

УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Гуманітарний факультет
Кафедра філології

**УКРАЇНСЬКА ШКОЛА ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ:
ГЕНЕЗА, ТИПОЛОГІЯ, ЖАНРОВІ ТА
МОВНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Студентки IV курсу
групи ГФ18/Б
Катерини Бортняк

Науковий керівник:
Кандидатка наук із соціальних комунікацій.
Доцентка кафедри медіакомунікацій УКУ
Марія Титаренко

Львів 2022

ЗМІСТ

Вступ.....	3-6
Розділ I. Жанр художнього репортажу: дефініції, ознаки та особливості.....	7-19
1.1. Дефініції поняття «художній репортаж».....	7-10
1.2. Ознаки жанру художнього репортажу та його типологізація.....	10-14
1.3. Історія жанру художнього репортажу	14-19
Розділ II. Історія формування української, польської та американської шкіл художнього репортажу.....	20-41
2.1. Українська школа художнього репортажу: становлення.....	20-28
2.2. Американська «Нова журналістика» 1960-х років.....	28-34
2.3. Польська школа художнього репортажу.....	34-41
Розділ III. Аналіз сучасних українських художніх репортажів на воєнну тематику. Мовно-стилістичні особливості.....	42-77
3.1. Піджанри сучасного українського художнього репортажу.....	42-47
3.2. Специфіка художнього репортажу на воєнну тематику.....	47-51
3.3. Події репортажі перших днів повномасштабного вторгнення.....	51-58
3.4. Репортаж-щоденник. Суб'єктивна рефлексивність.....	58-66
3.5. Приклади подорожніх, портретних та реконструйованих репортажів на воєнну тематику.....	66-77
Висновки.....	78-81
Список використаної літератури.....	82-85

ВСТУП

Робота спрямована на дослідження української школи художнього репортажу, яка формувалася і продовжує формуватися паралельно із світовими тенденціями, американською новою журналістикою, польською школою художнього репортажу, які мали суттєвий вплив на оформлення української школи.

Для побудови власне діахронічної тяглості дослідження ми спиралися на таку **наукову та джерельну базу**: роботи Міхаеля Галлера «Репортаж», Володимира Павліва «Репортаж: між фактами і емоціями», передмови Ярини Цимбал до видань «Шляхи під сонцем» та «Подорожі філософа під кепом», досліджували дисертацію Лілії Шутяк «Новий журналізм у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки». Також ми досліджували текстові записи дискусій із сучасними українськими дослідниками художнього репортажу: Марією Титаренко, Олесею Яремчук, Остапом Сливинським.

Актуальність роботи полягає у важливості окреслення та категоризування української школи художнього репортажу, зокрема – надання швидкої і майже одномоментної рефлексії на репортажі періоду повномасштабного вторгнення росії. Робота покликана зберегти в одному місці найяскравіші приклади таких репортажів та аналіз їхніх мовно-стилістичних особливостей, аби людські історії, описані в них – не втрачалися і були вписані в український воєнний дискурс художнього репортажу. Жанр репортажу – це жива історія свідчень, інколи oral history. Художній репортаж має великий потенціал документування реальності в живому часі, актуалізація жанру зумовлює появу нових платформ медіа і видавництва, які публікують репортажі, наприклад Ukraïner, «Локальна історія», «Човен», «Темпора», «Лабораторія», з'являються конкурси, спрямовані на репортаж – Конкурс художнього репортажу ім. Майка Йогансена («Самовидець») та інші. Наразі також затребувані мультимедійні репортажі з залученням нових інструментів і форматів (фото, анімації, гіпертексту, подкастингу, інфографіки тощо). Художній репортаж активно і стрімко розвивається, модернізується, відповідаючи на запит – документування правди.

Об'єктом роботи є українська школа художнього репортажу, її генеза, особливості та типологізація в контексті розвитку світових впливових шкіл репортажу (зокрема американської та польської).

Предметом роботи є жанрові та мовно-стилістичні особливості українського воєнного репортажу періоду лютого-травня 2022 року.

Мета роботи полягає у вивченні української школи художнього репортажу, її генези (прослідковується когерентність української школи зі світовими – американською, польською), типології та жанрово-стилістичних особливостей із акцентом на воєнну тематику.

Для досягнення мети, ставимо перед собою такі завдання:

- 1) Дослідити дефініції терміну «художній репортаж»;
- 2) Дослідити ознаки жанру та його типологізацію;
- 3) Прослідкувати генезу художнього репортажу;
- 4) Проаналізувати теоретичні роботи дослідників та дослідниць української, польської та американської шкіл художнього репортажу;
- 5) Дослідити піджанри українського художнього репортажу;
- 6) Дослідити специфіку художнього репортажу на воєнну тематику;
- 7) Проаналізувати події репортажі перших днів повномасштабного вторгнення із фокусом на мовно-стилістичні особливості;
- 8) Проаналізувати репортажі-щоденники та їхню мовну стилістику;
- 9) Проаналізувати подорожні, портретні та реконструйовані репортажі та їхню мовну стилістику.

