

МЕДІА-СЛОВО

УДК 821.161.1

Олександр Александров



ПОДОРОРЖНІЙ НАРИС: «ПАМ'ЯТЬ ЖАНРУ» Стаття перша. На перетині видів масової комунікації

У статті вперше представлена авторська концепція подорожнього нарису як контенту різних видів масової комунікації. Основною особливістю цього різновиду жанру визначається архаїчний синкретизм автора та мандрівника-оповідача, який жорстко детермінує кут сприйняття дійсності.

Ключові слова: масові комунікації, художньо-публіцистична комунікація, подорожній нарис, автор, мандрівник-оповідач.

В статье впервые представлена авторская концепция путевого очерка как контента разных видов массовой коммуникации. Основной особенностью этой жанровой разновидности очерка выступает архаичный синкретизм автора и путешественника-повествователя, что жестко детерминирует угол восприятия действительности.

Ключевые слова: массовые коммуникации, художественно-публицистическая коммуникация, путевой очерк, автор, путешественник-рассказчик.

At first time in the article submitted the concept of travel essays as the content of different types of mass communication. The main point in this variety of genre determines by the author's and traveler-storyteller's archaic syncretism, which strictly determines the angle of reality variations.

Key words: mass communication, artistic and publicist communication, travel essay, author-narrator.

Слова євангеліста Матвія про те, що в старі бурдюки молоде вино не наливають, безперечно, виражають одну із закономірностей духовного життя. Символічна інтерпретація євангельського тексту дозволяє перенести її у сферу вербальної творчості, наразі напрошується аналогія із формою та змістом. Але вона не є абсолютною, оскільки тисячі років існує архаїчна жанрова форма, життєвий зміст якої по-

стійно оновлюється. В основі цієї жанрової форми — наративна модель, яка продукує так звану літературу подорожей. Взаємозв'язки консервативної жанрової форми подорожнього нарису, який репрезентує літературу подорожей перш за все, з його змістом потребують спеціального дослідження.

Термін «література подорожей» надзвичайно широкий, він містить твори з такими жанровими визначеннями, як «звіт», «путівник», «щоденник», «подорож», «подорожній нарис», «книга подорожніх нарисів», «картинки», «подорожні листи», «листи мандрівника», «подорожні записи», «травелог» тощо. Незважаючи на те, що автори відповідних текстів переслідують різні комунікаційні цілі та дають своїм творам суб'єктивні жанрові визначення, дослідники, як правило, вживають їх близькими за значенням. Пояснюється така термінологічна розпливчатість тим, що в літературі подорожей постійно використовується одна наративна модель (суб'єктивна структура твору) та його варіанти, зміст (об'єктна структура) постійно оновлюється.

Парадоксальність такого поєднання має своїм наслідком амбівалентність та маргінальність цього вербального явища. Так, літературознавці називають ці твори художньо-документальними, а дослідники масових комунікацій вважають художньо-публіцистичними. Для цього є вагомі підстави: тут інтегровано два начала, художнє та документально-публіцистичне. Але, окрім них, є й інші види масової комунікації, які репрезентовані в літературі подорожей та в текстах подорожнього нарису, зокрема. Їхнє співвідношення може бути різним, однак у будь-якому випадку виникає кардинальне питання про те, що представляє собою «механізм», який синтезує їх у цілісне явище.

Приєднуючись до традиції вживати зазначений термін у широкому смислі, я виокремлюю твори, котрі марковані авторами або дослідниками як «подорожній нарис». Йдеться про термін, що позначає один із художньо-публіцистичних жанрів при класичному поділі журналістських творів на три групи: інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні.

Подорожній нарис — це оповідь про шлях, котра, окрім того, містить описи природи, етносів та портрети людей, територіїєю яких мандрує оповідач, вставні легенди, історії, які він почув та записав, а також «супровід» автора-публіциста, його міркування про побачене та почуте. На мою думку, подорожній нарис функціонує в системі

масової комунікації як окремих самостійний жанр, а не як різновид малюнка взагалі. Більше того, жанр малюнка, враховуючи всі його різновиди, став надбанням журналістики лише у дев'ятнадцятому столітті, а подорожній малюнок у формі оповідей про євангельські діяння апостолів та паломницьких оповідок виник у період раннього середньовіччя. Виходячи із цього, дозволю собі висловити припущення про те, що жанрові різновиди малюнка, починаючи з «фізіологів», є своєрідними відгалуженнями подорожнього малюнка.

Думка про співвідношення літератури подорожей та подорожнього малюнка як загального та окремого, передбачає визначення ознак, котрі їх об'єднують. Спільним для літератури подорожей та подорожнього малюнка є те, що їхні автори використовують одну і ту ж наративну модель, яка існує априорі незалежно від творчої індивідуальності письменника чи журналіста, його комунікативних намірів та читачької аудиторії. Це універсальна модель, про продуктивність якої свідчать численні твори різних часів та народів не лише літератури подорожей, а й класичного літературно-художнього надбання людства. Достатньо назвати епос про Гільгамеша, розповіді про шлях та божества, що його охороняють, ранніх індійських текстів, які походять від індоєвропейської міфології, чарівну казку, «Одісею» Гомера, євангельські оповіді про діяння апостолів, середньовічні записки християнських паломників до святих місць, «Божественну комедію» Данте та «Мертві душі» Гоголя, подорожні щоденники та звіти учасників наукових географічних експедицій, подорожні малюнки XVIII–XX ст., а також популярні серед масового читача сучасні тревелоги. Їх об'єднує ідея шляху, одного із архетипів колективного підсвідомого, який, вочевидь, став спільним надбанням індоєвропейських етносів у період міграції у 2–3 тис. роки до нашої ери з південноукраїнських степів до Європи та через Кавказ на територію сучасної Індії. Про виняткову важливість архетипу шляху свідчить, наприклад, те, що наші предки знайшли його навіть у безкінечному Всесвіті та назвали Чумацьким Шляхом (рос. «Млечный путь»).

Попри уся розмитість кордонів цього колосального за своїм обсягом вербального явища, дискусійність питання про включення до нього тих чи інших конкретних творів, а також строкатість їхніх жанрових визначень, є суттєві підстави розглядати це вербальне явище як метатекст, об'єднаний у ціле «пам'яттю жанру». Під «пам'яттю жанру»

ру» я розумію все той же високопродуктивний та стійкий інваріант архаїчної наративної моделі, яка синтезує різні комунікаційно-жанрові форми та змісту в цілісність високого гатунку.

Звичайно, універсальний характер явища потребує його комплексного вивчення. Твори, структура яких укорінена у цій моделі, досліджуються істориками, представниками природничих наук, філологами, дослідниками масових комунікацій, культурологами. Так, у квітні 2013 року у Санкт-Петербурзі відбулася «Міжнародна міждисциплінарна Гумбольдська конференція «Феноменологія, історія та антропологія подорожі». Попри все, теоретичні засади вивчення подорожі розроблені недостатньо.

Разом з тим у наукових дослідженнях останніх десятиріч, присвячених літературі подорожей та подорожньому нарису, зроблені досить цікаві спостереження та висновки, які необхідно систематизувати [11; 12; 13; 14; 18; 19; 21; 24; 25; 28; 30; 31]. Це сприятиме реконструкції механізму, який продукує тексти. Наразі йдеться про створення теоретичної моделі вербального явища, що дозволило б універсалізувати прикладні дослідження, вивести їх тим самим на більш широкі узагальнення.

У цій статті вербальна природа літератури подорожей та подорожнього нарису, жанрова форма якої укорінена в наративній оповіді про шлях, розглядається через модус структурно-функціональної методології та генетичного методу наукового дослідження. На мою думку, саме такий підхід дозволить пояснити таку специфічну рису жанру, як синтетичність, котра проявляється у здатності видозмінюватися та водночас залишатися досить консервативним.

