



В. М. Галич,
д-р філол. наук

УДК 070.44: 821.161.2–92.09: 316.77

Пейзажна деталь у публіцистиці Олесея Гончара як феномен соціальної комунікації

Крізь призму категорії текстуральності розкривається соціально-комунікативний феномен пейзажної деталі у творчості Олесея Гончара, що дозволяє з'ясувати публіцистичну природу ландшафтного образу, сприяє матеріалізації автора через його ландшафтні переживання, виявляє культурно-ментальне відлуння актуальних проблем у соціумі, поєднує дискурсивний і концептуальний аналізи.

Ключові слова: пейзажний опис, пейзажна деталь, публіцистика, жанр, соціальна комунікація, текстуральність.

Вибір теми нашого дослідження мотивується вкрай актуальною проблемою. Транспортування журналістики з наукового простору філології в площину соціальних комунікацій викликало потребу осмислення нових принципів систематизації дисциплін соціально-комунікативного циклу, коректування їх ідейних та методичних засад. «Поступовий еволюційний відхід <...> від філології, з якою журналістика була генетично тривалий час <...> взаємопов'язаною (через слово – первинний та споконвічно природний для людської культури засіб різноманітного спілкування), активна орієнтація на простір соціології, культурології, типологічно сильне тяжіння до них (через свої начо соціоцентричні, політикоцентричні, ідеологічноцентричні властивості та тенденції розвитку) не може не викликати й перебудову всього кола соціально-комунікативного циклу. Крім того, ці зміни та процеси стосуються й засадничих світоглядних та професійних принципів фахової підготовки студентів» [1, с. 6]. Зрозуміло, що перебудова підґрунтя методології журналістикознавчих дисциплін, а серед них і теорії публіцистики, спрямоване не на повне відсікання сегментів, сформованих у лоні філології, як засвідчили вітчизняні традиції, а на якісну їх модифікацію й внутрішню трансформацію, пов'язані зі змінами та переорієнтацією концептуальних основ сучасної масово-інформаційної діяльності.

У попередніх своїх дослідженнях ми прагнули крізь призму теорії поля П'єра Бурдьє розглянути в публіцистиці й щоденникових записках Олесея Гончара його відгуки про ЗМІ й цензуру; в аналізі концепту «небо» за допомогою інструментарію семіотики соціальних комунікацій намагалися поєднати метатеорію соціальних комунікацій з аналізом практики одного з найавторитетніших авторів публіцистич-

них текстів ХХ ст. [2; 3; 4; 5]. Апробація висновків на заняттях з теорії та історії соціальних комунікацій (магістратура) виявила неабиякий інтерес до заявленої проблеми.

Метою цієї розвідки стало розкриття соціально-комунікативного феномена пейзажної деталі в публіцистиці Олесея Гончара крізь призму категорії текстуральності. «Текстуральність масової комунікації – це пам'ять, перш за все соціокультурна, в атмосферу якої незалежно від своєї волі занурений кожний журналіст <...>», адже він постійно перебуває в оточенні чужих (текстових. – В. Г.) дискурсів, які усмоктує свідомо або несвідомо, а потім утілює та поширює через текст масової комунікації» [1, с. 9]. Тож розгляд текстуральних явищ дозволяє нам в однаковій мірі використовувати здобутки теорії і практики соціальних комунікацій. Ефективність запропонованого підходу має кілька площин. Текстуральність, *по-перше*, виявляє оригінальність об'єкта дослідження – публіцистичної деталі як знака концепту тексту – та визначає багатогранність предмета наукового пошуку й низку завдань, пов'язаних з його розкриттям. *По-друге*, сприяє баченню публіцистичного тексту не лише як ілюстрації художньо-естетичних, ідеологічних, історико-соціальних, масово-комунікативних процесів, а й матеріалізує автора, генерує його спілкування з реципієнтом і, головне – «розвиває глибоке ментально-культурне відлуння в соціумі, у громадській думці» [1, с. 11]. *По-третє*, текстуральність публіцистичного тексту дозволяє розкрити соціально-комунікативну природу пейзажної деталі, поєднати дискурсологічний та концептуальний її аналізи.

Звернемося у першу чергу за прикладами до нарису не лише тому, що «при розробці теоретичних аспектів публіцистики частіше аналізується нарисова творчість, ця людинознавча



галузь, через всебічне осмислення якої можна проникнути у творчу лабораторію автора, визначити деякі шляхи розвитку жанру, збагнути психологічну сторону процесу творчості» [6, с. 5]. Думаємо, що й через осмислення жанрової «прописки» пейзажної деталі в нарисовому тексті та аналіз творчих процесів автора можна дійти до оригінальних наукових висновків.

