**ГАЗЕТНО-ЖУРНАЛЬНІ ЖАНРИ**

**(Спеціальність 061 Журналістика)**

**361 гр.**

|  |
| --- |
| **Змістовий модуль 4. Сатира і гумор у художній публіцистиці**  1. Відмінність між сатирою і гумором. Поняття комічного.  2. Засоби комізму: іронія, сарказм, гіпербола, літота, гротеск, пародія, оксюморон, парадокс, чорний гумор. |
| **Література:**  1. Здоровега, В. Теорія і методика журналістської творчості / В. Здоровега. — Львів : ПАІС, 2004.  2. Історія української преси ХХ століття. — К. : НВЦ "Наша культура і наука", 2001. — 350 с.  3. Михайлин І.Л. Основи журналістики. – Підручник. – К., 2002.  4. Москаленко А. З. Основи журналістики. — К., 1994.  5. Серажим К.С. Текстознавство: підручник. – К., 2008. - С. 344 - 350.  6. Тертичний А.А. Жанры периодической пресы. Уч.пособие. – М., 2000. |
| Внутрішні взаємозв'язки категорій естетики набувають завершення у комічному, оскільки воно фіксує відсутність у явищах духовних підстав для піднесення та утвердження ідеї в образі. Категорія "комічне" відображає суперечності життя у формі естетичного піднесення над негативними його проявами та долання вад його носіїв сміхом. Сприймання явищ як комічних зумовлене такою їх внутрішньою суперечністю, за якої духовна обмеженість прагне маскуватися зовні ефектною формою. В історії естетичної думки комічне характеризується як наслідок суперечності потворного — прекрасному (Арістотель), низького — піднесеному (І. Кант), хибного — значущому (Г. Гегель), нікчемного — великому (Ліппс) тощо. Видається, що найбільш чітке визначення комічного належить М. Чернишевському. В дисертації "Естетичні відношення мистецтва до дійсності" філософ пише: комічне — "внутрішня пустота і нікчемність, що прикривається зовнішністю, яка претендує на зміст і реальне значення" [20, с. 97]. У такий спосіб він розширює визначення німецького філософа, учня Г, Гегеля, Ф.-Т. Фішера ("Естетика, або наука про прекрасне"), який пише: "Комічне — це перевага образу над ідеєю".  Початий розробки естетики комічного належать Платону (трактати "Філеб", "Бенкет") та Арістотелю ("Поетика"). У Давньому Римі дослідником комічного був Цицерон ("Про оратора", "Про обов'язки"). У добу Середньовіччя сміх перебуває поза межами офіційних сфер ідеології. Раннє християнство засуджує сміх (Тертуліан, Кіпріан, Іоанн Златоуст, Климент Александрійський), вважаючи, що християнству подобає лише серйозність. Розвиток жанру комедії у добу Відродження, а також переклад "Поетики" Арістотеля сприяли інтересу до теорії комічного (трактати Маджи "Про комічне", "Міркування про трагедію і комедію"). Питань комічного торкаються у своїх працях Р. Декарт, Б. Спіноза, Т. Гоббс, Д. Юм у зв'язку з дослідженням природи афектів. Відмінності високого стилю (трагедія) та низького (комедія) розкриті у трактатах Буало "Про поетичне мистецтво" та Дюбо "Критичні міркування щодо поезії й живопису". Теорія комічного набуває всебічного осмислення в естетиці Просвітництва (Шефтсбері, Дідро, Лессінг, Вольтер) та романтизму (Шеллінг, Жан-Поль, Кант, Шлегель, Гегель, Гейне). Теорії сміху присвячені праці А. Бергсона "Про сміх", 3. Фройда "Дотепність та її відношення до без свідомого".  Естетична теорія розкрила виразність самовияву комічних явищ, наголосивши, що вона негативна. Формою естетичної реакції на обмеженість їх змісту є сміх. Сміхова реакція на негативне — спосіб творення відстані між ним і духовною позицією суб'єкта відношення. Тому сміх над негативним має катарсичну дію. Його мета — загострити увагу на недоліках, суперечностях та кричущих вадах явища. Засобами сміху негативне відкривається настільки яскраво, що його вади стають очевидними і маскувати їх стає надзвичайно складно. Сміх є своєрідним "лікарем" життя: ефект катарсису має очисну дію, звільняючи свідомість від тягаря негативних виявів життя, що народжують відчуття безвиході. Скидаючи з п'єдесталу явища та осіб, що посіли його безпідставно, сміх розвінчує удавані цінності, формуючи натомість естетично виважений свідомий підхід до дійсності. Сміхова реакція на негативне означає, що особа не розчинилася у негативному, не сприйняла його, а піднеслася над ним і з позицій вищості сміхом реагує на негативне. Багатство естетичних якостей дійсності відображається в амбівалентності сприйняття їх суб'єктом. На естетично визначеному спрямуванні сміху як важливого джерела боротьби за досконалість наголошував М. Гоголь. Він зазначав: "Сміху боїться і останній негідник, до усього байдужий, боїться навіть той, хто нічого не боїться. Значить він служить добрій справі" [7, с. 135].  Зауважимо, що сміхова реакція не поширюється на фізичні вади людини — на людську біду. Моральне почуття накладає заборони на негативну реакцію і переводить її в духовну взаємодію — щире співчуття. Вболівання, прагнення допомогти - це естетичне реагування на названі явища. Більш того, якщо особа, незважаючи на фізичну неміч, каліцтво, не скорилася обставинам і живе духовно багатим життям, наше реагування набуває характеру піднесеного схиляння перед силою волі, мужністю.  Виборювання поля краси і добра естетично визначеними засобами означає витіснення сміхом злого й антиестетичного, тобто має морально виважений характер. Комічне виявляє слабкі сторони явищ і в естетично визначений спосіб — з допомогою адекватної міри сміху — сприяє їх удосконаленню. Тобто, сміх не перешкоджає повному самоздійсненню явища. Він ранить, часом дуже боляче, і цим допомагає подолати негативні прояви дійсності, негативні риси об'єкта. Якщо ж явище не здатне змінитися на краще, сміх виявляє цю нездатність, тобто засвідчує естетичну вичерпність його якостей. Саме тому явища, що відживають, виявляють таку вразливість до сміху. Цінність сміху в цьому випадку — в його очисній дії.  У складних ситуаціях зіткнення старого і нового життєдайна сила сміху сприяє рішучому поступу в невідоме майбутнє. Сміх допомагає весело прощатися з минулим. Моральна виправданість сміху над застарілим зумовлена об'єктивними підставами: це сміх над намаганням явища визначати собою перебіг подій та слугувати моральним авторитетом. Комічний ефект виникає саме тоді" коли виявляється безпідставність претензій на значущість. Отже, сміх робить добру справу в усіх випадках, коли його метою е спростування удаваних цінностей і у такий спосіб звільнення свідомості для нового, більш досконалого в людських стосунках, у суспільному житті, духовному досвіді тощо. О. Фортова визначила ціннісне спрямування критичного ставлення до дійсності, характерне для комічного, як діалектичний процес: "Через знищення до творення — така функція комічного в розвитку людства" [19, с. 91].  **Сміх** — засіб зняття енергетичної напруги, спосіб порятунку від явищ, що лякають неминучістю і невідворотністю. Так, людство сміхом рятується від страху смерті: у культурі багатьох народів маски смерті є неодмінним атрибутом карнавального дійства. Народ як родове ціле демонструє свою невмирущість, висміюючи безсилля смерті здолати життя. З цього походить властиве народній сміховій культурі оптимістичне, життєствердне начало. Амбівалентність образу та оптимізм — естетичні характеристики народної сміхової культури — живляться над особистісним характером сміху. Сміхове бачення світу — не витвір окремої особистості, а виявлення загального сприйняття життя народним "хоровим" цілим. Упевненість у подоланні зла та наснагу протистояти йому народжує спільність почувань — адже сміється "весь світ".  "Народна сміхова культура" — поняття, запроваджене М. Бахтіним для означення місця комічного у житті народу, постає виявом внутрішнього опору владній силі та примусу. Вчений наголошує на амбівалентності народної сміхової культури, тобто цілісності заперечно-стверджувального змісту сміху [2, с. 21]. Народна культура виробила масову — карнавальну форму вияву єдності почуття. Карнавал не знає поділу на глядачів і учасників. У масовому дійстві беруть участь усі, здобуваючи у такий спосіб відчуття всезагальної об'єднаності відношенням. За зовні веселими формами карнавал демонструє народну силу та духовні уподобання. Карнавал — одна зі стійких форм творення спорідненості почуттів, що склалася ще в часи Давнього Вави лону, пізніше поширилася на терени Римської імперії, згодом — у середньовічній Європі. Донині вона широко укорінена в культурі країн Латинської Америки, куди потрапила після відкриття Американського континенту європейцями.  Форми, в яких здійснювалося реагування на негативні явища, утворювали певний асоціативний ряд, тобто мали не прямий, а прихований характер. Відтак, естетичне реагування виникало як об'єктивний наслідок сприйняття форми прояву явища, і лише згодом, у процесі роздумів над формою, відкривався прихований глибинний сміховий пласт змісту. Скажімо, скоморохи Київської Русі, блазні у царських і королівських палацах Європи мали привілей говорити правду, але лише у "блазнівській", комічній ("необов'язковій") формі. Соціальне становище цих людей ("позастанове") мало свідчити, що вони говорять "ні від кого", а тому сприймати їх слова не обов'язково, як і реагувати на них. Однак у таких "необов'язкових" формах прихований глибокий зміст, що відображав не сприйняття насильства влади над людиною. Карнавальні, блазнівські форми — це ще і спосіб продукування спорідненості естетичного реагування на явища, які небезпечно виставляти у комічному світлі "від себе", тобто надавати реагуванню індивідуалізованих форм. Але оскільки об'єктом сміху найчастіше були (і залишаються) сильні світу цього — правителі, можновладці, представники духовної та світської гілок влади, потрібна неабияка мужність, щоби бодай у такий спосіб виголосити правду. Сміхом заперечуються не соціальні структури як такі, а спроби влади вдатися до примусу, погроз, застрашування та насильства.  **Сміх** — один із вагомих естетично оформлених способів самовиразу, спрямованих на власну особу. Виявом вищої форми самоусвідомлення є здатність сміятися над собою. Піднестися до бачення власних недоліків, сміхом розвінчувати їх — це здатність, що потребує великої мужності й свідчить про справжню силу духу. Це означає, що особа усвідомила власні слабкості Й піднеслася над ними, зробивши їх предметом сміху. Отже, внутрішньо вона вже подолала їх у собі.  Як неодноразово зазначали відомі теоретики естетики (Шіллер, Шеллінг, Гоголь, Бєлінський), уміння бачити недоліки у собі самому і сміятися над ними — вища форма естетичної освіченості. Йдеться не лише про певну особистість, а й про духовне здоров'я народу, здатного сміятися над собою. Ця проблема широко осмислена у цитованій праці М. Бахтіна, зокрема стосовно невмирущої сили народного життя. В епоху Середньовіччя народна сміхова культура виконувала роль своєрідного антипода героїко-трагічній традиції офіційної християнської культури. Остання, заперечуючи тілесне начало людини як гріховне, абсолютизувала цінність її духовного начала. Врівноважуючи однобічність такого розуміння, народ утверджував життєвість та її джерела як основу вічного відродження життя. Таку функцію зокрема виконує карнавальний сміх над матеріально-тілесним низом людини, його амбівалентністю, що є і поглинаючим, і народжуючим началом.  Ідея амбівалентності буття як становлення відтворюється у карнавальних дійствах у вигляді діалектики смерті й безсмертя, символами котрих слугують, скажімо, ножі, вбивство, вагітність, пологи, вогонь. Цій самій меті підпорядковані гротескові образи людського тіла [2, с. 274—275]. Щодо естетичної форми комічного та її духовної функції, М. Бахтін зауважує: "Сміх — не зовнішня, а суттєва внутрішня форма, котру не можна змінити на серйозну, не знищивши при цьому і не спотворивши самого змісту розкритої сміхом істини" [2, с. 105].  