

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ БІОРЕСУРСІВ
І ПРИРОДОКОРИСТУВАННЯ УКРАЇНИ
Гуманітарно-педагогічний факультет

НУБІП України

070:355.4

ПОГОДЖЕНО

Декан гуманітарно-педагогічного
факультету

ДОПУСКАЄТЬСЯ ДО ЗАХИСТУ

В.о. завідувача кафедри
журналістики та мовної комунікації

Інна САВИЦЬКА _____ Марина НАВАЛЬНА
“ ” 2023 р. “ ” 2023 р.

НУБІП України

МАГІСТЕРСЬКА КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на тему:
«НОВІТНІ МОДУСИ ЖАНРУ ХУДОЖНЬОГО ВОЄННОГО
РЕПОРТАЖУ: 2022-2023 рр.»

НУБІП України

Спеціальність 061 Журналістика

Освітня програма Журналістика

Орієнтація освітньої програми освітньо-професійна

Гарант освітньої програми

доктор філол. наук, професор

Керівник магістерської кваліфікаційної роботи

доктор філол. наук, професор

Марина НАВАЛЬНА

Тетяна СЕМАШКО

Виконав

Наталія АДАМЧУК

НУБІП України

КИЇВ – 2023

НУБІП України

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ РЕПОРТАЖИСТИКА В ПАРАДИГМАЛЬНІЙ ПЛОЩИНІ ЖУРНАЛІСТСЬКИХ ТЕКСТІВ.....7

1.2. Художня репортажна журналістика в діахронному зрізі.....15

1.3. Еволюційна модель художнього воєнного репортажу.....26

Висновок до розділу.....41

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ХУДОЖНІХ ВОЄННИХ РЕПОРТАЖІВ 2022-2023 рр.....42

2.1 Подієвий репортаж.....42

2.2. Репортаж-щоденник.....48

2.3. Портретний репортаж.....54

Висновок до розділу.....59

РОЗДІЛ 3. ЛІНГВОКОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В ЖАНРІ ХУДОЖНЬОГО ВОЄННОГО РЕПОРТАЖУ.....60

Конотативний потенціал лексико-семантичного ресурсу в художніх репортажах про війну.....60

Модально-граматичні маркери художніх репортажів у фокусі війни.....67

Висновок до розділу.....73

ВИСНОВКИ.....74

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....78

н

і

ц

і

ї

п

о

н

я

ВСТУП

В українському медіапросторі художня репортажистика є відносно новим явищем. Репортаж – один із найскладніших журналістських жанрів, який поєднує, з одного боку, принцип документальності, з іншого, – авторської суб'єктивності. Він існує на межі журналістики та літератури й акумулює їхні основні характеристики. Користуючись прийомами журналістики, репортажист відображає об'єкт свого дослідження з позиції факту, а за допомогою прийомів літератури деталізує, викликає емоції та відчуття присутності на місці подій.

Актуальність теми дослідження. Художній репортаж сьогодні вважають одним з найбільш затребуваних, особливо на тлі повномасштабної війни росії проти України. В нинішніх умовах фіксувати дійсність лише в сухій новинній хроніці недостатньо, тому і на лінії фронту, і в прифронтовій зоні, і в порівняно мирних містах та селах журналісти постійно записують живі історії, де «болоче переплітається з оптимістичним».

Репортажі початку повномасштабної війни стали першою шоковою реакцією медійників на те, що відбувалося, тому вони найкраще репрезентують «сирі історії» героїв. Адже коли йдеться про війну, то це не лише про території, активні бойові дії чи політику урядів. Насамперед це про людські долі, де за кожним зруйнованим будинком, кожним клаптиком землі – чиясь життя, а кожна жертва – чиясь найрідніша людина, зранена чи втрачена назавжди.

Отже, актуальність роботи зумовлена потребою осмислення тенденцій функціонування жанру воєнного репортажу в сучасному українському медіапросторі, зокрема визначення його жанрових модифікацій та з'ясування комунікативного потенціалу в контексті документування війни.

Про виняткову гостроту цього жанру свідчить передусім чималий перелік авторів і текстів воєнної репортажистики, які з'явилися вже в перші місяці після повномасштабного вторгнення росії в Україну. На полицях книгарень читачі побачили збірки репортажів «Війна з перших днів», «77 днів літога», «Війна на три букви», «Декупація. Історії опору українців» та ін., і цей художньо-

публіцистичний репертуар поповнюється. Багато пронизливих текстів воєнної репортажистики публікує Reporters.media – основне репортажне медіа України, яке ще задовго до великої війни обрало літературний репортаж за один із найкращих способів розповісти про важливі соціальні процеси через людські історії.

Наукова та джерельна база дослідження. Функціонування художнього репортажу тісно пов'язане з розвитком «нового журналізму» (нарративної журналістики, літературної журналістики, журналістики занурення, літератури нонфікшн, літератури факту тощо), який став поштовхом до стрімкого розвитку

означеного жанру. В українському медіадискурсі історію зародження та ознаки нового журналізму досліджували М. Василенко, Т. Денисова, О. Михед, О. Сердюк, Т. Хітрова, О. Шеремет, Л. Шутяк, О. Бикова та ін. У процесі аналізу дослідження ми спиралися також на роботи Ярини Цимбал, Лілії Шутяк, Марії

Титаренко, Олеси Яремчук, Остапа Сливинського та інших учених. Однак їхній науковий доробок не дає цілісного уявлення про особливості функціонування жанру, а також еволюційної тенденції художньої репортажистики в складних умовах повномасштабної війни.

Новизну роботи визначає те, що в ній уперше застосовано комплексний підхід до вивчення особливостей художнього воєнного репортажу, зокрема простежено тенденції функціонування жанру у вітчизняному медіапросторі, визначено його їх комунікативний потенціал та зроблено зріз нових жанрових модифікацій, що постали в царині української воєнної репортажистики.

Мета магістерського дослідження полягає в ідентифікуванні та різновекторному інтерпретуванні новітніх модусів воєнного художнього репортажу та з'ясуванні їхнього комунікативного потенціалу сучасному медіадискурсі.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань:

1) презентувати теоретичні підходи до визначення художнього репортажу як жанру журналістики;

2) дослідити еволюційну модель художнього воєнного репортажу;

3) з'ясувати жанрові модифікації художніх воєнних репортажів періоду повномасштабної російсько-української війни;

4) окреслити конотативний потенціал лексико-семантичного ресурсу та мовно-граматичних маркерів художніх репортажів воєнної тематики 2022-2023 рр.

Об'єктом дослідження є художній репортаж як окремішний жанр журналістики з притаманним йому набором іманентних характеристик, його генеза та особливості репрезентації в сучасному медіапросторі.

Предмет цієї праці – жанрові та мовно-стилістичні особливості українського воєнного репортажу періоду 2022-2023 років.

Для досягнення поставленої мети ми використовували такі **методи дослідження**: *порівняльний аналіз* – для вивчення впливу світових шкіл художньої репортажистики на формування української та для виявлення особливостей художніх воєнних репортажів періоду 2022-2023 рр., *типологічний аналіз* – для окреслення типології жанру художнього репортажу, *концептуальний та дискурсивний аналіз* – для комплексної характеристики образів текстів українського художнього репортажу, *контекстуально-інтерпретаційний метод* – для виокремлення специфічних особливостей мілітаризованих смислів та способів їхньої вербальної маніфестації, установлення поліаспектних зв'язків.

Практичне значення одержаних результатів полягає в доведенні важливості осмислення потенціалу жанру художнього воєнного репортажу в медійному дискурсі в контексті реалій російсько-української війни. Дослідження може бути використане для майбутніх ґрунтовніших студій робіт, спрямованих на визначення новітніх особливостей української художньої репортажистики, зокрема воєнної, а також на практичних заняттях зі студентами-журналістами.

Апробація роботи. Окремі аспекти дослідження були апримоднені на X Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих науковців (19 травня 2023 р., м. Луцьк) у доповіді «Специфіка відображення російсько-української війни в художніх репортажах», та на II Міжнародній науково-практичній конференції «Образи сучасності в гуманітарному знанні» (23 жовтня 2023 р., м. Київ) у доповіді «Українська художня репортажистика: до питання еволюції жанру»

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, які об'єднують 8 підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи — 86 сторінок.

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

РОЗДІЛ 1. Художня репортажистика в парадигмальній площині журналістських текстів

1.1. Репортаж як категорія: дефініції понять

З-поміж багатьох визначень місії журналістики, кожне з яких є людиноцентричним, чи не найчастіше дослідники акцентують на вмінні розповісти історію однієї людини так, щоб це було цікаво й мало якомога ширший конструктивний суспільний резонанс. За часи незалежної України вітчизняні медіа просуваються в цьому плані не так швидко, як потребувала суспільно-політична та економічна ситуація. І лише в останнє десятиліття загострення і виклики, спричинені насамперед агресивним вторгненням з боку росії, що переросло в повномасштабну війну, змусили глибше замислитися над тим, як саме медійний простір формує суспільну думку, кристалізує переконання окремої людини. Вичерпну відповідь на ці й інші складні запитання знаходять передусім у такому жанрі журналістики, як репортаж, оскільки основні вектори його спрямовані на документування подій кризь призму історій реальних людей, прожитих ними «тут і зараз».

Репортаж – складне синтетичне явище, що поєднує в собі елементи низки журналістських жанрів (звіт, інтерв'ю, нарис, хроніка тощо). Він має вагоме теоретичне підґрунтя й широкі можливості для журналістської творчості, адже через окремі невеликі документальні історії можна всеохопно передати глибокі узагальнення про важливі суспільні процеси. Відбувається це через безпосереднє спілкування з конкретними людьми, спостереження, живі діалоги тощо.

Словом «репортаж» у журналістиці прийнято називати різні формати тексту, теле- й радіопродукту. За визначенням В. Здоровеги, «це оперативний жанр преси, радіо, телебачення, у якому динамічно, з документальною точністю, яскраво й емоційно відтворюються картини дійсності у їх розвитку через безпосередню сприйняття автора, що створює враження присутності самого читача, радіослухача, телеглядача на місці події» [16, с. 17]. Етимологічно термін

«репортаж» пов'язаний із французьким «reportage» та англійським «report», що означає «повідомляти», «передавати» й використовується з середини XIX століття. Спочатку жанр репортажу представляли публікації, які повідомляли читачам про хід судових засідань, парламентських дебатів, зборів тощо (пізніше такі репортажі стали називати звітами, а власне репортажами – публікації дещо іншого формату, схожі на сучасні нариси). Саме такі тексти можна вважати «генетичними попередниками» й найближчими «родичами» нинішнього репортажу.

У нашому дослідженні йтиметься лише про текстовий репортаж, який ще називають художнім, літературним або ж «літературою факту». Як окремий жанр він постав у 60-х–70-х рр. XX століття на межі журналістики та художньої літератури й тісно пов'язаний із явищем «нового журналізму». Саме в той період на тлі важливих суспільно-політичних подій у світі стрімко зріс інтерес до автобіографій, мемуарів, подорожніх історій, тобто текстів, заснованих на документах та або фактах в авторській інтерпретації із використанням художніх засобів, однак без спотворення правдивості розповіді. Фактично журналістика частково перебрала на себе функції художньої літератури, позаяк та поступово втрачала роль виразника суспільних думок, спроможного оперативно реагувати на нові виклики та складні реалії життя. Особливість українських прикладів цього напрямку полягає насамперед «у тематиці, яка тяжіє до історичної пам'яті та пошуків ідентичності» [41].

Основні принципи досліджуваного жанру вперше викладено в антології Тома Вулфа «The New Journalism» (1973): 1) послідовна розповідь від сцени до сцени, без довгих історичних ракурсів; 2) правдива передача діалогів; 3) ракурс третьої особи (принцип «хамелеона»), за якого автор передає сцену від імені однієї з дійових осіб; 4) деталізація статусу – прискіпливе зображення зовнішності, манери поведінки, мовлення персонажів, інтер'єру, де відбувається подія тощо [60]. Схожі ознаки жанру виокремлює український дослідник І. Прокопенко: «репортаж є такий літературний виклад, в якому мальовничо в найбільш яскравих деталях і водночас стисло, документально точно

зображується конкретна дійсність, правдиві факти і люди безпосередньо з місця подій. Репортаж зображує події і явища в окремих виразних елементах, цікавими штрихами. Він не розповідає про них, а зображує дійсність динамічною, живою картиною» [46, с. 12–13]. Антон Сенченко найважливішим

складником художньої репортажистики вважає «подію, бажано резонансну,

іноді трагічну, іноді кумедну, але з широким медійним розголосом. І її несподівані відлуння надалі» [50]. Як явище «нового журналізму», він використовує найкращі риси традиційного репортажу, поєднуючи їх широкими

можливостями художньої прози – у діалогах, описах тощо. З огляду на цю

особливість «художні репортажі у літературній практиці нерідко називають документальними повістями, документальними розповідями, художніми нарисами» [50]. Українська дослідниця Антоніна Іващук акцентує на тому, що

сучасний репортаж – «найбільш розгорнутий та емоційний жанр серед інформаційних жанрів, що потребує одночасно, з одного боку,

документальності, суворого дотримання фактів життя, з іншого – емоційності, особистого сприйняття події, уваги до подробиць, факту, явища» [20, с. 8]. Цю

переконливу версію підтримує Лідія Шутяк, зацентровуючи, що «поєднання

документальності як невід’ємної риси будь-якого репортажу, з одного боку, та суб’єктивності, метафоричності, емоційності, з іншого, і витворюють художній репортаж» [69, с. 154].

Представники польської школи репортажу Маріуш Шигел і Войцех

Тохман також звертають увагу на важливості особистих переживань журналіста:

«Весь секрет справжнього вартісного репортажу полягає в тому, що репортер не

є диктофоном. Репортер збирає факти, зберігає кольори, враження, смаки, запахи, але передусім емоції: людський страх, неспокій, жаль, лють, огиду і людські сумніви. Цим усім репортер заповнює порожній простір, який тримає

саме для тієї справи, про яку писатиме. Тоді він зарезервує шанси на власні

інтимні емоції: на особисте співчуття, неспокій, страх» [70]. Журналісти переконані, що репортаж неодмінно повинен сягнути туди, куди не сягне мікрофон і камера кореспондента, – під поверхню події, а ще бути зануреним в

особисті емоції та рефлексії автора. Без емоційного складника такий текст приречений на провал. В одному з інтерв'ю Марґуш Цигед порівнює репортаж зі стосунками: «Що коротший роман, то він інтенсивніший. Тому репортаж повинен давати емоції. Він має бути романом між читачем і репортером» [65].

Не зайвим буде процитувати німецького дослідника Міхаеля Галлера, який по-філософськи вичленив роль репортажу, переконуючи, що виразність цього жанру «полягає не у відкритті фактів, а в розкритті сенсу життя (так званого підтексту) через свою мову, що розкриває незвичне. Він неодмінно хоче бути літературним, але аж ніяк не поетичним. Він стоїть та падає з автентичністю матеріалу та правдивістю репортера» [11, с. 122].

В українському медіадискурсі термін «художній репортаж» став особливо актуальним після виходу у світ антології «Veni, Vidi, Scripsi: Світ у масштабі українського репортажу» (2013 р.), куди увійшли десять (обраних авторитетним журі з-поміж сорока чотирьох) найкращих текстів різних авторів про подорожі Україною та закордонням. Як зізнавалися організатори конкурсу «Самовидець», до репортажів не ставилися надто суворі вимоги: художній репортаж мав відповідати мінімальним канонам жанру, однак саме статус художності давав простір маневрувати та певним чином порушувати ці вимоги. У підсумкові у книзі опинилися до опинилися чотири тексти про далекі краї (Лаос, Китай, США та Близький Схід) і шість репортажів про Україну [21].

Дослідникам досі не вдалося встановити чіткі межі жанру й дійти єдиного висновку про те, що саме варто розуміти під літературним (художнім) репортажем. «Зараз цей жанр можуть називати наративною журналістикою, літературним репортажем, літературною факту, художнім репортажем, паражурналістикою, і навіть нарисом чи есеєм», – вважає авторка репортажів, дослідниця цього жанру, головна редакторка видавництва «Човен» Олеся Яремчук, указуючи на відсутність чіткого окреслення жанру художнього репортажу в теорії української журналістики [12].

Проведений аналіз дає підстави трактувати художній репортаж як жанр, що перебуває на покордонні між журналістикою та художньою прозою, а отже,

поєднує в собі риси медійного матеріалу й художнього тексту. Не менш важливим для різновекторного інтерпретування аналізованого явища є врахування особистісної реценції, позаяк автором художнього репортажу може бути лише той, хто на власні очі спостерігав за подією чи був її учасником. Тому він «повинен зуміти так зодягнути в слова ті чи інші події людського життя, щоб

немовби привести читача-глядача-слухача туди, де той ніколи раніше не був, дати йому відчуття те, що відчув журналіст» [38, с. 8].

Композиція репортажу часто нагадує швидку й контрастну зміну кадрів у кінохроніці. Як справедливо наголошує В. Здоровега, «притаманний репортажу динамізм проявляється двома способами. Перший, найбазаніший, коли рухається сам об'єкт дослідження. Другий – складніший, коли, умовно кажучи, об'єкт не може рухатися, але у динамічному стані сам автор» [16, с. 174]. Іноді репортаж постає як монолог автора про те, що відбувається перед його очима,

коли журналіст сам є активним учасником (а не лише спостерігачем) події. Однак навіть тоді, коли він не згадує про себе, читач розуміє, що так глибоко відтворити всі деталі й передати емоції може лише очевидець події.

Дослідниця Олеся Яремчук наводить кілька основних принципів написання літературного репортажу:

1) Ефект присутності. Одним із завдань репортажу є відобразити події так, як вони відбувалися насправді та занурити читача в ці події, дати йому змогу відчуття, побачити та почути.

2) Деталізація. Історія складається з деталей. І лише від уміння журналіста зібрати та передати їх у правильному вигляді та обсязі залежить, чи проникнеться читач історією.

3) У центрі тексту – історія людини. Репортаж – це не лише відповіді на запитання що, де й коли відбулося. Кожна історія повинна мати свого центрального героя, чії думки та переживання відіграють не останню роль.

4) Кінематографічність. Використання художніх прийомів надає репортажу фільмографічного характеру, підсилює відтінки дійсності та ніби оживлює її.

5) Простота мови. Текст має бути доступним та зрозумілим для читача, тому в репортажі переважає проста лексика, відсутні складні синтаксичні конструкції та і термінологія.

6) Глибоке дослідження теми. Вивчення теми та збирання фактів може займати тижні або місяці. Це все допомагає не лише відобразити події, що відбувалися, але й максимально глибоко розкрити їхню сутність [75, с. 96].

Специфічна природа художнього репортажу іноді проковує репортера вдаватися до ігор – як словесних, так і сюжетних, зокрема до вигадки, – позаяк цей жанр передбачає активне використання палітри художніх засобів для досягнення ефекту присутності та занурення читача в історію, передовсім використання гіперболізації для більшого драматизму описуваних ситуацій та характерів. Однак проблема в тому, що репортаж – журналістський жанр, а отже, має відповідати принципу цілковитої достовірності.

Журналістський дискурс щодо того, як виглядає межа між фактом і вигадкою в художньому репортажі, чи можуть бути виправданими домисли журналіста щодо деталей розповіді, триває. Зокрема, відомий есеїст та перекладач Андрій Бондар переконаний, що репортажистика не буває абсолютно об'єктивною. «Всі ж бачать мої окуляри по-різному, бо по-різному падає світло і т. д. – зауважує він – Тому немає однієї правди. Це тільки твій погляд, твоя оптика. І якщо ти написав про травинку, якої не було, це не означає, що її не було. Це означає, що у твоїй уяві потреба авторська народила цю травинку. Це не робить репортаж менш правдивим» [48].

Отар Довженко небезпідставно вважає аналізований жанр найбільш спорідненим із документальним кіно, де за основу взято реальні події, особисті спостереження автора та історії, які він зміг почути. А завдяки монтажу автор може зміщувати акценти, показувати дійсність під різними кутами, при цьому має презумпцію довіри, адже не мусить покликатися на джерела й доводити реальність цитат та дій своїх героїв. «Це велика спокуса для автора – прикрасити, спростити, допридумати. Хороший репортажист піддається цій

спокусі нечасто, поганий може пуститися берега і перетворити свої тексти на підробку дійсності» – переконаний журналіст [47].

Дослідниця літератури нон-фікшн Марія Титаренко вияскравлює те, що позиція правда / вигадка в репортажистичі частково залежить від традиції: «В американській журналістиці немає дискусій про те, чи може нон-фікшн-журналіст дозволити собі вигадку: не може, не має права. Що якісніша робота журналіста у нон-фікшн, то вона правдивіша. Інша річ – у польській традиції, де ми маємо скандал із Ришардом Капусцінським, з його текстами і вигадками» [48].