Зокрема зауважимо, що прагматика пейзажного опису в таких знакових частинах твору, як його заголовок, початок і кінець добре усвідомлюється письменником. Ужитий на початку і в кінці публіцистичного твору опис природи, виразно вказує на його прикметні риси. Як організаційний принцип наративу він покликаний забезпечувати логічну структуру оповіді, у художньому творі він збігається із зав'язкою та розв'язкою. У публіцистичних текстах стилістика початку і кінця спеціалізується через інші вектори соціально-комунікативних стратегій та жанрових ознак. Так, обтяжені соціальними підтекстами та філософськими вимірами дійсності, ці основні функції зберігаються в цілому в подорожніх нарисах, проте пейзажний початок і кінець твору в них постає як монументальна величина: «Завдяки йому розгорталася авторська думка, міркування над сенсом життя, осмислювалася сутність Бога, краси, вічності, гармонії, хаосу тощо» [7, с. 195] («Атлантична ніч», «На землі Камоенса», «Під небом алтайським», «Орхідеї з тропіків», «Українські степи»).

Акумулюючи в собі семіотико-комунікативні здобутки різних літературних напрямів, описи краєвидів у нарисах Олесь Гончара відображають переживання передусім автора, а не персонажів, як у художньому творі, проєктують відповідне сприйняття в реципієнтів, фіксують враження, виступають на перший погляд непомітним, але сильним акцентуаційним засобом, промовистою деталлю, яка не тільки сигналізує на важливих сегментах фабули, а й гармонізує композиційну структуру твору, генерує сюжет.

Роздумуючи над вагомністю початку твору, Олесь Гончар відзначав: «Відомо, що найбільш невіддатна *перша фраза* (виділення наше. – В. Г.). Вона камертон, від неї – тональність усієї книги, її стилістика, музикальний настрій. Багато початків легить у кошик» [8, с. 264]. Тож пейзажний початок публіцистичного твору свідомо обирається автором. Ще більше ускладнювалися творчі наміри автора, коли початок і кінцівка нарису були «пейзажними». Але в майстерні Гончара-публіциста вони є органічними: утілюючи культурну ідентичність автора, вони огранюють ландшафтний світ автора, виявляють його прагматичні

інтенції. Наведемо приклади з подорожнього нарису «На землі Камоенса» (1985), який передає враження письменника від поїздки до Португалії в складі парламентської делегації Верховної Ради СРСР.

Назва географічного об'єкта – скеля Кабу де Рока, уведена в опис океану на початку нарису, стає уособленням невгамовності португальців у пізнанні світу, їх стійкості й оптимізму (недаремно її називають Мисом Долі), хоробрості та лицарства поета Камоенса – національної гордості португальців. Уведення до пейзажу опису переживань автора, що опинився «вічна-віч з відкритим океаном», «на самісінькому краю континенту» [9, с. 162], унаочнює діалектику факту й домислу на шляху створення колоритного публіцистичного образу.

У процесі редагування початку твору письменник уносить до пейзажного опису нові подробиці, збережені в пам'яті враження від поїздки на край землі, де відчутна близькість океану, що формують філософську площину сприйняття образу скелі Кабу де Рока. Вставки фрагментів, що описують географічне розташування скелі («найзахідніший виступ європейського континенту»), змальовують постамент «під високим кам'яним хрестом, сторчма поставленим край скелі лицем до океану» [9, с. 162], де викарбувані рядки з поеми «Лузіади» Камоенса, сприяють переходу топоніма з факту до образу, розширюють семантичні його грані, посилюють сюжетотворчі позиції цієї художньої деталі, згущують часо-простір нарису, виявляють масштабне мислення письменника. Трансформуючи текст, Олесь Гончар, однак, зберігає кінцівку-пейзаж, у якій образ Кабу де Рока, наділений значенням «твердиня людства», що здатна витримати екологічні катастрофи й у шумі вітрів «читати» прекрасні поеми. У такий спосіб пейзажна деталь, закріплюючи позиції стрижневого концепту твору, стає заключним акордом філософських роздумів письменника вже не про життя португальців, а про буття людства: «Отже, відлітаєм додому. Ось уже майнув під крилом знайомий нам Кабу де Рока, той похмурий мис Долі, що, мов форпост континенту, уперто виступив своїми гранітами в спінені води океану. Він, який тут стоїть віки й віки, зараз ніби спідлоба вглядається в далечинь океанську, ніби хоче розгадати: що з'явиться звідти? Чи, як саме прокляття планети, ядерні чорні потвориська виринуть, наближаючись до цих узбереж, чи долинуть звідти з вітрами вісники життя, прекрасні поеми людяності, миру й надії?» [9, с. 169].