У добу Середньовіччя поширеними формами народної сміхової культури, окрім всенародного карнавального сміху, були фабльо (у Франції), швалки (у Німеччині), фарс, тваринний епос (на Русі) та ін. Гостросатиричний зміст творів пом'якшували сміховою формою та традиційними прийомами висміювання. Професійне мистецтво створило багату сміхову культуру, надавши її виявам градацій і нюансів у різних формах комічного — від найгостріших (сарказм, сатира) до доброзичливих (гумор, жарт) та "перехідної" (іронія).  З часів античності комічне ввійшло в сферу естетичного завдяки творчості Аристофана — видатного давньогрецького комедіографа. Він перший у світовій культурі ризикнув виставити у комічному світлі богів Олімпу (комедія "Хмари"). У новоєвропейську культуру комічне потрапляє з доби Відродження, створюючи багату скарбницю художніх форм вияву сміхового бачення світу. До всесвітньо відомих майстрів сміху належать Дж. Боккаччо (Італія), У. фон Гуттен (Німеччина), Е. Роттердамський (Голландія), В. Шекспір (Англія), М. Сервантес (Іспанія), Ф. Рабле (Франція). Саме у творчості названих митців складаються естетичні форми комічного: сатира, сарказм, іронія, гумор, жарт. (Щоправда, вже Цицерон у трактаті "Про оратора" визначає такі види смішного, як дотепність, гумор, колючість, іронія). Окремі форми комічного збагачувалися та вдосконалювалися у після ренесансний період. Скажімо, у романтизмі одним з провідних художніх засобів виразу світовідчуття героя була романтична іронія. Великий внесок у мистецтво комічного та його естетику зробили представники німецького, англійського, американського романтизму (Гофман, Гейне, Байрон, Шеллі, По). Західноєвропейська та східнослов'янські культури збагатили художню практику та естетичну теорію гострими сатиричними формами завдяки творчості Дж. Свіфта (Англія), М. Салтикова-Щедріна (Росія), Т. Шевченка та М. Гоголя (Україна).  **Комічне** — одна з форм перебування людини у свободі. Це спосіб позбутися серйозності, що властива буденній свідомості, схильній зводити дріб'язкові цінності у ранг вищих, надавати їм глобального значення. Ф. Ніцше влучно визначив комічне як "художнє звільнення від огиди, що спричинена безглуздим" [15, с. 83].  Отже, основними формами комічного, що склалися в історичному досвіді реагування людства на негативні явища дійсності, є: сарказм, сатира, іронія, гумор, жарт. Вони є градацією здатності сміхової реакції на негативні явища.  **Гумор** — вид комічного, що відображає специфіку естетичного переживання суперечності предмета сприймання: у вигляді поєднання у відношенні серйозного і сміхового начал. Особливістю гумору є утвердження об'єкта небайдужості акцентом на духовній цінності його якостей. Невипадково частим предметом жартів є забудькуватість і неуважність талановитих та геніальних особистостей, зумовлена концентрацією уваги на суттєвому при ігноруванні другорядного та дріб'язкового — несуттєвих подробиць життя. Ситуації, що виникають при цьому, створюють ефект несподіванки, підсилюючи позитивну оцінку явища. Гумористичний сміх доброзичливий, а отже, не відсторонений від предмета а, навпаки, в основі своїй ствердний. Теорія гумору ґрунтовно розроблена в естетиці романтиків, зокрема, у праці Жан-Поля "Підготовча школа естетики". Вона містить аналіз смішного, гумору, сатири, бурлеску, іронії.  **Іронія** — особливий вид комічного і категорія естетичного відношення, що відображає двоїстість смислу: видимого і прихованого. Це обернене відношення, в якому за зовні позитивною формою оцінки криється знущальний і викривально-заперечний зміст. Іронія укорінена в культурі з часів античності, але особливо широкого застосування набуває в добу Відродження у філософії гуманістів, згодом — у філософії та естетиці Просвітництва і романтизму. В естетиці К. Зольгера іронія трактується як центральний принцип творчості, що опосередковує всі складові художнього твору як цілісності, вибудовуючи їх згідно з ідеєю діалектичної єдності: реальність й ідеал, об'єктивне і суб'єктивне, матеріал й ідея тощо. Іронія розглядається також як властивість самого історичного буття та наслідків людських зусиль, що переводяться об'єктивною логікою розвитку явищ у свою протилежність.  **Сатира** (від лат. satura — мішанина) — гостра і знущальна форма емоційно-естетичного відношення, що заперечує саму сутність предмета висміювання, а отже, і його право на існування. Способом естетичного відношення є вияв внутрішньої нікчемності явища через загострення його вад, гіперболізацію (перебільшення), що акцентує риси недосконалості. Ідеал утверджується засобами сатири через викриття "анти ідеалу". Ефект вияву недосконалості засобами сатири настільки дієвий, що, як зазначав М. Чернишевський, "змушує публіку здригнутися, викликаючи відразу та гнів". Сатира індивідуалізує предмет відношення, заглиблюючись у його зміст, щоб відкрити невідповідність образу та ідеї, профанацію ідеї в образі. Тому сатира має національний та історичний зміст, конкретну спрямованість на виявлення потворного, що прагне сховатися під маскою значущого і піднесеного. Особливої сили й естетичної виразності сатира набуває у добу критичного реалізму, хоча чудові її взірці наявні й у мистецтві Відродження (Роттердамський) та Просвітництва (Свіфт).  **Сарказм** (від грец. sarkazmoz — рву м'ясо) — їдка і дошкульна іронія, що має на меті викриття явища через знущання над ним, не залишаючи жодних ілюзій щодо його якостей. Вона не лише боляче ранить, а й заперечує право явища на існування. Естетична форма, в якій здійснюється заперечення, посилений контраст між текстом і підтекстом, тим, що мається на увазі щодо сутності явища, і тим, як ця сутність відкривається у способах її вираження.  Отже, предметом комічного є явища потворного та низького, які перемагають сміх, зокрема такі його естетичні форми, як сатира та сарказм. Диференціація цих форм надзвичайно важлива з огляду естетичної міри сміху. Адже невідповідність міри здатна руйнувати духовно цінні явища. Відтак застосування естетичної міри сміху — необхідна умова естетично визначеного ставлення до явищ дійсності. Характер сміху задля збереження своєї естетичної визначеності має завжди утримувати орієнтацію на ідею досконалості, а відтак його міра має бути завжди детермінована рівнем негативності явища. Оскільки градація рис негативного в явищах надзвичайно широка, амплітуда естетичного реагування у формі комічного так само різноманітна. Це сміх від жартівливого, доброзичливого, схвального — гумористичного до гострого, викривального, нищівного — сатиричного. Лише у такий спосіб, тобто через естетичну міру, сміх відкривається своєю моральною визначеністю і лише в такий спосіб здатний впливати на життя, тобто розширювати та вдосконалювати сферу естетичного.  Естетична міра сміху визначає також рівень спроможності явища до самовдосконалення: свідомого усунення рис, що дискредитують його, спричинюючи негативну реакцію на виявлену обмеженість. Відтак моральну та естетичну максиму сміхової культури можна сформулювати так: сміятися над негативним потрібно і навіть необхідно, однак, міра сміху не повинна перевищувати негативні риси явищ, щоб не набути деструктивного, руйнівного характеру.  Руйнуючи високе і духовно вартісне, сміх набуває цинічного, деструктивного характеру. Безпідставне глузування — велике зло, тому що руйнує духовні структури особистості, дезорієнтує її в житті, намагаючись підмінити високе і шляхетне низьким та потворним. Естетична міра сміху надзвичайно важлива у педагогічному процесі. Йдеться не лише про те, що жарт — чи не найбільш доречна та естетично оформлена реакція на можливу невідповідність поведінки учня ситуації шкільного життя. Він має значно вагоміший педагогічний ефект, адже відсутня повчальність, що створює дистанцію між вчителем та учнем. Окрім того, дотепний жарт — це об'ємна і одночасно оформлена в образ реакція, що, не принижуючи гідності учня, допомагає подивитися на свій учинок збоку і усвідомити його недоречності. Тобто, сміхова реакція у формі жарту діє більш переконливо і впливає значно ефективніше, задіюючи емоційну сферу винуватця створеної ситуації.  Зрозуміло, сміхова реакція виправдана, коли йдеться про недоречності поведінки, спричинені незнанням ситуації чи неповним володінням інформацією щодо неї. Однак вона недоречна і шкідлива, якщо має місце аморальність вчинку, цинізм суджень підлітка тощо. Сміх безсилий, коли до вчинку спонукає жорстокість, підступність, загроза честі чи життю інших. Наголосимо, що виховний вплив комічного справді ефективний лише у випадку, коли віднайдена естетично виважена форма застосування сміху. Він не повинен містити жодних зазіхань на честь і людську гідність особистості.  Доброзичливий сміх широко використовується як ефективний засіб перевірки міри цінності явища. Особистість, що рефлектує над собою, іноді сама у формі жарту зауважує перед собою та іншими свої слабкі місця і, жартуючи щодо цього, обеззброює своїх можливих опонентів, самостійно доходячи висновку про необхідність усунення зауважених негативних моментів.  Отже, комічне виявляє себе у системі естетичних категорій як відношення, що ефективно власними засобами реалізує ідею вдосконалення дійсності чи запереченням негативного у ній, чи акцентуванням на окремих її вадах, у такий спосіб сприяючи усуненню рис, що гальмують повноту естетичних виявів явищ. Сміхова реакція здатна також утверджувати естетичну цінність явищ, підкреслюючи схвальне ставлення до перемоги у них духовного, вічного над плинним, другорядним, несуттєвим  **Література:**  1. Аристотель. Поетика. — К.: Мистецтво, 1967.  2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения. — М.: Худ. лит., 1990.  3. Берн Э. Философские исследования о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. — М.: Искусство, 1979.  4. Вольтер. Эстетика. — М.: Искусство, 1974.  5. Гегель Г. В. Ф. Философия истории // Соч.: В 14 т. — М.; Л.: Соцакгиз, 1935.  6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969—1971.  7. Гоголь Н. В. Поли. собр. соч.: В 14 т. — М.: Искусство, 1961. —  Т. 4.  8. Долгий В., Левинсон А. Архаическая культура и город // Вопр. философии. — 1971. — № 7.  9. Естетика / За ред. Л. Т. Левчук. — К.: Вища шк., 2006.  10. История эстетической мысли: В 5 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3.  11. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л.: ЛГУ, 1971.  12. Кант И. Критика способности суждения // Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1999.  13. Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика. — М.: Высш. шк., 1963.  14. Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4 т. — М.: Прогресс, 1985.  15. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. Г. 1.  16. Пригожий И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М.: Прогресс, 1986.  17. Рубинштейн С. Основы общей психологии. — С.-Пб.: Питер, 2000.  18. Соловьев В. Красота в природе// Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990.  19. Фортова О. Моральні проблеми художньої творчості. — К.: Мистецтво, 1977.  20. Чернышевский Н. Эстетические отношения искусства к действительности // Избр. эстетич. произведения. — М.: Искусство, 1974.  21. Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.  22. Шестаков В. Эстетические категории: опыт систематического и исторического исследования. — М.: Искусство, 1983.  23. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. — Л.: ЛГУ, 1991.  24. Шиллер Ф. Сочинения: В 7 т. — М.: Искусство, 1957. — Т. 6.  25. Шіллер Ф. Естетика. — К.: Мистецтво, 1974.  **ДЖЕРЕЛО:** [https://pidruchniki.com/14821111/etika\_ta\_estetika/spisok\_literaturi\_estetichne\_piznannya\_kategoriyi\_estetichnogo\_vidnoshennya\_]. |
| **Жанри художньої публіцистики: фейлетон і памфлет** |