Для досягнення мети ми використовували наступні **методи**: порівняльного аналізу для дослідження впливу світових шкіл, як американська та польська на формування української, а також для окреслення особливостей художніх репортажів, періоду лютого-травня 2022 року, типологічний метод – для окреслення типології жанру художнього репортажу, генетичний метод для дослідження генези жанру, функціональний аналіз – для дослідження функцій та особливостей українського

воєнного репортажу, структурний аналіз – для окреслення структури та конструювання репортажних текстів українського художнього репортажу, а також ілюстративний метод для доведення думок за допомогою цитат з монографій, статей, дискусій. Також для дослідження мовно-стилістичних особливостей українського художнього репортажу у роботі використано загальнотеоретичні та синтетичні методи, такі як пояснення, дедукція, індукція, екстраполяція.

Теоретична та практична цінність роботи полягає у можливості використання її результатів задля окреслення діахронічного розвитку української школи художнього репортажу і компаративного аналізу впливів інших шкіл на неї. Також робота дозволяє оцінити синхронічний зріз жанру українського художнього репортажу за період трьох місяців російського воєнного вторгнення. Дослідження може стати в пригоді для подальших більш ґрунтовних досліджень українського худрепортажу від 24 лютого 2022 року. Аналіз мовно-стилістичних особливостей українського художнього репортажу, проведений у рамках цього дослідження, може стати в пригоді для подальших робіт, спрямованих на визначення цих особливостей в українських художніх репортажах, на заняттях з художнього репортажу на курсах, в університеті чи школі як зібрання готових прикладів для спільного аналізу в групі.

Новизна роботи. За досить короткий час (лютий-травень 2022 року) формування нової гілки українського воєнного репортажу ще не встигли з'явитися ґрунтовні наукові роботи щодо аналізу їх мовно-стилістичних особливостей шляхом якісного аналізу із залученням схеми, яка окреслює ці особливості у когерентності із дослідженням конструювання оповіді та журналістською складовою. Наша робота є однією з перших спроб такого аналізу, що подає когерентний оперативний погляд на український воєнний репортаж періоду лютого-травня 2022 року.

Структура роботи. Робота поділена на три тематичні розділи. У першому розділі, «Жанр художнього репортажу: дефініції, ознаки та особливості жанру», ми мали на меті окреслити дефініції жанру, особливості та ознаки, типологізацію та історію жанру художнього репортажу, починаючи від Геродота. Другий розділ, «Історія

формування української, польської та американської шкіл художнього репортажу», присвячений формуванню окремих шкіл художнього репортажу, пов'язаних із українською школою, адже досліджувати жанр варто у когерентності із іншими школами, аби розуміти контекст і підґрунтя об'єкту дослідження – української школи художнього репортажу і діахронічне прослідковування її розвитку до сучасності.

У третьому розділі, «Аналіз сучасних українських художніх репортажів на воєнну тематику», ми пропонуємо огляд та якісний аналіз найяскравіших репортажів періоду повномасштабного вторгнення, аби на їх пульсуючому та болючому прикладі прослідкувати нову віху у формуванні сучасного українського репортажу, який тепер, від 24 лютого, перейшов в нову фазу, а отже аналізувати довоєнні роботи не було б актуально. Для аналізу ми обрали емпіричний **матеріал** із найбільших репортажних медіа України, як Reporters та Локальна історія, авторства Олександра Хоменка, Марічки Паплаускайте, Анни Семенюк, Віри Курико, Ганни Аргірової, Інни Адруг, Катерини Бабкіної та Христини Терен.

Джерельна база нараховує тридцять сім позицій, п'ять з яких – іномовні.

РОЗДІЛ І

ЖАНР ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ: ДЕФІНІЦІЇ, ОЗНАКИ І ОСОБЛИВОСТІ

Мета першого розділу – це розкрити питання варіативності дефініцій поняття «художній репортаж», прослідкувати історичне формування цих дефініцій та самого жанру. Також важливо проглянути ознаки жанру та його типологізацію. У першому розділі подано історію художнього репортажу як жанру від часів Геродота та першої «оповіді очевидця» Плінія Молодшого.

1.1 Дефініції поняття «художній репортаж»

Перше, ніж перейти до історії та особливостей жанру художнього репортажу, неодмінно необхідно дати дефініцію, а також визначити особливості жанру. Якщо вдаватися до морфологічного аналізу самого терміну «репортаж», то з латинської мови слово *portare* означає «нести, приносити», тоді із префіксом *re-* повністю термін означає «зводити назад», «повертати». У цьому полягає основне ядерне значення жанру: *re-*транслювати побачене, відчуте, почуте і спробуване. Про це ядерне значення згадує і Міхаель Галлер у праці «Репортаж: Навчальний посібник»¹.

