

ВНЗ «Український католицький університет»

Факультет суспільних наук

Кафедра медіакомунікацій

Пояснювальна записка

до магістерського проєкту

Освітньо-кваліфікаційний рівень – магістр

на тему:

**Українські революції у трансмедійному сторітелінгу:
авторський проєкт**

Виконала:

студентка 6 курсу, групи СМЕ 18

напряму підготовки:

06 «Журналістика»

спеціальності 061 «Журналістика»

(Освітня програма з медіакомунікацій)

Дзюбко А. В.

Керівник – к. пол. н. Ланюк Є. Ю.

Рецензент – к. пол. н. Кривенко С. О.

Львів – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТРАНСМЕДІЙНИЙ СТОРІТЕЛІНГ У ТЕОРЕТИЧНІЙ ПРИЗМІ	7
1.1. Концептуалізація трансмедійного сторітелінгу: підходи та класифікації	7
1.2. Трансмедійний сторітелінг у документальних проєктах.....	14
Висновки до розділу.....	26
РОЗДІЛ II. АВТОРСЬКИЙ ТРАНСМЕДІЙНИЙ ПРОЄКТ «ПОЛИШЕНІ НА МАЙДАНІ»	28
2.1. Українські революції: історичний, соціальний та ціннісний вимір.....	28
2.2. Від ідеї до реалізації: експлікація проєкту.....	35
Висновки до розділу.....	55
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	63
ДОДАТКИ	72

ВСТУП

Актуальність. Глобальний розвиток інформаційних технологій вплинув на появу нових видів медіа та форм комунікацій. Дослідники підкреслюють, що однією з тенденцій розвитку сучасних медіа, є їх конвергенція, тобто формування єдиного інтегративного медіапростору. Технологічний прогрес також сприяв створенню нових форм комунікації між авторами й споживачами інформації. З'являються мультимедійні, кросмедійні, трансмедійні проекти, які дозволяють не тільки сприймати реальні чи вигадані історії на різних платформах, але й безпосередньо брати участь у процесі їхнього створення. Схожі медійні форми використовують для того, щоб зацікавити увагу на важливих суспільно-політичних темах.

Трансмедійний сторітелінг – це підхід до викладу історії, кожен фрагмент якої розгортається на декількох платформах. Метою цього підходу є залучити аудиторію до створення власного контенту в межах цієї історії.

Теоретичне осмислення та авторське втілення трансмедійних проектів є актуальним завданням у вітчизняній науці про медіа, зокрема у суспільно важливих темах, які цікавлять широку аудиторію. Сучасні українські революції займають провідну роль у новітній історії України. До подій 1990 року, 2004 року, 2013-2014 років прикута увага істориків, журналістів, дослідників соціальних комунікацій, адже вони відіграли ключову роль у становленні українського громадянського суспільства. Авторське переосмислення трьох революцій із використанням архівних та власних документальних матеріалів – це один зі способів ідентифікувати та оприлюднити індивідуальну та колективну пам'ять у публічному дискурсі. Використання сучасних цифрових інструментів, медіаформатів і платформ допоможе актуалізувати цю тему на новому рівні. Кожна з трьох революцій представлена багатьма матеріалами (фото, текст, відео, аудіо), які також є частиною одного нарративу. Використання цих матеріалів, проведення власного дослідження та створення авторських проектів допоможе

переосмислити історичний та індивідуальний досвід, який пережили учасники революцій та українське суспільство загалом.

Новизна магістерського проєкту полягає у створенні концепції та реалізації авторського документального трансмедійного проєкту «Полишені на Майдані», який складається з аудіоподкасту «Революція на граніті: історія учасників», авторського короткометражного документального фільму «Там, де падає небо», мультимедійної історії «Помаранчева революція». У роботі поетапно описано створення кожного медіапродукту та його внесок у загальну історію. За допомогою методу усної історії, вперше були проведені інтерв'ю з людьми, які мали досвід участі одразу у трьох революціях. Це може стати початком створення усноісторичного архіву спогадів людей, які мали схожий досвід. У роботі запропоноване власне формулювання поняття трансмедійного сторітелінгу та його характерні ознаки. У проєкті апробовано різні медіапідходи, формати, інструменти та стратегії, у результаті чого вироблено практичні рекомендації, які в майбутньому можна використати при здійсненні подібних медіапроєктів.

Теоретичне значення полягає в тому, що поняття трансмедійний сторітелінг є відносно новим в українській науці про медіа, а дослідження алгоритмів створення трансмедійних історій та їхнього впливу на аудиторію викликає інтерес як дослідників медіа, так і медіафахівців-практиків.

Практичне значення – це створення авторського трансмедійного проєкту про українські революції, який не має аналогів у вітчизняній документалістиці.

Проєкт «Полишені на Майдані» опублікований у мережі для публічного користування. Він може як стати навчальним кейсом для дослідників українських революцій, так і просвітницьким джерелом для всіх, хто цікавиться темою.

Мета роботи – створити авторський документальний проєкт.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- проаналізувати наукові підходи до визначення та класифікації поняття трансмедійного сторітелінгу;
- проаналізувати застосування методу трансмедійного сторітелінгу у документальних проєктах;
- опрацювати історіографію сучасних українських революцій;
- описати концепцію проєкту;
- описати та обґрунтувати кожен частину трансмедійного проєкту.

Об'єктом магістерського проєкту є трансмедійний сторітелінг.

Предметом особливості використання трансмедійного сторітелінгу в документальних проєктах.

Джерельною базою для вивчення поняття трансмедійного сторітелінгу стали наукові праці американських, іспанських, австралійських та європейських дослідників медіа та соціальних комунікацій, серед яких: Г. Дженкінс, К. А. Сколарі, К. Молоні, К. Дені, Р. Праттен, Р. Р. Гамбарато, наукові статті українських дослідників – О. Хворостини, М. Женченко. Важливим внеском у дослідження кросмедійності та трансмедійності у журналістиці стала колективна монографія «Кросмедіа: контент, технології, перспективи».

Фундаментальною основою для вивчення медійних трансформацій стали праці Л. Мановіча, Г. Дженкінса, М. Маклюєна.

Основою для детального ознайомлення з темами українських революцій стала колективна монографія «25 років незалежності: нариси історії творення нації та держави», а також наукові праці українських істориків та політологів Я. Грицака, М. Рябчука, Є. Бистрицького, А. Гальчинського, С. Кульчицького.

Фундаментальною основою для дослідження суспільних та політичних трансформацій стали праці Х. Арндт, С. Гантінгтона, Е. Гідденса.

Емпіричною базою магістерської роботи є переглянуті та проаналізовані приклади світових трансмедійних та мультимедійних документальних проєктів, а також українські мультимедійні та кросмедійні проєкти, присвячені

українським революціям з використанням усних свідчень учасників цих подій, опубліковані в медіа та представлені як авторські проекти.

У межах теоретичного дослідження було використано такі методи: аналізу, спостереження, описовий, структурний, причиново-наслідковий, порівняльний, історичний, емпіричний.

У межах практичної частини ми користувалися методом усної історії, інтерв'ювання, роботи в аудіоредакторі Adobe Audition, відеоредакторі Adobe Premier, фоторедакторі Lightroom, вебдизайну на платформі Readymag.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, двох розділів та чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури і додатків.

РОЗДІЛ I. ТРАНСМЕДІЙНИЙ СТОРІТЕЛІНГ У ТЕОРЕТИЧНІЙ ПРИЗМІ

1.1. Концептуалізація трансмедійного сторітелінгу: підходи та класифікації

Через великий обсяг інформації та швидкість її поширення у медійному просторі увага аудиторії стає щораз більше розфокусованою. З розвитком технологій медіавиробники змушені вдаватися до різних методів подачі контенту, щоб не просто донести цільові повідомлення, а створити такі умови, у яких користувачі змогли б долучитися до співтворення цього контенту.

Сторітелінг (англ. *storytelling*) – це мистецтво створення та донесення історій до певної аудиторії. Люди розповідали історії до того, як навчилися читати чи вести записи. Комунікація у такий спосіб була одним зі способів, за допомогою якого людина намагалася «зрозуміти світ та вижити» [73]. Ось чому змінюються форми представлення інформації, але підхід залишається той самий.

Національна асоціація сторітелінгу в США визначає сторітелінг як «інтерактивне мистецтво використання слів та дій з метою розкрити окремі елементи та образи історії, що пробуджують уяву аудиторії» [77].

З появою нових медій сторітелінг еволюціонував. Автори можуть не тільки створювати історії, але наділяти їх певною формою і поширювати на різних каналах. Цифрова культура та нові медіа змінюють наше світосприйняття, у тому числі – сприйняття історій.

Однією з таких тенденцій є трансмедійність, у якій «ідеї, концепції, культури та тексти з однієї знакової системи трансформуються в іншу, з одного уявного середовища переходить в інше» [62].

У книзі «Конвергентна культура: зіткнення старих та нових медіа» Г. Дженкінс акцентує увагу на технологічних, культурних та соціальних змінах, які призвели до виникнення нових форматів подачі інформації під конкретну аудиторію [63]. Цей процес він називає «конвергенцією» (від латинського слова *convergo* – «зливатися» або «сходитись в одній точці»), що означає інтеграцію

традиційних та нових медій. Американський дослідник Л. Мановіч вважає, що конвергентність спричинила появу не тільки нових медіасистем та зв'язків усередині них, але й «нових форм та моделей комунікації» [32]. Серед інших явищ, які виникають у світі медіа, Г. Дженкінс виділяє «партисипативну культуру» або «культуру участі» [63], де межа між виробниками та споживачами контенту стирається, а останні стають повноцінними учасниками медіавиробництва та його дистрибуції.

Унаслідок використання різних каналів комунікації, способів взаємодії з аудиторією, комбінування форматів контенту з'являються нові підходи до створення медійних проєктів та історій – мультимедійний, кросмедійний та трансмедійний сторітелінг. Щоб надалі уникати плутанини між цими поняттями, пропонуємо ознайомитись з їхніми основними відмінностями.

Мультимедіа (від англ. *multi* – багато та *media* – носій) – це поєднання різних медійних форм (текст, відео, фотографія, анімація, аудіо) в одній розповіді, яка публікується на одній медіаплатформі. Хрестоматійним прикладом мультимедійного сторітелінгу є проєкт «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek», який опублікувало видання *The New York Times* у 2012 році. Важливою складовою «мультимедіа» є не тільки поєднання різних видів контенту на одній платформі, але як зазначає дослідниця медій М. Женченко, «створення єдиного інтегрованого медіапродукту, в якому одні способи комунікації (аудіо, відеоматеріали, анімація) логічно продовжують інші (текст, зображення)» [14].

Термін «трансмедіа» найчастіше плутають з «кросмедіа», адже вони обидва передбачають поширення однієї історії на різних медіаплатформах.

Науковець К. Молоні зауважує, що кросмедіа – це «одна розповідь, яка дублюється на різні медіа» [69]. Тоді, як трансмедіа формується на основі наративу, сюжетні історії якого публікуються на різних платформах. Обираючи конкретний канал, необхідно з'ясувати цільову аудиторію, яка ним послуговується. Адже саме платформа поєднує аудиторію з наративом. Через

відсутність наративу у кросмедіа немає «синергетичного ефекту історії» [50, С. 131], який користувач має відчувати при перегляді. Тобто кросмедіа і трансмедіа – це «два різні підходи виробництва медіапродукту та шляхів його поширення» [50, С. 133].

Усі три методи, безумовно, мають схожі риси та намагаються досягти однакового результату – поєднуючи різні знакові коди та використовуючи різні медіаканали, розповісти історію або історії, які будуть привертати увагу широкої аудиторії.

Г. Дженкінс був одним із перших дослідників, який увів поняття «трансмедійний сторітелінг» у науковий дискурс. Він характеризує його як процес, у якому «інтегральні елементи основного наративу поширюються на декілька медіаплатформ (веб-сайти, електронні журнали, соціальні мережі, книги, комп'ютерні ігри, телебачення), з метою створення уніфікованого та скоординованого розважального досвіду. Історію можна почати розповідати у фільмі, а продовжити – у форматі телевізійного шоу, романі або коміксах, занурення у трансмедійний наратив може відбуватися під час комп'ютерної гри або навіть у парку розваг» [64].

Крім того, він виділяє сім принципів трансмедійної розповіді, які допоможуть краще зрозуміти принцип створення історії та її дистрибуції:

i. Поширення та поглиблення. Йдеться про те, що аудиторія має можливість заглибитись в історію настільки, наскільки їй буде цікаво. Ті елементи, які наявні у трансмедійному сторітелінгу, спонукають взаємодіями з ними, досліджувати деталі та ділитися ними з іншими людьми. Таким чином, це збільшує культурну та соціальну цінність продукту.

ii. Безперервність та множинність. Опубліковані на різних платформах історії створюють осмислене ціле – послідовну та цілісну розповідь. Попри те, які платформи та способи поширення історії будуть обрані, кожна розповідь пов'язана з оригінальним наративом. Множинність передбачає створення різноманітних сюжетів протягом усього проєкту.

iii. Занурення та екстрагуємність. Ці характеристики визначають користувацькі можливості аудиторії з представленим контентом. Для максимального занурення у тему розповіді, автор повинен забезпечити інтерактивність контенту. Екстрагуємність означає використання досвіду, який користувач отримав після взаємодії з контентом.

iv. Конструювання картини світу. В основі трансмедійної розповіді лежить один наратив, навколо якого розгортаються альтернативні історії, персонажі та сюжети. Кожен новий елемент розповіді доповнює інший та ускладнює загальний наратив. Це дає можливість користувачу по частинах сконструювати цілісну картину світу цієї історії.

v. Серійність. Серійність дає можливість аудиторії ознайомитись з кожним фрагментом окремо. За допомогою цього прийому одна велика історія ділиться на менші частини (серії), які ускладнюють зміст та глибше занурюють глядача у вивчення сюжету.

vi. Суб'єктивність. Повідомлення, яке вкладає автор в історію, не завжди однаково сприймається аудиторією, яка його отримує. Загальний наратив формується через різні точки зору, з різних боків, що дає можливість «суб'єктивно переживати історію». Множинність думок учасників подій чи персонажів історії дозволяє досягти ефекту реальності.

vii. Перформативність. Г. Дженкінс описує дві групи людей, які залучають аудиторію до творення наративу: «культурні аттрактори» та «культурні активатори» [63, С. 283]. Саме вони будують спільноти та стимулюють їх до співтворчості.

Трансмедійний сторітелінг стає дедалі популярніший у різних сферах, зокрема, в журналістиці, рекламі, маркетингу, піарі, кіновиробництві, художній літературі, педагогіці й навіть у політиці.

К. А. Сколарі визначає трансмедійний сторітелінг, як «особливий вид наративної структури, який не просто адаптує одну історію під різні медіаплатформи, а створює окремі історії на різних платформах, які в сукупності

будують наратив» [76]. К. Калінов зазначає, якщо «щось відбулось – це історія; якщо про неї розповідають – це наратив» [65]

Яскравим прикладом є наратив про Ісуса Христа. Він складається з багатьох історій, які репрезентовані у книжках, фільмах, різних жанрах мистецтва. Разом вони формують загальну картину світу, так званий *storyworld*, без якого неможливо створити повноцінну трансмедійну історію. Наратив – це «мистецтво конструювання уявного чи реального світу» [66, Р. 21], де кожна дрібна деталь збагачує та розширює цілу картину світу. Він поєднує усіх героїв, події, час та локації у єдину систему.

Одним із різновидів наративу є трансмедійний наратив, який О. Хворостина визначає як «комунікаційний формат з особливою структурою, що описує причинно-наслідкові зв'язки між подіями, які відбулися протягом певного періоду часу та в яких діють певні характери» [50, С. 131]. Структура трансмедійного наративу більш розгалужена та багаторівнена, адже по суті вона підпорядковує собі інші наративи, які формують цілу історію. Тобто аудиторія повинна співвідносити одиничний наратив (одна історія на одній платформі) із загальним наративним світом, який формується з декількох таких історій.

Щоб сформувати трансмедійний наратив, необхідно ввести у нього героїв, які матимуть певні фізичні, психологічні, поведінкові та соціальні характеристики. Оскільки вони не можуть існувати ізольовано, то необхідно створити зовнішні атрибути реального чи вигаданого світу, у яких ті перебувають. Іншими елементами трансмедійного наративу є час і місце, в межах яких усі герої, образи та події взаємодіють між собою.