| Жанри сатиричної публіцистики: фейлетон, памфлет, епіграма, пародія – з'явилися не водночас, а на різних етапах розвитку циві- лізації, у різних країнах, і лише в процесі тривалого творчого розвитку стали здобутком світової культури. Сатира як літературний  засіб відображення дійсності з метою висміювання, викриття негативних явищ суспільного життя свої початки бере у фольклорі, в громадських звичаях і обрядах. На важливості сатиричних жанрів у розвитку людської свідомості, на дієвості й силі сатири та цілеспрямованого сміху, іронії, сарказму наголошували майстри світової сатири Джонатан Свіфт, Микола Гоголь, Михайло Салтиков-Щедрін, Марк Твен, Іван Франко, Остап Вишня, Стівен Лікок.  Українську сатиричну класику прикрашають твори Івана Вишенського, Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Євгена Гребінки, Леоніда Глібова, Степана Руданського, Лесі Українки, Бориса Грінченка, Володимира Cамійленка, Осипа Маковея, Леся Мартовича. Творчість генія української літератури Тараса Шевченка, зокрема його поеми "Сон" і "Кавказ", є прикладом безстрашного сатиричного викриття антинародної політики російського царизму, національного гноблення, кріпосництва. Сатиричні твори в українській пресі середини ХІХ століття вагомо зазвучали в журналі "Основа", а на початку ХХ століття – в сатирично-гумористичному журналі часів першої російської революції "Шершень" (1906). У Харкові в той самий період видавав російський  гумористично-сатиричний журнал "Штык" (потім "Меч") Аркадій Аверченко. Часописи відзначалися дошкульними сатиричними стрілами у бік царської деспотії. Усі ці видання були невдовзі заборонені цензурою і вимушено припинили своє існування.  Кращі сатиричні видання 20-х років в Україні – це журнал "Червоний перець" (1922), а з 1927 року "Перець". Тут набуває творчої сили сатирична муза Василя Еллана-Блакитного, Остапа Вишні, Василя Чечвянського, Микити Годованця, Олександра Ковіньки та ін.  У 30-х роках сатира і сатирики в СРСР потрапили у жорна сталінських репресій, а кінець 40-х – початок 50-х років був позначений директивними розгромними постановами щодо журналів "Крокодил" та "Перець". Метафізична "Теорія безконфліктності" призвела до подальшого занепаду сатиричних жанрів. Лише на початку "хрущовської відлиги" (1953) настає поступове відродження гумору і сатири (зрозуміло, у певних цензурних межах).  Розвиток в Україні в 50–90-х роках жанрів фейлетону, памфлету, гуморески, байки, пародії, епіграми пов'язаний із діяльністю таких майстрів, як Остап Вишня, Степан Олійник, Олександр Ковінька, Федір Маківчук, Анатолій Косматенко, Павло Глазовий, Дмитро Білоус, Юрій Івакін, Василь Юхимович, Микола Подолян, Микола Білкун, Іван Сочивець, Олег Чорно-гуз, Андрій Крижанівський, Юрій Кругляк, Овсій Круковець, Євген Дудар, Юрій Прокопенко, Володимир Чепіга та ін. В українській гумористиці з'являються нові імена: Владислав Бойко (Шукайло), Михайло Прудник, Юрій Іщенко, Володимир Пальцун та ін. Зі здобуттям Україною незалежності, в умовах нелегкого шляху національного відродження на перший план вийшла політична сатира, зокрема памфлет (Євген Дудар, Павло Глазовий, Олег Чорногуз), з'являються нові сатиричні видання, набуває популярності журнал "ВУС" (Київ). Сучасна українська сатирична публіцистика чутливо реагує на зміни в суспільстві, сатирики активно шукають нові форми й засоби поєднання конфліктного та комічного, відбувається переоцінка ієрархії комедійних ситуацій.  Сьогодні немає сатириків, які займали б нейтральну позицію. Як правило, вони "прив'язані" у своїх творах до злободенних ідей і поглядів різних політичних течій, партій та рухів. Тож чекатимемо появи в сатиричній полеміці істини, яка допоможе людям знайти правильний шлях до поступу.  Фейлетон – це художньо-публіцистичний жанр, у якому комічне підґрунтя якихось негативних явищ або ситуацій розкривається шляхом інверсійної, асоціативної розробки теми, з використанням засобів алегоричності, інакомовлення. Термін "фейлетон" походить  від французького слова "feuille", що означає аркуш. У 1800 році, дбаючи про передплатників, французька газета "Journal des Debats" змінила свій формат: вона стала довшою, у неї з'явився "підвал", що його відділяли від газети старого формату виразною рискою. Те, що друкувалося під рискою, називалось "аркушем". Можна було передплатити газету з "аркушем", тобто з фейлетоном, а можна було стати передплатником видання старого формату. У такому разі "фейлетон" відрізався. Спочатку в нижній частині газети друкували всіляку різножанрову суміш: оголошення, повідомлення про театральні вистави, концерти, лекції, новини французьких мод, шаради; надалі стали друкувати вірші, короткі смішні замітки, анекдоти, уривки з поетичних та прозових творів, сатиричні коментарі до певних подій.  Понад сторіччя термін "фейлетон" мав два різні значення. Під фейлетонною рубрикою у Франції та Росії друкувалися літературні статті, рецензії (зокрема, театральні), навіть романи з продовженням. Ще в 30-ті роки минулого сторіччя відомий російський фейлетоніст Михайло Кольцов стверджував: "Фейлетон може бути поданий як нарис, сатира, подорожня кореспонденція, або, скажімо, віршами (Дем'ян Бєдний). Але насамперед це публіцистичний жанр".  Однак уже наприкінці 30-х років в українській журналістиці термін "фейлетон" став ознакою саме сатиричного жанру. Видатні майстри фейлетону XX сторіччя в українській літературі – Остап Вишня, Степан Олійник, у російській літературі – Михайло Кольцов, Ілля Ільф та Євген Петров, Михайло Булгаков. До речі, ці майстри мають цікаву спільність – усі вони народились в Україні. Притаманний українському народові гумор, оптимістичне світобачення, гостре слово ("Народ скаже, як зав'яже!"), анекдоти, прислів'я, крилаті вислови – усі ці складові, без сумніву, мали вплив на формування їхніх літературних уподобань і смаків як гумористів та сатириків.  Фейлетонові як жанру властиві інакомовлення, гротеск, іронія, сарказм. Жанр фейлетону поділяють за його ознаками. Є фейлетони з точними іменами, адресами, фактами, подіями, які мали конкретне місце. Однак існують фейлетони безадресні. Зрозуміло, що в таких творах авторська фантазія розкутіша, асоціації у створенні конкретних сатиричних образів набувають значної вибухової дії. Наприклад, у фейлетонах І. Ільфа та Є. Петрова вже самі назви "Кістяна нога", "Безтурботна тумба", "Одиниця, що веселиться" вказують на проблему, уособлену в конкретному сатиричному образі. Дослідник фейлетону Б. Стрельцов поділяє фейлетонні образи на індивідуальний образ, образ явища та образ-тезу. Індивідуальні сатиричні образи притаманні сатирико-гумористичному фейлетону. Образ  явища властивий проблемному фейлетонові, коли автор його прагне не до змалювання індивідуальних рис, а до розробки проблеми як негативного явища: "З цією метою і монтується система фактів, які всебічно розкривають суть явища, "повертають" його до читача різними сторонами і гранями. Створюється образ явища. Цей вид специфічного образу і є основним для проблемного фейлетону". Як фейлетонний образ-теза, можуть виступати різні предмети (паличка-рятівниця, шапка-невидимка, золотий ключик, чоботи-скороходи), міфологічні герої, міфологічні та казкові сюжети, приказки й прислів'я, крилаті вислови. Однак настирливе введення фейлетоністами до своїх чергових опусів певних героїв з відомих творів компрометує цю ідею.  Сьогодні фейлетон – це художньо-публіцистичний жанр сатирично-гумористичного спрямування, написаний жваво і дотепно.  Фейлетоніст повинен володіти не лише професійно-теоретичними знаннями з обраного жанру, а й мати природне чуття гумору, енергію сатирика та публіциста, відзначатися громадянським темпераментом, широким світоглядом, інтуїцією, здатністю до асоціативного мислення і алегоричної манери писання. Фейлетоніст повинен бути людиною розважливою, тверезою в пошуку істини, непохитною і мужньою. Фейлетонна манера писання вже сама по собі збуджує зацікавлення, вабить людину до читання, викликає певні емоції. Фейлетон містить у собі додаткову інформацію, суть якої полягає у своєрідному, часто-густо зовсім не сподіваному баченні явищ дійсності. В українській публіцистиці нині активно працюють у жанрі фейлетону Є. Дудар, В. Чепіга, І. Шпиталь, В. Бойко, О. Круковець, І. Сочивець, М. Прудник, Ю. Іщенко, В. Пальцун та інші  талановиті сатирики й гумористи.  Термін "памфлет", як вважає більшість дослідників, походить від двох грецьких слів: pan чи раm – тобто все і phlego – палю. Однак існує також думка, що англійське pamflet пішло від слова Pamphilios – імені героя популярної комедії ХІІ століття. Памфлет – це сатиричний твір літературно-публіцистичного жанру на злободенну тему, в якому гостро висміюється чи викривається суспільне явище негативного характеру, погляди та дії певних сил, проталежні поглядам автора твору. Критика у памфлеті звичайно буває викривальна, вона висміює, осуджує осіб чи особу того чи того штибу, що є в даному разі об'єктом критики. У західноєвропейській літературі відомі памфлети Еразма Роттердамського "Похвала глупоті", памфлети Джонатана Свіфта, Марка Твена (особливо "Лінчуючі Сполучені Штати").  Нині памфлет відображає не тільки об'єктивні сторони нашого життя, а й стрілами свого сарказму він слугує інтересам політичних сил. Сміх у памфлеті призначений для політичного знищення супротивника. У тоні памфлету звучить пристрасть. Використання сарказму, гротеску поєднується з енергійністю думки, ораторською експресією, гнівом та обуренням. Конкретні форми побудови памфлету – дуже різні. Памфлет може бути і коротким, на кілька сторінок, як більшість памфлетів Євгена Дударя. Однак є памфлети розлогі, на десятки сторінок тексту, як відомий памфлет Степана Колесника "Куди пливе ескадра". Залучивши до свого публіцистичного твору багато документальних свідчень, автор з памфлетною пристрастю розповідає про драматичну долю Чорноморського флоту в той період, коли Україна виборола свою незалежність, але флот залишався імперським і на ньому процвітала "касатоновщина". Памфлет С. Колесника ближчий до публіцистичної статті. Тобто розвиток теми відбувається у формі статті, проте водночас із постійним використанням емоційно-образних сатиричних асоціацій. Памфлет може бути побудований як діалог, відкритий лист, промова, драматургічна сцена, щоденник тощо.  Форма памфлету залежить від конкретних завдань, які ставить перед собою автор, від його сатиричного обдарування, літературного досвіду, знання творчості відомих памфлетистів минулих сторіч і нашого часу, від уміння цікаво побудувати фабулу твору, вміло організувати матеріал композиційно. Хоч би яку конкретну форму обрав автор для свого памфлету, сила його – у невідпорності сатиричної аргументації, в обґрунтованості аналізу. У памфлетному образі втілюються негативні явища у своєму концентрованому вигляді. Тому й переважають в арсеналі памфлетиста найвагоміші засоби сатиричного загострення: гіпербола, сарказм, гротеск.  Епіграма – це сатиричний жанр, який з'явився у Давній Греції і пройшов свій шлях розвитку. Спочатку епіграма (що буквально означає "напис") трактувалась як коротке славослів'я на честь богів, героїв, видатних громадян і писалася на пам'ятниках, будинках,  храмах, спеціальному посуді. Перші грецькі епіграми мали форму вірша, іноді творились у прозі. До епіграм належали також написи на надгробках. Епіграми в радянській літературі 20–30-х років часто були злісні, брутальні, принижували гідність письменника, працювали на його політичну та громадську дискредитацію, часом були підставою для фізичної розправи.  Пародія – це жартівливе або глузливе наслідування літературного твору з навмисним підкресленням і доведенням до абсурду особливостей його форми. Грецькою мовою "пародія" означає "приспів" або "протиспів".  Пародіювати – зовнішньо наслідувати форми певного твору, при якому перекручується його зміст, а всі справді наявні риси доводяться до абсурду.  