Сучасні дефініції (за Володимиром Павлівом) так визначають цей жанр: «Репортаж – своєрідний звіт про події, які спостерігав автор безпосередньо або був їх учасником»². Проте щодо терміну «репортер» і «репортаж» у різних журналістських традиціях зустрічаємо різні конотації: будь-яке повідомлення з місця подій (американська, британська традиції), розгорнутий художній (літературний) репортаж (французька традиція). Для розрізнення власне питомого репортажу і оперативного повідомлення в американській та британській традиціях використовують визначення «оперативний» та «свій» репортаж, де у «своєму»

¹ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник* / Пер. з нім. В. Климченко, В. Олійник; За загал. Ред. В. Ф. Іванова. Київ: Академія Української Преси, Центр Вільної Преси, 2011, с.18

² В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів* // Володимир Павлів. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2015, с. 6.

репортажі тема висвітлюється глибше та повніше, аніж в «оперативному»³. Репортаж у французькому розумінні, literary journalism / narrative journalism в США і художній репортаж в українській традиції виходять за межі сухого інформування: вони інформують, але залучаючи емоції та відчуття присутності.

У праці «Репортаж. Між фактами та емоціями» Володимир Павлів зазначає: «Репортаж – це розповідь про непрості й цікаві історії людського життя з використанням автором вражень, отриманих за допомогою всіх органів чуття людини»⁴. Анна Ютченко у статті «Художній репортаж: між фактом і вигадкою» визначає цей жанр як гібридний, що поєднує журналістику та літературу.

Міхаель Галлер у своєму посібнику «Репортаж» пише, що якщо взоруватися на «репортаж», що має витоки з французької традиції, то це: «Пов'язаний із сучасною журналістикою й поширений нею спосіб викладу, який суттєво спирається на очевидців»⁵.

Якщо ж під «репортажем» розуміти відхід від чіткої прямої до опосередкованості, до якої входить рефлексія опісля події чи ситуації, то таке поняття «репортажу» позначає літературний жанр і творить довкола себе культуру слухання: реферує до читачів, які хочуть щось для себе з'ясувати, а не лише отримати огляд події чи ситуації. Репортаж у цьому значенні літературного жанру є складнішим за репортаж-виклад події навіть тільки у тому, як журналістові потрібно до нього готуватися, осмислювати зібраний у «полі» матеріал опісля та задіювати різні канали інформації, щоби скласти ширшу картину розуміння зумовила подію чи ситуацію.

Історію репортажу як літературного жанру Міхаель Галлер, як і Том Вульф, пов'язує не лише із розвитком журналістики, а прагне розкрити спільні ознаки літератури та журналістики.

³ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.8

⁴ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.3.

⁵ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с. 18

Між американською традицією «нової журналістики» і польською школою репортажу, щодо назви якої досі точаться суперечки, існує суттєва різниця у розумінні межі вигадки та дійсності. Тоді як для американської школи, як казав Том Френч, «навіть вигадане стебло травинки – це забагато»⁶, польська школа розглядає можливість художньої вигадки з метою підсилення емоції. Українська школа, що здебільшого взорувалася і взорується на польський репортаж і американський, який є загальним витком жанру, виросла із літературного середовища, зазначає Олесь Яремчук⁷.

Дослідниця Тамара Денисова називає нову журналістику «новою жанровою модифікацією, в якій об'єднуються нарис, репортаж, мемуари із елементами вимислу, із прикметами художньої, емоційно забарвленої прози»⁸. Науковиця поєднує в один синтетичний напрям журналістику, художню літературу і публіцистику.

Художній репортаж – це межа між літературою та фактом, література факту. Термін «література факту» прижився у польській традиції, а також вживався у радянському об'єднанні Лівий фронт мистецтва (ЛЕФ). Основою у нон-фікшн оповіді є факт, проте без оформлення, яке зустрічається в художньому письмі, він існувати не може. Марія Титаренко визначає зв'язок між фактом і вигадкою у репортажі наступним чином: «факт – це цеглинки, якими вибудовується фундамент будівлі репортажу, а цемент – це суміш, художнє письмо, який ці цеглинки поєднує»⁹.

⁶ А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою // *Літакцент* (web.archive.org/web/20220408081639/http://litakcent.com/2017/12/28/hudozhniy-reportazh-mizh-faktom-i-vigadkoyu/)

⁷ А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою.

⁸ Т. Денисова. *Історія американської літератури* / Тамара Денисова. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012, с. 318.

⁹ А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою.