Гене́за наративної моделі подорожей сягає часів домінування міфопоетичної моделі світу та людини, тобто має долітературне походження. Вона збереглася у творах епосу індоєвропейських за своїм походженням народів та у фольклорі, зокрема, у чарівній казці.

Наративна модель подорожі людини міфопоетичним світом ґрунтується на двох архетипах, простору та шляху, який пролягає через нього. Відомо, що до семи видів інтелекту, які виокремлює сучасна наука, належить і так званий просторовий інтелект, за допомогою якого людина формує бачення світу, визначає своє місце в ньому та встановлює орієнтири руху. Відповідно до сучасних наукових уявлень, простір геометризований, гомогенізований, безперервний,

рівний самому собі в кожній своїй частині. Цей «раціоналізований» простір не існував у міфопоетичній моделі світу. Міфопоетична свідомість, крім того, на відміну від сучасної, наукової, не відділяла простір від часу [26].

Варто також зазначити, що міфопоетична модель світу характеризується синкретизмом географічного простору та смислу, яким його наповнювала архаїчна свідомість. Це сакралізований простір, орієнтований як по горизонталі, так і по вертикалі. Простір виникає через розгортання, поширення його зовні, тобто завдяки руху в ньому обсерватора. Такий простір організований, розчленований, складається з частин і, разом з тим, єдиний. Цілісність простору моделі світу досягається здійсненням двох інтелектуальних операцій: членування (аналізу, артикуляції) та з'єднання їх у ціле (синтез).

Архаїчна міфологічна свідомість, описуючи світ за допомогою бінарних опозицій, головною із яких є опозиція життя-смерть, чітко ділить простір на «свій» та «чужий», ворожий. У моделі світу у вигляді дерева людині відведене місце, яке знаходиться на перетині горизонтальної та вертикальної вісей, у точці, з якої можливий рух, як у бік сакрального центру, так і у напрямку його антиподу, чужої для людини периферії.

У парадигмі міфопоетичної свідомості, котрій, крім того, властивий культ роду та землі, свій простір мислиться як замкнутий, закритий, оточений з усіх боків чужою, ворожою територією. Проникнення на чужу територію здійснювалося лише за умови необхідності заволодіти якимись життєво важливими реальними чи магічними цінностями, що завжди супроводжувалося небезпекою та складнощами. Але тим самим людина відкривала для себе не тільки чужу, а й іншу частину простору, що надає його уявленням про світ повноту, розширяє свідомість, змінює світобачення. Було б перебільшенням стверджувати, що зустріч людини з «великим», не за розміром, а за будовою, тобто полярним, світом призводить до її еволюції, але, безперечно, таке переміщення у просторі є для нею подією, вартою оповіді. Достатньо згадати про повернення героя чарівної казки з «іншого» царства, яке супроводжується зміною його соціального статусу.

Рух мандрівника підтверджує достовірність чужого простору, а, отже, дозволяє пізнати та зрозуміти його. Після проникнення на не-свою територію та збагачення притаманними їй цінностями ман-

дрівник прагне повернутися до рідної «домівки». Тож реальний рух мандрівника в географічному просторі здійснюється подібно польоту бумерангу: спочатку зі своєї території до чужої йому периферії, а потім назад, до свого простору. Це рух по горизонталі. Міфологічна свідомість допускає також рух по вертикалі вгору або вниз, але мислить переміщення людини по одній та другій осі світу лише відокремлено. Наприклад, рух по горизонталі не супроводжується одночасним символічним рухом по вертикалі, що характерно для християнської моделі світу.

Вочевидь, маршрут подорожі-вояжу маркувався, що було умовою успішного повернення та для орієнтації тих, хто піде цим шляхом пізніше. Прокладання та трасування шляху складають основу оповіді про маршрут з його своєрідними «вузликami на пам'ять», що дозволяє розглядати її, оповідь, як путівник — прадавню та первину форму літератури подорожей. Шляхом могла слугувати дорога, стежка, море, річка. Мандрівник, слідуючи своїм маршрутом, сприймає простір динамічно. Ця лінійна і динамічна форма простору відбилася ще в найдавнішій міфології.

Оповідь «протікає» по руслу шляху, який долає мандрівник у географічному чи метафізичному просторі. При цьому кут зору обсерватора жорстко фіксований, прикріплений до реального мандрівника. Тим самим він (кут зору) позбавляється можливості самостійно рухатися світом, його простором. Це відрізняє кут зору мандрівника від кута зору автора художнього літературного твору з його власне необмеженими можливостями переміщатися по створеному письменником світі та виходити за його межі.

Автор-мандрівник зображає те, що в процесі руху попадає у його поле зору. Кут зору мандрівника-обсерватора обмежений шляхом, яким він рухається, а оповідь — топографічними прикметами. Рух у просторі супроводжується його артикуляцією, яка здійснюється оповідачем за допомогою топографічних маркерів. З іншого боку, шлях є тією віссю, навколо якої об'єднуються фрагменти простору, утворюючи міфопоетичну модель світу.

Отже, необхідно констатувати, що в міфопоетичну епоху колективний просторовий інтелект створив архетип, який складається із трьох структурних елементів: це світ, людина та шлях, що їх з'єднує. Оповідь про переміщення людини по цьому шляху здійснюється за

допомогою особливої наративної моделі, якій властивий синкретизм кута зору мандрівника-обсерватора-оповідача та руху по маршруту. Вона наділена доцентровими силами, здатними створювати семантичне поле описів топографічних прикмет шляху. Путівник як продукт діяльності колективного просторового інтелекту міфопоетичної епохи, принципово важливими елементами якого був обсерватор та його рух шляхом, є прототипом подорожнього нарису.

Необхідно зазначити, що рух супроводжується високим рівнем когнітивної активності людини, яка долає шлях. Когнітивна, або інакше пізнавальна, активність — це активність, пов'язана з придбанням, організацією та використанням знань про світ.

Ульрік Найссер вказує на те, що для орієнтації людина користується так званими когнітивними картами, котрі є схемами, за допомогою яких людина орієнтується в просторі. Як пише автор книги «Пізнання та реальність», ці карти або схеми зберігаються в пам'яті людини та активізуються, коли та потрапляє в нове для неї місце [16]. Дослідник стверджує, що когнітивні карти характеризуються збором інформації та діями, а не вербальними описами. Йдеться швидше за все про інтуїтивний, укорінений у глибинах психічного життя вибір шляху, а не про рух у вказаному напрямку по детально описаній дорозі. «Люди мають пізнавати свій світ; вони не знають заделегіть, яким він буде, і вони ніколи не будуть знати про нього усього, якими б розумними та прозорливими вони не були» [16, 83]. Когнітивний розвиток людини, формування «карт» проходить у напрямку від загального до конкретного. Зі світом людину зв'язує цикл передбачення та збору інформації про нього. При цьому рух забезпечує отримання «безцінної інформації», особливо коли сприймаючий переміщається сам [16, 57]. Зазначене дозволяє стверджувати, що вербальна природа подорожі, укорінена в специфічному наративі, відкриває перед людиною великі можливості пізнання світу. Шлях мандрівника слід розглядати як динамічну систему інформаційних ситуацій.

Когнітивна діяльність людини значно активізується, коли вона потрапляє в незнайоме їй природне та соціальне середовища, де звичні когнітивні схеми не працюють і потрібно продукувати нові. Показовим є те, що міфологічне мислення описує шлях людини через новий для неї простір в основному за допомогою одного із варіантів корінної бінарної опозиції «життя-смерть» — «своє-чуже». Тут

знаходяться витoki міжкультурної комунікації — історично першого виду масової комунікації, у майбутньому складника подорожнього нарису. Побачити іншу культуру через модус своєї, порівняти їх, зрозуміти іншого та самого себе — головна комунікаційна мета автора етнографічного подорожнього нарису, який виникне пізніше, але витoki його — у глибині віків.