Створення трансмедійного наративу – це не односторонній процес. Він залежить також від реакції аудиторії, яка його сприймає. Кожен медіум має свою цільову аудиторію, на яку таргетується повідомлення. Р. Праттен наголошує на важливості пропонувати «правильне повідомлення, правильній аудиторії у конкретний час» [74]. У трансмедійному сторітелінгу простежується еволюція аудиторії від пасивного глядача (*viewer*) до активного користувача (*user*) та

гравця (*player*). Р. Гамбарато називає цей процес «децентралізацією авторства» [60], коли кінцевий результат історії залежить від людини, яка її вивчає. На кожному етапі ознайомлення з історією користувач обирає, що йому дивитись, слухати, читати, грати, як сприймати інформацію та взаємодіяти з нею. Цей чинник визначає інші складові трансмедійного сторітелінгу – інтерактивність та рівень залученості аудиторії в історію. Генрі Дженкінс зазначає, що аудиторія «будує персональну міфологію зі шматків інформації, яку вона отримала у медіапросторі та яка змінює її поведінку у повсякденному житті» [63, С. 12].

Візуальні та звукові елементи трансмедійної історії також повинні відповідати загальній атмосфері проєкту та розширювати користувацький досвід аудиторії. Елементи дизайну (інтерфейс, кольори, шрифти, форми, звуки) є не просто ілюстрацією змісту, а повноцінною частиною історії.

Іншим елементом трансмедійного сторітелінгу є канали, через які аудиторія ознайомлюється з історією. Вони слугують так званими «точками входу» у сюжет, з допомогою яких автор демонструє різноманіття сюжетних ліній та унікальність контенту на кожному з них. Х. Фернандес і К. Феррера [57] відзначили, що автори трансмедійних проєктів повинні використовувати функціонал медіуму, який був обраний для поширення проєкту, користуватися всіма можливостями та інструментами цього медіуму та надавати аудиторії різні варіації взаємодії з історією. Таким чином, канал – це один зі способів адаптації історії відповідно до потреб аудиторії, яка ним користується.

Гільдія продюсерів США зазначає, що трансмедійний сторітелінг має складатись з «трьох і більше сюжетних ліній на різних платформах» [58]. Крісті Дена стверджує, щоб історія вважалась трансмедійною, достатньо «двох і більше медіумів» [56]. До того ж австралійська дослідниця відхиляє позицію Г. Джексона щодо незалежності кожного елемента у трансмедійній історії та вводить принцип адаптації (*transfiction*), де жоден елемент не може бути автономним, адже він залежить від кожного наступного сегмента історії. Щоб

досягти ефекту зацікавлення історією, потрібно крок за кроком лінійно слідувати їй, а не перестрибувати з одного медіа на інше.

Відповідно до того, у якій послідовності та за якою структурою формується трансмедійна історія, Р. Праттен виділяє три типи трансмедійного сторітелінгу [74]: франшизу (*franchise transmedia*), портманто (*portmanteau transmedia*), комплекс (*complex* чи *franchise portmanteau*).

Франшиза описує наратив, який передається в декількох історіях через декілька каналів. Вони незалежні один від одного та можуть показувати лише певну частину загального наративу. Кожна частина є самодостатньою і кожна може стати точкою входу до конструювання загальної картини світу.

Портманто описує одну історію, яка транслюється через декілька медіа. Щоб повноцінно зануритись у загальний наратив, користувач має використати всі канали. Кожна частина наративу утворює ефект множинності та формує повну історію. Сюди відносять інтерактивні розповіді з ігровими елементами, де користувачі мають відвідати всі платформи, щоб зрозуміти загальну картину світу.

Комплекс поєднує два попередні підходи. Він містить у собі франшизу, яка інтегрована в тип портманто.

Ці типи зазвичай використовують у художній літературі та кінематографі. Хрестоматійним прикладом франшизи у кінематографі є фільм «Матриця», а у художній літературі – «Гаррі Поттер». Сюди можна віднести всесвіти DS та Marvel, які оприявлені у книгах, коміксах, іграх та фільмах. Там дії героїв, події і явища розвиваються за чіткими законами і відповідно до внутрішньої хронології. Окрім цього існує документальний наратив, який висвітлює реальну, а не вигадану картину світу. Його використовують у журналістиці та документалістиці.

Отже, трансмедійний сторітелінг – це новий підхід до створення історії, кожна частина якої є автономним джерелом інформації і може розширюватись завдяки взаємодії із аудиторією. Описані концепції розкривають лише певні

елементи трансмедійного сторітелінгу, які, на нашу думку, є засадничими. Однак вони не є сталими і знаходяться в постійному розвитку і трансформації.

1.2. Трансмедійний сторітелінг у документальних проєктах

Трансмедійний підхід використовується як у художніх проєктах, де конструюється картина вигаданого світу, так і в документальних та журналістських проєктах, де зображені реальні події. У свою чергу документалістика представлена у багатьох жанрах: журналістиці, кіно, фотографії, коміксах, відеоіграх, книжках.

Уперше термін «документальний» використав Джон Грірсон у рецензії до фільму Роберта Флаєрти «Моана південних морів» у 1922 році [68]. У його інтерпретації документалістика постає, як «творче зображення реальності». Документуючи реальність автор не просто фіксує події, людей чи явища, він створює суб'єктивний художній образ, у якому вони відображені. Л. Наумова наводить приклад Дзиги Вертова, у фільмах якого «суб'єктивізм представляє собою не стільки вираження особистісного “я”, скільки данину моді» [33]. Навколо цього терміну досі існує багато дискусій серед кінознавців, мистецтвознавців та журналістів. Український журналіст А. Галімов зазначає, що журналістика та документалістика схожі між собою. «Документаліст: показує, що відбувається насправді. Передає через картинку якесь явище, тенденцію, людину. Відкриває нову, реальну і невигадану інформацію. Зрештою, усе те саме, що робить журналіст. Тому документалістика – це і є журналістика, тільки не у класичному розумінні “інформування”, а у поєднанні з художніми формами» [2].

Журналіст працює з актуальними, а документаліст – з подіями, які вже стали минулим. Метою журналіста є максимально об'єктивно та правдиво відтворити дійсність, мінімізуючи, наскільки це можливо, вплив суб'єктивних чинників. Робота документаліста є більш творчою й полягає не лише в інформуванні глядача чи слухача, але й у творенні смислів та наративів, що зближує його з художньою розповіддю. Лариса Наумова зазначає, що у

телевізійній документалістиці «зміст переважає над образом, а інформація над видовищністю» [33].

По суті документалістику можна назвати фактологічним сторітелінгом, адже автор зображає правдиві історії без спотворень. В уявному сторітелінгу або художній літературі події, які лежать в основі наративу, вигадані. Тут сторітелінг виступає радше методом донесення інформації, який базується на формі подачі самого тексту або способу його донесення конкретній аудиторії.

За останні десять років технологічний прогрес призвів до появи нових документальних жанрів та способів репрезентації реальності. Якщо у традиційному документальному фільмі глядач виступає інтерпретатором медіатексту – створює сенс на основі того, що режисер зображує на екрані, то зараз аудиторія долучається до створення цих сенсів. А документаліст, який спостерігав та фіксував реальність, трансформується у новатора з потенціалом дизайнера, програміста та дистриб'ютора документального продукту. Завдяки поєднанню історичних джерел, які лежать в основі документалістики та цифрових інструментів (інтерактивних карт, цифрових архівів, сайтів) змінюється сама структура проєкту. Сучасний підхід передбачає відхід від лінійних сюжетів та створення умов для більш розгалуженої системи розповіді, яку називають «вебдокументалістикою» або «інтерактивною документалістикою».

У документальних інтерактивних проєктах аудиторія не тільки споживає контент, але і бере участь у формуванні наративу. Дослідниця С. Гаудензі зазначає, що для створення інтерактивних документальних проєктів недостатньо використовувати цифрові формати та канали, а «потрібно впроваджувати нові методи навігації та взаємодії з контентом» [59].

Аудиторія самостійно обирає, який матеріал переглядати та у якій послідовності. Це відбувається у ширшому контексті «технології Web 2.0» [22, С. 24], де онлайн-мережі з односторонньої моделі цифрової комунікації переходять у двосторонню, розширюючи мережі соціальних комунікацій.

Раніше літератори експериментували, наділяючи читача здатністю взаємодіяти з текстом і обирати різні варіанти розвитку історії. Наприклад, у розповіді Х.-Л. Борхеса «Сад розгалужених стежок» або в оповіданні М. Павича «Дамаскін», де, подібно до комп'ютерної гри, фінал твору залежить від того, який розділ буде прочитаний першим. Сучасні медіа дозволяють відійти від «тиранії» автора і зробити користувача повноцінним співтворцем наративу. У цьому сенсі слід розглядати і трансмедійний сторітелінг, який не прив'язує реципієнта до одного – аудіального, візуального, текстуального чи іншого способу взаємодії з контентом, а розгортає цілу панораму альтернатив, розширюючи тим самим свободу тлумачення світу. Як писав М. Маклюен, «середовище і є повідомленням» [31], а зображення, анімація, текст слугують лише підказками на цьому шляху. С. Гаудензі порівнює навігацію з автостопом, який «не дає жодної гарантії прибуття до місця призначення. А сама подорож є найважливішою частиною досвіду, у якому користувач із задоволенням буде свій маршрут та інтерпретує реальність» [61].

Розробляючи інтерфейс, навігаційну структуру, наділяючи інтерактивністю ті чи інші мультимедійні елементи, автор має продумати всі можливі варіанти фізичної взаємодії користувача з контентом. Це схоже до відеогри, де автор продумує різні можливі сценарії розвитку подій, а гравець обирає один із них. Як і відеогра, інтерактивний трансмедійний сторітелінг у документальних проєктах покликаний створити ефект «занурення» користувача у віртуальний наратив і запропонувати множину варіантів взаємодії з ним, з метою формування неповторного суб'єктивного досвіду.

У такому контексті інтерактивність – це один із невід'ємних атрибутів трансмедійності, який дозволяє створювати складнішу реальність та показувати більше точок зору щодо тем, які висвітлює автор. Глядачі отримують більше інформації та можуть інтегрувати контент відповідно до свого досвіду. У цьому полягає складність, адже автор проєкту має пов'язати компоненти історії таким

чином, щоб головне повідомлення не губилось серед усього масиву даних, а сама розповідь мала потенціал до розвитку.

За типом взаємодії з історією Р. Гамбарато виділяє закриті та відкриті інтерактивні трансмедійні історії [60]. Відкриті системи дозволяють брати участь у спітворенні історії, змінювати її та впливати на кінцевий результат. Трансмедійна історія відкритого типу змінюються до тих пір, поки аудиторія не припиняє брати у ній участь. У проєктах закритого типу аудиторія має можливість обмежено взаємодіяти з контентом (натискати кнопки, обирати маршрут), проте не може розширювати історію.

Яскравим прикладом такого проєкту є «Last Hijack» режисерів Фемке Волтінг та Томмі Паллотта 2015 року. Це інтерактивний документальний фільм про світ піратства очима сомалійського пірата Мохаммеда Нура та британського капітана Коліна Дарча, якого захопили у полон. В основі сюжету лежать особисті історії цих двох персонажів, які підкріплюються та розширюються свідченнями правозахисників, журналістів, родичів обох героїв. В основі інтерфейсу лежить інтерактивний таймлайн (часова лінія), який ділить історію на дві частини: сомалійську версію та британську. Користувач може вільно переходити, як між цими частинами, так і всередині кожної з частин. Часова шкала починається з 1980-х років і триває до 2014 року, тобто на момент знімання самого фільму. Хронологія дає можливість дослідити джерела піратства та побачити його наслідки у сьогоденні. Герої роздумують над однаковими темами. Аудиторія самостійно обирає, чию думку вона хоче почути більше і чи взагалі хоче почути. Користувач може контролювати потоки інформації, більше заглиблюватися у деталі життя героїв, слухати свідчення очевидців викрадення (дружини, друзів, сім'ї пірата Мохаммеда Нура) чи аналіз адвокатів, журналістів, правозахисників, які представляють обидві сторони.

Поєднуючи відео, анімовану ілюстрацію, візуалізацію даних та текст, документальний фільм збагачує розповіді учасників події та надає їм емоційного забарвлення. Фільм відповідає на питання, які стосуються піратства у Сомалі,

причини виникнення цього явища та наслідків для конкретної людини, громади, країни та всього світу. Проект здобув низку перемог на кінофестивалях International Emmy Award 2015, Prix Europe 2014, Dutch Game Awards 2015.

Одним з найбільш відомих російськомовних трансмедійних документальних проєктів є фільм «Грозний: 9 міст», над яким працювали фотографки О. Кравець, М. Морін та О. Юшко впродовж 2016-2018 років. Ідея полягає у тому, щоб показати повоєнну столицю Чечні очима різних соціальних, вікових, гендерних та релігійних груп. Чотири роки знімальна група їздила до міста Грозний, щоб фільмувати його реалії. Загальний наратив ділиться на дев'ять блоків, які присвячені різним сферам життя чеченського суспільства. Користувач мандрує поміж уявними містами, аби відчутти атмосферу реального міста, у якому досі триває неоголошена війна.

Автори використовують різні медійні форми та канали – текст, фото та звук. Фотографія дозволяє швидко проаналізувати те, що відбувається, відео та звук – допомагають відчутти причетність до цих подій. Інтернет доносить зміст проєкту до широкої аудиторії. Книга дозволяє створити архів. Трансмедійний проєкт існує у декількох формах та на декількох платформах: мандрівна виставка фотографій та трьох інсталяцій тривалістю двадцять хвилин, дев'ять лонгвідів сайті, web-doc трьома мовами – російською, англійською та французькою, а також книга англійською та французькою мовами.

Серед інших інтерактивних документальних проєктів можна виділити Gaza-Sderot (2008), Prison Valley (2010), Highrise (2009), In Limbo (2015), The Waiting Room (2012). З кожним роком їхня кількість зростає, особливо на Заході. Змінюються теми, технології, підходи до виробництва, форми взаємодії з аудиторією, але головна мета таких проєктів – встановити емоційний зв'язок з аудиторією, створити ефект присутності в історії та залучити публіку до процесу творення нарації.

Серед чинників, які впливають на створення трансмедійних документальних історій, дослідниця С. О'Флін виділяє «фінансову та

професійну складову» [72]. Через брак грошей автори вдаються до фандрейзингу, щоб зібрати потрібні кошти на виробництво того чи іншого продукту. В Україні ця проблема ще більш актуальна, адже авторські документальні проєкти не фінансуються спеціальними установами, не комерціалізуються, а зазвичай створюються шляхом добровільних пожертвувань, краудфандингових платформ та волонтерської допомоги.

Одним із успішних трансмедійних документальних медіапроєктів в Україні є *Ukrainer*, який розпочався у 2016 році. Проєкт створено, щоб показати невідому історію та культуру різних куточків України, познайомити українців та іноземців з локальними героями та професіями. Наразі команда волонтерів створила велику колекцію текстових, відео, фотоматеріалів, які публікуються на різних платформах, видала дві книги та зняла повнометражний документальний фільм.

Сьогодні події української історії активно переосмислюються та відтворюються різними видами мистецтв, зокрема у кіно. Велике піднесення українська документалістика пережила після Революції Гідності. Це було пов'язано із контентом, який постійно з'являвся із хвилею національного активізму та ширився у різних регіонах України.

Наймасштабнішим як за «обсягом матеріалу, так і кількістю кінематографістів та чисельністю глядачів є *Babylon'13*» [44]. Це неформальне об'єднання відомих українських режисерів та операторів, які з листопада 2013 року професійно документували події на Майдані, а згодом знімали документальні сюжети про воїнів українсько-російської війни на сході та події у Криму. Перше відео «Prologue» було записане на Михайлівській площі 30 листопада 2013 року. Упродовж усього періоду Революції гідності вони знімали сюжети різних жанрів, різної тривалості з життя Майдану та майданівців. Близько сотні сюжетів сформували єдиний наратив, яким потім послуговувались багато інших режисерів, журналістів, авторів проєктів. «Це безпрецедентний для України випадок, коли можна, не обмежуючись жанрами, показувати грандіозні

зміни в нашому суспільстві фактично в режимі реального часу. І, слід зауважити, робити це якісно» [34] – зазначає режисер Костянтин Кляцкін.

Спільний проєкт «Студії 1+1» та Babylon'13 – повнометражний фільм «Зима, що нас змінила» став візитівкою студії кінематографістів. Тут поєднуються репортажні знімання зі свідченнями сімох учасників самооборони Майдану, що надає фільму ще більшої «значущості та сили впливу» [15]. Ще одним проєктом студії Babylon'13, який утворився на основі документальних кінохронік, був фільм «Небо падає». У ньому розповідається про три місяці життя на Майдані Устима Голоднюка, який 20 лютого 2014 року загинув внаслідок вогнепального поранення у голову.

Якщо повнометражні фільми – це логічне продовження документальної світобудови Babylon'13, то історичний спецпроєкт «Maidan'2013» став новим форматом для режисерів на платформі YouTube. У форматі історичного відеоблогу студія створювала окремі випуски, присвячені соціальним та культурним подіям 2013-2014 років.