Перманентний зв'язок між фактом і вигадкою в репортажі дослідниця трактує так: «Факт – це цеглинки, якими вибудовується фундамент будівлі репортажу, а цемент – це суміш, художнє письмо, який ці цеглинки поєднує» [77].

Погоджуємося з думкою Ришарда Капусцінського, висловленою ним у збірці «Автопортрет репортера», що репортерська подорож вимагає певного емоційного надлишку та пристрасті. Цей жанр вимагає не лише часових та фінансових витрат, а й емоційних: не всі можуть присвятити йому життя. «Крім пристрасті, немає іншої підстави це робити. Тим-то людей, які у світовому масштабі займаються серйозним репортажем, досить мало. Зате багато таких, хто за якийсь час каже: з мене досить, – вони відходять, займаються чимось іншим. Із групи репортерів, які їздили світом у шістдесятих роках, залишився у мандрах тільки я». Праця репортера надто залежить від людей, з якими йому випадає спілкуватися, а тому він може зробити лише стільки, скільки йому дозволять: «Бо якщо я з кимось зустрічаюся і знаю, що розмовлятиму з цією людиною тільки годину в житті, бо потім йду далі й уже напевно ніколи її не побачу, мушу усвідомлювати, що я на цю зустріч приречений» [24, с. 48].

Польський репортажист Пьотр Андрусечко основною відмінністю називає надмірну емоційність у текстах українських авторів, зокрема зараз, коли вони пишуть про війну: «В українських репортажах багато емоцій. Саме авторських, а не переживань героїв, як це прийнято у польській репортажистичі, наприклад. У Польщі репортаж – більш професійна річ. Журналісти просто йдуть у

конкретне місце, описують ситуацію, подію чи явище. У більшості випадків вони не переживають це самі. Проте я не знаю, що було б, якби ця війна торкнулася Польщі. Яким став би польський репортаж. За таких умов неможливо залишитися зовсім осторонь. Я це розумію» [26].

Цінними є розмисли журналістів-репортерів про описуваний художній феномен. У них поряд із опертими на вагомі аргументи теоретичними міркуваннями подано прагматичні настанови, які допомагають збагнути специфіку суті художнього репортажу й технологію творення його. «Репортаж — це маленьке життя, яке маєш прожити, аби написати чесно. Репортер спершу стає свідком, а потім — провідником через побачене, почуте і відчуте, аби прожити історію міг уже читач, — переконана журналістка, авторка багатьох репортажних текстів Олена Струк. Найважливішим у цьому окремішньому жанрі вона вважає зможу «розділення досвіду», а вже потім удоступнення його [47].

Органічно доповнюють ці міркування настанови Олексія Коваленка про те, що «Журналіст повинен бути непомітним едостерігачем і не може втручатись у свою історію» [25], та Катерини Сергацкової про те, що «репортаж — можливість розказати про проблему чи ідею чужими словами», а завдання журналіста — «показати, що насправді відбувається на певній території в цей час». За такої умови його позиція буде зрозумілою через опис відчуттів, удачі дібрані репліки тощо [61]. Виняткову актуальність, на нашу думку, мають творчі директиви Петра Андрусечки, згідно з якими «хороший репортаж повинен показувати процеси, а не тільки картинки», дбати про аналітику оповіді, зрештою, про суть репортажу — «через конкретні приклади прийти до суті проблеми, показати, чому відбувається саме так» [1].

Настанови Отара Довженка про топос як місце, яке можна зримо уявити й відчутти, відрефлексувати через його координати суть і зміст атмосфери, про об'ємних героїв, а не рядових дійових осіб — із розряду промовистих маркерів художнього репортажу в його теоретичному й прагматичному вимірі, причому останній, за його твердженням, має дистанціюватися від шаблонних фраз,

прямих характеристик персонажа [47]. «Внутрішні межі журналіста формують кордони його репортажу. Хай би про що ми писали, ми завжди пишемо про себе. Тобто всі теми, які ми обираємо серед потоку інформації, — не стихійне явище.

Ми надаємо їм перевагу, бо вони стосуються нас чи наших близьких» [19], — це ще одне, за нашою оцінкою, стратегічне положення, яке розширює дефініційні рамки розглядуваного жанру журналістики й регламентує творчий процес його адресанта.

Як бачимо, українським репортажистам доводиться бути першопрохідцями, адже вони в режимі реального часу творять першу українську школу цього жанру, орієнтуючись на внутрішній голос більше, ніж на зарубіжні зразки.

1.2. Українська художня репортажна журналістика в діячорному зрізі

Науковці, які досліджували історіографію вітчизняного літературного репортажу, зазначають, що вже в 20-ті рр. ХХ століття журналістика в Україні мала сприятливі умови для розвитку цього жанру. Однак, попри фактологічний характер, ці тексти протягом багатьох десятиліть тяжіли більше до літератури, аніж до журналістики (нариси, подорожні нотатки, есеї тощо). Як зазначає дослідниця й активна популяризаторка української літератури 1920–1930 рр. Ярина Цимбал, саме «в ці роки футуристи, яких не задовольняють старі жанри, починають експериментувати і передусім обирають репортаж», окрім цього, «суміш жанрів на межі документального, публіцистичного, художнього жанрів дає дуже цікаві результати» [57].

Наприкінці 1930-х репортажів уже було багато, тому з того часу «можна констатувати про формування окремого жанру і вироблення своєрідної моделі» заговорили лише наприкінці 1950-х й особливістю якого стало яскраве

проявлення автора в тексті. Саме так відгукувалися свого часу про тексти Майка Йогансена, у яких «передусім виступає сам Йогансен» [51].

У 1920-х роках репортаж був привабливим форматом і для журналістів, і для белетристів. На переконання Ярина Цимбал, «для перших жанр видавався закономірнішим: у публіцистиці і документалістиці журналісти теж оперують фактами» [51]. З-поміж репортажистів – автори художньої прози і навіть поети, активно цей жанр освоювали белетристи (у таких творах простежуємо певне балансування на покордонні між правдою та художньою вигадкою). Уже в той час довкола репортажу відбувалися гострі дискусії, зокрема тому, що в цьому жанрі водночас творили і футуристи (у журналі «Нова генерація»), і представники так званої пролетарської літератури. Останні вважали, що це «саме та документальна форма, завдяки якій можна передавати будівництво соціалізму, не спотворюючи дійсність» [51].

1928 року засновано ілюстрований щомісячник «Універсальний журнал», який друкував публіцистичні та художні твори переважно молодих авторів, а також розгорнуті огляди подій культурно-мистецької сфери. Часопис виходив у світ протягом декількох місяців, однак устиг стати літературною платформою для багатьох українських письменників і журналістів (тут друкували свої твори Юрій Смолич, Майк Йогансен, Валер'ян Поліщук, Гео Шкурупій та ін.). Уже в першому випуску часопису вміщено матеріал Майка Йогансена «Обличчя буржуазної преси», присвячений американській газеті «Таймс». У гумористичній формі, а подекуди навіть із сарказмом автор майстерно відрефлековує те, як намагався «прочитати цілий номер Таймса, хоча б у найхарактерніших рисах» і що насправді важать для суспільства «всі ці двадцять два аркуші друкованого тексту»: «Це часопис Таймс, міцфонер, що продає себе кожному стрічному за два пенси, поважний лорд – копійчаний пропагандист»

У цьому ж числі представлено ще декілька текстів, які розповідають про справжні події та факти з життя тогочасного суспільства («Хам за Палпдеві» Ө. Мар'ямова, «Книжкова вітрина» О. Єлісаренка, «Війна півночі з півднем

С. Павлова, «700» М. Бондаренка, «Харьков-Харків» В. Іволгина та ін.). Однак у виданні вони марковані як нариси, оскільки літературний репортаж тоді ще не виокремлювали з-поміж публіцистичних жанрів [62].

З-поміж багатьох авторів, що активно працювали в той час у жанрі літературного репортажу, дослідники виокремлюють Бориса Антоненка-Давидовича («Землею українською», «Люди й вугілля», «Збруч»), Миколу Трубаїні («Листи з далекої подорожі», «Великим Сибірським шляхом»), Олександра Полторацького та Дана Сотника («Герой нашого часу. Репортаж про Закавказзя 1929 року»), Павла Усенка, Софію Яблонську («Чар Марока», «3

країни рику та ріпо», «Далекі обрії»), Олеся Досвітнього («Герої світанку») та ін. На особливу увагу дослідників заслуговує збірка репортажів Майка Йогансена «Три подорожі». Книжка вийшла друком 1932 року, її вважають

знаковою в історії українського літературного репортажу, на що вказував у короткій післямові до неї сам автор: «...Написав був оцю книгу (і тим початок поклав новому для української літератури жанрові)» [23]. Про який саме жанр

ішлося, Майк Йогансен не уточнив, проте дослідники припускають, що він мав на увазі подорожній репортаж. «Дід Бернард Шов колись гордовито заявив, що він – журналіст і пише тільки про сьогодні – і думає, що таким способом має

шанси зостатися навіки – і що ті, хто силкуються одразу писати для вічності, пишуть ні для якої епохи, чи для ніякої епохи», – резюмує автор, убачаючи особливий сенс у тому, що «журналістський нарис двадцять восьмого року зробився для нас у тридцятім році художньою легендою» [23]. Уже згадувана

літературознавиця Ярина Цимбал, аналізуючи особливості стилю Майка Йогансена, слушно зауважує: «У “Подорожі філософа під кепом” немає розмаху в описах нафтових промислів на Каспійському морі, досягнень виробників бавовни де-небудь в Узбекистані чи пафосу перших п’ятирічок. У Йогансена є

звичайні люди, які працюють, їхні історії про те, як десь прорвало нафту, і цей прорив ліквідували. Про те, як живе місцеве населення. Завдяки такій увазі до деталей, до малої людини, репортаж Йогансена цікавий і сьогодні» [51].

Збірки репортажів слугували фактологічними документами тогочасної доби, ставали результатами тривалих подорожей та досліджень, адже «саме художній репортаж як жанр, що мальовничо, у найбільш яскравих деталях і водночас максимально точно відтворює конкретну дійсність, допомагав письменникам змальовувати тогочасне життя динамічною, живою картиною» [3, с. 151]. Зокрема, Борис Антоненко-Давидович об'їздив мало не всю Україну й максимально точно відтворив у своїх репортажах те, що бачив і переживав: «У широкому подиху романтики степу, в українській твердій традиції шукає письменник сили та певности у розхристані часи своєї сучасности» [17].

Збірка «Земле українського» вийшла друком у 1930 році і майже відразу потрапила під заборону, а сам автор, як десятки й сотні представників української інтелектуальної еліти, надовго опинився в таборі для політв'язнів. Твори, які увійшли до цього видання, правдиво й водночас емоційно передають дух українського культурного піднесення 1920-х рр., а також приклади брутального «казяйнування» більшовиків в Україні, гострі мовні та соціальні проблеми. У репортажах Бориса Антоненка-Давидовича послідовно простежуємо риси «нового журналізму»: майстерно виписані діалоги, невидиму присутність автора в тексті, яскраві детальні описи місць та людей. Проте тут також виразно відчутні власні рефлексії автора, що більше властиво художній публіцистиці.

Ще одна авторка, чиї яскраві твори того періоду тяжіють до жанру репортажу (зокрема подорожнього), – Софія Яблонська. Про її непересічний талант і творчий спадок наші сучасники донедавна майже не знали. Лише 2015 року у видавництві «Піраміда» побачила світ її збірка «Чар Марока. З країни рижу та опію. Далекі обрії», а 2016-го у видавництві «Богуславкнига» – «Книга про батька». Численні публікації цієї авторки розкидані в періодиці різних років, а фото- і відеоматеріали – по архівах Франції, де вона мешкала протягом останньої чверті життя. Репортажі Софії Яблонської стали результатом тривалих подорожей, передусім країнами Близького Сходу. Їй удалося здійснити справжню навколосвітню мандрівку, що було нечувано для жінки тих часів, галичанки з родини священника. Її нариси виходять цілими книгами і швидко

стають бестселерами: «Чар Марока» (1932), «3 країни рижу та опію» (1936), «Далекі обрії» (у 2 ч., 1939). У збірці «Чар Марока» авторка майстерно передала словнену протиріч атмосферу арабського суспільства, зокрема становище жінок у країні та взаємини місцевого населення з іноземцями. Текст наповнений письменницькими рефлексіями й подекуди нагадує особистий щоденник чи листи до близької людини: «Мандрівниця ніби водить камерою, ми всякчас відчуваємо невидиму присутність цієї «фільмокамери душі», де технічне зливається і підкоряється інтелектуальному й поетикальному. «Чар Марока» – документальний фільм, зроблений з літер» [9].

Книгу «3 країни рижу та опію» присвячено часу, який Софія Яблонська провела як операторка документального кіно в Китаї та Індокитаї. Авторка у докладно описує труднощі роботи, адже місцеві мешканці ковалися від репортерів, цілком щиро вважаючи, що «камера забирає душу» [29]. А в «Далеких обряях» висвітлено враження від навколосвітньої подорожі, які нагадують «своєрідний подорожній щоденник, до якого авторка зверталась, щоб схопити найцікавіші моменти мандрівки: зафіксувати особливі мієня, описати зникаючі народності, довірити найінтимніші переживання, як-от зустрічі з в'єтнамським князем та думки щодо колонізаційних процесів, які вона спостерігала, подорожуючи голландськими та французькими колоніями» [72].

Усі три згадані твори мають виразні ознаки подорожнього репортажу. Авторка майстерно зображує життя людей у різних регіонах, власні враження, супроводжуючи тексти численними світлинами, зробленими під час подорожі.

2016 року видавництво «Темпора» опублікувало збірку подорожніх репортажів «Шляхи під сонцем», до якої увійшли п'ять творів українських письменників 20-х років (упорядкування та передмова Ярини Цимбал). Книжка цікава насамперед тим, що автори представляли різні стилі письма, продемонстрували різні життєві погляди, виписали неповторні і долі, однак саме в жанрі репортажу створили яскраві зразки текстів, які цікаві читачам і нині [68]. Збірку «Шляхи під сонцем» відкриває репортаж двох футуристів Дмитра Бузька та Гео Шкурунія «Старим Дніпром в останній раз» (1927). Перед будівництвом

Дніпрельстану вони вирішили переплисти Дніпро униз до порогів, востаннє подивитись на Кічкас. Ще один автор – Микола Трублаїні, журналіст урядової газети, описав мандрівку в полярні води до далекого острова Врангеля.

Олександр Мар'ямов відкрив перед читачами завісу мусульманського світу історією про Іран та Ірак. Валер'ян Поліщук зобразив Норвегію Швецію й Фінляндію, а Сава Голованівський – фашистську Італію.

Репортажистика в Україні, як і будь-які інші жанри, системно еволюціонувала. На її розвій впливали різні чинники, передусім суспільні обставини, світовий досвід, а ще – зміна літературно-мистецьких поколінь зі

сповідуваними ними офіційними та неофіційними поглядами. Усе це, зрозуміло, знаходило безпосереднє віддзеркалення в літературному процесі загалом і в окремих його жанрах. Досить згадати хоча б прихід до читача збірки «Шляхи

під сонцем», яка викликала хвилю нового сплеску інтересу до жанру, що з'явився переважно під впливом польської школи художнього репортажу.

Поштовхом до цього стали передусім суспільно-політичні події в Україні останніх років та пошуки самими журналістами нових форматів для їхнього висвітлення.

Одними із перших окласичнених зразків текстів, які спиралися на принципи «нового журналізму», в Україні стали книги О. Забужко «Репортаж із 2000-го року» (2001) та «Let my people go: 15 текстів про українську революцію» (2005). Авторка поєднує глибокий філософський аналіз суспільно-політичних

подій у форматі «людських, надто людських» роздумів, «портрет доби» із пристрасним, особистісним ставленням до того, що відбувається «тут і зараз» матеріалів, а вдумливими і переконливими репортажами початку третього тисячоліття.

На українському книжковому ринкові жанр літературного репортажу почав завоювати собі «місце під сонцем» приблизно десятиліття тому, коли видавництво «Темпора» з ініціативи Леся Белея заснувало репортажну лінію, а вже 2012 року започатковано щорічний конкурс художнього репортажу

«Самовидець». Уже наступного року з'явилася антологія «Veni, Vidi, Scripsi: Світ у масштабі українського репортажу», до якої ввійшли десять найкращих робіт (половину текстів якої присвячено Україні, половину – закордонним мандрівкам). Серед авторів були як початківці, так і відомі письменники та журналісти. Організатори заздалегідь оприлюднюють тематику конкурсу, яка стосується гострих політичних чи соціальних проблем країни. Координатором проєкту є український мовознавець та письменник Лесь Белей.

До 2020 року популярність конкурсу зростає настільки, що на розгляд суддів надходило близько сотні якісних репортажів, тому замість 10 авторів в альманасі вирішено публікувати до 15-ти. З 2013 року в серії «Veni, Vidi, Scripsi» вийшло ще 6 збірок репортажів: «Veni, vidi, scripsi: Де, як і чому працюють українці» (2014), «Veni, vidi, scripsi: Історія наживо» (2015), «Veni, vidi, scripsi: Війна. Життя de facto» (2016), «Veni, vidi, scripsi: Чому я ніколи звідси не поїду» (2017),

Тексти деяких авторів – переможців конкурсу «Самовидець» – вийшли друком окремими книгами («Україна: Маштаб 1:1» Олега Криштопи, «Вирвані сторінки з автобіографії» Марії Матіос, «Над прірвою в іржі» Павла Стеха, «Чорна лихоманка» Дениса Казанського та ін.). 2016 року з'явився військовий діарум Валерії Бурлаки «Життя P.S.», а роком пізніше – книжка Єлизавети Гончарової «Деє поруч війна», у якій репортерка збрала мозаїку подєських історій із прифронтових територій. Теми війни в Україні стосуються репортажі «Нотатник мобілізованого» Назара Розлуцького, «Ми не маємо права не бути сильними» Андрія Бессараба, «Дикий Схід. Нарис історії та сьогодення Донбасу» Максима Віхрова, «Міся третнього покоління» Трини Рєви, «Ті, що стомилися боятися» Олександра Данилюка. Подорожам до інших країн присвячено репортаж «Рибка дядечка Завена» Ольги Карі, «Лабораторія Ісландія» Ярослави Кудай, «Невизнані Історії. Подорож у самопроголошену реальність Вірменії, Азербайджану, Грузії і Молдови» Анастасії Магазової та Тетяни Козак. Історію дисидента Левка Лук'яненка представлено в резьому

репортажі із назвою «Вулиця причетних. Чернігівська справа-Дук'яненка» Віри Курико.

Крім книг за підсумками конкурсу «Самовидець», видавництво «Темпора» також активно просуває переклади художніх репортажів зарубіжних авторів (протягом останнього десятиліття вийшли друком «Кордон» Капки Кассабової, «Гуляш із Турула» Кшиштофа Варги, «Біла гарячка» Яцека Гуго-Бадера, класичні твори польського літературного репортажу «Автопортрет репортера» та «Імперія» Рішарда Капусцінського, «Бухарест: пил і кров» Малгожати Реймера, «Абхазія» Войцеха Гурецького, репортажі Вітольда Шабловського, Маріуша Шикела, Ганни Краль та ін.)

Першим переможцем конкурсу став Олег Криштопа із твором «Україна. Масштаб 1:1». Тоді видавці ще не усвідомлювали цей жанр як самостійний, плутали його з подорожніми нотатками чи есеями, тому, як зізнавався згодом журналіст, він сам «тільки намацував жанр, тобто жанр не був визначений наперед, він народився в процесі» [73]. Розмірковуючи про можливості жанру й «дистанцію» між об'єктивністю та суб'єктивністю в репортажі, Олег Криштопа зауважує, що вона таки є, бо «коли репортаж базується лише на свідченнях очевидців, то це маніпуляція. Завжди є спокуса піддатися на твою версію, якість трошки переінакшити, бо «воно мало бути так» [73].

Відома журналістка Наталя Гуменюк почала цікавитися художнім репортажем тоді, коли ним «в Україні ще називали тексти з шаблонним початком і кінцем, і про історії людей там геть не йшлося» [37]. Однак і тоді були винятки, зокрема журнал Esquire, в українській версії якого й почала друкувати свої матеріали Наталя Гуменюк. Журнал проіснував недовго, проте досліджуваний жанр в ньому таки набув розвитку, продемонструвавши нові можливості для сучасного медійного простору. У той час Наталя Гуменюк за власний кошт їздила у відрядження та писала про події на Близькому Сході, а через кілька років вийшла її збірка репортажів про події «арабської весни» «Майдан Тахрір. У пошуках втраченої революції».