Уже в античну епоху були написані путівники-оповіді про подорож по суші та по морю. Давньогрецький філософ Деосфен витратив усі гроші, які отримав від батька у спадок, на десятирічні мандрівки країнами та містами. Результатом його подорожі був твір з назвою «Світобудова», яка красномовно свідчить про мету поневірянь автора, — це пізнання світу.

Історія власне подорожнього нарису розпочинається у епоху раннього середньовіччя. Суттєву роль у його становленні відіграли євангельські оповідання про місіонерські діяння апостолів. У них чітко прописана мета, з якою учні Христа відправлялись у далеку та небезпечну дорогу, розповідається про маршрут та повідомляється про результати діяльності.

Оповіді про паломництво у святу землю, початок якому на початку IV століття поклала мати візантійського імператора Костянтина св. Олена, вважаємо подорожнім нарисом у формі паломницького «ходіння». Сказання про подорож св. Олени на Голгофу, яке складалося, швидше за все, кілька десятиріч, слугувало зразком для наступних поколінь пілігримів-оповідачів. У розповіді про християнський подвиг св. Олени чітко викладена мета подорожі, це бажання розшукати животворящий хрест Господній, вказано на топографічні маркери на шляху до Єрусалиму — святі місця, у яких вона знаходила мощі святих.

У ходіннях у святу землю путівник як достовірне та об'єктивне оповідання про шлях, суб'єктивується. Обсерватор фокусується не лише на шляху географічним простором, а й на своєму внутрішньому світі. Оповідь про подорож збагачується відображенням духовного життя мандрівника, світ та людина тут рівновеликі, шлях розуміється не лише як реальний рух до головної християнської святині Гробу Господнього, а й як духовне сходження пілігрима.

Причини трансформації путівника у твір, який є подорожнім нарисом у формі ходіння у святу землю, — у християнській моделі світу

та символічному мисленні, за допомогою якого вона описувалася. Головною тут є вертикальна вісь світу, небо-земля, а горизонтальна слугує їй символічним уподібненням. Тому переміщення людини географічному просторі до конкретної точки земної поверхні, місця розп'яття Христа, розуміється як шлях до її сакрального центру, а не чужою територією. Але це не легка прогулянка, а подвижництво. «Шлях в міфопоетичній та релігійній моделях світу — образ зв'язку між двома зазначеними точками простору. Постійна і невід'ємна властивість шляху — його складність» [27, 353].

Паломник, подолавши труднощі складного та небезпечного шляху, потрапляє туди, де небо та земля максимально наближені одне до другого, Гроба Господнього. Саме тут відбувається містичний катарсис, грішник, яким себе вважає прочанин, очищається духовно. При цьому християнське символічне мислення тлумачить географічне наближення до мети ходіння по горизонталі як синхронне духовне сходження до Бога по вертикалі [4]. Попри все паломник завжди пам'ятає про рідну землю та постає перед Господом як представник свого народу. Завдяки цим чинникам твір стає амбівалентним, що в подальшому розвитку жанру сприяє розвитку художності.

Пілігрим-оповідач чітко декларує мету мандрівки, а також розповідає про маршрут, який структуралізує простір по горизонталі. Повідомляється, як правило, відстань між пунктом відправлення та кінцевим пунктом. Крім того, надається інформація про відстань від однієї зупинки до іншої та про святині, які у цих місцях знаходяться. Повідомляється про особливості дороги, морем чи сушею, про небезпечність мандрівки, якщо можуть напасти розбійники тощо.

З часом ходіння як оповідь про шлях до Гроба Господнього доповнюються більш або менш деталізованими описами святинь та подорожніх пейзажів, які пілігрим бачив на власні очі. Принцип достовірності, так би мовити, вірності «натурі», незмінно залишається для мандрівника-оповідача одним із основних. А головне — зберігається архаїчна синкретична наративна модель, жорсткий зв'язок між кутом зору мандрівника-оповідача, який неухильно рухається наміченим маршрутом, предметом оповіді, тобто шляхом, та тим, що він бачить, тобто предметом подорожніх описів. Разом з тим залучення до складу оповідок про ходіння фрагментів тексту, які називаємо подорожніми описами, уже за часів середньвіччя свідчило

про потенційні можливості наративної моделі інтегрувати у твір літературно-образне начало. Подальша еволюція подорожнього нарису, ядром якого завжди залишалася прадавня наративна модель, показала перспективність такого розширення функцій автора-мандрівника.

Але основним видом комунікації, яка здійснювалася посередництвом контенту у формі оповідей паломників, було релігійно-духовне спілкування людини з Богом. Модель реального світу тут доцентрована, а основною опозицією, котра слугувала для його опису, була опозиція сакральне-профанне. Лише секуляризація культури відкрили можливість інтеграції в подорожній нарис літературно-художнього виду масової комунікації.

Секуляризація не призвела, однак, до заміни автора-документаліста автором-художником, до заміни картини реального, умовно кажучи, прямо відображеного, світу на світ художній, створений уявою письменника. Противагою художності, її експансії в подорожній нарис, є публіцистичний вид масової комунікації, раціонально-логічна форма пізнання якого витіснила містично-релігійну та обмежувала можливості літературно-художньої комунікації.

Прищепленню до наративної моделі подорожнього нарису публіцистичного виду масової комунікації передувало виникнення самої публіцистики як продукту індивідуальної вербальної творчості нового часу. Передумовами та причинами формування публіцистики були науково-технічна революція, європейські буржуазні революції XVII–XVIII століть, винахід Гутенберга та його швидке розповсюдження містами Старого, а потім й Нового світу, Реформація та Просвіта.

Науково-технічна революція та географічні відкриття, які її супроводжували, призвели до заміни теоцентричної картини світу на геліоцентричну. Буржуазні революції сприяли звільненню людини від монопольної влади монарха та церкви, відкрили перед нею можливості вибору та інтенсивного розвитку індивідуальності. Друкарський станок забезпечив функціонування масових комунікацій, що призвело до формування штучних мас, здатних свідомо впливати на хід історії. Реформація здійснила десаκραлізацію не тільки церковної, а й світської влади, провела на картині світу нові кордони між небесним та земним, віддала Богові боже, а людині — людське. Просвіта, узагальнивши кардинальні зміни в картині світу та характері мислен-

ня про нього людини, вперше в історії людства запропонувала йому мирську ідеологію, засновану на розумі, а не на вірі.

В епоху Просвітництва відтворення реального світу, людини та шляху, який їх зв'язує, як основи подорожнього нарису органічно доповнилося аналітичними студіями, коментарями та оцінками публіциста. Авторська суб'єктивність, інтенція якої в об'єктну зону твору помітно підсилилася, була укорінена в просвітницькій ідейній концепції.

Ідеологія Просвітництва суперечлива, оскільки, з одного боку, ідеалом проголошувалася вільна людина, яка залежить лише від законів суспільства, побудованого на засадах розуму, а з іншого, — цивілізація, результат інтелектуального розвитку людства, оголошувалася ворогом тієї ж людини. А пізні Просвітництво, яке характеризується критичним ставленням до розуму, культивує почуття як спосіб пізнання світу та форму взаємин між людьми. Соціально-політичну основу просвітництва становить концепція, згідно з якою, народом мав правити освічений монарх, а також ідея суспільного блага, підпорядкування людини державному устрою, побудованому на засадах моралі, закономірності якої шукали в природі. Сентименталізм, який визрів у лоні просвітницької ідеології, логічно розвивав її та одночасно заперечував. Тут склалася та втілилася в літературі подорожжя концепція героя, згідно з якою людина керується у своєму житті велінням серця.

Ідеологія Просвітництва суттєво вплинула на розвиток подорожнього нарису, оскільки головною метою подорожей надовго стає пізнання суспільства та природи, здобуття знань про світ. Важливе значення мають відтепер наукові експедиції до малодосліджених територій та країн.