«Першочерговим у роботі режисерів – це мотивування глядача долучитися до важкої роботи над майбутнім. Кожен окремий фільм – це спроба занурити глядача у певний емоційний стан, а всі роботи разом це велика історія змін у суспільстві» [47] – зазначає режисер монтажу Роман Любий.

Ще одним колективним проєктом студії Babylon'13 та режисера Романа Бондарчука став фільм «Євромайдан. Чорновий монтаж». У фільмі зображаються історії та побутове життя на Майдані конкретних людей. Натомість режисер Сергій Лозниця робить акцент на групі людей. Своїм фільмом автор показав, як маса безіменних облич перетворюється на згуртовану і відповідальну спільноту. Фінал у фільмі відкритий, адже з початком війни на сході України «утворилась нова колективна травма, усвідомлення та осмислення якої ще не розпочато» [46].

За час Євромайдану з'явилося безліч відеосюжетів, які потрапляли в Інтернет і на телеканали. Попри розмиті межі між телерепортажем на

документальним фільмом, відмінність все-таки є. Якщо в мистецькому продукті цінність становить саме суб'єктивність погляду, то журналістські матеріали зображають реальність об'єктивно й вичерпно. К. Сколарі зазначає, що журналістика завжди мала трансмедійний характер [75]. З появою інтернету цей процес вийшов на інший рівень.

Дослідник трансмедійного підходу у журналістиці К. Молоні стверджує, що не всі матеріали слід висвітлювати за допомогою трансмедійного сторітелінгу [71]. Для цього найкраще підходять довготривалі розслідування, формат яких має привертати увагу глядача і заглиблювати його у тему розповіді.

Р. Гамбарато зазначає, що метод трансмедійності повинен застосовуватись тоді, коли історія має потенціал до розвитку, а мультиформатність та багатоканальність деталізує історію та має імерсивний характер [60]. Вона наголошує на тому, що сумарний досвід взаємодії з контентом на різних платформах і є тією трансмедійністю, яку хочуть досягти автори проєктів. Вона необхідна, якщо кожен з медіумів може збагатити та урізноманітнити загальний наратив та залучити у нього аудиторію, особливо, коли це стосується невігданої історії. Документальні проєкти створюються на основі фактів, документів, історій, які вимагають від авторів серйозної підготовки, пошуків та відбору архівних матеріалів.

На відміну від журналістики, яка має на меті насамперед інформувати, документалістика, поєднуючи оповідь з художніми засобами, також намагається справити певний естетичний ефект на глядача, що зближує її з мистецтвом. Німецький філософ Г. Е. Лессінг у праці «Лаокоон, або Про межі мистецтва і поезії» (1766) обґрунтував ідею, що краса античної скульптури Лаокоона полягає у тому, що її персонажі зображені «не у момент кульмінації своїх страждань, а якраз перед ним» [25]. Це залучає увагу глядача і запрошує стати немовби співтворцем твору – домислити самостійно, що з Лаокооном та його синами відбудеться за мить. Лессінг зробив з цього висновок про роль мистецтва в

цілому: його максимальний естетичний ефект настає тоді, коли глядач активно взаємодіє з ним, а не лише пасивно сприймає повідомлення митця.

Сучасне мистецтво розвивається шляхом розширення можливостей індивіда взаємодіяти з ним. Інсталяції Марини Абрамович чи музика Джона Кейджа, наприклад, узагалі руйнують дихотомію «автор-авдиторія»: авдиторія сама стає автором перформансу. Трансмедійний сторітелінг, як жанр, що лежить на рубезі журналістики та мистецтва, увібрав у себе особливості розвитку обох цих сфер і більше, ніж що-небудь інше, поєднує їх між собою.

Яскравими прикладами інноваційних, деталізованих, документальних проєктів, які розробляла невелика проєктна група журналістів та людей різної кваліфікації, є «Три дні перед весною» видання Texty.org та «Aftermath VR: Euromaidan» студії New Cave Media.

«Три дні перед весною» – це інтерактивна хроніка подій 18-20 лютого 2014 року на Майдані. За допомогою великого масиву даних з різних джерел, інтерактивних карт, відеоматеріалів та тексту, журналісти зобразили, як похвилинно змінювався розподіл сил по обидва боки барикад, хто саме, в якому місці та в який час зазнав смертельних поранень. Цей проєкт – динамічний. Він може розширюватись і доповнюватись новими матеріалами, залучати користувачів до створення загального наративу. Це приклад трансмедійної історії, яка за допомогою різних візуальних методів (картографування, сторітелінгу, мультимедійності) формує деталізовану картину світу навколо конкретної події.

Іншим прикладом трансмедійної документалістики став VR-проєкт студії New Cave Media «Aftermath VR: Euromaidan». Він також розповідає про розстріли майданівців, але тільки одного найбільш кривавого дня – 20 лютого 2014 року. Для віртуальної реконструкції вулиці Інститутська, розробники застосували технологію фотограмметрії. На основі великої кількості фотографій студія створила тривимірну модель вулиці, на якій загинуло 47 осіб. Весь шлях

по вулиці Інститутській завдовжки 350 метрів глядачів супроводжують архівні відео та фотоматеріали, інтерв'ю учасників та очевидців тих подій.

New Cave Media стали першою студією в Україні, яка поєднала технологію 360° та метод сторітелінгу для повного занурення глядача в історію. Проєкт не є грою, наголошують його автори: «Це – документальна розповідь про те, що сталося на Інститутській, в якій ви, на самоті, через різні медіа дізнаєтеся про те, що ж там сталося» [54].

Викликом для авторів інтерактивних документальних проєктів є робота з реальними героями, учасниками чи очевидцями подій.

Свідчення учасників революції використовувались у трансмедійних журналістських проєктах. Серед них можна виділити спільний проєкт ТСН.ua і Українського інституту національної пам'яті «Невідомий Майдан: Революція гідності в історіях очевидців». В основі мультимедійної історії лежить хроніка подій у вигляді інфографіки, яка підкріплена спогадами відомих письменників і музикантів та історіями неpubлічних людей різного віку та професії у текстовому вигляді. Спогади доповнювалися відео та фотоматеріалами, які підсилювали історію, робили її емоційною та ближчою для глядача.

Розширює трансмедійний наратив українських революцій документальний фільм «16 днів. Революція на граніті» режисерок Галини Химич та Лідії Чайки. Фільм базується на розповідях організаторів та учасників акції 1990 року з використанням архівних відеоматеріалів. У фільмі використані кадри документальної хроніки, відеоінтерв'ю учасників революції та голос диктора, який поєднує усі елементи змісту та стилістики фільму. Доповнює та розширює наратив, створений у фільмі, книга «Студентська революція на граніті». У ній містяться чимало архівних документів, епістолярних джерел, віршів, спогадів учасників революції, які не були включені до фільму, та архівні фотографії, які унаочнюють та урізноманітнюють текстовий формат. Книга підвищує розуміння теми, розширює наратив та залучає аудиторію до інших форм взаємодії з контентом. Проєкт має потенціал для створення окремих серій, як у фільмі, так і

в книжці. Адже кількість людей, свідчення яких використовуються в проєкті, близько сорока. Проте тільки кількість офіційно зареєстрованих студентів, які голодували перевищували 150 осіб [1, С. 121]. До цих даних можна віднести людей, які частково голодували, або підтримували революціонерів іншим способом.

Серед журналістських матеріалів, які висвітлюють порушену тему, є мультимедійна історія «Історії трьох “майданів”: Революція на граніті» видання «Хмарочос». Автори використовували експертні коментарі істориків та політологів, аби не просто відтворити історію в хронологічній послідовності, а піддати її оцінці з точки зору сьогодення.

Колективне бачення журналістів, операторів, редакторів і ведучих ТСН Революції гідності оприявнилось у проєкті «94 дні. Євромайдан очима ТСН». За своєю суттю це кросмедійний проєкт, який поширюється через декілька платформ: окремий сайт проєкту, на якому у хронологічній послідовності день за днем відтворено 94 дні революції у форматі мультимедійної історії. Кожен день ілюструється коротким описом, особистою публікацією у соціальних мережах, зазвичай Facebook когось із журналістів ТСН, фотографією та назвою сюжету, який виходив того ж дня. Навігація сайту базується на інтерактивному таймлайні у вигляді ліній. Користувач може рухатись лінійно або обирати той день, який його цікавить найбільше. Усі посилання клікабельні та ведуть на вихідний допис людини, яка його писала в той день. Для глибшого занурення в атмосферу при перегляді сайту вмикається драматична музика, проте користувач має можливість її вимкнути. Аналогічний контент дублюється у книжці.

Хоча автори використовують кросмедійну та мультимедійну складову, у цьому прикладі трансмедіація досить обмежена: наратив не має потенціалу до розширення, а глядач уже не може стати співтворцем історії. З розвитком цифрових технологій методи читання та сприйняття інформації змінюються. При цьому проєкт показує, що друковані медіа все ще залишаються актуальними з

точки зору цільової аудиторії, яка звикла до традиційних методів споживання контенту.

Попри поступове використання методу трансмедійного сторітелінгу в українській документалістиці, майже відсутні трансмедійні проєкти присвячені одночасно трьом українським революціям. У 2019 році були спроби поєднати Революцію на граніті 1990 року, Помаранчеву революцію 2004 року та Революцію гідності 2013 року у документальному фільмі «Майдан Гідності» від суспільного телеканалу UA: Перший, у якому головним героєм є Майдан. Автори використовують спогади відомих українців, серед яких були деякі, хто пережив кілька революцій. Фільм унеможливорює інтерактивне занурення у події 1990, 2004 та 2014 років, проте формує цілісну картину світу про сучасні українські революції. «Майдан Гідності» – це готовий продукт, у якому не передбачена інтеракція з контентом, глядачі мають змогу лише переглянути його. Інтерактивний документальний фільм дозволяє взаємодіяти з контентом та долучатися до його структурного формування.

За подібною аналогією розвиваються комунікаційні процеси у вебтехнологіях, де «Web 1.0 – це одностороння дія користувача щодо контенту, а Web 2.0 – це двостороння взаємодія, після якої зміст чи форма контенту може змінюватись» [22, С. 24]. У трансмедійному проєкті «Полишені на Майдані» автор робить таку спробу, використовуючи різні медійні форми, платформи та методи інтеракції на сайті.

Отже, документалістика – це своєрідний спосіб відтворення дійсності, у якій ми живемо. Найчастіше документальні матеріали використовують у журналістських та авторських проєктах. У документальному кіно режисер може працювати з подіями, які вже минули, інтерпретувати їх та переосмислювати за допомогою різних візуальних форм. Журналіст повинен миттєво реагувати на події та доносити правдиву інформацію без суб'єктивізму та художніх прийомів. Цифрове середовище визначає не тільки нові способи представлення документальних матеріалів, але й формує нову культуру споживання контенту,

що набуває ознак партисипації та інтерактивності. Розробляючи інтерфейс, навігаційну структуру, наділяючи інтерактивністю мультимедійні елементи історії, автор продумує варіанти фізичних дій користувача. Користувачі не тільки пасивно споживають інформацію, але активно її продукують.

В Україні хвиля виробництва інтерактивних документальних проєктів піднялася після Революції гідності. Суспільно важливі теми спонукають людей продукувати контент, навколо якого формується спільнота з однаковими поглядами та цінностями. Чимало фільмів, мультимедійних історій, інтерактивних проєктів присвячено особистим історіям учасників революції, а також найкривавішим подіям Революції гідності – розстрілам на Майдані 18-20 лютого 2014 року. Щоб максимально занурити аудиторію у тему розповіді, створити ефект присутності, автори використовують різні методи сторітелінгу, медійні формати та канали для поширення історії. Усі ці елементи формують трансмедійну документальну історію в межах наративу, який створює не тільки автор ідеї чи журналіст, але й пересічні люди, яких ці події стосуються.

Висновки до розділу

Трансмедійний сторітелінг є відносно новим явищем у медійному та науковому дискурсі та ще не вивчений у достатній мірі. Дослідники досі не можуть сформулювати чітких критеріїв до визначення поняття та його ознак, оскільки вивчають трансмедійність з погляду різних підходів. У кожному новому дослідженні змінюються чи уточнюються основні характеристики та типологізація поняття.

Ми визначили трансмедійний сторітелінг як формат, у якому історії ширяться через декілька каналів та об'єднані єдиним наративом. Від типу наративу залежить, у яких сферах цей формат буде використовуватись. Наратив – це конструювання уявного чи реального світу, який визначає застосування підходу у художніх чи документальних проєктах відповідно.

До основних ознак трансмедійного сторітелінгу належать:

- використання двох та більше каналів комунікації, орієнтованих на різну цільову аудиторію;
- створення унікальних історій, за допомогою різних медійних форматів, які не дублюють один одного, а формують єдиний наратив історії;
- висока взаємодія аудиторії з історією, яка сприяє розвитку та створенню нових сюжетних ліній історії, створює ефект наростання історії.

Трансмедійність та інтерактивність у документалістиці знаходяться в одному смисловому полі, спільна мета обох – створити ефект максимального занурення у історію. Інтерактивність полягає у взаємодії з динамічним інтерфейсом, на основі якого користувач формує новий користувацький досвід. Навігаційна система та структура проєкту дозволяють різним частинам наративу об'єднатися в ціле, надаючи можливість користувачу контролювати розгортання історії.

В Україні цей підхід активно розвивається. Найбільше він представлений у документальних та журналістських матеріалах. Після Революції гідності 2013-2014 років автори документальних проєктів та журналісти почали поєднувати історичні події, індивідуальний досвід та цифрові технології. Інтерактивність та різні способи візуалізації задовольняють потребу аудиторії у цікавому та правдивому контенті, який є максимально імерсивним, тобто залучає органи чуття людини та провокує її до емоційної реакції.

РОЗДІЛ II. АВТОРСЬКИЙ ТРАНСМЕДІЙНИЙ ПРОЄКТ

«ПОЛИШЕНІ НА МАЙДАНІ»

2.1. Українські революції: історичний, соціальний та ціннісний вимір

Революція – це поняття, яке у різних країнах та історичні періоди змінювалося за змістом та наслідками. Американський політолог Семуель Гантінгтон визначає революцію як «швидку, корінну, ненасильницьку, вироблену внутрішніми силами суспільства, зміну наявних цінностей та міфів цього суспільства, соціальної структури керівництва, політичних інститутів, урядовій діяльності та політиці загалом» [49].

Дослідники розрізняють політичну та соціальну революції, проте складовою обидвох термінів є люди, які їх творять. Мета політичної революції – швидка зміна політичної влади, що передбачає «примусове повалення зазвичай недемократичного режиму, прихід до влади опозиції, змін у суспільній свідомості та організації» [20]. У такому ракурсі ми можемо говорити про Помаранчеву революцію 2004 року та Революцію гідності 2013-2014 років.

У контексті аналізу Французької революції 1789-1799 років та Американської революції 1775-1783 років Х. Арендт розглядає це явище, як «зміну соціального порядку через волевиявлення народу» [3]. У такому випадку революцію слід трактувати як «синхронізацію» держави та суспільства в умовах історичного розвитку. Англійська (1688), Американська (1775) та Французька революції (1789) є прикладами ситуації, коли у тогочасному суспільстві сформувалися нові економічні відносини, а державні інститути залишались відсталими і перешкоджали розвитку економіки та суспільства загалом. Як наслідок, громадянське суспільство самостійно здійснило спробу «синхронізувати» їх із собою, узгодити з економікою та суспільними відносинами, що змінилися. Проте, ініціатором таких змін не обов'язково має бути суспільство. Існують випадки, коли державна еліта була носієм передового мислення, а суспільство залишалось відсталим та архаїчним. Тоді

«синхронізацію» започатковувала сама держава, зокрема, у Японії наприкінці XIX століття, а також у Південній Кореї та Сингапурі після Другої світової війни.

Сучасну політико-економічну систему в Україні можна розглядати як суміш гібридної демократії та домінування олігархічних кланів, які монополізували важливі сектори економіки і неформально володіють засобами політичного впливу – політичними партіями та ЗМІ. В Україні регулярно відбуваються вибори, які загалом є змагальними, але здебільшого являють собою боротьбу підконтрольних олігархам партій та політиків за доступ до державної влади та ресурсів. При цьому в країні з початку 2000-х років формується дедалі впливовіший прошарок людей, які прагнуть, щоб ця «гібридна демократія» стала повноцінною. Це – середній клас (дрібний та середній бізнес), інтелігенція, студентство [4]. Під час Помаранчевої революції та Революції Гідності ці групи спробували розпочати зміни, проте цього виявилось недостатньо. Крім того, у самій групі немає єдності, яку державу потрібно будувати.

Історик М. Рябчук зазначає про спадкоємність українських революцій, яка «тягнеться від 1917 року до 1991 року» [43]. Попри цю тяглість у часі модифікувалась лише зовнішня оболонка системи – верхівка влади, політичні інституції та суспільство змін не зазнало. Подальші трансформації українського суспільства відбулися у наступних політичних революціях – 2004 року та 2013-2014 року. Феномен останньої полягає у тому, що революційний процес перейшов у еволюційний.