Як бачимо, один і той самий ландшафтний образ, повторюючись на початку і в кінці твору, перебирає на себе функції пейзажної дета-



лі, яка, привідкриваючи задум письменника, «може бути смисловим фокусом, конденсатором сцени, образу, ідеї» [10, с. 17], стає лейтмотивом твору, сильним акцентуаційним засобом вираження його концептуального змісту. Лаконічні, свідомо створені Олесем Гончаром, наснажені соціальним підтекстом, пейзажні описи, акумулюючи сплав образу і факту, стають «колеритним голосом, екстрактом, квінтенцією» [10, с. 18], тобто художньою деталлю.

Зіставляючи другий і третій варіанти редакції нарису, опублікованого в збірнику «Чим живемо: На шляхах до українського Відродження», ми помітили вилучення великих фрагментів тексту, що нагадують вставні новели. Очевидно, це мотивується тенденціями, що проявилися в тогочасному нарисі – «значною мірою зменшилися апріорність і екзотика в подорожньому нарисі» [11, с. 39], – у річищі яких діє й Олесь Гончар. Канонічним він визначив той варіант подорожнього нарису «На землі Камоенса», у якому філософські узагальнення, посилені пейзажною деталлю на початку і в кінці тексту, стають «об'єктивним розумом народу, елементами системи культури» [12, с. 8].

Три нариси – «Атлантическая ночь (Из американских впечатлений)» (1955), «Сини Америки» (1955), «Крізь залізну завісу» (1955–1991), що увійшли до 12-томного зібрання творів письменника, – написані на основі вражень Олесь Гончара від поїздки до Америки в складі радянської делегації, де він, як голова Українського Комітету захисту миру, брав участь у роботі ювілейної сесії Організації Об'єднаних Націй і мав можливість подорожувати Америкою.

Опубліковані тексти одного тематичного циклу дають змогу простежити невидимі процеси реалізації творчих задумів автора, зокрема редагування ним пейзажних метафор як образних аргументів із мандрівними конотаціями. Прагматична спрямованість цих творчих дій увиразнює такі складові дискурсу нарисових текстів, як суспільно-політичні чинники та свідомість автора.

Залучаючи методологію текстуальності, розглянемо асоціативно й концептуально споріднені зачини нарисів «Атлантическая ночь (Из американских впечатлений)» і «Крізь залізну завісу». Контрольні сегменти тексту для порівняння виділяємо курсивом:

1. «Из Нью-Йорка мы вылетели под вечер, когда *солнце* еще не зашло, а *луна* уже взошла, и вот они, *два светила*, разделенные небом и океаном, встали друг против друга на горизонте, как бы застыв на некоторое время, как бы соревнуясь, кому из них предстоит освещать

планету...» («Из американских впечатлений») [9, с. 15].

2. «Ми летимо з Нью-Йорка додому. Крізь морок атлантичної ночі проступають привітно усміхнені обличчя двох сивих патріархів американської поезії: Карла Сендберга і Роберта Фроста. Ще до поїздки в США доводилось, звичайно, чути про кожного з них, але вони були такі давні, такі класики, що здавалось, – їх уже й на світі нема. А вони виявились живі, і обох довелося зустріти, потиснути руки їм і побачити їхні лица в усмішках» («Сини Америки») [9, с. 179].

Обидва твори розпочинаються роздумами автора підсумкового характеру й логічно мотивоване їх місце – у кінці твору, однак цей елемент композиції текстів у ролі зачину (зав'язки), що подає події в ретроспекції, демонструє образно-понятійний метод відображення дійсності в публіцистиці, діалектику суб'єктивного та об'єктивного, специфіку вимислу і домислу в ній. Здавалося б, не було потреби «будувати» соціальний підтекст у нарисі «Из американских впечатлений»: письменник досить відверто сказав про «холодну війну» як штучне, організоване політиками протистояння народів, капіталістичних й соціалістичних світів, подав неупереджений погляд на США: «Измученные атомным психозом, постоянной тревогой и длившейся годами напряженностью, миллионы простых американцев сегодня страстно ищут путей к нормализации жизни, путей к взаимному доверию...». Але з урахуванням контексту нарису та контексту доби концептуально вагомий зміст прочитується в смисловому коді ландшафтних образів «сонця» та «місяця», наділених соціальною конотацією «різні стратегії міжнародної поведінки держав». Така інтерпретація живиться метафоричними висловами «встали друг против друга», «соревнуясь, кому из них предстоит освещать планету», ніби запозиченими з газет другої половини 50-х рр. Суб'єктивне бачення митцем світу проявляється в переосмисленні назв природних об'єктів «сонце» і «місяць», що як носії пейзажних фактів наповнюють семантичний пласт художності тексту соціальним змістом й переростають у публіцистичний образ. Їх кодування мотивується ідеєю твору та його жанровою специфікою.