У подорожніх нарисах цієї доби шлях з'єднує і нейтралізує протиставлення свій—чужий, внутрішній—зовнішній, близький—далекий, видимий—невидимий. Шлях конститується тут топографічними об'єктами, що відзначають різні його ділянки, іноді в поєднанні з часовими та історичними маркерами. Крім географічного шляху, який можна нанести на фізичну карту світу або країни, існує шлях інтелектуальний, шлях пізнання чужого через своє з його труднощами розуміння, ілюзіями, помилками і відкриттям нового.

У цілому ж просвітницька ідеологія привнесла в подорожній нарис принципово нову комунікаційну мету, це оволодіння знаннями

про світ, природу, суспільство та людину, якими мандрівник-оповідач ділиться з читачем, даруючи йому «радість пізнання нового» [6]. Публіцистична складова подорожнього нарису тут репрезентована, насамперед, когнітивною функцією, реалізація якої передбачає документально точне відтворення дійсності.

Головне, що відрізняло просвітителів від їхніх попередників — прогнозування майбутнього людини та людства в реальному часі та просторі. Ідеологи Просвіти запропонували шляхи розвитку, удосконалення як індивіда, так і суспільства в цілому, які мали концептуальний характер. Незважаючи на утопічний характер їхніх проєктів пересотворення світу та виховання ідеальної людини, просвітництво привнесло в публіцистику, що народжувалася, ідею історизму, принципово відмінну від містичного історизму християнства. Основною інтелектуальною одиницею мислення про світ та місце в ньому людини стає опозиція минуле-майбутнє як варіант корінної бінарної пари смерть-життя. Не випадково сатира, особливо жанр памфлет, були для просвітителів основною формою слова-зброї. За її допомогою просвітителі висміювали світ, який, на їхню думку, мав вмерти. У подальшому розвитку публіцистики ідея історичного розвитку стане не просто обов'язковою, а головною складовою авторської концепції, з позицій якої осмислюється дійсність — факти, люди, події.

Необхідно зазначити також, що публіцистика починаючи з часів свого народження, розвивалася та функціонувала поруч зі своїм «сіамським близнюком» — пропагандою, здатною впливати на широкі маси, змінюючи масову свідомість та поведінку. Радянські теоретики публіцистики називали цю функцію публіцистики формуванням громадської думки та вважали основною.

Великої сили, здатної звести на нівець когнітивну, гносеологічну функцію публіцистики, пропаганда набуває зі становленням двох ідеологій, які впливали на історію людства впродовж усього ХХ століття, — соціал-демократичної та націонал-демократичної. Зокрема, у марксистському образі світу, структуралізованім за класовим принципом, населення землі поділене на «своє» та «чуже», вороже. Згідно з цією ідеологією, «чужа» меншість несправедливо володіє плодами праці «своєї» більшості, тому ця більшість має право повернути собі блага, захопивши політичну владу.

Є усі підстави вважати, що літератори СРСР, починаючи з Горького, Єсеніна та Маяковського, які після поїздок у США та Західну Європу дали абсолютно односторонню негативну оцінку побаченому, стали піонерами політизації та ідеологізації жанру. Завдяки цьому пропагандистська комунікаційна мета — пропаганда марксистської ідеології як головна функція відповідного виду масової комунікації, починаючи з середини 1920-х років були прищеплені до радянського подорожнього нарису. Основною комунікаційною метою стає не пізнання світу в усій його багатобарвності та складності, а руйнація старих уявлень про нього та формування нової моделі світу, у якій крім географічного простору є ще один, не менш важливий, — простір політичний. Незалежно від того, як структуралізується модель світу, за національним чи класовим принципом, географічний простір деформується, оскільки на нього накладається ієрархна ідеологічна сітка з її ідеєю виняткової нації чи гегемонії пролетаріату.

Виникає питання, завдяки чому вдалося успішно прищепити до подорожнього нарису цей вид масової комунікації, чому пропаганда переконливо впливала на читачів подорожніх нарисів. Відповідь тут може бути лише одна: використовувалися потужні можливості наративу подорожнього нарису, його здатність синтезувати різні види масової комунікації, зокрема пропаганду. Переконувала ж достовірність зображення дійсності оповідачем-очевидцем. У будь-якому разі використовувалася наслідувана (нацизм) або штучно створена (класова) ментальна платформа з її бінарною структурою, на яку нашаровувалася потрібна ідеологія та формувалася потрібна модель світу. Звичайно, у процесі комунікації подразнювалися й інші ментальні платформи, які потрібні були для створення необхідних масово-комунікаційних моделей [2; 3].

Але навіть пропаганда не вичерпала всі потенційні ресурси наративу подорожнього нарису. Його сучасна модифікація, травелог, який характеризується значним зміщенням акценту з реального зовнішнього світу на не менш реальний внутрішній світ мандрівника, значною мірою активізувала в цьому жанрі художню складову. Відбувається суттєва белетризація твору, але як і раніше основну структуроутворюючу роль продовжує виконувати наратив реальної подорожі мандрівника світом. А журнальний варіант травелогу успішно взяв на себе функції таких видів масової комунікації, як PR та інформаційно-розважальна.

Разом з тим популярність в українських читачів тревелогів, як перекладних, так і вітчизняних, свідчить про серйозні зміни в національній ментальності. Вона залучається у процеси формування глобальної, загальнолюдської свідомості, структура якої репрезентована, насамперед, бінарною опозицією природа-цивілізація. Це супроводжується зміною направленості когнітивної діяльності індивідуума. Появляються прикмети становлення екстенсивної свідомості, орієнтованої не тільки на «свій» простір, свою хату (хутір), що безперечно, пояснюється живучістю культу роду та землі (лише українець міг написати такі слова: «рідна матінко, моя земля»), а й на великий світ.

Таким чином, коротка історія виникнення та функціонування наративу подорожі дозволила висвітлити поетапне залучення в його силове поле кількох видів масових комунікацій. Як результат цього — подорожній нарис існує та функціонує на перетині кількох видів масової комунікації. Насамперед це міжкультурна, публіцистична, художньо-літературна та пропагандистська масові комунікації. Залежно від комунікаційної мети один із цих видів може бути домінуючим, але він як правило доповнюється іншим. Тому проблема взаємозв'язків та взаємодії в подорожньому нарисі його жанрової форми, укоріненої в специфічному наративі, та різних видів комунікації, а також строкатого жанрового змісту є науково актуальною. Дозволю у цьому плані викласти деякі міркування загального характеру, які стосуються стану та проблематики дослідження подорожнього нарису як контенту, який репрезентує одночасно кілька видів масової комунікації.

Наратив подорожі, за допомогою якого архаїчний інтелект описував світ, людину та її шлях, здійснював операції артикуляції та синтезу простору перш за все посередництвом опозиції «своє-чуже». Як я уже відзначав, це є свідченням того, що органічним, первинним видом масової комунікації, яку реалізовував путівник, у майбутньому подорожній нарис, є міжкультурна комунікація. У процесі міжкультурної комунікації бінарна опозиція «своє-чуже» завдяки когнітивній діяльності автора, його сприйняттю та розумінню чужого світу змінюється за принципом бріколажу, описаного К. Леві-Стросом, на «своє-інше» (або «старе-нове» при подорожі рідною землею чи своєю країною), але можлива й трансформація у «своє-вороже». Можна припустити,

що мета автора при цьому полягає в пошуках спільної загальнолюдської ментальної платформи комунікації, дозволяє об'єднати в ланцюжок предмет відтворення, автора та його читача.