Кожна українська революція мала свої особливості та історичні передумови. «Першим українським Майданом» [1, С. 125] називають студентську революцію на граніті. Вона розпочалась 2 жовтня 1990 року зі студентського голодування (157 учасників із 24 українських міст) на площі Жовтневої революції у Києві (нині Майдан Незалежності), а закінчилася 18 жовтня 1990 року підписанням постанови Верховної Ради УРСР, що мала гарантувати виконання вимог учасників протесту. Студентська революція не мала аналогів у всій Європі, адже схожі протести у Центрально-Східній Європі

організували старші та досвідчені політики. Це була абсолютно низова ініціатива студентства, яких представляли три лідери – Олександр Доній (голова Української студентської спілки Києва), Маркіян Іващишин (голова Студентського Братства Львова) та Олег Барков (голова Української студентської спілки Дніпродзержинська (нині – Кам’янське)). Революція на граніті заклала фундамент демократичних перетворень у новітній історії України та вперше засвідчила здатність українського суспільства впливати на хід історії.

Окрім студентства, як рушійної сили, у ній точково брали участь робітники, представники творчої інтелігенції, політики й навіть школярі. Попри те, що акція лише частково досягла успіху у політичних вимогах, вона призвела до розпаду Радянського Союзу, «змінити ціннісно-світоглядні орієнтири українців» [7] та сформувала нову національну еліту, яка матиме можливість знову показати себе під час Помаранчевої революції та Революції гідності.

Політолог А. Гальчинський називає Помаранчеву революцію «логічним продовженням суспільних трансформацій, розпочатих 1991 року» [8, С. 5]. Вона розпочалася 22 листопада 2004 року після оголошення Центральною Виборчою Комісією (ЦВК) результатів, згідно з якими переміг Віктор Янукович, тоді провладний кандидат. Така новина спричинила масове обурення громадян через порушення їхніх виборчих прав. Усе закінчилося 26 грудня 2004 року після повторного голосування та перемоги Віктора Ющенка.

А-Л. Лаурен пише, що «не можна стверджувати, ніби все відбувалося цілком спонтанно. Молодіжна організація “Пора” роками викривала Леоніда Кучму. Коли фальсифікацію неможливо було далі приховувати, “пористи” вже мали наготові намети, плакати, надзвичайно гнучку й ефективну організацію і швидко обернули Майдан на море наметів та помаранчевих стягів» [24, С. 78]. Однак більшість людей, які вийшли на Майдан Незалежності, не були членами провладних чи опозиційних партій. Це були звичайні люди, що підхопили хвилю протесту, дух якого вже давно висів у повітрі. Українці стали на захист своїх інтересів та виборчих прав, які оформились у загальносуспільні вимоги на

Майдані Незалежності. «Народ захищав свої права суверена, єдиного джерела влади, а не просто виступав за хорошого правителя чи проти панування поганого» [6]. Без співпраці різних верств суспільства, в основному середнього класу, підтримці західних держав, міжнародних організацій, Віктор Ющенко не зміг би перемогти.

Головним сенсом Помаранчевої революції було не лише зміна політичного керівництва, але й «звільнення прихованих ресурсів українців» [35]. Громадянське суспільство, яке тільки почало зароджуватись, зуміло домогтися справедливості без насильства. Тоді вперше заговорили про миролюбний «дух Майдану», про формування національної свідомості та ідентифікації. Чи не вперше пріоритетом у політиці стали не тільки політичні чи економічні, а й духовні цінності. М. Рябчук говорить, що «цінності набувають практичного сенсу, коли стають частиною ідентичності суспільства» [43]. Дослідники ідентичностей вводять поняття «чуття спільноти», коли люди усвідомлюють свою приналежність до конкретного суспільства, не будучи впевненим, що це правильно чи справедливо» [9].

Щоб дати конкретне визначення цінностям, історик Я. Грицак пропонує відповісти на питання «Заради чого я готовий пожертвувати часом, здоров'ям і навіть, якщо потрібно життям?» [11, С. 52]. Під час Революції на граніті та Помаранчевої революції люди жертвували часом та здоров'ям, Революція гідності показала приклади жертвності власним життям заради переконань, які ці люди сповідували.

Про ціннісний вимір ми можемо також говорити в контексті теорії поколінь, яку запропонували американці Ніл Гоув та Вільям Штраус у книзі «Покоління» 1991 року. Покоління – це люди, народжені у проміжку двадцяти років. Їх пов'язує один історичний та соціокультурний контекст, спільні цінності та моделі поведінки. Формування цінностей відбувається приблизно у 12-14 років.

Українську молодь, яка організувала Революцію на граніті, ми можемо віднести до покоління X (народжені у проміжку 1966-1986 років). Враховуючи досвід своїх батьків у повоєнні роки, вони могли розраховувати лише на власні сили. Споглядаючи політичні реалії, молоді люди прагнули змінити систему, знищити бар'єри, які впродовж довгого часу формувались у СРСР. Студенти наполегливо прагнули свободи і незалежності не тільки для себе, але і для своїх батьків, яких система відучила й думати про це. Молоде покоління показало новаторський підхід до розв'язання проблем. Це продовжилось і під час Помаранчевої революції.

Важливе місце в теорії поколінь займає ідея двох протилежних періодів: кризи і підйому. Криза мобілізує людей, зумовлює до самодисципліни та самопожертви. Під час піднесення «переважають цінності індивідуалізму, а державні інститути, як і весь інституціональний порядок в цілому, піддається критиці з точки зору нових соціальних і духовних ідеалів» [28]. Ця теза збігається з наступними революціями та періодами між ними, так званим затишшям. Основою Помаранчевої революції також складало покоління X, але вже більш зріле, зважене та досвідчене.

Революція Гідності показала взаємодію між поколіннями, адже попереднє покоління через свої дії формує наступне. На думку теоретиків, цей процес циклічний. Під час останньої революції криза була настільки глибока, а дії влади – антигуманними, що між поколіннями утворився синергетичний ефект.

Говорячи про останню революцію, варто уточнити питання хронології. Ми вважаємо датою початку Євромайдану та Революції гідності 21 листопада 2013 року, коли розпочалися перші протести проти невіддання угоди про асоційоване членство України в Європейському Союзі тоді ще чинним президентом Віктором Януковичем. Надалі ми будемо користуватися періодизацією, яку запропонував авторський колектив монографії «25 років незалежності: нариси історії творення нації та держави» [1, С. 557]:

1. Мирна демонстрація (21-29 листопада 2013 р.)

2. Мирне протистояння (30 листопада 2013 р. – 18 січня 2014 р.)
3. Силове протистояння (19-31 січня 2014 р.)
4. Силова рівновага з ознаками деескалації (1-17 лютого 2014 р.)
5. Збройна ескалація (18-20 лютого 2014 р.)

У науковому та медіадискурсі існує теза про незавершеність Революції Гідності. Адже після трьох місяців протистоянь на Майдані Незалежності вона трансформувалась у російсько-українську війну на сході України, яка триває досі.

Для опитаних учасників революції «головними мотивами вийти на Майдан були:

- 70% побиття студентів 30 листопада і репресії влади;
- 50% відмову Януковича підписати угоду про асоціацію з ЄС;
- 39% прагнення змінити владу в країні» [27, С. 20].

Англійський соціолог Р. Дарендорф розглядав наступні причини для революції: пригнічення населення, нехтування потребами людей, зарозумілість та недієздатність влади, яка призводить до стагнації та відсутності віри до цієї влади. Така конфронтація «накопичує енергію конфлікту» і «становище починає нагадувати порохову бочку», якій для вибуху «досить однієї іскри» [53].

На нашу думку, Помаранчева революція була незавершеною, адже зі зміною політичної влади інші сфери життя суспільства не зазнали суттєвих трансформацій. Тому фактично Євромайдан є продовженням Помаранчевої революції, рушійною силою якого було вже інше покоління, яке не брало участі у попередніх. Коло замкнулось, тільки трохи швидше. Знову студенти вийшли відстоювати свої права та змінювати чинну систему, лише владні структури зі споглядання перейшли у фазу активних дій.

Одним із феноменів Майдану стала його самоорганізація. Люди різного віку, походження, професій – кожен виконував якусь місію та відіграв певну роль. «Народ є більше, ніж сума людей, які його складають. Ключову роль у Майдані відіграють якісь дуже глибинні пласти у свідомості людей. Щось таке колективне, надсвідоме чи підсвідоме. Коли люди збираються, між ними виникає

внутрішній духовний зв'язок і це дає більший результат, ніж можна було б очікувати» [30, С. 15]. Ризикуючи власним життям, українці створили розгалужену структуру спротиву, де відстоювали свої переконання.

Майдан став живим інструментом для стримування та зловживань владою. Він відіграв важливу роль у консолідації українського суспільства та розвитку демократії та націєтворення більше, ніж за попередні 20 років незалежності України. «Країна, яка не мала спільного минулого, яка мужньо долала розділення за мовними, релігійними, ментальними ознаками, хотіла мати спільне майбутнє. І готова була за це майбутнє боротися» [21, С. 30].

Для багатьох людей життя поділилося на до і після Майдану. А. Колодій назвала Майдан «соціально-психологічною лабораторією, де формувались нові громадяни України» [18] та змінювалась поведінка старих. На політичну арену вийшло нове покоління, яке повинне було подбати про інституційні зміни, які «забезпечать еволюційний розвиток замість революційних потрясінь» [43].

Як бачимо, в історіографії та медіадискурсі характеристика подій 1990, 2004, 2013-2014 років трактується як «революції». Утім, з погляду наукових дефініцій цього поняття така характеристика є не зовсім коректною, адже жодна з цих подій не призвела до зміни політико-економічної системи суспільства, а лишень до зміни еліт. Проте така особливість не є достатнім критерієм революції, адже еліти у демократичному суспільстві постійно змінюються на виборах. Близькою до цього, звісно, була Революція на граніті, але вона була лишень епізодом у цілій низці подій, що призвели до краху СРСР.

Цілі першої та другої революцій мають схожу генезу і пов'язані зі зміною суспільної свідомості. Помаранчева революція продемонструвала ресурсний потенціал суспільства і цим самим «визначила рівень вимог до політиків, яких вона привела до влади» [8, С. 29]. Під час Революції Гідності люди зуміли артикулювати суспільні цінності, політичні ідеали та створити потужну мережу соціальних зв'язків, якими користуються донині.

Усі три революції допомогли сформувати громадянську позицію, цінності, національний світогляд респондентів. Спільною та наскрізною думкою усіх інтерв'ю було те, що поки люди виходитимуть на Майдан, братимуть участь у масовому спротиві проти незаконних чи негідних дій політиків, доти вони непереможні.

Отже, «зерно» кожної революції – однакове. Змінювались лише причини, історичні та політичні обставини, наслідки, але ключова мета та рушійні сили залишались тими самими. Глобальною метою трьох революцій було побудувати свідоме демократичне громадянське суспільство, яке вмiло б відстоювати власні інтереси та права, надані законом та міжнародним правом. Головне завдання революцій – дати потужний імпульс наступним суспільним змінам.

2.2. Від ідеї до реалізації: експлікація проєкту

Попри масштаб, тривалість, кількість учасників, мотивів, цілей та наслідків, кожна з цих революцій призвела до змін у глобальному значенні. Попри їхні засадничі відмінності, дещо було незмінним – люди. Людина була неодмінною частиною цих революцій і власне творила їх. Марк Блок вважав, що історія – це «наука про людей» [5]. Розглядаючи людину, як частину соціальної групи та суспільної свідомості, він писав про постійну взаємодію людей, як «частини колективної свідомості в межах якоїсь події» [10].

Три українські революції стали місцем переплетіння тисяч людських долей – студентів, робітників, інтелігенції, громадських діячів і багато інших. Для кожного, хто був на Майдані, це стало особистою історією, утвердженням громадянських, життєвих та світоглядних принципів, національної свідомості. Це дуже тривалий процес, який не відбувається за один день чи одну революцію. На протипагу офіційному дискурсу, що фокусується майже виключно на медійних персонах та яскравих моментах, метою нашого проєкту є оприятити досвід тих, хто зазвичай залишається в тіні гранд наративу.

Визнання унікальності людського досвіду зумовило виникнення нових підходів для вивчення та реконструкції історії, зокрема, усної історії. Інтерв'ю –

це основний метод дослідження усної історії, який використовується у багатьох суспільних та гуманітарних науках (соціології, етнології, культурної та соціальної антропології). Дослідниця Тетяна Пастушенко зазначає, що «усна історія – це не нова галузь історичної науки, а нова методика – спосіб залучення до аналізу нової категорії джерел, поряд із писемними та матеріальними» [38].

Розповідаючи історію свого життя, людина говорить не тільки про події, свідком чи учасником яких вона була, а про «значення, якого набули ці події в контексті її життєвого досвіду, як вони вплинули на життєвий вибір, погляди, світогляд та ідентичність» [17].

Метод усної історії став популярним в Україні під час дослідження Революції гідності. Він дозволив деталізувати події на основі індивідуального досвіду учасників. Українським інститутом національної пам'яті було створено проєкт «Майдан: усна історія», метою якого було записати глибинні інтерв'ю з активістами Євромайдану. Це люди різного віку, професії, походження, які ділилися своєю історією про події зими 2013-2014 років.

На основі усноісторичного архіву було видано чимало книг, збірок, журналістських матеріалів, які розкривають «темні плями» Євромайдану, зокрема книга «Майдан від першої особи. 45 історій революції гідності» [29], «Майдан. Свідчення. 150 історій» [30], «Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву» [27].

У нашому проєкті ми також послуговувались методом усної історії. Головним критерієм відбору респондентів була участь у кожному Майдані. Нам було важливо з'ясувати, скільки таких людей існує та де вони мешкають. Щоб досягти поставленої мети, ми ознайомилися з наявними джерелами про найпершу революцію – Революцію на граніті. Отримати цю інформацію ми змогли з матеріалів, які вже існують – у книзі «Студентська революція» [45], фільмі «16 днів спротиву» та журналістському матеріалі «Історичної правди» [41].

Проаналізувавши їх, ми сформували список імен учасників студентської акції. Частина організаторів акції є відомими персонами, громадськими активістами, письменниками, музикантами, політиками, інтерв'ю з якими були записані неодноразово. Нас цікавили саме немедійні учасники, чії історії не були висвітлені на широкий загал.

Сьогодні соціальні мережі дозволяють шукати і контактувати з людьми, маючи лише їхнє ім'я та прізвище. Тому пошук респондентів відбувався за допомогою соціальної мережі Facebook та особистих контактів авторки проєкту. За допомогою методу «снігової кулі» [40] (кожна наступна людина рекомендує своїх знайомих, кого можна проінтерв'ювати), ми шукали інших респондентів. Інтерв'ю проводились у місті Києві протягом жовтня-грудня 2017 року. Це було зумовлено місцем проживання респондентів та автора проєкту на той час.

За цей час було записано 11 інтерв'ю з учасниками трьох революцій. Щоб формат розмови не зводився до запитань-відповідей, ми обрали неформальні місця для запису, який фіксувався на аудіопристрій – диктофон. З одного боку, це допомогло налагодити контакт з оповідачем, створити атмосферу довіри та відкритості. З іншого боку, цей чинник відіграв ключову роль при подальшому виборі медійних форматів для трансмедійної історії. Відбираючи свідчення людей, ми орієнтувались на якість звуку, адже не всі інтерв'ю вдалось записати у місці, де б якість звуку не псувалася. З одинадцяти інтерв'ю для реалізації проєкту ми відібрали вісім:

1. Денис Автономов
2. Вадим Прядко
3. Михайло Канафоцький
4. Оксана Клочко
5. Дмитро Клочко
6. Михайло Свичтович
7. Ігор Харченко
8. Петро Кошуков

За інформаційним потенціалом ці інтерв'ю можна віднести до «біографічних та тематичних» [38], де б поєднувався персональний досвід оповідачів в межах однієї чи декількох подій. У нашому випадку таких подій було три – Революція на граніті, Помаранчева революція та Революція гідності. Вони стали основою для конструювання нарративу у трансмедійному проєкті, визначили її ключові структурні елементи і стали частиною ще загальнішого нарративу українських революцій, який існує в науковому на медіапросторі.

У проєкті використано метод напівструктурованого інтерв'ю. Він полягає у тому, що «інтерв'юєр має блоки питань, які його цікавлять, проте їх формулювання та послідовність можуть змінюватись у процесі розмови» [40]. На основі отриманої від інших респондентів інформації авторка проєкту могла змінювати запитальник, уточнювати чи узагальнювати запитання, які у ньому містяться. Нам було важливо з'ясувати чому респонденти виходили на Майдан тричі поспіль, які мали мотиви та сподівання щодо цих революцій та своїй участі у них, як вони описують кожну революцію і сприймають її зараз крізь призму часу, про що шкодують та чим пишаються. Розмова будувалась у хронологічній послідовності, тобто від давнішої події до недавньої.