До речі, у нарисі «Сини Америки» в образній уяві героя-автора «крізь морок атлантичної ночі» виринають усміхнені, сонячні обличчя двох письменників, котрі уособлюють культуру Америки, мистецтво, здатне зближувати людей. Ландшафтна метафора «крізь морок атлантичної ночі» та пейзажний епітет «сонячні» зберігають сліди політизації змісту першого



варіанту подорожнього нарису про заокеанську державу.

В основі циклу нарисів «Японські етюди», містяться враження митця від поїздки в складі письменницької організації у квітні 1961 р. до далекої східної держави.

Думки від побаченого й пережитого спочатку фіксуються в щоденнику – записи досить розлогі, часом нагадують новели, містять у собі замальовки образів, ембріони думок, що згодом, упорядковані й збагачені філософськими та соціальними оцінками, проявляються в картинах, що ввійшли до циклу. Назва першого з них, «Квітуха сакура», засвідчує, що письменника приваблювали екзотика, історія, долі людей далекої заморської держави, яка перша у світі випробувала «атомне пекло» [13].

У родинному архіві письменника збереглася збірка нарисів, яка була надрукована в 1961 р. у видавництві «Радянський письменник», позначена правкою письменника, підготовлена до нового видання.

У картині «Квітуха сакура» виправлення автора групуються навколо змістовно наповненого символічним значенням пейзажної деталі – слова «сакура», ця художня подробиця гармонізує композицію, генерує сюжет, у максимально лаконічній формі виявляє поєднання суб'єктивного й об'єктивного в мисленні автора, указує на його талант оперувати безкінечно малими величинами. Перебуваючи в Токіо, Олесь Гончар 8 квітня 1961 р. занотовує до щоденника: «Цвіте сакура, національне дерево Японії, яке в нас відоме, як декоративна японська вишня. Наша вишенька найчастіше поетично уособлює дівчину, є символом її ніжності і чистоти. Для японців же їхня вишня – це символ воїна, дух його доблесті, чистоти почуття його і життєздатності. Ось така психіка народу» [13, с. 267]. У цьому записі письменник намагається розкрити символічне наповнення назви природного об'єкта «сакура» через зіставлення його з метафоричним значенням українського слова «вишня». У картині подібна інформація про факт японської екзотики теж містить порівняння з українською вишнею («Де ж вона найбільш мене вразила, ота весняна квітуха сакура, ота обвіяна океанськими вітрами далека сестра нашої української вишні») й передає емоційне сприйняття національного символу Японії як «душі» народу («В Японії кажуть: якщо тебе спитують, що таке душа нашого народу, відповідай: «Це сущіття вишні, що лле пахоці в променах ранкового сонця» [9, с. 36]). У момент нової редакції твору, письменник, перебуваючи в полоні спогадів про мандрівку майже двадцятирічної давнини, уносить вставку до кінцівки

твору, сповненого ліризму роздуму, що філософськими вимірами поглиблює рецепцію символічного образу сакури: «Символізує сакура багато що: і ніжність, і чистоту, і скороминущість людського життя. Очіма філософа маеш дивитися на це дерево, яке сьогодні розцвіло, а завтра вже ронить на землю свої пелюстки...» [9, с. 35].

Відчувається, що художня деталь «сакура», яка є наскрізною в картині, народилася інтуїтивно як осяяння, навколо неї організовується вся будова твору. Авторська правка спрямована на зміцнення позицій багатолінійності у своїй семантиці лексеми «сакура» в архітектоніці твору в ролі художньої деталі.

Винісши концептуально вагоме слово «сакура» до назви подорожнього нарису, ожививши колоритні спогади, митець у своїй правці буде підтекстовий його зв'язок з усіма елементами сюжету: у зав'язці, подаючи пейзаж, що конкретизує тезу: «у японців надзвичайно розвинуто чуття краси», уживає синонім до слова «сакура» – «буїно квітухе дерево», далі вносить вставки, що деталізують розповідь про любов народу до мистецтва

Пейзажна деталь «сакура», так ретельно опрацьована митцем, стягує всі елементи композиції (заголовок, зав'язка і лірично-філософський роздум-кінцівка твору; пейзажний опис, монологічне й діалогічне мовлення) у цілісну архітектонічну будову, виявляє складність публіцистичного образу, у якому нерозривно поєднані суб'єктивне й об'єктивне в баченні культури Японії, духовного багатства її носіїв.