Міжкультурна комунікація домінує в подорожніх нарисах, у яких маршрут мандрівника пролягає через території інших етносів та народів. Дослідження такого контенту передбачає звернення до теорії масової комунікації, котру як наукову дисципліну почали розробляти в 1940–1950-х роках американські вчені. Сьогодні її вивчають спеціалісти з іноземних мов, соціології, психології та інших гуманітарних наук. Розгляд подорожніх нарисів з науково-методологічних засад теорії міжкультурної комунікації дозволяє побачити взаємодію різних культурних традицій на рівні ідеології, релігії, художньої творчості, побуту та таке інше. Але головне — те, що подорожній нарис, якщо досліджувати його як контент масової, міжкультурної, комунікації дозволяє відкрити його не помічений раніше потенціал. Адже процес міжкультурної комунікації сприяє формуванню культурної ідентичності, яка представляє собою «приналежність індивіда до якої-небудь культури чи культурної групи, що формує ціннісне ставлення людини до самої себе, інших людей, суспільства і світу в цілому» [20, 47]. Саме міжкультурна комунікація створює умови для етнічної ідентифікації. Загальновідомо, що немає особистості позаісторичної, позанаціональної, адже кожна людина належить до тієї чи іншої етнічної групи. А ідентичність — це усвідомлення людиною своєї приналежності до певної етнічної спільноти.

Етнічна ідентичність — це не тільки прийняття групових уявлень, готовність до певного способу думок і колективних етнічних почуттів. Вона також означає побудову системи відносин і дій у різних між-етнічних контактах. За її допомогою людина визначає своє місце в поліетнічному суспільстві й засвоює способи поведінки всередині та поза межами свого етносу. Засвоєння індивідом соціокультурного досвіду, базових культурних стандартів і оціночних критеріїв іншого етносу позначають терміном «інкультурація».

Разом із тим культурна ідентичність є вихідною позицією, з якої людина сприймає нові для неї етнокультурні явища. Вона визначає типи реакцій на чужу культуру. Її спілкування з представниками інших етносів привносять корективи у власну ідентичність особистості, оскільки представляє розуміння «свого через чуже». Йдеться,

власне, про пом'якшення бінарної опозиції «своя культура» — «чужа культура».

Опозиція «своє-чуже», незважаючи на те, що її використовують і в процесі публіцистичної та пропагандистської комунікації, є родовою прикметою перш за все масової міжкультурної комунікації. Світ, людина та шлях, описані за її допомогою, виступають тією платформою, на якій будуються характерні для подорожнього нарису масово-комунікаційні моделі. Маємо констатувати це як незаперечний факт та як наукову аксіому при дослідженні подорожніх нарисів.

Отже, виходячи з того, що жанрова форма подорожнього нарису представляє собою систему суб'єктів, які структуралізовані специфічним наративом — оповіддю про шлях, яким людина (мандрівник-обсерватор-оповідач) рухається назустріч світу. Це розширює її свідомість, тому міжкультурну комунікацію варто розглядати як процес оволодіння людиною знаннями не лише про світ чужої культури, а й про себе як представника певної етнокультури.

Наразі перехід до проблем дослідження публіцистичної та художньої комунікації як складових подорожнього нарису передбачає виокремлення специфічних для них опозицій та бодай попереднє встановлення принципів побудови масово-комунікаційних моделей. Важливість чіткого визначення таких ознак комунікації має особливе значення, оскільки в диференціації публіцистичності та художності немає чітких критеріїв.

Подорожній нарис, як і нарис взагалі, більшість науковців вважають жанром художньої публіцистики або художньо-публіцистичним жанром. Це означає, що подорожній нарис як контент масово-комунікаційного ланцюжка, мислиться представляється явищем, існуючим на перетині двох видів комунікації, художньо-літературної та публіцистичної. Витоки такого підходу до жанру слід шукати в науковій традиції. Вона започаткована Є. Журбіною, праці якої вивели нарис взагалі та подорожній, який традиційно вважається його різновидом, за межі ідеологічних дискусій про нього періоду становлення літератури соціалістичного реалізму та перевели в поле наукових досліджень [10].

Дослідниця поставила, зокрема, на розгляд питання про взаємозв'язки та співвідношення у нарисі мистецтва та науки (термінологія Є Журбіної). Наскільки можна зрозуміти, вона не вважала ці два начала рівноцінними. Нарис, на думку вченої, має чітке оператив-

не завдання та «точну адресу», але це не виводить його за межі мистецтва. Метою нарису ніколи не може бути проста передача фактів. Факт у нарисі важливий і сам по собі, і як вихідний матеріал. У нарисі факти осмислюються через образи. При цьому твір може приймати форму, в якій «відсутні елементи прямої публіцистики». «Насичення нарису публіцистичною думкою дано в нарисі не прямо. Воно складає його як би контекст. Нарис виступає у вигляді картини» [10, 166]. Тобто основа нарису — образна картина в межах мистецтва, а публіцистична думка представляє собою своєрідний «конвой». Думаю, однак, що в подорожньому нарисі співвідношення публіцистичної та художньо-літературної комунікації у різних творах може бути різним, але перша завжди превалює над другою.

Підхід ученої до нарису взагалі, тобто й до його подорожнього різновиду, як до своєрідного симбіозу художньої літератури (мистецтва) та науки, не викликає сумнівів і сьогодні. Проблема взаємозв'язків у нарисі художнього та наукового начал, образу та ідеї, що поставлена Є. Журбіною, у подальшому розглядалась відомими журналістикознавцями, які пропонували різні її рішення. Формам синтезу літератури й публіцистики присвячені, зокрема, загальновідомі праці Ю. Лазебника В. Здоровеги, Є. Прохорова, М. Стюфляєвої та В. Шкляра. У них йдеться переважно про типи публіцистичної образності та варіанти її взаємозв'язків з художніми елементами.

Однак проблема такої інтеграції в силу своєї складності має розглядатися не лише на рівні локалізованих образів, а й на рівні типів вербальної творчості, адже художнє та публіцистичне творче мислення різні за своєю природою.

Автор здійснює не лише відображення дійсності (художнє або публіцистичне), а й створює художній (публіцистичний) світ. У художньому світі автор — сам дух творчості (і це основна його функція), який може, звичайно, матеріалізуватися в якомусь образі, локалізованому в тій чи іншій частині художнього світу, але завжди вільний від нього та може вийти за його межі. У силу цього художній світ, і тому він художній, цілісний, замкнений у собі, не прив'язаний до дійсності, обмежений естетичною діяльністю автора, який створив художній світ з його часовими та просторовими параметрами. Іншими словами, це цілісність образна, а не ідейно-понятійна, яка суперечить самій природі художнього твору.

У публіцистичному світі автор — частина дійсності, яку він відображає, аналізує та оцінює. Автор-публіцист виступає одночасно, і, перш за все, як відкривач нових фактів, явищ та характерів. Він же їх аналізує, коментує та узагальнює свої думки, тобто відображає дійсність та привносить у неї зміст. Але при цьому автор з його комплексом ідей завжди зберігає дистанцію певного відчуження від дійсності. Публіцистична образна система, яка є відтворенням дійсності, та авторська концепція функціонують як єдине ціле, але структурно відокремлені. Між образом та ідеєю існує дистанція, не зважаючи на яку вони створюють єдине образно-семантичне поле, яке «прищеплюється» до базової моделі комунікації. Так виникає масово-комунікаційна модель — образно-понятійна картина світу зі своїм хронотопом [3]. Світ має не лише свої часові та просторові, а й політичні, релігійно-церковні, соціальні та інші параметри. Це публіцистичне поле відкрите, розімкнене як для автора, так і для читача в часі та просторі, що забезпечує передачу інформації від першого до другого, тобто здійснення акту комунікації.

Художньо-літературний та публіцистичний світ за своєю вербальною природою принципово різняться. Художній світ — це органічна художньо-образна замкнена цілісність, що створюється можливістю вільного переміщення в просторі та часі кута зору автора, який, крім того, може займати стосовно нього позицію «позазнаходження» (М. Бахтін). Публіцистичний світ — це документально, прямо, фрагментарно, вибірково відображена реальність, у центрі якої знаходиться автор. Його ідейна концепція об'єднує матеріал у цілісну картину дійсності. Паралельно розгортанню образної системи розвивається ідейна концепція автора, така двоїстість властива, вочевидь, художній публіцистиці взагалі, але особливо яскраво вона проявляється у нарисах [23].

