, роман Джона Р. Р. Толкіна «Володар перснів», трилогія «Голодні ігри» Сюзанни Коллінз та інші). На її думку, такий формат видань має унікальну перевагу – спільне читання дітей і дорослих, коли обидві групи читачів мають рівні права в інтерпретації. Ця специфіка книг-картин вирізняє їх з-поміж інших наративних форм, завдяки їй вони кидають виклик традиційним нормам і законам жанру, який прийнято вважати винятково дитячим [Beckett 2012].

Нарощення популярності й урізноманітнення дитячих книжок-картинок зумовлені значним їх розвивальним, виховним, дидактичним, креативним потен-

ціалом. Поява видань з акцентованими візуальними компонентами для дорослої цільової аудиторії диктує необхідність переосмислення моделей сучасної читацької поведінки, які опинилися під впливом інформаційно-комунікаційних технологій, передусім інтернет-культури.

Журналіст The New York Times Фархад Манжу (Farhad Manjoo) в одній із публікацій запросив своїх читачів до «посттекстуального майбутнього» («Welcome to the post-text future»): «Ми тільки почали розглядати глибші, більш кінетичні можливості онлайн-культури, в яких текст відступає на задній план, а звуки та зображення стають універсальною мовою» [Manjoo 2018]. Доступність технологій спростили не тільки алгоритми використання мультимедійної продукції, а й відкрили можливості для непрофесійного її продукування. Розмивання нормативів, які поширюються на нетекстові медійні формати, значно впливає на когнітивні й рецептивні процеси, оскільки зображальна знакова система інформаційного повідомлення зумовлює домінування емоційного над раціональним. Сегмент візуального книговидання, спозиціонований в цій парадигмі, відзеркалює багатовимірність моделей читацької поведінки, які стимулюють еволюцію книги.

Втрата звички «тривалого читання», зміна пріоритетів і часових меж сконцентрованої уваги, збільшення кількості й щільності інформації, що породжує необхідність швидко реагувати й орієнтуватися, створюють передумови для трансформації мисленнєвих, когнітивних механізмів людини, які сформувавши запит на невербальну інформацію, потіснивши інші її види. Спеціаліст з візуалізації даних Кароль Пекарський певною мірою спростовує цю теорію, переймаючись таким питанням:

«Якщо вже наш мозок і нервові зв'язки такі гнучкі, що би змінюватися за кілька днів чи місяців під впливом читання коротших текстів, то чому б їм не змінитися назад за читанням довших і вдумливіших текстів?» [Петренко 2018].

Іммерсивне (інтегрує потреби, інтереси різних цільових аудиторій) інформаційне середовище, в яке потрапляють мальовані історії в книжкових форматах, не є новим. Дослідження з археології медій ілюструють повторюваність культурних процесів і досвідів: інформаційне перенасичення доби Відродження, поширення друку, винахід фотографії, поява кінематографу тощо. Подібні формули, які повторювалися в різних культурних контекстах, Ерккі Хухтамо називає топосами: «Наприклад, ідея занурення в медію <...>. Ця ідея була популярною у 1990-х роках, коли люди почали обговорювати віртуальну реальність й уявляти майбутнє в безтілесному кіберпросторі. Все, що сьогодні серйозно обговорюється, – насправді своєрідні розриви культури, які демонструють, що більшість культурних процесів уже існували раніше» [Герман 2015]. Ці тенденції стосуються певною мірою й актуальності взаємодії вербальних / візуальних комунікацій, до яких зверталися в давні й античні часи (наскельні, печерні малюнки, подієві зображення на кераміці тощо). Майже тотальна неграмотність зумовила пріоритетність зображальних інформаційних повідомлень. Це спричинилося до появи ілюстрованої преси у країнах, де скупчувалося найбільше трудових мігрантів. Зрештою, історія проекту ІВВУ Італії «Мовчазні книги: зі світу до Лампедузи і назад» підтверджує загадану теорію й означає пріоритетність книг, які не містять тексту, для налагодження міжкуль-

турних комунікацій з можливістю уникнення мовних бар'єрів.

Смислова самодостатність візуального контенту графічних видавничих форматів почасти викликає неоднозначність оцінок. Текстова природа книги забезпечує її онтологічні, аксіологічні якості, посилює позиції читацької культури суспільства як одного із пріоритетних напрямів його гармонійного розвитку. Консервативна читацька аудиторія, зорієнтована на текстоцентричне сприйняття видавничого продукту, неоднозначно сприйняла появу першої української графічної повісті «Безхвоста» Оксани Луцевської та Яни Гавриш, зауваживши слабку і невиразну текстову частину. Однак, з одного боку книга зорієнтована на самостійне читання дітей молодшого шкільного віку, для яких досяжний текст такого рівня. Авторка Оксана Луцевська наголошує, що «в англomовному дитліті такі книжки називаються chapterbooks. Вони дуже популярні серед читачів 7-ми-9-ти років. Такі книжки допомагають дітям розчитуватися. Це є читацький «маст», якщо мислити з точки зору теоретичних дитліт засад» [«Безхвоста»... 2018]. З другого боку – книга «Безхвоста» в цілості візуальної і вербальної частин сприймається як щоденник написаний і намальований оповідачкою Ритюю. Події в повісті розгортаються динамічно і за рахунок інтриги в сюжеті, і водночас завдяки візуальній оповіді. Особливий ритм у графічній частині створює кольорова палітра олівцевих малюнків і шрифти: чергування друкованого і прописного створюють виразну емоційну картину. Таким чином формат графічної повісті покликаний мотивувати читачів-початківців до творчості і формуватиме позитивне емоційне ставлення до читання загалом.

Потенційне «прочитування» смислів у книгах-картинах поза вербальною практикою не применшує їх оповідальної сили. Зіставлення репрезентаційних і наративних характеристик візуальних і вербальних артефактів Беттіна Кюммерлінг-Майбауер вважає особливо актуальним. У цьому вона покликається на класичну роботу Готгольда Ефраїма Лессінга «Лаокоон, або Про межі малярства та поезії», його аналіз сутності живопису й поетичного мистецтва: «Лессінг підтверджує, що різні види мистецтва можуть перемикатися між темпоральною і просторовою репрезентацією, а значить невербальні артефакти також можуть розповідати історії» [Picturebooks... 2014, с. 2]. Зміни сторітелінгової парадигми різних медіумів відкрили простір і створили передумови для популярності серіальної кіно- і телепродукції. У 2015 році Британський словник англійської мови Collins English Dictionary назвав словом року дієслово to binge-watch – «запійно переглядати» (телепрограми, серіали) [Binge-watch... 2015], що фіксує зміну звичок інформаційного споживання і виправдовує запит на книжкові візуальні формати, які відповідають моделям «прокруткових (scrolling) історій» [Петренко 2018]. Кооперація візуальних медій (книжкових, відео) успішно реалізується в екранізаціях, зокрема кінопротистоянні всесвітів Marvel і DC Comics.

Сучасні проактивні споживачі, поведінка і звички яких активують нові книговидавничі моделі, на думку стратегічного маркетолога, члена спільноти BookMachine Сюзен Кавана (Suzanne Kavanagh), формують Споживача 3.0 [Kavanagh 2018]. Книжкові візуальні історії мають суттєвий потенціал для застосування креативних здібностей цієї аудиторії. Читач / наратор користується свободою вибору послідовності інтерпрета-

ції візуальних образів, точок зору для декодування смислів, проєкцій на особисті досвіди. Подібними перевагами користувалися феноменально популярні книги-розмальовки для дорослих (colouring books), де кожен має змогу не тільки «прочитувати», а й самостійно створювати візуальні образи, сюжети тощо. Окрім сприяння розвитку творчих здібностей, такі видання мали терапевтичний, антистресовий, рекреаційний ефекти. Щоправда, філософ Сьюзан Нейман (Susan Neiman) у широкому інтересі до цієї продукції побачила глибоку проблему суспільства – його інфантилізацію. На її думку, культура більше не пропонує жодної привабливої поведінкової моделі для людей зрілого віку, на відміну від дитинства: «Дорослість ототожнюється з покірністю, відмовою від мрій про пригоди, усіх надій на отримання задоволення і, відповідно, краще майбутнє» [Neiman 2016]. Усвідомлення своєї зрілості вимагає відповідної поведінки: вміти приймати рішення, формувати власну думку і точку зору на основі аналізу й осмислення інформації.

Одна із тенденцій візуального книговидання – адаптація літературних текстів до графічних форматів, що провокує переосмислення соціалізуючої і смислотвірної функції ілюстрації, яка здатна актуалізувати соціокультурні контексти для ефективних комунікаційних практик читачів. Серед найуспішніших українських коміксів, поряд із візуальною історією про козаків-характерників «Дагопак» та козацьким детективом «Максим Оса. Людина з того світу», є двотомна графічна адаптація історичної повісті Івана Франка «Герой поневоли» про неспокійні дні у Львові під час європейських революцій середини XIX століття, відомих як «Весна Народів». Це видання не належить до жанру класично-



го коміксу, а є графічним романом, який має більш скрупульозний підхід до візуальної реконструкції подій, деталей, героїв літературного першотвору. Кирило Горішний, один із авторів, означив особливості творчої підготовки: «Спочатку потрібно провести велике дослідження, оскільки тут йдеться про 19 століття. Ми перевіряли як виглядали тоді люди, якими були будинки, проаналізували велику кількість літографії тих часів, щоб побачити навіть, як люди вітались між собою, який носили одяг. <...> Приділяли багато уваги деталям, зокрема наскільки багато було собак на вулицях, як жебраки сиділи біля церкви, щоб спробувати передати атмосферу тих часів» [Саманчук 2017]. Візуальна частина виконана у форматі чорно-білої графіки, що створює ефект перегляду кінофільму зі зміною планів, сюжетних ліній, ритму оповіді. Графічний роман «Герой поневолі» має літературне підґрунтя, однак у передмові автори попереджають про внесені зміни до оригінального тексту, які викликані законами візуальної оповіді. Кирило Горішний і Михайло Тимошенко виправдано актуалізували історичну повість Івана Франка, написану вперше німецькою мовою 1889 року, а українською 1904 року. Формат графічного роману креативно осучаснює революційні події у Львові середини XIX століття, оживлює тодішніх героїв, солідаризуючи їх із сучасними.

У закордонних «мовчазних книгах» для дорослих також простежується тенденція апелювати до важливих і складних проблем сучасності або історичного минулого: тема домашнього насилля у графічному романі польських авторів Єжи Шилака та Йоанни Карповіч «Розквашене яблуко» (пол. «Kwaśne jabłko» – пер. видавництва «Видавництво»); французький бестселер «Пер-

сеполіс» («Persepolis») авторки іранського походження Маржан Сатрапі про переосмислення політичних процесів і традиційного світогляду; «Маус: Розповідь того, хто вижив» Артура Шпігельмана («Maus: A Survivor's Tale») – історія про єврея, який пережив Холокост. Поява кожного подібного видання викликає значний суспільний резонанс, а читачі / наратори продовжують шукати свої ролі в реконструкції та інтерпретації їхніх смислів, закодованих у послідовності візуальних образів.

### **Мультимедійні репрезентації книги в епоху візуальної культури**

У 2017 році ІТ-компанія Live animations у співпраці з продюсерською студією Art Nation реалізували один із найуспішніших видавничих проєктів в Україні. У мережі магазинів АТБ ексклюзивно продавалася книга «Аліса в Країні див», яку розробники доповнили технологією віртуальної реальності. За результатами масштабної програми лояльності, загальний наклад першої частини становив 365 тис. примірників [Нова книга...2018]. А мобільний додаток за кількістю завантажень (за 10 днів – більше 258 000 разів) увійшов у топ Play Market і Google Play [Златьєва 2018]. Цей проєкт засвідчив ефективність використання сучасних технологій для актуалізації уваги споживачів до видавничої продукції. За даними Live animations, технологія доповненої реальності «збільшує частоту покупок на 25%, їх кількість на 30%, а час взаємодії з продуктом в 7 разів» [Златьєва 2018]. Маркетинговий успіх класичної ілюстрованої книги у нових умовах взаємодії з читачами зумовлює необхідність аналізу основних аспектів мультимедійних репрезентацій сучасної видавничої продукції.

Гіпер-візуальність і мега-екранність сучасної культури в цифровому середовищі означені конвергенцією, яка керується законом взаємозалежності, взаємообумовленості інформаційних і комунікаційних платформ, механізмів та їхніх економічних систем. З різною інтенсивністю в комунікаційно-інформаційних і соціокультурних аспектах проблема конвергенції обговорювалася в українському й зарубіжному науковому дискурсі (Р. Ленем, Г. Дженкінс, Л. Дейлі, М. Спіллман, О. Вартанова, Б. Потятиник, М. Женченко, С. Водолазька та інші). Зважаючи на глобальність і всеохопність явища, виникає кілька теоретико-прикладних концепцій, які пояснюють способи, методи і платформи взаємної інтеграції каналів, засобів зв'язку, технологій, інформаційних продуктів та їхніх форматів, і як наслідок економічних та бізнес-середовищ.

Виокремлюють технологічну конвергенцію, зумовлену процесами дигіталізації – конвертування контенту в цифрові формати, які, на думку Ричарда Ленема, «навколо переходу від книги до екрана» спровокували «головні гуманістичні проблеми нашого часу» (до речі, сам учений називає це явище «культурною конвергенцією») [Ленем 2005, с. 256].

Конвергенція форматів, форм і жанрів реалізується у вигляді мульти-, крос- і трансмедійних продуктів з можливостями функціонування одночасно на багатьох технологічних платформах, транслюватися різними каналами зв'язку. У таких умовах книжковий ринок зобов'язаний відповідно реагувати і трансформуватися, що й відбувається з огляду на активність у цьому полі глобальних технологічних компаній на зразок Amazon, Apple, Google та інших, незважаючи на те, що сфера ін-

тересів і діяльності більшості з них віддалені від видавничої галузі.

Сучасне книговидання помітно реагує на зміну розуміння самого феномену книги та сфер її функціонування, поведінкових механізмів цільових аудиторій. Злиття різноманітних технологічних індустрій зумовлює переорієнтацію книги із самостійного особливого продукту до входження в систему обслуговування потреб користувачів інформаційних, освітніх, редакційних послуг. У пошуках нових форм виробництва і платформ для дистрибуції українські видавництва знаходять свої конвергентні ніші. Зокрема, видавництво «Ранок» активно розвиває технологічний напрям не тільки у форматі електронних книг, але й мобільних додатків для Android та AppleStore: «У 2017 році ми відсвяткували перший мільйон завантажень додатків Mage в Google Market і AppStore» [Круглов 2018]. Однак у видавництві залишаються відкритими питання захисту контенту від нелегального поширення, а також прийнятті (і на законодавчому, і на ментальному рівнях) нових освітніх стандартів, які ліцензуватимуть подібні інновації для повноцінного впровадження в навчальний процес.

Зміна поведінки аудиторії, на яку зорієнтовані процеси конвергенції в інформаційно-комунікаційному просторі, зумовлена зміною типу мислення, його функціональних модусів і форматів реалізації. Конвергентне медійне середовище таким чином пропонує докорінно інший спосіб бачення та інтерпретації світу, ніж він був до глобальних технологічних змін. Користувачі сучасних веб-платформ перебувають у надшвидкісному інформаційному потоці, тому прагнуть до найбільш оптимальних і комфортних комунікаційних умов, які передбачають доступність носіїв, функціональність форматів,

мультиканальність контенту, інтерактивність середовища з можливістю продукування власного контенту, а також орієнтованість на коментарі й оцінки інших.

Необхідність упровадження сучасних технологій у книговидавничу галузь задля оптимізації своєї діяльності зумовлена пошуками альтернативні шляхи ефективної взаємодії із читачами. Однак технології не обмежуються лише світом комп'ютерів і мереж, бо «у правильному розумінні будь-який новий і кращий спосіб щось робити і є технологією» [Тіль 2015, с. 13].

Технологічна, концептуальна, ресурсна складність проектування і втілення мультимедійних додатків зумовлена, в першу чергу, значною залученістю кадрів: письменник (автор), художник, композитор, редактори, продюсер, дизайнер, програміст. У результаті їхньої колективної творчості виникає синкретичний продукт, який потребує нового термінологічного розуміння. На позначення видавничих проектів мультимедійного характеру сьогодні використовується кілька термінів, які часто або ототожнюються, заміщаються або окреслюють концептуально і технологічно різні явища, котрі втім функціонують в одному конвергентному середовищі. Зокрема, йдеться про «мультимедійну книгу», «інтерактивну книгу», «полімедійну книгу», «мультимедійний додаток» тощо.

У державному стандарті мультимедійне електронне видання визначається таким, у котрому «рівнозначно і взаємопов'язано за допомогою відповідних програмних засобів існує текстова, звукова, графічна та інша інформація» [ДСТУ 7157:2010, с. 2]. До характерних ознак мультимедійних продуктів зараховують наявність високофункціональних пошукових систем, типи гіперпоси-

лань, інтерактивні властивості, взаємозв'язки матеріалу [Теремко 2011, с. 12].

Наскрізним ідентифікаційним чинником мультимедійності означених комунікаційно-технологічних явищ виокремлюється взаємопов'язаність різних знакових систем (текст, звук, зображення, анімація) без або з пріоритетністю тексту, а також інтерактивність як можливість «користувацького управління формозмістовими категоріями інформаційного продукту за алгоритмом, заданим видавцем» [ДСТУ 7157:2010, с. 3].

У контекстах мультимедійності сучасної видавничої продукції частовживаним є поняття «інтерактивна книга», яке в теоретико-практичному дискурсі має розгалужену систему значень. Зокрема, термін «інтерактивна література» пов'язують з іменами авторів-постмодерністів Хорхе-Луїса Борхеса, Хуліо Кортасара, Милорада Павича, тексти яких характеризуються свободою сюжетної поведінки читача. Така взаємодія «читач-текст» екстраполюється і на дитячі книжки-іграшки, які пропонують, окрім або без читання текстових компонентів, додаткові види ігрової пізнавальної діяльності. У цьому сегменті паперових видань розглядаються як інтерактивні й книжки-картинки, які передбачають «втручання» в сюжет не на рівні тактильному, більше характерному для книжок-іграшок, а на рівні візуальному, коли дитина не стільки трансформує, а фактично вибудовує художній наратив. Класичний приклад – віммельбухи – зазвичай, великоформатні дитячі розвиваючі книжки-розглядалки з яскравими, деталізованими, максимально насиченими візуальною інформацією ілюстраціями [Сфремова 2016].

З розвитком цифрових технологій поняття «інтерактивна книга» почали ототожнювати з електронною ве-

рсією паперового видання. Однак подібне термінологічне ототожнення є недоцільним, оскільки, з одного боку, характеристика інтерактивності є функціональною, тому не кожна електронна книга пропонує користувачеві можливості зворотного зв'язку. З другого боку, властивість інтерактивності не з'являється у період активної цифровізації інформації, а як наголошує Емілія Огар, «атрибутика інтерактивності властива й паперовій книжці-іграшці, в електронній вона завдяки новим технологічним можливостям лише вдосконалюється» [Огар 2015, с. 247]. Така позиція може виправдовуватися принциповою характеристикою нового мережевого середовища. Зокрема Ричард Ленем вважає, що «електронна аудиторія фундаментально інтерактивна», оскільки «електронний текст робить нас знову самосвідомими про <...> боротьбу як вибір, як рішення створити дійсність на противагу прорубуванню вікна до преднаявної дійсності “десь там”» [Ленем 2005, с.113]. У цьому аспекті цифрової «свободи» користувача Леся Городенко розглядає інтерактивну книгу в контексті гіпертекстуальності: «Авторські тексти перекладаються в електронний формат і за допомогою спеціальних засобів (як правило, гіпертекстових посилань) об'єднуються в одне ціле» [Городенко 2010, с.17]. Серед переваг такого типу продукції дослідниця визначає «дешевість виробництва у порівнянні з паперовим примірником» і зручність системи навігації, а найбільш оптимальним середовищем використання таких типів видань – навчальне [Городенко 2010, с.17]. Галузь освіти сьогодні дійсно є одним із найбільш перспективних ресурсів для пошуку нових видавничих форм і форматів, зорієнтованих на електронну інтерактивну взаємодію.

Нові платформи і швидка зміна інформаційної поведінки користувачів змушують видавництва адаптуватися. Як результат, для створення нових форматів електронної книжкової продукції стає поширеною практика співпраці видавництв з ІТ-компаніями або впровадження стратегій бізнес-конвергенції на рівні структур окремих видавництв. Складність науково-термінологічної систематизації результатів їхньої діяльності полягає в недостатній розвиненості ринку для пошуків та ідентифікації спільності типологічних ознак або в їхньому входженні в структурно і концептуально інші середовища цифрової продукції, що зумовлює розмитість та взаємопроникненість систем, термінів та їхніх дефініцій. Емілія Огар пропонує розглядати «три типологічні групи видань: електронні ігри-книжки; електронні книжки мономедійного типу (електронна мономедійна книжка); електронні книжки мультимедійного типу (електронна мультимедійна книжка)» [Огар 2015, с. 244]. У контексті останньої групи доречно наголосити на поширеності вживання терміна «мультимедійна книга» як комбінованого видання, що поєднує аудіовізуальні форми з друкарським і програмним забезпеченням для комп'ютерних варіантів [Огар 2015, с. 215].

Емілія Огар наголошує на суперечностях ідентифікації окремих груп, зокрема першої, яка балансує «між суто ігровими продуктами (комп'ютерні ігри) та продуктами з гібридними ознаками гри і дитячої книжки» [Огар 2015, с. 244]. Умовна межа між цими форматами й електронною грою-книжкою дослідницею визначається в наявності мінімального наративу й виразного навчального або розвивального характеру інтерактивності. У книжковому сегменті подібних поліфункціона-



льних і мультиплатформних інформаційних продуктів працюють львівська студія Nravo (NravoKids) та компанія Mage, яка є структурним підрозділом видавництва «Ранок».

У контексті розробок і виготовлення різних типів мультимедійних видань відомою є співпраця «Видавництва Старого Лева» з компанією Smart Adventure (мультимедійна версія «Антонімів» творчої майстерні «Аграфка»), DigitalDealerz (мультимедійний додаток з використанням технології доповненої реальності «The Pumpkin's Year» до книжки «Гарбузовий рік» Катерини Бабкіної), студією Nravo (мультимедійна версія книжки «Скриня. Речі Сили»), New Cave Media (проект «Знайомство з Туконі» за книгою Оксани Були включає поєднання технології віртуальної реальності з відео 360°); видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га» зі студією Timecode (мультимедійна версія «Снігової королеви» Г. Х. Андерсена з ілюстраціями В.Єрка); видавництва Glowberry Books з компанією PocketBook (мультимедійні версії видань «Мама поспішає додому» та «Книжки-З'їжки»). Готову продукцію видавництва розміщують платно і безкоштовно фактично на всіх доступних платформах: у форматі для iPad та Android, на AppStore та Google Play або Amazon.

Більшість із перерахованих видань є «версіями» паперових варіантів, тобто вони паралельно і часто повноцінно (винятком є мультимедійний додаток з використанням технології доповненої реальності «The Pumpkin's Year» до книжки «Гарбузовий рік» Катерини Бабкіної, який потребує обов'язкового використання паперової книги) функціонують на різних платформах.

Такий тип контенту, на думку Марини Женченко, варто зараховувати не тільки до мультимедійного (як

внутрішньої поліформатної характеристики), а й до крос-медійного. Крос-медіа трактує «модель медіавиробництва, орієнтовану на створення медіаконтенту, який можна адаптувати та розповсюджувати через численні медіаплатформи з використанням різноманітних медіаформатів, або ж вид комунікації із залученням різних ЗМІ, різних авторів та з використанням різних стилів» [Женченко 2013, с. 74]. Інтеграція у різні платформи, використовуючи різні формати для цього вимагають змін у структурах видавництва, їхніх функціональних орієнтацій, організаційних стандартах. Сучасні інформаційно-комунікаційні технологічні середовища концентрують аудиторію з новою поведінковою культурою, швидкими адаптаційними і міграційними можливостями.

Ще не достатньо популярною на українському ринку є діяльність цифрових видавництв, які спеціалізуються на розробці власне мультимедійних видань без паперових аналогів, що подеколи межують із анімованими мультимедійними виданнями, інтерактивними книжками з технологією доповненої реальності та мобільними ігровими додатками. Серед них команди Gutenbergz, KievSeaPirates, iPublisher. Складність побудови і реалізації ефективних стратегій таких видавництв, на думку Володимира Усова – директора видавництва Gutenbergz, полягає у відсутності культури споживання платного цифрового контенту [GUTENBERGZ дарує... 2015]. Відповідно критичним питанням знову стає проблема нелегального поширення електронного контенту.