Рішард Капусцінський у своєму «Автопортреті репортера» пише, що репортерська подорож вимагає певного емоційного надлишку та пристрасті¹⁰. Цей жанр, як ми зазначали вище, є не тільки часово та коштовно затратним, але й емоційно: не всі можуть присвятити йому усе життя. «Крім пристрасті немає іншої підстави це робити. Тим-то людей, які у світовому масштабі займаються серйозним репортажем, досить мало. Зате багато таких, хто за якийсь час каже: з мене досить, - вони відходять, займаються чимось іншим. Із групи репортерів, які їздили світом у шістдесятих роках, залишився у мандрах тільки я»¹¹. Репортер як особа, пише Рішард Капусцінський, залежить від людей, а тому може зробити рівно стільки, скільки йому дозволять: «Бо якщо я з кимось зустрічаюся і знаю, що розмовлятиму з цією людиною тільки годину в житті, бо потім йду далі й уже напевно ніколи її не побачу, мушу усвідомлювати, що я на цю зустріч приречений»¹².

Міхаель Галлер у посібнику «Репортаж» також звертає увагу на розрізнення понять «правда» та «правдивість». Правдивість полягає у тому, щоби добросовісно подати речі такими, які репортер їх побачив. Тут інколи доводиться жертвувати естетичною досконалістю заради правдивості¹³.

Полісемантична природа жанру зумовлює низку дефініцій, які дещо різняться або дублюють одне одного: література факту, художній репортаж, нарративна журналістика, паражурналістика, літературна журналістика, new journalism (тексти американської школи художнього репортажу 1960-1970-х років). У цій роботі ми обрали термін «художній репортаж», наголошуючи на поєднанні літературної художності та журналістського фактажу.

1.2 Ознаки жанру художнього репортажу та його типологізація

Міхаель Галлер у своєму «Посібнику» пропонує три перспективи для аналізу репортажу: історичний, дефініціональний та порівняльний. Лише три разом узяті

¹⁰ Р. Капусцінський. *Автопортрет репортера* / перекл. з пол. Б.Матіяш. Київ: Темпора, 2011, с.11.

¹¹ Р. Капусцінський. *Автопортрет репортера*, с.12.

¹² Р. Капусцінський. *Автопортрет репортера*, с.53.

¹³ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.27.

підходи становлять, за М. Галлером, базис жанру¹⁴. У цій роботі ми теж висвітлюємо ці три підходи, щоправда у іншому порядку: дефініціональний, історичний та порівняльний. Найбільша увага у роботі приділена порівняльному підходу: ми досліджуємо стилістику окремих текстів, написаних у різних піджанрах репортажу (подієвий, подорожній, щоденник, портретний, реконструйований).

Одною з основних ознак жанру репортажу як такого є увага до деталей та здебільшого маргінальних подій та героїв, щоби «виявити приховані закономірності суспільного життя і написати захоплюючі історії, що роблять газетні заголовки»¹⁵ (тут і далі перекл. з англ. цього джерела К.Б.), пише Норман Сімс, теоретик американської нової журналістики.

Володимир Павлів у посібнику визначає деякі з основних функцій художнього репортажу¹⁶:

1. Повідомлення має бути віддалене у просторі і має розповідати про маловідомі події, які б відбулися і без участі автора репортажу, але в яких він брав участь.

До прикладу можна привести подорожніх репортажистів: Артема Чапая, Вітольда Шабловського, Світлану Ославську. Світлана Ославська у книзі «Півмісяць, хрест і павич. Подорожі до Месопотамії» описує ординарні події для сучасної Туреччини за межами курортів і туристичних напрямків. Ці події – частина життя героїв, які не є «правильними» турецькими громадянами: християни, езиди, біженці, сирійці та інші. Ці події, віддалені від українського читача просторово і культурно, відбуваються і без присутності авторки, вона лише записує ці історії, бере участь у незалежних від неї подіях, як-от політичні пертурбації чи функціонування табору для біженців.

¹⁴ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.16.

¹⁵ N. Sims. *The Art of Literary Journalism // Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction* / ed. by Norman Sims, Mark Kramer. New York: Ballantine, 1994, с.3.

¹⁶ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.12.

2. Повідомлення торкається суспільно важливих тем, які не пов'язані із подіями у публічному житті читачів.

У ядрі кожного репортажу є проблема, постать чи місцевість. Теми художніх репортажів в ідеалі мають подвійне дно: власне тематичне (розповідь про історію турчанки (репортаж В. Шабловський «Вбивця з міста абрикосів»), ромську громаду (К. Чикунова «Я ж не дурак!»), як відбувається свято Шам-ель-Нессим в Єгипті (П. І. Кальвас «Єгипет: харам, халяль») і загальнолюдська ідея (викриття становища жінок у південній Туреччині, інтеграція у суспільство громади, яка і досі є відкинутою і потерпає від упереджень, жорстокість щодо тварин, яка виправдовується релігією). Ці приклади взято з книг П'єтра Ібрагіма Кальваса, Вітольда Шабловського, Ксенії Чикунової для ілюстрації функції та мети репортажу – поговорити про важливі і часто вічні та глобальні речі, нерозв'язані питання, зустріч із іншим та його прийняття чи засудження через сторітелінгову оповідь, яка апелює до відчуттів і почуттів людини.