Бінарні опозиції, які слугують опису моделі світу та людини у художній та публіцистичній комунікації, згруповані навколо основної — відкритість-закритість. На її базі можливе створення масово-комунікаційних моделей, характерних для цих видів масової комунікації. Це далеко не просте завдання, виконання якого передбачає кропіткий аналіз текстів творів під відповідним кутом зору.

Тим не менш, можна констатувати, що художня та публіцистична моделі світу та людини не можуть утворювати органічну ці-

лісність. Тому є художні твори з елементами публіцистичності та публіцистичні з «вкрапленнями» художньої образності. Художньо-літературна практика допускає можливість вторгнення публіцистики в художній світ твору, яка при цьому не руйнує його структуру, а лише привносить додаткову семантику. З іншого боку, художні елементи проникають у публіцистичний світ, але не пересотворюють його.

Тобто синтез художньої літератури та публіцистики на рівні моделей світу та людини не здійснюється. Вони різні за своєю вербальною природою, тут різне співвідношення образу та ідеї. Художній та публіцистичний твори інтегруються лише на рівні окремих образних елементів, а не структур та систем. Сказане означає, що сам термін «художньо-публіцистичні жанри» досить таки умовний: він декларує рівнозначність двох начал, якої не існує. Їхнє співвідношення різне не лише в кожному окремому жанрі, а й у відповідних жанрових різновидах та конкретних творах. Наприклад, у подорожньому нарисі неодмінно домінує публіцистична стихія як пряме вибіркоче відображення дійсності (тобто факту, явища, характеру, за Л. Кройчиком), яку аналізує, коментує, оцінює автор, наповнюючи тим самим твір ідейним змістом. Художня інтенція в публіцистичний простір має тут не тотальний, а локальний характер. Найбільш «вразливими, слабкими» місцями нарису, куди проникають художні елементи та здійснюється продуктивна інтеграція художності та публіцистичності, є описи людини та природи.

Коротко зупинюсь на відтворенні образу людини, точніше, на проблемі теоретичної диференціації її художнього та публіцистичного образу, яка на сьогодні не має чіткого рішення.

Спільним для художньої літератури та публіцистики є те, що в них, створюються характери, які формуються та проявляються під тиском обставин. І в тому, і в іншому випадку персонаж може бути піднятий автором до найвищого рівня узагальнення — бути художнім чи публіцистичним типом. Але в художньому творі тип — це субстанція, художня ідея, яке не існує поза образом-персонажем, а виражається перш за все в його конкретних вчинках та поведінці в цілому, діалогах, монологах, описі зовнішності тощо. У публіцистичному творі тип (загальнолюдський, національний, соціальний, політичний, релігійний) об'єктивується не лише в образі, а й в ідейно-понятійній,

семантичній, формі, яка виноситься за образне поле персонажу; ідея та образ існують тут паралельно, але відносно автономно як загальне та конкретне.

Художній персонаж створюється творчою уявою автора як образ, який може мати чи не мати прототип у житті, але не є його прямим відображенням. Публіцистичний персонаж, навпаки, завжди є продуктом прямого відтворення дійсності, конкретної людини, яка навіть при зміні його імені в журналістському творі та елементах домислу, має прототип. Художній персонаж наділений автором-творцем цілісністю, яка створюється позицією «позазнаходження» автора навіть при суперечливості його внутрішнього світу та поведінки. Його художнє буття обмежене автором. Публіцистичний персонаж укорінений у дійсність з її відкритістю у майбутнє, з можливістю переміщення в інші, паралельні, «мислимі світи». Така незавершеність публіцистичної «людини», її потенційна різновекторність організується у цілісність авторською концепцією людини. Іншими словами, як правило, публіцист не лише створює образ людини, а й пропонує читачеві її понятійну «формулу». Образ людини може мати паралельне понятійне узагальнення-аналог.

Однак обмежувати дослідження подорожнього нарису проблемою взаємозв'язків художньо-образного та публіцистично-понятійного начал не можна. Зокрема, як свідчить історія радянського, зокрема українського подорожнього нарису, цей жанр здатний з дивовижною легкістю прийняти у своє лоно ще й пропагандистську складову.

Відомо, що на межі 1920–1930-х років у радянській пресі все частіше публікувалися портретні й науково-популярні нариси. Продовжував розвиватися та видозмінюватися найстаріший різновид жанру — подорожній нарис, але при цьому ідеологічна функція підмінювала основну — когнітивну.

Попри ідеологічні шори, в умовах жорсткої цензури авторам подорожніх нарисів певною мірою все ж удавалося відтворювати об'єктивну картину життя інших народів. Але домінує тенденційність, яка суперечила самій природі жанру, одна із основних функцій якого полягає в достовірному відтворенні та публіцистичному осмисленні дійсності. Факти відбиралися та тлумачилися в дусі комуністичної ідеології та політичної кон'юктури, зумовленої протистоянням двох політичних систем. Нарис, зокрема й подорожній, функціонував у

контексті формування літератури соціалістичного реалізму, що визначало його зміст [детальніше див. 5; 8; 9; 11].

Цілком закономірним було те, що в першій половині 1930-х рр. жанр нарису став предметом тривалої дискусії в радянській пресі. Вона носила не стільки науковий, скільки ідеологічний характер. Критики від партії більшовиків, керуючись думкою М. Горького про те, що нарис має виконувати, перш за все, пропагандистські завдання, тобто виховувати народні маси, вимагали використання його як ідеологічної зброї, засобу «формовки» радянського читача. Вірно оцінивши можливість подорожніх нарисів впливати на свідомість мас, формувати її ідеали та відповідний характер мислення, навіювати необхідну картину світу, радянська пропаганда активно використовували ресурси жанру.

Підміна основної функції подорожнього нарису, когнітивної, пропагандистською призвела до деформації його як контенту публіцистичної комунікації. Так, наприклад, П. Гурков робить висновок, що в ці роки традиційні риси жанру — документалізм оповіді, автор в ролі героя-очевидця, типізація одиничних фактів, установка на широту охоплення і об'єктивність — були повністю підпорядковані запитам нової радянської літератури [8, 28]. При цьому дослідник зауважує, що радянський подорожній нарис збагачувався новими рисами, серед яких «заміна географічного простору ідеологічним, актуалізація бінарної опозиції «своє — чуже», закріплення за автором функції ясновидця» [8, 28]. «Актуалізацію», про яку пише П. Гурков, варто розуміти як один із засобів штучної підміни гносеологічної функції пропагандистською.

Слід ще раз констатувати, що подорожній нарис може одночасно функціонувати як контент у двох, трьох або чотирьох видах масової комунікації: міжкультурній, публіцистичній, пропагандистській та художній. Необхідність бодай гіпотетичного пояснення існування жанру на перетині різних видів масової комунікації цілком очевидна. Його синтетичний, доцентровий, потенціал, здатність об'єднати найрізноманітніший матеріал у цілісність високого порядку дозволяють говорити про унікальну універсальність подорожнього нарису в системі журналістських жанрів.

Продовжуючи теоретичні напрацювання Є. Журбіної, сучасний дослідник Л. Кройчик запропонував концепцію, згідно з якою нарис,

в усіх його різновидах, є «синкретичним» жанром. Незважаючи на те, що вчений перевів дослідження в площину, дещо відмінну від тієї, на яку вказала Є. Журбіна, є підстави вважати його теорію цілком вмотивованою [13].

Сьогодні дослідники подорожнього нарису вважають його специфічною рисою «синкретизм» [див., наприклад, 22]. Користується авторитетом серед дослідників подорожнього нарису також концепція, розроблена в традиціях літературознавства В. Гуминським [7]. Розглядаючи подорожній нарис в одному ряду з іншими літературними жанрами (романом, повістю та інш.), учений спирається на думку Є. Журбіної про «металеві рамки класифікацій», у які не можна замкнути нарис взагалі, а подорожній нарис називає «дивним жанром».