Найстаріша літературна пародія, яка відома сьогодні, – "Батрахоміомахія". Це анонімна поема з 305 віршів, яку було створено у Греції не пізніше VI столітті до нашої ери. "Батрахоміомахія" (або війна жаб і мишей) зовні пародіює Гомерову "Іліаду". Сенс пародійності полягає в контрасті між "високим" стилем і "низьким" сюжетом та персонажами поеми. "Батрахоміомахію" багато наслідували у пізнішій європейській літературі, зокрема в німецькій (Ролленгаген, XVI ст.); у російській ("Война мышей и лягушек" В. Жуковського, XIX ст.). В українській літературі вдалу творчу спробу зробив  К. Думитрашко, як сам він зазначив на титулі книги "Жабомишодраківка" ("Батрахоміомахія") на нашу руську мову перештопав К. Д. "Це одна з перших спроб віршувати гекзаметром українською мовою". Пародію було видано у Петербурзі 1859 року. Костянтин Думитрашко не дуже поштиво ставився у своєму поетичному переказі  до грецьких богів, називаючи Зевса Сатурновичем, Юпітером (тобтовже торкаючись пантеону римських богів). "Жабомишодраківка" являла собою творче поєднання грецької та римської міфологій з яскравим колоритом сучасної поетові України.  Так, готуючись до бою, миші почали одягатися, лаштувати зброю:  Всі мишуки по сій мові в поход снаряджатися стали  І одяглися, немов москалі, у казенну муницю...  Кунтуші та жупани натягли із кошачої шкури,  З ґудзиків мідних побрали щити собі в лівії лапки,  Ратища ж в правих держали, ковав же їх мишачій циган...  Так споряджалися мишачі лицарі. Се ж і почули  В Жаб'ячій Січі і стали скоріше збирати громаду.  Як жанр, пародія ґрунтується на комічному відтворенні стилістики певного письменника, але часом і цілого напряму в літературі. Так, у європейському середньовіччі популярними були лицарські романи. І твір іспанського письменника Мігеля Сервантеса "Дон Кіхот" з'явився як пародія на такі романи. В його творі у пародійно-карикатурному плані перебільшувались особивості цього літературного напряму. У "Дон Кіхоті" пародіювалися канонічні образи цих романів: лицар, його зброєносець, прекрасна пані. Пародійним є весь стиль "Дон Кіхота", у тому числі пишномовне звернення до читача, залучення до початку романів сонетів, які відзначаються пародійним змістом. Варто звернути увагу на пародію Остапа Вишні, написану ним як сатиричну лекцію "Дещо з українознавства" (1923). Поділено твір на дві частини: "І. Спеціально для русотяпів", "II. Для щирих українців". Як іронічно зазначав автор, першу лекцію призначено "спеціально для тих людей, що досі ще цією справою не цікавилися, не цікавляться й не цікавитимуться". Тож Остап Вишня, іронізуючи з шовіністів, стверджує: "Україною зветься "исконно русская земля – Малая Русь, где все обильем дышет". А в другій частині так званої "лекції", яку написано для тих українців, котрі над усіма народами у світі ставлять свій народ і свою історію,  іронія теж досить дошкульна: "Ненька Україна – це держава від Гіскайського моря й до пустелі Гобі, або Шамо... Під час всесвітнього потопу ковчега збудував не Ной, а гетьман Дорошенко, що й урятував сім пар чистеньких українців, одну вишневу кісточку, з якої пішли на Вкраїні вишневі садки... Потім того вже на Україні жили єгипетські фараони, Генріх Наваррський, династія Бурбонів, Римський Папа, Іван Калита. Все це були українські гетьмани, що їх свого часу Іловайський затаїв. Дніпро на Україні – найбільша в  світі річка, йде вона від Міссісіпі, через Гольфстрім у Синєє море.  Раніш по Дніпру плавали "Титаники", але триклятущі кацапи випили Дніпро-Славуту, і він трохи ніби висох. Але то дурниця: тую воду Дніпровую за допомогою Франції з кацапів ми видавимо".  Отже, обидві частини твору мають свої, тривожні для України підтексти, деякі серйозні думки тут зашифровано, деякі подано з винятковою відвертістю. Цю гостру сатиричну пародію Остапа Вишні тримали під суворою забороною понад 60 років і лише наприкінці 80-х років було її знову надруковано.  У 50–60-х роках популярними були фейлетони кримського сатирика Євгена Баєва, надто його віршований фейлетон про п'яні походеньки в Ялті народного артиста Бориса Андреєва, який саме тоді знімався в історичному фільмі в ролі могутнього богатиря – київського князя Володимира. Тож Євген Баєв і використав у своєму фейлетоні розмір та художні особливості російських билин, пародіюючи образ п'яного богатиря та його "подвиги" на кримському курорті.  Пародіювання широковідомого твору часто використовується зовсім не для знищення або приниження авторитету певного автора. Це поширений творчий прийом травестування, коли у відомий сюжет чи у відомі образи вкладається новий зміст. Так, фейлетоністи використовують образи Одарки й Карася зі славнозвісної опери П. Гулака-Артемовського, коли потрібно написати фейлетон про тих, хто зловживає спиртними напоями. Остап Бендер з'являється у фейлетонах про новітніх пройдисвітів, а Баба-Яга чи Карабас-Барабас – у сатиричних творах про жорстоких і свавільних виродків, які знущаються зі слабких та беззахисних людей.  **ДЖЕРЕЛО:** Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво : навчальний посібник / Т. О. Приступенко, Р. В. Радчик, М. К. Василенко та ін. ; за ред. В. В. Різуна. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – 287 с. |

**ГАЗЕТНО-ЖУРНАЛЬНІ ЖАНРИ**

**(035 Середня освіта (Українська мова та література))**

**411 гр.**

|  |
| --- |
| **Публіцистика як особливий різновид журналістської діяльності.** |
| 1. Поняття публіцистика. 2. Публіцистика і публіцистичність. 3. Своєрідність природи публіцистики. 4. Об’єкт, предмет, методи публіцистики. |
| **Література:**  1. Глушко О. К. Художньо-публіцистичні жанри // Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво : навчальний посібник / Т. О. Приступенко, Р. В. Радчик, М. К. Василенко та ін. ; за ред. В. В. Різуна. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – 287 с. - С. 161 - 181. (ел.варіант)  2. Здоровега В. Й. Художньо-публіцистичне відображення. Публіцистика та її природа // Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: Підручник. - Львів: ПАІС, 2004. - С. 218 - 256.  3. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. Глава 3. Характеристика художественно-публицистических жанров: Учебное пособие. - М.: Аспект Пресс, 2000.  4. Трачук Т. А. Перший український теоретик публіцистики / Т. А. Трачук [Електронний ресурс]. - Режим доступу : http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1996  5. Ярмиш Ю. Ф. Жанри сатиричної публіцистики // Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво : навчальний посібник / Т. О. Приступенко, Р. В. Радчик, М. К. Василенко та ін. ; за ред. В. В. Різуна. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – 287 с. - С. 183 - 193. (ел.варіант) |
| Необхідність виділення й окремого тлумачення публіцистики пояснюється декількома причинами. По-перше, великим значенням, яке вона має у житті суспільства. Будучи сьогодні одним з потоків журналістської інформації, публіцистика функціонувала і продовжує функціонувати і поза ЗМІ. По-друге, публіцистика у пресі, на телебаченні відіграє не тільки особливу роль, але й своєрідно впливає на інші потоки журналістської інформації. По-третє, як і будь-яке важливе явище духовного життя, публіцистика зазнає постійних змін, трансформується, набуваючи певних нових якостей.  Слово “публіцистика” (від лат., що означає суспільний, народний) прийшло до нас з німецької, звідки було запозичене також польською, російською, болгарською, чеською та іншими слов’янськими мовах. Зокрема в українській, мабуть, одним з перших його широко почав вживати І. Франко. Натомість воно майже не вживається в англо-сакських мовах, хоч і зафіксоване в енциклопедіях та наукових словниках. (У побутово-практичному житті англійці та американці публіцистом називають агента торгової реклами. Потік журналістської інформації, який ми називаємо публіцистикою, там іменують словом “журналізм”).  Спочатку публіцистом називали того, хто займався цивільним правом, а згодом усіх, хто виступав з правових і загалом суспільних питань. У більшості словників, енциклопедій слово “публіцист” пов’язується із виступами на актуальні суспільно-політичні теми, із роботою у ЗМІ.  В. Даль пов’язував це слово з поняттям “публіка”, “публічне право”. На його думку, “публіцист, письменник, більш газетний, журнальний, із сучасних, загальних питань, з народного права”.  Публіцистика не як термін, а як певне суспільно-творче, духовне явище значно давніше від журналістики і навіть друку. Першими публіцистами древності були оратори, проповідники, священики. Один з відомих католицьких церковних діячів сказав: “Якби апостол Павло жив сьогодні, він був би публіцистом”.  Із поширенням письма публіцистика фіксується з допомогою знаків, із винайденням друкарського верстата набуває масового поширення, не припиняючи, однак, усного функціонування. Усна публіцистика наново відроджується і набуває масових масштабів у зв’язку із виникненням радіо й особливо телебачення. Нові можливості розповсюдження публіцистичного тексту дає всюдисущий Інтернет.  Історія журналістики, літератури, політичної думки, аналіз праць чи принагідних висловлювань, присвячених публіцистиці, переконує нас у тому, що цим словом, принаймні у нас. прийнято називати, хоч і близькі, та все ж не тотожні явища. Тому, на нашу думку, доцільно розрізняти публіцистику у широкому і вузькому, професійно-журналістському значенні слова. Публіцистика в широкому значенні слова включає всі публічні виступи на актуальні суспільно-політичні теми, а отже, практично всі журналістські виступи. Без сумніву, публіцистика – своєрідна ділянка духовної культури, вид творчої діяльності, вираженої у живому і писаному слові, звуці, зображенні. Вона споріднена, нерозривно зв’язана з наукою, мистецтвом, філософією, релігією, але не є, як каже Микола Шлемкевич, жодною з них.  Трактуючи публіцистику у найширшому значенні слова, М.Шлемкевич зрікається її точної логічної дефініції. Він вважає, що публіцистика не має специфічного предмета, що предмет її є водночас предметом, яким займаються і наука, і мистецтво, і релігія. Немає, на його думку, якоїсь “спеціальної публіцистичної методи”. Тому М.Шлемкевич відносить до публіцистики найдавніші промови і послання, що ними користувався найбільший публіцист християнства апостол Павло, промови Демосфена і Ціцерона, газетну і журнальну статтю, есе, ескізи, розвідки. Поряд живуть і навіть процвітають старі форми ораторства, створюючи наймодерніші типи публіцистики в радіопередачі й телевізії. До публіцистики автор відносить і “особливо актуальні, пекучо-теперішні, праці політично-ідеологічного, критично-естетичного, світоглядового змісту, які не вміщуються в поняття релігії, мистецтва, науки”2.  Така точка зору на публіцистику досить поширена в науці. І все ж, як нам здається, цілком можливий і логічно, а головне практично виправданий погляд на публіцистику у більш вузькому значенні цього слова. Що ж стосується багатьох наукових, художніх, філософських та інших творів, то у цьому випадку доцільніше говорити про їх публіцистичність (див. нижче).  Публіцистика у вузькому значенні слова, власне публіцистика – своєрідний вид літературної творчості з певними, властивими їй особливостями і внутрішніми закономірностями. Якщо публіцистика у широкому трактуванні слова справді не становить цілісного внутрішнього утворення, то власне публіцистика дає підстави для розгляду її з точки зору функцій, предмета й особливо змісту, форми, методу пізнання і відображення дійсності. Зрозуміло, у чомусь вони збігаються з іншими потоками соціальної інформації, з тією ж наукою, філософією, іншими видами журналістської інформації, а у чомусь є специфічними, особливими. Публіцистика як один із потоків мас-медійної інформації не може не виконувати чи не сприяти виконанню головних функцій ЗМІ– оперативного інформування, тлумачення подій і фактів, вираження і формування громадської думки, масової свідомості, управління соціальними процесами і т.