3. Репортаж має сприяти доланню бар'єрів між взаємозамкнутими суспільним групами.

До прикладу серія репортажів Альони Мартинюк про життя у монастирі розкриває шлях до розуміння замкнутого монашого суспільства для широкого загалу. Сюди ж само можна додати репортажі Ксенії Чикунової про ромські спільноти. Обидві суспільні групи: монаші і ромські є взаємозамкнутими до суспільства, яке їх оточує, і художні репортерки намагаються долати бар'єри замкнутості і сприяти порозумінню між обидвома сторонами, адже самі у такому випадку є посередницями між двома світами, яким треба співіснувати.

«Метою репортажу є донести головні враження від події за допомогою всіх п'яти органів чуття журналіста. На відміну від журналістського розслідування чи аналітичної статті, репортаж нічого не доводить, а лише показує. Відповідає на

запитання – «як це відбувається/відбувалося?»¹⁷, - пише Володимир Павлів щодо основної мети художнього репортажу як такого.

Маріуш Щигел звертає також увагу на деталь у художньому репортажі:

«Деталь будує текст, вона – його основа. Деталь – це людське, вона допомагає людині запам'ятати історію. Деталь привертає увагу читача. Загальник – це вбивця репортажу»¹⁸, – пише Маріуш Щигел і додає, що радить студентам писати не, наприклад, що «вони познайомилися на фабриці фортепіано», а «познайомилися, поліруючи клавіші». Увага до деталей є так само одним із чотирьох основних принципів американської нової журналістики.

Володимир Павлів розділяє репортажі на три види: за форматом, за призначенням і за тематикою.

За форматом репортажі, на думку дослідника, діляться на доподієві, післяподієві та ситуативні. Доподієві репортажі готуються перед запланованою або ймовірною важливою подією, як-от приготування до виборів, переддень фестивалю, олімпіади. Післяподієві репортажі робляться після події, але коли не зовсім зрозуміло, які вона матиме наслідки чи як розвиватимуться подальші події. Ситуативні репортажі описують якусь неочікувану екстрену подію: аварію, злочин. Схожий розподіл пропонує і Жан Домінік Буше, коли доподієві, післяподієві та ситуативні репортажі описує як холодний, теплий і гарячий¹⁹ відповідно.

За призначенням репортажі (за розподілом Володимира Павліва) бувають інформативні, проблемні, дескриптивні та розважальні²⁰. Інформативний має на меті роз'яснити читачу те, що він не знав. Проблемний розкриває суть / загрози

¹⁷ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.12.

¹⁸ М. Щигел. *Море в краплі води* / перекл. з пол. О. Сливинський // *Літакцент*(web.archive.org/web/20220319062630/http://litakcent.com/2016/10/13/more-v-krapli-vody/)

¹⁹ Жан-Домінік Буше. *Репортаж у друкованій пресі*: Пер. з франц. / Інститут Масової Інформації. Київ: 2003, с. 19

²⁰ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.14

певної проблеми. Дескриптивний репортаж, за визначенням Володимира Павліва, описує невідомі і часто приховані явища, що містять в собі щось важливе чи цікаве для читача. І останній, розважальний, як випливає з визначення, має на меті розважати читача: описати подорожі, допомогти із організацією дозвілля тощо.

За тематикою репортажі поділяються дуже різнопланово. Міхаель Галлер, наприклад, наводить так звані «трендові теми». Тренди зачіпають, на думку Міхаела Галлера, не тільки окрему людину, але групу людей: країни, регіону, певного суспільства чи людства загалом.

«Трендом може стати багато що: мода та вирази, погляди та способи мислення (тоді це «дух часу», котрий сам є трендом моди) – але також політичні та соціальні зміни»²¹, - пише Міхаель Галлер щодо трендовості тем.

Художній репортаж має тематичні різновиди, зважаючи ще на те, що є в центрі оповіді: людина, подія, проблема, подорож. Марія Титаренко у своєму курсі з художнього репортажу фокусується на такому розподілі: реконструйований репортаж, портретний репортаж, подорожній репортаж, проблемний репортаж та гастрономічний, екологічний, соціально-побутовий, репортаж-інтерв'ю, подієвий, військовий, експериментальний, гонзо-репортаж.

Палітра типологічна репортажу не стала, адже із розвитком жанру, з'являються нові різновиди і гібридні форми (репортаж-нарис, репортаж-інтерв'ю, репортаж-листування, а також мультимедійні репортажі із залученням подкастів, графіки тощо).

1.3 Історія жанру художнього репортажу

Історію художнього репортажу, як пише Володимир Павлів, варто розпочати від Геродота – одного з найвизначніших авторів, що подавав свої записи від імені очевидця²². Міхаель Галлер у посібнику «Репортаж» так само згадує Геродота як автора перших подорожніх нотаток і використану тоді форму оповіді – «Logoі»,

²¹ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.140.