Уся історія вивчення подорожнього нарису, пише дослідник, наповнена «коливаннями». «Причому коливання поширюються тут не тільки по горизонтальній шкалі: вперед — назад (від правди до вимислу; від документу — до художнього твору і навпаки), але й по вертикалі: уверх — униз (думали — правда, з'ясувалося — вимисел; думали — документ, з'ясувалося — художній твір) і т. п. [7, 134]. Вважаючи терміни «подорожній нарис» та «подорож» термінами-синонімами, вчений називає «подорож» збірною формою, яка може на правах цілого містити в себе різні жанрові утворення [7, 140]. «Ідея жанрової свободи пронизує всі рівні художньої структури «подорожі» й закріплюється в його конструктивній основі як принцип вільного безсюжетного оповідання. З іншого боку, вона руйнує замкнутість «подорожі» як автономного художнього тексту, намагається вивести твір за межі літературного роду як такого» [7, 141]. Додамо до цього, що подорожній нарис, якщо розглядати його як контент масової комунікації, це перш за все не літературний, а публіцистичний твір, якому властива вербальна інтенція у дійсність [12]. Але наявність у ньому образної підсистеми більш ніж очевидна.

Автор подорожнього нарису характеризується специфікою, яка проявляється в принципах відбору матеріалу та особливостях оповіді, у специфічній моделі світу, в якій домінує просторова структура. Н. Маслова, а за нею й інші дослідники, звернула увагу на те, що в центрі подорожнього нарису завжди знаходиться автор-мандрівник [15]. Дійсно, він одночасно є й центральним персонажем твору, й художником-публіцистом, який відображає/відтворює та пізнає дій-

сність, аналізує чи коментує її з певних світоглядних позицій, тобто виконує кілька функцій. Можна говорити, про те, що автор достовірно відображає дійсність; разом з тим він, персонаж, рух якого розгортає та структуралізує простір; при цьому автор-мандрівник здійснює когнітивну діяльність; як публіцист інтерпретує, коментує та оцінює дійсність; вибірково художньо відтворює її, а також, у разі існування відповідної творчої установки, ідеологізує. І все ж основна особливість такого багатопланового творчого мислення пізнавально-інформативна.

Подорожній нарис наділений здатністю використовувати та синтезувати творчий потенціал кількох видів масової комунікації. Усе залежить від комунікаційних намірів автора. Але у будь-якому випадку зберігається стала нарративна модель, яка й об'єднує різнобарвний матеріал у цілісний твір.

Подорожній нарис, незважаючи на притаманність йому деяких рис епічної прози, жодною мірою не попадає під визначення жанру класичної літератури, якій, на думку Гегеля, властива єдність жанрової форми та жанрового змісту. Навпаки, жанрова форма та жанровий зміст тут чітко диференційовані, що не означає повну відсутність між ними взаємозв'язків, так би мовити «абсолютну свободу форми», при якій вона невмотивовано акумулює будь-який жанровий зміст. Звичайно, наразі ці зв'язки потрібно виявити, проаналізувати та пояснити як важливу особливість «подорожі».

Пропонуючи диференціювати такі структуроутворюючі складові подорожнього нарису як жанрова форма та жанровий зміст, я використовую поняття жанровий зміст у тлумаченні Г. М. Поспелова: йдеться про певний вид змісту [17].

Дійсно, жанрова форма таких творів може бути не лише нарисовою, а й приймає різні види: листів, записок, статей, репортажів та навіть роману («роман великої дороги»). Автор подорожньої прози використовує певну модель оповіді, яка допускає синтез подорожнього нарису («подорожі») як жанрової форми з різними видами нарисового жанрового змісту: топографічного, етнографічного, побутово-описового, ландшафтнього, етологічного, проблемного та портретного.

Думаю, що жанровою формою подорожнього нарису слід вважати систему елементів, які в художньому творі організовані нарративом по-

дорожі в його суб'єктну структуру (це суб'єкти сприйняття дійсності та створення навколо неї семантичних полів: автор-мандрівник та супроводжуючий його персонаж — провідник, супутник, тлумач, який різноманітний та підсилює змістовий план твору), а жанровим змістом — об'єктну структуру (географічний простір, ландшафти, інтер'єри, персонажі, пригоди тощо).

У подорожньому нарисі чітко простежується зумовленість наративу рухом мандрівника в просторі. Тому оповідь про шлях та те, що бачить мандрівник під час подорожі, створює власне своєрідне публіцистичне русло, у межах якого й відбувається розвиток сюжетних ліній. Ось як пояснює цю особливість наративу подорожі сучасний американський автор тревелогів Йен Фрейзер, якого газета «Вашингтон пост» назвала кращим автором свого покоління: «Я, наприклад, боюсь сюжету. І у тревелозі користуюсь можливістю того, що сама подорож народжує сюжет. Я слідую за зовнішнім світом, і він сам постає мені події. Модернізм потряс звичну для нас оповідь XIX століття, він фрагментував оповідь, ми часто не розуміємо, що відбувається. Тревелог дає письменнику схованку від модернізму: ти можеш продовжувати розповідати історію» [29].

Так конструюється просторова картина світу, яка в подорожньому нарисі виконує домінуючу роль. Часова структура як неодмінна складова моделі світу та людини незважаючи на те, що підпорядкована просторовій, теж виконує свої специфічні функції, зокрема, слугує мірою шляху («три години їзди»; «дві доби в дорозі» тощо). Цю часову структуру не слід ототожнювати з історичною концепцією автора-публіциста — критерієм його підходу до дійсності [1].

Якщо шлях, по якому рухається мандрівник, конструює картину світу, то людиною, котра шукає зв'язків з ним, виступає він сам. Це пояснюється подвійною природою мандрівника, який є одночасно автором-творцем та образом-персонажем. У своїй першій іпостасі він виконує когнітивну та публіцистично-художню (тобто відображально-відтворюючу) функції, у другій завдяки участі в подіях та діалогах встановлює контакт з новим для нього світом. У книзі (циклі) подорожних нарисів автор займає центральне місце. Таке підсилення фігури автора відбувається саме за рахунок того, що він приймає двоєдину природу: автор-оповідач і герой-мандрівник, а головне — упорядковує та синтезує жанровий зміст.

Оповідь «протікає» по руслу шляху, який долає мандрівник у географічному просторі. При цьому кут зору автора жорстко фіксований, прикріплений до реального мандрівника. Тим самим він (кут зору) позбавляється можливості самостійно рухатися художньо-публіцистичним світом. Тобто автор-мандрівник зображає те, що у процесі руху попадає в його поле зору. Саме цим мотивовані взаємозв'язки жанрової форми та жанрового змісту подорожнього нарису. Автор може лише відбирати та укрупнювати щось на динамічній картині дійсності, аналізувати та інтерпретувати побачене, а не створювати те, чого на відкритій йому панорамі дійсності немає. Тобто між формою та змістом тут існують особливі зв'язки, які й відкривають можливість «жанрової свободи».

Коротко узагальнюючи викладені у цій статті міркування стосовно генези подорожнього нарису та основних напрямків наукової проблематики, пов'язаної з його дослідженням, хочу звернути увагу на кілька положень. Насамперед, винятково важливе значення має встановлення мети мандрівки та комунікаційної настанови автора, які визначають маршрут подорожі. Під кутом зору еволюції комунікаційної мети автора можна розглянути історію жанру взагалі, оскільки саме мета є формоутворюючим чинником, який впливає на структуру суб'єктної сторони твору в цілому. Сенс комунікаційної діяльності автора-мандрівника полягає в уточненні уявлень про світ та про своє місце в ньому. Розвиток подорожнього нарису багато в чому вмотивований також зміною моделі людини та світу, що супроводжувалося використанням нового інтелектуального інструментарію, необхідного для її опису. Але у будь-якому разі шлях у географічному та духовному просторі, який долає автор-мандрівник, веде його назустріч світу. Як динамічна жанрова структура подорожній нарис дозволяє автору сконцентрувати увагу читача переважно на світі або на людині, яка мандрує його просторами, але вони можуть бути й рівновеликими. Архаїчний синкретизм нарративу подорожі, який характеризується жорсткою фіксацією кута зору автора, його прив'язкою до шляху забезпечує включення у оповідь про дорогу описів різноманітного життєвого матеріалу, прищеплення якого до базової комунікаційної моделі продукує відповідні масово-комунікаційні моделі. Реконструкція, систематизація та класифікація цих моделей залежно від виду масової комунікації з властивою лише йому комунікаційною

метою автора (суб'єктна сторона твору) та жанрового змісту (об'єктна сторона твору) — комплекс проблем, які стоять перед дослідником історії подорожного нарису, починаючи з путівника й закінчуючи сучасним травелогом. Зрозуміло, що цей жанр-протей існує на перетині кількох видів масової комунікації. Крім того, цілком очевидно, що він синтезує зміст кількох власне журналістських жанрів. Проблема систематизації змістової (об'єктної) сторони подорожного жанру має бути предметом спеціального дослідження.