Знаковою в історії української репортажистики є ще одна книжка Наталі Гуменюк. Ідеться про «Загублений острів. Книга репортажів з окупованого Криму» [13], що вийшла у світ 2020 року. Журналістка працювала над нею від

самого початку окупації, тобто близько п'яти років, й через репортажі виповіла справжні трагедії людей, життя яких кардинально змінилося після 2014 року. Це

люди різного віку, різних політичних та ідеологічних поглядів, але всі вони відверто розповідають свої історії: діляться болем і страхами, втому від чекання і сподіваннями бути почутими. Книжка стала своєрідним голосом окупованого

півострова, оскільки вона, за словами авторки, «показує нас тодішніх і те, що ми про себе могли забути і вже не відчуваємо» [37].

Про поглиблений інтерес до жанру репортажу свідчить проведення Тематичного Форуму «Долаючи кордони» (у межах 23-го Форуму видавців у Львові), присвяченого художньому репортажеві. Тоді на зустріч приїхали відомі

європейські репортажисти – Вітольд Шабловський та Зємовіт Щерек (Польща), Карл-Маркус Гаус (Австрія), відбулися дискусії за участі медіаекспертів і презентації книг репортажів українських авторів. Його координаторка Олеся

Яремчук, журналістка, кураторка вже згадуваного нами конкурсу художнього репортажу ім. Майка Йогансена «Самовидець» від видавництва «Темпора»,

переконана, що зокрема через якісні репортажні тексти «Україна, яка довгий час жила за залізною завісою та пресом радянської системи, починає відкриватись до світу, пізнавати «Іншого», говорити різними мовами та розповідати про себе»

У межах заходів Тематичного Форуму озвучено глибокий пласт тем і проблем: від шляхів трансформації посткомуністичних країн, випробувань дев'яностими роками в Україні, становища національних меншин до проживання суспільством викликів, пов'язаних із війною. Презентовані жваві дискусії,

велика кількість учасників, акції, засвідчили, що репортаж «є саме тим форматом, в якому можна розповісти і про свою історію, культуру, літературу», тому «наш репортаж може бути голосом на експорт» [58].

Важлива роль у розвитку сучасного художнього репортажу в Україні належить інтернет-медіа. З-поміж причин такої ситуації самі журналісти називають, зокрема, великий обсяг матеріалу, що вимагає значної площі на шпальтах друкованих видань, а ще – відсутність сформованої загальної культури читання подібних текстів, позаяк вони потребують зосередженого та вдумливого читача. До медіа, які публікують художні репортажі, передовсім належать «The Ukrainians», «Reporters», а також «Український тиждень», «День», «Texty.org.ua», «Радіо Свобода», «Insider» «Локальна історія» та ін.

Медіапроект «The Ukrainians» стартував після Революції Гідності як журнал «про українців, ініціативу та відповідальність». Спочатку це був лише блог із розлогими інтерв'ю та красивими фото. Згодом проєкт переріс у онлайн-журнал і книжки. Сьогодні The Ukrainians Media – це незалежна медійна система, яка не лише розповідає історії успіху українців, а й активно презентує літературні репортажі, подкасти, новини, спецпроекти та освітні ініціативи. Ресурс має постійну рубрику «Репортаж», у якій до 2019 року регулярно розміщував публікації аналізованого жанру (далі цю функцію перебрало на себе окреме профільне медіа – онлайн-журнал «Reporters», що належить до The Ukrainians Media). Із 2016 р. до 2018 р. на сайті видання «The Ukrainians» розміщено понад сотню репортажів різноманітної тематики. ○○

Аналізуючи специфіку репортажу в українській інтернет-журналістиці на прикладі видання «The Ukrainians», дослідниця Ольга Бикова виокремлює декілька особливостей:

- 1) специфіка інтернет-платформи дає змогу використовувати нові синергетичні можливості завдяки конвергенції (текст, графіку, інфографіку, відео, аудіо, анімацію, фото та ін.);
- 2) представлення репортажів у вигляді лонгвідів передбачає особливу верстку (світлини в таких матеріалах займають весь чи майже весь екран);
- 3) використання функцій інтерактивності дає змогу читачеві відчутися «ефект занурення», стирання граней між автором інтернет-репортажу й читачем);

4) гіпертекст підсилює і поглиблює основний матеріал репортажу, допомагає визначити цінність явища або події (фоторепортажі, на відеоматеріали, покликання на інші репортажі подібної тематики) [4].

Наприкінці 2016 року журналісти «The Ukrainians» започаткували проєкт «Траєкторія війни» — серію репортажів про слід, який лишає в житті людей війна, навіть не уявляючи, які «глибокі, часто — болючі, але здебільшого сповнені надії історії вдасться розшукати й розповісти» [60]. Особливо сильним нам видається репортаж-занурення Трини Андрейців та Романа Закревського «Ті, що не сплять. Як виглядає реабілітація військових із палати психлікарні». Бійців, які повертаються з фронту, скеровують на «лікування від війни» у спеціальні медичні заклади, де кваліфіковані психотерапевти мають допомогти їх повернутися до мирного життя. Однак така терапія мало кому допомагає, і військові залишаються у лабіринтах болю і страху, а «вони ж не хворі, вони — нормальні... просто суспільству потрібно їх «нових» прийняти» [4].

Привертає увагу також цикл репортажів Олеси Яремчук про життя представників національних меншин із промовистою назвою «Наші інші». Майстерно виказані дев'ять історій про вірменську («Самотність серед горіхів»), німецьку («Доля гюльдена»), румунську («Музика на дерев'яних ложках»), турецьку («Наввипередки з війною»), ромську («Барон Ольга Петрівна»), єврейську («Де мама?»), болгарську («Сусіди»), словацьку («Станція «L»») та гагаузьку («Біде сонце, чорне вино») діаспори дають змогу читачеві пізнати національно-культурні особливості цих народів. Художні репортажі Олеси Яремчук із циклу «Наші інші» вважаємо яскравими взірцями новожурналістського тексту, адже в кожному з них авторка заманіфестує свою незримую присутність, майстерно виписує діалоги, перемешковуючи їх важливими деталями, що допомагають читачеві зануритися в життя окремих героїв — звичайних людей. 2018 року репортажі вийшли окремою книгою «Наші інші. Історії українського різноманіття» у видавництві «Човен» [74].

3-поміж чинників впливу на розвиток нового літературно-журналістського жанру в Україні виокремлюють передусім синергійну зумовленість цього жанру,

а також помітну обережність авторів у виборі тем, тоді як «іноді просто достатньо вийти за межі своєї кімнати» [21].

Переживання суспільством динамічних і непередбачуваних подій, пов'язаних з війною, спонукає журналістів не лише документувати їх, а й переосмислювати, переживати «в деталях». На жаль, у багатьох ЗМІ поки що немає достатніх можливостей для фінансування репортажної журналістики, а інколи й розуміння потреби таких матеріалів для української аудиторії.

1.3. Еволюційна модель художнього воєнного репортажу

Сьогодні, коли конфлікти стали невід'ємною частиною життя суспільства – від простої дискусії опонентів, інформаційних та гібридних воєн до революцій, збройних конфліктів та військових операцій, де засоби масової інформації не лише відображають дії сторін конфлікту, а й є активним учасником протистояння, стає особливо важливим досліджувати особливості медіарепрезентації та медіатизації екстремальних форм конфлікту в художніх воєнних репортажах.

Умовно всю історію військової журналістики можна поділити на короткі періоди «журналістики миру» та досить затяжні періоди «журналістики війни». З початку XVIII століття й донині людство практично перманентно перебуває у стані війни: за відомими підрахунками, датованими 1976 роком, за 5000 років документованої історії налічується всього 292 роки миру на планеті, і відтоді ця статистика мало змінилася. Воєнні конфлікти потребують документування та висвітлення, відтак історія журналістики нерозривно пов'язана з історією воєн.

Зона конфлікту чи катастрофи – особливо складне місце для журналіста.

Попри те у XXI столітті така журналістика вийшла на передній план, і тепер має важливе значення в інформаційних війнах та політичному протистоянні різних країн. Журналістика як інститут, здатний впливати на громадську думку,

активно використовується для легітимації збройного вирішення конфлікту, інструмент впливу на суспільні настрої, як у зоні конфлікту, так і за її межами. Масмедіа можуть як спонукати людей до необхідних владним структурам дій, так і запобігти непотрібним. Це робить журналістику важливим «воєнним компонентом», роль якого завжди враховують під час проведення воєнних дій.

Журналістика за своєю природою має прагнути неупередженості, незалежності та об'єктивності, однак ідеальності тут не існує. Журналістика «гарячих точок», як і будь-яка інша, схильна до впливу політики держави, політики редакції, а також залежить від особистого сприйняття ситуації окремим

журналістом. Під час роботи в зоні конфлікту важливим аспектом для журналіста є його психологічна підготовка; важливу роль відіграє те, як добре представник ЗМІ вміє адаптуватися в незвичній обстановці та обставинах, виробляє розуміння того, де він знаходиться і що робить, як швидко починає адекватно сприймати ситуацію.

Джеймс Хілл, один із провідних світових фоторепортерів, володар Пулітцерівської премії та лауреат конкурсу «World Press Photo», переконаний, що зйомки війни, без сумніву, найважча робота в журналістиці новин. За його словами, робота в зоні конфлікту є найважчою і з фізичної, і з моральної точки зору. Він наголошує, що для роботи в «гарячих точках» журналіст, безперечно, повинен мати безстрашність і усвідомлювати всю небезпеку свого перебування в цій зоні. В одному з інтерв'ю він також торкається теми об'єктивності фотокореспондента та неупередженості фотографії: «З одного боку, фотоапарат

це фільтр. Через об'єктив ти, звичайно, можеш наблизити об'єкт, але насправді за допомогою об'єктиву ти, навпаки, дистанціюєси від об'єкта, від емоцій, за якими ти спостерігаєш, а це, як правило, дуже сильні, дуже болочі емоції. У такій ситуації тобі слід залишатися нейтральним спостерігачем. І ця нейтральність дуже складна штука на особистісному, емоційному рівні. Ми ж не робимо, те, що ми бачимо – біль, руйнування, поневолення – все це впливає на

нас, залишає відбиток. І водночас ми зобов'язані зберігати політичну та етичну нейтральність» [94].

Особливо важливою є політична та емоційна нейтральність художнього воєнного репортажу – саме в такому вигляді репортажу журналістові найважче не вийти за рамки журналістської етики, залишитися об'єктивним і водночас спонукати читача замислитися, співпереживати й діяти.

Важливу роль для журналіста у зоні конфлікту відіграє етика. Саме цей аспект накладає значні обмеження, адже основним принципом роботи журналіста у «гарячих точках» має бути принцип «не нашкодь». Журналіст

повинен керуватися тим, щоб висвітлювати інформацію, не ставлячи в небезпеку чиесь життя, наприклад, життя військовопелонених у зоні збройного конфлікту або заручників під час проведення контртерористичних операцій. Проблемою

сучасної журналістики, яка висвітлює катастрофи та конфлікти, є те, що вона наражає читача на стрес, позаяк, заглиблюючись у текст, читач ніби сам стає свідком подій. Це зобов'язує журналіста шукати способи мінімізації

травматичного впливу чутливого контенту. На жаль, етичних норми у жанрі художнього воєнного репортажу дотримуються не завжди, що простежується як в історії військових репортажів часів Першої та Другої світової війни, так і в

нинішній війні, розв'язаній росією проти України. Водночас «літературність» визнають частиною мистецтва репортажу. Естетизація фактів, які повідомляють читачеві, за допомогою художніх технік значно підвищує потенціал впливу на

аудиторію та модифікує роль ЗМІ в суспільно-політичних процесах в умовах воєн та військових конфліктів.

Журналістика має певну схожість з іншими креативними індустріями, особливо зі світом мистецтва. Людські думки, історії, переживання, викладені безпосередньо, та ті, що читаються поміж рядків — усе це властиве художньому

репортажеві. Така «двокомпонентність» передбачає органічне включення особистості журналіста до тексту репортажу. Однак через це виникає загроза

недотримання достовірності, нейтральності та об'єктивності – доміантних вимог журналістської етики.

Під час війни інформація, запропонована читачам у медіаресурсах, є своєрідною зброєю, здатною формувати «егрегор» громадської думки та впливати на внутрішньо- та зовнішньополітичні процеси.. Тому військовим

репортерам доводиться вести постійну «боротьбу», щоб зберегти баланс між дотриманням стандартів журналістики у війні та тим, на що спрямовані військові стратегії. Джеремі Боулен, який став першим редактором Бі-Бі-Сі з Близького

Сходу у 2004 році та першим британським журналістом, який взяв інтерв'ю у

колишнього президента Лівії Муаммара Каддафі у 2011 році, визнав: «Тож я намагаюся бути тим, що BBC називає «неунередженим» І те, як я це тлумачу, по суті, полягає в тому, щоб бути справедливим. Спробуйте показати всі різні

перспективи, якщо можете, або основні перспективи, але ви не говорите «два плюс два дорівнює чотирьом». Ви не говорите: «він каже це, а він каже те».

Істина десь посередині» [78, с. 127].

Журналет, що пише про війну, реалізує кілька функцій. Насамперед, пояснення значущості конфлікту, пересування військ і значення досягнутих результатів. Цього роз'яснення потребує не тільки цивільне населення, що

перебуває в тилу, а й безпосередні учасники бойових дій, які часто не бачать усієї картини подій і не усвідомлюють повною мірою значення того, що відбувається. Навіть якщо війна ведеться на периферії держави або за її межами, споживачі

контенту засобів масової інформації сприймають її як значний інформаційний

привід, що викликає сильні емоції. У висвітленні військового конфлікту загальна історія завжди є «сусідом» приватній: зі сторінок газет і екранів телевізора показують не тільки стратегічні плани наступу і втрати противника, а й історії

звичайних громадян і солдатів, які вчинили подвиг або стали жертвами конфлікту.

Відповідно, друга важлива функція, що реалізується військовим журналістом, це «побутопис» війни, безпосередні свідчення з передової.

інтерв'ю та репортажі, що документують ведення бойових дій. Перші свідчення про війни у XVIII і XIX столітті в журналістиці були оповідями очевидців, прямою мовою учасників і ветеранів бойових дій, з другої половини XIX століття сюди додалися свідчення митців, а з початку XX століття - фотографів і кінооператорів, які знімали найбільш значні події війни.

Не можна не згадати і про пропагандистську функцію засобів масової інформації – саме журналісти зміцнюють бойовий дух на фронті та в тилу, транслюють установки сприйняття конфлікту. З моменту поширення різних способів впливу на населення за допомогою засобів масової інформації будь-яке

збройне зіткнення супроводжується також інформаційною війною: ЗМІ кожної держави, залученої до конфлікту, вибудовують стратегію висвітлення бойових дій відповідно до політичного курсу країни та її керівництва.

У цьому контексті цікаве дослідження Аль-Абрі [76], який стверджує, що теоретично медіаполітика військових спрямована на забезпечення безпеки журналістів та їхню оперативну безпеку. Проте на практиці втрата автономії, відсутність чітких цілей та редакційні обмеження ускладнили журналістську роботу. Аналітична основа, яку автор використав у своєму дослідженні, визначила дві нові теми: 1) епоха, що визнає боротьбу військових за включення ЗМІ в сучасні конфлікти через масштаби насильства у «війні між людьми» («War Amongst the People» (WAP)); 2) класична форма воєнного репортажу стала вразливою до нового типу асиметричних загроз, оскільки війни часто ведуться в гібридному стилі. Остання типологія «нової війни» посилила відчуття невизначеності та двозначності в процесі підготовки репортажів про війну та управління інформацією, що може створити нестабільність щодо ролі ЗМІ в конфліктах. Al-Abri стверджує, що ризик неконтрольованих і некерованих репортажів у ЗМІ може бути усунений військовими, лише якщо журналістика стане невід'ємною частиною військової командної та контрольної структури.

Справді, сучасна епоха гібридних воєн накладає суттєвий відбиток і на воєнну репортажику – з одного боку, творче поле для художнього репортажу

розширюється, а з іншого, – зростає ступінь невизначеності та ризику недостовірної інформації, передчасних висновків тощо.

Репортаж про війну в старій ліберальній школі журналістики розглядався як важливий компонент для зміцнення демократії, соціальної відповідальності та належного управління. Ліберальні теоретики приписували пресі роль захисту свободи слова, оскільки існування відповідальної та незалежної преси вважалося життєво важливим для процесу демократії. Хоча ліберали стверджували, що роль вільної преси полягала в тому, щоб діяти як «сторожовий пес» для уряду [77], останніми роками відносини між пресою та військовими часто коливалися

через обмеження, установлені військовими силами США та Великої Британії для контролю над потоком військових новин після війни у В'єтнамі (1955–1975).

За словами Бойлана, точилася дискусія щодо ролі преси у впливі на громадську думку крізь призму військових зусиль: слід розглянути антивоєнні повідомлення навколо війни у В'єтнамі порівняно з тими, які підтримують військові дії, наприклад інтерес до діяльності щодо виробництва звітів про війну в епоху після холодної війни з 1989 року [78]. Роль ЗМІ у війні у В'єтнамі була результатом багатьох проблем навколо, інституційної ролі репортерів на фронті, контролю над інформацією та цензури [82]. Дослідник Роберт Спектор [22]

стверджував, що висвітлення війни у В'єтнамі не піддавалося прямій цензурі з боку американських військових, але збільшення кількості американських жертв – те, що зробило американців і ЗМІ меншими «симпатиками» цієї війни [93].

Специфіка новітніх військових операцій полягає у практично синхронному висвітленні конфлікту за допомогою соціальних мереж та можливості зняти відео або написати текстовий пост і розмістити його у світовому інформаційному просторі за лічені секунди. Можна сміливо сказати, що військові зіткнення з другої половини 2010-х років і до наших днів стали активно висвітлюватися «народними кореспондентами» – цивільним населенням та учасниками бойових дій, які мають можливість задокументувати те, що відбувається. Акредитований військовий кореспондент взаємодіє з аматорським

контентом й іноді протиставляє свою думку тому, що демонструють користувачі інтернету та соціальних мереж.

Дослідники виділяють шість складників художнього репортажу: конфлікт, сильна історія і фактурні герої, сюжетність, ефект занурення в ситуацію, який створюється через описи, діалоги та деталі, проста мова і метафоричність [47].

Крім того, коли журналіст пише про конфлікт, не завжди має на увазі відкрите протистояння двох сторін – часто йдеться про внутрішні конфлікти конкретної людини. Не може бути цікавої історії без конфлікту, як і без сильного сюжету, однак «журналісти часом сприймають репортаж як простий жанр:

прийшов-побачив-написав. Насправді ж, треба відрефлексувати зібраний матеріал і переосмисливши, вибудувати історію» [42].

Тим часом процес медіатизації події сприяє представленню її на користь залученої сторони з метою різних впливів на аудиторію. У разі збройного конфлікту цей вплив виявляється особливо виразно, оскільки засоби інформації не обмежуються лише інформуванням суспільства про конфлікти, самостійно визначаючи новітню. Виконуючи різні завдання, ЗМІ можуть виконувати миротворчі функції або, навпаки, сприяти розпалюванню конфліктів.

Особливість військової журналістики, як нам видається, полягає у винятковій залученості громадян країни до конфлікту, навіть якщо вони не беруть у ньому жодної участі і не перебувають у зоні бойових дій. Суспільство гостро потребує інформації про війну, жваво цікавиться подробицями, і водночас у сучасних умовах перебуває у ситуації так званої «інфодемії» – надлишку

суперечливої інформації, потік якої практично неможливо зупинити. У цій ситуації необхідна централізація журналістики, єдиний вектор семіотизації конфлікту та образу держави, що бере в ньому участь [79].

Стратегію висвітлення воєнного конфлікту можна умовно поділити на «свою» і «чужу»: військовий кореспондент вирушає на передову як представник держави, яка не бере участі у війні, або представляє одну зі сторін конфлікту і в цьому випадку приділяє більше уваги успіхам «своїх» і поразкам «чужих».

Під час Першої світової війни газети були основним джерелом інформації.

Однак на фронті більшість солдатів не довіряли цивільним газетам через оптимістичний, майже пропагандистський, патріотизм, яким так часто

«присмачували» новини. Натомість у багатьох місцях на фронті солдати почали

видавати власні газети. Ці газети були радше розважальними, ніж

інформативними, давали солдатам вихід для їхніх емоцій, а також їхніх

мистецьких талантів. Темі охоплювали все: від веселощів під час роботи в

окопах і абсурду їх повсякденного життя між днями боїв до гумору та жінок.

Газети часів Першої світової війни розповідали про конфлікт із багатьох точок

зору та пропонували багатогранний підхід до Першої світової війни для тих, хто

їх читає.

Незаявлено, що газети починали з демонізації німецького ворога. Вони

публікували сфабриковані історії про німецьке варварство, які спримали за факт.

Незважаючи на те, що бельгійські та французькі громадяни були страчені

німецькою армією як помста в перші місяці війни, багато неперевіраних історій

– пізніше названих «пропагандою звірств» – були абсолютно неправдивими.