Також стратегічна проблема зумовлена специфікою конкурентного середовища. Найбільш сензитивною цільовою аудиторією інтерактивної електронної книж-

кової продукції є дитяча. Саме в цьому сегменті найширше репрезентований український ринок подібних видань і у співавторстві зі спеціалізованими компаніями, і у вигляді самостійних автономних напрацювань. Відповідне середовище вимагає специфічної функціональної спрямованості, а саме уваги до так званого електронного інфотейтменту (розважального контенту), який фактично віддалений від концептуальності класичного видавничого ринку. Дитяча мультимедійна книга в такий спосіб конкурує не зі спорідненою продукцією, а з комп'ютерними іграми, соціальними мережами, мобільними додатками тощо. Розробники книжкового сервісу Bookmate вбачають серед своїх конкурентів ігровий додаток Angry Birds та соціальну мережу Instagram, оскільки ці сервіси відволікають увагу потенційних підписників [Велике інтерв'ю Саймона Данлопа... 2016]. Так само і книги-іграшки, включно з друкованими, конкурують не з електронними або паперовими виданнями для цієї вікової категорії, а потрапляють у сегмент інших видів, форм гральної продукції. Відповідно видавництва повинні зміщувати акценти моніторингу, аналізу ринку, вивчати реакції аудиторії в різних поведінкових ситуаціях (не лише інформаційних), формувати оптимальні маркетингові програми та стратегії. У цьому контексті головне завдання видавців – врахувати особливості дефіцитного продукту в сучасному суспільстві, яким є «не інформація, а людська увага, потрібна для того, щоб справитися з нею» [Ленем 2005, с. 282].

### **Висновок**

Візуальна парадигма сучасного світу генерує специфічні модули соціокомунікаційної взаємодії. Глобалізація, інформаційне перенасичення актуалізують особ-

ливі режими сприйняття людини, апелюючи до її емоцій, вражень і почуттів. Візуально орієнтований контент найбільш оптимально реалізує подібні запити аудиторії. Книга утримує актуальність цінностей і знань, необхідних для гармонійного розвитку глобального суспільства. Масштабність поширення технологій, трансформація медіа-простору, інформаційної і комунікаційної поведінки читачів зумовлюють адаптаційні зміни книговидавничої індустрії, які ефективно функціонують у системі візуальної культури.

Модифікації комунікаційного середовища, інтеграція різних інформаційних технологій в динамічні повсякденні системи людини, яка зобов'язана формувати нові моделі комунікаційної поведінки, зокрема моделі сприйняття, засвоєння, розуміння, продукування інформації. У цьому контексті трансформуються і практики читання, що безпосередньо впливає на реорганізацію видавничої продукції.

Мовчазна (нетекстова) книга репрезентує одну із тенденцій розвитку сучасного медіа-середовища – розширення сфери візуального контенту й наростання зосереджених на ньому рецептивних практик, що водночас ілюструє тезу представників канадської школи медіакомунікацій про відродження ранніх комунікаційних практик на іншому технологічному і соціокультурному щаблі розвитку цивілізації.

Популярність дитячих книг, в яких майже або цілком відсутній текст, активізує дослідження новітніх медіа-явищ і рецептивно-інтерпретаційних стилів як чинників розвитку креативних, комунікаційних здібностей читачів / нараторів.

Вростання таких видань у сферу медіа-практик дорослих аудиторій зумовлене їхнім інтерактивним і

нарративним потенціалом, ефективним інтегруванням у систему запитів цифрової культури. А когнітивні і медіаосвітні моделі взаємодії з такими виданнями зрілих читачів потребують інтердисциплінарних досліджень.

Поява мультимедійних форматів як структурної і концептуальної єдності поліфункціонального комбінованого звукового, текстового, візуального контенту в оцифрованій формі є свідченням активного процесу розвитку креативності та інноватики, які визначаються базою оптимального функціонування сучасних видавничих систем. Акумуляція ефективних стратегій для продукування і поширення подібної продукції можлива за умови реалізації конвергентних платформ різних форматів на різних рівнях діяльності видавництва. У будь-якому випадку креативні досвіди конвергентних книговидавничих редакцій є джерелом інноваційних способів роботи з аудиторією у складному конкурентному середовищі.

## ЛІТЕРАТУРА

«Безхвоста». Бліц-інтерв'ю авторки та ілюстратори // Vivat. URL : [https://vivat-book.com.ua/index.php?route=blog/article&article\\_id=164](https://vivat-book.com.ua/index.php?route=blog/article&article_id=164) (дата звернення 18.11.2018)

Велике інтерв'ю Саймона Данлопа — засновника Dream Industries: як вивести російські IT-продукти на світовий ринок // IT українською. 31 травня 2016. URL: <http://it-ua.info/news/2016/05/31/velike-ntervyu-saymona-danlopa-zasnovnika-dream-industries-yak-vivesti-rosysk-t-produkti-na-svtoviy-rinok.html> (дата звернення 28.06.2018)

Герман И. Эволюция технологий: Эрки Хухтамо о том, чем занимаются археологи медиа // Теории и практики. 03.02.2015. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10145-arkheologiya-media> (дата звернення 18.11.2018).

Городенко Л. М. Інтерактивна книга // Інформаційне суспільство. Вип. 12. 2010. С. 16–19

ДСТУ 7157:2010 Видання електронні. Основні види та видні відомості. К. : Держспоживстандарт України, 2010

Сфремова А. Вімельбухи завойовують книжковий ринок // Читомо. 01.12.2016 . URL: <http://www.chytomo.com/issued/vimelbuxi-zavojovuyut-knizhkovij-rinok> (дата звернення 28.06.2018)

Женченко М. І. Поняття «мультимедіа», «крос-медіа», «трансмедіа» у науковому дискурсі цифрової доби // Наукові записки Інституту журналістики. 2013. Т. 52. С. 72–75. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh\\_2013\\_52\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2013_52_12) (дата звернення 28.06.2018).

Златьєва Д. Як Live animations зробила “Алісу в країні див” програмою лояльності АТБ // Ukrainian Retail Association. 23.03.2018. URL : <https://rau.ua/uk/novyni/programma-loyalnosti-v-knige-kak-atb-s-razrabotchikom-ar/> (дата звернення 18.11.2018)

Круглов В. Про наклади книжок, apple, чиновників та штучний інтелект // Видавництво «Ранок». 04.01.2018. URL: <https://www.ranok.com.ua/news/pro-nakladi-knizhok-apple-chinovnikiv-ta-shtuchnij-intelekt-21937.html> (дата звернення 28.06.2018)

Ленем Р. Електронне слово: демократія, технологія та мистецтво / пер. з англ. А. Галушка. К. : Ніка-Центр, 2005. 376 с.

Нова книга про Алісу з доповненою реальністю // Litcentr. URL : <http://litcentr.in.ua/news/2018-04-17-8065> (дата звернення 18.11.2018)

Огар Е. Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби) : монографія. Л. : Світ, 2012. 319 с.

Огар Е. Типологічні особливості українських цифрових медіа для дітей та підлітків // Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства. 2015. Вип. 5. С. 241–251. – URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP\\_2015\\_5\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2015_5_22) (дата звернення 28.06.2018)

Петренко Т. Кароль Пекарський про кінець книжок та майбутнє читання // Читомо. 12.06.2018. URL :

<http://www.chytomo.com/karol-pyekars-ky-j-pro-kinets-knyzhok-ta-majbutnye-chy-tannya/> (дата звернення 18.11.2018)

Петренко Т. Французька панорама останніх видавничих трендів Жана-Гі Буена // Читомо. 05.06.2018. URL : <http://www.chytomo.com/frantsuz-ka-panorama-ostannih-vy-davny-chy-h-trendiv-zhana-gi-buena/> (дата звернення 18.11.2018).

Саманчук С. Комікси замість смартфонів // Вежа. 02.11.2017. URL : <http://www.vezha.org/komiksy-zamist-smartfoniv/> (дата звернення 18.11.2018)

Теремко В. Стратегічні випробування електронною книжністю // Вісник Книжкової палати. 2011. № 4. С. 10–14. – URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkr\\_2011\\_4\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkr_2011_4_3) (дата звернення 28.06.2018)

Тіль П. Від нуля до одиниці / Пер. З англійської Романа Обухіва. К. : Наш Формат, 2015. 232 с.

GUTENBERGZ дарує безкоштовну інтерактивну книжку Гаджетаріум для iPad // Читомо. 31.03.2015. URL: [http://www.chytomo.com/issued/gutenbergz-daruye-bezkoshtovnu-interaktivnu-knizhku-g-adzhetarium-dlya-ipad\](http://www.chytomo.com/issued/gutenbergz-daruye-bezkoshtovnu-interaktivnu-knizhku-g-adzhetarium-dlya-ipad/) (дата звернення 28.06.2018)

Arizpe E. Meaning-making from wordless (or nearly wordless) picturebooks: what educational research expects and what readers have to say // Cambridge Journal of Education. 2013. V. 43 (2). P. 163–176.

Beckett S. L. Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages. New York and London: Routledge, 2012. 398 pp.

Binge-watch is Collins' dictionary's Word of the Year // BBC. 05.11. 2015. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34723515> (дата звернення 18.11.2018)/

Dowhower S. Wordless Books: Promise and possibilities, a genre comes of age // Yearbook of American Reading Forums / edited by K. Camperell, B. L. Hayes and R. Telfer. 1997. V. 17. P.57–79.

Gamerman E. Graphic Novels Get New Respect // The Wall Street Journal. 04.08.2018. URL: <https://www.wsj.com/articles/graphic-novels-get-new-respect-1533387601> (дата звернення 18.11.2018).

Kavanagh S. Consumer 3.0 – Reading, crowd-sourcing and audience engagement in a digital age [EVENT REPORT] // BookMachine. 05.06.2018. URL: <https://bookmachine.org/2018/06/05/consumer-3-0-reading-crowd-sourcing-and-audience-engagement-in-a-digital-age-event-report/> (дата звернення 18.11.2018).

Manjoo F. Welcome to the post-text future // The New York Times. 14.02.2018. URL: <https://www.nytimes.com/interactive/2018/02/09/technology/the-rise-of-a-visual-internet.html> (дата звернення 18.11.2018).

Neiman S. The craze for adult colouring books shows how we've all become infants // The Telegraph. 11.05.2016. URL : <https://www.telegraph.co.uk/books/what-to-read/colouring-books-for-adults-prove-how-infantile-weve-become/> (дата звернення 18.11.2018).

Picturebooks : representation and narration / edited by Bettina Kümmerring-Meibauer. New York, London : Routledge, Taylor & Francis Group, 2014. 258 pp.

Silent books: A handbook on wordless picture books packed with narrative power. GTC Print, Luleå, 2016. 20 pp.



**Надія Баландіна**

## **ПІСНЯ ЯК КОМУНІКАТИВНЕ ЯВИЩЕ**

### **Вступ**

Пісенна культура, хоч і живе за своїми внутрішніми законами, не позбавлена зовнішніх впливів, серед яких значну роль відграють масові комунікації, точніше – їхні засоби, що, завдячуючи своїм технологічним можливостям і доступності, проникають у кожную оселю і формують величезні аудиторії. І чим популярніша пісня, тим чисельнішою є її аудиторія і тим ширшими межі її поширення. І, навпаки, чим розлогіший простір звучання пісні, чим частіше її чути на концертах, у теле- та радіоефірах або на інших медіальних платформах, тим вона популярніша.

Кількісний і територіальний фактори є своєрідними маркерами, які дозволяють віднести окремі пісні до явищ масової культури в позитивному розумінні цього слова. На позитивному ефекті масифікації пісенної культури варто наголосити ще й тому, що ознака масовості щодо певних виявів отримала негативні конотації, оскільки пов'язується з невибагливістю смаку, невисокою освіченістю реципієнтів, короткотривалим існуванням, індустрією розваг і комерціалізацією. Із цим не завжди можна погодитися, бо окремі пісні як масовий феномен можуть бути і високохудожніми, і глибоко національними; вони здатні долати відстані і час і так само, як продукти елітарної культури, підживлювати своєю енергією, надихати на нові ідеї. Такі пісні є в кожній національній культурі, вони заслуговують на увагу на-

уковців, оскільки їх неупереджене вивчення дозволяє не тільки розкрити тенденції розвитку пісенної культури в цілому, а й установити глибинні механізми функціонування та історичні контексти.

Таким чином, ідеться про те, що місце пісні в ієрархії масової культури як продукту, зорієнтованого на усереднені смаки, не таке вже й однозначне. Однак, як справедливо зазначає Ю. С. Дружкін, не належачи до елітарних верств культурної ієрархії, ці феномени несвідомо пересуваються на периферію наукових інтересів [Дружкін 2010, с. 63]. Одна справа, обрати об'єктом дослідження «високі», «серйозні», елітарні жанри, інша – «низькі», масові, популярні. І хоча наведена думка є закидом ученого насамперед до мистецтвознавців, вона актуальна і для ширшого кола науковців: літературознавців, мовознавців, істориків, спеціалістів із соціальних комунікацій тощо.

Водночас не можна оминати увагою той факт, що останнім часом з'явилася значна кількість праць про пісні в «немистецтвознавчому» науковому дискурсі, об'єктом обговорення якого є словесний код. Учені аналізують різні види пісень – народні й авторські, естрадні, ліричні, патріотичні й військові, пісні певної доби й напряду тощо. Так, у працях Н. С. Колесник і Н. В. Шапочки об'єктом вивчення обрано народні пісні, у В. Кобилянського та В. О. Дедуш – військові, Л. Н. Дьякової та О. Є. Клещова – авторські, Л. Єфремової – весільні. Із літературного погляду їх досліджують І. Б. Ничипора, В. І. Новиков, І. А. Соколова, з точки зору лінгвістики – Н. С. Колесник, Л. В. Прокопчук, Н. В. Шапочка, М. А. Потапчук, у лінгвокультурології – Г. Д. Андронакі, А. Г. Михайлівська, лінгводидактики – Г. П. Александрова, І. Ю. Пашкеева, І. В. Пташук.

За винятком окремих робіт (О. Кузьменко, Ю. Любченко, Д. Т. Прикордонний, І. Сідлецька), практично не дослідженим в Україні є пісенний контент, що транслюється ЗМІ на спеціальних музичних каналах або інкорпорований у різноманітні програми чи передачі. Обмаль праць, які аналізують реакції реципієнтів пісенної продукції, хоча, як відомо, ЗМІ, транслюючи пісні й поширюючи їх на великі аудиторії, мають технічну можливість відслідковувати не тільки кількість слухачів (глядачів), переглядів, а й реакцію на них, що, звичайно, заслуговує на увагу науковців.

Слід зауважити, що не тільки добірки пісень, а й окремо взятий твір також може бути *актуальним* об'єктом дослідження, оскільки являє собою історичний та культурний феномен і є своєрідним документом доби, виконуючи пізнавально-просвітницьку функцію в різних ракурсах прояву – історичному, світоглядному, етичному, художньо-естетичному, комунікативному.

*Метою* цієї розвідки є вивчення польсько-української пісні «Неј, соколу!» («Гей, соколи!») в діахронії і синхронії як інтеркультурного комунікативного явища.

Досягнення мети передбачає вивчення пісні з погляду:

- історичного контексту її створення;
- кореляцій в ній індивідуального і соціального;
- комунікативного процесу, представленого у формі лінійної моделі комунікації: *хто – що – якими засобами – кому – з яким результатом.*

*Об'єктом* аналізу є польський варіант пісні «Неј, соколу!», *предметом* – її комунікативні й соціокультурні характеристики.

Таким чином, предметне поле розвідки скероване на природу пісні як комунікативного феномену і спонукає до її вивчення не стільки як поетично-музичного твору, скільки як особливої взаємодії різноманітних комунікативних чинників, нехтування якими означало б помилкове тлумачення ества цього жанру.

Розгляд пісні як комунікативного явища вимагає використання різнопланових *методів* пізнання. Ідеться насамперед про метод соціо-культурної інтерпретації, що застосовується у процесі аналізу внутрішнього і зовнішнього контекстів, при цьому позамовний світ пісні досліджується з погляду діахронії та синхронії; метод декодування використовується для встановлення інтенцій автора і значень слів-символів. Для системного й послідовного пізнання об'єкта застосовано також метод моделювання, зокрема лінійну модель комунікації Г. Лассвелла [Лассуэлл, 2000].

Як відомо, розгляд будь-якого комунікативного явища у світлі цієї моделі передбачає урахування п'яти складників: «Хто повідомляє?»; «Що повідомляє?»; «По-середництвом якого каналу?»; «Кому повідомляє?»; «З яким результатом?». Ця модель взята за основу аналізу пісні «Неј, соколу!» при вивченні історичного контексту її створення, кореляцій в ній індивідуального й соціального та сучасного її прочитання в засобах масової комунікації.

### **Пісня «Неј, соколу!» в історичній ретроспективі**

На цьому етапі пісню «Неј, соколу!» буде розглянуто в історичній ретроспективі з погляду дещо модифікованої моделі Г. Лассвелла з акцентом на чотирьох складниках: ХТО – ЩО – ЯКИМИ ЗАСОБАМИ – КОМУ.

Перший у цьому ланцюгу – компонент ХТО, який визначається як комунікатор, автор, мовець, адресант. Прийнято вважати, що автором пісні є польсько-український поет і композитор Томаш (Тиміш, Тимко) Падура, хоча в різних ЗМК, вітчизняних і зарубіжних, пісню представляють то як польську, то як українську народну, що пояснюється її надзвичайною популярністю. На авторство Т. Падури вказує кілька українських джерел, насамперед «Енциклопедія історії України» (видання Інституту історії України, 2011р.), зокрема словникова стаття В. Б. Любченка, укладена на основі аналізу творів Т. Падури й наукових джерел – українських і польських.

В енциклопедії зазначено, що Падура Тимко (Padurra Tomasz (Tymko) (21.12.1801–20.09.1871) – поет, представник польського романтичного українофільства та шляхетського козакофільства першої половини 19 ст. Народився в містечку Іллінці Липовецького повіту Київської губернії в польській шляхетській родині гербу Сас (Sas), предки якої – русини – були вихідцями з теренів Закарпаття. Освіту здобув у Кременецькому ліцеї, який закінчив 1825 р., підтримував зв'язки з декабристами. Напередодні польського повстання 1830–1831 рр. обійшов Правобережну Україну, прагнучи викликати в населення співчуття до намірів польських патріотів, за що був ув'язнений у 1830–1832 роках. Автор численних козацьких дум та пісень, написаних українською мовою за допомогою латинської абетки у стилі народних. Разом із поміщиком В. Ржевуським створив у Саврані своєрідну «школу лірників», вихованці якої поширювали по Україні козакофільський репертуар поета. Власні твори видав 1844 р. у Варшаві під назвою «Ukrainky z nutaju Tymka Padurry». У двох своїх відозвах «До земляків»

(1847 та 1850 рр.) докоряв українцям освічених станів за нехтування й забуття ними рідної мови. У червні 1848 р. брав участь у роботі Слов'янського конгресу в Празі. Автор відомої польської патріотичної пісні «Hej, sokoły». Помер у м. Козятин, похований у с. Махновка Бердичівського повіту Київської губернії [Енциклопедія історії України 2011].

Якщо бути точнішим у підрахунку творів, то усього нараховують близько 200 творів, написаних як по-польськи, так і по-українськи. Біографи Т. Падури виділяють той факт, що до багатьох пісень музику він склав сам (Див. про це: [Гнатюк 2002; Wracki 2012 та ін.]).

На творчість Т. Падури відразу відгукнулися його земляки, насамперед поляки-кресов'яни – С. Гоцинський (1835 р.), М. Грабовський (1837 р.), К. Яблонський (1842 р.), Т. Євєцький (1843, 1845), З. Фіш (1853), В. Поль (1866), Ф. Равіта-Гавронський (1880), В. Пшиборовський (1872), К. Вільд (1874), Й. Жупанський (1875), М. Дубецький (1914) та ін. Оцінка доробку поета була неоднозначною, а іноді й діаметрально протилежною. Так, високо оцінювали його С. Гоцинський, Б. Залеський, В. Поль, Ю. Словацький, Ю. Шуйський, негативно – Ф. Равіта-Гавронський, Ю. Ролле (Див. про це: [Єршов, 2008; Карaban, 2014 та ін.]). Однак серед цих та інших польських поціновувачів художнього слова співвітчизника не було байдужих, не вщухає до нього інтерес і в наш час. Як приклад можна навести праці польських учених М. Інглота (1984, 2004), К. Маслоня (2010), К. Якубовської-Кравчик (2005) та ін.

Із вуст українських інтелектуалів звучали здебільшого негативні оцінки. На спробу применшення ролі Т. Падури з боку Т. Шевченка, П. Куліша,

М. Костомарова, М. Грушевського, І. Франка, С. Єфремова було вказано в роботах В. Гнатюка, В. Радовського та ін. [Гнатюк 2002, с.113–114; Радовський 2016, с. 33–34]. В. Радовський указує на несправедливість такого ставлення, закидаючи, наприклад, П. Кулішеві, що той використовував ідеї Т. Падури, але при цьому не посилався на джерело; М. Грушевський, критикуючи повість «Богдан Хмельницький», фактично скористався думками поета в оцінці постаті Б. Хмельницького; І. Франко пізніше змінив свій погляд, підкресливши позитивний вплив барда на розвиток української поезії; акад. С. Єфремов, ретельніше простудіювавши зв'язок Т. Падури з декабристським рухом й оцінивши участь у політичній боротьбі, починає дивитися на нього поважніше, даючи схвальну оцінку: «Чоловік з головою». Крім того, учений наголосив на тому, що І. П. Котляревський гаряче сприйняв і підтримав Т. Падуру [Гнатюк 2002, с. 115; Радовський 2016, с. 34].

Українське наукове падуризнавство бере свій початок з третього десятиліття ХХ ст. з появою наукових розвідок В. Гнатюка. Учений ще в 1927 році першим прийшов до розуміння того, що постать Тимка Падури заслуговує на увагу як радіусом своїх літературних впливів, так і тією ідеологічною роллю, яку він, безперечно, відігравав в історичному та культурному процесі Правобережної України [Гнатюк 1931].

За радянських часів постать Т. Падури потрапила в «зону затемнення» насамперед з ідеологічних причин, але було б несправедливо при цьому не згадати праці О. Горбач про твори поета в контексті польсько-українських літературних взаємин [Горбач 1961], С. Щурата про зв'язки з декабристами [Щурат 1969],

Р. Кирчіва про роль українського фольклору у творчості поета [Кирчів 1971].

У наш час науковий дискурс навколо постаті Т. Падури знову активізувався. У зв'язку з цим слід назвати монографію житомирянина В. Єршова «Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності», зокрема підрозділ «Тимко Падура», у якому вчений стає на захист земляка, намагається пояснити витоки прикрого непорозуміння між Т. Падурою і Т. Шевченком, несприйняття творчості Т. Падури П. Кулішем. Ситуацію, у яку потрапив Т. Падура, він називає вкрай унікальною і непростою, поет відчував себе: «як свій серед чужих, чужий серед своїх» [Єршов 2008].

Солідаризується з В. Єршовим і В. Радовський, на думку якого, Т. Падура першим «відкривав нашим землякам очі на українську історію і її героїв, перетворився на популярного поета-барда, який ще в Кременецькому ліцеї вперше в українській літературі створив пісню про «Лірника» та «Козака» і на прохання очільників декабристського руху написав гімн польських повстанців 1830–1831 рр. «Рухавку» [Радовський 2016, с. 32]. Захоплення подвижництвом поета й неоднозначна реакція на нього співвітчизників спонукала В. Радовського написати публіцистично-художню книгу «Тимко Падура: спроба роздеградування і реабілітації» [Радовський 2012].

Масштабність та неординарність постаті Т. Падури розкрито також у статті Р. Радішевського [Радішевський 2012], де проаналізовано чи не найрозлогіший список сучасних дослідників поета. Серед них умовно виділимо тих, для яких об'єктом вивчення були життя і творчість поета – це О. Горбач (1961), О. Остапчук (2003,



2009), І. Ярмошик (2010), і тих, кого цікавили ці аспекти в сув'язі з іншими іменами представників «української школи»: Р. Кирчів (1971), В. Бунчук, В. Мальцев (2007), В. Колесник (2007), С. Баженова (2008). Цей перелік слід доповнити статтями С. Щурата (1968) про зв'язки Т. Падури з декабристами [Щурат 1968], А. Брацкого про мову творів поета [Брацкі 2013], М. Брацку, яка досліджувала дискурс козацтва в поезії представників «української школи» польського романтизму і з-поміж інших маловивчених у польському літературознавстві поетів – Е. Ґаллі, М. Ґославського, О. Ґрози, та ін. – приділила увагу й Т. Падури [Брацка 2005]. Слід підкреслити, що зусиллями Р. Радішевського у 2012 р. вийшли вибрані твори поета (Падура Т. Вибрані твори : поезія, оповід., іст. нариси / пер. поезій з пол. Р. Радішевського. К. : Едельвейс і К, 2012. 623 с. : іл.).