І насамкінець. Подорожній нарис — явище інтернаціонального, а не вузько національного характеру. У багатій постатями, тестами та ідеями історії української художньої публіцистики цей жанр репрезентований лише поодинокими значними творами. Причину слід шукати як в історії країни з її геополітичними векторами, так і в українській ментальності, у масовій свідомості, який почасти бракувало екстенсивності. Але сьогодні спостерігається чергове відкриття українцями Європи та світу, про що свідчить високий інтерес читацької аудиторії до оригінальних та перекладних травелогів. Книжковий ринок пропонує українцям великий за тематикою та автурою вибір історій подорожей. Вони різні за своїм комунікаційним призначенням та літературним рівнем. Однак це література, масова, але література, яку читають, а, значить, потрібно вивчати. Травелог — помітне масово-комунікаційне явище, яке потребує вдумливого дослідження, котре охоплювало б цей метатекст з усією його мовно-етнічною строкатістю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Александров О.* Тези до теорії публіцистики / О. Александров // *Діалог: Медіа-студії: збірник наукових праць* / відп. ред. О. В. Александров. — О.: Астропринт, 2007. — Вип. 6. — С. 282–288.
2. *Александров О.* Базова модель публіцистичної комунікації / О. Александров // *Діалог: Медіа-студії: збірник наукових праць* / відп. ред. О. В. Александров. — О.: Астропринт, 2012. — Вип. 15. — С. 7–16.
3. *Александров О.* Массово-комунікаційні моделі «Листів до любезних земляків» Григорія Квітки-Основ'яненка / О. Александров // *Діалог: Медіа-студії: збірник наукових праць* / відп. ред. О. В. Александров. — О.: Астропринт, 2014. — Вип. 18–19. — С. 16–26.
4. *Білоус П.* Українська паломницька проза: історія жанру / П. Білоус. — К.: [Б. в.], 1998. — 128 с.

5. *Валькова К. Г.* Пропагандистська складова у подорожніх нарисах І. Льфа та Є. Петрова «Одноповерхова Америка» / К. Валькова // Наукові записки Інституту журналістики: науковий збірник / за ред. В. В. Різуна. — К.: КНУ імені Тараса Шевченка, 2013. — Т. 54. — Січень-березень. — С. 156–162.
6. *Глушко О.* Художня публіцистика: європейські традиції і сучасність: монографія / О. Глушко. — К.: Арістей, 2010. — 189 с.
7. *Гуминский В. М.* Открытие мира, или Путешествия и странники / В. М. Гуминский. — М.: Современник, 1987. — 380 с.
8. *Гурков П. Ю.* Своеобразие жанра путевого очерка в отечественной публицистике 20–30-х годов XX столетия / П. Ю. Гурков // *Philologos*. — 2013. — № 18 (3). — С. 28–32.
9. *Гусева О. О.* Жанр нариса в російській літературі кінця XVIII — початку XXI століття. Автореф. ... доктор. філол. наук / О. О. Гусева — Сімферополь, 2012. — 40 с.
10. *Журбина Е. И.* Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон / Е. И. Журбина. — М.: Мысль, 1969. — 399 с.
11. *Ковальова Т. В.* Розвиток жанру подорожного нариса в українській журнальній періодиці 20–30-х рр. XX ст.: автореф. ... канд. наук із соціальн. комун. / Т. В. Ковальова. — Дніпропетровськ, 2014. — 19 с.
12. *Кройчик Л. Е.* Публицистический жанр: природа и стратегия развития / Л. Е. Кройчик // *Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика*. — Воронеж, 2013. — № 2. — С. 171–176.
13. *Кройчик Л. Е.* Система журналистских жанров / Л. Е. Кройчик // *Основы творческой деятельности журналиста: учебник* / ред.-состав. С. Г. Корконосенко. — СПб.: Знание, 2000. — С. 125–168.
14. *Кройчик Л. Е.* Ценностные ресурсы публицистического произведения / Л. Е. Кройчик // *Современные проблемы журналистской науки*. — Воронеж, 2012. — С. 46–63.
15. *Маслова Н. М.* Путевые записки как публицистическая форма / Н. М. Маслова. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1977. — 115 с.
16. *Найссер У.* Познание и реальность: Смысл и принципы когнитивной психологии / У. Найссер. — М.: Прогресс, 1981. — 230 с.
17. *Поспелов Г. Н.* Типология литературных родов и жанров / Г. Н. Поспелов // *Введение в литературоведение: учебное пособие*. — М.: Высшая школа, 2006. — С. 387–395.
18. *Пономарев Е. Р.* Типология советского путешествия: «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920–1930-х годов: атореф. ... докт. філол. наук / Е. Р. Пономарев. — СПб., 2014. — 50 с.
19. *Русский трaвeлoг XVIII–XX вeкoв*: коллективная монография. — Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2015. — 661 с.

20. Садохин А. П. Межкультурная коммуникация: учебное пособие / А. П. Садохин — М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. — 288 с.
21. Сафронов А. В. «Правда без прикрас» в жанре «путешествий» и художественной документалистике «из жизни отверженных» / А. В. Сафронов // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. — 2007. — № 15. — С. 93–126.
22. Скибина О. М. Путевой очерк: синкретизм жанра (на примере русской публицистики XIX века) / О. М. Скибина // Вопросы теории и практики журналистики. — Иркутск: ИПО БТУЭП, 2014. — Вып. 4(8). — С. 88–98.
23. Солганик Г. Я. Категория пространства в публицистике / Г. Я. Солганик // Вестник Московского ун-та. Сер. 10: Журналистика. — 2003. — № 6. — С. 30–38.
24. Сорочан А. Туда и обратно: Новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарных наук [Электронный ресурс] / Александр Сорочан // Новое литературное обозрение. — 2011. — № 112 (6/2011). — Режим доступа до ресурсу: <http://www.nlobooks.ru/node/1559>.
25. Стефко М. С. Европейское путешествие как феномен русской дворянской культуры конца XVIII — первой четверти XIX веков: автореф. дисс. ... канд. истор. наук / М. С. Стефко. — М., 2010. — 20 с.
26. Топоров В. Н. Пространство / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. — М.: Советская энциклопедия, 1992. — Т. 2. — С. 340–342.
27. Топоров В. Н. Путь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. — М.: Советская энциклопедия, 1992. — Т. 2. — С. 352–353.
28. Травников С. Н. Путевые записки петровского времени: проблемы историзма: учебное пособие / С. Н. Травников. — М.: Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1987. — 98 с.
29. Фрейзер Й. «Травелог работает в масштабе человека». Беседовала Алла Груздева (13.11.2013 г.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа до ресурсу: <http://siburbia.ru/geo/yen-freyzer-travelog-rabotaet-v-masshtabe-cheloveka/> (дата звернення 17.10.2015). — Назва з екрану.
30. Шадрина М. Г. Эволюция языка «путешествий»: дис. ... докт. филол. наук / М. Г. Шадрина. — М., 2003. — 396 с.
31. Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2008. — № 3. — С. 277–281.