Тому винні були редактори та журналісти. Іншим фактором була цензура. Вона

була запроваджена із початком бойових дій і, хоча поступово пом'якшувалася,

залишалася достатньо суворою, щоб обмежувати журналістів в отриманні

інформації або, якщо їм удається її отримати, у публікації. Жорсткий урядовий

контроль здійснювався спільно з групою відданих провоянних власників преси.

Закон про захист Королівства, прийнятий через чотири дні після початку

військових дій, дав владі повноваження придушити критику військових зусиль у

Великій Британії. Одне з його правил зазначало: «Ніхто не має права усно чи

письмово поширювати повідомлення, які можуть викликати невдоволення чи

тривогу серед будь-яких сил Його Величності чи серед цивільного населення».

Його мета полягала в тому, щоб запобігти публікації будь-чого, що можна було

б витлумачити як підрив морального духу британського народу, але цензура все

ж таки не придушувала всі негативні повідомлення. Якби це сталося, тоді лорд

Норткліфф не міг би так невпинно проводити кампанію проти військового міністра лорда Кітченера через свої газети «Таймс» і «Дейлі мейл».

У травні 1915 року військовий кореспондент «Таймс» Чарльз а-Корт Репінгтон оприлюднив історію про нестачу артилерійських боєприпасів. Те, що стало відомо як «криза снарядів», мало вибухові політичні результати. Це змусило прем'єр-міністра Герберта Асквіта сформувати коаліційний уряд, призначити Девіда Ллойда Джорджа на посаду міністра боєприпасів (він став попередником Ллойд Джорджа, який змінив Асквіта). Кампанія Норткліффа проти Кітченера, національного героя, який тоді мав високу популярність, призвела до бунту мільйона читачів Мейл і кількох рекламодавців. Цитували його слова того часу: «Я хочу сказати людям правду, і мене не хвилює, чого це коштуватиме». Він був виправданий, коли ця правда впливла, а рівень продажів та реклами повернувся [81].

У цей період нересічний американець покладався на газети, щоб отримати найшвидші та найнадійніші новини про війну в Європі. Оскільки це був час до появи комп'ютерів, телебачення та домашніх радіоприймачів, американці отримували інформацію з уст в уста, листи від близьких, кінохроніку та газети. «Сарафанне радіо» часто було неправильним і перебільшеним, а кінохроніка не була надійним джерелом фактичних новин, оскільки часто зосереджувалася на розвазі, а не на новинах. Тому газети стали найнадійнішим джерелом новин, які отримував американський народ. Багато газет виходили по два випуски на день, що дозволяло газеті продовжувати оновлювати історії, коли вони розгорталися.

Проте газети були прибутковим бізнесом, вони писали історії та мали привабливі заголовки, щоб зацікавити читачів і спонукати їх купувати більше газет. Однак пропонувані вид репортажів не був новим, приклади такого виду жовтої журналістики шалено поширилися по Сполучених Штатах у 1898 році після вибуху USS Maine у Гавані на Кубі. На початку війни, у 1914 році, Велика Британія зруйнувала німецькі атлантичні телеграфні лінії зв'язку зі Сполученими Штатами. Залишилася лише британська телеграфна лінія.

Перекриття німецької телеграфної лінії фактично заблокувало передачу німецьких новин до Сполучених Штатів, і будь-які новини про війну в Європі повинні були спочатку пройти через Британію та її цензуру. Невдовзі новини з

Європи були сильно упереджені щодо союзників, малюючи негативну картину Німеччини та Центральних держав. Згодом американська громадськість почала

розглядати Німеччину як «забіяку Європи» через їхнє вторгнення до Бельгії.

Однак інші країни, включаючи Німеччину, вважали продовження торгівлі Вільсона з Великобританією порушенням претензії Америки на нейтралітет.

Бріанна Булджунг [79] досліджувала американську репортажистику періоду Другої світової війни. Вона підкреслює, що коли американські солдати воювали в Африці, Азії та Європі, газети служили основним зв'язком між домом і військами. На відміну від пізніших конфліктів в Афганістані та Іраку, солдати,

які воювали у Другій світовій війні, не насолоджувалися розкішно миттєвого спілкування з близькими вдома. Доставка пошти із зон бойових дій була

спорадичною та піддавалася жорсткій цензурі. Журналісти щодня публікували у своїх газетах історії з фронту. За кілька днів після битви їхні слова поширювали

історію по Сполучених Штатах. Пайл і Молдін надавали як інформацію про війну, так і думки людей, які воюють у ній. Пайл мав контакти з солдатами в

Європі та на Тихому океані. Він також спілкувався з більш широким шаром американських збройних сил, опитуючи льотчиків, піхотинців, медиків, цивільних осіб і військово-морський персонал. Молдін зосередився на солдатах

піхоти, які воювали в Європі, особливо на тих, хто брав участь у сицилійській та італійській кампаніях.

Отже, журналісти могли повно і правдиво відобразити війну так, як вони її бачили, у жанрі художнього репортажу. Журналісти розуміли важливість своєї

роботи, як удома, так і на фронті, і від них очікувалося, що вони допомагатимуть військовим зусиллям, підтримуючи високий моральний дух. Багато їхніх

публікацій наголошували на романтичних і авантюрних аспектах роботи

військового кореспондента. Вони зосереджувалися на небезпечних втечах і близьких зіткненнях з ворогом, а не на щоденній монотонності війни.

Понад 1600 військових кореспондентів стикалися на європейські та тихоокеанські театри під час Другої світової війни, щоб звітувати мільйонам американців удома. Деякі кореспонденти, як-от репортер Associated Press Даніель Де Люс, були новоспеченими оповідачами з невеликим досвідом. Десять років перед війною він працював в AP, спочатку час від часу розписувачем, а потім репортером у Європі в 1939 році. Де Люс писав історії з європейського, африканського та російського фронтів, у тому числі історію, яка отримала Пулітцерівську премію 1944 року про партизанів в Югославії.

Журналісти друкували свої статті на портативних друкарських машинках і відправляли їх на затвердження цензури. Іноді цензори не змінювали жодного слова. Однак в інших випадках вони видаляли ключові подробиці історії або видаляли цілі статті, що призводило до кількох гострих розбіжностей у таборах преси. Незважаючи на те, що журналісти боролися як із недоліками технологій передачі, так і з цензорами, вони здебільшого були вільні повідомляти про все, що наважувалися побачити [86].

Афроамериканські репортери Рой Оттлі та Оллі Стюарт працювали над зміцненням морального духу чорношкірих військовослужбовців і підірвали інституційний расизм, властивий американському військовому інституту. Жінки-журналісти намагалися подолати гендерні упередження, описуючи триумфи Терез Мейбл Бонні, Айріс Карпентер, Лі Карсон та Енн Стрінгер [89].

Війна у В'єтнамі та Перській затоці змінила масштаби воєнних репортажів у світі. «Якби ви могли розповісти історію і залишатися об'єктивним, це було б чудово. Якщо ти знімаєш солдатів у таборі, вони завжди скажуть, що все добре. Ми допомагаємо людям, будуємо мости, але з часом глядачі знають, що це неправда. Вони не дурні. Вони бачать жертви серед цивільного населення, а потім бачать, як генерали не визнають своїх помилок. Це також залежить від того, до якого підрозділу входить журналіст. Якщо ви працюєте в НАТО, у вас є

НУБІП УКРАЇНИ

більше шансів розповісти свою історію і бути об'єктивним, ніж у американських військових. Німецькі та французькі військові також супроводжуватимуть вас, але зрештою дадуть вам трохи свободи, щоб розповісти свою історію так, як ви хочете. Для будь-якого акредитованого

журналіста життєво важливим є згадати в кінці свого репортажу, що те, що бачать глядачі, це те, про що йому чи їй дозволили розповісти або побачити (військові сили)» [91, с. 63].

НУБІП УКРАЇНИ

Події кінця 80-х – початку 90-х років внесли суттєві корективи до системи міжнародного поширення інформації, що склалася після Другої світової війни,

обумовлену гострою ідеологічною конфронтацією. Одним з яскравих проявів цього стала криза, що вибухнула в 1990 р. в Перській затоці. Криза в Перській затоці показала, що ЗМІ, спочатку покликані неупереджено відображати ті чи інші події, насправді є провідниками певних політичних поглядів, амбіцій,

НУБІП УКРАЇНИ

стають засобом досягнення конкретних цілей і завдань не тільки в суспільствах з авторитарною формою правління, а й у давно усталених демократичних суспільствах. Феномен «інформаційних воєн» має перспективи розвитку й у подальшому, а в умовах формування глобального інформаційного простору

може набувати дедалі витонченіші і химерні форми як і технологічному виконанні, і у психологічному впливі, де роль засобів масової інформації не тільки не буде слабшати, а й буде лише зростати. У таких умовах художній воєнний репортаж набуває особливої соціальної та політичної сили.

НУБІП УКРАЇНИ

У діяльності американських ЗМІ щодо висвітлення кризи в Перській затоці простежувалася тенденція зростання її інтенсивності у міру посилення впливу фактора «американських інтересів» у зоні конфлікту. Відразу після іракського вторгнення американські ЗМІ - преса й телебачення - у круто замішаних виразах і жовчних фразах відкрито засудили агресію Іраку. Прибуття перших військових підрозділів США американські ЗМІ сприйняли також із великим ентузіазмом.

Незважаючи на таку сприятливу початкову реакцію, заява Джорджа Буша про дворазове збільшення дислокації збройних сил США в Перській затоці

НУБІП УКРАЇНИ

викликала різну реакцію на сторінках провідних американських друкованих видань: Вашингтон Пост, Нью Йорк Таймс і Лос Анджелес Таймс. Однак загалом американська преса засуджувала агресивні дії Іраку, а Саддам Хусейн став справжньою «суперзіркою», антигером американської преси, яка постійно порівнювала його з Гітлером. Видання були на боці американського президента та здійснюваної ним політики в Перській затоці.

Одним із яскравих «класичних» прикладів художнього (літературного) воєнного репортажу є «Воєнні щоденники» Романа Х'юста про нинішню війну в Україні: «Війна — це, перш за все, досвід руйнування світу. Це втрата близьких; це вигнання і знищення. Зникнення орієнтирів, які зазвичай структурують повсякденне життя, випробовує психіку людей. Крах світу — це не просто трагедія — він породжує безліч несподіваних емоцій у кожному з нас» [83].

Ще один приклад — яскраві літературні репортажі американської журналістки Жанін ді Джованні. Відома своїми жахливими та миттєвими повідомленнями із Сараєво, Сьєрра-Леоне, Іраку та Сирії для London Times. Джованні обрала незвичний шлях до репортажів про війну. Вона відвідала семінар із художньої літератури в Майстерні письменників Айови та здобула ступінь магістра з порівняльного літературознавства в Лондонському університеті. За її словами, вона звернулася до репортажів про війну, коли побачила фотографію ізраїльського солдата, який живцем хоронив палестинського підлітка за допомогою бульдозера, наповненого піском. «Мене це страшенно турбувало, тому я пішла в це місце. Я познайомилася з адвокатом-правозахисником, який провів мене в табори для біженців і сказав: «Якщо у вас є можливість писати про людей, які не мають права голосу, то ви зобов'язані». І це було все» [84].

Зараз Джованні є редактором Newsweek на Близькому Сході. Її книги включають «Привиди при денному світлі: мемуари про війну та кохання» (Ghosts by Daylight: A Memoir of War and Love); «Місце на краю світу: нариси з краю» (The Place at the End of the World: Essays from the Edge); «Проти Чужого» (Against the Stranger) про вплив окупацій під час першої інтифади як на палестинців, так

і на ізраїльтян; і «Швидкий і мертвий» (The Quick and The Dead) про облогу Сараєво. Її останній твір – «Ранок, коли вони прийшли за нами: повідомлення із Сирії» (The Morning They Came for Us: Dispatches from Syria). Її розповіді просякнуті трагізмом смерті дитини, жорстоких тортур військовополоненого.

Вона каже: «Це те, що я хочу зробити, шокувати їх, відірвати від самовдоволення. Але я не роблю це свідомо. У деяких рецензіях на мою останню книгу можна сказати: «немає обмежень», вона розповідає ці гіркі історії неймовірно яскраво. Але я просто розповіла своїм читачам те, що сказав мені мій звіт. Я не перебільшувала, нічого не додавала. Мені не довелося» [84]. Хоча

журналістка заявляє про те, що нічого не додає від себе, використовуючи лише сказане респондентами, сам стиль її репортажів, їхня художня манера однозначно впливає на читачів.

Сьогодні саме засноване на факті, але художньо структуроване слово перебирає функції, колись «узурповані» фотографією, а потім телебаченням і відео – більш (як здавалося) емоційно дієвими інструментами щодо впливу на адресата (яким бачилося людство загалом). Адже саме це було психологічним, етичним надзавданням поширення інформації про масові трагедії: «Фотографії — засіб для того, щоб зробити «реальними» події, які привілейовані і просто благополучні люди, можливо, не помітили б. Довгий час деякі вірили, що якщо ці жахи зробити зримими, більшість людей усвідомлюють все ненормальність, божевілля війни» [92].

Девальвація емоційного впливу зображення на глядача, очевидно, була неминуа. Фотографія і відео вже не справляють колишнього враження — їх занадто багато, і вони перетворилися на невід'ємну частину повсякденності, до того ж відокремлену від її відносного благополуччя поверхнею нескінченних, великих і малих екранів і змогою миттєвого вимкнення або перемикання.

«Споглядання лих, що відбуваються в чужій країні, стало значною частиною сучасного досвіду — результат накопичених за півтора століття приношень від особливих професійних туристів, які називаються журналістами. Тепер війни,

крім усього, — кімнатні видовища та звуки. У інформації про те, що відбувається в інших країнах, що називається «новиною», важливе місце приділяється конфліктам та насильству. «Головні новини там, де кров» — така традиційна установка таблоїдів та цілодобових новинних каналів» [79, с. 17]. У той самий

час літературний репортаж привертає увагу переважно постфактум, це механізм свого роду реактивації спогадів, тобто того самого, що має етичну цінність, нагадування.

Літературний репортаж розповідає при цьому про пам'ять не тільки вцілілих жертв, а й пам'ять катів. «Я повинен був їх вислухати, адже кати люди.

Те, що вони зробили, теж відноситься до галузі людської поведінки. Потрібно слухати і катів, щоб зрозуміти більше», зізнається автор художніх воєнних репортажів [94]. Ягельський у книзі про дітей Уганди зауважує: «Труднощі

розмови з Самуелем полягали в тому, що він був одночасно жертвою і катом. Я хотів зрозуміти його в обох ролях, зрозуміти, як він переходив з першої до другої,

а потім знову до першої, вихідної» [85, с. 42]. Пам'яттю обтяжені обидві сторони — кати і жертви, хоча пам'ять перших здебільшого домінує, а пам'ять других є таємницею (пам'ять про зло, яке офіційно замовчується, зберігається в просторі приватної пам'яті). Геноцид залишається постійною точкою відліку,

мирна на вигляд повсякденність — його логічне продовження.

Структуроване слово, зокрема літературний репортаж, сплавляє воедино інформацію та емоції, знання і переживання. Художній воєнний репортаж

закликає читача усвідомлено дивитися на зло, страждання та біль. «Якщо ти не

знаєш, що там сталося, то тим самим ти підтверджуєш перемогу катів. Приймаєш її. Жертва потребує нашої пам'яті, нашого свідчення. Але щоб пам'ятати, хоча б частково розуміти, треба дізнатися» [80] — це ключове послання сучасного

художнього воєнного репортажу, що підтверджують, зокрема, й художні репортажі про повномасштабну війну в Україні.

Журналістика не може не звертатися до теми зростання конфліктогенності міжнародних відносин. За допомогою ЗМІ відомості про напружені ситуації,

революції, військові злочини тощо заповнюють сферу громадського обговорення. У разі конфлікту, особливо воєнного, вплив ЗМІ на аудиторію проявляється особливо чітко. Роль ЗМІ у впливі на громадську думку та механізми цього впливу досліджують давно та поглиблено.

НУБІП України

Висновок до розділу

Перебуваючи на пограниччі літератури та журналістики, художній репортаж дає змогу журналістові реєструвати факти, використовуючи всі художні засоби, крім вигадки. Однак гібридний характер таких текстів перешкоджає чіткому визначенню жанру, а його типологічна палітра постійно змінюється. Полісемантична природа жанру зумовлює низку дефініцій, які дещо різняться або дублюють одна одну. Найбільш вдалим нам видається термін «художній репортаж» як синтез художньої образності та журналістського факту.

Масмедіа не завжди мають достовірну інформацію про різні аспекти військової політики держави, тому звернення до цієї проблеми в ретроспективі дає змогу визначити, наскільки адекватно вони висвітлюють події війни і який образ війни у результаті сформувався в суспільній свідомості. Однак, незалежно від цього, можемо стверджувати, що саме художній репортаж є найбільш дієвим журналістським інструментом документування війни.

НУБІП України

НУБІП України

РОЗДІЛ 2. Жанрові модифікації художніх воєнних репортажів

НУВБІП УКРАЇНИ

2022-2023 рр.

2.1. Подієвий репортаж

НУВБІП УКРАЇНИ

Дослідники досі не мають єдиного погляду щодо класифікації жанрових форм художнього репортажу. Як і будь-який жанр, він не існує в «чистому» вигляді. Поділу репортажу на жанрові різновиди, характеристики за ідентифікаційними й типологічними особливостями є відносно новими в теорії та практиці соціально-комунікаційних досліджень. Зокрема, Ольга Бикова одну з причин синергії жанру вбачає у стрімкому розвитку нових медіа: «Жанрові та функціональні особливості репортажу в сучасній періодиці забезпечують можливість випробовування та впровадження нових засобів творчого вираження, тому під впливом таких визначальних тенденцій, як конвергенція медіа та дифузія жанрів, цей жанр відносно модифікується» [2, с. 128].

НУВБІП УКРАЇНИ

Модифікація жанру художнього репортажу виникає в процесі жанрової дифузії й зумовлена потребою багатогранного висвітлення складних життєвих процесів, а також особистістю журналіста, рівнем його професіоналізму. Відомий репортажист Олег Криштопа, розмірковуючи про орієнтири українського художнього репортажу, зазначає, що «українські автори не ставлять бар'єрів і не мають конкретних правил у жанрі» [36]. Він переконаний, що саме це робить репортаж цікавішим, аніж той, котрий послідовно спирається на певну усталену нішу.

НУВБІП УКРАЇНИ

Модифікації репортажу протягом останнього десятиліття вже ставали предметом аналізу науковців, зокрема О. Бикової [3], А. Івашук [20] та інших. Оскільки жанрова модифікація «сприяє активізації варіативних жанрових форм, а також осучасненню традиційних жанрів, розширенню жанрового потенціалу і збагаченню його якісних та кількісних характеристик» [2, с. 128], активне використання в журналістиці жанрових різновидів на початку XXI ст. можна

пояснити тим, що «ідеї, продиктовані новою епохою, потребують нових жанрових підходів, актуалізації іншого пласту жанрових традицій» [2, с. 128].

Поаяк художній репортаж – жанр, що перебуває на межі між інформаційною та художньою публіцистикою, він тісно переплітається з іншими жанрами художньо-публіцистичної групи, передусім малюнком. Одним із модифікаційних різновидів художнього репортажу є художній репортаж, що постав на межі між означеного нами жанру та подієвого малюнка – подієвий репортаж, який «розкриває проблему кризь призму певної події» [10, с. 57].

Визначальні ознаки подієвого репортажу – оперативність та актуальність, адже він повинен з'явитися в ефірі досить швидко після того, як подія відбулася. Це найоперативніший піджанр з усіх, тому його ще називають новинним. Основна мета такого репортажу – розповісти в хронологічному порядку про подію, що розгортається на очах у репортера.

Подієвий репортаж створюється на суспільно важливу, часто резонансну тему і вимагає від журналіста максимальної зібраності та готовності. «Журналіст відбирає найбільш яскраві елементи, події і показує їх динамічно і напружено. Це змушує читача або глядача співпереживати. Репортер дає характеристику поведінки людей, малює зовнішню обстановку подій. Для цього він використовує міні-діалоги, міні-інтерв'ю, репліки» – зазначає дослідниця Ніна Колчак [27, с. 128]. Репортер ніби стає очима й вухами читача, який не лише прагне дізнатися про те, як усе відбувалося, а й емоційно «пережити» разом із репортером зображувані події.

Уже в перші місяці повномасштабної війни в Україні в медійному просторі почали з'являтися подієві репортажі, автори яких прагнули задокументувати ті страшні й болісні моменти, які переживали або ж які відбувалися на їхніх очах.

Репрезентує цей жанровий різновид воєнної репортажистики збірка «77 днів лютого: Україна між двома символічними датами російської ідеології війни» [52]. У ній зібрано історії про життя на прифронтових територіях та в окупації.