Переважна більшість указаних вище імен – літературознавці, за винятком О. Остапчук та А. Брацкого, увагу яких привернули мовні аспекти творчості поета, а також історика В. Окаринського, який, досліджуючи козакофільство як українсько-польську нонконформістську субкультуру першої третини ХІХ століття, не оминув у своїх міркуваннях і Т. Падуру [Окаринський 2012].

З опорою на думки попередніх дослідників, насамперед В. Гнатюка, В. Єршова, Р. Радішевського і В. Радовського, можна стверджувати, що вихідною і панівною точкою зору є неординарність Т. Падури – поляка, який першим серед кресов'яків став на захист українства, почав писати українською мовою, а тому, як зазначає В. Єршов, викликав спочатку здивування, по-

тім повагу і, нарешті, захоплення і нерозуміння [Єршов 2008, с. 446].

Його творчість не увійшла до золотого фонду ні польської, ні української літератури, але вже більш ніж півтора століття не перестає викликати неабиякий інтерес науковців. Нашу увагу привернув лише один твір поета, композитора, співака і громадського діяча – це пісня «Неј, sokoły!», яка, на відміну від інших, більш глибоких його пісень, зокрема «Лірника» і «Рухавки», співаних передусім за життя барда, залишається популярною й досі. Справедливо стверджувати, що з-поміж інших пісень вона є єдиною, яку співають, транслюють ЗМІ і слухають дотепер.

Щоб пояснити мотиви її написання, варто заглибитися в деталі, які пов'язані з подвижницькою діяльністю поета. Як засвідчують біографи, щиросердна зацікавленість українською історією, українським словом і пісенною культурою зародилися в Тимка ще в дитинстві, коли він разом із батьком, подорожуючи околицями рідного містечка Іллінці, усотував навколишній світ. Пізніше, навчаючись у Кременецькому ліцеї, замислив відтворити цей світ у піснях у «крайовому наріччі» («волинсько-українському»). В одязі мандрівного лірника з лірою в руках і співаною поезією на вустах він обійшов усю Волинь, Поділля, Київщину, а в 1828 – 1829 рр. побував навіть на Кубані (Див. про це: [Гнатюк 2002, Єршов 2008 та ін.]). Є твердження, що Т. Падура мав або шукав зв'язки на Полтавщині з І. Котляревським. Сучасний дослідник українського масонства В. Савченко стверджує, що в такий спосіб Т. Падура намагався налагодити контакти між київською і полтавською масонськими ложами, які були прихильниками відновлення козацького устрою і противниками кріпацтва (Цит. за:

[Титаренко 2018, с. 56]). У цілому метою цих походів була активізація національної свідомості, прищеплення гордості за минушину. Т. Падура як представник польської шляхти, яка внаслідок третього поділу Речі Посполитої втратила свою державність, намагався солідаризуватися з українцями і боротися проти спільного ворога – російської монархії.

При цьому В. Гнатюк, покликаючись на В. Дашкевича, доходить висновку, що народний бард ідеалізував польсько-українські відносини, стверджуючи, що козацтво тільки в єднанні з поляками тішилося найбільшою славою й добробутом, тужив за тими часами, коли козак «z wieków nie znał pana», коли козаки спільно з поляками: *Zwika wilni i swawilni / Ne puskały szabel z ruk...* [Гнатюк 2002, с.138].

Усе своє життя він плекав шляхетну надію відродити колись утрачену єдність братніх народів, засадничою рисою якої було лібертаріанство та республіканство, а політичним підґрунтям ягеллонська ідея про Річ Посполиту як об'єднання трьох народів – польського, литовського та українського. Біограф поета К. Вільд переказує теорію Т. Падури: «Поляки й українці одного роду, спочатку звалися полянами, проте внаслідок приходу варягів у наддніпрянські околиці та прийняття тамтешніми слов'янами східної релігії утворилася між ними позірна різниця – західні надвіслянські поляки отримали назву «ляхів», східні наддніпрянські – назву «козаків», проте й одні, і другі є одноплемінними братами». Т. Падура вважав Польщу своєю вітчизною, натоість Україну, яка складала частину Польщі, своїм рідним краєм, безпосередньою матір'ю. «В обох частинах племен містився республіканський первінь, тому так довго, як Польща його трималася, була заможною і ве-

ликою, а на її чолі стояли обрані королі. Українці ж перемішалися з косоями – кавказькими ордами неслів'янського роду, тобто козаками, які пізніше перемішалися з втікачами з Польщі, Литви, Турції, Татарії й Волощини, прийняли наріччя й релігію українців і надали цілому краю свою назву» (Див про це: [Bracki A. 2012, с. 187; Jedynak 2002, с.19 та ін.]).

Повстання Хмельницького вважав великим нещастям для України і навіть відмовляв Хмельницькому в українському походженні. Пізніші спроби польсько-козацького єднання в особі Павла Тетері та його учня Івана Мазепи оцінював як невдалі, оскільки Україні так і не вдалося вирватися з лецят Москви [Jedynak 2002, с.19]. При цьому поет критично ставився не тільки до абсолютистського російського монархізму, а й до польського конституційного. У поділах Речі Посполитої звинувачував короля Станіслава-Августа, магнатів і палацову партію. Відповідальність за уманську різанину він теж поклав саме на них. Цю думку він висловив у незакінченому історичному нарисі «Rzeź humańska», що його видавець Вільд 1874 р. не видрукував [Гнатюк 2002, с.119].

Не обійшлося і без звинувачень українцям – «землякам» – через їхнє пристосуванство до великодержавної політики Москви: «українофіли (так тоді звалися культурники) цураються славетного минулого, вони «зрадники люду українського», українофіли-історики, щоб догодити російській державності, придумують теорію «Малої Русі», як рідної сестри Русі Великої [Гнатюк 2002, с.123].

Як зазначають дослідники, міркування Т. Падури з огляду на минуле можуть здатися спрощеними, дещо ідилічними і навіть сентиментальними, а закиди пред-

ставникам українського національно-культурного руху надто категоричними [Гнатюк 2002; Єршов 2008; Радішевський 2012 та ін.], однак вони були першим виявом бунтарського духу після розпаду Речі Посполитої не тільки на Волині, Поділлі чи Київщині, але й в Україні та в розчленованій власне польських землях.

У декількох джерелах згадується красномовний випадок, коли на одному із лібертіанських слов'янофільських зібрань 1825 року зійшлися представники різних слов'янських народів, але тональність розмови про шляхи співіснування оновлених держав – Польської республіки і Російської імперії – задавали представники польського Патріотичного товариства («Patriotyczne Towarzystwo Polskie») – Тарновський, Карвицький, Собанський Ржевуський та декабристи – Рилеев, Муравйов-Апостол та ін. Т. Падуро попросив собі слова. «А знаєте, панове, – звернувся він до присутніх, – ми забули про один великий слов'янський народ!» Усі Perezирнулися між собою й задумались, який же той справді народ? «Та про господаря цієї хати, де ми зібрались, забули – про український народ!» І всі погодились з Падурою, а він заявив себе представником українського народу» (Див. про це: [Єршов 2008, с.435 та ін.]). В. Гнатюк, з покликанням на спогади К. Михайлюка, пише: «Піднесено говорив він про минулу волю цієї країни й наприкінці пропонував свої послуги «апостольства» серед селянства, щоб розбуркати його минулі традиції. Слухачі кинулися його вітати [Гнатюк 2002, с. 134]. Біограф поета М. Васютинський навіть порівнює виступ молодого бунтаря з промовою Байрона перед греками при Термофілах (Див. про це: [Кусєра 2016, с. 259]).

Щодо результатів зібрання, то не відомо, чи його учасники дійшли порозуміння, бо надто різними, а то й

протилежними були їхні наміри. Водночас зібрання, на думку історика В. Окаринського, посприяло появі нового соціокультурного феномена – козакофільства, альтернативного доміантній культурі субкультури, хоча окремі його прояви існували ще й раніше. Так, вражений ідеями Т. Падури В. Ржевуський запрошує його у свій маєток в Саврань на Поділлі. Уплив Т. Падури на колись затятого прихильника арабського Сходу – «еміра» – був настільки великим, що той став адептом козацтва, назвався отаманом Ревухою, а його маєток перетворився на осередок козакофільства. Щоправда, В. Окаринський вважає, що в розуміння козацтва вкладався власний зміст, творився своєрідний світ, зумовлений шляхетською і богемною буйністю шляхти. Ішлося про прийняття відповідних кодів поведінки, які часто були далекими від історичної достовірності: гарцювання на конях, використання елементів козацького одягу, тримання при своїх дворах лірників і торбаністів; оточення себе надвірними козаками, з якими пан-козакофіл поводився, як із рівними собі [Окаринський 2015, с. 54–62].

Ф. Куцера, польський дослідник постаті В. Ржевуського [Kucera 2016, с.265–266], з покликанням на спогади сучасників зазначає, що граф настільки органічно відчував себе в ролі отамана Ревухи, що на одному з конвертів, адресованому йому, написав: «Tutki w Sawrani nema grafiw Rewuśkich, tilki je ataman Rewucha, zlotaja boroda [...]; grafiw szukaj sobi w Cudnowi ta w Pohrebyszczach». Слід звернути увагу на те, що граф намагається копіювати не тільки козацький стиль життя, а й письмо, і як його натхненник Т. Падура пише по-українськи польською графікою. У спогадах також зазначається, що атмосфера козацького

духу створювали поети і музиканти. Так, у вірші Т. Олізаровського, шкільного товариша Т. Падури, читаємо:

Był u Grafa pan Padurra  
Nie bardzo to świecił zdrowiem,  
Ale zwinny jak wiun, chmura  
Nie tak metka. Cóż powiecie,  
A do konia jakby dziecię,  
Lecz siądzie na dywanie  
Śród pokoju z Kozakami,  
Jak pociągnie po torbanie  
Białą ręką, a oczami  
Jastrzębiemi, jak po strunach,  
Po całunach i piołunach,  
Po kozackich twarzach mignie;  
To niech w Tobie serce stygnie  
Od wieczora nie zastygnie  
I do rania. Gdy dwanaście  
Piersi silnych dumkę huknie,  
I rąk silnych gdy dwanaście  
Po torbanach razem stuknie,  
To na tobie jak na chwaście  
Pełnym rosy, huk osiada  
Twoim sercem dumka gada!

Зображена ідилічна картинка дещо порушувала правду життя, зокрема, козакофіли виконували не українські думи (у вірші вони мають назву dumka), а пісні. Дума – це жанр епічний і виконується не хором, а речитативом.

Нонконформізм козакофілів, природно, провокував протестні настрої, породжував революційні ідеї. Відомий український літературознавець В. Щурат розпізнає прагматичні наміри козакофілів-революціонерів: ті хо-

тіли використати своє українофільство для залучення до польського повстання простолюду (головно українського селянства) [Шурат 1968]. Т. Падура ж, як лірник, поет, музикант і співак, підходив на роль пропагандиста цих ідей як ніхто інший. Він, обійшовши всю Україну і дійшовши до Кубані, своїм співом засівав зерна протесту, спільного антицарського повстання поляків і українців. Найбільш активна агітаційна діяльність припала на 1828–1829 рр. аж до Листопадового повстання польської шляхти 1830–1831 рр., яке не знайшло значної підтримки серед простого українського люду і, можливо, тому зазнало поразки.

Таким чином, Т. Падура не декларативно присвоїв собі право обстоювати інтереси українського народу, а цілком заслужив його своєю діяльністю і творчістю. Він виразно виділявся з-поміж козакофілів і був, на думку В. Окаринського, козакофілом (чи неокозаком) «і в літературі, і в житті» [Окаринський 2015, с. 59].

В. Єршов, захоплюючись постаттю Т. Падури, пояснює складність його натури покликанням на думки Г. Д. Гачева, який проводить паралель між творчим шляхом і долею поета: саме ліричний поет, на відміну від епічного, зобов'язаний мати свою виняткову долю, овіяну легендами, поголосом, плітками, не належати «якомусь цілому», а складати самому пружне ціле. У ліриці – один початок, одне джерело: становлення особистості, перетворення її на цілісний світ, відмежування від цілісного й вільне приєднання до того чи іншого колективу [Єршов 2008, с. 450].

Справедливість цієї паралелі не викликає щонайменшого сумніву: Т. Падура, будучи яскравим представником польської інтелігенції Правобережної України, ідеалом образу українсько-польського романтичного



поета, не надавав переваги ні українській, ні польській укоріненості, оскільки стверджував, що Україна – Матір (*Ho ти, Вкраїно, ти мені мати, Ще і за гробом приснишь* («Русма», 117)), Польща – Батьківщина (*Polsko, najmilsza ojczyzno moja!* («Русма», 357).), українці – земляки (Цит. за: [Гнатюк 2002, с. 121]). Натхнення для своїх творів він одночасно черпав з польської шляхетської традиції, польського романтизму та української народної творчості.

У цілому громадянський портрет Т. Падури має риси обарвленого шляхетською ідеологією республіканства з елементами монархізму, романтичного слов'янофільства й антицарського налаштування.

Щодо творчого портрету, то він дещо програє громадянському, можливо, через те, що автор практично не докладав зусиль для друку своїх творів, і, як зазначають дослідники, за життя вийшло лише п'ять, авторизованих самим поетом, а в цілому було надруковано більше двохсот [Braski 2012, с. 332]. Поширювалися вони і по шляхетських дворах, і по селах шляхом усного переказу і співів, набували масового характеру, оскільки нагадували про героїчну історію українського народу, учинки праотців, відроджували в серцях потяг до свободи. Бачачи популярність своїх творів, Т. Падура не без гордості казав: «Mickiewicz wielki poeta, ale kto go zna, a mnie śpiewa cała Polska i Ukraina». Усе це вселяло в душу автора оптимізм і віру в те, що ідеї, омовлені в піснях, житимуть, що новий співець вигукне «славу» на його честь [Гнатюк 2002, с. 122].

Так воно і сталося з піснею «Hej, sokoły!», яка живе і дотепер і її, дійсно, співає вся Польща і Україна і яка є об'єктом цього дослідження, а у світлі аналізованої мо-

делі ХТО – ЩО – ЯКИМИ ЗАСОБАМИ – КОМУ представляє складник ЩО.

Чому пісня не втратила своєї популярності, а навпаки, стала масовою? Через романтизм, притаманну романтизму закоханість в українську екзотику чи особливе музичне звучання? Знайти адекватну відповідь непросто: якщо слова і пов'язані з ними контексти підвладні інтерпретації, то інтерпретація музичного складника викликає труднощі. Водночас саме музика доносить текст до слухача, акцентує його смисли, «саме музика є зовнішньою причиною внутрішніх психологічних переживань, її можна порівняти з «каналом зв'язку» між духовним досвідом людства і внутрішнім світом людини» [Серебрякова 2014, с. 258]. У цьому дослідженні, зважаючи на його мету і завдання, музичний складник не залучатиметься до аналізу, але, можливо, це буде зроблено музикознавцями в майбутньому.

Якщо говорити про зміст пісні, то він доволі стереотипний: козак у великій зажурі покидає рідну Україну, прощається з коханою дівчиною і передчуває, що назавжди. При цьому відчувається фаталізм почуттів, глибинний і сильний, хоча й не до кінця усвідомлений.

Свідченням популярності пісні є її варіантність; як відомо, саме народним пісням притаманна неточність і неусталеність виконавчої природи. З-поміж польських варіантів найуживанішим є такий.

Hej, tam gdzieś z nad czarnej wody  
Wsiada na koń kozak młody.  
Czule żegna się z dziewczyną,  
Jeszcze czulej z Ukrainą.  
Refren:  
Hej, hej, hej sokoły  
Omijajcie góry, lasy, doły.

Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku,  
Mój stepowy skowroneczku.

Wiele dziewcząt jest na świecie,  
Lecz najwięcej w Ukrainie.  
Tam me serce pozostało,  
Przy kochanej mej dziewczynie.

Refren:

Ona biedna tam została,  
Przepióreczka moja mała,  
A ja tutaj w obcej stronie  
Dniem i nocą tęsknię do niej.

Refren:

Żal, żal za dziewczyną,  
Za zieloną Ukrainą,  
Żal, żal serce płacze,  
Już jej więcej nie zobaczę.

Refren:

Wina, wina, wina dajcie,  
A jak umrę pochowajcie  
Na zielonej Ukrainie  
Przy kochanej mej dziewczynie.

(Refren)

В окремих версіях замість слова *kozak* вживається *улан*, що цілком природно, оскільки козаки-реєстровці, які були на службі в короля, уважалися драгунами, або уланами, або значковими товаришами польських гусарів. Іноді приспів повторюється двічі, причому останній його рядок *Mój stepowy skowroneczku* замінюється на *Mój stepowy dzwoń, dzwoń, dzwoń*. Вислів *pola się pomija* має варіант *rzeki się pomija*, рядок *Żal, żal serce płacze, /Już jej więcej nie zobaczę* – *Żal, żal, serce boli, / Z tej*

teşknoty, z tej niewoli, a слово przepióreczka – jaskółeczka.

Акцент на простоті фабули пісні не означає простоти об'єкта дослідження: ідеться лише про доступність її сприйняття. Водночас зовнішня, поверхнева простота часто буває фіктивною і при пильнішому розгляді є лише вершиною айсберга, оскільки приховує складний механізм взаємодії інтенцій автора, тексту і контексту, що буде розкрито нижче.

Щодо жанрових характеристик, то це пісня-балада, жанр, популярний у добу романтизму. У польському пісенному дискурсі її ще кваліфікують як ballada kresowa, що справедливо і стосовно суті жанру, і місця написання: Креси (Kresy) (від kres – «кордон», «кінець», «край») – так у Польщі іноді називають території України, Білорусі і Литви, що колись входили до складу Речі Посполитої. З термінологічного погляду можна говорити й про українську баладу, справедливості чого потверджують й такі назви пісні, як «Na zielonej Ukrainie» і «Ukraina».

За літературознавчими словниками, балада – це жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового ґатунку з драматичним сюжетом (Див., напр.: [ Літературознавчий словник-довідник 2007]). Романтизація історичного минулого, осмислення з позиції сучасника – характерні ознаки аналізованої балади: у ній оспівуються часи, коли козаки ходили в героїчні походи на чужину, їй притаманний драматизм прощання з рідною землею, сентименталізм розлуки з коханою дівчиною і сумне передчуття невідворотності подій, оскільки вже ніколи не доведеться побачити ні коханої дівчини, ні рідної України. Певна недосказаність, натяк на трагедійність інтригують, зму-

пують разом із козаком переживати напруження моменту. Усе наче просто, зрозуміло і прозоро, але лише якщо сприймати твір як іманентне явище, замкнене в собі, що, звичайно, входить у протиріччя з поставленою метою і завданнями цього дослідження. Щоб упоратися з ними, потрібно подивитися на пісню ширше, показати її як багатовимірне явище: пов'язати з контекстами створення, комунікативними інтенціями автора, прагматичною зумовленістю сказаного. Балади дуже символічні: використані в них слова в поетичній формі актуалізують справжній альянс смислів. Як справедливо зазначає А. Кіклевич, «У польському культурному просторі – розпочинаючи з ХІХ ст. – особливо значну роль відгравав романтизм як універсальна програма суспільного життя» [Kiklewicz 2014, с. 264].

Витоки оспівування бойового духу в польських баладах слід шукати ще в ХVІІ столітті – доби козацьких, татарських та шведських війн. Відповідно, звернення до образу козака було цілком природним, наприклад, у творчості А. Мальчевського, Б. Залеського, М. Чайковського, Г. Сенкевича та ін. Потверджує це й польська школа живопису в особі Ю. Брандта, зокрема його картин «Козак-вершник», «Козак на коні», «Козацький загін», «Козацький обоз», «Вершник», «Боротьба за штандарт», «Козацький пост», «Бунчужний», «Козак і дівчина», «Обоз запорожців»; В. Павлішака – «Подарунок козацький», «Гей, козаче», «Мазепа», «Здобуття штандарту», «Отаман запорозький», «Віват!», «Гетьман, що сидить під деревом»; Ю. Коссака – «Вартовий», «Жанрова сцена біля криниці»; «Мазепа», або «Гетьман, що сидить під деревом», «Зустріч Тугай-бея з Хмельницьким», «Битва під Жовтими Водами»,) та Я. Матейки – «Вернигора», «Богдан Хмельницький з Тугай-беєм під

Львовом», «Хмельницький у Корсуні». Можна припустити, що сцени прощання на картинах Ю. Брандта «Козак і дівчина» або Ю. Коссака «Жанрова сцена біля криниці» були нав'язані саме піснею Т. Падури через певну сюжетну схожість творів.

Таким чином, козацтво сприймалося природним складником національної історії Польщі. Так, Міхал Чайковський – земляк Т. Падури, – покинувши після невдалого повстання 1830–1831рр. батьківщину, не полишав надії повернутися в рідний край. Усі його зусилля у Франції, Сербії, Османській імперії були спрямовані на послаблення Російської монархії. У 1853 р. ним було сформовано в Османській імперії «Полк козаків оттоманських». За твердженням українського історика В. Полторака, дві третини офіцерів козацького полку були поляками, третина – інші етнічні групи (слов'яни, турки, албанці, французи) [Полторак 2011]. В Османській імперії саме зусиллями поляків була заснована Січ під Бургасом, яку навіть вважають останньою січчю козацтва.

Щоб розпізнати закладені в баладі смисли, варто звернутися до ширшого контексту. Контекст – це генеративна, комунікативна і знакова основа тексту. Як зазначає Ю. С. Дружкін: «Пісня – маленький, але дуже чутливий культурний організм, який має здатність гнучко пристосовуватися до всіх особливостей свого середовища, до всіх контекстів свого існування. Культурних, соціальних, економічних, технологічних... Дуже багато смислових ліній збирає і поєднує вона воедино» [Дружкін 2010].

Є інформація, що пісня начебто була написана на межі 1849–1850 рр., коли Т. Падура прийняв запрошення працювати вихователем синів шляхтича

П. Борейки в Пикові Вінницького повіту. На думку В. Єршова, «Це був той дивний і легендарний період, коли вірші Т. Падури, який особисто не віддавав своїх творів до друку, самі знаходили свій шлях до вдячного слухача й уважного критика» [Єршов 2008, с. 438]. Для поляків це були непрості часи: Польща як держава вже не існувала півстоліття, все ще боліла втрачена незалежність, залишився фантомний біль й після невдалого Листопадового повстання 1830–1831 рр., найбільш активних учасників якого було ув'язнено, маєтки конфісковано. Т. Падура став сумним свідком того, що нонконформізм козакофілів на Правобережній Україні відходить у небуття, а імперська влада поступово, але наполегливо підриває його коріння. Поразка, ув'язнення, утрата статків, а відтак розчарування не найкращим чином вплинули на емоційний стан поета. Можливо, все це і навіяло думки, сповнені гіркоти і песимізму: *Żal, żal za dziewczyną, / Za zieloną Ukrainą, / Żal, żal serce płacze, / Już jej więcej nie zobaczę...*

У цьому випадку можна навіть припустити, що в образі козака показано не тільки типового героя українських народних пісень, який, вирушаючи в похід, прощається з рідною землею, а й козакофіла-шляхтича. Якщо первинний смисл дозволяє проводити паралелі зі схожими постатями народнопоетичної творчості, то вторинний складніший для розуміння, значно глибший, з підтекстом й переосмислений. За ним при бажанні можна розглядити реальні постаті і представників шляхти середніх статків – Т. Падури, А. Мальчевського, Б. Залеського, М. Гоцинського, М. Чайковського, і відомих родів польських магнатів – Ржевуських, Сангушків, Потоцьких, Браницьких, які, попри певні розбіжності світоглядів й устремлінь, усві-

домлювали, що можливість повернути шляхетсько-козацьку Україну втрачено, оскільки втрачено економічну, соціальну й культурну вкоріненість на українських землях. Багато учасників повстання покинуло, за словами М. Чайковського, «святую», «божественну» Україну і тужило за нею все своє життя.

Сумну сцену прощання не стільки з коханою дівчиною, скільки з Україною у виразно поетичним прийомом градації: *Czule żegna się z dziewczyną, / Jeszcze czulej z Ukrainą*, який засвідчує пріоритет соціального над індивідуальним. Простежується переосмислення сцени прощання і задіяних у ній образів козака і дівчини, де дівчина – це Україна, а козак – польський шляхтич. Пісня, таким чином, у символічний спосіб представляє момент втрати батьківщини і її, з погляду теорії мовленнєвих актів Дж. Сьорля, можна вважати непрямим мовленнєвим актом звертання автора до адресата. Імовірно, Т. Падура виходив з того, що адресат володіє потрібним обсягом знань, знає суспільні контексти, щоб розшифрувати закладені в пісні смисли.