Революція на граніті:

- З якого моменту респондент брав участь у революції?
- Що він/вона робив?
- Що підштовхнуло його/її до цього вчинку?
- Чи голодував/ла і як довго?
- Як відреагувала родина на це рішення?
- Що найбільше запам'яталось?
- Чи є особливе місце на Майдані, пов'язане з цією подією?
- Що було найскладнішим?
- Що означає для них ця революція?

- Що революція дала конкретно для цієї людини та українського суспільства загалом?

Помаранчева революція:

- З якими ідеями та мотивами респондент повернувся на Майдан вдруге?
- Помаранчева революція – про що вона для респондента?
- Що він/вона робив там?
- Коли була вершина піднесення та розчарування?
- Що запам'яталось найбільше?
- Які неприємні спогади були пов'язані з цим Майданом?
- Які найбільші здобутки Помаранчевої революції особисто для респондента?
 - Чим вона відрізнялась від першої революції?
 - Що змінилось у життя респондента після Помаранчевої революції?

Революція гідності:

- Чи передбачали респонденти третю революцію?
- Що змотивувало повернутись на Майдан втретє?
- Які були сподівання на початку? Як уявляли подальший розвиток подій?
- Які люди зустрілися на Майдані? Хто запам'ятався? З ким познайомилися, потоваришували?
 - Як трансформувалась ідея Майдану впродовж революції?
 - Що/хто змушував залишитись не дивлячись на небезпеку?
 - Яка була роль респондента? Що він там робив? Як допомагав? Щоб хотів зробити, але не було нагоди?
 - Які моменти були морально найскладнішими?
 - Що/хто приносило найбільшу радість, піднесення, натхнення, мотивацію, щастя?

- Як рідні реагували на вашу позицію? Підтримували чи відмовляли?
- Які цінності та принципи респонденти відстоювали на третьому Майдані?

- Чи продовжується зараз Революція гідності?

Окрім цього, був **загальний блок питань**, який стосувався кожної революції:

- Про що респондент шкодує та чим пишається?
- Який Майдан вплинув на респондента найбільше і як?
- Чому було важливо брати участь у трьох революціях?
- Як ця участь відобразилась на подальшому житті?
- Чи є ймовірність четвертого Майдану і якщо так, то за яких умов?

У розмові нам було важливо зберегти емотивну складову інтерв'ю. Ірина Литвинчук стверджує, що «почуття та емоції впливають на суспільне життя людей, тому не зрозумівши характер емоційних переживань людини, ми не можемо зрозуміти особливості суспільного життя того чи іншого народу» [26].

Для респондентів глибинне інтерв'ю було способом прорефлексувати широкий революційний досвід, виділити ключові моменти, з'ясувати цінність революцій та їхні наслідки, які відобразились на особистому та професійному житті респондентів. Кожна революція була виявом відповідальності цих людей за своєї життя у демократичній країні.

На початку автор проєкту зіткнувся з певною недовірою з боку респондентів, адже на той час не мав професійної кваліфікації та досвіду інтерв'ювання. Але в процесі комунікації вдалося налагодити емоційний та вербальний зв'язок з респондентами та провести інтерв'ю. Через великий обсяг інформації інтерв'ю могло переноситись на наступний день. Важливо було не впустити нитку розмови і продовжити з тої думки, на якій закінчив інтерв'юований. У середньому одне інтерв'ю тривало близько 2-3 годин, залежно від рівня довіри та стилю оповіді респондента. Ще однією особливістю реалізації проєкту було те, що сам автор не був учасником жодної революції,

тому з усіма подіями, явищами йому доводилось ознайомлюватись до розмови з респондентами. Це є дуже важливим етапом підготовки, без якого неможливо коректно сформулювати питання і правильно скеровувати русло розмови. Респонденти говорили про події минувшини через призму часу, адже з останньої революції пройшло три роки. Це дало можливість не просто оповісти історію, але й проаналізувати її. Для нас було важливо оприятити внутрішні мотиви, почуття та відчуття респондентів, а не просто фіксувати перебіг революцій. Озвучування цих моментів ніс навіть психотерапевтичний характер для респондентів.

«Полишені Майдані» – це документальний трансмедійний проєкт, який має на меті розповісти про Революцію на граніті, Помаранчеву революцію та Революцію Гідності через історії людей, які брали у них участь.

Проєкт складається з трьох частин: подкасту «Революція на граніті: історія учасників», мультимедійної історії «Помаранчева революція» та короткометражного фільму «Там, де падає небо». Вони опубліковані на інтерактивній платформі Readymag, де кожен елемент трансмедійного наративу поєднується у єдину візуальну систему. Наратив формують усні свідчення людей, які використовуються в різних форматах історії. Попри це кожна частина є незалежною одна від одної і їх можна подивитись чи послухати на різних платформах: SoundCloud, Readymag та Youtube відповідно.

Послугуючись функціональними можливості платформи Readymag, авторка створила нелінійну та інтерактивну розповідь. Навігаційна структура сайту побудована так, що аудиторія самостійно обирає шлях взаємодії з контентом. Вона може бути послідовною (лінійною), тобто користувач тільки гортає сторінку донизу, або нелінійною, коли аудиторія сприймає інформацію у будь-якій послідовності, залежно від того, що її цікавить найбільше.

На головній сторінці сайту (*Додаток Г*) міститься уся навігаційна структура. Зверху розміщені кнопки: «проєкт», яка перенаправляє на загальний опис проєкту, «революції», де міститься коротка характеристика кожної

революції, «учасники», яка направляє до списку учасників трьох революцій. Зліва розміщені іконки, які ілюструють кожен з частин проєкту: подкаст, мультимедійна історія та фільм. Фоном слугує документальна фотографія, зроблена авторкою проєкту в грудні 2019 року на Майдані Незалежності. Назва «Полишені на Майдані» розповідає про людей, чиї життя завжди були пов'язані з Майданами. Сайт поєднаний ілюстраціями, на яких зображені художні аналогії з побутовими епізодами на Майдані та колажі, у яких поєднується фотографія та графічний малюнок. Ці елементи та шрифт Graphik визначають спільну стилістику та кольористику сайту.

Подкаст «Революція на граніті: історія учасників»

Англійське слово подкаст (podcast) походить від слів iPod (MP3-плеєр) та broadcasting (радіомовлення). Дослівно воно означає цифровий аудіофайл з мовою, музикою чи іншими аудіоматеріалами, доступними для завантаження [55].

Уперше термін подкаст згадав Бен Хармслі у газеті The Guardian. Трохи пізніше інший американець Адам Каррі створив програму, за допомогою якої можна було записувати аудіо-файли і переносити їх на комп'ютер або MP3-плеєр. У 2004 році він записав перший подкаст «Daily Source Code», де розповідав про своє життя, сім'ю та подорожі [67]. В Україні цей жанр стрімко розвивається і має попит серед широкої аудиторії. Його можна слухати у зручний для користувача час та за різних умов. Це дає можливість охопити більшу аудиторію, яка не може слухати прямий ефір радіо або важко сприймає інформацію у текстовій чи відеоформі. Окрім того, цей формат досить інклюзивний, адже уможливорює отримувати інформацію незрячим людям.

Щороку кількість людей, які обирають подкасти «серед інших аудіоформатів зростає на 25%» [48]. У середньому тривалість прослуховування одного подкасту «більша, ніж середня глибина перегляду відео на YouTube» [23]. Формат подкастингу дозволяє працювати з різними темами, жанрами, цільовою аудиторією та платформами.

Серед інших переваг цього формату, наш вибір був зумовлений технічними особливостями реалізації проєкту. Запис інтерв'ю з учасниками відбувався тільки за допомогою диктофону, а вихідні файли існують лише в аудіоверсії.

Цей формат повністю відповідає темі та концепції авторського проєкту. Як було зазначено раніше, метод трансмедійного сторітелінгу вимагає створення незалежної історії, яка була б частиною загального наративу. У цьому випадку ми маємо справу з трьома наративами, які входять до заданої автором цілісної картини світу (storyworld) – індивідуального досвіду учасників трьох революцій, наративу трьох революцій в Україні та наративу «Революції на граніті». Іншим важливим елементом трансмедійності є авторка подкасту і проєкту, яка також бере участь у співтворенні історій у межах загального наративу.

В українському медіапросторі тема «Революції на граніті» висвітлена не дуже широко. Це також стосується жанрів радіожурналістики, зокрема подкастингу. Проаналізувавши популярні платформи для публікації подкастів SoundCloud та MixCloud, ми з'ясували, що репортажі про революцію 1990 року робили «Громадського радіо» та «Українського радіо Пульс». Вони представлені інтерв'ю з відомими учасниками акції – Олександром Донієм [42] та Анжелікою Рудницькою [51] та короткою історичною довідкою в програмі «Часопис» [52]. В обох випадках головною дійовою особою у подкасті є журналіст. Однією з головних характеристик цього формату є «соціальна відкритість» [12], тобто його може створити будь-яка людина, не працюючи на радіо або не будучи професійним журналістом.

Концепція проєкту має на меті олюднити історію у форматі трансмедійного сторітелінгу, представивши спогади учасників «Революції на граніті» та усіх наступних революцій.

Першим кроком до створення подкасту було написання сценарію (*Додаток А*). Щоб детальніше ознайомитись з темою, авторка користувалася науковими статтями, книгами, документальними фільмами про «Революцію на

граніті». З усього масиву інтерв'ю ми обрали сімох респондентів, чиї історії видались найбільш цікавими та інформативними. Потім авторка написала підводку (вступ) та текст нарації. Щоб зберегти динамічність аудіоісторії ми чергували наративні історичні факти з фрагментами інтерв'ю учасників (кліпи). Подкасти тривають від декількох хвилин до декількох годин. Для цього подкасту ми обрали середню тривалість – 30 хвилин.

Сам подкаст побудований у логічній та хронологічній послідовності. Для розуміння історичної та політичної ситуації авторка дала характеристику подіям, які відбулись до початку голодування, тобто до 2 жовтня 1990 року. Особисті деталі з життя респондентів мали б викликати емпатію та наблизити слухача до описуваних подій, створити ефект присутності та емоційної залученості в 1990-ті роки. Атмосферного фону додавала музика та звукові ефекти. Музику ми шукали у бібліотеці ліцензованої музики Marmoset. Щоб передати «дух епохи», ми використали пісні популярних того часу музикантів та співаків. Здебільшого вони приходили підтримувати студентів на площу Жовтневої революції (нині Майдан Незалежності) і навіть брали участь у голодуванні. У подкасті ми використали пісню учасника революції Олега Покальчука «Жовтень 90 (Києве, стань-но! Січ, пробудись!»). Голос наратора був записаний на портативний 4-канальний рекордер Zoom H4n Pro, який використовується професійними радіожурналістами.

Після того, як усі записи були готові, ми почали зводити всі аудіоматеріали у програмі Adobe Audition CC 2020. Під час монтажу виникали деякі складнощі, адже інтерв'ю були не дуже високої якості. Щоб виправити цей технічний недолік, в аудіоредакторі авторка максимально намагалася знизити шум та покращити якість голосів. За допомогою програми Adobe Audition CC 2020 вдалося зайвих звуків, вирівняти гучність, накласти музику та звукові ефекти. Щоб зберегти автентичність мови респондентів, – адже вони розповідали про власне життя, а не грали за сценарієм, – ми залишили деякі звуки, притаманні їхній манері говоріння.

Готовий подкаст ми опублікували на платформах SoundCloud. Цей сервіс має безкоштовний хостинг, що важливо для авторів-початківців, привабливий та зручний інтерфейс, що необхідно для слухачів. Зареєструвавшись на платформі, ми створили профіль, заповнили дані про подкаст (назву, опис, теги) та завантажили обкладинку. Попередньо обкладинка була зроблена авторкою проєкту в онлайн-редакторі Canva. Для обкладинки ми використали документальну фотографію з публічного архіву та шрифти Peace Sans, 60 кегль і Comfortaa Bold, 24 кегль.

Таким чином, поєднавши документальні аудіоматеріали, фрагменти нарації, музику, звукові ефекти, ми створили історію, яка звучить, у прямому та переносному значенні. Цей подкаст може вважатись повноцінним документальним аудіофільмом, адже має в основі сюжетну лінію, героїв, часові та просторові межі.

Формат подкасту дозволяє повторно прослуховувати окремі моменти епізоду. Це важливо для подкастів на історичну тематику, де є багато дат, подій та імен, які важко запам'ятати одразу. Повторне прослуховування підвищує інформативність подкасту. Важливу роль відіграє тема, адже вона визначає цільову аудиторію. Обираючи тему «Революції на граніті» слухач має бути зацікавленим, усвідомленим та зосередженим на матеріалі, на відміну від тих, хто обирає розважальний контент.

Подкаст можна використовувати з навчальною метою – він орієнтований на так зване покоління Z та міленіалів, які ніколи не чули про Революцію на граніті, а якщо і чули, то не заглиблювалися в подробиці. Його можуть слухати учні, студенти та всі, хто цікавляться темою українських революцій, історією УРСР чи історією повсякденності 90-х років в Україні. Учителі можуть використовувати його у шкільних програмах з історії України, впроваджуючи нові формати в освітній процес. Такі матеріали впливають на формування історичну та громадянську свідомість людини, що є рідкістю серед розважального аудіоконтенту на подкастингових платформах.

Мультимедійна історія «Помаранчева революція»

Поняття «мультимедіа» існувало задовго до появи нових інформаційних технологій. У традиційній газеті чи журналі журналісти розбивали текст картинками та фотографіями для кращого візуального сприйняття інформації. З розвитком цифрових технологій поняття мультимедійності набуло нового контексту. Воно означає поєднання різних медійних форм (тексту, фото, відео, ілюстрації, анімації, аудіо, інфографіки) на одній платформі.

Інтеграція різних типів контенту дозволяє візуально урізноманітнити та структурувати матеріал. Мультимедійність збільшує ефективність комунікації, адже аудиторія активно залучена у процес читання, перегляду, слухання чи фізичного контакту з різними елементами історії. Оскільки кожен формат впливає на різні органи чуттів людини, медіаповідомлення піддається кращому усвідомленню та запам'ятовуванню.

Найчастіше мультимедійний підхід застосовують у журналістиці. Щоб привернути увагу аудиторії, задовольнити її потреби, журналісти експериментують зі способом подачі контенту та типами залученості читачів у зміст розповіді. Так виник новий жанр мультимедійної журналістики – лонгрід (від англ. long – «довгий», read – «читати»). У ньому поєднується великий за обсягом текст з аудіальними та візуальними елементами. Головна мета лонгріду – максимально доступно та широко розкрити тему історії, як художнього, так і документального характеру.

Першим мультимедійним лонгрідом вважають «Snowfall» від «The New York Times». В Україні цей формат використовують такі медіа, як «Радіо Свобода», «Українська Правда», «ТСН.ua» для висвітлення резонансних та суспільно важливих тем, зокрема революцій.

Під час останнього Майдану 2013-2014 років було створено велику кількість фото, відео та аудіоматеріалів. Поєднуючи їх на одній платформі, журналісти прагнули створити ефект присутності читача у подіях наративу. Прикладом таких проєктів є «Історія Євромайдану. Хроніка української

революції» від видання *The Insider*. Автори використали мультимедійний лонгрід, щоб розповісти історію Євромайдану від перших осіб (політиків, журналістів, громадських діячів). Він починається з фонового зображення «воїна Майдану» та звуків покришок, гулу, стукоту, криків інших учасників революції, які лунали під час подій Майдані, та які дозволяють зануритись у відповідну атмосферу. Для структурованості розповіді автори використали таймлайн, тобто дати подій у хронологічній послідовності, про які розповідають герої історії. Текст підсилюють цитати, фотографії, відео та інфографіка. Кожна медійна форма логічно продовжує та розширює наступну. За схожим принципом ми створювали другу частину документального трансмедійного проєкту «Полишені на Майдані» – мультимедійну історію «Помаранчева революція». У розповіді також використовувались частини інтерв'ю з учасниками трьох революцій.

Перш ніж сформувати структуру лонгріду та підібрати мультимедійні елементи, ми обрали платформу для публікації. З усіх можливих онлайн-конструкторів ми зупинились на платформі *Readymag*. Вона має безкоштовну версію та широкий вибір інструментів, які дозволяють комбінувати різні формати, потрібні для створення мультимедійної історії. Також функціонал *Readymag* дозволяє верстати матеріал, який адаптується під різні пристрої (екран комп'ютеру, планшету та мобільного телефону). Це стилістично важливий момент, адже історія має однаково показуватися на різних девайсах, якими користується аудиторія.