обстріли та укриття, звільнення та евакуацію, військових та волонтерів. Передмову до книги написав письменник і музикант Сергій Жадан, а впорядкувала збірку шеф-редакторка видання «Reporters» Марічка Паплаускайте.

Книга «77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни» – це довга, болісна та водночас важлива розповідь про війну, яка не обійшла жодного мешканця України. Символічні дати, якими обрамлено хронологічні межі репортажів – 23 лютого та 9 травня 2022 року. Ці дати обрано

недарма, адже саме вони нібито мають підкреслювати міць і військову потугу країни-агресора. Але насправді вони показали лиш його злочини та звірства. Оповідь авторів поєднує в собі не тільки ті події, що визначили собою широкомасштабне вторгнення, але й той біль та ті страждання українського народу, що були закарбовані в історію. Специфіка художнього воєнного репортажу полягає в тому, що «журналіст передає на розсуд громадськості свої

безпосередні враження від спостереження, коли події ще тривають і ніхто не може передбачити, чим це все закінчиться та які будуть наслідки» [4, с. 137].

Разом із тим неможливо не помітити документальну точність, з якою автори розповідають про різних українців: мешканців блокадного Маріуполя, жителів прифронтових міст та волонтерів і військових, що, не жалюючи себе, робили все, аби врятувати країну та її людей.

Об'єднані довкола видання Reporters автори цієї книги мали дуже різний і водночас максимально схожий досвід. Долаючи біль, вони діляться власними історіями про події, які їм довелося пережити та пройти в перші місяці повномасштабної війни. Попри те, що учасниками та свідками цих подій є кожен

українець, розповідь журналістів-репортерів дає змогу поглянути на ці події з іншого боку, розділивши їх досвід. «Нам більше не доводиться шукати історії для наших репортажів. Ми самі є їхніми героями. Ми вже не пам'ятаємо, яка сьогодні дата чи день тижня, зате ми точно знаємо, який нині день війни» [40], – написала

Марічка Паплаускайте в колонці для швейцарського репортажного медіа Reportagen написала 21 березня 2022 року.

Цей журналістський матеріал можемо вважати ще одним подієвим воєнним репортажем, описом власної історії втечі від війни й пошуків прихистку в перші дні повномасштабної війни проти України. В оповіді авторка не використовує якоїсь особливої лексики, але ефекту «подвійного дна» надає акцентування на певних фактах: «Вже коли вклялися і почали читати з сином «Гаррі Поттера», він підняв очі догори і сказав цілком буденно і по-дорослому: «Мам, ми не помітили скло у вікнах радіорубки, що над нами. Якщо поряд вибухне, це скло нас уб'є».

Мій шестирічний син не мав би думати про таке. Але така наша нова повсякденність» [40]. Марічка Паплаускайте вбачає місію репортера та репортажів у протистоянні тому, щоби людські долі перетворилися на статистику: «Наш фокус — людські історії. І ми розповідаємо про війну, карбуючи у текстах і знімках глибину трагедій і героїства окремо взятих людей, аби не допустити, щоби вони стали статистикою» [40].

«Документування війни» потребує хронологічного письма і хронологічного вибудовування сюжету, а щоденні події стають основним «скелетом» історії, на яку нанизуються людські та дуже особисті історії: «Поки наша журналістка працювала поряд із підірваним мостом на виїзді з Ірпеня, під рештками якого сотні людей ховалися від обстрілів, десь там само проривалася до шансу вижити мама мого чоловіка» [40].

Одним із прикладів подієвого воєнного репортажу є матеріал Тетяни Безрук «Там було чотири людини. Вижила лише мама» про евакуацію мирних мешканців з оточеного загарбниками Ірпеня під час перших днів повномасштабного вторгнення. Авторка матеріалу бере в ній безпосередню участь і під обстрілами окупантів крок за кроком долає відстань до умовної безпеки: «Ще у перші дні повномасштабної війни українська армія підірвала кілька мостів на підходах до Києва. Зокрема і міст до Ірпеня. Саме під його

*рештками люди ховаються під час обстрілів російською армією. Саме через його
рештки люди, ризикуючи життям, намагаються перебратися на територію
відносної безпеки, звідки можна рухатися далі» [52, с. 50].*

Журналістка подає майже класичну подієву оповідь, у центрі якої – герої,
ситуація, факти, що швидко змінюються, тому немає послідовної лінії одного чи
декількох героїв. Текст складається з уривчастих історій порятунку декількох
людей: авторка вихоплює окремі, найбільш промовисті фрагменти, показуючи,
як біда, спільна для всіх, зближує зовсім чужих людей: «Збоку від мене стоїть

*жінка. У неї довге чорне волосся із рідкими пасмами сивини. Вона тримає пальці
правої руки біля губ. І губи, і руки, і лице — все зорюється від її сліз. Вони
скочують спочатку у великі темні мішки під її очима, а потім на худорляве лице,
шукаючи найзручніше місце, щоб впасти геть. Вона чекає на свого батька. Жінці
вдалося виїхати — йому ні. Ця історія не поодинокі» [52, с. 51].*

Як у калейдоскопі, змінюються обличчя. Хлопці-спортсмени бадьоро
пішки долають кілометри під обстрілами, мама з сином без упину плаче, бо
батьки з інвалідністю залишилися під ірпінським мостом, і «тепер помруть, бо
їх ніхто не вивезе звідти», важко пораненого воїна рятує побратим «із
абсолютно скляними очима»; маленька дівчинка несамовито кричить від страху.

Усі ці враження нанизує й закарбовує авторка репортажу, намагаючись
нібито буденними фразами передали біль і відчай людей, які ходять «по лезу
смерті»: «в обстрілах немає романтики. Ти втираєшся утробленими штанами, які
ще донедавна вдягала у мирному Києві в кафе, в грязюку, шукаєш очима чийсь
знайомі очі і сподіваєшся лише на краще» [52, с. 52].

НУБІП УКРАЇНИ

Найбільшій точкою цієї подієвої оповіді можна вважати короткий діалог авторки з чоловіком, який, намагаючись урятувати людей, став свідком кількох смертей одразу.

Десь у той самий момент я зустрічаюся поглядом із чоловіком, який кульгає. У нього перебинтована нога. З-під бинтів видніється кров.

— Що з вами сталося? — питаю.

Чоловік зупиняється. У нього великі блакитні очі. В руках — автомат.

— Я допомагав сім'ї перейти через міст. Там було чотири людини. Вижила

лише мама. Я хотів дитині... шоколадку. Її вбило двома уламками. Усі троє 200-ті. Мене ранило уламком.

Чоловік йде. Кульгає. Потім заходить в автобус (іде) [52, с. 56].

Слова з цього діалогу авторка винесла в заголовок репортажу, бо в них сконденсовано суть важливої події: евакуації мирних мешканців з охопленого обстрілами й бомбардуваннями Ірпеня довз неіснуючий «гуманітарний коридор», коли росія вкотре порушила свою обіцянку не стріляти.

До найбільш яскравих подієвих воєнних репортажів також можна узалежнити «Метрополіс» Олександра Хоменка, «Воєнних хостел «Les Kurbas Theatre» Маріччи Наплауєкайте, «Потяг, напакований розбитими серцями» Анни Семенюк, «Її батько Михайло ходив на танці босим» Христі Шевчук-Старицької, «Винен. Перший вирок» Тетяни Безрук, «Роги і тривоги» Ольги Омельянчук, «Мед з історією» Ярослави Тимошук та ін.

Щоб узяти на себе сміливість та відповідальність висвітлювати події війни справді об'єктивно, якісно, чесно, потрібно мати не лише журналістський хист, а й високий рівень емпатії та стресостійкості водночас. Документування війни надважлива місія медійників, і це майже завжди пов'язано з чутливим контентом, адже потрібно не лише вчасно поділитися інформацією, а й зробити це так, щоб не нашкодити. За словами Вікторії Кобиляцької, головної редакторки сайту кампанії «Повага», професійно розповісти історії цих людей.

вибудовуючи місточки довіри, – це величезна відповідальність. Тому важливо не гнатися за ексклюзивом, пам'ятаючи, що перед журналістом – людина в горі, а отже, «всі питання мусять бути такими, щоб не завдавати ще більше болю, щоб уникати ретравматизації» [35].

Подієві воєнні репортажі описують реальні події через суб'єктивний погляд автора. Коли росія розв'язала повномасштабну війну проти України, кількість репортажів про неї почала стрімко зростати, адже саме такі тексти (на противагу сухим новинним заміткам) допомагають зберігати людські історії, фіксувати злочини та запобігати емоційному відчуженню. Однак журналісти, які активно працюють у цьому жанрі під час війни, зізнаються, що для них репортаж – «найтяжчий спосіб передачі дійсності, особливо в умовах конфлікту: забагато подієвості, забагато своїх інтерпретацій, але все-таки цей той жанр, який часом може набагато краще розкрити ситуацію, ніж аналітика. Це вихоплена частинка реальності, але найцікавіше те, що вона дуже довго виявляється актуальною» [54].

2.2. Репортаж-щоденник

Сьогодні існує проблема визначення жанру щоденника та його місця з-поміж інших жанрів документальної прози. У науковому дискурсі простежуємо досить довільне розуміння особливостей жанру з огляду на те, що щоденник не часто був предметом обговорення дослідників.

За визначенням дослідниці Катерини Танчин, яка вивчала щоденник як форму самовираження письменника, це «жанровий різновид документальної прози; форма оповіді, що ведеться від першої особи у вигляді щоденних записів, від вузько документальних, завдання яких – фіксація поточних справ, до таких, які наближаються до змалювання літературного [55, с. 15–16].»

За типологічними ознаками щоденник має багато спільного з автобіографією, мемуарами, сповіддю, листами, позаяк метою його є фіксація побаченої, почутої, внутрішньої пережитої події, яка щойно сталася. Щоденник фіксує переважно явища особистого, інтимного життя, переживання, роздуми автора. Форма викладу зазвичай монологічна, хоч відомі приклади і внутрішньо-діалогічної полеміки із самим собою або з уявним співрозмовником.

«Щоденник як жанр охоплює всю різноманітність художньо-документальних, автобіографічно-історичних записів (сповідей), що ведуться в хронологічній послідовності щоденно або з певною періодичністю, синхронно до подій життя автора, стосуються важливих, на його думку, побачених, почутих та внутрішньо пережитих подій, які щойно сталися, свідком та учасником яких він був, та які спонукали його до роздумів, переоцінки істин» [7, с. 128]. Він може

бути формою самопізнання, самоаналізу, самоспоглядання, самотерапії та репрезентації досвіду, має особливості сюжету, композиції, стилю оповіді. З-поміж жанрових ознак виділяють сюжетно-концептуальні (хронікальний сюжет, розповідь від першої особи, охоплення певного історичного періоду, політематичність та конструктивно-стилістичні (синхронна рефлексія дійсності, хронологічна послідовність, уривчастість, фрагментарність, монолітність оповіді, стилістична незавершеність фраз, необробленість оповіді) [7, с. 129].

Щоденники часто пишуть для себе, вони не призначені для оприлюднення, однак у разі із щоденником як піджанром художнього репортажу ситуація дещо інакша – він призначений для публічного сприйняття, а інтимна щоденникова форма створює атмосферу близькості читача до автора та події. Особливо помітною властивістю щоденника наближувати події стає в літературних текстах про війну, адже саме так досягається одна з основних цілей репортажу – ретранслявання того, що пережив автор, до читача.

Від самого початку вторгнення росії в Україну активно публікує репортажі-щоденники видання «Reporters» («Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку») Віри Курико, «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок.

Всі так раділи» Ганни Аргірової, «Махов. На іншому березі річки» Олександра Махова, «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів» Ірини Андруп та інші).

Репортаж «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи» сама авторка визначає як «щоденник родини з Маріуполя, яку «звільнили» від дому, міста та спогадів» [52, с. 94]. Він оповідає історію

немолодого вже подружжя: жінки родом з Маріуполя та чоловіка родом із Волновахи. Герої цього репортажу воліють залишатися неназваними, не хочуть фотографуватися та розповідати деталі, остерегаючись мародерів, які можуть пограбувати їх дім у Маріуполі. Однак з кожним днем війни дім стає для них

чимось примарним, оскільки вони не знають, вистояв він чи зруйнований. «Їхня анонімність – це бажання зберегти слабку, але все ще живу надію повернутися додому. Не можливість, а надію. Жоден з них не впевнений, що їхній дім виїлів у місті, якого, за їхніми словами, вже немає» – резюмує авторка.

Цей щоденник відрізняється від більшості текстів цього жанру тим, що авторка – не героїня, вона лише документує чужу історію, яка для неї набуває вже більш відстороненого, журналістського характеру. Авторського «я» Ганни Аргірової тут майже немає, лише на початку матеріалу, коли відбувається знайомство з героями.

Аналізований репортаж-щоденник – це здебільшого рефлексія від першої особи (жінки). «Як і будь-хто, кому вдалося евакуюватися з міста, вона пам'ятає кожен день» – резюмує авторка. Ці спогади зрідка перемежовані голосами інших героїв: чоловіка, родички з Саратова, історією мами героїні, розмовою з сином.

«Зателефонувала сину за кордон та запитала, чи світ знає, що у нас відбувається.

— Ти розумієш, що ми загинемо тут, — кричала я йому у слухавку.

— Так, мамо, про Маріуполь говорить увесь світ, — чула у відповідь.

— Але чи хтось щось робить?» [52, с. 96].

Хронологічні межі цього воєнного репортажу-щоденника – від 24 лютого до 23 березня. Місяць зафіксованих днів за днем переживань, страхів, безнадії, віри. Авторка залишає недомовлені фрази та ставить риторичні запитання, таким

чином, проблеми, які порушує цей репортаж, залишаються відкритими: чи болить світові трагедія в Маріуполі, чи здатні люди проявляти емпатію, коли мають лише одну ціль – вижити, як війна впливає на ставлення до рідної землі, мови, причетності до України та української нації та інші.

Спочатку розповідь героїні дуже скупа на емоції: перші обстріли, вимкнення світла, приготування їжі на вогні і пошуки ліків вона описує як щось буденне. Однак з кожним новим днем ситуація в місті стає все більш загрозливою, і це відчувається в тексті репортажу навіть «між рядків»: *«До цього моменту ми все ще вірили, що вони точково б'ють у ЗСУ. Але ні, вони скинули бомбу на цивільних. Я щиро вірила, що вони не чіпатимуть людей»* [52, с. 96].

Пригадуючи найкритичніші моменти перебування в облозі, героїня оголює емоції: *«Ми вишили зранку та побачили, що все місто у вогні та диму. Бомбили без зупинок, літаків було багато, як хижі птахи вони кружляли над містом.*

Я зателефонувала сину та попрощалася з ним. Я відчула, що все. Вогонь наближався, а від міста лишився лише дим. Що нам було робити? У море стрибати? Там також російські кораблі.

— Ти не засмулуйся, я нормально прожила. Так-от сталося, — сказала я синові в слухавку.

Я була переконана, що нам не вдасться вибратися» [52, с. 99].

Авторка загострює увагу на критичних моментах оповіді, наприклад, що у подружжя тепер нічого нема, і починати життя доводиться заново: *«Нещодавно, коли ми вже виїхали з Маріуполя, мені зателефонувала дуже близька подруга з Саратова і запитала мене: «А хіба ви не хочете, щоби вас звільнили?!» Так-ось тепер ми «звільнені». У нас немає нічого. Нас «звільнили» від роботи, міста та навіть минулого. У 63 роки ми змушені починати життя з чистого аркуша»* [52, с. 99]. Героїня також використовує опис російських військових за деталлю – білою пов'язкою. Самих військових вона не називає російськими, але дуже явно про це натякає: *«Що це за люди, хто вони такі — ми не знали. Вони були у військовій формі з білими пов'язками на руці чи нозі. Єдине, що ми точно знали, — ми проїжджали села, які окупували»* [52, с. 99]. Згодом вона розповідає про те,

хто обстрілював евакуаційну колону: «*Льони, ось ці з білими пов'язками, вдарили у нас мінометами*».

Розповідаючи про перші дні облоги міста, героїня згадує, як мародерили самі ж мариупольці, однак не каже про це прямо, а вдається до деталі: «*Згодом люди перекинулися на все підряд, бігли вулицями, тримаючи у руках одяг, з якого звисали етикетки*» [52, с. 99]. Акцентує й на інших промовистих моментах,

зокрема на те, що люди, аби зігрітися, пазили дитячі ліжечка та кольорові дерев'яні паркани дитячих садочків, а мирних мешканців міста, які загинули під час обстрілів та бомбардувань, навіть не хоронили: «*Дорогою вперше побачили*

мертвого чоловіка на бульварі, його обличчя було накрите ганчіркою (він лежав там і через п'ять днів). Неподалік була ямка від міни» [52, с. 99].

Драматично напруженою є частина, де мама героїні, яка народилася 1938 року, згадує про Другу світову війну, а своє життя тепер вважає «обрамленим» війнами: «*У темноті під звуки обстрілів російських військ вона розповідала нам, як вона дитиною вижила у Другій світовій та про те, яким було життя після війни. — Моє життя почалося та закінчилось війною, — підсумувала вона у темноті*» [52, с. 99].

На початку репортажу авторка іронічно зауважує, що «родину “звільнили” від дому, міста та спогадів», а під час розповіді про перші дні після втечі з рідного Маріуполя вже героїня зізнається, що в безпечному місті їм з чоловіком «пощастило» оселитися біля аеропорту, бо колишні орендарі відмовилися там жити.

Останні березневі дні в місті описані як апокаліпсис, який неможливо прийняти: «*Ми навіть не знаємо та не можемо уявити, скільки людей загинули у Маріуполі. Спочатку поліція їздила по місту та збирала трупи. А потім перестала, бо обстріли були надто щільними. Будинки продовжують руйнувати.*

Під завалами люди. Їх ніхто не дістає. Кількість мертвих значно більша, ніж показують у новинах. За час молилися багато людей, але нас врятував випадок»

У нас немає нічого. Нас «звільнили» від роботи, міста та навіть минулого. У 63 роки ми змушені починати життя з чистого аркуша» [52, с. 99].

Цей репортаж-щоденник тематично та емоційно близький до книги мариупольської журналістки Надії Сухорукової «#Маріуполь #Надія», створеної на основі її щоденника, написаного в березні-квітні 2022 року, коли Маріуполь

захоплювали російські війська. Історію пережитого мариупольцями після вторгнення російської армії в місто авторка спочатку публікувала у соцмережах.

Уривки із цього щоденника звучали під час виступу в Європарламенті міністра закордонних справ Латвії Едгара Рінкевича і на благодійному вечорі на підтримку

України в Британії у виконанні британської акторки Грети Белламасіної. За мотивами цих свідчень литовський режисер Андріус Саулос підготував виставу у Вільнюському драматичному театрі. Уривки публікувалися також на платформі

«Відкрита демократія» (Велика Британія), у багатьох світових та українських виданнях.

Одного разу на вулиці не залишилося нікого. Окрім війни. Вона вже хапала там. Повиганяла всіх, хто їй заважає. Добивала тих, хто не хотів їти, погрозувала тим, хто намагався її спровадити. Зрештою вона примудрилася стерти з лиця землі все живе» [14], – так описує журналістка моторошні 86 днів

блокади. За цей час загинули десятки тисяч цивільних, російські війська майже вщент знищили інфраструктуру міста, залишивши тих, хто вцілів, на межі гуманітарної катастрофи. Виснажені голодом та обстрілами, люди «постійно чекали, що завтра перестануть стріляти. Але «завтра» — слово не для війни.

Під час обстрілів і бомбардувань його не можна вимовляти» [14].

У текстах репортажів-щоденників не надто важлива довершеність композиції чи мовні звороти, адже вони пишуться одночасно із усеохопною жахливою подією, а отже, на перший план виходить неприкрашений зміст, повідомлення, інформування. Гра з формою – це прерогатива матеріалів,

віддалених від події у часі, рефлексивних, таких, що мають на меті переосмислення вже відомих подій та фактів, які не множать із передумлим кожним днем і не творяться щоденно. Рефлексивні тексти пишуть за подією, що

завершилася, коли можна побачити її від початку і до кінця. Художні репортажі-щоденники воєнного часу не демонструють переосмислення, натомість вони є першою його ланкою – нашаровуванням голосів та історій.

2.3. Портретний репортаж

У системі репортажистики як один із яскравих модифікаційних зразків виокремлено художній портретний репортаж. Особливістю таких матеріалів є те, що вони розгортаються сюжетно як репортажі, а в центрі оповіді перебуває не подорож чи суспільно значуща проблема, а конкретна особистість: «У центрі портретного нарису – людина. Не просто "робот", "істота", а людина з характером, з її духовністю, з конкретними вчинками, які розкриваються в суспільне значимих діях, конфліктних ситуаціях... Головна особливість нарису –

р о У портретному репортажі об'єктом є не просто герой оповіді, а й сама оповідь, яка розгортається навколо його життя, досвіду, думок та емоцій. Це жанр, у якому перетинаються особисте та публічне, де окрема історія стає рвсерідною лінзою. Крізь неї можна досліджувати та розуміти ширші суспільні проблеми і явища. Його виокремлюють як «самостійний жанр у системі журналістських жанрів, який аналізує особистість, індивідуальність людини на тлі історичної, соціальної, політичної, культурної дійсності» [64, с. 189].