Досить вагомим аргументом на користь образу козака як уособлення поляка-козакофіла є також мова написання пісні. Так, якщо «Рухавка» – бойова пісня, гімн польських повстанців 1830–1831 рр. – була написана, хоч і з використанням польської графіки, українською мовою, то «Hej, sokoły!» – польською. Відомо, що є кілька варіантів пісні українською мовою, але чи належать вони перу Т. Падури, не доведено.

Ці міркування є лише спробою розшифрування інтенцій автора, які, на наш погляд, утворюють складну конфігурацію вияву любові до рідної землі, її славного минулого і туги за втраченим.



Існує також версія про те, що в образі козака представлено конкретну людину – князя Єремію (Ярему) Вишневецького (1612–1651). Дослідник П. Кралюк, аналізуючи образи князів Вишневецьких у польській та українській літературах, припускає, що Т. Падура, під час свого ходіння в народ побував в Лівобережній Україні, зокрема на Лубенщині, де колись знаходилися володіння князя Яреми, і, можливо, історія його життя надихнула на написання пісні. Використавши фольклорний сюжет прощання козака й дівчини, він начебто фактично відтворив фрагмент біографії Я. Вишневецького часів Хмельниччини. Учений пише: «Як відомо, Я. Вишневецький на початку Хмельниччини змушений був покинути розбудовану ним Лубенщину. Ця земля, яку він розвивав протягом півтора десятиліття, перетворилася з пустки в загосподарений край, який давав чималі грошові надходження. У певному сенсі, вона стала для князя «коханою дівчиною»... Після того, як Я. Вишневецький покинув Лубенщину, то сюди вже не повернувся і дійсно ніколи її не побачив». У підтвердження своєї версії П. Кралюк наводить аргументи про правомірність зображення князя козаком, зокрема про пов'язаність роду Вишневецьких із козацтвом, островом Хортицею, а також про його смерть у Паволоцькому замку після банкету, недалеко від «милої дівчини» – Лубенщини [Кралюк 2012, с. 472–474]. Щоправда, вважається, що тіло Яреми Вишневецького згодом з Паволочі (тепер Попільнянський район Житомирської області) перенесли в крипту монастиря Святого Хреста в Польщі.

Звісно, висловлена ученим думка щодо прототипу героя пісні «Гей, соколи!» є лише гіпотезою, однак, як вважає автор, вона не менш правдоподібна, «ніж відоме

твердження про Дмитра Вишневецького як прототипу героя «Пісні про Байду» [Кралюк 2012, с. 472–474].

Таким чином, ідеться про два підходи до розуміння оспіваного образу козака – прямий і переносний. Прямий передбачає в цьому образі узагальненого героя народних дум і пісень: переносний, за різними версіями, має два прототипи: у першій ідеться про представників польської шляхти, що змушені були покидати рідну Україну після повстання 1830–1831рр., у другій – про Ярему Вишневецького. На тлі цього вимальовуються й різні хронотопні плани: об'єктом прощання може бути вся Україна або ж тільки Лубенщина; часом – XIX ст., насамперед 30–40 рр., або ж доба Хмельниччини. Пристати до однієї з версій досить важко: як будь-яке явище, що стало популярним, пісня в кожному конкретному своєму слові поєднує множини смислів. Складність відношень між ними, насамперед між актуальною для автора реальністю та історичною пам'яттю, трансформує просте явище в складне.

У зв'язку з цим не менш важливим є вивчення тексту пісні, зокрема омовлення смислових доміант, що посприяли її фольклоризації. Таким чином, переходимо до складника ЯКИМИ ЗАСОБАМИ виражено ці доміаннти.

Насамперед впадає в око те, що у слововжитку автора відсутній потяг до оригінальності, він послуговується практично банальним набором слів: *kozak, dziewczyna, koń, woda, serce, wino, sokoł, skowroneczek, dzwoneczek, przepióreczka*, який попри це надзвичайно глибоко западає в серце. Банальність таким чином стає перевагою: легкість сприйняття стереотипів сприяє надзвичайній проникливості і щирості почуттів. І швидше за все, у цьому криється таємниця популярності пісні.

Для українців ця пісня близька ще й тому, що вона і за змістом, і мелодією перегукується з піснею «Їхав козак за Дунай».

Центр концептуального простору твору виражають лексеми на позначення людини, природи, матеріальної культури та хронотопу. Домен людини представлено типовою для народнопісенної творчості опозицією *kozak* – *dziewczyna*, де образ козака знаходиться в значно сильнішій позиції. Вже в першому рядку бачимо практично кінематографічний кадр: *Hej, tam gdzieś z nad czarnej wody / Wsiada na koń kozak młody. / Czule żegna się z dziewczyną, / Jeszcze czulej z Ukrainą*. Пісенно-ліричні кліше *kozak młody*, *Wsiada na koń (kozak)*, *Czule żegna się z dziewczyną* надають пісні фольклорного присмаку. В інтимний простір прощання козака й дівчини автор включає образ України, яка вочевидь конкурує з дівчиною, оскільки вияв смутку через розлуку з рідним краєм передано вищим ступенем порівняння прикметника, пор.: *czule (żegna się z dziewczyną) – jeszcze czulej (z Ukrainą)*. Крім того, прагматичну роль інтенсифікатора сили почуття відіграє частка *jeszcze (czulej)*. Власне, ці мовні засоби увиразнюють обидва плани буття козака – індивідуальний і соціальний, причому соціальний дещо акцентовано.

Якщо вихідну сцену описано крізь призму бачення автора, то образ дівчини подається через слова головного героя, емоційно насиченою прямою мовою: *serce pozostało, / Przy kochanej mej dziewczynie, Ona biedna tam została, / Przepióreczka moja mała, / A ja tutaj w obcej stronie / Dniem i nocą tęsknię do niej. Żal, żal za dziewczyną, Żal, żal serce płacze*. Фемінний тип, на відміну від макулінного, позбавлений активності, він статичний, що потверджується семантикою використаного

дієслова *została*: *Ona biedna tam została*. Власне через образ самотньої дівчини розкривається психологічний стан козака, життєва драма в мініатюрі.

Указані типи передано в стилістиці «чоловічого» народнопісенного дискурсу, що відображає специфіку традиційної комунікативної поведінки, де чоловік домінує, а жінка підпорядковується, а також мовленнєвої ситуації, де слово надається чоловікові – авторові чи ліричному героєві. Не тільки ці рядки, а й наступні разом із приспівом є прямою мовою козака, емоційність якої щораз посилюється і досягає свого апогею наприкінці пісні – своєрідному заповітові: *Wina, wina, wina dajcie, / A jak umrę pochowajcie / Na zielonej Ukrainie / Przy kochanej mej dziewczynie*. Поетизації образів сприяють народно-пісенні метафори: *kozak – sokoł, dziewczyna – przepióreczka* (чи як варіант *jaskółeczka*) з характерними для фольклору демінутивними формами.

Ще однією смисловою домінантою пісні є пейзаж. Картини природи витримані в дусі балади: це і (*czarna woda, góry, lasy, doły*), в інших варіантах – *pola, rzeki*. З особливою теплотою передано образ жайворонка як неодмінного атрибуту українського степу: *Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku, / Mój stepowy skowroneczku*. Поетизм рядків підкреслює також асоціація за схожістю звучання: *skowroneczek – dzwoneczek*, а інтимізації звертання сприяє демінутивний суфікс *-eczek*. Крім жайворонка, на передньому плані змальовано коня – вірного супутника козака: *Wsiada na koń kozak młody*. Описи природи важко собі уявити без колористики; у пісні використано чорний і зелений кольори: *czarna (woda), zielona (Ukraina)*. І хоч остання сполука, на наш погляд, виглядає дещо штучною, навіть крізь призму польського світобачення, можливо, саме вона надає опису природи

неповторної оригінальності. Мабуть, це єдиний приклад такого слововжитку, оскільки словосполучення *Зелена Україна* вживається здебільшого на позначення *Зеленого Клину* – одного із найбільших на Далекому Сході регіонів компактного проживання українців, який утворився у другій половині XIX — на початку XX ст. внаслідок переселення великих мас українського населення. Наведені в пісні слова породжують стійкі асоціації з українськими краєвидами, свободою, вольницею і витримані в сентиментальному дусі «української школи», яка відкрила Україну, надаючи цій території окрему від інших земель Речі Посполитої просторово-культурну цінність. Природа в пісні – це своєрідний пейзажний акомпанемент почуттям ліричного героя – сум за втраченим, передчасна ностальгія.

Серед ціннісних домінант української культури доби козацтва можна виділити кілька прикладів матеріальної і духовної культури: це насамперед напій – *wino* – і ритуальні дієства: прощання перед далекою дорогою (*Czule żegna się z dziewczyną, / Jeszcze czulej z Ukrainą*), прощальний банкет (*Wina, wina, wina dajcie*) і гіпотетичне поховання (*jak umrę pochowajcie / Na zielonej Ukrainie / Przy kochanej mej dziewczynie*).

Концептуальне бачення хронотопу передано через окремі лексеми та їхні сполуки, які оприявлюють діалектичний зв'язок простору і часу, виразність сприйняття яких підкреслено протиставленням рідної землі і чужини: *Ukraina – obca strona, dnia i nocy: Dniem i nosą (tęsknię do niej)*.

Протиставлення – це типовий для поетичної творчості стилістичний прийом увиразнення змісту. Крім зазначених вище опозицій, текст включає ще й такі, як *чоловік – жінка* (*kozak – dziewczyna*), *гірський – доли-*

ний (góry – doły), низ – верх (woda – skowroneczek). Метафоричне бачення козака як сокола (kozak – sokoł), дівчини як перепілки (dziewczyna – przepióreczka), жайворонка як дзвіночка (skowroneczek – dzwoneczek) увиразнює близькість твору з українським народнописним дискурсом, для якого це не просто фрагменти навколишнього світу, а символи драматичного зв'язку біологічного і соціального, життя і смерті, часу і простору, божественного і земного.

Як видно з прикладів, концептуальний світ цієї пісні вибудовано так, щоб показати його фатальність, що хід життєвих подій непідвладний козакові. Не можна не зауважити логічної пов'язаності зображуваних сцен (реальних та ірреальних) причино-наслідковими відношеннями: козак сідає на коня – прощається з дівчиною та Україною; прощається з дівчиною та Україною – з'являється почуття смутку, жалю, досади; поява смутку, жалю, досади – спонукає до пошуків розради в прощальному банкеті; пророкування смерті – виникає необхідність в заповіті. Власне, ця логіка увиразнює класичну композиційну єдність зав'язки, основної частини і розв'язки.

Функцію зав'язки виконує перший куплет, основної частини і розв'язки – наступні, включно з рефреном. З наративного погляду вони кардинально різняться: зав'язка представляє собою споглядальну, навіть дещо відсторонену оповідь автора з позиції третьої особи (імпліцитний оповідач); натомість основна частина об'єктивує образ козака через першу особу (експліцитний оповідач). Вербальна поведінка козака (його пряма мова) слугує способом передачі думок і вчинків, фактором зображення подій та організації тексту. Саме така форма дозволяє розкритися ліричному героєві макси-

мально, автор сфокусувавши увагу на потрібній сцені, відсторонюється, тим самим наголошуючи, що право розповідати, закликати, радити і задавати тональність розмові – від інтимізованої через нейтральну до майже офіційної – належить головному героєві.

Основна частина і рефрен, хоч і незначні за обсягом, демонструють багатство інтенцій козака: це й емоційно піднесене звертання (Hej, hej, hej sokoły), і настанова (Omijajcie góry, lasy, doły), й інтимне прохання (Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku, / Mój stepowy skowroneczku), і вимога (Wina, wina, wina dajcie), і констатація факту (Wiele dziewcząt jest na świecie, / Lecz najwięcej w Ukrainie), і вираження емоційного стану (Żal, żal za dziewczyną, / Za zieloną Ukrainą, / Żal, żal serce płacze, / Już jej więcej nie zobaczę), і заповіді (A jak umrę pochowajcie / Na zielonej Ukrainie / Przy kochanej mej dziewczynie). Як видно з прикладів, палітра комунікативної поведінки героя надзвичайно широка, у ній знаходять відображення такі прикметні риси українського козацтва, як щирість почуттів, відвертість, відвага, любов до батьківщини.

Збільшенню ілюквативної сили наведених висловлень сприяють способово-часові форми дієслів. Так, імператив другої особи сприяє зменшенню дистанції між мовцем і адресатом, їхній солідаризації, оскільки останній сприймає сказане як апеляцію, що посилює діалогізм, а відтак і драматизм розвитку подій. Теперішній час дійсного способу, характерний для першого куплету, з наративного погляду робить пісню схожою на уснопоетичний народний твір, відповідно, сприяє доступності сприйняття і тим самим посилює вплив на реципієнта. У цілому темпоральний план представлено повною палітрою – поєднанням теперішнього (Wsiada, żegna się,

płacze, jest, tęsknię), минулого (pozostało, została) і майбутнього часів (nie zobaczę, umrę). Водночас деякі рядки, хоч і формально включають форми теперішнього часу, мають позачасовий характер, тобто ідеться про теперішній постійний, який не прив'язаний до конкретного часового відрізка: *Wiele dziewcząt jest na świecie, / Lecz najwięcej w Ukrainie*. Аналіз також виявив наявність виключно простих дієслівних форм.

Таким чином, формально і за змістом балада пов'язана з історичним минулим і співвідноситься із народними піснями, їй так само притаманне поєднання ліричного з епічним, той самий образний світ, звертання, порівняння, гендерна і соціорольова диференціація, стереотипні ритуали (прощання, бенкетування, гіпотетичне поховання), але глибинні підтексти більш промовисті. Щоб виявити їх, слід відповісти на запитання, КОМУ адресована пісня і з якою метою.

Ермолао Рубьєрі виділяв такі категорії народних пісень: 1) пісні, створені народом і для народу; 2) пісні, створені для народу, але не самим народом; 3) пісні, які не створені ні народом, ні для народу, але прийняті народом як відповідні його образу думок і почуттів (Цит. за: [Грамши 2005]). Безперечно, аналізовану пісню варто віднести до другої категорії, оскільки прикметною рисою «народної пісні в межах національної культури є не її художня специфіка, не історичне походження, а особливе ставлення до світу і життя, що контрастує з тим, яке притаманне офіційному сприйняттю» (Цит. за: [Грамши 2005]). У цьому і тільки в цьому слід шукати народний дух аналізованої пісні і специфіку світобачення народу, якому вона призначена.

Однозначно дати відповідь на запитання, якому саме народу – українському чи польському – вона при-



значена, неможливо. З одного боку, пісня написана польськи, але при цьому відтворює український світ. Імовірно, автор згідно зі своїми переконаннями хотів підкреслити єдність обох народів в одній державі, насамперед двох її найбільш активних соціальних прошарків – козацтва і шляхти, більший чи менший ступінь зв'язку і схожості яких очевидний. Можливо, це була своєрідна спроба створити пісню, прийнятну і для поляків, і для українців, та найголовніше – це була спроба національного примирення і відродження водночас.

У середині 19-го століття – імовірний час написання пісні – Т. Падура не міг не знати про настійні чутки про нові повстання, не відчувати національного ренесансу поляків і українців проти російського самодержавства як в політичному, так і культурному сенсі. Це був час заснування Кирило-Мефодіївського товариства, основною метою якого було відродження України, активізації спільнослов'янського руху, назрівання хвилі загальноєвропейських революцій, так званої «Весни народів». Саме тому Т. Падура відважився знову оголосити свою прихильність до польсько-українського союзу. І зробив це, як завжди, оригінально. Його пісня стала дієвим засобом формування масової свідомості, усвідомлення втраченого, відновлення патріотичних почуттів. Особливо виразно вона звучить при хоровому співі, який об'єднує людей; це пісня емоційного гуртування на основі спільних емоцій, близьких на той час як полякам, так і українцям. Не останню роль у цьому відіграє заклик «Hej, sokoły!». Схоже на те, його стилістику Т. Падура запозичив з відомої патріотичної спільнослов'янській пісні «Гей, слов'яни!», написаної спочатку як «Hej, Slováci!» у 1834 р. словаком Само Томашеком, а

згодом у добу культивування ідей панславізму перекладеною багатьма слов'янськими мовами. Відомо, що до написання своїх «Соколів» Падуро відвідав Прагу в 1848 р. як учасник Слов'янського конгресу ідеологів панславізму [Енциклопедія історії України 2011].

Таким чином, Т. Падуро, попри свою ідеалізацію минулого, романтизм та мрійництво, попри поразки, залишався великим гуманістом-лірником, який хотів достукатися до сповнених сумом сердець сучасників. І якщо польський дослідник М. Інґлот бачить розвиток ліричних творів поета у трьох головних напрямках: історичному, любовному й політичному [Inglot 2004, с. 257], то пісня «Hej, sokoły!» в цьому плані унікальна, оскільки поєднує три напрями водночас: вона є своєрідним документом епохи й виконує пізнавально-просвітницьку функцію, непрямо закликає до єднання народів і все це обарвлює сумом за втраченим. У зв'язку з цим можна стверджувати, що пісня «Hej, sokoły!» є чимось більшим, ніж пісня – це історія, це переконання, це почуття. Було б зайвим нагадувати про те, що добою козаччини захоплювалися представники й інших літератур – Д. Байрон, В. Гюґо, П. Меріме, О. Пушкін, К. Рилєєв, Д. Мордовець, але вони по-своєму трактували історичні події, здебільшого керуючись інтересами своїх держав. Т. Падуро ж робив це заради добра обох народів – українців і поляків, яких не протиставляв, а намагався об'єднати. Сказаним не вичерпуються всі аспекти аналізу пісні як соціокультурної комунікативної події. «Hej, sokoły!» – яскравий приклад успішної міжкультурної масової комунікації, яка з часу написання тільки посилилася, отримавши новочасні інтерпретації. І саме вони можуть стати предметом майбутніх досліджень.

Наразі у наступному підрозділі буде розглянуто пісню з погляду п'ятого складника моделі комунікації Г. Лассвелла – З ЯКИМ РЕЗУЛЬТАТОМ, що на цьому етапі не брався до уваги.

### **Способи масифікації пісні**

Творча особистість ніколи не може передбачити, яка доля спіткає її твір і ЯКИМ БУДЕ РЕЗУЛЬТАТ творчих зусиль. Не міг цього знати і Т. Падура, хоча ще за життя його пісні набули популярності і їх співали не тільки в Україні, а й у Польщі. Та чи знав він, що одна його пісня житиме дотепер, що процес «приєднання» його спадщини до національних культур – польської і української – неухильно продовжиться?

Відтак, метою розвідки на цьому етапі є висвітлення історії пісні «Неј, sokoły!» вже після смерті її автора, зокрема, з'ясування чинників її поширення в масових комунікаціях, виявлення напарувань у ній нових змістів. Актуальність розробки проблеми зумовлена тим, що творчість Т. Падури розглядалася вченими здебільшого з історично-літературного погляду, визначалися її мотиви і суспільна роль, давалася оцінка подвижництву поета, зокрема через те, що він першим серед поляків почав писати українською мовою, порушив питання самотності українського народу й необхідності єднання поляків й українців у боротьбі проти утисків російської монархії (В. Гнатюк, В. Єршов, В. Радовський, Р. Радішевський та ін.).

Аналізуючи творчість Т. Падури, дослідники зверталися до його суспільно значимих пісень, насамперед «Рухавки» (чи «Пісні козацької») і «Лірника», рефлексія ж на пісню «Неј, sokoły!» в науковому дискурсі практично відсутня, за винятком окремих абзаців у контексті

вивчення дотичних проблем (Див, напр.: [Кралуок 2012, с. 473–474; Наконечний 20011, с. 61]), що не зовсім справедливо, зважаючи на її популярність у наш час. На відміну від «Рухавки» і «Лірника», тепер практично невідомих широкому загалу, «Неј, sokoły!» подолала час і відстань і стала однією з найулюбленіших у Польщі, її співають в Україні, як символ єдності культур виконують під час польсько-українських зустрічей та імпрез. Напередодні чемпіонату Європи з футболу 2012 р. навіть висловлювалася пропозиція, щоб пісня стала футбольним гімном обох країн. Сповнюючи патріотизмом обидва народи, все ж у Польщі «вона значно вища за рангом, ніж в Україні. Після гімну державного і церковного та лицарської пісні «Богородице Діво», званої вже в 13 ст., як перший Державний Гімн Польщі, пісня «Гей соколи» десь поряд» [Наконечний 20011, с. 61].

Пісня полюбилася слухачам і виконавцям вже з часу написання. Відстежується кілька хвиль зростання її популярності: у Польщі під час війни поляків і більшовиків (1919–1920); в Польщі, Україні й Білорусі після виходу фільму «Вогнем і мечем» – екранізації однойменного роману Г. Сенкевича (1999); у Словаччині, Чехії та Україні з появою на екранах словацько-українського фільму «Межа» (2017). Звучала вона й під час Революції гідності 2013–2014 рр. на київському Майдані. Сьогодні її чути на різних медійних платформах у виконанні відомих співаків: Марилі Родович, Северина Краєвського, Кшистофа Кравчика (Польща); Волинського народного хору, гурту «Пікардійська терція», Володимира Вермінського, Олега Скрипки (Україна); багатьох фольк- і поп-виконавців з України, Польщі, Білорусі, Словаччини, Чехії, США. Пісня стала багатомовною – вона перекладена українською, біло-

руською, словацькою, чеською і англійською мовами. Т. Падура, як поет і композитор, не міг навіть передбачити, що напише твір, актуальний для всіх часів. Закономірно, що у зв'язку з цим виникає питання, у чому причини його популярності і чи ці причини для кожного етапу існування однакові.

У пошуках відповіді необхідно розглянути пісню не як історичний продукт творчості поета, пов'язаний із тогочасними його інтенціями та суспільними контекстами, а як явище динамічне, яке на кожному етапі свого існування поповнюється новими смислами та по-своєму інтерпретується слухачами та виконавцями. Масовий характер сучасного сприйняття і відтворення пісні особливо важливий. Судячи зі сплесків популярності, спостерігається надзвичайна здатність твору пристосовуватися до змін соціокультурного середовища, гармонійно входити в нові контексти і відповідним чином змінювати свої характеристики. Саме це дозволяє віднести твір до тих пісень, які, за Ю. С. Дружкіним, є чуттєвим індикатором процесів, що відбуваються в культурі і суспільстві. Вони – як «лакмусовий папірець» з тією лише різницею, що не просто «змінює колір», а виявляє якийсь складний малюнок, шифрує вплив сил, які діють на нього ззовні [Дружкін 2010, с. 64]. Проблема полягає в розшифровці цих сил в історико-фактологічному, світоглядному й емоційному аспектах на кожному з указанного вище етапах.

Як уже зазначалося, на початку ХХ ст. «Ней, соколу!» стає улюбленою піснею польських патріотів – учасників польсько-радянської війни 1919–1920 рр. між Польською республікою й Українською Народною Республікою, з одного боку, і РСФРР та Українською Соціалістичною Радянською Республікою, з другого. Для

відповіді на запитання, чому саме в цей час відбувся сплеск її популярності, необхідно звернутися до витоків конфлікту. Польща (Друга Річ Посполита), відродившись у 1918 р. як незалежна держава, намагалась послабити більшовицьку Росію, щоб вирішити проблему посилення своїх східних кордонів, натомість у плани більшовиків входило «розпалити полум'я революції» в країнах Західної Європи, прорвавшись через територію Польщі. Польські політики, хоча й мали розбіжності в поглядах щодо статусу східних теренів (насамперед так званих кресів – Литви, Білорусі та України) у складі нової держави, виступали за їх повернення під польський контроль. Так, Ю. Пілсудський головним своїм завданням уважав розбудову відродженої держави, що об'єднала б усі землі, заселені поляками, і боротьбу з червоною Росією, яка могла б зашкодити цим планам. Чільне місце в реалізації своїх планів він відводив українцям. Саме тому перед початком наступу на Схід було укладено з С. Петлюрою угоду про спільну боротьбу з більшовиками, щоправда, на не зовсім вигідних для Української Народної Республіки умовах: Директорії довелося поступитися від претензій на Східну Галичину, Підляшшя, Полісся, Холмщину та Західну Волинь.

Боротьба за оновлені кордони Речі Посполитої супроводжувалася надзвичайним виявом патріотизму, народ керувався гаслом «Спочатку Польща, а потім подивимося яка». У часи патріотичного підйому, революцій, військового лихоліття пісня завжди була чинником, що об'єднував людей, підіймав бойовий дух, уселяв оптимізм, невгасиму віру в перемогу. На думку відомого філолога та історика, одного з останніх учнів Гегеля І. Г. Дройзена, «Тільки музика безпосередньо відобра-

жає істину часу», тоді як усі інші свідчення епохи – результат тлумачень, автоматично притягнутих словами до фактів [Droysen 1958, с. 96].