Свідомість автора, здатна утримувати тривалий час у пам'яті пейзажні враження, одержані під час мандрівок. Його ландшафтні переживання стають вагомим чинником саморегування письменника в підготовці подорожніх нарисів «Японські етюди» до перевидання.

Для української публіцистики прикметним є те, що концепти «природа», «духовність», «нація», «Україна» формували її соціально-комунікативний простір від часів зародження. «Вони не раз ставали провідними пресовими кодами, розвивалися в аспектах різноманітних риторичних інтерпретацій, наповнювалися авторськими сентенціями, за ними стоять цілі комплекси переконань, що акумулюють етнічно-духовні цінності, складають концептуально-визначальну модель особистості та суспільства, співвідносяться з історичним досвідом народу» [14, с. 250]. Олесь Гончар як автор з величезною літературною практикою дуже часто в описі й аналізі художніх явищ і літературного процесу використовує пейзажні метафори. Часто в публіцистичних творах таких жанрів, як ювілейна й літературно-критична стаття,



інтерв'ю, рецензія, передмова, автор реалізував свій творчий задум, поєднуючи в одному ландшафтному образі два концепти «природа» і «літературне життя», адже чим віддаленішою є семантика зіставлюваних об'єктів, тим колоритнішою й рельєфнішою вона є.

«Об'єкти природи завжди були для Олесь Гончара джерелом творчого натхнення, схованкою для зболеної душі. Тож не дивно, що метафори, внутрішня структура яких побудована на семантичній паралелі «природа – художня література», широко застосовуються публіцистом у зображенні творчого горіння Ю. Яновського, О. Довженка, М. Бажана, В. Симоненка» [15, с. 207]. Наприклад: «*Вітер часу* не остудив *симоненкових поезій*, *вогнем душі жевріють* вони й сьогодні...» («Витязь молодого української поезії», 1971) [8, с. 190]; «...В райдугах небесних мовби *світаються частки поетової душі, чисті росинки його поезій*» («Сурмач», 1980, про А. Малишка)» [15, с. 90].

Пейзажні метафори («титан *розквітаючої доби*» – про О. Довженка; «його любов до України – це любов юнака», «що дорожить своєю *голубою планетою*» – про В. Симоненка) підкреслюють масштабність мислення автора.

Ландшафтний світ публіцистики Олесь Гончара, позначений соціальними підтекстами, яскраво відтворює відношення «miteць і влада», «письменник і народ». Митець пройшов типовий шлях сходження неординарної особистості, повторив долю всіх видатних письменників своєї доби – П. Тичини, Ю. Яновського, М. Рильського, О. Довженка, А. Малишка, В. Сосюри, М. Бажана. Метафоричні пошуки Олесь Гончара, пов'язані із семантичними трансформаціями назв природних об'єктів, що характерно для таких жанрів, як промова і стаття, озвучують актуальні державотворчі проблеми – екологічні, історичної пам'яті, зв'язку поколінь, виявляють громадянську сміливість автора й дозволяють відкинути звинувачення його в конформізмі.

Прагматичну зумовленість ландшафтних образів з гострим соціальним підтекстом можна пояснити психологічним чинником. Автор, оперуючи пейзажними метафорами, сподівається на здатність пам'яті реципієнтів через упізнаваність природних об'єктів відтворювати свої ландшафтні переживання як попередній соціально-комунікативний досвід, переносити їх у сферу логічних оцінок явищ суспільного життя. Публіцисту ж це дає можливість вільно говорити на підцензурні теми.

Пейзажні описи в такому жанрі, як інтерв'ю, – рідкісне і на перший погляд алогічне явище. Текст інтерв'ю письменника у своїх

змісті та формі набирає рис публіцистичного твору, тому пейзажні деталі в ньому є органічними, вони виступають носіями концепту, аксіологічних домінант, відтінюють творчу манеру автора.