На етапі підготовки матеріалів ми вирішили, що історія має розвиватись у хронологічній послідовності і продовжувати задум подкасту «Революція на граніті: історія учасників». Для цього ми застосували інтерактивний таймлайн, на якому зобразили дати найважливіших подій Помаранчевої революції. Такий підхід допоможе краще орієнтуватись у фактах, явищах та тривалості подій, а також структурувати інформацію.

Оскільки помаранчевий колір став символом революції 2004 року, ми вирішили посилити асоціативний ряд і зробити помаранчевий колір домінантним

у дизайні сторінки. У типографії колір створюється за допомогою суміші декількох кольорів і має власний номер за класифікацією Pantone Matching System. Помаранчевий колір відповідає номеру #FF970F формату RGB. Цим кольором ми виділяли фон таймлайну, робили невеликі акценти у тексті та графічних елементах.

Важливу роль у стилістиці лонгріду відіграє шрифт. У сайті та у мультимедійній розповіді ми використовуємо шрифт без засічок під назвою Graphik. Він найбільше підходить для вебсайтів та цифрових історій. Відмінний кегль (розмір) шрифту дозволив нам уніфікувати інформацію та класифікувати її за змістом: заголовок (Graphik Bold 30/38), хронологічні рамки (Graphik Bold 15/19), авторський текст (Graphik Bold 15/19) та цитати учасників трьох революції (Graphik Regular 10/13). Таким чином аудиторія зможе відрізнити види контенту між собою і через візуальне сприйняття розуміти, про що йде мова у тексті. Щоб акцентувати увагу на цитатах як головних елементах трансмедійного нарративу, ми використали зображення лапок також помаранчевого кольору. Схожим підходом користується видання «Радіо Свобода». Варто відзначити, що кожна цитата відповідає заданим хронологічним рамкам, у межах якого вона знаходиться. Пряма мова у тексті має на меті показати особистісний вимір революційного досвіду, який часто відрізняється від офіційної версії у медіадискурсі.

Сам текст має нелінійну структуру (*Додаток Б*). Це дозволяє уникнути монотонності та сприяє активному читанню. При цьому автор дотримувався правил типографіки щодо вирівнювання тексту. У будь-який момент читач може відволіктися, а таке розташування тексту дозволяє швидко віднайти фрагмент, на якому той закінчив. Щоб історія була більш різноманітною та мультимедійною, ми використали документальні фото та відео. Вони дозволяють унаочнити текстову частину та розширювали нарратив історії. Цю революцію респонденти описували дуже стримано та найменш емоційно. Цей

настрій ми і хотіли підкреслити за допомогою текстової та мультимедійної форми.

Короткометражний фільм «Там, де падає небо»

Майдан Незалежності – головна площа Києва, яка отримала таку назву після проголошення України незалежною державою в 1991 році. Саме під час «Революції на граніті» 1990 року площу Жовтневої революції переназвали «зоною вільною від комунізму». З тим пір Майдан Незалежності (або просто – Майдан) стає центром суспільно-політичного життя для всіх українців.

Публічний простір перетворюється на місце масових зібрань, демонстрацій, протестів, акцій, революцій. До інфраструктурної функції додається соціальна. Місце, де кожен може вільно говорити, слухати, взаємодіяти один з одним. Тяглість цієї традиції простежується від народних зборів у Стародавній Греції та віча у Київській Русі. Спільні проблеми гуртують людей їх разом вирішувати. Так було завжди: на кожному Майдані і на кожній революції – Революції на граніті 1990 року, акції «Україна без Кучми» 2000 року, «Помаранчевій революції» 2004 року.

Під час Революції Гідності Майдан став «соціальною мережею», де просторові зв'язки були не такі важливі, як духовні. У соціокультурній парадигмі Майдан став національним символом для українців.

У лютому 2014 року еволюція Майдану як ідентифікація публічного простору дійшла до крайньої точки – меморалізації. Після розстрілів Небесної сотні на вулиці Інститутській Майдан став місцем пам'яті про акти насильства та людей, які тут загинули. Територія свободи та гідності трансформувалась у просторовий меморіал пам'яті. Комеморація Майдану стає новим викликом для науковців, адже піднімає питання колективної та індивідуальної пам'яті декількох поколінь.

Зараз існує чимало документальних фільмів про Майдан, здебільшого вони концентруються на антропоцентричному підході, тобто розповідають про життя та досвід учасників революції. Київський режисер Сергій Маслобойщиков

говорить про феномен індивідуального досвіду, який проявився не як ідеологічний рух, а як індивідуальний учинок кожної людини, яка вийшла на Майдан. Фільм «Український аргумент» є «соціологічним опитуванням» [16] людей різного віку та професій, з різних куточків України. Режисера цікавили не тільки цікавили долі людей, їхня мотивація, психологічний та поведінковий вимір кожного індивіда, але й думки людей щодо відмінності від Помаранчевої революції, про яку він також зняв документальний фільм «Люди Майдану» у 2004 році. Сергій Маслобойщиков говорить не про повторення, а про продовження революції через зміну свідомості українців. Історія обох останніх Майданів – це історія ініціації та дорослішання, розуміння людьми власної ролі в цій історії. Мета обох фільмів – зберегти усні свідчення кожної окремої людини, об'єднавши які, можна збудувати великий наратив про Майдан.

Авторський короткометражний документальний фільм – це спроба переосмислити простір Майдану як невід'ємний компонент спогадів учасників трьох революцій. Ми хотіли уявити Майдан, як простір, де зберігається пам'ять про ці події. Проте найяскравішими є образи з останнього Майдану, коли пролилась перша кров учасників. Небесна сотня – це більше сотні людей, які загинули на Майдані. Розстріли 20 лютого 2014 р. стали кульмінаційною точкою не тільки у нашому фільмі, але й загалом у Революції Гідності.

Назва фільму «Там, де падає небо» виникла після ознайомлення з архівними відеоматеріалами студії Babylon'13. Серед них було одне відео з назвою «Падає небо». Пізніше авторка дізналася, що це слова учасника Революції Гідності Устима Голоднюка, який загинув 20 лютого 2014 року від кулі снайпера. На Майдані хлопець просив сигналізувати про небезпеку висловом «небо падає», щоб не лякати інших активістів. Ми вирішили взяти цю назву, по-перше, щоб увічнити пам'ять героя Небесної сотні. По-друге, це метафора, у якій небо – це щось чисте, асоціативно божественне. Коли воно падає, то торкається землі і поглинає людей. Вони стають янголами.

Для створення короткометражного фільму необхідна авторська ідея, реальна історія, яку автор документує або яка була задокументована до нього, герої, сценарій або орієнтовний план роботи з матеріалами.

Драматургія фільму. Для режисера короткий метр – це можливість експериментувати з формою та змістом твору. Якщо фільм документальний, реальні події переосмислюються за допомогою художніх образів та технік, який використовує автор твору. Зазвичай у короткометражних фільмах «дуже спрощена або взагалі відсутня драматургічна структура» [39]. В її основі лежить фабула (сюжет), що існує за рахунок наративної історії, яку фіксує або створює режисер.

Через обмеженість у часі у короткометражному фільмі зменшується кількість сюжетних ліній, героїв та подій. Вважається, що всі фільми, які тривають від 15 секунд до 45 хвилин, є короткометражними. Тривалість нашого фільму – до 3 хвилин. Цей час оптимальний, щоб тримати аудиторію в напрузі, зробити фільм динамічним та передати головну ідею твору.

У повнометражному фільмі майже завжди головними героями є люди, яким аудиторія може співпереживати і навіть співставляти себе з персонажами. Проте у нашому фільмі головним персонажем є не людина, а місце, точніше проща Майдан Незалежності. Саме там відбувались історичні події, які підштовхнули авторку переосмислити простір, наділити його новим смисловим значенням, зобразити його сучасний вигляд.

Оскільки місце не має таких драматургічних можливостей, якими наділені живі персонажі, його використовують переважно у короткому метрі. Олюднують цей простір спогади людей, які у різний час творили тут новітню історію України. Замість діалогів авторка використала закадрові голоси респондентів, які пригадують епізоди власного життя на Майдані у 2013-2014 рр. Закадровий голос допомагає посилити ключове повідомлення авторки, пояснити зображення, яке глядач бачить на екрані, персоналізувати ці кадри, емоційно заглибити аудиторію у ці події.

У фільмі немає діалогів та ретельно прописаного сценарію. У синопсисі до фільму (*Додаток В*) ми розписали епізоди, які мають фігурувати у фільмі. Епізод – це композиційно закінчений фрагмент фільму. Усього у фільмі 20 епізодів, які розкривають якесь явище, місце чи подію під час Євромайдану або фіксують просторові дедалі під час знімання у 2020 році.

В основі наративу лежать дві сюжетні лінії – події Євромайдану від 21 листопада 2013 року до 20 лютого 2014 року та сучасний Майдан, як він виглядає у 2020 році. За принципами драматургії у фільмі є зав'язка, розвиток подій, кульмінація, розв'язка та відкритий фінал.

Конфлікт твору полягає у протиставленні та порівнянні двох сюжетних ліній: Майдану 2013-2014 року та Майдану 2020 року. Швидка зміна епізодів кожної сюжетної лінії створює напругу і дає можливість конфлікту розвиватись доти, доки він не досягне кульмінації. Підкреслюють контрастність сюжетних ліній аудіовізуальні ефекти та музика.

Ключову роль у сюжеті відіграють деталі. У нашому випадку деталі – це різні частини простору – стела, вулиця, меморіал, пішохідний міст, бруківка, церква. Кожен елемент наповнений смисловим та асоціативним значенням. Біля стели відбулася зачистка Майдану 30 листопада 2013 року, мітингувальники намагались залізти на неї, щоб врятуватися від побиття поліцейськими. У церквах, зокрема Михайлівському соборі, люди ховалися, відпочивали, там їм надавали медичну допомогу. Бруківка – це своєрідна зброя Майдану. Інститутська – це вулиця смерті. Міст – це лінія розмежування мітингувальників та Беркуту.

Кожна деталь важлива в контексті спогадів або ефекту флешбеків. Флешбеки – це композиційний прийом, який порушує лінійну хронологію часовою ретроспективою. Фактично це спогади задокументованих подій, які виділяються у фільмі за допомогою монтажу, звукових чи візуальних ефектів. У фільмі вони уособлюють колективну та індивідуальну пам'ять учасників революції.

Знімання. Знімання відбувались тільки для другої сюжетної лінії. Задум авторки полягав у тому, щоб відзняти Майдан таким, яким він виглядає сьогодні у 2020 році. Під час знімання ми використовували ефект ручної зйомки та суб'єктивної камери, тобто показували зображення таким, як його бачить чи то оператор-документаліст, чи то пересічна людина. Цей прийом дозволив створити ефект максимальної присутності у просторі, побачити його таким, яким бачить його людина за камерою. У художніх фільмах «суб'єктивну камеру використовують для створення саспенсу» [36], тобто сильної напруги та невизначеності у кадрі, де глядач бачить навколишнє, проте не розуміє, що буде відбуватися далі. Саспенс супроводжується драматичною музикою або такою, що створює ефект напруження. Щоб підкреслити атмосферу постапокаліптичності та постмеморіальності, автор знімав Майдан о шостій годині ранку, коли місто тільки прокидається, немає багато людей, а ранкові тіні створюють сірі тони у кольористиці кадрів. Не менш важливу роль відіграє камера, у нашому випадку Sony A6300, технічні характеристики якої дозволяють реалізувати авторський задум.

Монтаж. Мистецька форма фільму реалізується за допомогою монтажу. Як у короткому, так і повному метрі режисер фільму та режисер монтажу – це дві окремі людини. У нашій стрічці ми скористалися послугами монтажера, який зумів втілити авторський задум за допомогою технічного забезпечення та цифрових ефектів. Для реалізації ідеї монтажера користувався синопсисом та архівними матеріалами, який підготував режисер. Монтажер – це людина, яка має розуміти ідею автора та вдало донести її через монтажні склейки.

У фільмі монтажера використав кліповий, асоціативний та контрастний монтаж. Кінцевий результат більше нагадує відеоколаж, у якому поєднуються різні архівні матеріали, документальні кадри, репортажні матеріали, кадри з документальних фільмів та аудіовізуальні ефекти.

Кліповий монтаж – це ускладнена версія паралельного монтажу. Його використовують для того, щоб «показати події, які відбуваються паралельно в

одному або різних місцях». За допомогою цієї техніки автор поєднує два і більше епізодів, які спалахами виникають на екрані і створюють ефект мерехтливого часопростору. Порушуючи просторову та часову цілісність, епізоди «перестрибують» з однієї сюжетної лінії на іншу, з однієї реальності в іншу, створюючи емоційну напругу у глядача. «Агресивна подача» матеріалу не дозволяє відволікатися та спонукає ретельно стежити за епізодами, які швидко змінюються на екрані. Паралелізм посилює художній образ фільму, активізує асоціативне мислення аудиторії.

У фільмі асоціативний монтаж використовується для склейок деталей. Наприклад, портрет Сергія Нігояна на дереві змінюється на його реальну постать. Він наче промовляє до аудиторії з двох світів, які на екрані зливаються воедино. Асоціативний монтаж пов'язує об'єктивну реальність та документальні флешбеки. Цей прийом максимально занурює глядача у зміст твору та викликає емоції. Фільм – це своєрідний «інструмент, за допомогою якого можна наперед передбачити емоції людини та визначати поведінку» [18]. Через це його часто називають емоційним монтажем. Використовуючи звуки пострілів і зіставляючи їх з портретами Небесної Сотні, ми проводимо асоціацію з трагедією та дозволяємо їй відчувати різними органами чуття.

Контрастний монтаж – це прийом, який дозволяє зіставити протилежні за змістом відео, звуки, текст. Він дозволяє краще виділити конфлікт у драматургії твору. Контрастність забезпечує «гостроту стику» [37], викликає безліч асоціацій, допомагає при створенні метафоричності художніх образів. У фільмі це проявляється під час використання спогадів про минуле, у якому авторка не брала участі.

Фільм «Там, де падає небо» актуалізує минуле та репрезентує теперішнє, проте це завжди авторське осмислення, яке відображає сам твір. Його мета – викликати емоцію у глядача, занурити його в історію, яка призводить до співпереживання та рефлексії. Це не завжди може стосуватися героїв, але без

людей Майдан – це просто публічний простір міста, який виконує інфраструктурну та ландшафтну функції.

Ідея короткометражного фільму – зафіксувати сучасний період існування площі та відтворити минуле, яке колись тут вирувало з яскравими деталями та образами. Вони відображають цілу епоху української історії і місце декількох поколінь українців у ній. Переосмислюючи історію, автор творить нову історію свого покоління, спрямовану на майбутнє, беручи з собою минуле.

Висновки до розділу

Три українські революції – це історичні події, які найбільше повпливали на погляди та моделі поведінки суспільства. Революція на граніті стала успішним ненасильницьким політичним протестом проти комуністичної влади в Україні та точкою неповернення до радянського тоталітарного минулого. Помаранчева революція була логічним продовженням попередньої. Вона заклала підвалини до розвитку демократичних та європейських цінностей та призвела до еволюції українського громадянського суспільства. Революція Гідності трансформувалась з мирної акції у політичну революцію, у якій загинуло чимало людей. Вона показала незавершеність соціальних процесів та створила нове покоління, яке продовжує втілювати ідеї студентства 1990 року. Остання революція досі триває у вигляді російсько-української війни на Донбасі. Перед українцями, яких виховав Євромайдан стоять інші виклики, проте вони можуть ознайомитися з досвідом попередніх революцій та людей, які їх творили.

Метод усної історії дозволяє зафіксувати та заархівувати досвід у різному вигляді. Вибрана методологія допомогла нам створити трансмедійний проєкт «Полишені на Майдані». Ми записали 11 напівструктурованих інтерв'ю з учасниками трьох революцій, яких шукали методом «снігової кулі». Найбільш детально респонденти пригадували Революцію на граніті, найбільш розчаровано говорили про Помаранчеву революцію, найбільш емоційними були, коли розповідали про Революцію Гідності. На думку авторки проєкту, ці інтерв'ю були діалогом поколінь, де покоління революціонерів передавало досвід

боротьби за демократичні цінності новому молодому поколінню не тільки в особі інтерв'юера, але всіх, хто буде досліджувати цю тему і продовжуватиме почате 1990 року.

Опрацювавши аудіоматеріали, ми створили різні медійні продукти: подкаст, мультимедійну історію та короткометражний документальний фільм, інтегрувавши їх в одну інтерактивну платформу Readymag. Кожен елемент історії є незалежним один від одного та існує на різних каналах. Проте вони поєднуються та одній платформі та розширюють сконструйований авторкою наратив. Цей підхід допомагає урізноманітнити історію та користувацький досвід аудиторії, спонукає стати співтворцем загальної картини світу.