Співали і відомі пісні, і новостворені. З-поміж старих пісень були ті, що гармонійно вбудовувалися в нові реалії життя. Серед них на піку популярності виявилися «Марш Домбровського», більш знаний за межами держави як «*Jeszcze Polska nie zginęła*», і романтична балада «*Hej, sokoły!*». Якщо перша, напориста, сповнена міццю, єднально-імперативна, відкрито звала в бій за нову Польщу і з 1927 р. стала державним гімном, то друга без особливого пафосу апелювала не до розуму, а до серця, до широкої кресової натури, романтичного образу України, що поставала у свідомості Т. Падури привабливішою, поетичнішою, ніж інші терени Польщі. І вплив цієї пісні був не менший, ніж «Марш Домбровського».

Вона пройшла з Військом Польським дорогою на Київ наприкінці 1919 р. через Новоград-Волинський, Кам'янець-Подільський, Проскурів (нині м. Хмельницький) та Старокостянтинів, а 1920 р. через Коростень, Бердичів, Житомир та Козятин. І хоча в анналах історії не згадується шлях Війська Польського через с. Махнівку, де Т. Падура провів останні роки життя і був похований, можна припустити, що вояки співали «*Hej, sokoły!*» і там, проймаючись ідеями польсько-українського барда, оскільки цей населений пункт знаходиться між Бердичевом і Козятином, 14 км. від Козятина.

Таким чином, пісня стала класичним прикладом, коли минуле увійшло в сучасне, трансформувавшись і зазнавши ідеологічного переосмислення. У цьому випадку не можна не зауважити й певні метаморфози із

жанровою приналежністю: пісня із романтичної балади, застільної перетворюється на бойову, маршову. Але на відміну від інших бойових пісень з приманною їм піднесеністю, натиском, вона не в агітаційно-пропагандистський спосіб, а через емоційну образність просуває ідею бойового побратимства польських і українських вояків. Не останню роль у цій трансформації відіграє і сповнений сили заклик «Hej, sokoły!». І яким би не було ставлення до польсько-українських взаємин у той час, навряд чи можна заперечувати емоційний вплив, який справляла пісня і на поляків, і на українців, які виборювали свою незалежність, хоч і боротьба за Україну велася з дещо різних суспільно-політичних платформ. Співаючи її, обидва табори мріяли про вільну Україну, можливо, і про повернення в Україну. Доля тоді надавала обом однаковий шанс, що правда була не дуже прихильною до українців.

Принагідно зазначимо, що у 2011р. вийшов фільм Єжи Гоффмана про польсько-радянську війну «Варшавська битва. 1920», де трапляються українські вкраплення, що правда не в основній сюжетній лінії. Музику до фільму написав Кшесемір Дембські, але пісня «Hej, sokoły!», попри її популярність у ті роки, у ньому не звучить. Імовірно, композитор не захотів повертатися до неї, оскільки ще в 1999 р. запропонував її в якості саундреку для іншого історичного фільму того самого режисера – «Вогнем і мечем». В основу епопеї ліг однойменний роман Генрика Сенкевича (1883—1884) про боротьбу Речі Посполитої проти війська Запорозького часів Богдана Хмельницького. Цей роман є першою частиною історичної трилогії, у яку увійшли «Потоп» (1884—1886) про визвольну війну шляхти проти шведської інтервенції (1655—1656) і «Пан Володийовський»



(1887—1888) про подвиги шляхти в добу османського нашествия (1672—1673).

Із виходом роману Г. Сенкевича українська тема знову повертається в польську літературу. Цей період умовно можна назвати польською школою неоромантизму [Jedynak 2002, с.22], яка стала органічним продовженням української школи польського романтизму першої половини ХІХ ст., об'єднавши обох її представників – Томаша Падуру і Генрика Сенкевича. Звернення останнього до польсько-українських відносин не випадкове. Як згадує внук письменника Юліуш Сенкевич у своєму інтерв'ю для газети «День», яке записав відомий український літературознавець М. Зимомря, Генрик Сенкевич «завжди цікавився зв'язками з Україною, її літературою, письменством загалом. Як відомо, коли писав згадану повість, то широко використовував писемні джерела ХVІІ століття, зокрема рукописи, листи, тогочасні описи українських степів та козацького життя. Між іншими джерелами слід назвати українські літописи, зокрема Самійла Величка (згадаймо «Історію Русів» чи праці Пантелеймона Куліша)» [Зимомря 2004]. Трилогія «Вогнем і мечем», «Потоп», «Пан Володійовський» зробила Г. Сенкевича знаменитим, а його романи пережили небачену на той час кількість видань. Як вважають критики, однією з причин такої популярності було те, що польський читач побачив у трилогії втрачену «батьківщину, материзну, вітчизну». Слід підкреслити, що образ утраченої батьківщини єднає не тільки обидві творчі особистості – Т. Падуру та Г. Сенкевича, а й їхні знакові твори – роман «Вогнем і мечем» і «Ней, соколу!». Цілком можна погодитися з думкою М. Черненка, що для поляків в добу втрати державності «уся проза, поезія, театр, живопис – унікальний феномен

національної підсвідомості, який замінив, який підмінив, зберіг зниклу державність» [Черненко 2000]. І хоча пісня «Hej, sokoły!» була написана в середині XIX ст., вона гармонійно поєднала патріотичні ідеї романтиків першої чверті XIX ст. і неоромантиків останньої чверті XIX ст.

Слід зазначити, що українські і польські стосунки висвітлено в романі неоднозначно, а деінде обидва табори відверто протистоять один одному. Тенденційність автора можна пояснити оцінками, які подавала на тоді польська історіографія і пов'язувала національно-визвольну боротьбу в Україні під проводом Богдана Хмельницького з чинником послаблення колись могутньої держави Речі Посполитої, що згодом призвело до цілковитого поділу Речі Посполитої в 1772—1795 роках між трьома сусідніми імперіями. На те, що Г. Сенкевич все ж пізніше став прихильником гуманістичного патріотизму, вказує його настанова: «Лейтмотивом патріотів повинно бути: «Від Вітчизни до народу», а не «Для Вітчизни проти людяності». Ми, поляки, так розуміємо власну ідею Вітчизни. Адже ж Польща нуртує в наших душах у сполучі з ідеєю справедливості, свободи, з правом вільного життя для всіх та з ідеєю загальнолюдських вартостей...» [Зимомря 2004]. Відтак можна пере-свідчитися, що у своїх поглядах письменник еволюціонує, оскільки на час написання роману йому було 37 років, а до гуманістичного світогляду він прийшов у 57-річному віці.

Є. Гоффман своїм фільмом наче виконує цю настанову Сенкевича-гуманіста і вчить не ненависті, а взаєморозумінню і прощенню. Можливо, саме гуманістична ідея «Від Вітчизни до народу», а не «Для Вітчизни проти людяності» відповідала світогляду тогочасних гляда-

чів і прислужилася в тому, що в європейському кінопрокаті «Вогнем і мечем» змагався навіть з таким гігантом кінематографу, як «Титанік». Ніхто не міг припустити, що фільм, зроблений у Східній Європі, що розповідає про два слов'янські народи, викличе такий бурхливий інтерес. Значну роль в цьому відіграли окремі сцени з фільму, пов'язані з образами Скшетуського, з польського боку, і Хмельницького та Богуна, з українського. На роль Богдана Хмельницького було запрошено Богдана Ступку, а Богуна – Олександра Домогорова, що вважається одним із найбільш вдало продуманих ходів режисера. Гра цих акторів настільки була високомайстерною, що історичні постаті Хмельницького і Богуна, які до цього сприймалися польською публікою, м'яко кажучи, неоднозначно, зазнали переосмислення й викликали величезні симпатії. Особливо неочікуваною виявилася рефлексія на Богуна, в образі якого глядачі побачили чоловічий ідеал. Здається, що ідеалізації Богуна посприяв ще й саундтрек пісні «Hej, sokoły!» і зокрема надзвичайно виразна сцена, коли Богуна відпускають на волю, він сідає на коня і скаче в широкий український степ. Тут напрошується пряма паралель із словами пісні: Hej, tam gdzieś z nad czarnej wody / Wsiada na koń kozak młody. Можна навіть стверджувати, що відбувається взаємодія різних семіотичних кодів в мультимедійному просторі фільму, мелодія пісні «Hej, sokoły!» настільки самодостатня і семантично наповнена, що здається окремою сценою, тим самим посилюючи драматичний розвиток сюжету. Деякі з польських глядачок навіть висловлювали розчарування, що шляхтянка Гелена свій вибір зробила на користь Скшетуського. Привабливістю Богуна відразу скористалися в бізнесових

колах, використавши брендовий образ в рекламі пива «Bohun» із зображенням О. Домогорова на наклейці.

Така реакція не випадкова; імовірно, Є. Гоффман відчував, що і польський, і український глядач на невідомому рівні тяжіє до упокорення ворожих національних синдромів і загоєння нанесених один одному травм. Режисер по-своєму інтерпретує криваві події часів Хмельниччини, що є свідченням художнього переосмислення історичних подій як процесу суб'єктивного, продовженням власної історії життя режисера, а вже наостанок історії держави.

Відомо, що життєвий шлях Є. Гоффмана ще з дитинства пов'язаний з Україною. Дитячі роки він провів в Горлиці (пол. Gorlice) – місто в південній Польщі, один із осередків Лемківщини, два роки проживав у Тернополі, а 1940 р. після приєднання Західної України до УРСР його разом із батьками було депортовано до Сибіру, одружений на киянці. Зв'язки режисера з Україною продовжувалися й після виходу фільму «Вогнем і мечем», тому можна припустити, що однойменний роман Г. Сенкевича був для нього не просто історичною реальністю, а власною життєвою історією.

Невипадковим є й вибір пісні «Hej, sokoły!» в якості саундтреку, який додає подіям динамізму, допомагає розкриттю внутрішнього світу героїв. Музичний супровід сцен здійснюється з використанням 27 саундтреків, з-поміж яких «Hej, sokoły!» звучить у різній інтерпретації двічі і, що особливо важливо, одна з них – у фіналі фільму. Цим самим мелодія відносить кіноглядача не стільки до часів Хмельниччини, скільки до знакового місця подій – вже не романтичної, а буремної України, яка творить власну історію. Таким чином, внесок Генрика Сенкевича, Томаша Падури і Єжи Гоффмана у

фільм можна розглядати як спосіб висвітлення історії Польщі і України, нюансів польсько-українських стосунків, причому це історія неофіційна і в кожного індивідуальна.

Із виходом стрічки «Вогнем і мечем» розпочався сплеск медіації й комерціалізації пісні, і якщо раніше про неї можна було говорити як про популярну, застільну, то з цього часу вже як про масову. Цей висновок знаходить підтвердження в думках учених, які до масової культури відносять лише ті елементи, що транслюються завдяки мас-медіа, каналами масової комунікації – радіо, телебачення, кіно, преса [Кравченко 2003, с. 75]. У цей перелік крім ЗМІ входять також й інші засоби масової комунікації, що використовують знакові системи інших мистецтв, зокрема кіномистецтва.

Таке розуміння важливе при розмежуванні культур – популярної і масової, хоча часто поняття популярної і масової культур уважаються синонімічними, зокрема в протиставленні з елітарною культурою. Слід зазначити, що розуміння пісні «Hej, sokoły!» як масового феномену не означає низькосортності, хоча в ознаці «масова» щодо культури трапляються негативні конотації низькопробності і відсутності смаку. Позитивним боком медіації, а відтак і масифікації є те, що пісня набула ще більшої популярності, не втративши при цьому актуальності й життєздатності.

В історії функціонування пісні як феномену масової культури був період нівелювання комерційного складника, коли вона неодноразово лунала на київському Майдані в листопаді 2013 – лютому 2014 рр. перед багатотисячною аудиторією. І хоча в цій романтичній пісні абсолютно відсутні протестні нотки, на той час вона стала голосом революції. Причому набутий смисл

революційності примножувався не тільки завдячуючи багатьом ЗМІ, а й звичайним людям, які використовували її в якості саундтреку до безлічі своїх аматорських відеороликів про Євромайдан. Тісна інкорпорація слова та музики дуже промовиста. Попри сумну сцену прощання козака з дівчиною і батьківщиною, не можна не зауважити, що музичний її супровід бадьорий, сповнює надією, енергією дії. Можливо, саме цим вона сподобалася слухачам, пробуджуючи романтичні спогади про козацьку вольницю, пам'ять про те, що було, і надію на краще. Разом з іншими народними піснями, наприклад «Ой, у лузі червона калина», вона примножувала палітру патріотичних відчуттів. Пісня виявилася співзвучною українській душі і романтиці Майдану. Водночас її історичні контексти гармонійно поєднувалися із сучасними, відкрито революційними, протестними піснями, зокрема у виконанні гурту «Океан Ельзи» – «Я не здамся без бою», «Вставай», «Незалежність», «Стіна», які своєю могутньою енергією заповнювали площі, надихали.

Крім українських пісень, гімном Революції гідності стала білоруська пісня «Воїни світла» гурту «Ляпіс Трубецкой», учасники Майдану відчували підтримку від іноземних артистів, у тому числі росіян: Земфіри, Андрія Макаревича, Юрія Шевчука, Бориса Гребенщикова. Не залишилися байдужими до подій в Україні і поляки. Польський гурт «Тагака», записавши трек «Podaj Ręce Ukrainie», виступив на сцені Євромайдану в Києві. Дійсно, пророчими стали слова П.Г.Тичини: «Без музики в Україні революції не зробити».

Люди під впливом пісень ще більше об'єднувалися, торжествували, розчулювалися. Музика лунала на Майдані з ранку до ночі, вона була неодмінним тлом усіх найважливіших ритуалів – виявів патріотизму,

протестного духу та віри в перемогу. На хвилі революції народжувалися нові хіти. Творчому феномену Майдану присвячено значну кількість наукових і журналістських статей та репортажів. Періодично укладалися ТОП-5 чи ТОП-10 пісень, що так чи інакше були музичним голосом української революції. Дослідники, наголошуючи на значній єднальній й мотивувальній ролі музики, відзначають, що «іншим видам мистецтва потрібно більше часу для того, щоб відрефлексувати події, ніж музикантам» [Мусієнко 2014, с. 176]. Згідно з думкою американського теоретика музики Дж. Левінсона, музична мова є не менш виразною системою комунікації, ніж природна людська мова [Levinson 2003]. На відміну від вербальної музична мова проникає насамперед у душу, несе в собі набагато потужніший емоційний заряд, а відтак є значною соціальною силою, яка увиразнює власну ідентичність й пам'ять. Саме так сталося і на Майдані. Безперечно, що аналізована пісня не закликала до протесту, не кликала на барикади, але її вплив на слухача був не менш ефективний, оскільки її романтичний зміст посприяв активізації національної культурної пам'яті. Відтак старе в пісенній культурі Майдану гармонійно поєдналося з новим. Живий музичний організм пісні «Hej, sokoły!» по-особливому передавав історію попередніх козацьких майданів.

Ставши масовими, якісні пісні не тільки стирають рубежі між різними соціальними, віковими і демографічними групами, а й між країнами. Власне так сталося і з «Hej, sokoły!», яка розширила ареал свого звучання, завдячуючи словацько-українському кримінальному трилеру «Межа» (2017) словацького режисера Петера Беб'яка. Сусідні український і словацький народи завжди зберігали тісні історичні зв'язки – економічні, ку-

льтурні, політичні, але це був перший приклад співпраці на ниві кіномистецтва. Сценарій написано на основі правдивих подій, інформацію про які назбирали серед контрабандистів, поліції і митників напередодні вступу Словаччини в Шенгенську зону. В основу покладено гостросюжетну історію про оборудки контрабандистів з обох боків кордону, які відбувалися під прикриттям поліції.

Фільм став найкасовішим словацьким фільмом за всю історію словацького кінопрокату, оскільки приваблював глядачів життєвими історіями на тлі сусідніх національних культур і звичок. 20 вересня 2017 року Словацький Оскарівський комітет обрав стрічку претендентом від Словаччини на ювілейну 90-ту церемонію вручення кінопремії «Оскар» Американської академії кінематографічних мистецтв і наук у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою».

Зовсім інша доля спіткала фільм в українському прокаті, де він протримався лише три тижні, та й касові збори виявилися значно меншими: 1,74 млн. євро у Словаччині (за даними Slovakia Box Office November 9–12, 2017) і 1,3 млн. гривень в Україні (Ukraine Box Office November 30–December 3, 2017). На думку Андрія Єрмака, продюсера стрічки з українського боку, в неефективному її просуванні на український ринок завинив дистриб'ютор.

Динамізм сюжету, гостре протиставлення життєвих позицій з обох боків кордону вимагали й відповідного музичного супроводу. З ідеєю створення спеціальної пісні для фільму «Межа» звернулися до керівника групи ІМТ Smile Івана Таслера. Той взяв за основу відому йому пісню «Hej, sokoły!», дещо аранжувавши, причому у фільмі представлено відразу три версії аранжування.



На жаль, у титрах до фільму вказано, що тільки слова української версії належать Т.Падури. Таким чином, па-дурівська мелодія виявилася універсальною, оскільки відповідала запитами і сценаристів, і музикантів, а згодом і кіноглядачів, і слухачів.

Назва пісні у виконанні групи залишилася оригінальною, але слова замінено. Автор нового тексту Владьо Пухал осучаснив зміст, максимально пов'язавши його з ідеєю фільму – необхідністю пам'ятати про межу відповідальності за скоєне перед власною совістю. Художнім уособленням совісті в пісні можна вважати птахів – соколів, які з висоти свого польоту бачать всі життєві перипетії людей. Особливу роль в акцентуації образу відіграє рефрен «Hej, hej, hej sokoly, z výšky hľadia na to všetko, čo nás bolí» (Гей, гей, соколи, з вишини дивляться на все те, що нас болить). На відміну від слів Т. Падури, у пісні звучать виразні патріотичні нотки: V dobrom aj v zlom budeš moja, / rany tie sa s tebou zhoja. / Keď je slnko, keď je zima, / ty si moja domovina (У щасті й недолі будеш моя, удари недолі загояться. І в спеку, і в холод ти моя батьківщина) через відповідний слововжиток: domovina (батьківщина), Láska moja, kraj môj drahý (любов моя, край мій рідний). У цьому контексті рядки Zvoň, zvoň, zvoň nad krajinou можна прочитати як *дзвени, дзвени, дзвени над рідною землею*, хоча країна зі словацької буквально перекладається як пейзаж, краєвид. Власне, це вже сучасна інтерпретація автентичної пісні, етична настанова людям, які повинні відчувати межу власної свободи і вболівати за долю батьківщини. У титрах до фільму пісню подавали як кавер-версію народної польсько-української пісні, але український текст приписали Т. Падури.

Її одомашненню й масифікації у Словаччині, а згодом і в Чехії посприяв не тільки новий текст, а й виразне фольклорне аранжування: у ній зазвучали скрипки, гітари й сопілки. Із такого нетрадиційного поєднання сучасних і народних інструментів і майстерного виконання в особі Ондрея Кандрача виник твір, який привабив величезну кількість слухачів, у тому числі й молодь. Пісня стала у Словаччині мегахітом літа – осені 2017 р. Про значний успіх осучасненої пісні «Hej, sokoly!» свідчить те, що офіційний відеокліп за короткий час після виходу фільму досяг понад два мільйони переглядів. На сьогоднішній день кількість переглядів одного з роликів на Ютубі перевищує цифру 7 749 610. (<https://www.youtube.com/watch?v=R34LYNQDPmM>).

Пісня так полюбилася слухачам, що, прозвучавши напередодні початку нового навчального року, аматорами відразу було створено її пародію «Hej, do školy!» («Гей, до школи!») ([https://www.youtube.com/watch?v=Tz\\_SxxWkicg](https://www.youtube.com/watch?v=Tz_SxxWkicg)). Групі IMT Smile і словакам настільки сподобалася пісня, що її назву «Hej, sokoly!» отримав цілий альбом.

Таким чином, спрацював закон тотожності наявних у творі стереотипів зі світобаченням словацьких слухачів і музикантів. Можливо, «Hej, sokoly!» полюбилася ще й тому, що вона співзвучна відомій пісні «Hej, Slovaci!», написаній у 1834 р. словаком Само Томашеком. Про її існування не міг не знати і Т. Падура, оскільки відомо, що до написання своїх «Соколів» він побував у Празі, де був учасником Слов'янського конгресу ідеологів панславізму 1848 р. [Енциклопедія історії України 2011]. Можливо, саме «Hej, Slovaci!» і надихнула барда написати свою пісню, і це припущення дозво-

ляе замкнути словацьке і польсько-українське коло цієї пісенної історії.

Чималий дар відчуття сили й емоційності поетично-музичного твору спонукав сучасних словацьких авторів до увиразнення міжкультурного колориту, і зроблено це було завдяки вкрапленню одного куплету українською мовою: «Гей, десь там, де чорні води, / сів на коня козак молодий. / Плаче молода дівчина, / їде козак з України». У такий спосіб група ІМТ Smile, кардинально осучаснивши пісню, не забула про її історичну вкоріненість, про пов'язаність минувшини із сьогоденням і тяглість тих самих проблем. Доля пісні «Hej, sokoły!» демонструє, як можна, не поступаючись минулим, успішно вийти на музичний масмедійний ринок.

Глибоке враження від фільму і пісні надихнуло українського виконавця і композитора Олега Скрипку створити свою кавер-версію. Цілком можливо, що її створення було ініційоване продюсером з українського боку А. Єрмаком, який був невдоволений прокатом стрічки в Україні і, очевидно, з метою її ефективного просування в українському прокаті познайомив музиканта з фільмом і піснею. Лідер групи «ВВ» підійшов до проекту творчо, додавши в музичну тканину багатоголосся баяну і дещо змінивши слова. Звісно, успіх пісні залежить від майстерності її виконання. У цьому плані виконавчу майстерність О. Скрипки можна порівняти з умілою грою актора, а його мистецтво – як театр, як інтерпретацію смислу.

У численних своїх інтерв'ю О. Скрипка висловив сподівання, що в його інтерпретації пісня отримає нове дихання як в нашій країні, так і за кордоном. Зокрема, він патріотично наголошував, що у словацькій і біло-

руській версіях пісні йдеться про Україну, а це «реальна популяризація нашої країни за кордоном».

У своїх міркуваннях О. Скрипка намагається на свій розсуд пояснити історію пісні, говорить про її глибоке коріння, яке сягає начебто часів Польсько-Литовського князівства, коли словаки, українці і білоруси перебували в одній державі. З часу прокату фільму і появи кавер-версії ці думки в різних інтерпретаціях почали генеруватися ЗМІ, а пісня стала трактуватися вже як народна словацько-українсько-польська. Щоправда, це знаходило спротив в окремих коментарях слухачів пісні у виконанні О. Скрипки, наприклад: «Автор цієї «народної пісні» Томаш Падура похований у селі Махнівка (Комсомольське) Козятинського району Вінницької області. І давно вона ще СЛОВАЦЬКА!!!!»

Наведений факт серед безлічі схожих показує, які видозміни відбуваються з піснею в різних національних аудиторіях та в зіткненні з масовою культурою і масовими комунікаціями. ЗМІ набагато швидше передаючи твори масової культури адресатові, тим самим відчужують їх в автора, сприяють анонімності, породжуючи нові міфи, іноді з метою різних маніпуляцій. Варто погодитися із Б. Сютюю, який стверджує, що «форми сприймання і зміст пісенного повідомлення щоразу перевизначаються використовуваними музично-мовленневими жанрами з їх іллокутивним спрямуванням та відповідними регулятивними правилами. Звичайно таке перевизначення відбувається в результаті залучення іншої семіотичної системи, яка послуговується аналогічними мовленневими жанрами (вербальна мова, засоби кіно тощо)» [Сютя 2018, с.247].

### **Висновок**

Таким чином, пісня «Hej, sokoły!» – об'єкт цього дослідження – являє собою міжкультурний комунікативний феномен, який виконує пізнавально-просвітницьку функцію в різних ракурсах прояву – історичному, світоглядному, етичному, художньо-естетичному. Такий підхід дозволив виявити в авторських інтенціях поєднання особистісного й соціального, показати роль історичних контекстів в написанні поетично-музичного твору, його жанрові, композиційні і змістові характеристики, з'ясувати особливості вербалізації поверхневих і глибинних смислів, розкрити конфігурації образів і значення слів-символів, установити тогочасного адресата і прослідкувати хвилі масифікації пісні.

У наш час під впливом мас-медіа відбувається посилення комерціалізації пісні, а оскільки вона звучить багатьма мовами, ще й глобалізації. Не можна заперечувати факт, що ЗМІ є вагомим складником масової культури, оскільки сучасна масова культура так чи інакше транслюється каналами мас-медіа, стаючи доступною для широких верств населення як у межах окремих держав, так і поза ними. Завдячуючи мас-медіа пісня «Hej, sokoły!» й надалі зазнає трансформації і культурної гомогенізації, у ході якої відбувається нове, сучасне інтонування під впливом стирання первинного змісту і нашарування вторинних, залежних від національних контекстів – просторових і часових. Поєднавши різні контексти – історичні і сучасні, пісня стала важливим фактором інкультурної і міжкультурної комунікації. У творі важливо й те, що використані в ньому стереотипи не стільки сприяють покращенню його сприйняття і розуміння, скільки для зміцнення непростого діалогу культур.