д. Але ці свої завдання у загальному контексті газети, програмах телебачення і радіо вона реалізує шляхом прямого впливу на свідомість людей, шляхом формування відповідних поглядів, соціальних установок, домагаючись при цьому відповідних практичних результатів. Публіцистика у цьому плані відрізняється від подієвої, науково-просвітницької, естетичної інформації, як і від навіть найактуальніших філософських, соціологічних трактатів. Від подієвої інформації тим, що не просто повідомляє, а осмислює події, від науково-просвітницької інформації, від тих же наукових трактатів – своєю практичною цілеспрямованістю, спонукальністю до відповідних вчинків, своєрідністю підходу до буденних явищ різних сфер діяльності людини. Зрештою, публіцистиці властива специфічна мова і спосіб впливу на аудиторію, спорідненість з ораторським мистецтвом.  Об’єктом публіцистики, як і науки та мистецтва, є реальна суспільна дійсність у всій її складності і взаємозв’язках (включаючи економіку, виробництво, право, побут, мораль і т.д. ). Предмет же публіцистики (тобто вичленувана з метою пізнання частина, “сектор” об’єктивної дійсності) – насамперед соціальні стосунки між людьми, соціально-політичний, людинознавчий аспект виробничих, економічних, морально-етичних, мистецьких та всіляких інших явищ. Мова, таким чином, йде про відносну самостійність підходу до життя, який відрізняється від наукового і зближується з художнім.  Це, як свідчить досвід і як видно з опитування, є однією з причин популярності, читабельності публіцистики. Талант публіциста органічно включає здатність автора бачити у повсякденному житті суспільне значиме, морально-етичний смисл як незвичних, так і буденних явищ. Йому мало зафіксувати те чи інше виробниче, технічне, наукове питання. Він пропускає їх через свою чутливу душу. Щоб стати добрим публіцистом, необхідно, крім всього іншого, здолати ніби два бар’єри: якомога глибше знати об’єкт дослідження, а також вміти перебороти вузькопрофесійний підхід до реалій життя, побачити і розкрити для інших взаємозв’язок явищ, їх внутрішній соціальний зміст. Інакше, як це нерідко буває, його писання чи оповідь може у ліпшому разі зацікавити окремого фахівця. Сучасні ЗМІ дуже мало говорять (і у цьому їх слабкість) про те, що зробити в реальному житті, щоб знайти шлях його дальшого розвитку, виходу із кризового стану. І одна з причин у тому, що відсутня талановита, мисляча публіцистика. Публіцисти, якщо вони є. продовжують викривати, сварити і сваритися. Наші ЗМІ дуже важко відходять від потрібної у певний історичний момент мітинговості.  Отже, своєрідність і структура змісту – те, що суттєво виділяє публіцистику з-поміж інших потоків журналістської інформації і зближує її з наукою, політологією, соціологією, філософією. Іноді настільки, що вони зливаються. Не випадково найліпші публіцисти сьогодні – це політологи, соціологи, філософи, люди, які вміють професійно аналізувати дійсність, володіють відповідною методикою дослідження соціальних явищ.  “Публіцистика починається там, де є мисль”. – любив повторювати відомий публіцист А. Аграновський, один з тих, хто своїми публікаціями значною мірою стимулював перебудовчі процеси у колишньому союзі. “Публіцистика, – писав він, – повинна будити думку. Коли літератор, сідаючи за стіл, шукає новий поворот теми, новий сюжет, нові слова, все це робиться для того, щоб повести читача дорогою думки… Добре пише не той, хто добре пише, а той, хто добре мислить”.  У подієвій інформації зміст зводиться, як правило, до повідомлення про подію, тобто тема інформації, кажучи умовно, майже збігається з відображеним об’єктом. Тема ж публіцистичного твору – не тільки об’єкт відображення, але й певне питання, проблема. Тут важлива не тільки новизна фактів, а насамперед новизна думки. Якщо вдатись до аналогії і скористатись термінологією кібернетики, то у змісті публіцистичного твору домінує програма суб’єкта над програмою об’єкта. Вміння оригінальне мислити – одна із першорядних ознак публіцистичного таланту, але цим талант публіциста не вичерпується.  Не менш важливим є вміння автора висловити думку дохідливо, популярно, образно. Віковий досвід ораторського мистецтва, а відтак і писаної публіцистики виробив своєрідну форму цього виду духовного спілкування між людьми. В ній своєрідно поєднуються, переплітаються елементи логічно-абстрактного і конкретно-образного мислення, симбіоз поняття та образу. Публіцист вдається до використання різних видів образу, починаючи від словесного або образного виразу, художньої деталі, образної картини і закінчуючи образом-персонажем. Публіцист може використовувати образи, створені художником, а може сам творити образи, які умовно можна назвати публіцистичними. В чому їх своєрідність? Насамперед у тому, що цей вид образу органічно зрощений з поняттям, що публіцист ніби перетворює думку у живу особистість. Як підкреслив один з дослідників, “від логічного поєднання слів-понять з елементарною образністю (словесними образами), яка використовується в руслі логічного мислення публіциста, виникає нова якість – власне публіцистичний образ”.  Крім того, художні засоби, до яких вдається публіцист, дуже економні, лаконічні. Автор наносить лише окремі штрихи, виділяє суттєве, характерне, властиве багатьом людям певного типу. У публіцистиці він не просто збірний, а й часто безіменний тип.  Треба мати також на увазі, що, на відміну від епічного, драматургічного твору, в яких типовий характер самохарактеризується у дії, вчинках, публіцист більше описує, розповідає, в чому легко переконатись на прикладі будь-якого твору.  Говорячи про різновидність образів у публіцистиці, необхідно зазначити, що у цьому випадку ми маємо справу не тільки з використанням художнього і власне публіцистичного образу, а й з елементарним описом. Ці описи завжди конкретні, фактологічні, зри-мі, здатні викликати відповідне уявлення, але не піднімаються до художньої чи публіцистичної образності. Та й сам поділ образу в публіцистиці на види досить умовний. Багато залежить від жанру, манери письма, індивідуального стилю. Звичайно, у структурі статті образний елемент буде значно меншим, ніж у структурі нарису чи есе. У статті домінуватиме словесний образ, іноді деталь, рідше-лаконічна образна картина, у фейлетоні, нарисі, памфлеті -образ-персонаж. Та у публіцистиці вони підпорядковані єдиній меті – найбільш повному і яскравому розкриттю авторської думки. Крім того, у публіцистиці образ не має самостійного значення, він поєднується з логічними доказами, діловими описами явищ іфактів.  Система публіцистичної образності чимось нагадує систему образності ліричного твору. Публіцистика близька до лірики композиційно. Для неї характерний принцип асоціативного мислення, незначна роль сюжету, поєднання мислі й образу, зображення і самовираження, особлива роль не лише авторської думки, але особистості автора.  Образ автора в публіцистиці – тема окремої розмови1. Зазначимо лише, що в більшості публіцистичних творів, де, як правило, відсутні характери персонажів, саме ліричний герой-оповідач є чи не головним образом. Він формується у читацькій свідомості поступово, від твору до твору. Він може далеко не у всьому збігається з фізично існуючим автором. Оповідач мусить бути цікавим співрозмовником, знайомим-незнайомцем, якому вірить читач, глядач. Таким цікавим співрозмовником завжди були і залишаться видатні українські публіцисти від І.Вишенського і О.Довженка. Образ автора завжди самобутній у публіцистиці Миколи Хвильового, Олеся Гончара, Миколи Руденка, Євгена Сверстюка, Івана Дзюби. Особлива роль автора у телепубліцистиці, радіопубліцистиці. Досить згадати Емму Бабенко, а з молодших Олександра Ткаченка, Миколу Княжицького, Миколу Вересня, В’ячеслава Піховшека та інших.  Нарешті, кілька слів про публіцистичний метод. Метод у перекладі з грецької означає спосіб дослідження, шлях досягнення цілі. Розрізняють філософський і спеціальний методи. До останніх, на нашу думку, і належить публіцистичний метод, під яким слід розуміти спосіб досягнення мети у цьому виді творчості. На думку дослідників, публіцистичний метод слід членувати на метод вивчення, тобто систему прийомів пізнання дійсності, і метод викладу, спосіб реалізації завдання.  Найчастіше метод викладу пов’язують із документалізмом. Але ж документалізм характерний для таких наук, як історія, соціологія. Якщо особливістю публіцистичного методу вважати документалізм відтворення дійсності, то тоді не можна не погодитися із цитованим вище Миколою Шлемкевичем, який вважає, що “немає якоїсь спеціальної публіцистичної методи”. Дослідження цього складного і тонкого феномена привели нас до висновку, що творчий метод публіцистики поєднує в собі прийоми теоретичного і конкретно-образного мислення з більшими чи меншими елементами художнього мислення. Як уже зазначалось, публіцист дивиться на всі явища через політичну призму. Цілі, які-вона вирішує, породили своєрідний тип мислення, документально точне, політичне гостре, практично цілеспрямоване, доступне для широкої аудиторії. У цьому плані публіцистика споріднена із своєю праматір’ю – ораторським мистецтвом. Як і оратор, публіцист роздумує вголос. І своїм роздумуванням він спонукає до самостійного мислення своїх реципієнтів. Це не просто побажання, добрі наміри автора. Такий метод мислення породжений цілями, які постійно виконує публіцистика.  Дехто називає цей метод мислення “лабораторністю”. Оскільки головне його завдання – переконати читача, зробити його своїм однодумцем, він виносить на суд співрозмовника не тільки кінцевий результат, висновок із своїх роздумів, як це робить учений, а й у першому наближенні сам процес знаходження істини з його труднощами, сумнівами, навіть помилками. “Лабораторія” публіциста, на відміну від лабораторії вченого, відкрита для всіх. Зрозуміло, він не може подати увесь фактаж, усю опрацьовану інформацію. Але сам хід, логіка думки завжди наявна тоді, коли йдеться про складні проблеми. Саме такий метод дає змогу переконувати, а не наказувати, вчити мислити самостійно, а не нав’язувати догми. У цьому велика педагогічна роль публіцистики. Цим вона відрізняється від “чистої” науки, для якої важливо насамперед з’ясувати істину, і зближується з педагогікою, популяризацією науки, тлумаченням тих чи інших знань.  Ще однією особливістю публіцистичного методу є уже згадуване своєрідне поєднання раціонального й емоційного, сплав поняття та образу. З точки зору фізіології вищої нервової діяльності^ психології людини публіцист належить до того типу мислителя, який мислить розумно, за логікою, але має постійну тенденцію за словами бачити реальні враження, тобто те, що І. Павлов називав першими сигналами. Цим публіцистика зближується з художньою літературою, є її органічною, хоч і своєрідною, частиною.  Вивчення різних сторін цього виду творчості дає підстав зробити загальний висновок про те, що публіцистика – це твори, яких оперативно досліджуються й узагальнюються з особистих, групових, державних, загальнолюдських позицій актуальні факті та явища з метою впливу на громадську думку, суспільну свідомість, а відтак на соціальну практику. При цьому публіцист вдається до своєрідного поєднання логічно-абстрактного і конкретно образного мислення, впливаючи на розум і почуття людини, стимулюючи її певні вчинки, соціальну активність.  Публіцистика, яка виникла задовго до зародження періодичної преси, функціонує сьогодні переважно в системі масової комунікації як один з дуже важливих потоків журналістської інформації. Вона займає у системі пізнання і відображення людиною дійсності певною мірою “проміжне” місце між наукою і мистецтвом, тісна стикуючись з філософією, політикою, соціологією, релігією, педагогікою, наближаючись до тієї чи іншої форми суспільної свідомості залежно від конкретних завдань, жанрів і видів творчості, індивідуального авторського стилю та ін.  Дуже точно й образно про це сказав згадуваний уже М.