²² В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.6

коротких завершених повідомлень – розвинув до мистецького жанру. «Він завжди намагався порівнювати чуже із знайомим – праформу репортажу»²³, – пише Міхаель Галлер. Звісно, подорожні *Logoi* Геродота ще не були репортажами у сучасному розумінні і такими, які є предметом даної роботи, але вони мають в основі одну базу: описовість, прагнення порівняти, аби зрозуміти, і динамічний характер.

«Подорожній репортаж виконував функцію долання відстаней для слухачів та читачів, щоб наблизити далеке й невідоме. Невідоме розкривається через враження репортера, про яке він хоче розповісти»²⁴, - пише Міхаель Галлер

Міхаель Галлер також звертає увагу на оманливість терміну «подорожні нотатки» — так, в основі є подорож і автор дійсно прокладає маршрут, але на свій розсуд. За рідким винятком репортаж – це хронологічна вертикальна лінія, частіше автор обирає «скелетом» репортажу рефлексивні мітки оповіді, вибудовує сюжет згідно із точками напруги у переживаннях, рефлексіях, що не обов'язково розгортаються у хронологічно правдивому порядку²⁵.

Міхаель Галлер визначає шість ознак²⁶, чому ці історії чіпляли людей і чому репортаж як такий чіпляє і зараз. Першою є проста людська цікавість: читачі просто хочуть дізнатися невідоме. Друга ознака – це бути проінформованими, щоби розумітися на тому, що цікаво. Репортажист має вміти доносити, пояснювати (часом залучаючи тих, хто знається краще) предмет репортажу, порівнювати із відомим читачу, створюючи «гачки», до яких можна прикріпити нову інформацію. Разом з інтересом, пише М. Галлер, у читача виникає бажання присутності: допитливість, а також бажання пережити враження автора, як свої власні. З цього виводиться одне з основних правил репортажу-літературного жанру: сенсильність, доторковість до всіх органів чуття, аби перенести читача в умови події чи ситуації, тоді і враження стають ближчими. Наступна ознака – це те, що

²³ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.20.

²⁴ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с. 40.

²⁵ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с. 40.

²⁶ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с. 43.

читач, переживаючи враження, хоче стати учасником події, вийти за межі свого життя до життя світу. І останнє – це наближення далекого: автор не ставить собі за мету переказати свої подорожі, а натомість допомогти читачу вийти за межі своєї життєвої, географічної і культурної ситуації.

До «перших репортажистів» (а радше — псевдорепортажистів) можна зарахувати пізніших мореплавців часів Великих географічних відкриттів: Америго Веспуччі, Марко Поло, Христофора Колумба. Вони привозили історії з-за географічного і культурного кордону, розповідали з уст очевидців. Проте є різниця між нотатками Геродота і мореплавців: останнім йшлося не стільки про пояснення та розширення світогляду, скільки про здобуття майна та влади. Іспанські та португальські мореплавці, насамперед, писали захопливі історії для королівського двору, а інколи – для банків, які надавали фінансування експедиціям. Таким чином, репортаж псевдорепортажистів мав мету не інформувати і наблизити далеке, а вихвалити мореплавця, команду, аби отримати з подорожі зиск. Місцеві мешканці, пише Міхаель Галлер²⁷, зображалися мореплавцями карикатурно та інколи – злими дикунами, щоби ратифікувати власне право на пограбування та завоювання їхніх земель. Ці псевдорепортажі зосереджувалися здебільшого навколо предметів: золота, корисних копалин, а також – творили міт, як легенда про Ельдорадо. Небезпека таких мітів у створенні хибної картини і не наближення далекого, а навпаки – віддалення і так далекого. Репортаж акцентує на спільності, знаходженні консенсусу і намаганні зрозуміти, псевдорепортаж мореплавців – на відмінностях, підсилює і підкреслює їх і змушує вважати небезпечними, а отже – захищатися. «Антиінформування з метою самостраховки міститься відтоді у багатьох псевдорепортажах з кризової зони Близького Сходу»²⁸, — пише Міхаель Галлер.

У новітній історії подорожніми оповідями займалися письменники, серед яких Володимир Павлів називає французького класика Еміля Золя²⁹. Міхаель Галлер пише про німецьку традицію і, на його думку, там подорожня повість увійшла в

²⁷ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.25.

²⁸ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.25.

²⁹ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.7

моду опісля куртуазної барокової поезії у XVII ст у якості пригодницького роману. Про пригодницький роман згадує і Том Вульф, коли пише про Даніеля Дефо у контексті англійської літератури реалізму.

Є також інша складова репортажу, яка розвивалася поряд із подорожніми нотатками і зараз є складовою сучасного репортажу – повідомлення від очевидця. Основна відмінність від подорожніх нотаток повідомлення очевидця полягала в тому, пише Міхаель Галлер, що очевидець не є вільним у формуванні теми на власний розсуд, натомість автор подорожніх нотаток сам обирає свій маршрут і тим самим інсценує свою тему. Присутність очевидця здебільшого випадкова.