Репрезентація усноісторичного наративу оприявнюється у трансмедійному проєкті «Полишені на Майдані». Інтерпретація даного наративу може відобразатись як у наукових роботах, так і в публічних історичних чи усноісторичних проєктах. Як інтерв'ю, так і проєкт загалом є емпіричним матеріалом, яким можуть користуватись дослідники різних галузей науки.

ВИСНОВКИ

Науковці визначають трансмедійний сторітелінг як метод створення історій у різних форматах, які розповсюджуються через різні платформи та об'єднані спільним нарративом. Основними структурними елементами трансмедійного сторітелінгу є нарратив історії, формат історій, канал комунікації та аудиторія, на яку вона орієнтована. Відповідно до кожної складової науковці пропонують різні класифікації. Трансмедійний нарратив – це сконструйований всесвіт (storyworld), який визначає загальну тему проєкту, сюжетні лінії (історії), героїв та інші образи. Нарратив поділяється на вигаданий (уявний) та документальний (реальний). Серед науковців, які досліджували трансмедійну історію з точки зору нарративу були К. Калінов, К. Сколарі, К. Молоні.

Нарратив має властивість розширюватись, таким чином до його формування залучений не тільки автор та розробники проєкту, але й аудиторія, яка має можливість генерувати нові сенси та історії. Яскравим прикладом слугує здійснений проєкт «Полишені на Майдані». З одного боку, автор конструює картину світу власної розповіді, а з іншого боку, ця розповідь є частиною загального нарративу у контексті українських революцій. Зі споживача інформації, автор перетворився на співтворця історії.

Канал потрібен для того, щоб поєднувати контент та аудиторію. Від того яким каналом, наскільки вправно та часто аудиторія користується залежить ефективність залучення її в ту чи іншу історію. Це також досліджували К. Сколарі, К. Молоні, Р. Праттен. Важливо використовувати всі можливості та інструменти каналу для того, щоб задовольнити потреби користувачів. Тому визначення каналів та форматів напряду залежить від цільової аудиторії проєкту. Правильно підібраний формат розповіді та платформа для поширення допоможе втілити основні завдання проєкту. На цьому наголошували Р. Гамбарато, К. Молоні та Г. Дженкінс.

Важливою частиною трансмедійного сторітелінгу є його структура. Підходи до цієї частини найбільш дискусійні та різнобічні. Від кількості історій

та того, як вони поєднуються між собою, залежить навігаційний маршрут користувача та рівень його залученості в історію. Щодо кількості історії та способів їх поєднання дослідження проводила Г. Гамбарато та С. Гаудензі. Р. Праттен запропонував типологізувати трансмедійну історію на франшизні проєкти, портманто чи комплекс, де поєднуються два попередні типи. Тип «франшиза» найчастіше використовують для художніх проєктів (фільми, художня література, відеоігри) з вигаданим світом та персонажами. «Портманто» краще підходить для документальних проєктів.

До основних характеристик трансмедійного сторітелінгу ми зараховуємо наявність двох та більше платформ для поширення мультимедійного контенту, створення унікальних історій, які не повторюються, але пов'язані в межах наративу, інтерактивність, що стимулює аудиторію не тільки споживати, а й генерувати контент.

Трансмедійність та інтерактивність у документалістиці знаходяться в одному смисловому полі, спільна мета обох – створити ефект максимального занурення у історію. Інтерактивність полягає у взаємодії з динамічним інтерфейсом, на основі якого користувач формує новий користувацький досвід. Навігаційна система та структура проєкту дозволяють різним частинам наративу об'єднатися в ціле, надаючи можливість користувачу контролювати розгортання історії.

Останнє десятиліття метод трансмедійного сторітелінгу широко використовують для створення документальних проєктів у європейських країнах та у США. Через великі обсяги роботи вони передбачають залучення чималої команди професіоналів різних напрямків та матеріальних ресурсів. Від цього залежить якість контенту та ефективність донесення ключових повідомлень до аудиторії. Поняття «трансмедійний сторітелінг» з необхідністю виводить на суміжне поняття «інтерактивний сторітелінг». Ідеться не про звичний сторітелінг, у якому оповідь розгортається за детермінованою часово-

просторовою архітектурою, а про здатність реципієнта бути її співтворцем у рамках певного трансмедійного середовища.

В Україні цей підхід тільки починає розвиватись. Після Революції Гідності 2013-2014 років автори документальних проєктів та журналісти почали поєднувати історичні події, індивідуальний досвід та цифрові технології. Інтерактивність та різні способи візуалізації задовольняють потребу аудиторії у цікавому та правдивому контенті, який є максимально імерсивним, тобто залучає органи чуття людини та провокує її до емоційної реакції.

Автори документальних проєктів про українські революції звертаються до аудиторії за допомогою різних аудіовізуальних форм та каналів. Вони показують, як для опису складної реальності можна поєднувати мультимедійні елементи, як зробити інтерактивну історію більш персоналізованою та як зберегти цілісність оповіді у нелінійній структурі оповіді.

Можливість інтерактивної взаємодії з історією в будь-якому випадку дає ефект більшої залученості, роблячи з пасивного глядача активного учасника і дослідника. Багато з описаних вище проєктів були створені саме для отримання соціального відгуку і надання майданчика для кооперації, підкреслюючи соціальний потенціал жанру. Звичайно, крім того цей формат є більш інформативним, включаючи в себе безліч прийомів і технік на зразок інтерактивних карт, інфографік, анімації, технології віртуальної реальності. Така багатоплатформеність та полінаративність сприяє створенню єдиної картини світу, окремі елементи яких стають частиною цілого. Кожен такий документальний проєкт стає показовим зразком трансмедійної репрезентації альтернативної історії.

Окрім документальних фільмів лінійного формату, в Україні немає інтерактивних документальних проєктів, які б торкалися теми одразу трьох революцій. Розробляючи концепцію проєкту, ми керувались тим, що такого до нас ще ніхто не робив. «Полишені на Майдані» – це історія учасників трьох революцій 1990 року, 2004 року, 2013-2014 років. Представлення особистого

досвіду та почуттів очевидців реальних історичних подій є особливо складним. Оповіді респондентів виконують одразу дві функції – документацію події та біографічний аналіз. За допомогою методу усної історії індивідуальне свідчення перетворюється на історичне джерело. Це можна назвати соціальною функцією збереження колективної пам'яті. Підготовка вимагала детального ознайомлення з історичними джерелами та науковими працями, які стосуються кожної революції. Пошук респондентів відбувався за допомогою соціологічного методу «снігової кулі», коли оповідачі радили тих, хто теж брав участь у трьох революціях. У цьому нам допомогли особисті контакти та соціальні мережі, які значно пришвидшують процес пошуку та комунікації. Керуючись набутими знаннями з теми, ми підготували орієнтовний список питань щодо кожної революції. Усього ми записали одинадцять інтерв'ю тривалістю близько двох годин кожне. Після повторного прослуховування та транскрибації, у роботу ввійшли вісім інтерв'ю.

Історична та фактологічна частина проєкту була підкріплена науковими дослідженнями у галузі історії та політології, яку авторка опрацювала на етапі підготовки проєкту.

Формат усіх частин проєкту був зумовлений наявністю лише аудіозаписів інтерв'ю. Відтак для репрезентації досвіду респондентів у кожній історії ми використали лише аудіо та текстовий формат.

Перша історія – про Революцію на граніті, представлена у вигляді подкасту або так званого аудіофільму, який триває 30 хвилин. Ми написали сценарій, у якому фактологічна інформація, яку озвучувала ведуча, чергувалась із синхронами-спогадами учасників тих подій. Подкасти досить популярний формат серед молоді, зокрема в освітньому процесі. За рахунок особистих історій, користувач активніше залучений у процес слухання. Подкаст є незалежним медіапродуктом, який опублікований на платформі SoundCloud, та з іншого боку поєднується з рештою на сайті.

Друга історія – про Помаранчеву революцію, представлена у вигляді мультимедійної історії, яка опублікована на платформі Readymag. Як і у першому форматі, вибір був зумовлених наявністю лише аудіоматеріалів. Мультимедійні історії часто використовують у журналістиці, щоб урізноманітнити історію та залучити аудиторію до активного користування. Ми обрали цитати респондентів, які описують перебіг революції та їхнє ставлення до неї. Візуально історія оформлена у вигляді таймлайну (часової лінії), у якій події розгортаються у хронологічній послідовності. Фотографії та відео були підібрані відповідно до контексту самої історії з публічних архівів.

Третій формат – про Революцію Гідності, представлений короткометражним документальним фільмом про Майдан Незалежності, як простір, що пов'язує три революції і людей, які про них розповідають. Революція гідності призвела до сплеску мультимедійних, кросмедійних, менше трансмедійних проєктів. Про останню революцію існує багато документальних фільмів та інших матеріалів, базованих на персональних свідченнях учасників. Ми вирішили переосмислити простір у форматі відеколажу. Як відбувались його трансформації впродовж 6 років після Майдану, як він виглядає зараз і що означає для кожного українця. Протиставлення сучасного Майдану, який автор відобразив під час знімання та флешбеків (документальних відео) з Майдану під час революції відображає турбулентний стан громадян, згадуючи ті жахливі події. До фільму був написаний синопсис з орієнтовними епізодами. Щоб перебувати у межах заданого наративу, ми відібрали синхрони учасників, які подекуди озвучують те, що глядач бачить у кадрах. Окремо відбувався процес знімання Майдану Незалежності та відбір архівних відеохронік. Для монтування фільму ми скористалися послугами режисера-монтажу, а також завантажили відео на YouTube та додали сайт проєкту.

Три основні структурні частини доступні на різних медійних платформах, але при цьому мають спільні наративні ознаки – тема та свідчення учасників

трьох революцій та поєднані на одній платформі Readymag. Вона – безкоштовна і не потребує навичок програмування, які передбаченні при створенні сайту.

Платформа Readymag дозволила втілити творчі рішення автора проєкту у контексті стилістики, навігації та верстки, яку автор розробляв самостійно. Завдяки інтерфейсу та додатковим кнопкам користувачі можуть ознайомлюватись з сайтом так, як самі цього захочуть. Контентні складові сайту мають хронологічну послідовність. Сайт дозволяє візуалізувати наратив, який сконструював автор проєкту та представити широкій аудиторії.

Кожен формат демонструє, як можна працювати з усною історією, медіатизувати її, зобразити широкий революційний досвід респондентів. Можливість безперервного потоку історій дозволяє зміщувати фокуси наративу, створювати нові сюжетні лінії, використовувати різні формати для репрезентації історії. Проєкт має потенціал до розвитку, адже подібних історій – сотні по всій країні. Він також характеризується максимальним залученням глядача, збереженням спогадів та відсутністю авторської нейтральності. Аудиторія має можливість стати співтворцями наративу, зібрати спогади, документальні матеріали інших учасників так, як це зробила авторка цього проєкту.

Трансмедійний сторітелінг дозволяє створити інтерактивний контент, підвищити ефективність донесення основного повідомлення, урізноманітнити фрагменти історій за допомогою медіаформ та публікувати їх на багатьох медіаканалах. Метод трансмедійного сторітелінгу дає можливість пережити унікальний досвід, стати учасником і навіть співтворцем нової історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. 25 років незалежності: нариси історії творення нації та держави / [Г. В. Боряк (кер. авт. кол.), В.В. Головка (координатор проєкту), В. М. Даниленко, С.В. Кульчицький, О. М. Майборода, В. А. Смолій (відп. ред.), Л.Д. Якубова, С. О. Янішевський]; НАН України; Ін-т історії України. – К.: Ніка-Центр, 2016. – 796 с.
2. Акім Г. Стандарти документалістики залежать від совісті і власних меж [Електронний ресурс] / Галімов Акім // MediaLab. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://medialab.online/news/akim-galimov-standarty-dokumentalistyky-zalezhat-vid-sovisti-i-vlasny-h-mezh/>.
3. Арендт Х. О революції / Ханна Арендт. – М: Європа, 2011. – 464 с.
4. Бистрицький Є. К. Передчуття громадянського суспільства // Дзеркало тижня. – 2007. – № 42(671). – С.11–18.
5. Блок М. Апология истории или Ремесло историка / Марк Блок; Академия наук СССР; перевод Е.М. Лысенко; примечания А.Я. Гуревича. – Москва: Наука, 1973. – 232 с.
6. Бусова Н. Виховання влади або Мораль, як нова цінність українській політиці [Електронний ресурс] / Ніна Бусова // Українська правда. – 31. 01. 2005. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.ukrpravda.co.uk/archive/2005/january/31/1.shtml>.
7. Воропаєва Т. Трансформація ціннісних пріоритетів громадян України (1990–2016 рр.) [Електронний ресурс] / Т. Воропаєва – Режим доступу до ресурсу: <https://sworld.education/simpoz7/45.pdf>.
8. Гальчинський А. Помаранчева революція і нова влада / А. Гальчинський. – Київ: Либідь, 2005. – 368 с.
9. Гидденс Э. Устройство общества: очерк теории структуризации / Энтони Гидденс; перевод: И. Тюрина. – Москва: Академический Проект, 2003. – 528 с.

10. Господаренко О. Проблема ментальності у працях М. Блока та Л. Февра: два шляхи розв'язання однієї проблеми / О. Господаренко // Історичний архів. – 2008. – Вип. 2. – С. 10–17.
11. Грицак Я. 26-й процент, або як подолати історію / Ярослав Грицак. – Київ: Фонд Порошенка, 2014. – 135 с. – 136 с.
12. Данилюк С. Подкаст як засіб формування професійної компетентності сучасних фахівців / С. Данилюк. // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. – 2014. – Вип. 34. – С. 153–160.
13. Дворко Н. Интерактивный документальный фильм как феномен цифровой эпохи / Нина Дворко. // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – С. 301–307.
14. Женченко М. Поняття «мультимедіа», «крос-медіа», «трансмедіа» у науковому дискурсі цифрової доби / Марина Женченко. – Київ: Наукові записки Інституту журналістики, 2013. – (Т. 52.). – С. 72–75.
15. Іванишина Л. У мирний час полягли за Україну [Електронний ресурс] / Лариса Іванишина // Кінотеатр. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1684.
16. Іванишина Л. «Український аргумент» [Електронний ресурс] / Лариса Іванишина // Кінотеатр. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1777.
17. Кісь О. Усна історія: становлення, проблематика, методологічні засади // Україна Модерна. – Т. 11. 2006 – С. 7–24.
18. Коневега П. Різновиди телевізійного монтажу [Електронний ресурс] / Павло Коневега. – 2007. – Режим доступу до ресурсу: <http://old.journ.lnu.edu.ua/vypusk7/visnyk07-14.pdf>.
19. Колодій А. Феномен Майдану в контексті пошуку моделі врядування в Україні // Агора. – Випуск 13 : Революція відбулася: що далі? – К.: Стилос, 2014. – С. 22-36.

20. Колодій А. Феномен революції в контексті сучасності / Антоніна Колодій. // Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії. – 2014. – №5. – С. 133–143.
21. Кошкіна С. Майдан. Нерозказана історія / Соня Кошкіна. – Київ: Брайт Стар Паблішинг, 2015. – 400 с.
22. Кросмедіа: контент, технології, перспективи: колективна монографія / за заг. ред. д. н. із соц. ком. В. Е. Шевченко; Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – К: Кафедра мультимедійних технологій і медіадизайну Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2017. – 234 с.
23. Кушнір О. Як створити подкаст, який слухатимуть [Електронний ресурс] / Олексій Кушнір // 2019 – Режим доступу до ресурсу: <https://medialab.online/news/pidkast/>.
24. Лаурен А.-Л. Невідома ціна свободи – демократичні революції у Грузії, Україні, Киргизії / Анна-Лена Лаурен / Зі шведської переклала Наталя Іваничук. – Львів: ЛА «Піраміда». 2013. – 146 с.
25. Лессінг Г. Лаокоон, або Про межі мистецтва і поезії / З німецької переклав Є. О. Попович. – Київ: Мистецтво, 1968. – 302 с.
26. Литвинчук І. Емотивний чинник цивілізаційної кваліфікації / Ірина Литвинчук // Ідентичність і пам'ять у пострадянській Україні / Ірина Литвинчук. – Київ: Дух і літера, 2009. – С. 121–135.
27. Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву / Автор проєкту Оксана Забужко, упорядник Тетяна Терен. К.: Комора, 2014. – 312 с.
28. Лютак О. Застосування теорії поколінь у консультуванні персоналу організації / Оксана Лютак. // Психологія професійної діяльності. – 2019. – С. 94–101.
29. Майдан від першої особи. 45 історій Революції гідності / упоряд. Тетяна Ковтунович, Тетяна Привалко. – К. : К.І.С., 2015. – 320 с.