Шлемкевич: “її (публіцистики у найширшому значенні слова) місце в духовній культурі образово виглядало б так: вона – це розтоплена і незрізничкована ще лява життя, в якій уже застигли ясні криштали наукових тверджень, мистецьких оформлень, релігійних символів. Звідси в публіцистиці стіпьки неясного, нечистого, незрілого, але одночасно стільки живого s скерованого в будуччину. Публіцистика – це зачатки нових кристалізацій духа і дійсности, їх передбачення, вкладені в слово. Це ембріональні зав’язки будучих оформлень тієї ляви, схоплені першими враженнями і першими їх інтерпретаціями в щоденниках, тижневиках. Після цього слідує спокійніше розроблення тих вражень і відповідей у журнальних оглядах, студіях, етюдах, есеях, аж до більших творів світоглядової публіцистики, що стоять уже на межі філософії… Коли мати на увазі таку тяглість духовного процесу, то можна сказати: публіцистика – це дрімуча філософія, а філософія – це свідома своїх далекосяжних цілей і своїх методичних засад публіцистика”.  Публіцистика, таким чином, невіддільна від науки, філософії, мистецтва та інших потоків соціальної інформації, постійно збагачується ними, зазнає їх впливу, в свою чергу зворотньо впливаючи на них. Тому маємо підстави говорити не тільки про публіцистику як певний вид творчості, а й про публіцистичність. Під останньою слід розуміти певні тенденції, елементи, ознаки публіцистики, стильові особливості, властиві насамперед іншим потокам журналістської інформації, деяким видам наукових праць, творам художньої літератури, іншим видам мистецтва, включаючи образотворче мистецтво (плакат, карикатура), музику (гімн, ода). Публіцистичність – проникнення характерного для публіцистики методу у твори непубліцистичні за своєю основою. Публіцистичність виникає тоді, коли автор прагне зворушити реципієнта, вплинути на його свідомість, викликати відповідну реакцію. Змінити не тільки уявлення, а й поведінку людини, викликати її відповідні вчинки. Поняття публіцистичності органічно включає в себе широке суспільне звучання, проблемність, тенденційність, полемічність і специфічну, властиву саме для публіцистики образність. Будь-який виступ, звернений до широкої аудиторії, тією чи іншою мірою виконує публіцистичні функції, стає публіцистичним.  Можна погодитись з тими, хто вважає журналістику професією, творчим епіцентром якої є публіцистичне осягнення дійсності з притаманною їй громадянською пристрасністю, зацікавленістю в результатах. Слід лише застерегти, що публіцистика і публіцистичність легко підмінюються риторикою. Замість глибокої схвильованості, глибинності мислення, щирої пристрасті, кровного зацікавлення в результатах слова маємо зовнішні аксесуари останніх, які виявляються в імітації глибокодумності, лжепатетиці. Це було невиліковною хворобою тоталітарної журналістики. Не здолана ця хвороба і в наші дні.  Тому виникає настійна потреба хоч найлаконічніше торкнутися публіцистики в аспекті її національного розвитку та сучасного стану.  Публіцистика займала особливе місце в духовному житті України. Це пояснюється щонайменше двома причинами: історичною долею і своєрідною ментальністю. Позбавлена протягом століть власної державності нація своє духовне утвердження і свій самозахист шукала у народній творчості та у публічному слові, спочатку усному, а згодом, при найпершій і мінімальній можливості, і друкованому. Про це говорило і писало багато дослідників. Академік О. Білецький ще у перші місяці після другої світової війни зазначає, що “українській літературі не доводилося бути тільки “мистецтвом слова”. Вона була ще в більшій мірі, ніж література російська, зразу всім: політичною трибуною, публіцистикою, філософією, криком, плачем, стогоном поневоленої народної маси”1. Ю. Барабаш теж виділяє “полемічні, публіцистичні традиції української літератури, яка протягом багатьох десятиліть змушена була відстоювати не тільки потоптані права свого народу на соціальну та національну незалежність, на власну мову, культуру, а й своє право на існування”.  М. Шлемкевич пояснює вирішальне значення публіцистики в житті українського та деяких інших слов’янських народів ще й тим, що, на відміну від Німеччини чи Франції, у яких національний світогляд формувався на університетських кафедрах, у нас він формувався переважно публіцистами, які були творцями світогляду і вчителями життя. Він наголошує також на тому, що така висока роль публіцистики у духовному бутті України пояснює “особливо наше, українське, прагнення поєднати мислення і діяння, прагнення до постійної близини духа і життя, виразниками якого були і Сковорода, і … новочасні публіцисти”. Автор припускає, що і надалі наш менталітет актуалізуватиме розвиток саме цього виду духовної творчості: “Коли сердечна туга і мрія українства не в сфері абстрактних цінностей, але в цінностях здійснюваних і переживаних, і коли згідно з цим темою українського мислення є щастя справедливого і одночасно гарного життя, тодіпубліцистика буде й далі правдоподібно осередньою і рішальною силою тих шукань і прагнень”.  Історія української публіцистики – предмет окремої розмови. Зазначимо лише, що розвиток національної публіцистики від перших зафіксованих ораторських виступів на зразок відомого “Слова” митрополита Іларіона, “Літопису Руського”, публічних трактатів і правових документів київських князів, до днів нинішніх публіцистичних творів – це справді ще не викристалізована “жива лава” думок, суджень, образів, спрямованих на захист прав на життя, на землю батьків і дідів, їх віри і традицій. І так було завжди. Відомо, що українська література ХІУ-ХУІ ст. майже поспіль просякнута полемічно-публіцистичними тенденціями. Історичні обставини складалися так, що на сторожі коло рідного люду кращі його мислителі могли поставити не власну державу, не силу закону, а лише слово у формі сотень тисяч пісень і дум, переказів, легенд і міфів, художніх, а також публіцистичних творів. У нових історичних умовах це переконливо зробив своєю вогненною поезією Тарас Шевченко, політичною прозою і науковою діяльністю інші члени Кирило-Мефодіївського Братства.  XIX століття, особливо друга його половина, породило таких гігантів публіцистичної думки, як М. Драгоманов, І. Франко, Леся Українка, М. Грушевський, М.Павлик. На зламі двох століть, коли ще продовжував активно працювати І.Франко, саме у публіцистиці обґрунтовується ідея державної незалежності України, досить яскраво продемонстрована у творчості С.Бачинського і М.Міхновсь-кого. У процесі визвольних змагань 1918-1921 рр. і після їх поразки з’явилась ціла когорта українських публіцистів різних політичних відтінків. Назвемо хоча б найвидатніших серед них. Окрім згаданого вже М.Грушевського, це такі політики і літератори, як С.Петлюра, В.Винниченко, С.Єфремов, Д.Донцов, Є.Маланюк.  Жорстокий тоталітарний режим, встановлений в Україні, зробив усе для того, щоб поступово придушити вільне слово. Арешти українських письменників, учених, журналістів, самогубство М.Хвильового, а головне організація страшного голодомору, призвели до того, що публіцистичне слово могло існувати лише на еміграції або у підпіллі.  До 1944 року в Західній Україні, а після другої світової війни у Західній Німеччині, США, Канаді, інших країнах Заходу працювали талановиті політики і публіцисти: С.Бандера, Д.Донцов, Я.Стецько, І.Багряний, О.Ольжич, Р.Рахманний, І.Кедрин-Рудницький, М.Шлемкевич і багато інших.  **ДЖЕРЕЛО:** **https://studfile.net/preview/2265389/page:22/** |
| **Нарис** |
| 1. Дефініція та різновиди нарису. 2. Структурна організація нарису. 3. Художні елементи нарису: пейзаж, деталь, портретна характеристика. 4. Нарисовий тип оповіді. |
| **Література:**  1. Глушко О. К. Художньо-публіцистичні жанри // Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво : навчальний посібник / Т. О. Приступенко, Р. В. Радчик, М. К. Василенко та ін. ; за ред. В. В. Різуна. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – 287 с. - С. 161 - 181. (ел.варіант)  2. Здоровега В. Й. Художньо-публіцистичне відображення. Публіцистика та її природа // Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: Підручник. - Львів: ПАІС, 2004. - С. 218 - 256.  3. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. Глава 3. Характеристика художественно-публицистических жанров: Учебное пособие. - М.: Аспект Пресс, 2000.  4. Трачук Т. А. Перший український теоретик публіцистики / Т. А. Трачук [Електронний ресурс]. - Режим доступу : http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1996  5. Ярмиш Ю. Ф. Жанри сатиричної публіцистики // Журналістський фах: газетно-журнальне виробництво : навчальний посібник / Т. О. Приступенко, Р. В. Радчик, М. К. Василенко та ін. ; за ред. В. В. Різуна. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2010. – 287 с. - С. 183 - 193. (ел.варіант) |
| Дібрати приклади публіцистичних текстів, які би ілюстрували всі типи конфліктів. Написати матеріал (замальовку), в якому спробувати розкрити один з типів конфліктів.  Нарис – це художньо-публіцистична оповідь на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображено справжні факти, події, конкретні люди. За обсягом близький до невеликого повідання або новели, але позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю єдиної сюжетної лінії.  Важливим для нарису є швидке реагування на злободенні вимоги сучасності. В нарисі виражено кілька типів дискурсу: соціально-побутовий, політичний, історичний, біографічний, психологічний.  Дискурс – це спосіб діалогічно-аргументативного перевірення спірних домагань значущості стверджувальних і нормативних висловлювань і дій з метою досягнення універсального консенсусу (згоди).  Виділяють п’ять типів дискурсів: дискурс як засіб комунікативної дії (розмова з метою інформування або навчання); комунікативна дія, яка лише позірно приймає форму дискурсу (сюди належать всі форми ідеологічного виправдання); терапевтичний дискурс (де створення умов для дискурсу править за підґрунтя саморефлексії); нормальний дискурс (слугує обґрунтуванню проблематичних претензій на значення) (наукова дискусія); нові форми дискурсу (семінарські дискусії).  Виокремлюють такі різновиди нарису: портретні, подорожні, проблемні, науково-популярні: значне місце в них відведено роздумам, соціально-економічному аналізу, обґрунтуванню, узагальненню висвітлюваного матеріалу, статистичним даним.  Суть нарису визначається тим, що в ньому поєднується репортажне (наочно-образне) та дослідницьке (аналітичне) начало . Розгорнутість репортажного начала сприймається як домінування художнього методу, тоді як акцент автора на аналізі предмета зображення, з’ясування його взаємозв’язків виступає як переважання дослідницького теоретичного методу. Сучасний нарис найчастіше характеризується документальною насиченістю, дуже часто на шкоду художньості. Предметом портретного нарису виступає особистість і суть такої публікації полягає в тому, щоб дати аудиторії певне уявлення про героя виступу. Тут журналіст має продемонструвати, яким цінностям служить цей герой, в чому бачить смисл свого існування.  За тематичною спрямованістю виділяються такі типи портретів:   * літературний (портрет-роман, портрет-дослідження, портрет-есе, портрет-сенсація); * політичний (є формою аналізу політичної ситуації і формою творення політичного образу іміджу, крім того, такий портрет дуже синкретичний, тобто накопичує в собі елементи інших жанрів, найчастіше; (політичний портрет і портрет політика); * історичний (по суті, є аналітичним, відтворює дух доби, представляє особистість тих чи інших політичних обставин); культурологічний (близький до політичного, його героями стають зірки різних сфер культури); * соціологічний (портрет рейтингів, графіків популярності тощо); * побутовий (портрет простої, пересічної людини). Дуже часто популярним є портрет-інтерв’ю. Добре виписаний портрет має залишати в читача враження, ніби він особисто познайомився з людиною, ім’я якої йому давно відоме. Персонаж портрета має бути присутнім з перших рядків тексту і не зникати з жодного абзацу. У розповіді має бути багато цитат, сценок з життя, влучних зауважень. Автор мусить зустрітися з персонажем особисто, попередньо підготувавши на нього гарне досьє. Виписати портрет – це значить відшукати ті риси, які максимально точно окреслюють персонажа.   