Дослідники також розглядають його як інваріант портретного нарису та репортажу й наводять такі характеристики: «1) добре виписаний портрет має залучити у читача враження, ніби він особисто познайомився з людиною, ім'я якої йому давно відомо; 2) персонаж портрета має бути присутнім з перших рядків тексту і не зникати з жодного абзацу, розповідь має містити багато цитат, оценок з життя, влучних зауважень, 3) жанр передбачає, щоб автор зустрічався з

персонажем особисто, а попередньо зібрав на нього досє; 4) виписати портрет – це відшукати ті риси, які максимально точно окреслюють персонажа» [8].

Репортаж-портрет належить до так званих тематичних репортажів: журналіст обирає об'єкт свого спостереження, виокремлює з-поміж фактів про нього найбільш яскраві та створює матеріал. Найчастіше об'єктом портретного репортажу стає «відома особистість, діяч, який своїми діями має вплив на творення порядку денного громади чи певних кл., є авторитетом» [38, с. 8].

Однак цілком слушною нам видається думка про те, що «портрет потребує не тільки і не просто людини, портрет вимагає осмислення людини у системі, і система не менш важлива у цьому поєднанні» [8].

Дослідник Володимир Павлів розмежовує портретний та особовий репортажі: на його переконання, особовий репортаж розповідає про звичайну, неpubлічну людину, яка варта уваги аудиторії через певні обставини чи події.

Портретний чи особовий репортаж він вважає цікавими ще й тим, що незалежно від присутності автора герой викликає інтерес в аудиторії сам по собі: його персональні уподобання, таланти, вчинки [38, с. 9]. Написання портретного репортажу потребує передусім зосередженості, поваги та взаємної довіри між журналістом та героєм.

Вибудувати місток довіри буває нелегко, однак якщо її нема, то й співпраця із героєм часто стає неможливою. Є, проте, й винятки з цього правила, і вони залежать від майстерності журналіста. Яскравим прикладом може слугувати історія про американського художнього репортажиста Гайа Таліза та співака зі світовим іменем Френка Сінатру.

Останній цілком відмовився дати журналові інтерв'ю через попередні непорозуміння з медіа. Однак «не не зупинило репортера – протягом трьох місяців він буквально всюди переслідував Сінатру, описував кожен його крок та говорив із людьми з його оточення: секретарем, перукарем, агентом, водієм, музикантами, студійними босами, партнерами з покеру, дітьми та колишніми

дружинами. Зрештою текст вийшов настільки повним, ніби автор знав Френка Сінатру змалечку» [56]. Текст цього портретного репортажу, опублікований у

журналі «Esquire» далекого 1966 року, дотепер залишається одним із найяскравіших прикладів «нової журналістики».

Проте Володимир Павлів радить усе-таки зустрітися з героєм, а перед тим – дізнатися про нього все, що можливо: біографію, доробок, життєві події. Герой має довіряти репортажистові, а отже – бути відвертим. Володимир Павлів наголошує, що часу для розмови та перебування з героєм теж має бути достатньо, аби зібрати якомога більше деталей. Також журналіст має бачити героя в різних обставинах – на роботі, вдома, на відпочинку [38, с. 8–9]. «Для мене формат репортажу-портрета найцікавіший, бо через особистість можна розкрити багато

цікавого. У будь-якої людини у життєвій скрині є купа цікавих історій, які пов'язані з тим, що відбувається тепер. Просто треба вміти ці історії витягти і правильно включити в матеріал», – зізнається Катерина Сергашкова [61]

В українській традиції художнього репортажу портретні репортажі представлено в доробкові Олега Криштопи (збірка «Герої (НЕ) війни. Про мертвих живих та ненароджених»), Богдана Ловчиненка (збірка «Деокупація. Історії опору українців 2022»), Олесі Яремчук (збірка «Наші інші»), Віри Курико («Ми бачили поле — воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо»), Христі Шалак («Гніздо, котре таки звил зозуля»), Єви Райської («Слава, зі мною все добре»), Христини Коціри («Вісімдесят років самотності Мойсея Вайншельбойма»), Інни Золотухіної («Клятви й не тільки»), Дарки Гірної («Мапа same») Ольги Омельянчук («Докази російського тероризму має бачити світ»), Анастасії Магазової («Сім врятованих життів») та ін.

Яскравим прикладом художнього репортажу-портрету є матеріал Інни Золотухіної «Клятви й не тільки». Сюжетна лінія репортажу розгортається навколо історії єдиного лікаря, який залишався в Ізюмській лікарні всі пів року окупації. *«Із 6-го на 7 березня Юрій Кузнецов заступив на чергування. За збігом, саме в ці дні ворог уперше атакував Ізюм із повітря. Нажахані містяни бігли ховатися в підвали будинків. Але багатоповерхівки склалися, немов карткові будиночки, і люди опинялися під завалами. Допомогти тим із них, кому не*

пощастило загинути зразу, не було як: із неба лився безперервний потік смертельного вогню. Ізюмці досі не можуть забути, як кілька днів поспіль стогнали під купами каміння мешканці будинку № 2 на вулиці Первомайській. Тепер їхні рештки (як і тіла інших загиблих мирних мешканців — загалом близько

У той день два снаряди прилетіли в будівлю лікарні, знищивши новенький операційний блок. А далі все закрутилося, як у калейдоскопі: потрібно було рятувати людей щодня й щогодини, уціліти під авіаударами, коли «стіни руйнуються, підлога йде з-під ніг», пережити ізоляцію від зовнішнього світу, бо

лінія фронту перерізала місто навпіл. Та найважчим випробуванням стала відсутність будь-якої інформації про родину, що залишилася «по той бік барикад».

Авторка не поспішає розкривати перед читачем найскладніші душевні

переживання героя крізь власні суб'єктивні коментарі, натомість крок за кроком дає йому змогу виповісти свій біль у скупих фразах про вистраждане за довгі тижні й місяці окупації. Пригадуючи, як довелося просити про допомогу в окупантів, бо це був єдиний шанс урятувати життя юнакові, пораненому касетним снарядом, Юрій тихо резюмує: «Зрештою, всі ми давали клятву

Гіппократа...».

Аналізуючи цей репортаж, звертаємо увагу на заголовок, позаяк він «разом із підзаголовком становить рекламне гасло, завдяки якому ми «продаємо» свій текст аудиторії» [38, с. 82]. У цьому тексті заголовок лаконічний і метафоричний:

«Клятви й не тільки». Метафоричність тут досягається використанням лексеми «клятви», яка викликає у читача певний асоціативний ряд: згадана вище клятва Гіппократа, клятва любові до рідної землі, клятва подружньої вірності «червоною ниткою» проходить через весь репортаж.

Одним із важливих елементів портретного репортажу, що має на меті передати ті моменти, які показують героя розповіді й водночас впливають на емоції, є деталізація. Авторка удокладнено відображає те, що побачила на власні

очі, даючи змогу відчутти цей стан і читачам. «На руках занесли людей в наш підвал, вкладали на каталочку — на ній ми й оперували... Знаєте, тоді було таке становище... Що менше питаєш, то краще. Навіть якщо помічав сліди тортур,

то не ставив питань. Просто робив для пацієнтів усе, що міг», — лікар ділиться

спогадами про надлюдські випробування як про щось дуже буденне. Однак

жорстока невблаганність війни, смерть рідних для нього людей не убили в душі

лікаря світла любові. «Наша Ганюся, на щастя, вижила», — з теплом у голосі

каже він про свою колегу-медсестру, яку ледь не розстріляли окупанти при спробі

вирватися з міста [18].

Варто звернути увагу, як авторка дозує свою присутність у репортажі.

Незважаючи на те, що це її автентична розповідь, вона не зловживає експонуванням власного «я», з'являється там, де це потрібно, й обережно

розставляє акценти. Динаміку оповіді авторка забезпечує лаконічними і

влучними описами місць та людей: «Ми з лікарем уже спустилися в підвал. У напівтемряві вдихаю важке та вологе повітря. Розглядаю ліжка, що примостилися попері стінами у вузьких коридорах та нішах. На одному з них іще

вчора лежав пацієнт — сьогодні виписався. Деякі люди після пережитого не

втримують звуків боїв, що доливають із передмістя, і впадають у паніку. Тому вважають за краще перебувати в підвалі» [18].

Варто зазначити, що репортажистка майстерно вибудовує епізод за

епізодом, поступово розкриваючи особистість свого героя — штрихи його

біографії, характер, бажання. Герой небагато розповідає про себе, більше про

нього «говорять» його дії і окремі, теж досить лаконічні фрази авторки. «24 лютого мені подзвонив син, студент у Харкові. Казав: тату, війна! А я йому не повірив. Маячня, мовляв. Не може такого бути. Ну а потім почалося...» [18].

Характеризують головного героя й окремі ситуації та вчинки: «А ще в нас

тут у підвалі четверо немовлят на світ з'явилися! Одна мати наступного дня після пологів пішла з маляком додому. Мовляв, він у мене не першим

вспираюся.» [18]. Ця ситуація засвідчує, що лікар – це звичайна й водночас незвичайна людина. Він рятує, співпереживає, клопочеться про колег, і в цій круговерті каліцтва та смертей знаходить сили радіти появи нового життя.

Своєрідною філософською квінтесенцією тексту можна вважати слова авторки, якими вона підсумовує розповідь: *«Складно усвідомити, але війна, як і людське життя, не буває однобарвною. Щастя й горя завжди порівню. Навіть тоді, коли під ногами горить земля. Натомість пріоритети війни розставляє безжально. У мирний час ми часто не бачимо очевидних речей»* [18].

НУБІП УКРАЇНИ

Висновок до розділу

Проаналізувавши окремі жанрові модифікати репортажів на воєнну тематику, можемо стверджувати, що в подієвих, щоденникових, портретних репортажах перших днів і місяців повномасштабної війни в Україні виразно проступає емоційно насажене зображення окремого героя/героїні – звичайного українця чи українки, а вже крізь цю «фрагментовану» історію постає глобальна, об'єднувальна чи навіть націєтвірنا ідея.

Останнім часом у медіа з'являється дедалі більше інваріантів літературних воєнних репортажів. Від репортажу такі матеріали переймають динаміку оповіді, а від нарису – прагнення крізь призму окремої людини відтворити багатовимірну концепцію людського буття у вирі війни.

НУБІП УКРАЇНИ

РОЗДІЛ 3. Лінгвокомунікативні стратегії в жанрі художнього воєнного

репортажу

3.1. Конотативний потенціал лексико-семантичного ресурсу в художніх

репортажах про війну

Журналістський текст – це складний акт комунікації, комунікативно-психологічне явище, який має на меті не лише розповісти історію, а й донести до читача закладені у ній сенси та наративи. Як зазначає Георгій Поченцов, «наратив є вербальним виразником причинно-наслідкових конструкцій, притаманних людині» [45, с. 4]. Для просування наративів важливим є застосування лінгвокомунікативних стратегій, до яких удаються промовці, оповідачі та інші комуніканти в усіх сферах життя. У науковому дискурсі лінгвокомунікативну стратегію розуміють як «процес формування та використання чітко окресленої комунікативної мети, яка ставиться заради певного ефективного впливу й отримання зворотного зв'язку з аудиторією» [63, с. 215]. Дослідники також звертають увагу на певну подібність комунікативних тактик у художній прозі та журналістиці.

Комунікативна спрямованість тексту визначається цільовою настановою, залежить від типу композиції, прийомів подання фактів, тональності твору тощо й «полягає у такому розгортанні тези (основної думки), за допомогою якого не лише можна якнайкраще розкрити зміст, а й вплинути на ситуацію» [50, с. 106].

Лінгвокомунікативна стратегія реалізується у способі організації вербальної поведінки, використанні мовних засобів, загальному структуруванні висловлювання й аргументації з метою досягнення певної комунікативної інтенції.

Зауважимо, що лінгвокомунікативна стратегія залежить насамперед від жанру журналістського твору, «домінування в ньому раціонально-логічних чи

емоційно-риторичних типів структур, а отже, окреслення певних композиційно-стилістичних параметрів» [53]

Відколи росія розпочала військову агресію проти України, переважна більшість літературних репортажів, представлених у вітчизняному медіапросторі, стосується теми війни. На сайтах «Reporters», «The Ukrainians», «Hromadske», «Локальна історія» Reporters знаходимо десятки літературних репортажів, що оповідають про військових («Докази російського тероризму має бачити світ» Ольги Омелянчук), волонтерів («Сім врятованих життів» Анастасії Магазової) та медпрацівників («Клятви й не тільки» Інни Золотухіної), переселенців та людей, що пережили полон або окупацію («Невільники» Олеси Яремчук) тощо. Одна за одною побачили світ окремі збірки репортажів «Самовидець. Війна. Життя de facto», «Загублений острів» Наталі Гуменюк, «Десь поруч війна» Єлизавети Гончарової, «Війна всюди однакова» Славенки Дракуліч, «Міста живих, міста мертвих. Історії війни у Бучі та Ірпені» Євгенії Подобиної, Ігоря Середи й Тараса В'язовченка, «Позивний для Йова. Хроніки вторгнення» Олександра Михеда та ін. Нещодавно у видавництві «Човен» вийшла друком книжка репортажів The Reckoning Project про перший рік російсько-української війни «Найстрашніші дні мого життя», ініційована українськими і міжнародними медійниками, аналітиками та юристами з документування воєнних злочинів. А за результатами загальнопольського опитування «Книжка року-2022» в номінації «Література факту» перемогу отримала книжка польського політолога й репортажиста Кшиштофа Петека та українського прозаїка й журналіста Сергія Синюка «Тисяча бухгалтерів. Нотатки з тилу війни». Усі ці твори можна вважати історичними документами доби, які фіксують події російсько-української війни, щоб злочини окупантів не залишилися безкарними.

Літературознавець Ярослав Поліщук у статті «Зобразити війну» розмірковує: «Мистецтво часів війни має свою виразно зазначену специфіку. Воно не тільки обмежене в жанрах та формах, а й усунуль заражене мілітарним

духом. Приречене балансувати на крихкій межі життя та смерті, насильства й болю, емоційного знечулення та надмірної емоційності, приміряє на себе своєрідну естетику – страждання та смерті. Відомо, що війна виявляє найгірші сторони людського ества, оголює наші тваринні інстинкти. Вона зумовлює дегуманізацію суспільних відносин у небачених масштабах: масовість жертв змушує говорити про них узагальнено й закамуфльовано, а при цьому втрачається трагедія кожної окремої втрати, кожного загубленого людського життя» [44, с. 31].

Цілком зрозуміло, що безпосередність вражень людей, які описують війну (і журналістів, і власне героїв репортажів), зумовлює певну емоційно-експресивну заангажованість таких текстів. Іноді автор у намаганні якомога точніше передати реальне тло подій надміру захоплюється деталями, хоч їхнє «колекціонування» не завжди виправдане. Цього не уникнути, позаяк на етапі «документування війни» неможливо абстрагуватися від жахливих деталей та сильних емоцій: «Час війни — спресований і неподільний, з нього складно щось вичленувати, за ним щонайменше проглядається календарна сітка. Він радше нагадує щільний, максимально густий, насичений голосами, запахами та кольорами потік, який тримає нас усіх разом, який не відпускає, не дає перепочинку, не дає шансу для повноцінної рефлексії» [52, с. 09], – зауважує письменник Сергій Жадан у передмові до збірки репортажів «77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни». І лише згодом можна буде говорити про певний рівень відстороненості та рефлексивного осмислення цих подій.

На підставі огляду популярних книжок про війну на Донбасі критик Олег Коцарев зауважує: «Головний наголос часто, може, найчастіше тут падає на емоцію – і то на важку емоцію. Всі книжки, про які йдеться в цьому огляді, відверто тяжко читати, вони викликають дуже багато болю та розчулення, як, власне, й усе, що відбувається в ці роки. Хоча згадані прояви іронії, самоіронії, гумору натякають на перехід до нового рівня осмислення подій буремних часів. Про це ж свідчить і все активніше вписування війни та революції в глибший

культурний контекст, у літературні архетипи. Та все ж наразі більше йдеться не так про осмислення, інтерпретацію чи обігрування наших драматичних реалій, як про фіксацію, збирання фактів. Конструювання образу подій. Звідси – тяжіння до документалізму, що виводить окремі книжки на межу документальної літератури. Звідси – досить регулярне, на жаль, неминуче потопання в деталях.

Хочеться вірити, що нинішні книжки про війну і Майдан готують ґрунт для подальших проривів і відкриттів» [28].

Присутність автора в тексті художнього репортажу є диференційною ознакою цього жанру, його визначальним стилістичним чинником: авторське «Я»

посилюється з особливостями індивідуального стилю журналіста, зі специфікою його особистісного світосприйняття. Автор виражає свою присутність у репортажах про війну по-різному – від активного використання репортерського

«я» до створення образу очевидця-оповідача, адже сучасний репортер не лише спостерігач, який фіксує перебіг події, а й усе частіше її активний учасник, що дає йому змогу змалювати ситуацію, що склалася, зсередини. «Саме цим досягається ефект емоційної причетності читача до подій, які відбуваються, що значною мірою забезпечує ефективність впливу журналістського твору» [4], –

зауважує дослідниця Ольга Бикова.

Зосередження не лише на суспільно значущих проблемах, а й на ролі кожної окремої людини в історії «глобального протистояння злу» свідчить про необмежені потенційні можливості цього жанру, який активно вбирає в себе

елементи публіцистичного осмислення дійсності [2, с. 128]. Автори діляться з читачами власними думками, враженнями, почуттями, при цьому авторські роздуми можуть розгортатися на ґли історичних паралелей, літературних ремінісценцій, складних сучасних реалій.

«Війна, поза всяким сумнівом, потребує перезапуску мови, перемонтування її головних механізмів, переназивання елементарного та важливого. Це доволі болючий і травматичний досвід, а проте без нього нічого не вийде, без нього ми ризикуємо лишити без пояснення купу деталей, спадків та епізодів, з яких потім, з часом, буде складатися наша оповідь про цю війну,

наша візія цих місяців, наша правда про біль та відвагу», – розмірковує письменник Сергій Жадан у передмові до збірки «77 днів лютого» [52, с. 7].

Художні репортажі про війну активно використовують конотативний потенціал лексики та фразеології: емоційність, експресивність, оцінність, образність. Що ж до активності в цій пейоративно-меліоративній проєкції лексико-семантичного ресурсу мови, то таку дінгвоспромогу варто вважати закономірним явищем, оскільки вся реальна емоційна гама людини і всесвіту загалом зафіксована передусім у слові як номінативній одиниці, що об'єктивує світ у всьому його концептуальному вимірі, та конституйованими за його

безпосередньою участю усталеними зворотами мови, для яких аналізовані емоційність, експресивність, оцінність, образність не вторинна ознака, а іманентна сутність.

Розглянемо деякі лексико-фразеологічні особливості творів цього жанру на прикладі фрагментів текстів згаданої вище збірки. Як зауважує Ольга Бикова, журналісти часто використовують у художніх репортажах соціально марковану лексику, оскільки вона «має великий виражальний потенціал, робить текст конструктивно різноманітним, дає необхідний експресивний ефект» [5, с. 118].

Жаргон є засобом вираження експресії, вербального самоствердження й часто вказує на належність мовця, який його використовує, до певної соціальної групи.

У репортажі Катерини Бабкіної «Пережити телепорт» жаргонна лексика поєднується з тонким гумором, який рятує авторку від паніки в найважчі моменти

важкої дороги до порятунку від війни й водночас вияскравлює постать іншого

героя-рятівника: *«А тоді Руслан пішов по Серого. Було це в Хирові. Серій прийшов з набором викруток і курвою матюку, за допомогою першого і другого розіслав мені двері. <...> Я отримала заблоковане, але закрите, вікно і так майстерно зібрані двері, що ніколи б не сказала, що в них втручалися за допомогою трьох викруток і курви матері»* [52, с. 44].

Для створення візуального ефекту в текстах репортажів на військову тематику активно використовується лексика сенсорного сприймання, передусім зорового, оскільки людині звично пізнавати світ безпосередньо за допомогою

органів чуття. Такі лексеми є «маркованим засобом, адже начебто виходять за межі безпосереднього спілкування — автор у редакції, текст у виданні, а читач на дивані. Проте його спонукають доторкатися, відчувати на дотик і т. под.» [67, с. 66].