Повідомлення очевидця мали на меті долання бар'єрів, як і подорожні нотатки, проте репортаж з вуст очевидця «діє як міст до подій, які відбуваються і без журналіста»³⁰.

Одним з перших повідомлень очевидця Міхаель Галлер називає опис Помпейського землетрусу Гаєм Плінієм Молодшим на прохання історика Тацита. Цей текст, безумовно, містить і елементи подорожніх нотаток, але треба враховувати, що Пліній Молодший не їхав спеціально в епіцентр лиха, аби написати репортаж. Тут само Міхаель Галлер згадує про відгалуження у понятті «журналіст» – «кореспондент»³¹, який є очевидцем заходів.

У британській журналістській традиції слави оповідача «з уст очевидця» зажив у 1850-х Вільям Говард Рассел: кореспондент «The Times», який освітлював російсько-британську війну у Криму³². У книзі «Нова журналістика» Том Вульф проводить паралелі від художнього репортажу в Америці 1960-х до англійської літератури реалізму на чолі із Чарльзом Діккенсом, Даніелем Дефо, Самуелем Річардсоном, хоча і зазначає, що вони, на його думку, нон-фікшну не писали. «Форма щоденнику зняла тиск сюжетної лінії і дозволила довільну суміш спостережень з міркуваннями та саморефлексією»³³. Тут до прикладу схожої

³⁰М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.40.

³¹М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.33.

³²М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.38.

³³М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.25.

суміші у німецькій традиції М. Галлер наводить подорож Гете до Італії у 1786-1788 роках. На зміну літературі реалізму приходить романтизм, де реальний світ слугував лише «подразником» для створення видуманих героїв і сюжетних ліній. Уява вивисується над реальним світом, через що проходить перше ієрархічне розділення між літературою та журналістикою³⁴. Пертурбації у літературному світові Європи дали свій вплив на американське розуміння літератури та журналістики, а точніше – їх розділення. Про це трохи згодом згадуватимемо у розділі щодо американської школи репортажу та чому там «нову журналістику» сприймали спочатку ворожо.

У німецькій традиції Міхаель Галлер виділяє письменника 18-го сторіччя Йоганна Готтфріда Зойме, який визначив основні «ремісничі» правила написання репортажу³⁵:

- Документація (розслідування і пошук)
- Автентичність (огляд первинних джерел)
- Достовірність
- Безпосередність (здіяння усіх органів сприйняття)
- Добросовісність (тему сприймати важливіше, ніж себе)

Зойме, на думку М. Галлера, одна з основних постатей у подорожній репортажній літературі, що оформилася у репортажну ще не до кінця.

Сучасний репортаж поєднує у собі вже згадані види «подорожніх нотаток» і «повідомлення очевидця». Тематичними полями сучасного репортажу, виходячи із історичного формування, Міхаель Галлер визначає³⁶:

- За фасадами суспільства;
- Віддалене від десь там з світового села
- Примітні або видатні сучасники

³⁴ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.26.

³⁵ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.28.

³⁶ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с. 43.

Вид теми сучасного репортажу, пише М. Галлер, це події та враження з місця, що творять зображувальний, розповідний чи описовий текст із посередницькою послугою, яка полягає у доланні соціальних чи просторових відстаней і психологічних бар'єрів. Основна функція сучасного репортажу – зробити публіку учасником.

Таким чином, слово «репортаж» з латинської мови означає «звести до купи, перенести», а отже мета жанру – перенести відчуття і образи до читача максимально точно і відчуттєво. Одна з основних ознак репортажу – увага до деталей. Функціями художнього репортажу за В. Павлівом є оповідь про маловідомі події, доторкання до суспільно важливих тем, які не пов'язані із подіями у публічному житті читачів, репортаж має сприяти доланню бар'єрів між взаємозамкнутими суспільними групами.

Історію жанру варто відстежувати від Геродота та його подорожніх нотаток. Одним з перших повідомлень очевидця є опис Помпейського землетрусу від Гая Плінія Молодшого на прохання Тацита. До «перших репортажистів» можна зарахувати Марко Поло, Америго Веспуччі та Христофора Колумба, проте для них менше йшлося про наближення далекого, а більше – про здобуття влади та земель. У новітній історії подорожня повість ввійшла в моду із Емілем Золя опісля куртуазної барокової поезії, пише М. Галлер. У британській репортажистиці вирізняється Вільям Говард Рассел, кореспондент «The Times». Паралелі до репортажного письма також має Чарльз Діккенс, Самуель Річардсон і Даніель Дефо. В німецькій традиції М. Галлер виділяє письменника Йоганна Готтфріда Зойме, який визначив основні правила репортажу: документація, автентичність, достовірність, безпосередність та добросовісність.