Як варіант у майбутньому можна проаналізувати рефлексію на пісню, зокрема її інтерпретацію масовим слухачем. Зробити це можна із залученням циркулярної моделі У. Шрамма та Ч. Осгуда, згідно з якою учасники комунікації (джерело і отримувач) періодично обмінюються ролями. Зворотний зв'язок дозволяє вносити корективи у своє повідомлення, коригувати дії і мету, почути один одного, а тому робить комунікацію ефективною, двобічною. При вивченні пісенного контенту саме остання модель може бути найбільш ефективною для об'єктивного пізнання реакції на твір та його інтерпретації реципієнтом. Сказане справедливе для вивчення пісні, що поширюється не тільки традиційними засобами масової комунікації, а й посередництвом нових медіа, які докорінно змінюють структуру масово-комунікативних процесів і функції учасників масової комунікації. Так, Web-сайти, інтерактивне телебачення, Інтернет, online-версії періодичних видань, зорієнтовані на музичний контент, надають можливість у режимі реального часу коментувати його в цілому чи окремі фрагменти, висловлювати свою позицію. При цьому кожна людина може вступати в діалог або полілог як із безпосереднім комунікатором, так і з його реципієнтами, іншими користувачами. Власне, ідеться про зворотну реакцію масової аудиторії на пісню «Hej, sokoły!», вивчення якої надасть аналізу завершеності.

## ЛІТЕРАТУРА

Брацка М. В. Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму : автореф. дис... канд. філол. наук. К., 2005. 20 с.

Брацкі А. Українська мова у творчості Томаша Падури // Мовні і концептуальні картини світу. 2013. Вип. 43(1). С. 185–192.

Гнатюк В. Тимко Падура. Критико-біографічний та історично-літературний нарис. Харків-Київ : Література і мистецтво, 1931. 147 с.

Гнатюк В. Тимко Падура в українському історично-культурному процесі / «Українська школа» в польському романтизмі / За ред. Сергія Ткачова. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. С.113–126.

Горбач О. Поет на межі двох націй і двох культур. До польсько-українських літературних взаємин // Сучасність. 1961. № 7. С. 32–43.

Грамши А. Массовая культура: Народные песни // Альманах «Восток». 2005. № 1/2 (25/26). URL: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_772.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_772.htm)

Дружкін Ю. С. Песня как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. 2010. № 3. С. 63–66. URL: <http://www.yuri-druzhkin.narod.ru>

Енциклопедія історії України (ЕІУ): у 10 т. / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К. : В-во «Наукова думка», 2011. Т. 8. Па–Прик. 520 с.: іл.

Єршов В. Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності. Житомир : Полісся, 2008. 624 с.

Зимомря М. Якщо вогнем і мечем, то без світла / День, 29 квітня 2004 URL: <http://incognita.day.kiev.ua/yakshho-vognem-i-mechem-to-bez-svitla.html>

Карабан Л. Томаш Падура: відомий і невідомий // Проблеми слов'янознавства. 2014. Вип. 63. С.113–122.

Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (період романтизму). К. : Наукова думка, 1971. 275 с.

Кралуєк П. Парадокси українсько-польських культурних стосунків: образи князів Вишневецьких у польській та українській літературах // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Scripta manent. Ювілейний

збірник на пошану Богдана Якимовича / НАН України, Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича. Л. : Інститут українознавства, 2012. Вип. 21. С.468–474.

Кравченко А. И. Культурология : Учебное пособие для вузов. М. : Академический Проект, Трикста, 2003. 496 с.

Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К. : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

Мусієнко Н. Мистецтво Майдану: Дослідження з соціокультурної антропології // Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2014. Вип. 10. С. 155–192.

Наконечний Р. Тисячолітня пісня і забута історія // Освіта регіону. Політологія. Психологія. Комунікації. 2011. №4. URL: <http://social-science.com.ua/article/620>

Окаринський В. Формування українолюбного напрямку в середовищі неконформістських течій в українсько-польському соціокультурному просторі (до кінця 1850-х рр.) / В. Окаринський // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини. 2012. Вип. 9. С. 35–55.

Окаринський В. Козакофільство як українсько-польська неконформістська субкультура першої третини ХІХ століття // Oriens Aliter: Časopis pro kulturu a dějiny střední a východní Evropy. Praha, 2015. №1. S. 50–72.

Полторак В. Список іменний корпусу козаків оттоманських. 1857 р. // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на Півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України. О. : СПД Бровкін О.В., 2011. Вип.6. С.114–128.

Радишевський Р. Томаш Падура – польсько-український поет // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2012. Вип. 23. С.5–17.

Радовський В. Тимко Падура: спроба роздеградування і реабілітації. Львів : Видавництво «Центр Європи», 2012. 639 с.



Радовський В. Тимко Падура: «Легковажністю є тикати фальш в історію!» чого вартує один рядок барда з Махновки // Волинь-Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. На пошану професора Володимира Олеговича Єршова. 2016. Вип. 27. С.32–41.

Титаренко Г. «Любов до істини» в Полтаві // Рідний край. 2018. №2(39). С.54–56.

Серебрякова Е. А. Влияние музыки на психофизическое состояние человека // Вестник Брянского государственного университета. 2014. № 1. С. 258–263.

Сюта Б. Взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення в контексті інтермедіальних атракцій // Інтертекстуальність та інтермедіальність: у просторі української мови, літератури та культури. Оломоуць, 2018. С.243–264.

Черненко М.М. Наш общий Гофман, или Стори поверх истории // Искусство кино. 2000. № 4. URL: <http://chernenko.org/469.shtml>

Щурат С.В. Про зв'язки Т. Падури з декабристами // Український історичний журнал. К., 1968. № 11. С. 83–84.

Bracki A. Obecność i rola języka ukraińskiego w poezji T. Padurry / A. Bracki // «Ukraińska szkoła» poetów polskich / Red. U. Makowska. – Warszawa: Wyd. UW, 2012. S. 331–347.

Droysen J.G. Historik. München, 1958, 422 s.

Inglot M. Tomasz Padura // Krzemieniec Ateny Juliusza Słowackiego / Pod red. St.Makowskiego. Warszawa, 2004. S. 257.

Jedynak S. «Szkoła ukraińska» w polskim romantyzmie / «Українська школа» в польському романтизмі / За ред. Сергія Ткачова. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. С.13–21.

Kiklewicz, A. (2014) Semantyka a pragmatyka: dialektyka wzajemnych relacji w perspektywie lingwistyki interkulturowej. W: Przegląd Wschodnioeuropejski 5/1, S. 255–281.

Kucera F. Wacław «Emir» Rzewuski (1784–1831): podróżnik i żołnierz. Praca doktorska. Poznań. 2016. 376 c. URL: [http://docplayer.pl/39267256-Uniwersytet-im-adama-](http://docplayer.pl/39267256-Uniwersytet-im-adama)

mickiewicza-w-poznaniu-wydzial-historyczny-instytut-historii-filip-kucera.html

Levinson J. Musical Thinking, Journal of Music and Meaning, Fall 2003, vol. 1, section 2. URL: <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=1.2>

**Марина Свалова**

## **АВТОРСЬКА КОЛОНКА В РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ЖУРНАЛІСТІВ**

### **Вступ**

Художньо-публіцистичний матеріал набуває соціального й естетичного значення лише за умови злагодженого функціонування всіх складників змісту та форми, тому вимагає від автора відповідного рівня літературної вправності. Адже літературна майстерність у публіцистиці – це не тільки вміння вповні розкрити тему відповідно до жанру й задуму, а й здатність установити контакт із реципієнтом, домогтися інтелектуальної та емоційної взаємодії.

*Актуальність* розвідки полягає в тому, що майбутнім журналістам необхідно навчитися працювати з художньо-публіцистичними матеріалами, визначати особливості творчого почерку досвідчених авторів для розвитку власних літературних здібностей. Авторська колонка – цікаве й неоднозначне явище сучасного медійного простору, і цим зумовлена поява відмінних підходів до визначення понять «авторська колонка» й «колумністика», про що свідчать розвідки В. Галич [Галич 2009], Л. Гурч [Гурч 2014], О. Деяк-Якобишин [Деяк-Якобишин 2011; Деяк-Якобишин 2012], І. Михайлина [Михайлин 2010], О. Морозової [Морозова 2010] та ін.

*Метою* дослідження є такі аспекти роботи з авторськими колонками О. Гембік і В. Жежери, які сприяти-

муть професійному становленню студентів. Цьому підпорядкована низка *завдань*.

По-перше, необхідно визначити особливості творчого почерку О. Гембік і В. Жежери, розкрити навчальні можливості їхніх публікацій у контексті розвитку літературної майстерності майбутніх журналістів.

По-друге, охарактеризувати таку форму творчої роботи з текстами публіцистів, як написання студентами власної авторської колонки або її фрагмента відповідно до виділених особливостей індивідуального стилю авторів.

По-третє, розробити методичні рекомендації та вправи, які б стимулювали студентів до оригінальної інтерпретації творчих знахідок колумністів, сприяли розвитку редакторських навичок, спонукали майбутніх журналістів до критичного осмислення й самостійної оцінки власних матеріалів.

*Об'єктом* дослідження є авторська колонка як засіб розвитку літературної майстерності майбутніх журналістів, *предметом* – авторські колонки О. Гембік і В. Жежери в контексті розвитку літературної майстерності студентів-журналістів. Аналіз проведено з використанням описового та порівняльного методів, за допомогою яких виявлено специфіку індивідуального творчого почерку колумністів, визначено основні аспекти роботи з авторськими колонками. Жанрово-видовий метод дав можливість розробити методичні рекомендації та вправи, які б стимулювали студентів до написання власних публіцистичних матеріалів та їхньої критичної оцінки, редагування й саморедагування.

Як зазначає Л. Гурч, «авторська колонка може бути водночас і симбіозним жанром журналістики, і формою реалізації різножанрових колумністичних текстів»

[Гурч 2014, вип. 13, с. 60]. Здійснивши аналіз різноманітних наукових підходів, дослідниця висноує, що «колонка колумніста може паралельно функціонувати як жанр і як рубрика та бути при цьому формою персоналізованої журналістики» [Гурч 2014, вип. 13, с. 61]. Той факт, що українська колумністика нині активно розвивається і в журналістському, і в письменницькому напрямках, засвідчує важливість роботи студентів із колумністичним текстом, дає можливість говорити про ефективність авторської колонки як навчального тексту (і засобу, і результату навчальної діяльності). Адже, на думку Н. Баландіної, у навчальному дискурсі текст «стає засобом навчання і, відповідно, засобом формування різноманітних компетенцій – мовної, мовленнєвої, соціокультурної тощо» [Баландіна 2013, с. 89].

На нашу думку, цікавою формою творчої роботи з авторською колонкою (як в аудиторії, так і вдома) буде написання власного тексту або його фрагмента на основі виокремлення особливостей індивідуального авторського стилю колумністів. Ці особливості викладач може описати в методичних рекомендаціях, а може порадити студентам самостійно проаналізувати творчу манеру автора. Студенти мають підготувати тексти вдома, представити й колективного обговорити на занятті, а викладач повинен оцінити не тільки рівень виконання завдання, а й рівень аналізу студентами текстів одногрупників.

### **Колонки О. Гембік у системі підготовки майбутніх журналістів**

Колонки О. Гембік – самобутнє явище, прикметне цікавою художньо-публіцистичною манерою осмислення дійсності та оригінальними способами актуалізації ва-

жливих питань сьогодення. Нами вже було досліджено специфіку психологічної взаємодії автор-читач у структурі авторської колонки О. Гембік (виділено способи психологічної взаємодії: принцип компонування матеріалу, який забезпечує максимальну реалістичність ситуації; відсутність оціночних коментарів авторки, висновків; своєрідний початок – побутова ситуація, опис героя; лаконічна влучна репліка як завершення тексту; визначено засоби впливу: лаконічні описи, деталі, колоритні діалоги, заголовки як стислі характеристики героїв) [Свалова 2016]. Ураховуючи зазначені аспекти, пропонуємо варіант практичного завдання – написання власної колонки з орієнтацією на яскраві риси творчого почерку О. Гембік.

Перша особливість творчого почерку колумністки – вдалий вибір тем та їхнє оригінальне представлення через поєднання соціальної, побутової, морально-етичної, філософської проблематики. Наприклад, колумністка вдається до цікавого початку, який не заявляє тему повністю, а інтригує читача, натякає на певні проблеми, налаштовує його на сприйняття насамперед емоційно: «Зранку коло хвіртки в дитсадок тупцяє худа висока дівчиця у шапці з мордою вовка. За кілька кроків від неї курить здоровань у потертій дублянці. У нього продовгувата сумка для техніки й сріблястий штатив на плечі. Дівчиця пожвавлюється, шойно котрась мама чи тато з дитиною наближаються до хвіртки. Тицяє картку на бейджі – телевізійники. Батьки спішають, відмахуються» [Гембік 15 січня 2018].

Авторка може також «скомпресувати» тему у вигляді експозиції (початок колонки), яка вже окреслює основні аспекти конфлікту, вводить читача у відповідний контекст через іронічні контрасти: «На столику –

фрукти, печиво, вода. Делікатна пані у джинсах із рваними дірками заносить до кабінету тацю з кавою у прозорому сервізі. Кабінет тут називають простором. Ми, батьки потенційних першокласників, на “відкритому уроці” однієї з найпросунутіших шкіл майбутнього. Вони відкриватимуться по всій Україні. Але поки що – у Києві» [Гембік 20 серпня 2018]. Сюжет колумністка вибудовує також своєрідним чином: фрукти, печиво, каву так і не куштують, бо всі зосереджені на перевагах школи, адже учні «ростимуть зі свідомістю лідера, розвиватимуть свій емоційний інтелект, творитимуть і засновуватимуть» [Гембік 20 серпня 2018].

Тема, яку авторка подала у згорнутому вигляді, остаточно розкривається влучною реплікою в кінці колонки, коли стає відомою вартість навчання: «– Ну не знаю, буду пахати, позичу, візьму кредит, нирку продам! – запалюється брюнетка в блискітках на майці. – Чоловікову, – уточнює. – Бо школа – і-де-аль-на» [Гембік 20 серпня 2018].

Отже, студенти мають знайти тему для власної колонки через спостереження за тими ситуаціями, учасниками яких вони є щодня, через фіксацію випадкових деталей.

Друга особливість – актуалізація переважно побутової ситуації, значущість якої розкривається в наступних частинах тексту. Гострий соціальний аспект у такій ситуації може бути відсутнім: «Донька відвідує арт-заняття вихідного дня, ініційовані відомим бізнесменом. Малечу 4–6 років водять до музеїв, навчають творити, ставитися критично до мистецтва, всебічно розвивають. На малюванні навіть фарби – безкоштовно» [Гембік 19 березня 2018]. Авторка може й відразу виокремлювати соціальну проблему: «Після робочого дня за-

бігаю в наш невеликий супермаркет. Яблука, огірки, хурма – все у великих ящиках. Із цінниками тут вічні нерозуміння. Апельсини двох сортів – менші й яскравіші, більші й жовтіші. Одні дорожчі, другі – дешевші. Що скільки коштує – як завжди, без допомоги не розібратися. Кличу продавців» [Гембік 26 грудня 2017].

Лаконічний діалог як основна частина тексту виконує дві важливі функції: по-перше, інформує про ситуацію, подію чи явище, є засобом створення образів через мовленнєві деталі, по-друге, налагоджує емоційний контакт із реципієнтом. Часто діалог чи фраза персонажа розпочинають колонку, налаштовуючи читача на комунікацію, на динамічний розвиток подій. Наприклад, описуючи типову ситуацію (літня жінка пропонує перехожим щось купити з рук), авторка зосереджує увагу на мовленні: «—Доця, візьми тапочки, – зненацька тицяє в руки пару готельного взуття. – За копійчку! Виручи» [Гембік 16 квітня 2018].

Мовленнєва деталь «за копійчку» розкриває тему продавання з рук та жебракування як своєрідного прибуткового «бізнесу», авторка актуалізує не лише власний досвід, а й досвід своєї колеги: «Колись колега-журналістка вирішила поцікавитися у бабці, що просила “копійчку” під храмом Святої трійці у Луцьку, чи вистачає їй на життя. І чи правда, що вона купила дітям по квартирі в обласному центрі, кілька років просячи милостиню під церквами. Старенька вдала, що питання не зрозуміла» [Гембік 16 квітня 2018]. Кінцівка колонки – іронічна констатація, у якій «копійчка» – і факт, і публіцистичний образ (символ специфічної прибуткової діяльності): «А зранку до редакції під'їхав дебелий дядько на джипі й, шморгаючи носом, сильно просив і переко-



нував, щоб не чіпала його мами. Бо вона чесно відсиділа кожну копійчку» [Гемб'юк 16 квітня 2018].

Часто авторка є учасницею комічно-конфліктних ситуацій: «Мені півгодини несуть виделку і 20 хвилин – замовлений напій. Офіціантів у київському закладі чимало, однак кожен закріплений за певним столиком – бігають, змахуючи рясні краплі поту з лоба. Ресторан пафосний, дорогий, приміщення старе, модне. Кондиціонера тут нема й не планується. Можна відкрити вікно, але його з хрюканням зачинає сусідній столик – їм дощ із вулиці крапає в салат» [Гемб'юк 23 липня 2018].

Ситуація розгортається динамічно, за принципом єдності місця, часу і дії: офіціанти поспішають якнайкраще обслужити групу британців і російськомовну жінку, що їх супроводжує, радять смачні й дорогі страви. Іноземні відвідувачі залишають щедрі чайові, а жінка, яка їх супроводжує, повертаючись по забуту парасольку, вправно забирає ті чайові з дерев'яної скарбнички на столі. Колумністка удається до прийому обрамлення – згадана на початку тексту виделка завершує історію: «Крайній столик прибирають. Виносять гору посуду й склянки. Мій офіціант сумний. Спустошений, як та дерев'яна скарбничка. Приніс мені виделку» [Гемб'юк 23 липня 2018].

Отже, актуалізуючи спочатку побутову ситуацію, подаючи діалог чи фразу персонажа, у наступних частинах колонок О. Гемб'юк розкриває тему, демонструє певні факти, окреслює соціальний контекст, вибудовує діалоги й виписує образи, але не вдається до чітких оцінок і коментарів, а спонукає читача до самостійних висновків (часто за допомогою несподіваного фіналу). Цікавими характеристиками героїв є й заголовки колонок: «Забобонний», «Красавець», «Жуліки», «Невигідна Надя»,

«Бабушка здуріла», «Задрипанка», «Конкретний чувак», «Романтична натура», «Цербер Тамара» тощо, які інтригують, налаштовують на комунікацію ще до прочитання тексту.

Третя особливість творчої манери публіцистики – яскравість художніх деталей і лаконічність описів. Нами вже було окреслено деякі аспекти специфіки роботи О. Гембік із художніми деталями [Свалова 2017]. Подальше розширення характеристики функцій художньої деталі в матеріалах колумністики.

Уведення художніх деталей забезпечує динамічне розгортання ситуації, чітко характеризує образи, надає колонці необхідної реалістичності, посилює емоцію: «У цирку – чудесно. У фойє – нові світлини із зацілованими тваринами. Кілька разів лунає оголошення, аби після вистави обов'язково висловилися, чи хочемо бачити в цирку дресированих звірів. Донька точно хоче – вже кілька днів питає, чи підемо дивитися на слона. Це родзинка нової циркової програми у столиці. Сидимо у п'ятому ряду, квитки отримали в подарунок. Захекані тітоньки снують доверху й вниз із необ'ємними продуктовими лотками. В них – попкорн, горішки, чипси, шоколад, вафлі, палички, бутерброди. По дві обслуговують кожен сектор. Збоку це скидається на килимове бомбардування» [Гембік 29 січня 2018].

Бачимо, що низка деталей – світлини з тваринами, слон, захекані тітоньки, різноманітний товар у продуктових лотках – увиразнює зображене, лаконічно вказує на всі необхідні «атрибути» ситуації, яка буде розгортатися.

Без деталі неможливо уявити авторську колонку й у контексті характеристики персонажа, вираження його внутрішнього світу чи розкриття соціального статусу,

іноді авторка наділяє навіть інтер'єр власною «психологією», що корелює з настроєм автора чи інших персонажів: «Відчуття, як у дитинстві – заплакати і втекти. У районній дитячій стоматології навіть лави з моїх 1990-х – обшарпані ніжки, червоний дерматин. На стіні інформація, що треба їсти, аби зуби були міцними. Праворуч на стенді – крокодильчик із перемотаною щелепою, намальований від руки. За тюлем на залізних кільцях – запилюжена герань. Це найближча від дому стоматологія» [Гембік 05 жовтня 2015]. О. Гембік синтезує «зовнішнє» і «внутрішнє» з метою увиразнити реалістичну картину, а також налаштувати читача на емпатію.

Оскільки авторська колонка розрахована на ефект присутності читача, максимальне залучення його до поданої автором ситуації, роздумів, переживань тощо, художня деталь у колумністиці О. Гембік важлива для конструювання описів: «Валізу з донькою пакуємо за вечір. В останній момент хапаємо в оператора гарячу ціну, отримуємо знижку й летимо в Африку. З березневого січня потрапляємо в єгипетський липень. Із прохолодного автобуса з кондиціонером – у задущливий хол готелю в нубійському стилі. Нам пропонують привітальний коктейль чорнолиці дівчата у яскравих вінках із гуцульськими стрічками. Може, така традиція? Вбираються ж мексиканці у вишиванки, подібні до українських» [Гембік 02 квітня 2018].

Це – початок колонки, у якому авторка зосереджує увагу на контрасті деталей (березневий січень і єгипетський липень, чорнолиці дівчата й вінки з гуцульськими стрічками) для того, аби, по-перше, лаконічно описати зміну ситуації, по-друге, заінтригувати читача украї-

нською атрибутикою в Єгипті, про яку конкретніше йтиметься в наступних частинах тексту.

Також низка деталей може представляти певну історію, подаючи її у прямій чи зворотній хронологічній послідовності. Наприклад, комічного ефекту колумністка досягає, фіксуючи деталі, що коротко вказують на типову «передісторію»: «На виставі у ляльковому театрі галасують діти. Батьки попивають мінералку. Обличчя в декого прим'яті. Учора святкували 1 травня. Сьогодні – ранкова вистава про трьох поросят» [Гембік 03 травня 2017]. Читач може легко спрогнозувати, що й далі відбудеться щось комічне, адже це – початок колонки.

У текстах О. Гембік художня деталь є потужним засобом створення типових образів, які можуть бути розкриті за добре відомим читачеві сценарієм, а можуть демонструвати неочікувані риси: «Пахне він чудово. Такими парфумами, що асоціюються зі шкіряним салоном авто, дорогими сигарами й ледве вловимою розкішшю. Долати підземне торгове містечко в тому шлейфі не так уже й зле. Він прямо – і я. Він повз стійку з льодяниками, а потім ліворуч, і я – туди ж. Він дістає антибактеріальні серветки й гидливо витирає руки. Вуста затиснуті у скептичну нитку» [Гембік 13 листопада 2017].

У кінці тексту, коли кохана вилила на дороге пальто персонажа каву й засипала цукром його черевики, він поводить себе нетипово, тому авторка концентрує увагу на вже відомій деталі, але в іншому контексті: «“Кицюню, то дрібниці!” – випалив він, і скептична риска його рота нарешті послабилася. Присягаюся – він навіть усміхнувся» [Гембік 13 листопада 2017].

Художні деталі в авторських колонках О. Гембік також виражають іронію, формують самоіронічний контекст, і це викликає в читача довіру, створює відповід-

ний емоційний фон для сприйняття тексту: «Георгій переїхав в Україну із Грузії, знає про неї мало. Йому казали, що тут сир дорогий, хліб смачний, а жінки доступні. Він порівняв ціну на сулугуні, й сприйняв на віру решту. “Тук-тук!” – надсилає букет смайлів мені в соцмережі. Поняття не маю, звідки він у друзях. Але спільних із ним – з десяток. Усі – дівчата. Він пропонує познайомитися ближче. Пише про українсько-грузинську дружбу, війну та їхнє вино. Підтримую розмову, бо теж люблю грузинське. Щойно з гір Гудаурі повернулися друзі, привезли пляшку хванчкари» [Гембік 12 лютого 2018].

Низка деталей – сир, хліб, жінки – увиразнює образ чоловіка-іноземця, який поверхово знає й хибно оцінює українську культуру, пасивно реагує на соціальні проблеми, тому виглядає дещо комічно: «“Замуж не вийдеш за мене? Или знаєш кого, хто вийдет?” – пише Георгій. Йому конче треба якось зачепитися в Україні. За фіктивний шлюб платить \$200. У нього чимало українок у друзях – жодна не погодилася. “Но хлеб все равно вкусный”, – підсумовує Георгій» [Гембік 12 лютого 2018].