Репортаж Віри Курико про те, як вихователі під обстрілами рятували з Чернігова дітей без батьків, занурює читача в динамічну пригоду на межі життя і смерті теж, зокрема, за допомогою лексики сенсорної рецепції: *«Віталік не дістає ногами до підлоги, коли сідає на диванчик у коридорі. У хлопчика на щоці невеличкий шрам активної дев'ятирічної дитини. Запитую у Віталіка, що він любить. Але він каже мені на вухо те, чого не має казати дев'ятирічний хлопчик: "Думаю, то не був "зелений коридор". Ми бачили поле — воно горіло. І спалені машини. Але я надіявся, що ми не згоримо"»; «Діти вили від страху. Я не знала, що робити. Схотитися на ноги, чимось зайняти руки?»* [52, с. 85]

Дійовими особами цього репортажу стають також обвуглені скелети будинків, хвости ракет і навіть саме повітря: *«Вони проїжджали якимсь селом, і вона бачила, що від будинків лишилися самі скелети печей. Із землі стирчали хвости ракет», «Повітря у місті, яке попри все збиралося на роботу, розрізали сирени "швидких"»* [52, с. 87].

У згаданому вже репортажі «Пережити телепорт» авторка кількома короткими фразами колоритно візуалізує картину єднання та взаємодопомоги українців у перші дні війни: *«В хаті, куди я попросилася знову помити теплою водою укакану дитину, на кухні жінки, либонь, з половини села, співали "Ніч яка місячна" і ліпили пельмені — "туди", як вони сказали, тобто — годувати уже не біженців, а армію. Я чула, як вони співають, ще навіть через два "під'їзди" після твої хати»* [52, с. 46].

Мова текстів воєнних репортажів помітно збагачена розмовними елементами, які глибше й точніше відображають складні реалії нашого сьогодення, дають певну оцінку явищам та подіям, одночасно пожвавлюючи виклад матеріалу, надаючи йому ознак доступності й невимушеності. Така словесна палітра допомагає читачеві відтворити цілісну, значною мірою

наближену до реальності, картину того, що відбувається, «загострюючи увагу читача і спрямовуючи його до певного каналу сприймання, автор привертає увагу до особливостей предмета розмови, показує його з несподіваного боку, викликаючи емоції та бажання пізнати предмет ближче» [67, с. 58]

Репортаж Ольги Омелянчук «Паша і дідо» – історія однієї рятувальної спецоперації – рясніє розмовною лексикою вже з першого абзацу: *«Гуууууууу. Ворожі танкові снаряди приземляються зовсім поруч. Моторошне відлуння супроводжується гучним бряцанням гусениць – російська бронетехніка їздить за кілька сотень метрів звідси. «Тільки б донести, тільки б донести, тільки б...»*

думас він. Залишає на поверсі інвалідний візок, а його власника – старого чоловіка з кудлатою сивиною і покрученими старістю пальцями – піднімає на руки» [52, с. 129].

У художньому воєнному репортажі образна, емоційна оповідь про події переростає в суспільно значущу проблему: автор ретельно зіставляє факти, досліджує їх взаємозв'язок, вивчає причини виникнення проблеми та її наслідки, критично оцінює, спонукає до роздумів. Щодо цього німецький науковець Міхаель Галлер небезпідставно зауважує: *«У практичному використанні сучасний репортаж не зводиться до одного типу викладу. Часто він змішується з іншими формами реалізації, у першу чергу з формами висвітлення подій, (розслідуваним) фоновим повідомленням та нарисом (який типізує). Загальним у таких змішаних формах є не нерозбірливість смаку, а їхня функціональність: події мають подаватися так, що читачі розглядають гравців під кутом зору репортера і можуть розуміти їхні дії»* [11, с. 121-122].

Очевидно, що війна – це стрес, який залишає свій слід у всіх без винятку її учасників і потребує рефлексії. Ніяка підготовка не дасть змоги зрозуміти, що насправді там відбувається, до цього ніколи не можна бути готовим, а здатність передати свої глибинні переживання та травми через тексти є одночасно спробою вистояти і зцілитися. *«Очевидці, які почали говорити про війну, почали фіксувати її ламані, гострі, потворні контури, наравду займалися не просто документуванням – по-своєму вони пробували вперше озвучити інтонацією*

людей, які говорять про нову реальність — реальність, до цього незнану, невідому, реальність, частиною якої вони так чи інакше стали» [52, с. 8] — переконаний письменник Сергій Жадан.

У центрі кожної з представлених історій — людина, яка впритул зіткнулася з війною і часто перебуває в її епіцентрі. Голоси свідків і вцілілих, що зазвучали в художніх воєнних репортажах, уже зруйнували намір росії вкотре приховати власні злочинства і вгопити пам'ять про них в океані брехні. Попри концентрований біль, ці тексти перетворюють трагічні спогади на докази, які можуть бути використані у судових процесах, адже «заради того, щоби «залишатися людьми», зрештою, ведеться війна, в тому сузистемційному значенні, яке відкривається не одразу й не кожному» [28].

3.2. Модально-граматичні маркери художніх репортажів у фокусі війни

Журналістським жанрам загалом притаманне «фактологічне відображення інформації з вкрапленням образних елементів» [10, с. 8], однак для художнього репортажу характерним є посилення зображально-виражальних засобів, оскільки деталізований та емоційно наснажений опис швидше потрапляє до свідомості реципієнта, краще запам'ятовується, викликає стійкі асоціації та стереотипи, тобто наочно-образне відображення дійсності «залучає підсвідому уяву, посилює вагомість, конкретизує і систематизує» [66, с. 15]. Для текстів новітніх репортажів про війну типовим є широке використання засобів граматичної модальності, що спричинено комунікативними, синтаксичними та стилістичними потребами побудови репортажної оповіді. Такий підхід видається цілком виправданим: «Репортер, який пише на військову тематику, описує лише те, що він побачив, почув, відчув на дотик. Читач повинен, вникаючи в написане, уявляти собі те, що відбудеться. Спостереження журналіста мають викликати в читачів такі враження, які дістав для себе автор на місці події, тобто журналіст

повинен «свої чуттєві враження якомога більш наочно і влучно перетворити на зрозумілі асоціації» — слушно зауважує Ольга Бикова [3].

Певною мірою інноваційним явищем є активізація у текстах новинних художніх репортажів вставних та вставлених одиниць. Поле семантико-стилістичних значень цих компонентів у воєнному репортажному тексті розширюється ще більше, що виявляється насамперед у посиленні їхнього семантико-сміслового навантаження. Автор художнього репортажу про війну прагне якнайповніше передати ті повідомлення, які він отримав особисто під час спілкування з героями розповіді.

Для більшої достовірності матеріалу репортажисти часто використовують вставні одиниці, що вказують на джерело повідомлення: « — Чого ви так перелякалися? Це ж від нас! — здивовано кліпає очима дівчина на зупинці, коли над головами завиває щось на кшталт літака. Але це не літак, вони тут не літають. Кажуть, це так звучить загадкова “Точка У”» [96, с. 242]. Такі вставні конструкції активно використовують у текстах художніх репортажів для підвищення ступеня правдивості тексту та доповнення інформації джерелом повідомлення.

Щоб надати художньому репортажеві більшої переконливості та достовірності, журналісти також часто використовують вставні одиниці, що виражають ступінь вірогідності, правдивості повідомлення, упевненості в об'єктивності наведених фактів: Ці модально-граматичні маркери означають найвищий ступінь правдивості та достовірності, а тому надають висловленим у репортажах повідомленням довірливого, іноді навіть безапеляційного характеру.

У художніх репортажах часто натрапляємо на вставні одиниці, які виражають почуття та емоції автора чи героїв: радість, сумнів, біль, гнів, здивування тощо. «Такі вставні конструкції наділені потужною емоційною спроможністю відтворювати змістово-концептуальну інформацію, що має на меті повідомити читачеві індивідуально-авторське розуміння відношень між явищами, даги їм позитивну чи негативну оцінку» [5, с. 121-122].

Широко представлена в художньому воєнному репортажі також семантична група вставних одиниць, що репрезентують звернення до співбесідника з метою привернення його уваги: «Звіти мене одне перед очима:

чоловік тримає дитину. Напевно, батько. То, мабуть, був хлопчик, бо комбезик — синій. Дитина маленька в комбінезончику така, знаєте? Ручками ще добре не

ворушить, розкинув у сторони, як хрестик. А чоловік замість того, щоб бігти ховатися, отак хлопчика до неба підняв і тримав» [31].

Коло семантичних значень вставлених компонентів у сучасному репортажному тексті теж значно розширюється. Аналіз художніх репортажів

воєнної тематики періоду повномасштабної російсько-української війни засвідчує переважання в текстах вставлених конструкцій, які доповнюють розширюють, уточнюють думку, конкретизують кількісні характеристики, а також виконують інформаційно-довідкову функцію.

Повідомлення зі вставленими конструкціями у воєнних репортажах аргументують зміст основної частини висловлення, виражають емоції автора, індивідуальне сприйняття дійсності, сприяють емоційному впливові тексту на читача. Ці компоненти відображають процес формування думки і сприяють

адекватній реалізації намірів автора, позаяк саме в них «виражається спонтанний характер вербального оформлення думки, емоційний стан мовця» [34, с. 4].

Найпошлідовніше такий тип модальності у текстах художніх воєнних репортажів експлікують розповідно-окличні речення, які яскраво передають почуття автора чи героя, виражають ставлення до явищ або фактів дійсності. Ці мовні одиниці різноманітні за структурою й експресивним забарвленням.

Подібні розповідно-окличні речення володіють великим потенціалом впливу на реципієнта: емоції героя миттєво передається читачеві, а той «погоджується із його думкою, сумує і радіє, хвилюється й захоплюється» [5, с.

Кирилович, роздивляючись ворога у сіруватому блиманні екрану. Безпілотник-камікадзе понісся до своєї цілі... і впаав у сніг поруч із тими двома, не вибухнувши»

Також простежуємо ланцюгові поєднання розповідно-окличних речень, які надають текстові ще більшої динамічності й експресивності. Коли йдеться про ситуації граничної напруженості, для підсилення ефекту реалістичності зображуваного автори використовують ще й ненормативну лексику: «Попри

небезпеку ракетних ударів, першого ж дня повномасштабного вторгнення

Залужський спустився у спеціально облаштований поблизу Генштабу бункер лише в обід. Разом із ним у новосформованому центрі ухвалення рішень опинилося все військове керівництво країни. — Б...дь, — кричить, — вилазь і п...й по тих тварях

прямо з ешелону. Ти мене чуєш, альо?! Так, з ешелону, кажу, п...й по них! Ми повинні не дати їм висадитися!» [37].

Звичайно, у тексті іншого журналістського жанру використання подібної лексики було б неможливим, однак тут воно стає «оголеним нервом війни»: «У

випусках новин чи документальних фільмах не розповідають про почуття

людини на війні, про її біль, страх, розпач, переживання розлуки чи втрати

побратимів. Усе це — не просто інформація, а чиюсь приватні розповіді, причому емоційно напружені, живі, реально пережиті» [44, с. 32].

Потужний мовно-стилістичний ефект у текстах воєнних репортажів мають розповідно-окличні речення з додатковим сегментними засобами вираження

емоційно-експресивного змісту (частками, вигуками, звертаннями тощо).

Найчастіше з-поміж перелічених мовних одиниць вживаються частки ось, це, так, ото та ін., які значно підсилюють емоційне враження висловлювання.

Із цією ж метою в окличних реченнях, які функціонують у тексті сучасного воєнного репортажу, використовують вигуки, вигуківі фразеологізми та близькі

до них слова, що допомагають авторові передати палітру емоцій: страх, захоплення, здивування, невдоволення, розчарування, біль, гнів, ненависть тощо.

«щоб не трактувати тему війни поверхово, а занурюватись у неї, знаходити філософські та психологічні глибини» [44, с. 33]. Такі окличні речення слугують

емоційно-оцінними маркерами ситуації та суб'єктивно модального ставлення до неї мовця, що виявляється у відповідній інтонаційній спрямованості репортажного тексту [5, с. 125].

Ще одним модально-граматичним маркером воєнного художнього репортажу є активне використання парцеляції, що спричинено «орієнтацією автора на прагматику, потребою посилити, актуалізувати інформаційну частину повідомлення, оптимізувати вплив на емоційну та інтелектуальну сфери адресата» [5, с. 24]. Парцеляція дає змогу авторові підкреслити, виділити певну частину повідомлення, надати їй більшої значущості та виразності в тексті: «Кожного, хто виходить, прискіпливо обшукують. Тож треба заховати телефон на собі так, аби його не помітили й не відчули на дотик — у рукаві, у капюшоні. Щоразу в іншої людини. Щоразу в іншому місці. Не хвилюватися. Не видати себе. Розіграти якусь виставу, щоб наглядачі не так прискіпливо оглядали того, хто виносить телефон. Чи ж підкупити пачкою цигарок. Дістати непомітно мобільний. Говорити тихо і швидко. Почути рідний голос. Зберегти, що з тобою все гаразд. Попросити надіслати найнеобхідніше. Передати телефон далі» [39].

У репортажі Віри Курико «Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку» цей прийом використовується кілька разів поспіль: «Мені звело шлунок. Боляче, нудить, трусить. Я набрала маму. Мама сказала, вони вже тут. Десь поруч гатять. Я сказала, ми можемо забрати її негайно. Мама сказала, не треба. Вони вже тут. Це відлуння в мені донині» [52, с. 17].

Парцеляція як «прийом експресивного синтаксису зі стилістичними трансформаціями, при якому відокремлений від синтаксичного цілого певний сегмент викликає експресію та підкреслення», використовується в текстах воєнних репортажів «для створення стилістичних ефектів живомовності, невимушеності, спонтанності спілкування» [5, с. 125].

Проналізувавши явище парцеляції в текстах воєнних художніх репортажів, помічаємо, що другорядні члени речення відокремлюються частіше, ніж головні. Зокрема, парцельовані конструкції з відокремленими означеннями увиразнюють авторські описи, додають висловлюванню експресії, перетворюються на яскраві епітети: «Усе пішло шкереберть уночі. Тепер я думаю, чи не керував нами страх. Зрадницький, підступний. Ми вирішили їхати. О третій ночі». [52, с. 17].

Парцеляція досить часто побутує у вигляді ампліфікаційних рядів, які посилюють модальний тонус викладу, вони практично завжди обарвлені виразною конотацією – від максимального позитиву до найнижчої амплітуди негативу.

Автори художніх репортажних текстів часто використовують як засіб граматичної модальності парцеляцію обставин, виражених прислівником, іменником у непрямому відмінку, порівняльним зворотом: *«Я усвідомила, що головне в ситуації, коли втратив тів життя, бути вдячною. Господу і людям.*

Щиро. За все. За те, що вони були з тобою стільки років. За величезну любов, яку вони дали. За добре і за погане. Бо все це — моє життя, і всі ризики важливі» автору висловити власні асоціації щодо змальованого явища» [5, с. 125].

Активно парцелюються й головні члени речення, що дає змогу досягнути оптимального ступеня смислового навантаження повідомлення, підсилює динамізм розповіді, позаяк «крапка перед парцелятом – сигнал інтонаційного, а не граматичного розриву, сигнал експресивного розчленування тексту [6, с. 24].

«Іван минув драмтеатр за кілька секунд після російського авіаудару. Руки. Ноги. Тіла. Жінки. Діти. Літні люди. Хтось простягає до машини руку, а другої нема.

Пил. Каміня. А в небі — літак» [31] у кількох скупих словах репортажистка Олена Лівіцька сконденсовує весь жах і відчай людей, що пережили трагедію маріупольського драмтеатру. В іншому репортажі Марічка Папшаускайте так само сильно за допомогою парцеляції присудків передає глибину й силу духу

філософа Ігоря Козловського під час довгих місяців полону: *«Як Віктор Франкл у нацистському концтаборі, Ігор Козловський проводить терапію для рештки ув'язнених. Говорить із тими, хто близький до самоубитства, — про сенси, які чекають за межами колонії. Вчить любові»* [39].

Як бачимо із наведених вище прикладів, модально-граматичні конструкції в художніх воєнних репортажах ще більш переконливо аргументують зміст основної частини висловлення, виразно демонструють індивідуальне сприйняття дійсності, розкривають емоції автора та зображуваних героїв, сприяють

глибокому емоційному впливові тексту на читача. Такий прийом, цілком виправданий саме в цьому журналістському жанрі, актуалізується з огляду на події війни. За словами польського воєнного репортажиста Войцеха Тохмана, автора книжок про події в Боснії та Руанді, зображуючи війну, «треба намагатися писати так, щоб у читача зник апетит. Щоб читач бодай на мить опинився в шкурі героя. Щоб здригнувся й подумав: зі мною таке теж може трапитися» [70].

Узагальнивши спостереження щодо ролі модально-граматичних маркерів у воєнному художньому репортажі, констатуємо, що використання вставних та вставлених одиниць, окличних речень та парцельованих конструкцій набувають тут дедалі ширшого вжитку й стилістичної значущості. Реалізуючи такі важливі ознаки сучасного воєнного репортажу, як документальність на емоційність, ці одиниці «виконують адресно-марковану, акцентно-стверджувальну, акцентно-гіпотетичну, оцінну, комунікативно-прагматичну функцію та функцію експресивізації синтаксичними засобами» [5, с. 122].

Висновок до розділу

Аналізований жанр вирізняє те, що в ньому особистісне домінує над колективним, суб'єктивне над об'єктивним, конкретне над загальним, але ці контрастно протиставлені інтенції не порушують у бік здевальювання, применшення чи навіть розмивання наскрізної опозиції «своє / чуже». «Своє» з високими маркерами суспільних і людських чеснот вивищується над чужим, наповненим агресією, зневагою, бездуховністю. Як слушно зауважує Ярослав Поліщук, «автори творів про війну схильні трактувати тему не з позицій загального, барабанного пафосу, не у плакатно-публіцистичному ключі, а навпаки, у ключі приватно-людському й людяному, переносячи проблему війни у площину внутрішніх переживань людини, яка опинилася в екстремальних обставинах і має проявити силу духа, щоб вижити, або малодушність, щоб зневіритись і померти» [44, с. 31]. Цим директивам підпорядкований лінгвальний макро- та мікрокосм.

ВИСНОВКИ

Повномасштабна російсько-українська війна поставила багато нових викликів перед журналістикою як фахом і всіма, хто причетний до медіасфери.

Сьогодні вітчизняні медіа докладають максимум зусиль, щоб подолати ворога на інформаційному фронті, зберегти свободу слова, донести світові правду про злочини росії, засвідчити мужність наших захисників та стійкість звичайних українців. Це величезна відповідальність, але, попри всі небезпеки й обмеження, це ще й те горнило, у якому кується нова українська журналістика.

Художній репортаж як відносно новий жанр стрімко набуває популярності, що системно й послідовно відрефлексовує загальна тенденція до збільшення таких текстів у медіапросторі протягом останніх років і навіть місяців, а також активні дискусії самих журналістів стосовно широких можливостей цього жанру не лише документувати правду, а й свідчити про війну через реальне тло живих історій та людських емоцій.

У роботі ми прагнули якнайповніше проаналізувати художні репортажі про російсько-українську війну за період від початку повномасштабного вторгнення, з'ясувати їхні жанрові модифікації, окреслити лексико-семантичний потенціал та виокремити самотутні модально-граматичні маркери таких текстів. До того ж намагалися бути максимально об'єктивними та неупередженими щодо теоретичних і практичних засад цього журналістського жанру, спиралися на погляди різних дослідників й скрупульозно аналізували художні репортажі про війну багатьох авторів, а все це стало надійним підмурком для розв'язання всіх поставлених завдань дослідження.

Визначення місце художнього репортажу в парадигмальній площині журналістських текстів дало підстави для посутнього уточнення дефініції терміна «художній репортаж», який маневруючи царинами літератури та журналістики, з одного боку, дає змогу журналістові інтерпретувати реальні факти, події, життєписи тощо, а з іншого, – базувати виклад на експліцитно заманіфестованому орнаментальному ресурсі. Однак гібридний характер таких

текстів зумовлює дефінітивні труднощі. Тож варто сприймати цілком закономірно чинний на тепер термінологічний різнобіч, для якого характерною є тенденція, коли подані в різних наукових студія визначення мають несуттєві відмінності або навіть тяжіють до дублетності: література факту, художній репортаж, нарративна журналістика, паражурналістика, літературна журналістика, new journalism. У роботі послідовно використано термін «художній репортаж», з опертям на синтез, а подеколи й на синкретизм жанру літературної художності та журналістського фактажу.

Системний аналіз еволюції художнього воєнного репортажу в сучасному українському медіапросторі, дає підстави твердити, що цей «молодий» жанр, зокрема великі репортажні тексти, має сутнісний потенціал для розвитку та великий суспільний запит. Сьогодні роль журналістів, зокібна тих, хто працює у сфері художнього воєнного репортажу, полягає не просто у тривіальній передачі інформації від влади суспільству, а в перебиранні на себе функції авторитетного ретранслятора перманентних, епізодичних, глобальних, локальних або будь-яких інших змін, що охоплюють усі сфери суспільного буття. Тому в розряді першочергових завдань осмислення специфіки участі журналістів, які репрезентують жанр художнього воєнного репортажу, у військово-політичній комунікації, а це своєю чергою допоможе об'єктивно оцінити роль масмедіа на різних етапах збройного протистояння, визначити ступінь участі журналістики у формуванні та закріпленні образу війни в суспільній свідомості та культурі.