Так, у інтерв'ю кореспонденту Всесоюзного радіо В. Аблицову «Жити за законами правди» (1987) у зв'язку з виходом у Москві після двадцятирічного ув'язнення (бібліоциду) роману «Собор» письменник прагне розкрити деякі творчі секрети, зокрема наголосити на документальній основі твору, у якому йдеться про людей робітничого селища Ломівка, серед яких йому довелося тривалий час жити, «слухати їхню мову, відверті й чесні роздуми і їхні вечірні пісні, яких співала там *під зорями* ніби вся наша Наддніпрянська Україна» [8, с. 61]. Назва природного об'єкта – «зорі», передаючи погляд з небес, поряд з лексемами «мова» і «пісня» репрезентує модель України, мирної, високодуховної і талановитої. Але функції цієї пейзажної деталі цим не обмежуються. Вона посилює протиставлення, за характеристикою Гончара, «лицарів чесної праці», людей високодуховних, «зоряного часу», що живуть у гармонії з природою, і «номенклатурних крутіїв», «анкетно благополучних чиновників», здатних лише на «бюрократичне тупоумство», щоб сіяти відчуження між культурами, руйнувати навколишнє середовище. Таке протиставлення переводить розмову про творчу складову роману в річище насущних проблем періоду гласності, коли найгірші уроки не засвоєні й готується ще один Чорнобиль – проектується атомна електростанція в заповідному Чигирині, що «поставить під загрозу чистоту Дніпра», зруйнує мальовничі села, будуть знищені заповідні гаї [8, с. 63]. Ще з більшою силою таке протистояння посилюється з уведенням до роздумів автора метафорично переосмислених назв природних об'єктів «вітер», «болото» як уособлення періодів гласності і застійних часів: «Чи по нутру виявиться *вітер перемін* кожному з учорашніх, котрі звикли жити в *болотах застійності*, дозволяли собі звідусіль вигонити гласність, глушити критику, вилучати з бібліотек – усупереч усім законам – не бажані їм книжки радянських письменників, чи по нутру буде їм, хто садовив кореспондентів навіть центральних газет у кутузку, звикати до законності, правопорядку, засвоювати найгуманнішу науку соціальної справедливості?» [8, с. 62].

У цьому ж публіцистичному творі йдеться про провідний у творчості письменника образ «Світла», Олесь Гончар часто у його словесному відтворенні використовує велику літеру,



яка наголошує на значенні «найвища духовність, що становить істинний сенс життя людей на планеті» [8, с. 65]. В інтерв'ю письменник поряд із цією лексемою вживає як синонім пейзажний епітет «сонячне» й зізнається, що «Світле, сонячне писати важко» [8, с. 64].

У інтерв'ю «Рідній мові – шану всенародну» (1988), даному кореспонденту газети «Молодь України» С. Куліді, метафора «квітчасті луги рідного слова» виконує акцентуаційну роль, наголошуючи, що лише тому, хто відчуває в собі синівські почуття, розкриються краса і багатство рідної мови [8, с. 79].

Відповідаючи на запитання студентів Київського державного інституту театрального мистецтва («Творити людяне, творити прекрасне», 1987), Олесь Гончар, урахувавши специфіку аудиторії, згадує, як йому, солдату-фронтовику, довелося визволяти від ворога Кіровоградщину, «ту землю, яка дала українській і світовій культурі *женьшеневий куц братів Тобілевичів*» [8, с. 244]. Уживши слово «земля» на позначення природного об'єкта, Олесь Гончар добирає пейзажну метафору «женьшеневий куц» для зображення «могутнього творчого духу» корифеїв українського народного театру – Івана Карпенка-Карого, Панаса Саксаганського, Миколи Садовського. У такому прочитанні її соціально-комунікативного змісту провідну роль зіграло денотативне значення слова «женьшень», що позначає лікарську рослину й у перекладі з китайської мови означає «людина-корінь», «корінь життя» [16, с. 86]. У такий спосіб представлене ландшафтне мислення письменника продиктувало йому в наступному абзаці, де йдеться про потребу відвідувати хутір Надію, музей-садибу Карпенка-Карого, фразу, повністю побудовану на пластиці пейзажних метафор, наділених концептами «пам'ять», «зв'язок поколінь»: «Кожна *криничка*, кожне *дерево* під тим ясним *небом* промовлятиме до вас, до того найчистішого, що є у вашій душі» [8, с. 244]. Уведення цього фрагменту в контекст роздумів про значну суспільну роль театру корифеїв, аргументованих посиланням на високе поцінування діяльності І. Карпенка-Карого І. Франком, спогадами про те, як Лев Толстой зі слізьми на очах сприймав гру М. Заньковецької, сприяє символізації ландшафтних назв «кожна криничка», «кожне дерево» («діячі театру», «неповторні особистості», «джерело творчої наснаги»), «ясне небо» («мирне сьогодні», «простір духовності»), наповнення їх позитивними оцінними смислами патріотичного змісту.