Деталь допомагає увиразнити й риси національного характеру, на яких наголошує авторка, досягаючи комічного ефекту. Наприклад, відтворюючи ситуацію спілкування з албанцями, один із яких хоче одружитися з заможною європейкою і в такий спосіб покращити своє матеріальне становище, а інший зміг придбати омріяне: «В Албанії кожен має “Мерседес”, або прагне мати. Або в найближчих планах – його покупка. Хоч і потриманого, але обов’язково з трикутною зіркою на значку. Це рожева мрія на рівні країни. Колись тут були кілька доріг і лише 50 “мерсів” – у партійної верхівки

й найповажніших людей краю. Відколи албанці подалися на заробітки, найперше, на що збирають – новий “мерс”. Готові не їсти, не спати. Міро розповідає, як влаштувався у французькому Провансі – удень виконував чоловічу роботу в оселі фермера, уночі працював на складі, вантажив до ранку. О 5:00 звільнявся й мав цілих 2 год. на сон. “Мерседес” таки купив. Розбив його торік на гірській дорозі. Тож знову вирушає на заробітки» [Гембік 06 серпня 2018]. Так, деталь «трикутна зірка на значку» – іронічний елемент, який демонструє і характер персонажа, і ставлення авторки до описуваної ситуації.

Отже, викладач у методичних рекомендаціях може сформулювати такі творчі завдання, що стосуються саме художньої деталі та сприятимуть написанню власної колонки студентами:

1) уведення в текст портретних чи інтер’єрних деталей, які б лаконічно й вичерпно інформували про соціальний статус, фізичний або емоційний стан персонажа, стосунки з іншими персонажами;

2) стисле моделювання певної історії, ситуації через низку яскравих деталей, поданих у прямій чи зворотній хронологічній послідовності;

3) уведення в текст художніх деталей для іронічного ефекту або самоіронії;

4) використання деталей для створення типового образу (чи групи образів) [Свалова 2017].

Завдання можна ускладнювати, якщо студенти добре опанували особливості колонки як специфічного публіцистичного матеріалу, володіють прийомами створення художньо-публіцистичних текстів на високому рівні: запропонувати написати не власну колонку, а продовження самостійно обраної колонки О. Гембік че-

рез подальше розкриття ситуації, не завершеної колумністкою, через уведення нового персонажа з дотриманням закономірностей індивідуального авторського стилю (діалоги, точне збереження мовлення персонажів, лаконізм описів, іронія, самоіронія) [Свалова 2017].

Наприклад, якщо авторка розпочинає колонку з побутової ситуації, опису персонажа, його цікавої фрази чи діалогу, студенти можуть запропонувати іншу побутову ситуацію, подібну чи протилежну (із власного досвіду), увести персонажа-антипода, зосередити увагу на мовленнєвих деталях тощо. Також можна увиразнити відкритий фінал обраної колонки, сформулювати чіткий висновок, дати емоційну оцінку (із подальшим поясненням ефективності цього прийому).

Для посилення інтересу таких студентів викладач може розробити цикл вправ, орієнтованих на навмисне спотворення власних матеріалів і подальше їхне виправлення відповідно до різновидів правки (скорочення, вичитування чи переробка).

Мета таких вправ – порівняння способів роботи з деталлю О. Гембік як досвідченої авторки й відповідного результату та результатів «зловживання» деталями, їхнього безпідставного компонування й інших помилок, яких може припуститися журналіст-початківець. Так студенти розвиватимуть і журналістські, і редакторські навички.

Пропонуємо три види вправ, що різняться за рівнем складності відповідно до процесу поліпшення композиційної, логічної, художньої, інформаційної структури тексту [Свалова 2017].

1. Надмірна деталізація (наприклад, як засіб створення образів-характерів або типових образів). За таких умов точність буде шкодити розумінню суті образу чи

всього матеріалу, а виправити це можна буде за допомогою правки-скорочення (видаливши зайві деталі).

2. «Перестановка» деталей, зміна акцентів (наприклад, невмотивований акцент на зовнішності, мовленні, інтер'єрі тощо, утворення небажаних тематичних відхилень). Для відновлення композиційної та логічної цілісності студенти мають застосувати правку-доопрацювання, алгоритм здійснення якої необхідно прокоментувати.

3. Комплексне спотворення – найскладніший варіант: це і зміщення функцій художніх деталей, і надмірна деталізація, і відхилення на рівні komponування образів та розвитку сюжету. Для виправлення необхідно застосувати правку-переробку, зберігаючи основну думку, ідею та елементи індивідуального авторського стилю.

Проілюструємо це колонкою під назвою «Головняк». В основі колонки – ситуація, що демонструє некоректну поведінку мами-туристки щодо маленького сина в аеропорту. Авторка традиційно подає стислу, але яскраву й інформативну експозицію: «В аеропорту Шарму повно дітей. Сидять на пакетах, долівці, колінах. Сплять на сидіннях, руках, у рюкзаках. Ганяють тачки, будують будиночок із пустих пакетів від соку, прилипли лобами до скла, виглядають літак, кришать солодкі снеки під стільці» [Гембік 09 липня 2018].

Дія розвивається, коли раптово лунає лайка і з'являється мама одного з малюків та б'є пустуна, аж у того злітає кепка, кричить на чоловіка, який не зміг контролювати малого, бо ходив по сандвічі до кав'ярні. Якось пані тихо подає кепку малому. О. Гембік майстерно оперує двома ключовими деталями: мовленневою – «головняк» («– Дити – сплошної головняк!») [Гембік 09



липня 2018] – так виправдовується мама перед жінкою, що подала кепку малюкові) та предметною – паспорти під синіми обкладинками (тобто українські, хоч в аеропорту туристів сприйняли як росіян). Закінчує колонку авторка несподівано й без зайвих пояснень: «А я червоною. Бо їхні паспорти під синіми обкладинками – наші» [Гембік 09 липня 2018].

Бачимо, що спотворити структуру колонки можна внаслідок надмірної деталізації, за якої ключові деталі втраять змістову та емоційну виразність; якщо прибрати мовленнєву деталь, замінити її нейтральним словом, образ мами буде не настільки впізнаваним і колоритним водночас; зміна композиційного вираження теми призведе до порушення емоційно-психологічної структури, зникне ефект раптовості, текст утратить реалістичну динаміку, а це негативно вплине на сприйняття матеріалу реципієнтом, послабить інтерес.

Обмін текстами з однокласником, цілісний редакторський аналіз і правка спотвореної колонки з обґрунтуванням своїх редакторських рішень – можливий четвертий варіант роботи на заняттях, присвячених саме редагуванню журналістських (художньо-публіцистичних) матеріалів.

Отже, у першому підрозділі визначено такі особливості творчого почерку О. Гембік: оригінальне представлення тем через поєднання соціальної, побутової, морально-етичної, філософської проблематики; актуалізація переважно побутової ситуації, значущість якої розкривається в наступних частинах тексту; яскравість художніх деталей і лаконічність описів. На основі вказаних характеристик розроблено варіанти творчих завдань і вправ, які стосуються роботи з художньою деталлю в публіцистичному тексті, а також спрямовані на розвиток

редакторських навичок. Можемо констатувати, що авторські колонки О. Гембік – цікавий навчальний матеріал для формування й розвитку літературних здібностей майбутніх журналістів.

### **Колумністика В. Жежери: способи актуалізації творчих можливостей студентів**

Оригінальну манеру осмислення дійсності демонструють авторські колонки В. Жежери, близькі до замальовки, есею, щоденника, притчі. Філософська проблематика, метафоричність, психологізм, тонка іронія та самоіронія – ключові ознаки творчого почерку колумніста, що виводять його тексти за межі публіцистики, виразняючи художній складник. Ураховуючи здійснений нами аналіз образної системи колумністики В. Жежери [Свалова 2012, № 1027], визначимо ті основні аспекти, на які має звернути увагу викладач, формулюючи творче завдання – написання студентами власної колонки (із залученням матеріалів колумніста).

Перший аспект – комунікативна мета колонки В. Жежери полягає у виведенні читача за межі звичайної і звичної реальності. Тому змістовий центр публікації – філософська візія, спогад, несподівана асоціація, а не просто факт, ситуація, подія або низка подій, що їх оцінює, інтерпретує чи відтворює автор. При цьому змодельована автором картина дійсності завжди є для читача зрозумілою, знайомою, іноді навіть типовою: «До хати знадвору ввійшов кіт, і його шерсть свіжо пахне холодом і сіном. Значить, мишей у хліві ловив. Він рудої масті, тільки дуже світлої, майже прозорої. Через те, особливо в сутінках, кіт схожий на хмарку чи на клубочок жовтуватого солом'яного диму, що може враз розвіятися, щезнути, пропасти. Коли візьмеш kota на руки –

аж чудно тобі, що він є всередині своєї шерсті, й при тім самого kota там зовсім трохи» [Жежера 22 березня 2018].

Знайома картина містить, проте, контраст, протиріччя, своєрідну «несподіванку», над якою читач міркує разом із автором (наприклад, звичайний сільський кіт, одночасно схожий на хмарку чи клубочок солом'яного диму).

Прикметно, що В. Жежера вводить кілька таких образів-«несподіванок», вибудовуючи композицію тексту за асоціативним принципом: сова – «велика, мов снігова баба», дерева у світлі місяця, «як різьблені цитати з Корану на стінах Альгамбри» [Жежера 22 лютого 2018]; сніг – «як початок любові, або просто флірт, коли ще не знаєш, що з того вийде», бананова лушпайка, що її їсть коза, – «як банкнота в купюроприймачі» [Жежера 18 січня 2018]; листки, що падають із кленів, «немов важкі глечики з полиці»; сніг – «ще одне чудо, якого нам ждати вже недовго» [Жежера 26 жовтня 2017] тощо). Отже, пошук несподіваного у знайомому, новизна не факту й не погляду, позиції, а враження – основа змістової структури авторських колонок В. Жежери.

Другий аспект – мотив пригадування як рушій сюжету, спосіб психологічної взаємодії автора й читача, засіб розкриття характерів: «Цієї зими, недавно, я приохотився до того, чого дуже давно не робив – вечорами лузаю соняшникове насіння. Коли лущиш пальцями насінинку, кожну окремо, це, мабуть, схоже на те, як ченці перебирають свої кипарисові чотки. І при цьому, самі собою, згадуються речі дрібні, але дуже важливі й необхідні саме тепер» [Жежера 2011, с. 137].

Внутрішній сюжет у В. Жежери – уявна мандрівка простором і часом – глибоко ліричний, метафоризова-

ний через спогади, автор звужує простір до конкретного двору, хати, пейзажу, місця, описаних зі скрупульозною точністю, водночас наповнюючи просторовий конструкт символічним значенням: «От ще один двір, далі порожній город, іще двір, і крайня хата тьоті Олі. За нею небо відкривається на 180 градусів, а на горизонті поле обривається. Я давніше думав, що там починається Льодовитий океан. Ця ілюзія й досі лоскоче в животі. Тепер треба, щоб океан зостався по ліву руку, а просто перед очима й буде те місце, куди я хотів. Воно нерівне, бо тут колись починалася річка, що поросла рудою осокою й очеретом, де легко загубити корову, як пасеш її тут. А далі в берегах – сіро-зелені верби. До них метрів 200. Одначе я не можу ввійти всередину цього пейзажу й стою скраю. Мабуть, пропустив якусь дрібницю, щось таке, що завершило б картину й впустило мене до себе» [Жежера 02 листопада 2017].

Образи-деталі, спогади, миттеві враження тісно пов'язані з архетипними образами, які трансформуються відповідно до авторського задуму, набувають реалістичності, але не втрачають універсального значення. Наприклад, універсальний образ Дому, що «розпадається» на окремі локації (двір, хата, город, село, поле тощо), деталі, кожна з яких є важливою для цілісного образного конструкта. Цей образ читач розкодує через пригадування (мандрівку автора в часі) та його реальне переміщення (наприклад, дорога, прогулянка, оглядини старого двору тощо, які викликають певні асоціації). Образ села теж має кілька рівнів: це простір сакральний, напівреальний і водночас конкретний, поданий точно та яскраво через багатоманіття побутових деталей.

Отже, автор удається до поєднання зовнішньої площини, поданої через конкретні описи, деталі, та внутрішнього простору, який вбирає в себе ознаки зовнішнього, але набуває символічного, універсального значення, стає актуальним і для читача.

Третій аспект – надання речам, тваринам, рослинам, явищам природи особливого метафоричного звучання та емоційної значущості. Так, центральними персонажами колонок В. Жежери можуть бути водяні равлики, голос в'юна, вечірня веранда, дощ, корова, скошена трава, пух тополь, який залітає в метро, танці метеликів тощо.

Необхідно зазначити, що автор удається до поєднання тих аспектів, які, на перший погляд, не мають нічого спільного, автор виділяє непомітні, але важливі для переживання певної ситуації зв'язки, кожен образ зумовлює функціонування інших образів за принципом усепричетності: «Місце як місце, в саду. Яюсь я там стояв, а згори впала перестигла груша й лежить, стікає соком. Враз прилетів звідкись метелик-адмірал – сів, п'є сік. А оси трохи припізнилися, і їм хочеться соку. А метелик не дає – одганяє ос крильми – чисто як корова вухами відмахується од мух. Я мимоволі подумав, що корови навчилися робити отак вухами у метеликів» [Жежера 2011, с. 121].

Як бачимо, ця пейзажна замальовка демонструє суб'єктивний спосіб відтворення дійсності через надання їй нового образного звучання. Асоціації, рух художніх деталей, несподівані переходи від одного елемента пейзажу до іншого – не просто цікаві описові прийоми, а елементи роздуму, глибокого осмислення реальності через поєднання віддалених компонентів. Тому колонки В. Жежери – це завжди міркування, яке не претендує

на істинність, адже важливий сам процес установлення несподіваних зв'язків.

Четвертий аспект – іронія, що виявляється насамперед у контексті осмислення автором соціальних проблем. Хоч колумністика В. Жежери – філософсько-лірична і за тематикою, і за настроєм, і за способами взаємодії з читачем, автор удається до іронічної інтерпретації актуальних питань сьогодення, окреслюючи соціальні проблеми ніби ненароком, через призму особистого досвіду, комічної ситуації, спогаду тощо: «Це слово, можливо, відбрунькувалося в 1950-х, десь у тому самому темному й таємничому середовищі, що й поняття “вор в законі”, але також і словосполучення “восстановлення соціалістической законності”. А десь наприкінці 1960-х слово “законно” тихо зникло й більше я його не чув у тому значенні, про яке тут сказано. А коли воно знову стало популярним в останні два десятиліття, то вже нічим не нагадувало того старого школярського слова, в якому звучало захоплення й надія» [Жежера 2011, с. 202].

Світ соціальних проблем у колонках В. Жежери невіддільний від неочікуваних спогадів, ситуацій, які мають значення насамперед для автора, вписуються в його систему координат чи контрастують із нею. Злободенні проблеми, типове й нетипове в соціальному житті – органічна частина міркувань В. Жежери про багатоманітний світ, який оточує його: «Уява не хотіла впізнавати в ньому бомжа. Щонайменше – царя-вигнанця, правителя якоїсь маленької країни, задавленої могутніми сусідами десь у центрі Африки. Він ішов і зазирає в урни. І робив це знов-таки по-царськи – скося через плече, з висока. Наче не пішки йшов, а сидів на коні» [Жежера 2011, с. 184]. В. Жежера не оцінює соціальну

проблему, а фіксує власні враження, і саме протиставлення реального й того, що побачив автор, спонукає читача до роздумів.

Удається автор і до самоіронії, майстерно переплітаючи соціальний та особистий контексти: ситуації з молодим колегою Юриком, спогади про шкільне минуле, дитячі хлоп'ячі забави, залицання в молодості, служба в армії тощо. Спогади дозволяють авторові вільно комбінувати факти й деталі, знаходити відповідні зв'язки, а комічно-ліричний настрої колонки викликає в читача позитивні емоції: «Я гортав мемуари одного історика. Читаю назву розділу: “Мое знайомство з українськими дівчатами старих часів”. Я був без окулярів і, звісно, помилився: слід читати не дівчатами, а діячами старих часів. Але ж воно вже прочиталося! А для мене старі часи – кінець 1950-х, коли я ще не знав, навіщо потрібні дівчата, бо ще й не бачив їх. І ось вони чогось прийшли до нас увечері – трое. Білі кохточки й чорні спідниці нижче колін. Щось у тім було приємно-тривожне, мов гроза» [Жежера 2011, с. 56].

Не можна оминати увагою й майстерність В. Жежери комбінувати комунікативні стратегії, поєднувати розповідь, опис і роздум. Медитативний характер колонки стає динамічним завдяки процесу міркування, який розгортається перед реципієнтом, подекуди навіть через несподівані комунікативні ходи.

Так, наприклад, у колонці «Де закопані сльози» В. Жежера активізує читача через постановку неважливих, на перший погляд, проблем: «Іноді не вмійш назвати словами те, що з тобою робиться, а воно чогось здається важливим. А трудність називання в тому, що навколишній світ наче пролітає повз тебе, в ньому нема за що зачепитися й визначити координати. І зайнятий же

зранку до вечора тим чи другим ділом, і доводиш його до завершення – а тебе немає в цьому ділі, ти не залишаєш у ньому ніяких своїх слідів. Аж зло бере: ну я ж день угробив, щоб зробити це – а де воно?» [Жежера 5 липня 2018].

Філософське питання поглиблюється раптовим конкретним запитанням, що вказує, з одного боку, на своєрідну абсурдність ситуації, у якій перебуває персонаж, з іншого ж, готує читача до несподіваної розв'язки: «А в голові крутиться чудна фраза: “Де закопані мої сльози?” – ти цих слів не придумував, вони звідкись самі собою взялися» [Жежера 5 липня 2018].

Чіткої відповіді на це несподіване запитання колумніст не дає (залишаючись у рамках усталеного авторського стилю), а радше навіює її читачеві через протиставлення «місто – клаптик землі, на якому світ живий, бо постійно змінюється (село)». Ця художня антитеза набуває переконливості завдяки актуалізації окремих значущих компонентів сільського світу, які постійно змінюються й так само постійно тривають, тому автор іронічно називає їх «Сізіфовими клопотами». У кінці колонки розкривається образ «закопаних сліз» – метафора приєднання до досвіду попередніх поколінь і пошуку самого себе, своєрідне вираження родової пам'яті й духовної приналежності до роду.

Закінчення колонки можна трактувати як своєрідний висновок, що впливає з попередніх міркувань. Але саму суть цього образу автор однозначно не пояснює, активізуючи уяву реципієнта через парадокс: «А попутно відчуваєш, що твої сльози закопані десь близько. Можна й не плакати, головне – знати, що вони тут» [Жежера 5 липня 2018]. Бачимо, що автор свідомо залишає фінал відкритим, не звершуючи процесу мірку-



вання, мотивуючи реципієнта продовжувати його самостійно.

Здебільшого В. Жежера вдається до лаконічного «відмотування» певної життєвої історії, реконструюючи події у зворотній хронології через добре відпрацьований алгоритм пригадування. Наприклад, колонка «Остання корова» є своєрідним «проговорюванням» давньої травми, драматичної історії, яку автор запам'ятав на все життя: він став свідком, коли знайома жінка змушена була здати свою «не дуже молоду» корову на м'ясо. Цей момент прощання описаний дуже трепетно, колумніст відтворює ключові деталі, наголошує на психологічних моментах (корова спокійно, не озираючись, пішла по трапу на машину), завершує текст риторичним питанням-висновком: «А вслід за тим думаю: а якби озирнулася й глянула на мене – чи не було б мені зараз ще важче на душі?» [Жежера 8 листопада 2018].

Прикметно, що складні філософські категорії часу, простору, руху В. Жежера втілює в локальних деталях, які поєднуються зв'язком усепричетності (зовнішність людини, емоційний стан, пейзаж, зміна часових і просторових характеристик тощо): «День, схожий на всі попередні, підходив до кінця. А в нашій долині вечір починається трохи раніше, ніж на високих берегах. Це не сутінки, а наче густа тінь. І залягає тиша. І ось ця тиша враз ожила. Якраз тут, у нашій долині, пастух загубив двох корів. І тепер їхні імена тривожно звучали над долиною з обох берегів Хоролу, а корови десь у зарослях мовчки жували груші-дички. І мене охопило відчуття причетності, бо я колись так само губив корову, і ожила та солодка тривога, з якою її шукаєш і тепер знаєш, що знайдеться» [Жежера 16 серпня 2018].

Мотив усепричетності лежить і в основі колонки «Собака Гриша», де автор вибудовує узаємозв'язок між життям тварини та людей, і саме цей узаємозв'язок – предмет міркувань автора: йому дуже важливо просто побачити старого собаку. Життя тварини описано з психологічною точністю, воно ніби ненароком переплітається з життям людини, і важко чітко визначити, кому автор співчуває більше, хто є важливішим персонажем у типовій та водночас сумній життєвій історії.

Синтезуючи елементи опису та розповіді, В. Жежера готує читача до вже традиційного філософського висновку: «Гриша – це старий собака. З якоїсь причини для нас усіх важливо побачити його. А йому – нас. Іноді йдеш – а він вже витикається попереду, з вулички, де Ковальчукова хата, й шкутильгає назустріч на своїх трьох лапах. Четверта – неходяча, поламана, колись під машину втрапив. Ну от, біжить, махає хвостом, сміється. Йому нічого од тебе не треба, бо він у Ковальчука підобідав, значить – просто перевідатись хоче, послухати, як ти йому кажеш, що він – хороший собака Гриша. Буває, проведе аж до нашої хвіртки. Він тут колись народився – за сусідньою огорожею, де, у врем'янці, жив сторож, такий собі Ніколай, колишній медбрат з Афганської війни. Він, мабуть, звик жити отак, по-солдатськи, хоч у нього десь була й своя хата, і жінка. А тут – різнокаліберних цуценят повен двір. Усім їм Ніколай давав імена, оце ж і Гришу так назвав, а його сестру – Булькою, бо хтось із її предків – бультер'єр, і морда в неї була акуляча» [Жежера 13 вересня 2018].

Бачимо, що автор обирає найцікавіші деталі, за якими читач сам може побачити спільність долі тварини й людини, а висновок, запропонований колумністом,

– то лише один із можливих варіантів закінчення історії, яка в кожного читача може бути своя: «Чого нам важливо бачити Гришу, а йому нас? Можливо, в цьому є підтвердження однієї істини, в якій ми сумніваємося через її ефемерність. Ось вона: добре, коли з тобою зостається хоч трохи тих, кого давно знаєш, бо таким чином твоє життя не укорочується хоча б з того боку, що вже позаду» [Жежера 13 вересня 2018].

Прикладом майстерного поєднання розповіді, опису та роздуму є колонка «Кавун баби Олі». Тут важливо виокремити ті аспекти, за якими автор вибудовує тематичну структуру колонки. Перша мікротема – це сніг як окреме естетичне явище, він викликає подив, він має свою історію, опис снігу є своєрідною експозицією: «В середу зранку пішов перший сніг – настільки справжній, що й не вірилося, бо вже років два такого не траплялося. Перші снігопади були короткі, несмілі й малосильні. А цей – густий, лапятий, довгий, і од нього зробилося в світі затишно, бо природа в листопаді нестерпно порожня» [Жежера 15 листопада 2018].

Наступну мікротему автор розгортає через називання події, яка пов'язана з попередньою за асоціативним принципом (за допомогою зовнішньої деталі, що водночас виражає емоційний стан автора): «А перед тим поховали бабу Олю. Їй було 90. І якось воно у мене з оцим снігом пов'язалося. Може, через те, що свіжі могили пізньої осені здаються недоречними й незахищеними, а тепер сніг усе це укутав, приховав» [Жежера 15 листопада 2018].

Третя мікротема – філософська, В. Жежера образно втілює її в художній деталі, контрастній за кольором та емоційним наповненням: «Востанне ми з нею бачилися два місяці тому. Вона тоді вже майже не вставала

й не говорила, а от захотіла чимось пригостити. Тут гріх сказати “ні”, а обтяжувати людину так само гріх. Добре, що у веранді на столі лежав кавун з їхнього городу. Бачилися. Кавун не вимагає церемоній, от ним ми всі й причастилися, й баба з нами – і швиденько, і разом пристойно. І тепер, коли в природі поменшало барв, воно згадується: синя веранда й червоно-зелений кавун на столі» [Жежера 15 листопада 2018]. Синя веранда й червоно-зелений кавун – описовий компонент у стисло відтвореній історії, це ланка, що замикає коло спогадів, роздумів та описів, символ скороминучості й пам’яті, водночас ця яскрава деталь є відправною точкою для подальших міркувань реципієнта.