30. Майдан. Свідчення. Київ, 2013–2014 роки. За редакцією Леоніда Фінберга та Уляни Головач. – К.: Дух і Літера, 2016. – 784 с.
31. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
32. Манович Л. Язык новых медиа / Лев Манович. – Москва: Ад Маркетинг Пресс, 2018. – 400 с.
33. Наумова Л. Документалістика: телевізійний вимір / Лариса Наумова. // «Кіно-Театр». – 2001. – С. 247–254.
34. Обличчя #BABYLON'13. Люди, які творять кінопротест. Частина 2 [Електронний ресурс] // Українська правда. Життя. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://life.prawda.com.ua/ukr/culture/2014/03/4/155363/>.
35. Окара А. Кінець «помаранчевої» казки: 100 днів по тому. Про козацьке «царство справедливості» і про український бунт — безглуздий, але не нещадний [Електронний ресурс] / Андрій Окара // Дзеркало тижня. – 2005. – Режим доступу до ресурсу: https://dt.ua/POLITICS/kinets_pomaranchevoyi_kazki_100_dniv_po_tomu_pro_kozatske_tsarstvo_spravedlivosti_i_pro_ukrayinskiy.html.
36. Орлов П. Приемы: Субъективная камера в кино [Електронний ресурс] / Павел Орлов // tvkinoradio. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://tvkinoradio.ru/article/article607-priemi-subektivnaya-kamera-v-kino>.
37. Параллельный и контрастный монтаж [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://www.evgeny-goman.ru/music/concert_paral.html.
38. Пастушенко Т. Тетяна Метод усної історії та усноісторичні дослідження в Україні / Тетяна Пастушенко. // Історія України. – 2010. – №17. – С. 10–15.
39. Пономаренко М. Специфіка драматургії короткометражних фільмів / Марина Пономаренко. // Екранні мистецтва. – С. 153–168.

40. Прохорова А. Мотиви участі індивідів в протестних подіях Майдану 2013–2014 років / А. Прохорова. // Вісник Львівського університету. Серія соціологічна. – 2017. – №11. – С. 138–147.
41. Революція на граніті: нас можна назвати циніками, які готові загинути за ідею [Електронний ресурс] // Історична правда. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2015/10/2/148579/>.
42. Революція на граніті: як це було? Пригадує Олесь Доній [Електронний ресурс] // Громадське радіо. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://soundcloud.com/hromadske-radio/li7d6b2wgdnf>.
43. Рябчук М. Цінності та ідентичності [Електронний ресурс] / М. Рябчук // Збруч. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://zbruc.eu/node/83879>.
44. Свято Р. Кінофіксації Євромайдану: по гарячих слідах [Електронний ресурс] / Роксоляна Свято // Кінотеатр. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1605.
45. Студентська революція на граніті: Альбом / Авт. Та упоряд. О. Доній. – Київ: «Смолоскип»: «Тріумф», 1995. – 129 с.
46. Тетерюк М. «Майдан» Сергія Лозниці: анатомія масового протесту [Електронний ресурс] / Марія Тетерюк // Кінотеатр. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1683.
47. Титиш Г. Обличчя #BABYLON'13. Люди, які творять кінопротест [Електронний ресурс] / Г. Титиш, А. Береза // Українська правда. Життя. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2014/02/13/152023/>.
48. Тулуп М. Пролітаючи повз золоту добу подкастів [Електронний ресурс] / Маргарита Тулуп // MediaSapiens. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://ms.detector.media/onlain-media/post/12544/2015-02-10-prolitayuchi-povz-zolotu-dobu-podkativ/>.
49. Хантингтон С. Политический порядок в меняющихся обществах / С. Хантингтон. – М.: Прогресс–Традиция, 2004. – 480 с.

50. Хворостина О. Трансмедійний контент / Ольга Хворостина // Кросмедіа: контент, технології, перспективи: колективна монографія / Ольга Хворостина. – Київ, 2017. – С. 130–138.

51. Хочу, щоб люди навчились не розчаровуватись, — учасниця Революції на граніті Анжеліка Рудницька [Електронний ресурс] // Громадське радіо. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://soundcloud.com/hromadske-radio/mqj3y1dhjqde>.

52. Часопис 10 (Революція на граніті) [Електронний ресурс] // 2020 – Режим доступу до ресурсу: <https://www.mixcloud.com/pulsfmua/%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81-10-%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%BD%D0%B0-%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%96%D1%82%D1%96/>

53. Шульц Э. Причины революций: голова или кошелек? / Э. Шульц. // Историческая психология и социология истории. – 2014. – №1. – С. 102–119.

54. Щур М. Історія Революції гідності. Розповідь через найсучасніші світові технології [Електронний ресурс] / Марія Щур // Радіо Свобода. – 28.02.2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.radiosvoboda.org/a/29794403.html>.

55. Definition of podcast noun from the Oxford Advanced Learner's Dictionary [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/podcast?q=podcast>.

56. Dena C. PGA's Transmedia Producer! [Електронний ресурс] / Christy Dena // Christy Dena's Field Notes From Earth. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.christydena.com/2010/04/pgas-transmedia-producer/>.

57. Ferreira C. Transmedia Storyworlds: Digital Games, Transmedia, and Cross-media. A Case Study of Prince of Persia. [Електронний ресурс] / Cátia Ferreira, Hugo Fernandes // Conferência de Ciências e Artes dos Videojogos. – 2014. – Режим

доступу

до

ресурсу:

http://web.ipca.pt/videojogos/Papers/videojogos2014_submission_9.pdf.

58. Finke N. Producers Guild of America Agrees on New Credit: “Transmedia Producer” [Электронный ресурс] / Nikki Finke // Deadline. – 2010. – Режим доступа до ресурсу: <https://deadline.com/2010/04/producers-guild-of-america-vote-on-creation-of-new-credit-transmedia-producer-30751/>.

59. Gaudenzi S. Interactive Documentary: setting the field / S. Gaudenzi, J. Aston. // Studies in Documentary Film. – 2012. – P. 125–139.

60. Gambarato, R. R. Transmedia project design: Theoretical and analytical considerations. // Baltic Screen Media Review, – 2013, – P. 81–100.

61. Holubowicz G. idoc with an “I” as “interactive” [Электронный ресурс] / Gerald Holubowicz // Medium. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: <https://medium.com/@gholubowicz/idoc-with-an-i-as-interactive-a819abe30caa>.

62. Ibrus I. What Is the Cultural Function and Value of European Transmedia Independents? / I. Ibrus, M. Ojamaa, 2014. – International Journal of Communication. – (8). – 2283–2300.

63. Jenkins H. Convergence culture: where old and new media collide / Henry Jenkins. – New York: New York University Press, 2006. – 308 p.

64. Jenkins H. Transmedia Storytelling 101 [Электронный ресурс] / Henry Jenkins // The official weblog of Henry Jenkins. – 2007. – Режим доступа до ресурсу: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

65. Kalinov K. Transmedia Narratives: Definition and Social Transformations in the Consumption of Media Content in the Globalized World / Kalin Kalinov // Postmodernism problems / Kalin Kalinov., 2017. – С. 60–68.

66. Long G. Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company: Master of Science in Comparative Media Studies: Master Thesis / Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, 2007. – 185 p.

67. McCall O. On Adam Curry, the father of podcasting [Электронный ресурс] / Olivia McCall // Born2Invest. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://staging.tasty-throne.flywheelsites.com/articles/adam-curry-father-podcasting/>.

68. Michael R. Ogden. Interactive / Transmedia Documentary: convergence culture meets actuality storytelling / Michael R. Ogden. // Interin. – 2019. – P. 121–138.

69. Moloney K. Multimedia, Crossmedia, Transmedia... What's in a name? [Электронный ресурс] / Kevin Moloney // Transmedia Journalism. – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <https://transmediajournalism.org/2014/04/21/multimedia-crossmedia-transmedia-whats-in-a-name/>.

70. Moloney K. Transmedia Storytelling in Science Communication: One Subject, Multiple Media, Unlimited Stories / K. Moloney, M. Unger. // Springer International Publishing Switzerland. – 2014. – №8.

71. Moloney K. Transmedia Journalism as a Post-Digital Narrative / Kevin Moloney. // ATLAS. – P. 1–37.

72. O'Flynn S. Documentary's metamorphic form: Webdoc, interactive, transmedia, participatory and beyond / Siobhan O'Flynn. // Studies in Documentary Film. – 2012. – №6. – P. 141–157.

73. Pena-Acuna B. Narrative Transmedia as a New Social and Cultural Phenomenon [Электронный ресурс] / Beatriz Pena-Acuna, Alba Maria Martinez Sala. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.intechopen.com/books/narrative-transmedia/introductory-chapter-narrative-transmedia-as-a-new-social-and-cultural-phenomenon>.

74. Pratten R. Getting Started in Transmedia Storytelling: A Practical Guide for Beginners / Robert Pratten. – Seattle: Create Space – (2nd edition), 2011. – 210 p.

75. Scolari Carlos A. Transmedia storytelling: new ways of communicating in the digital age / Carlos A. Scolari. // AC/E digital culture Annual Report. – 2014. – №6. – С. 69–79.

76. Scolari C. A. Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media / International Journal of Communication / Carlos Scolari. – 2009. – (3). – P. 586–606.

77. What Is Storytelling? [Электронный ресурс] // National Storytelling Network – Режим доступа до ресурсу: <https://storynet.org/what-is-storytelling/>.

ДОДАТКИ

Додаток А

Синопис для подкасту «Революція на граніті»

1. Підводка

2. Опис історичного контексту

Синхрон: «Звичайно, тому що часи були дуже цікаві. Десь 1988-1989 роки обговорювалися політичні питання, створювалися політичні клуби різні...».

Синхрон: «У 1988 році все якраз почало там бурлити. І тоді було все: і Гельсінська спілка, і Товариство української мови, Товариство Лева, Народний рух і якраз в ті часи Студентське братство зародилося...».

3. «Осінь народів» у Центрально-Східній Європі

Синхрон: «Вони поїхали в Болгарію якраз потрапили на болгарські протести. Там були протести проти тодішнього комуністичного уряду...».

4. Роль неформальних організацій

Синхрон: «Вона займалась такою просвітницькою діяльністю і то були перші кроки, що я дізнався, що світ не такий як є...».

5. Планування акції та основні вимоги

Синхрон: «Літо 1990-го був час погоджувати оці всі ідеї. Наші хлопці зустрічалися з киянами у Запоріжжі. Там було святкування 500-річчя Запорізької Січ...».

6. Оголошення студентського голодування

Синхрон: «Про акцію я нічого не знав. Першого грудня пройшов великий мітинг. Тисяч 100 зібрав народу проти радянської влади. Але як зазвичай? Прийшли та розійшлися. Не задовго я знав, що ми підемо голодувати. Бо з моїм наметом йшли...».

7. Початок та перебіг голодування

Синхрон: «Я голодував з 2 по 9 жовтня. 9 числа мій батько приїхав на автомобілі і забрав наш намет...».

8. Перша підтримка та провокації

Синхрон: «Ми готувалися трохи до іншого сценарію, більш радикального з точки зору влади, дій влади. Тому формувалося кілька заходів, кілька груп, які би мали виїжджати з періодичністю день-два...».

9. Життя табірному містечку

Синхрон: «Спочатку ми себе називали, на мітингу воно було зоною вільною від комунізму. А потім виникла оця от назва Майдан Незалежності і дехто каже, що це я її придумав...».

10. Створення похідних груп для університетів та заводів

Синхрон: «Тобто ми ходили туди зривали студентів з пар, агітували йти до нас, долучатись, приходити на мітинги. Двічі я туди ходив...».

11. Захоплення університетів та загальноміські страйки

Синхрон: «Я вперше побачив, як перекривають Хрещатик. Зібралася критична маса вже людей, студентів і я побачив це було числа 12-13...».

12. Рішення Верховної Ради

Синхрон: «Вимоги повністю виконані не були, і не було націоналізації, не було нових виборів, є маса варіантів щоб це пояснити...».

13. Результати акції

Синхрон: «Вона дала усвідомлення того, що навколо дуже багато однодумців, вона дала мені середовище, близьких друзів і взагалі просто оточення і друзів, багатьох з них я досі підтримую з ними стосунки. І вони є частиною мого життя. Сформували мене як людину з певними життєвими принципами...».

14. Висновки

Додаток Б

Мультимедійна історія «Помаранчева революція»

весна - літо
2004 рік

Помаранчева революція

“ Для мене вже було зрозуміло, що має настати день, коли відбудеться загострення, відбудеться щось таке, яке було в 90 році.

“ Ми почали активно працювати у червні 2004 року. Метою була просвіта виборців. Це були друквані матеріали, семінари, які проводили для активістів і виборців. Щоб вони спостерігали і знали як фіксувати маніпуляції під час виборів. Ми поширювати їх по всій Україні. Ми знали, як мали відбуватися події та як фальсифікуватимуться вибори.

“ Я був один із засновників громадянської кампанії «Пора» (чорна - ред.) Це була найбільша структура в Україні, але вона все одно була маленька. Я хотів, щоб це була організація, яка б контролювала владу, боролась з корупцією. Тому одразу поставив питання, що ми припиняємо бути порою і стаємо учасниками революції. Частиною революції.

Додаток В

Сінопсис короткометражного фільму «Там, де падає небо»

Дії відбуваються на Майдані Незалежності – головній площі столиці України. Після трьох революцій Майдан набув іншого смислового значення, став символом масового спротиву людей. Поєднання історій та історії в єдиному

просторі конструює нову реальність, у якій люди змінювались. Після перших смертей мітингувальників на вулиці Інститутській взимку 2014 року площа теж змінилась. Вона стала меморіалом колективної та індивідуальної пам'яті. Майдан був точкою відліку кожної революції. Проходив час і все повторювалось, наче по колу. Але які трансформації відбудуться далі з Майданом – покаже час.

Тема: короткометражний документальний фільм про Майдан Незалежності, як меморіал пам'яті, який пов'язує усі три революції в Україні.

Ідея: переосмислити трансформацію Майдану, як публічного простору та меморіалу, який містить у собі пам'ять, яку українці повинні не забувати.

Драматургія фільму

Зав'язка

Intro – нарізка новинних сюжетів про початок Євромайдану.

Візуальні та аудіальні ефекти телевізійних шумів.

Епізод 1.

Сучасний вигляд Майдану у форматі 360.

Синхрон: *«От нам просто в житті випало жити в час розпаду імперії. Тому що розпад імперій це не одномоментна дія. Це дуже тривалий і часом болісний процес».*

Епізод 2.

Нарізка документальних відео з масовими демонстраціями у листопаді 2013 року.

Синхрон: *«Це була реакція на те, що в центрі Києва побили дітей»*

Епізод 3.

Сучасний вигляд вулиці Інститутська (загальний план).

Епізод 4.

Нарізка документальних відео про сутички з Беркутом, побиття демонстрантів, активних протистоянь на Майдані.

Візуальні та аудіальні ефекти телевізійних шумів.

Звукові ефекти (вибухи, крики, шум, вигукування).

Синхрон: *«Я вийшов зі студентами, я не був коли їх розігнали, а тут просинаюся і вже дізнаюся. Тут бац і розігнали».*

Епізод 5.

Загальний план пам'ятників Небесній сотні.

Розвиток подій

Епізод 6.

Нарізка документальних відео про взаємодію людей на Майдані.

Початок активних протистоянь.

Синхрон: *«Ти щось більше, ніж просто ти один. Якщо би ти був один – це одне діло, а тут ти тож є серед тих, хто є такі самі як ти».*

Епізод 7.

Майдан і церква.

Сутички.

Синхрон: *«Ми пішли в костюл і молилися. Було чути вибухи. Люди в сльозах забігали».*

«Я впав, народ зупинився підняв мене і я побіг далі».

Епізод 8.

Майдан у вогні.

Епізод 9.

Середній ракурс пам'ятника «Вічна пам'ять героям Небесної Сотні» та перебивки дрібних деталей.

Епізод 10.

Поміж живих пам'ятників.

Синхрон: *«Я пару разів піднімався. Це страшенно важко».*

Кульмінація

Епізод 11.

Поміж портретами загиблих.

Один портрет – один постріл.

Епізод 12.

Каплиці біля алеї Небесної Сотні.

Епізод 13.

Документальні кадри з Михайлівського собору.

Епізод 14.

Крупний план портретів на алеї Небесної Сотні.

Епізод 15.

Відспівування загиблих.

Епізод 16.

Молитва.

Розв'язка

Епізод 17.

Промовляння мертвих до живих

Крупний план портрету Сергія Нігояна.

Епізод 18.

Документальні кадри живого Сергія Нігояна.

Синхрон: *«Був фантастичний плакат я крапля в океані, який змінює світ. Весь майдан був ними обкесний. Це маленька така блакитна крапля на жовтому полі».*

Епізод 19.

Ефект reverse (зміна кадрів у зворотному порядку).

Алея Небесної Сотні.

Інститутська.

Майдан.

Епізод 20.

Перехід зі стели Майдану Незалежності у небо.

Додаток Г

Інтерфейс головної сторінки сайту