Портрет – жанр, який аналізує особистість, індивідуальність людини на тлі історичної, соціальної, політичної, культурної дійсності і реалізується в нарисі, есе, замальовці, а також може бути представлений статтею або розслідуванням.  Подорожній нарис становить собою опис певних подій, пригод, зустрічей з різними людьми, з якими автор зіштовхується під час творчої поїздки, відрядження, тому сюжет такого нарису відображає послідовність цих подій, пригод, зустрічей, які і є змістом подорожі журналіста. Основні типи композиційних форм повинні відповідати типам зв’язків, які існують у навколишній дійсності, тобто тимчасовому або причинно-наслідковому.  Відповідно до цього виділяють три типи нарисових структур: хронікальна побудова нарису (опис явищ, подій людського життя в їх часовій послідовності); побудова, заснована на логіці причинно-наслідкових зв’язків (нарис - дослідження, аналіз, де немає розповіді про подію, явище, чи будь-який відрізок життя героя «у часі», а вся розповідь будується за принципом логічної послідовності, тут в основі лежить не логіка викладу, а логіка дослідження); есеїстична вільна форма побудови (заснована на складних асоціативних зв’язках і образних узагальненнях, найбільше поширена в газетному тексті, поєднує в собі елементи попередніх двох типів, характеризується найбільшою поліфонічністю, багатогранністю, різноманіттям вживаних композиційних прийомів і засобів).  Хронікальний тип вирізняється наявністю родієвого ядра. Нарис вибудовується, виходячи з послідовної зміни різних періодів, епізодів і дій.  Період – це спосіб відображення тривалого відрізка діяльності героя, коли передаються типові для цієї діяльності дії.  Епізод – це своєрідний крупний план виривання моменту, тобто обмеженого відрізка з процесу чи події.  Одинична дія – це відображення такого відрізка діяльності, який за нормальних обставин займає небагато часу і не розгортається в епізод. Події в нарисовому тексті передають через два принципи: пряма і зміщена хронологія. При прямому хронологічному відображенні автор розгортає розповідь, послідовно описуючи найбільш значні моменти з життя героя. В основу хронологічного нарису може бути покладено яскраво виражена фабула, за розвитком якої читачеві буде цікаво стежити, тобто на передній план треба висунути динамічну дію.  У нарисах зі зміщеною хронологією поряд із подією, яка відображає певний фрагмент дійсності, може бути присутня ак звана мета подія (мета подія – діяльність журналіста з вивчення явища дійсності). Другий тип композиційної структури нарису – логічний, заснований на логіці причинно-наслідкових зв’язків, тут для автора важливо показати розвиток власної думки за рахунок висунення системи аргументів і доказів, виявляючи різні причинно-наслідкові зв’язки між явищами дійсності або досліджуючи внутрішній світ героїв, мотиви їхньої поведінки, автор будує твір відповідно до логіки своєї думки. Третій тип вимагає від нарисовця особливої майстерності. Рух думки з’єднується тут картинкою або епізодом, ліричні та філософські роздуми поєднуються з елементами гострої фабули. Журналіст повинен чітко продумати задум свого твору, розглянути різні варіанти розміщення тематичних і образних одиниць тексту, визначити, які зв’язки і відступи будуть використані в цьому тексті, продумати основні способи монтування різнорідних композиційних елементів.  Написати нарис.  Пейзаж може використовуватися як окреслення місця і обстановки; як розрядка напруженої оповіді та постановка соціально-значущих проблем; як передача читачам відповідного настрою і зображення внутрішнього стану героя; врешті, як композиційний елемент. У подорожньому нарисі пейзаж потрібний: для географічного позначення місця; для змалювання місцевості, щоб читачі могли краще ознайомитися з природними умовами проживання людей, з екзотичними красотами тощо; для динамічного опису змінюваних картин подорожі; для фіксації різних природних явищ. У портретному нарисі краєвид може нести і фонове, і смислове навантаження, розкриваючи щось нове в людині. Введення пейзажних елементів до портретного нарису треба тоді, коли потрібно передати атмосферу подій; як засіб порівняння, контрасту між внутрішнім станом героя і навколишньою природою; як засіб розкриття людського характеру; як фон для портрету героя; як прийом для розкриття світоглядних позицій героя. У проблемних нарисах пейзаж може використовуватись як експозиція (зачин) і тут він використовується двояко: як художній засіб для постановки соціально-значущих проблем; для відтворення соціального життя людей.Деталь у нарисі є одним із засобів художньої типізації. За допомогою вдало знайденої деталі можна передати характерні риси зовнішності людини, її мови, манери поведінки, опукло і зримо описати обстановку, місце дії, предмет і ціле явище. До основних ознак деталі можна віднести її образотворчу місткість і конкретність. Конкретні деталі показують життя не в абстрактних, а в індивідуальних проявах, окремі навіть цікаві дрібні спостереження тільки тоді потрапляють в нарис, коли їх пов’язує сила узагальнення. Опис різних картин життя, певних рис людей за допомогою конкретних деталей подається для розкриття внутрішнього змісту їх, їхньої сутності, для виявлення психології і світогляду героїв. Конкретна деталь сприяє закінченості портрету, робить образ відчутним, зримим. Існує два етапи роботи над деталлю. Перший – виокремлення опорної деталі з потоку вражень, що оточують журналіста під час збору інформації. Другий етап пов’язаний з вибором опорної деталі, здатної стати серцевиною не тільки логічної, але й художньої концепції твору. Деталі можуть використовувати: для образного трактування тих чи інших подій; для створення символічного образу; для асоціативних зв’язок; для передачі особливостей зовнішніх і внутрішніх людських проявів. Несуттєві деталі можуть приховано підготувати читача до сприйняття опорної деталі або ж створити певний фон, з якого і виникне цілісне враження про описуваний фрагмент дійсності. Портрет в публіцистиці виступає своєрідним аналогом характеру героя. Він дає можливість наочно, зримо побачити героя і в цьому плані портрет стимулює читацьку уяву. Інша функція портрета – допомогти через виділення якихось зовнішніх деталей зазирнути у світ людської душі, емоцій та почуттів. Портрет безпосередньо пов’язують із психологічними особливостями людини. Оновна вимога до портретної характеристики – це документальна точність відображення.  **ДЖЕРЕЛО:** https://works.doklad.ru/view/p1g7PFxVmBc.html |
| **Загальні принципи «есеїстського» мислення** |
| 1. Жанрові ознаки есе  2. Внутрішньожанрова типологія есе  3. Есей та суміжні жанри |
| **Література**  1.Балаклицький, М. А. Есе як художньо-публіцистичний жанр : Метод. матеріали для студ. зі спец. "Журналістика" / М. А. Балаклицький. - Х.:ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. – 74 с.  2.Березкина В.И. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе ХVII века: Учебное пособие. – Днепропетровск: ДГУ, 1984.— 116 с.  3.Беспалько Ю.А. Лингвостилистические особенности эссе на примере произведений Дж.Б.Пристли / Ю.А. Беспалько // Молодежь и наука: реальность и будущее: Материалы II Международной научно-практической конференции. Филологические науки. – 2009. – Том IV – С.54-56.  4.Дьяченко С.Н. Эссе как тип текста: теоретический и методологический аспекты / С.Н. Дьяченко // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 230. – С. 155–58. 5.Жолковский А. Эссе. Иностранная литература. 2008.―№12. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://magazines.russ.ru/inostran/2008/12/zhz10.html |
| **1. Жанрові ознаки есе**  Спираючись на численні визначення есея, наявні в наукових працях, можна запропонувати таку найзагальнішу дефініцію. Есе (від фр. essai – проба) – невеликий за обсягом прозовий твір гнучкої композиції, що подає особистий погляд автора із заявленої теми.  Жанротвірними ознаками есе є: 1) особистісний характер мотивації, сприйняття й висвітлення предмета зображення, що дозволяє побачити нове в знайомому; 2) особливий спосіб репрезентації предмета мовлення за допомогою асоціативно-емоційної структурної основи; 3) можливість виходу в загальнокультурний контекст фонових знань адресата; 4) невимушеність потоку мовлення – вільна асоціативна композиція; 5) підвищена модальність тексту як відбиття суб’єктивності ти чи інших авторських характеристик.  М. Епштейн уважає, що есей якраз сформовано його принциповою позажанровістю; есеїстичне мислення не має заздалегідь установленого методу, але розгортає властивості кожного конкретного предмета в систему понять про нього, що вказують у кінцевому рахунку на самий цей предмет за межею понять1 ; «в есе поєднуються: буттєва вірогідність, що йде від щоденника, розумова узагальненість, що йде від філософії, образна конкретність і пластичність, що йде від літератури»2 . Есеїзм орієнтується не на опис реального факту, і навіть не на думку, для якої цей факт послужив приводом, але на моделювання автономної художньої реальності – реальності мислення всеосяжного індивідуального «Я».  Специфіка ж есе полягає в тому, що думка й образ у ньому нероздільні, образ буквально утворюється з думки, звідси виникає така особливість есеїстичної форми, як гранична концентрація, згущення семантики за рахунок особливої концептуальної навантаженості образного ряду, що набуває найрізноманітніших форм через специфіку свого завдання – передати таку ж концентрацію внутрішнього інтелектуального світу пишучого суб’єкта. А. Дмитровський розглядає категорію життєвості як основний жанротвірний елемент есе. Есеїстична думка принципово є думкою практичною, побутовою, 28 на відміну від абстрактних наукової чи художньої, тож треба зазначити «щирість» есеїстів як певну «міру есеїстичності» творів такого роду, де основний метод – міркувати на очах у читача, нічого не приховуючи. За А. Дмитровським, есе принципово опирається формалізації; можна швидше говорити про архітектоніку есеїстичних здобутків, ніж про їхню композицію.  Принципово есей не може бути довершений автором, позаяк є прямим відображенням його внутрішнього духовного життя. Цей особистісний наполовину медитативний (ґрунтований на спогадах), наполовину діалоговий стиль призначений для риторичного вжитку. Есеїстика культивує традиції вишуканої прози при економії слів і фраз.  В есе поєднуються епохи й долі, філософські думки й буденні справи, події, факти, жорстко підкорені коментарійному рухові думки. Нічого не говориться «просто так», немає «прохідних» фраз, усе має смисл реальний і філософський. Факти автор одбирає ретельно, розглядає їх, повертаючи, всебічно, але цікавлять вони його не самі по собі, не як роздрібнені й одиничні, а в складному мисленнєвому зв’язку до тих пір, доки не набудуть нового, потрібного йому, філософськи-узагальненого смислу. Ефект жанрової свободи створюється відсутністю жорстких композиційномовленнєвих схем. Рух думки невимушений, з частими переходами від конкретного до абстрактного, що неминуче розсуває горизонт дослідження в ім’я пошуку істини. Єдність же цілого осягається кожним автором за непрогнозованою схемою, хоча в підсумку можна говорити про композиційномовленнєву гармонію, відмінну од інших жанрів.  Стилістичну модель есе можна уподібнити голографічному зображенню, бо автор, «порпаючись у собі», займаючись самоаналізом, довільно, чи навіть оперуючи інтуїтивно обраними композиційно-мовленнєвими засобами, «просвічує» об’єкт дослідження. Задіяно всі відомі типи мовлення (роздуми, оповідь, опис, пояснення) і форми мовлення (монолог, внутрішній монолог, невласне пряма мова, діалог з уявним опонентом і т. п.). І різні типи словесності: філософські умовиводи, спогади, афоризми, авторський коментар. У цілому ж стилістичні й художні прийоми помагають створити «есему» (М. Епштейн) – жанрове об’єднання авторської думки й образу.  **2. Внутрішньожанрова типологія есе**  Найбільш досконалу типологію розроблено західними дослідниками. В українській науці найповніший огляд західних концепцій подає Олена Ципоруха1 . У її інтерпретації типологічна структура есе виглядає так: І. Неформальне, або літературне есе: 1) афористичне 2) періодичне А) характерне (скетч) Б) звичаєописувальне В) просвітницьке і) дидактичне іі) соціально-пропагандистське 3) особистісне А) описове Б) художнє або белетристичне ІІ. Формальне есе: 1) критичне (огляд) 2) літературно-критичне 3) дослідницьке 4) інформативне. Ось найголовніші частини її типології.  Так, наприклад, неформальне есе вважається єдиним істинно літературним типом. Його відмінні якості проявляються у високому ступені особистісного, де думка автора про предмет обговорення важливіша, ніж сам предмет. Сутність таких творів становлять короткі, дискусійні, глибоко суб’єктивні та індивідуальні тези, для яких характерні розмовний тон і невимушена структура. Підвид неформального есе – інтимне, що містить реакцію особи на досвід, об’єкт, подію, де частини поєднано за асоціативним принципом.  Риси інтимного есея – ліризм, поетична схвильованість, напружена інтроспективність. Неформальне есе може бути оповідкою, описом, анекдотом, роздумами, мрією. Афористичне есе характерне для ХVІ – ХVІІ століть. Спершу воно було дуже коротким, складалося зі збірки сентенцій та власних нотаток автора до них, у яких пропонувалися корисні поради щодо життєвої філософії. Пізніше Френсис Бекон доповнив його різноманіттям цитацій та ілюстрацій. Періодичне есе значно коротше, менш афористичне, але більш індивідуалістичне, інтелектуальне, інтроспективне, що вряди-годи не цуралося сатири і гумору та обіймало ширший спектр тем.  Періодичне есе сягнуло «піку» своєї популярності в першій половині ХVІІІ століття в англійській періодиці. З огляду на соціальні зміни в суспільстві, воно набрало більшої популярності, орієнтувалося на середні класи, а не тільки на освічену публіку, постійно маючи на увазі інтереси міського читача. Саме цей жанр увів у тексти такі прийоми, як вигадані персонажі та місця події, уявні кореспонденти. Найвідоміші представники – Джордж Аддісон і Ричард Стил. У ХVІІ столітті в англійській літературі розвинулося «характерне» есе – короткий скетч, батьком якого вважають Жана Лабрюйєра, що описує характер або властивості людини. Дуже популярне у свій час, воно вельми вплинуло на розвиток періодичного есе ХVІІІ століття. Розвиток та популярність періодичного есе в Англії дав величезний імпульс для адаптації цього жанру на американському ґрунті.  Майже водночас із англійським періодичним есе в Америці з’являються дидактичний та звичаєописувальний різновиди цього жанру. Приклад дидактичного есе – робота Коттона Мезера «Як робити добро, або Боніфацій…» (1710). Вона надихнула до суспільного благодіяння Бенджаміна Франкліна. У своїй серії есе «Сайленс Дуґуд» він описав звичаї мешканців Бостона, піддавши критиці усе – від поганої поезії до проституції. 30 Звичаєописувальне есе близьке до слов’янського психологічного чи етнографічного нарису. Присвячене опису вдачі окремої особи чи спільноти. Набуває поширення в часи популяризації даних про нові горизонти знання: географічні відкриття, дослідження різних верств суспільства. Протягом ХІХ сторіччя має широке поширення і в Європі, і в Російській імперії.  Особистісне есе розвинулося на початку ХІХ століття разом з романтизмом та новим типом журнальної періодики. Започатковане Чарльзом Лемом («Есеї Елії») особистісне есе відрізняється від попередніх типів інтимним стилем, автобіографічним інтересом, легким гумором і настроєм, вишуканістю та тонким літературним смаком. Особистісне есе засноване на власному досвіді автора, розкриває аспекти авторської індивідуальності. Воно характеризується високим ступенем охудожнення ідеї. Часто створює досвід для читача через суб’єктивну точку зору, контекст або мотив. Завдання особистісного есе – швидше показати, ніж розкрити, тому воно може набирати форми спогаду або сповіді. Описове есе зазвичай має вигляд короткого біографічного нарису щодо місця або події. Воно інтригує читача незвичною темою опису або поглядом з нової перспективи на знайомий предмет. Розвиток дії в такому есе теж має описовий характер з живими образами, з графічно чіткими деталями та зрозумілими аналогіями, з фактами, розсіяними серед описів і діалогів. Прикладом таких робіт може бути американська есеїстика Йосифа Бродського. Формальне есе початку ХІХ століття з’явилось разом із започаткуванням критичних журналів і мало назву критичне есе-огляд. Періодику було заповнено великим обсягом критики мистецтва, літератури, історії, політики, релігії та соціальних проблем. Формальне есе має розширений обсяг, поважну мету, логічну організацію структури, ґрунтовність, урочистість, щільно організовану експозицію особистих думок та ставлення до специфічних або персональних тем; у формальному есе жорсткіше організовані виклади особистих думок чи поглядів на загальні матерії. Воно може бути критичним, науковим, філософським. Має меншу суб’єктивність, ніж неформальне. Наближається до журнальної статті. У слов’янському світі таку форму має багато науково-популярних статей в універсальних і спеціальних виданнях. Серед різновидів формального есе можна назвати інформативне, критичне й порівняльне. Інформативне есе водночас пояснює та розкриває, досліджує та визначає. У ньому увага сконцентрована на поясненні авторської ідеї, досвіду або точки зору. Інформативне есе включає в себе та може набувати форми й визначального, й аналітичного, і класифікаційного, і досліджуваного. Критичне есе аналізує та оцінює твір або подію. Критичне есе водночас інформативне і переконуюче. Мета автора – краще пояснити читачеві предмет обговорення та переконати його пристати на бік його власних оцінок. Загалом воно використовує порівняльні та контрастні приклади для демонстрації власної оцінки. Для критичного есе характерні гра слів, дошкульні випади та ін. Порівняльне есе досліджує відмінність і подібність, обґрунтовує особисті переваги та вибір, описує світогляд та життєву філософію. До деякої міри порівняльне есе вважається не окремим видом, а лише особливим модусом висвітлення будь-якої теми в будь-якому жанрі, тому що цей вид слугує для інформування, переконання та аналізу. Проте західна типологія в інтерпретації О. Ципорухи занадто деталізована і не може бути транспольована на українську есеїстичну традицію. Хоча в українських дослідженнях з журналістської жанрології внутрішньожанрова типологія есея представлена в зародковому стані, все ж можна спостерегти й окремі продуктивні спроби. Спираючись на них, можна запропонувати таку більш пристосовану до реальної української практики і потреб типологію есе. Тут слід виокремити: - загальне есе. Воно може поєднувати подорож, філософію, рецепцію прочитаної літератури. В Україні цей жанр запроваджує сентименталізм. Прикладом цього виду можуть бути «Мои безделицы» Івана Вернета; - есе-лист, що передбачає адресата і розмову з ним. Уже згадувався «Відкритий лист до Івана Виргана» М. Рильського; - есе-замальовка має невеликий розмір і присвячена одній темі – тематичноцентрична: ті ж пейзажні замальовки з виразним авторським струменем; - есе-стаття, що зазвичай має дидактичний імператив («Над озером. Баварія» Юрія Шереха); - есе-лекція, промова, доповідь. В Україні твори такого кшталту лунають на присвоєнні звання почесного доктора Києво-Могилянської академії – та ж «Гуманітарна аура нації» Ліни Костенко; - есе-щоденник – хроніка, зосереджена не на подіях чи ділових нотатках, а на вираженні авторського бачення світу (щоденникова есеїстика Сергія Єфремова, Олександра Довженка, Аркадія Любченка, «блокноти» Володимира Брюггена). Іноді щоденники і пишуться автором як заготовки для майбутніх есе або інших творів. Сучасні автори, які рясно друкують свої есеїстичні нотатки – Володимир Базилевський та Костянтин Москалець.  **3. Есей та суміжні жанри**  Тривають термінологічні суперечки стосовно відносин нарису й есе. З одного боку, в європейських мовах немає слова «нарис» – уся документальна проза зветься есеїстикою.  З іншого, не можна ігнорувати особливостей слов’янського нарису й західного поняття «есе». Важлива відмінність полягає в тому, що, пропонуючи цілісне висловлювання щодо конкретної проблеми, есе на перше місце висуває особистість автора, його розуміння цієї проблеми, в цьому зближуючись, наприклад, із фейлетоном.  Нарис характеризує явище життя, що зацікавило нарисовця. Явище, факт проблемного характеру, хоча проблемність у нарисі може бути прихованою, неявною. А предмет есе – складний, непрямий рух авторської думки. Якщо автор нарису (за всієї «начерковості», ескізності твору) прагне створити цілісне уявлення про факт, людину, схопити в ньому істотне, об’єктивно-значуще, то автор есе запам’ятовує момент суб’єктивного бачення. Від того, наскільки своєрідний його кут зору, наскільки виразні деталі авторського ескізу, залежить інтерес читача до цього жанру. Також прикладами невеликих прозових текстів, що виражають оригінальний погляд на обговорюваний предмет, є притча й проповідь. Притчову фабулу підпорядковано моралізаційній частині твору, натомість в есеї основний прийом переконання – залучення реципієнта свідком до процесу авторського мислення. Притча спирається на алегорію, а есеїстика вживає як рівнозначні й інші прийоми створення підтексту – натяки, звернення до фонових знань читача, стилістичне оформлення різних фрагментів твору. Оповідь немов би віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті1 . Наприклад, у притчах Христа далеко не всі елементи підлягають розшифровці й доктринальному тлумаченню. Завдання цих творів – унаочнення духовних настанов через шукання аналогій у побутовому житті людства: місіонер – сіяч; Слово Боже й слухачі – насіння, що впало на різний ґрунт; розчин у тісті – перетворюючий потенціал біблійного вчення. Притча – доведення однієї дидактичної тези, одного повчання. Есе може бути безкінечною сукупністю повчань (життєвою концепцією). Згадаймо «Ареопагітику» Джона Мільтона. Він навів десять аргументів на користь свободи слова і всі обґрунтував. Проповідь – спроба тлумачення божественного одкровення, дидактично прочитаного через призму особистого досвіду проповідника. У свою чергу, есей є витвором світського ума, що сам постає смислопороджуючим началом. Проповідь має справу з пізнаванним світом, у якому людині відведено більшменш визначене місце й місія. Есей набагато ближчий до гри, ніж до інструкції. Для нього текстом є два джерела: власні думки й спостереження та світ культури, слова людського, «каноном», «лекалом» якого є особистість автора. Як і в есеї, жанр проповіді вимагає певного типу особистості автора. Це людина, яка визнає певні цінності, часто закріплені в нормативних текстах, і прагне будувати за цими зразками своє життя. Єдність теорії й практики є базовою вимогою до проповідника. Також переконуючи у певних ідеях, есей залучає реципієнта до створення схожої, але власної системи цінностей. А авторитет есеїста будується на оригінальності думок, гнучкості мислення, логіці, стилістичній вправності, довірливій інтонації, глибині внутрішнього світу. Прикладом есеїв проповідної форми є збірка «Вершник неба» Василя Барки. Роблячи висновки до розділу, наголосимо, що для есе необхідна зрілість суб’єкта, який ділиться з читачем своїм особистим баченням світу. Якщо за цей жанр візьметься самовпевнений невіглас, він буде приречений на поразку. Тому для молодого журналіста необхідно використати ефективно всі можливості, які надає йому університет, маючи на увазі, що в журналістській професії не буває зайвих знань, а всі вони можуть бути асоціативно «витягнуті» з підвалів пам’яті й включені в аргументацію його позиції.  **ДЖЕРЕЛО:** http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/7356/2/Балаклицький%20-%20Есе%20як%20худ-публ%20жанр.pdf |