Удається В. Жежера й до опису, що містить елементи роздуму, тобто яскраві описові деталі є послідовними ланками в ланцюжку міркувань (до прикладу, у колонці «Туман»): «Таке все мокре – і опале листя, і трава, і стежка. Чого все воно мокре? Мабуть, туман – це просто дощова хмара, тільки не та, що небесна, а тутешня. Й коли в тій хмарі утворюється дощ, він позбавлений можливості падати, бо народився не в небі, а на землі. Дощ не йшов, а земля таки од нього мокра. Наче ж нічого особливого, кругообіг води в природі, а воно тобі як чудо, і ти – всередині чуда» [Жежера 01 листопада 2018]. Усунення хоча б однієї такої ланки призведе до зсуву плану опису, до порушення комунікативної логіки, деформує емоційно-психологічну структуру колонки.

Отже, виокремлюючи особливості індивідуального стилю В. Жежери, викладач має врахувати філософський характер його публікацій, переплетення соціального й особистого, функції художніх деталей, синтез лірично-комічного й ностальгійного в емоційній структурі колонки.

Нами вже було здійснено спробу аналізу методики вивчення колумністики В. Жежери [Свалова т. 5, 2012]. Зосередимося саме на написанні студентами власної авторської колонки. Ураховуючи специфіку колумністики як площини креативного самовираження автора, пропонуємо кілька рекомендацій, що, на нашу думку, сприятимуть створенню студентами оригінального колумністичного тексту з урахуванням творчих знахідок В. Жежери.

1. Змістове ядро колонки – актуалізація життєвого досвіду (майбутні журналісти можуть апелювати до родинних спогадів, несподіваних деталей, комічних ситуацій, що сталися недавно чи давно, а нині осмислені повному). Студенти мають спробувати залучити читача до власних спогадів-міркувань через контраст, протиріччя (теперішнє – минуле, дитинство – доросле життя, внутрішнє – зовнішнє). Необхідно пам'ятати, що мета колонки – не протистояння автора і світу, а інтерпретація, оригінальне потрактування того звичного й упізнаного, що оточує людину.

2. Поєднання зовнішньої площини та внутрішнього простору (переживань, вражень, асоціацій) через яскраві описи, деталі. Для цього студенти мають звернути увагу на художню деталь у текстах В. Жежери, яка виконує кілька функцій [Свалова, 2017].

По-перше, деталь може бути своєрідним «інформаційним приводом» для роздумів (саме це привертає увагу реципієнта, мотивує його міркувати разом із автором). Змістові межі деталі розширюються, вона набуває ознак факту: точності, достовірності, ідейної значущості, а перелік деталей увиразнює опис, посилює емоції, які викликає описуване явище: «От хіба тільки трохи втішає те, що весна, коли придивитися, у всій своїй скоро-

минушості все-таки часто не відходить кудись далеко, безповоротно й безслідно, а просто ховається десь усередині самої себе. Ось навпроти твого вікна наприкінці березня сороки змостили гніздо. Ще недавно його було добре видно на вершечку дерева. А потім, одного ранку, крона дерева враз окуталася хмаркою салативо-зеленого листя, й гніздо сховалося там. Дивишся й думаєш, що це майже точнісінько так, як ото картоплина ховається в землю, щоб там прорости й з неї вилупляться ще кілька таких самих» [Жежера 26 квітня 2018]. Бачимо, що гніздо – не просто пейзажна деталь, а й предмет для роздумів.

Для зацікавлення студентів їм можна запропонувати описати, виділяючи одну ключову чи кілька деталей, добре знайомі речі, з якими вони мають справу щодня, перевести опис на рівень розповіді (наприклад, написати «історію життя» кулькової ручки, якою довго користувалися чи користуються).

По-друге, художня деталь у В. Жежери уможливорює асоціативні переходи, утворення цікавих тематичних зв'язків у рамках одного спогаду (створює настрій, налаштовує на філософсько-ліричний лад): «А далі стежка. Прямо – метрів сто, між двома городами, де картопля й соняшники. І поворот на праву руку. На повороті стара груша, на ній сидів дикий голуб-припутень. Тепер їх чогось не чути, тільки горлиці. Але в них наче застуджений голос, а в того голуба був чистий» [Жежера 2011, с. 65]. Зв'язок між частинами опису суб'єктивний, кожна з них (стежка, городи з картоплею та соняшниками, груша, голуб-припутень, горлиці) може бути окремим приводом для міркувань і спогадів, проте вписується в цілісний пейзаж за законами логіки пригадування, за принципом усепричетності.

Готуючи студентів до написання колонки вдома, на занятті можна провести тренувальну вправу: майбутні журналісти мають створити колективний опис об'єкта чи розповідь про подію, додаючи «ланцюжком» за асоціативним принципом яскраві несподівані деталі. Потім порівняти первинну асоціацію-деталь із останньою і встановити, наскільки суттєвим є тематичне відхилення, чи вмотивоване воно змістом, чи реалізує певну естетичну мету.

По-третє, художня деталь допомагає поєднати конкретне й абстрактне (вивести спогад на рівень філософського міркування): «Бо кожен новий серпень не схожий на торішній, і його ще треба впізнати – який він. От колись трапився такий, що було багато шершнів, дуже неспокійних. Вони лізли в борщ удень і сердито стукали в освітлені вікна веранди пізно вночі, як дядьки, що шукають похмелитися» [Жежера 2011, с. 120]. Шершні в цьому контексті – важлива деталь, що напшовхує на висновки про мінливість життя і світу й важливість кожного короткого – неповторного – моменту.

Можна запропонувати студентам обрати для майбутньої колонки таку типову життєву ситуацію, яка потребуватиме акцентів на контрастних деталях. Як правило, студенти обирають ситуацію дороги (повернення з навчання додому, подорож тощо), зосереджуючи увагу на контрастних зовнішніх і психологічних деталях (наприклад, холодний дощ за вікном автобуса і приємна композиція у плеєрі, що налаштовує на філософські роздуми).

3. У центрі авторської колонки має бути особливий образ: метафоризоване явище природи, побутовий предмет, рослина тощо. Цей художній прийом вимагає не лише вміння зосереджуватися на фактах, а й серйозної

літературної майстерності, адже студенти повинні не просто обрати цікавого «персонажа», а й подати його «історію» так, щоб вона була актуальною для читача, спонукала його міркувати, викликала відповідні емоції, мотивувала зробити висновки самостійно.

Допомогти визначити такого «персонажа» можуть заголовки колонок В. Жежери, які прямо або в метафоричній формі презентують ключовий образ, але повністю не розкривають тему: «Господні комарики», «Початок снігу», «Кіт у сутінках», «Равлики», «Танці метеликів», «Відкладене літо», «Течія вечора», «Зачарований картуз», «Забута водовозка» тощо.

4. Відтворення типової життєвої ситуації, пошук особливо значущого й нового в давно відомому – ефективний спосіб ненав'язливо, без зайвих оціночних суджень і коментарів підштовхнути читача до осмислення актуальних соціальних питань. Студентам можна запропонувати скласти невеликий список тих актуальних проблем, які хвилюють їх чи їхніх знайомих, обираючи для кожного питання свого «персонажа» – людину, явище природи, населений пункт, деталь побуту тощо. Через ситуацію взаємодії автора та цих «персонажів» можна подати важливе соціальне питання, а засоби комічного – іронія чи самоіронія – допоможуть увиразнити, конкретизувати проблему, максимально наблизивши її до реципієнта.

Для зіставлення творчої манери В. Жежери й О. Гембік (алгоритму розкриття тем, специфіки компонування матеріалу, засобів взаємодії з реципієнтом тощо) викладач може поділити студентів на дві групи, розробити кілька творчих завдань, виконуючи які майбутні журналісти мають написати колонки, присвячені одній самостійно обраній темі, але відповідно до особли-



востей стилю певного автора. В основі таких завдань – протиставлення, тому творчі результати мають бути протилежними, проте спрямованими на розкриття спільної теми. Отже, викладач може запропонувати наступні завдання, що сприятимуть створенню цілісного тексту.

1. Обрати для концентрації ідеї колонки та її максимального вираження образ: а) предмет, явище природи, метафоризований простір (село, поле, двір, хата, ліс, сад, дорога, стежка та ін.); б) образ-тип або образ-характер.

2. Обрати відповідний тип композиції: а) синтез оповідної, описової з елементами роздуму; б) діалогова композиція з елементами опису й розповіді.

3. Обрати спосіб розгортання ситуації: а) пригадування, асоціативний принцип; б) діалог, реалістичний опис побутової ситуації.

4. Обрати площину функціонування художньої деталі: а) символічна, внутрішня, психологічна; б) характеротворча, зовнішня, описова.

Виконавши завдання, студенти мають прокоментувати ефективність кожного з аспектів, порівняти тексти, визначити ті компоненти, які потребують редагування. Рекомендації викладача щодо написання колонки мають урахувувати особливості авторського стилю колумністів та допомагати студентам оригінально інтерпретувати їх.

Отже, у другому підрозділі досліджено специфіку колумністики В. Жежери на рівні таких характеристик: комунікативна мета колонки, що полягає у виведенні читача за межі звичайної і звичної реальності; мотив пригадування як рушій сюжету, спосіб психологічної взаємодії автора й читача, засіб розкриття характерів;

особливе метафоричне звучання та емоційна значущість речей, рослин, явищ природи тощо; філософський характер, іронічність. На цій основі розроблено систему завдань, орієнтованих на зіставлення творчої манери В. Жежери й О. Гембік (алгоритму розкриття тем, способів компоновання матеріалу, засобів взаємодії з реципієнтом тощо).

### **Висновок**

Отже, на основі творчих знахідок О. Гембік і В. Жежери викладач може ефективно організувати роботу студентів, сприяючи таким чином розвитку літературної майстерності майбутніх журналістів, спонукаючи їх до критичного осмислення власних текстів та вдосконалення ректорських навичок.

Наукова новизна полягає в тому, що в розвідці описано таку форму творчої роботи з текстами публіцистів, як написання студентами власної авторської колонки або її фрагмента відповідно до виділених особливостей індивідуального стилю авторів, розроблено відповідні творчі завдання та вправи, подано методичні рекомендації до них.

Виділено такі характеристики творчої манери О. Гембік: оригінальне представлення теми; актуалізація переважно побутової ситуації, значущість якої розкривається в наступних частинах тексту; яскравість художніх деталей і лаконічність описів. Досліджено колумністику В. Жежери в єдності наступних аспектів: філософського звучання й комунікативної мети, специфіки творення сюжету та способів психологічної взаємодії з реципієнтом. Особливу увагу зосереджено на роботі колумністів із художньою деталлю.

Практичне значення дослідження полягає в можливості впровадження його результатів на заняттях із журналістикознавчих та редакторських дисциплін (під час вивчення питань, пов'язаних із журналістською майстерністю, художньо-публіцистичними жанрами, психологією журналістської творчості, редагуванням медійних текстів тощо).

Перспективи наукових розробок у цьому напрямку: у подальшому можна зосередити увагу на зразках української письменницької колумністики, зокрема – в Інтернет-виданні «Opinion».

## ЛІТЕРАТУРА

Баландіна Н. Начальний текст: проблема визначення, типологія, функції // Філологічні науки. 2013. Вип. 14. С. 88–94.

Галич В. М. Колонка як жанр // Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка. Серія: Філологічні науки. Луганськ : Вид-во ЛНУ, 2009. № 3 (166). Ч. I. С. 223–233.

Гурч Л. А. Критерії ідентифікації авторської колонки в українському медіапросторі // Держава та регіони. Сер.: Соціальні комунікації. 2014. № 1–2. С. 60–64. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk\\_2014\\_1-2\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk_2014_1-2_14).

Гурч Л. Феномен сучасної колумністики: дефінітивний підхід // Теле- та радіожурналістика. 2014. Вип. 13. С. 56–63. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tir\\_2014\\_13\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tir_2014_13_10).

Деяк-Якобишин О. Колумністика як унікальне явище у сучасних ЗМІ // Діалог. 2012. Вип. 15. С. 241–246. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/dialog\\_2012\\_15\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/dialog_2012_15_26)

Деяк-Якобишин О. Явище колумністики: продовження наукової дискусії // Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства. 2011. Вип. 1. С. 293–299. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP\\_2011\\_1\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ZPNDZP_2011_1_25).

Михайлин І. Л. Жанр авторської колонки в масмедійних текстах Віталія Портникова // Журналістика. Лінгвістика. Дидактика : зб. наук. праць. Полтава, 2010. С. 155–160.

Морозова О. Проблема жанрової ідентифікації авторської колонки // Стиль і текст : науковий збірник / за ред. В. В. Різуна ; Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. К., 2010. Вип. 11. С. 97–106.

Свалова М. І. Методика вивчення колумністики В. Жежери (на матеріалі книги «Господні комарики») // Світ соціальних комунікацій : наук. журн. [за ред. О.М. Холода]. Т. 5. К. : КИМУ, ДонНУ, 2012. С. 127–129.

Свалова М. І. Методика роботи з художньою деталлю на заняттях із журналістикознавчих дисциплін // Актуальні проблеми журналістики в контексті сучасних соціальних комунікацій : [збірник наукових праць: за матеріалами кафедральних семінарів / за ред. Н. Ф. Баландіної]. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2017. № 3. С. 71–80.

Свалова М. І. Образна система колумністики В. Жежери // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Соціальні комунікації». 2012. № 1027. Вип. 4. С. 150–154.

Свалова М. «Психологія» взаємодії автор-читач у структурі авторської колонки (за матеріалами Ю. Андруховича й О. Гембік) // Сучасний мас-медійний простір: реалії та перспективи розвитку : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (12–13 жовтня 2016 р.) [наук. ред. В. М. Каленич]. Вінниця, 2016. С. 265–270.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

Гембік О. Албанський джек-пот // Gazeta.ua. 06 серпня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_albanskij-dzhekpот/852191](https://gazeta.ua/articles/gembik/_albanskij-dzhekpот/852191).

Гембік О. Виделка // Gazeta.ua. 23 липня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_videlka/849551](https://gazeta.ua/articles/gembik/_videlka/849551).

Гембік О. Головняк // Gazeta.ua. 09 липня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_golovnyak/846733](https://gazeta.ua/articles/gembik/_golovnyak/846733).

Гембік О. Дрібниці // Gazeta.ua. 13 листопада 2017. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_dribnici/803566](https://gazeta.ua/articles/gembik/_dribnici/803566).

Гембік О. Екзотика // Gazeta.ua. 02 квітня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_ekzotika/829640](https://gazeta.ua/articles/gembik/_ekzotika/829640).

Гембік О. Ідеальна школа // Gazeta.ua. 20 серпня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_idealna-shkola/854705](https://gazeta.ua/articles/gembik/_idealna-shkola/854705).

Гембік О. Копієчка // Gazeta.ua. 16 квітня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_kopiyechka/832200](https://gazeta.ua/articles/gembik/_kopiyechka/832200).

Гембік О. Невезуха // Gazeta.ua. 15 січня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_nevezuha/814842](https://gazeta.ua/articles/gembik/_nevezuha/814842).

Гембік О. Сумний слоник // Gazeta.ua. 29 січня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_sumnij-slonik/817637](https://gazeta.ua/articles/gembik/_sumnij-slonik/817637).

Гембік О. Теля з чотирма ногами // Gazeta.ua. 19 березня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_telya-z-chotirma-nogami/826830](https://gazeta.ua/articles/gembik/_telya-z-chotirma-nogami/826830).

Гембік О. Хірург як хірург // Gazeta.ua. 05 жовтня 2015. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_hirurg-yak-hirurg/651234](https://gazeta.ua/articles/gembik/_hirurg-yak-hirurg/651234).

Гембік О. Хліб смачний // Gazeta.ua. 12 лютого 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_hlib-smachnij/820238](https://gazeta.ua/articles/gembik/_hlib-smachnij/820238).

Гембік О. Четверо // Gazeta.ua. 03 травня 2017. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_cetvero/770089](https://gazeta.ua/articles/gembik/_cetvero/770089).

Гембік О. Я – з агро // Gazeta.ua. 26 грудня 2017. URL: [https://gazeta.ua/articles/gembik/\\_a-z-agro/811639](https://gazeta.ua/articles/gembik/_a-z-agro/811639).

Жежера В. Всередині пейзажу // Gazeta.ua. 02 листопада 2017. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_vseredini-pejzazhu/801543](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_vseredini-pejzazhu/801543).

Жежера В. Господні комарики : збірка есеїв. К. : Нора-Друк, 2011. 208 с.

Жежера В. Двері світу // Gazeta.ua. 16 серпня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_dveri-svitu/854050](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_dveri-svitu/854050).

Жежера В. Де закопані сльози // Gazeta.ua. 05 липня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_de-zakopani-slozi/846077](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_de-zakopani-slozi/846077).

Жежера В. Кавун баби Олі // Gazeta.ua. 15 листопада 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_kavun-babi-oli/869747](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_kavun-babi-oli/869747).

Жежера В. Остання корова // Gazeta.ua. 08 листопада 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_ostannya-korova/868458](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_ostannya-korova/868458).

Жежера В. Собака Гриша // Gazeta.ua. 13 вересня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_sobaka-grisha/858904](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_sobaka-grisha/858904).

Жежера В. Туман // Gazeta.ua. 01 листопада 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_tuman/867309](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_tuman/867309).

Жежера В. Передчуття снігу // Gazeta.ua. 26 жовтня 2017. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_peredchuttya-snigu/800214](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_peredchuttya-snigu/800214).

Жежера В. Початок снігопаду // Gazeta.ua. 18 січня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_pochatok-snigopadu/815431](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_pochatok-snigopadu/815431).

Жежера В. Темні ночі // Gazeta.ua. 22 лютого 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_temni-nochi/822336](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_temni-nochi/822336).

Жежера В. Транзит // Gazeta.ua. 26 квітня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_tranzit/833984](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_tranzit/833984).

Жежера В. Ще трохи зими // Gazeta.ua. 22 березня 2018. URL: [https://gazeta.ua/articles/zhezhera/\\_se-trohi-zimi/827620](https://gazeta.ua/articles/zhezhera/_se-trohi-zimi/827620).

## **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

### **БАЛАНДИНА НАДІЯ ФРАНЦІВНА**

Доктор філологічних наук, професор кафедри загального та слов'янського мовознавства, завідувач кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

У колі наукових інтересів – медіалінгвістика, міжкультурна комунікація, лінгвопрагматика, перекладознавство, лінгво- і медіадидактика.

Науковий доробок нараховує понад 180 публікацій, у тому числі закордонних: у Чехії, Польщі, Німеччині, Іспанії, Росії. Серед публікацій – одноосібна монографія, три колективних монографії, 15 підручників для ЗНЗ з грифом МОН, 9 навчальних посібників.

Керівник двох держбюджетних наукових тем «Оптимізація формування комунікативної компетенції учнів ЗНЗ засобами навчального тексту».

Член редколегій трьох фахових видань – «Рідний край» (Полтава), «Наукові записки ПНПУ імені В. Г. Короленка» (Полтава), «Слов'янський збірник» (ОНУ імені І. І. Мечникова, Одеса), відповідальний ре-

дактор щорічних збірників наукових праць викладачів кафедри «Актуальні проблеми журналістики в контексті сучасних соціальних комунікацій» та студентів «Журналістика: теорія, історія, практика».

За міжнародними обмінними та гостьовими програмами викладала фундаментальні та спеціальні навчальні курси в Карловому університеті в Празі та Університеті Ф. Палацького в Оломоуці (Чехія).

Контактна адреса: [nadiyabalandina@gmail.com](mailto:nadiyabalandina@gmail.com)

### **ЗЕЛІК ОКСАНА АНДРІЙВНА**

Старший викладач кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

У колі наукових інтересів – літературознавство, літературна критика, журналістські жанри.

Науковий доробок нараховує близько 50 публікацій, у тому числі закордонних: у Польщі, Канаді, Росії.

Є членом редколегій щорічних збірників наукових праць викладачів кафедри «Актуальні проблеми журналістики в контексті сучасних соціальних комунікацій» та студентів «Журналістика: теорія, історія, практика».

Контактна адреса: [zelikoxana@gmail.com](mailto:zelikoxana@gmail.com)



## **ЛИСЕНКО ЛЕСЯ ІВАНІВНА**

Кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

У колі наукових інтересів – сучасна публіцистика, трансформаційні процеси в медіасфері, візуальна культура.

Науковий доробок нараховує 30 публікацій, у тому числі закордонних: у Польщі та Білорусі. Серед публікацій – закордонна колективна монографія.

Є членом редколегій щорічних збірників наукових праць викладачів кафедри «Актуальні проблеми журналістики в контексті сучасних соціальних комунікацій» та студентів «Журналістика: теорія, історія, практика».

Контактна адреса: [lesia.lys@gmail.com](mailto:lesia.lys@gmail.com)

## **СВАЛОВА МАРИНА ІГОРІВНА**

Кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

У колі наукових інтересів – жанри журналістики, сучасна публіцистика, медіаосвіта, редагування в ЗМК. Із означеної проблематики має близько 25 публікацій.

Керівник студентської проблемної групи «Сучасний медіатекст: імперативний, етичний, естетичний аспекти».

Координатор художньо-публіцистичного альманаху «Кольорове коло». Секретар ученої ради факультету філології та журналістики. Член журі міського та обласного етапів конкурсу Малої академії наук.

Контактна адреса: [svalova\\_m@meta.ua](mailto:svalova_m@meta.ua).

### **СЕМЕНКО СВІТЛАНА ВАСИЛІВНА**

Кандидат філологічних наук, професор кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

У колі наукових інтересів – історія української журналістики, становлення і розвиток полтавської журналістики, гендерні практики в медіа, медіаосвіта.

Науковий доробок нараховує понад 80 публікацій, у тому числі закордонних: в Австрії, Угорщині, Польщі, Білорусі та провідних фахових виданнях із соціальних комунікацій.

Є членом редколегій щорічних збірників наукових праць викладачів кафедри «Актуальні проблеми журналістики в контексті сучасних соціальних комунікацій» та студентів «Журналістика: теорія, історія, практика».

Контактна адреса: [SvitlanaSem@ukr.net](mailto:SvitlanaSem@ukr.net)

## **ШЕБЕЛІСТ СЕРГІЙ ВІКТОРОВИЧ**

Кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

У колі наукових інтересів – жанрова система журналістики, особливості розвитку есеїстики, функціонування інтелектуальної періодики, методика практичної роботи журналіста.

Науковий доробок становить близько 40 публікацій, у тому числі закордонних: у Білорусі та Польщі. Серед публікацій – колективна монографія, методичні рекомендації до фахових дисциплін.

Член редакційної колегії щорічних збірників наукових праць викладачів кафедри «Актуальні проблеми журналістики в контексті сучасних соціальних комунікацій» і студентів «Журналістика: теорія, історія, практика».

Учасник навчальних візитів і стажувань в українських і закордонних закладах вищої освіти: Український католицький університет (Львів, Україна), Центр східноєвропейських досліджень Варшавського університету (Варшава, Республіка Польща), Колегіум Східної Європи імені Яна Новака-Єзьоранського (Вроцлав, Республіка Польща).

Контактна адреса: [shebelist@ukr.net](mailto:shebelist@ukr.net)

## ЗМІСТ

**БАЛАНДІНА НАДІЯ**

*Передмова* ..... 3

**СЕМЕНКО СВІТЛАНА**

*Літературно-художні видання Полтавщини  
кінця ХХ – початку ХХІ ст.* ..... 12

**ШЕБЕЛІСТ СЕРГІЙ**

*Динаміка трансформацій журналістських  
жанрів* ..... 61

**ЗЕЛІК ОКСАНА**

*Сучасні тенденції розвитку української  
літературної критики* ..... 107

**ЛИСЕНКО ЛЕСЯ**

*Візуальна домінанта контенту книги* ..... 147

**БАЛАНДІНА НАДІЯ**

*Пісня як інтеркультурне  
комунікативне явище* ..... 177

**СВАЛОВА МАРИНА**

*Авторська колонка в розвитку  
літературної майстерності майбутніх  
журналістів* ..... 235

*Відомості про авторів* ..... 271

Наукове видання

**Текст**  
**у масових комунікаціях:**  
**множинність інтерпретацій**

Колективна монографія

Науковий редактор – **Надія Баландіна**

Художньо-технічний редактор – **Гліб Кудряшов**

Коректори – **Світлана Семенко, Сергій Шебеліст,**

**Оксана Зелік, Леся Лисенко, Марина Свалова**

Дизайн обкладинки – **Катерина Долженкова,**

**Анастасія Панкратова**

Відповідальна за випуск – **Наталія Пукас**

Підписано до друку 16.10.2018 р.

Формат 60×84/16. Гарнітура CenturySchoolbook.

Папір офсетний. Друк цифровий.

Ум.-друк. арк. 15,6. Обл.-вид. арк. 12,7.

Віддруковано в друкарні «Експрес-книга»  
вул. Благовіщенська, 20, м. Харків, 61052  
тел. (099) 044-52-64