В інтерв'ю «Безнастанна праця душі» (1981) кореспондентів газети «Советская культура»

Л. Віриній Олесь Гончар, розмірковуючи про спадок Павла Тичини напередодні його 90-ліття, відзначив у творчості цього письменника період «Сонячних кларнетів», час літературного злету «поета *сонця*, торжества життя, революційної *весни* народу» [8, с. 258]. На його думку, завдяки циклу Павла Тичини «У космічному оркестрі» «у нашу літературу ввійшла так звана *космічна* тема, поезія *зоряних світів*» [8, с. 258], «входило *зоряне* світовідчуття, входила “*зоряна* людина”, яка прагнула пізнати себе і суть буття в усій його складності і навіть неосягненості» [8, с. 259]. Можна припустити, що розкрилена в українській художній літературі та публіцистиці метафора «зоря» шляхом уведення до її внутрішньої форми соціальних значень, маркованих часом і простором, спроектувала ситуацію праймінгу, коли до комунікативного процесу залучаються ресурси попередньо отриманого досвіду. Так, з-поміж варіантів заголовків етапного у творчості Олесь Гончара роману, написаного в кінці 70-х рр., він обирає хрематонім «Твоя *зоря*», закодувавши в ньому ті самі соціальні смисли, що й у попередній назві «Подорож до Мадонни», яку змушений замінити під тиском цензури.

Текст зазначеного інтерв'ю побудований так, що пейзажні метафори, дібрані з поезій Павла Тичини, вказують на його творчу індивідуальність періоду Українського Відродження й у свідомості сучасного реципієнта формують вербально не виражене протиставлення з часом, коли поет в лабетах тоталітарної системи відчував на собі силу ідеологічного тиску. Відповідаючи на запитання Л. Віриної про співвідношення автобіографічності та масштабності в образі степу, письменник наголосив на тому, що українські степи – носії історичної й соціальної пам'яті народу, «це й наше легендарне минуле, і жива, напружена сучасність, і, звісно, люди» [8, с. 259]. Далі в цьому інтерв'ю ми знайдемо роздуми Олесь Гончара про квінтесенцію автобіографізму в образі українського степу, який у творчості митця постає як уособлення його долі: «Я бачив степ розкотистим від цвітіння тюльпанів, схвильованим, як море, коли до обрїю сріблиться, красується тирса. Бачив його і ласкавим, таким прекрасним у мирні погідні дні. Люблю степ, а писати прагнеш про те, що любиш, або про те, що вороже твоїй любові» [8, с. 259]. На думку письменника, лише майстерно вибудована пейзажна деталь – позначена автобіографізмом, підтримувана стилістикою всього твору – може піднятися до висоти символу, стати знаком твор-



чості митця, «голосом і життя в цілому, і самої душі митця»: «Скільки яблунь, соняшників бачили ми на екрані після довженківської «Землі», а до висоти просвітлюючої душу символу піднялися яблуня, соняшник, поетично оспівані Олександром Довженком» [8, с. 260].

Цікаво спостерігати за тим, як концептуальні образи художніх творів письменника транспонуються у сферу його публіцистики. Так, прізвисьце героя роману «Собор» (1968) Лобода, ужите в інтерв'ю письменника професорові А. Погрібному «Поглиблювати в собі почуття синівське» (1988), зберігаючи інтертекстуальні зв'язки з першотвором, де воно на базі денотативного значення «бур'ян» сформувало соціальні семи «відступництво», «батько-продавство», «знедуховлення суспільства» [8, с. 297], перенесене в соціально-комунікативний простір іншої доби – перебудови, стає символом «основної гальмівної сили оздоровлення духовних, національно-культурних сфер життя» [8, с. 286]. А в інтерв'ю Олесь Гончара В. Портникову, кореспонденту газети «Молодь України» («І все ж розвидняється», 1991), антигерой роману «Собор» Володька Лобода став уособленням «парламентської більшості, можливо, одного з її лідерів» [8, с. 355]. Як бачимо, процес метафоризації оніма, що походить від назви природного об'єкта, коректується новим соціальним часом.

Ми знайшли яскраві приклади того, як пейзажні образи легко концептуалізуються в текстах інших жанрів. Так, у рецензії на книжку історика Бориса Мозолєвського «Скіфський степ» («У поєдинку з вічністю», 1983), Олесь Гончар, змальовуючи художній світ віднайденної археологом пекторалі, описує пейзажі-витинанки на її ярусах («музика рослинного світу», «буяння природи з квітами і птахами» [8, с. 271], намагаючись розкодувати мудрі настанови цього шедедру, «де еллінський і скіфський геній в такій довершеності переплелись» [8, с. 270], дружити з навколишнім середовищем, плекати високу гармонію буття.

Таким чином, пейзажні деталі, унаочнюючи в публіцистичних творах Олесь Гончара різних жанрів діалектику об'єктивного та суб'єктивного, розкривають творчі зусилля автора в переплавці «природного» факту в соціально маркований образ, проектують парадигму оціночних аргументів і суджень, ненав'язливо втілюють автобіографічні структури, реконструюють «образ автора». У перспективі планується докладний розгляд пейзажної деталі в таких жанрах публіцистики Олесь Гончара, як промова та стаття.