1. У процесі дослідження жанрової специфіки художніх воєнних репортажів та їхніх уже оприятвнених і потенційних можливостей щодо відтворення складних реалій війни з'ясувано, що всі аналізовані тексти об'єднані спільною темою війни, спільними стражданнями, боротьбою й надіями. Важливо зацентувати в цьому контексті на нерівномірності, функційній диспропорції на рівні жанрових модусів. Найбільш репрезентативними, на нашу думку, є піджанри подієвого репортажу, репортажу-щоденника та портретного. Інші ж

конкретні реалізатори або корелюють за тими або тими жанровими характеристиками (подорожній, проблемний репортажі) з вирізними компонентами описуваної парадигми, або мають формат піджанру, який дисонує, або навіть контрастує з темою війни в активній фазі (реконструйований репортаж). З огляду на цю дослідницьку тенденцію пріоритетності в роботі набули особливості трьох піджанрів (подієвого, щоденникового, портретного репортажів), а інші згадані побіжно.

Подієві репортажі перших днів повномасштабного вторгнення стали першою шоковою реакцією на несподівані виклики війни, а тому крізь них краще проглядається оголена ідея, опис, історія звичайних людей, що є спільною для багатьох. У подієвих репортажах перших днів і місяців війни особисті історії часто фрагментовані, неструктуровані оповіді використовуються, аби підсилити з різних боків спільну історію українців у цей складний час – дискурс взаємодопомоги, сили, стійкості й віри і передати через мозаїку окремих подій об'єднувальну та націєтворчу ідею. У цих текстах стилістика не є визначальною: – скупі образно-виражальні засоби, прості речення, адже об'єктивування подієвого ланцюжка «тут-і-тепер», вимагає передусім оперативності.

На відміну від подієвих, репортажі-щоденники представлені рефлексіями, що наближає інтимні переживання автора чи героя до читача, робить реальні особисті історії ближчими. Спостережено, що в репортажах-щоденниках на першому плані особисті переживання героя. Він або багато рефлексує, і тоді дає у щоденнику – лише точки опори для цих рефлексій, або вибудовує розповідь про подію день за днем у хронологічному порядку з мінімальними рефлексіями. Для стилістики репортажів-щоденників характерна більша образність, динамічність речень, що підсилює емоційність тексту.

Портретні репортажі є вже менш інтимними, ніж репортажі-щоденники, чіткіше структурованими та стилістично багатшими за подієвість. У них активно простежуємо прийом деталізації: автор майстерно вибудовує епізод за епізодом, поступово розкриваючи особистість свого героя – штрихи його біографії, характер, бажання. Останнім часом у медіа все частіше з'являються інваріанти

художні воєнних репортажів-портретів та портретних нарисів. Динаміку оповіді такі матеріали переймають від репортажу, а багатовимірність модель людського буття у фокусі конкретної людини – промовисті виследи контактування з портретним нарисом.

2. Окресливши основні лінгвокомунікативні стратегії жанру художнього воєнного репортажу, ми визначили, що ці тексти мають потужний конотативний лексико-семантичний потенціал, який має значний емоційний вплив на читача. Зокрема, активно використовуваними є лексика сенсорного сприйняття, колоритні фразеологізми тощо. До виразних мовно-граматичних маркерів

художніх репортажів воєнної тематики 2022-2023 рр. належить вставні та вставлені одиниці, окличні речення, парцельовані конструкції, які набувають функційної активності й стилістичної значущості. Реалізуючи такі важливі ознаки сучасного воєнного репортажу, як документальність на емоційність, вони виконують декілька функцій, основні з-поміж яких – комунікативна прагматизація та експресивізація.

Журналісти, які створюють репортажні матеріали про війну, спираються на розлогий спектр лінгвокомунікативних стратегій та активно використовують можливості як власне журналістики, так і художнього письма. Репортажні тексти про війну сьогодні претендують в очах громадськості на правду з перших вуст, а тому стрімко набувають популярності, задовольняючи потребу сучасного читача у «проживанні подій» і зберігаючи для історії не лише факти, а й емоційну палітру воєнного часу. Зусиллями окремих представників медіасфери та книговидавців нині формується ціла когорта авторів, які створюють актуальні матеріали й вишліфовують творчий почерк, точніше ідіостиль, школи української репортажної журналістики.

Як бачимо, у складних умовах повномасштабної війни художній репортаж переживає своєрідний ренесанс та демонструє необмежене поле для реалізації свого потенціалу, зокрема й через гідбидний характер жанру. Талант і висока громадянська позиція багатьох сучасних авторів, які працюють у жанрі

художнього репортажу, є потужним взірцем, джерелом ідей та натхнення для
новітньої медіасфери.

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейців І. Правила репортажу Петра Андрусечка: «Треба шукати героя, який стоїть збоку». URL: <https://ms.detector.media/maister-klas/post/11766/2014-11-09-pravyla-reportazhu-petra-andrusechka-treba-shukaty-geroха-uakuu-stoit-zboku/>
2. Бикова О. Комунікаційні параметри модифікацій на теренах репортажу в сучасній пресі. *Стиль і текст*. Київ, 2014. Вип. 15. С. 126–135.
3. Бикова О. Комунікаційно-жанрова специфіка художнього репортажу в сучасній періодиці. *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ, 2014. Т. 54. С. 151–155.
4. Бикова О. Специфіка репортажу в українській інтернет-журналістиці (на прикладі сайту «The Ukrainians»). URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/39641/1/O_Bykova.pdf
5. Бикова О. Мовно-текстові параметри модифікацій у жанрі сучасного репортажу. *Стиль і текст*. 2015. Вип. 16. С. 116–130.
6. Буйницька Т. Функціонування парцельованих структур у художньому тексті / Т. Буйницька. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. : Філологічні науки*. 2010. Вип. 89 (5). С. 24–26.
7. Видашченко Н. Щоденник у системі мемуаристики: історія становлення, типокласифікації та жанрові ознаки. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. 2005. Вип. 659. С. 128–132.
8. Воронова М. Сучасна портретистика. Проблема жанру. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1308>
9. Гаврилів Т. Час Марока. URL: <https://zbruc.eu/node/48925>
10. Гаврилюк І. Л. Проблемний нарис у жанровій структурі українських медіа. *Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти: Матеріали п'ятнадцятої Всеукраїнської науково-практичної конференції (Суми, 22–23 травня 2019 р.)*. Суми, 2019. С. 57–60.

11. Галлер М. Репортаж : навчальний посібник / М. Галлер / Пер. з нім. В.Климченко, В.Олійник; За загал. ред. В. Іванова. К.: Академія Української Преси, 2011. 348 с.

12. Гарбіч Х. «Старий, як людська мова»? Художній репортаж в Україні: голос репортера. URL: <https://www.thelede.media/istorii/2021/03/29/2557/>

13. Гуменюк Н. Загублений острів. Книга репортажів з окупованого Криму. Львів: Видавництво Старою Лева, 2020. 312 с.

14. Життя всередині війни: уривок з книжки Надії Сухорукової. URL: <https://laboratoria.pro/blog/zhyttya-vseredyni-vijny-uryvok-z-knyzhky-nadii-suhorukovoї>

15. Забужко О. Репортаж із 2000 року. Критика. Рік V. Число 3 (41). URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/reportazh-iz-2000-roku>

16. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості: Підручник. 2-ге вид., перероб. і допов. Львів: ПАІС, 2004. 268 с

17. «Землею українською»: книжка репортажів Бориса Антоненка-Давидовича. URL: <https://zbruc.eu/node/73300>

18. Золотухіна І. Клятви й не тільки. *Reporters*. URL: <https://reporters.media/klyatvy-j-ne-tilky/>

19. Іванишин У. «Якщо б мені довелось обирати між правдою та життям, то я без вагань обрала би життя», — польська репортажистка. URL: <https://ms.detector.media/maister-klas/post/17976/2016-12-08-yakshcho-b-meni-dovelos-obyraty-mizh-pravdoyu-ta-zhyttyam-to-ya-bez-vagan-obrala-by-zhyttya-polska-reportazhystka/>

20. Іващук А. Традиції й новаторство в репортажному жанрі, зміни функціональних характеристик у межах групи. *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ, 2013. Т. 53. С. 68–75.

21. Ільченко С. Український художній репортаж: Донбас, Лаос, Стрий, Китай. URL: <https://archive.chytomo.com/uncategorized/ukrainskij-xudozhnij-reportazh-donbas-laos-strij-kitaj>

22. Йогансен М. Обличчя буржуазної преси. URL:
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=25835>

23. Йогансен М. Три подорожі. URL:
<https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=12129>

24. Капусцінський Р. Автопортрет репортера. Київ: Темпора, 2011. 134 с.

25. Коваленко О. Правила репортажу Павела Решки. URL:
<https://ms.detector.media/maister-klas/post/11663/2014-10-28-pravyla-reportazhu-pavela-reshky-navproty-kvartyry-putina-ya-pobachyv-putinsku-rosiyu/>

26. Колодязна Д. Вийти за межі кімнати. Як конкурс «Самовидець» змінює українську репортажистику. URL: <https://medialab.online/news/vy-jty-za-mezhi-kimnaty-yak-konkurs-samovy-dets-zminyuje-ukrayins-ku-reportazhy-sty-ku/>

27. Колчак Н.. Що таке репортаж? Види репортажу. URL:
<https://druzy.com.ua/sho-take-reportaj-vidireportajy>

28. Коцарев О. «Сім книг про Майдан і війну. Ще не осмислення, але ретельна фіксація реальності». *Тексти*. URL: <http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/62544/>

29. Кузьмінчук Т. Софія Яблонська — тревел-«блогерка» з минулого століття. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/sofia-yablonska-trevel-blogerka-z-minulogo-stolittia/>

30. Ладика І. Тракткування літературного репортажу та його особливостей в українському медіадискурсі. *Соціально-гуманітарний вісник*. Львів, 2018. Вип. 23. С. 9–13.

31. Лівіцька Олена. Обміняли, отримався, солдат. *Reporters*. URL: <https://reporters.media/obminyaly-otyamyvsya-soldat/>

32. Лойд Ентоні. Війна насправді сунеться на нас. *Reporters*. URL: <https://reporters.media/vijna-naspravdi-sunetsya-na-nas/>

33. Мазина М. Життя після смерті: Історія Ганни, яка навчилася дякувати, переживши найстрашніше втрати рідних. URL: *Reporters*. <https://reporters.media/zhyttya-pislya-smerti/>

34. Навчук Г. В. Формально-синтаксичні та функціонально-семантичні особливості окличних речень у сучасній українській мові: Автореф. дис... канд. філолог. наук: 10.02.01. Кіровоград, 2004.

35. Наливайко І. Виклик для медіа: як створювати чутливий контент під час війни? URL: <https://povaha.org.ua/vyklyk-dlya-media-yak-stvoryuvaty-chutlyvyj-kontent-pid-chas-vijny/>

36. Наповська В. Література, що позбавлена вигадки. URL: https://medialab.online/materials/kryshpora_ma4/

37. Омелянчук О. Готуйтесь битися: Репортаж із кабінету Головнокомандувача. *Reporters*. URL: <https://reporters.media/gotuytesya-bytysya/>

38. Павлів В. Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2015. 120 с.

39. Паплаускайте М. Боржник любові. *Reporters*. URL: <https://reporters.media/borzhnyk-lyubovi/>

40. Паплаускайте М. Боротьба на інформаційному фронті. *Reportagen*. URL: <https://reportagen.com/reportage/kaempfen-an-der-informationsfront>

41. Паплаускайте М. Реальніше за саму реальність. URL: <https://ms.detector.media/maister-klas/post/7459/2012-04-16-realnishe-za-samu-realist/>

42. Паплаускайте, М. Що треба знати про художній репортаж розбираємо на прикладі *Reporters*. *The Lede*. URL: <https://www.thelede.media/lifehacks/2020/01/27/775/>

43. Подольян М. Публіцистика як система жанрів. К., 1998. 48 с.

44. Подішук Я. Зобразити війну. *Pomiedzy Polonistyczno-ukrainoznawcze studia naukowe*. Wrocław, 2017. Vol. 3. S. 27-50.

45. Почепцов Г. Наратив як інструментарій: від літературознавства до боротьби з тероризмом. *Політичний менеджмент*. Київ, 2008. № 4. С. 3–11.

46. Прокопенко І. В. Репортаж в газеті. Київ: В-во Київського університету, 1959. 160 с. С. 12–13.

47. Репортаж & крапка. 25 порад і трохи більше історій для тих, хто планує або вже пише художні репортажі. URL: <https://posibnyk.reporters.media/5/>

48. Семчишин Я. Художній репортаж: факт чи вигадка. URL: <https://theukrainians.org/khudozhniy-reportazh/>

49. Сенченко А. Світ під мікроскопом. URL: <https://tyzhden.ua/svit-pid-mikroskopom/>

50. Серажим К. С. Структура публіцистичного тексту: загальні підходи до текстологічного аналізу. *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ, 2002. Т. 1. С.103–114.

51. Сидько А. Наші двадцятьі. З чого починався український репортаж. URL: <https://medialab.online/news/nashi-dvadtstyati-z-chogo-pochy-navsya-ukrayinsky-f-reportazh/>

52. 77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни. Київ: Лабораторія, 2023. 223 с.

53. Станкевич-Шевченко А. Комунікативні стратегії інтерв'ю. *Стиль і текст*. Київ, 2005. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2048>

54. Танай Г. Воєнна репортажистика: історії, що мають бути розказаними. URL: <https://archive.chytomo.com/news/voyenna-reportazhystyka>

55. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2005. 20 с.

56. Талезе Гей Френк Сінатра застудився. URL: <https://reporters.media/frenk-sinatra-zastudyvsya/>

57. «Тексти 20-х років я обожаю саме за їх свіжість і незатертість», Ярина Цимбал. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/teksty-20-h-rokiv-ya-obozhnyuyu-same-za-yih-svizhist-i-nezatertist-yaryna-cymbal>

58. Тематичний Форум. Олеся Яремчук про художній репортаж. URL: <https://bookforum.ua/p/tematychnyj-forum-olesya-yaremchuk-pro-hudozhnij-reportazh>

59. Титаренко М. Американський новий журналізм: Terra In/cognita.
URL: <https://www.mediakrytyka.info/za-scho-krytykuyut-media/amerykanskyu-novyy-zhurnalizm-terra-incognita.html>

60. Траєкторія війни: 27 репортажів про слід, який лишає в житті кожного з нас війна, що досі триває на сході. URL: <https://theukrainians.org/trayektoriya-viyny/>

61. Тулуп М. Правила репортажу Катерини Сергачкової: «Я пишу про людей, а не про кулі». URL: <https://ms.detector.media/maister-klas/post/11575/2014-10-14-pravyla-reportazhu-kateryny-sergatskovo-ya-pyshu-pro-lyudey-a-ne-pro-kuli/>

62. Універсальний журнал. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Univerサルnyi_zhurnal_UZh/

63. Харченко О. Літературна журналістика. Діалоги та комунікативні стратегії в англійському контенті. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Київ, 2021. Т. 32 (71), № 1, ч. 3. С. 214–222.

64. Хухрій А. Портретний нарис на сторінках тижневика «Країна». *Журналістика : теорія, історія, практика*. № 2. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2012. 214 с.

65. Швадчак Н. Маріуш Щигел: «Репортаж має бути романом між читачем і репортером». URL: <http://journalism.ucu.edu.ua/programhighlights/2393/>

66. Шевченко В. Концепція візуалізації журнального контенту в системі наукових поглядів у галузі соціальних комунікацій : автореф. дис. д-ра наук із соц. комунікацій : 27.00.01. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2014. 21 с.

67. Шевченко, Л. Ю. Мовні засоби активізації сприймання газетного тексту (на матеріалах газети «Україна молода» 2007–2011 рр.). *Стиль і текст*. 2011. Вип. 12. С. 57–67.

68. Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років. Київ: Темпора, 2021. 889 с.

69. Шутяк, П. М. Особливості українського художнього репортажу в контексті «нового журналізму». *Держава/ та регіони. Сер.: Соціальні комунікації*. 2014. № 1–2. С. 154–158. С. 154

70. Щигел М. Море в краплі води / перекл. з пол. О. Сливинський.

Літакцент.

URL:

web.archive.org/web/20220319062630/http://litakcent.com/2016/10/13/more-v-krapli-vody/)

71. Щигел М., Тохман В. Репортаж – розповідь про те, що відбулося насправді. URL: <https://ms.detector.media/maister-klas/post/8349/2011-12-27-reportazh-rozpovid-pro-te-sheho-vidbulosya-naspravdi/>

72. Яблонська Софія. Далекі обрії. Київ: Родовід, 2018. 336 с.

73. Яремчук О. Олег Криштопа: Коли репортаж базується лише на свідченнях очевидців, то це маніпуляція. URL:

<https://rozmova.wordpress.com/2015/03/26/oleh-kryshtopa/>

74. Яремчук О. Наші Інші. Історії українського різноманіття. Львів: Човен, 2018. 208 с.

75. Яремчук О. Факт проти вигадки у літературному репортажі. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. Вип. 44. Львів, 2018. С. 95–100.

76. Al-Abri, A. (2020). War reporting and the new war paradigm: a critical analysis of the UK military's media operations policies. [PhD thesis]. University of Glasgow. <https://theses.gla.ac.uk/79026/>

77. Barnett, S., & Townend, J. (2015). Media power and plurality: From hyperlocal to high-level policy. Palgrave Global Media Policy and Business.

78. Boylan, S. A. (2011). The military-media relationship: An exercise in strategic military review. https://www.armyupress.army.mil/Portals/7/militaryreview/Archives/English/MilitaryReview_20111031_art004.pdf

79. Buljung, B. (2011). From the foxhole: American newsmen and the reporting World War II. *International Social Science Review*, 86(1/2), 44–64. <http://www.jstor.org/stable/41887473>

80. Carruthers, S. (2011). *The media at war*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

81. Greenslade, R. (2014, July 27). *First world war: How state and press kept truth off the front page*. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/media/2014/jul/27/first-world-war-state-press-reporting>

82. Hoxha, A., & Hanitzsch, T. (2018). *How conflict news comes into being: Reconstructing 'reality' through telling stories*. *Media, War & Conflict*, 11(1), 46-64.

83. Huet, R. (2022, May 31). *Ukraine diaries: our ethnographic correspondent documents the war*. *The Conversation*. <https://theconversation.com/ukraine-diaries-our-ethnographic-correspondent-documents-the-war-184184>

84. Hunnewell, S. (2016, May 2). *The art of war reporting: An interview with Janine di Giovanni*. *The Paris Review*.

<https://www.theparisreview.org/blog/2016/05/02/the-art-of-war-reporting-an-interview-with-janine-di-giovanni/>

85. Jagielski, W. (2021). *Nocni wfdrowcy*. Warszawa: Znak.

86. Luckhurst, T. (2023). *Reporting the Second World War: The press and the people 1939-1945*. Bloomsbury Academic.

87. Nohrstedt, S., & Ottosen, R. (2014). *New wars, new media and new war journalism: Professional and legal challenges in conflict reporting*. Sweden: Nordicom, University of Gothenburg.

88. Norris, P. (2008). *Driving democracy: Do power-sharing institutions work?*. Cambridge University Press.

http://assets.cambridge.org/9780521873192/frontmatter/9780521873192_frontmatter.pdf

89. Piehler, K., & Trauschweizer, I. (2023). *Reporting World War II*. Fordham University Press.

90. Postema, S., & Deuze, M. (2020). *Artistic journalism: Confluence in forms, values and practices*. *Journalism Studies*, 21(10), 1305-1322.

91. Shaka, J. (2012). Journalists in war zones: The question of objectivity. An interview with photojournalist Laith Mushtaq. *Journal of Conflictology*, 3(2), 62-65.
92. Sheridan Burns, L., & Matthews, B. (2017). "Post-Industrial" journalism as a creative industry. *World Academy of Science, Engineering and Technology*, 11(6), 1543-1551.
93. Spector, R.H. (2018). Vietnam war. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/event/Vietnam-War>
94. Vandevoordt, R. (2015). Why journalists covered Syria the way they did: On the role of economic, social and cultural capital. *Journalism*, 18(5), 609-625.
95. Ward, S. (2014). Classical liberal theory in a digital world. *Wiley Online Library*. <https://doi.org/10.1002/9781118591178.ch1>
96. Veni Vidi, Scripsi. Війна. Життя de facto. Київ: Темпора, 2016. С. 242

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України

НУБІП України