1. Галич В. М. Цензура в щоденнику Олесь Гончара крізь призму теорії поля П'єра Бурдьє // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Серія: Філологічні науки. – 2013. – № 22 (281). – листоп. – С. 90–100.

2. Галич В. М. Українські ЗМІ в щоденниках Олесь Гончара крізь призму теорії поля П'єра Бурдьє // Журналістика ХХІ века: опыт пришлого и вызовы будущего : сб. науч. трудов междунар. науч.-практ. конф. (26–27 сент. 2013 г.). – Тирасполь : Придніпровський гос. ун-т ім. Т. Шевченка, 2013. – С. 18–28.

3. Галич В. М. Щоденник Олесь Гончара як джерело вивчення соціальних комунікацій // Соціальні комунікації: результати досліджень – 2012 : колективна монографія : у 2-х т. / [за наук. ред. О. М. Холода]. Галузеві дослідження соц. комунік. – К. : КіМУ, 2013. – Т. 2. – С. 128–149.

4. Галич В. М. «Небо» в ландшафтному світі щоденників Олесь Гончара // Феномен Олесь Гончара в духовному просторі українства : зб. наук. ст. – Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2013. – С. 62–73.

5. Шестакова Е. Г. Проблема тексту й текстуальності в її переломленні щодо текстів масової комунікації // Хрестоматія з теорії тексту масової комунікації / Е. Г. Шестакова. – Д. : Норд-прес, 2009. – 283 с.

6. Качкан В. А. Про публіцистику / В. А. Качкан. – К. : Дніпро, 1982. – 174 с.

7. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. – Т. 1 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.

8. Гончар О. Т. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження / О. Т. Гончар. – К. : Укр. письменник, 1992. – 400 с.

9. Гончар Олесь. Зібрання творів : у 12 т. – Т. 9.: Публіцистика у двох книгах. – Кн. 1 / [упоряд., післям. В. М. Галич ; комент. В. М. Галич, О. А. Галич]. – К. : НПП Вид-во «Наукова думка» НАН України, 2012. – 888 с.

10. Святовець В. Ф. Талант починається з деталі / В. Ф. Святовець. – К. : Інститут журналістики, 2003. – 64 с.

11. Качкан В. А. Жанри публіцистики : учбов. посіб. / В. А. Качкан. – К. : УМК ВО, 1988. – 120 с.

12. Лось Й. Д. Публіцистика й тенденції розвитку світу : учбов. посіб. / Й. Д. Лось. – Львів : ПАІС, 2008. – 376 с.

13. Гончар О. Т. Щоденники: 1943–1967 / [упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матер. та передм. В. Д. Гончар] / О. Т. Гончар. – К. : Веселка, 2002. – Т. 1. – 455 с.

14. Василик Л. С. Номінативний та метафоричний концепти в публіцистичному тексті // Вісник Харківського університету ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2007. – С. 249–252.

15. Галич В. М. Дискурс авторського редагування публіцистичного твору: творча лабораторія Олесь Гончара : монографія / В. М. Галич, О. С. Кущев-



ська. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ ім. Тараса Шевченка», 2013. – 272 с.

16. Попов А. П. Лекарственные растения в народной медицине / А. П. Попов. – К. : Здоров'я, 1970. – 316 с.

Подано до редакції 06. 12. 2013 р.

Halych V. M. Natural detail in Oles' Honchar's social and political journalism as phenomenon of social communication.

Social and-communicative phenomenon of detail in social and political journalism is shown through the category of textual criticism in the works by Oles' Honchar. It helps to learn the journalistic nature of landscape image, helps to the materialization of the author through his landscape worries, shows the cultural and mental echo of the problems in social group, combines discursive and conception analyses.

Keywords: natural image, natural detail, publicism, genre, social communication, textual criticism.

Галич В. Н. Пейзажная деталь в публицистике Олеса Гончара как феномен социальной коммуникации.

Сквозь призму категории текстуальности раскрывается социально-коммуникативный феномен пейзажной детали в творчестве Олеса Гончара, что позволяет выяснить публицистическую природу ландшафтного образа, оказывает содействие материализации автора через его ландшафтные переживания, обнаруживает культурно-ментальный отзвук актуальных проблем в социуме, объединяет дискурсивный и концептуальный анализы.

Ключевые слова: пейзажное описание, пейзажная деталь, публицистика, жанр, социальная коммуникация, текстуальность.