Отож, різноманітність витоків жанру зумовлює його неоднорідність, полісемантичність, яка утворює цілу низку дефініцій, ознак, що можуть суперечити в межах різних і навіть тих самих традицій.

РОЗДІЛ II

ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ, ПОЛЬСЬКОЇ ТА АМЕРИКАНСЬКОЇ ШКІЛ ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ

Метою другого розділу було предметно розглянути основні віхи формування української школи художнього репортажу та польської і американської, які мали значний вплив на формування жанру на теренах України. Історію української школи сміливо можна розпочинати від репортажів 1920-х років та таких авторів, як Майк Йогансен, Дмитро Бузько, Гео Шкурупій, Олександр Мар'ямов, Микола Трублаїн, Валер'ян Поліщук, Сава Голованівський та Софія Яблонська. У розділі визначено основні правила українського художнього репортажу за Костем Котко. Згадано також сучасних авторів як Артем Чапай, Христина Шевчук-Старицька, Світлана Ославська, Олеся Яремчук, Ольга Карі, Віра Курико, Лесь Белей, Олег Криштопа, Павло Стех, Катерина Бабкіна, Андрій Бондар. Також у другому розділі згадано історію формування американської «Нової журналістики» у 1960-х, знакові імена для неї і основні правила художнього репортажу. В американській школі вирізнялися такі автори як Гай Таллес, Гантер Томпсон, Джиммі Бреслін, Джоан Дідьйон, Том Вульф. Останньою у розділі згадана польська школа репортажу, її формування і постаті: Лідії Осталовської, Войцеха Гурецького, Яцека Гуго-Бадера, Войцеха Ягельського, Малгожата Реймера, Войцеха Тохмана, Філіпа Спрінгера, Вітольда Шабловського, Рішарда Капусцінського.

2.1 Українська школа художнього репортажу: становлення

Володимир Павлів пише, що репортаж як журналістський жанр в Україні виник разом із сучасною журналістикою, коли остання почала активно розвиватися із появою друкарської машинки і такої якості, як масовість.

Складнощі у розвитку жанру художнього репортажу на теренах України були пов'язані із політичними подіями: перш за все із становищем української незалежної журналістики після розвалу Радянського Союзу. Художній репортаж – жанр трудомісткий і потребує значних грошових і часових ресурсів, чого на початку незалежної України було недостатньо. Так на деякий час з української

журналістики зникають «елітарні» жанри: памфлет, фейлетон, нарис, репортаж, пише Володимир Павлів³⁷. Молода українська журналістика, зокрема – і репортаж, вчилася на закордонних прикладах: польських, білоруських, німецьких, американських. Проблема постає з гонитви за сенсаціями і засиллям елементів шоу у жанр, пише Володимир Павлів. З цим зіткнулася світова журналістика і українська зокрема. Є велике протистояння між журналістикою як товаром, такою, що комерціалізується і журналістикою, яка ґрунтується на пошуках правди про людину як таку, зазначає Володимир Павлів. У книзі «Автопортрет репортера» Рішард Капусцінський бачить вихід і компроміс у цьому питанні через елітаризацію жанру і акцент на рефлексіях:

«Напрямок розвитку цього жанру, який у нас називається репортажем, є його еволюція в бік есеїзації, себто в бік рефлексії, оскільки чистий опис забрали кінокамера й телебачення...Репортаж, що обмежується чистим описом, не має майбутнього»³⁸.

В українській традиції подорожніх нотаток яскраво виділяється мандрівниця та кінорежисерка початку ХХ століття Софія Яблонська. У 20 років дівчина поїхала до Парижу із мрією стати акторкою і знялася навіть у невеликій ролі. Згодом вона починає подорожувати: так з'явилася у 1932 році книга «Чар Марока». У книзі вона описує свої небезпечні подорожі до Сахари, де жили ще не підкорені французами араби і вона мало не потрапила у полон до тубільців. У Мароко, зрештою, як і у Франції, Софії доводиться постійно пояснювати, що вона – українка, а це не дорівнює росіянки чи польці:

«Я стала пояснювати йому різниці між нами та руськими, нарисувала мапу України та її сусідніх країн, щоб він краще зрозумів її положення, врешті, сказала я, що нас є біля сорока мільйонів та що Україна у півтора разів більша за Францію. Ці пояснення я знаю краще за молитву, бо частенько трапляється мені повторювати їх

³⁷ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.9

³⁸ Р. Капусцінський. *Автопортрет репортера* / перекл. з пол. Б.Матіяш. Київ: Темпора, 2011, с.85

французам та іншим чужинцям, що нічого не знають про наше існування»³⁹, - пише Софія Яблонська у книзі «Чар Марока».

Тимофій Гаврилів на ресурсі «Збруч» аналізує стилістику тексту «Чар Мароко» і пише, що він побудований на протиставленнях і наголосах:

«Так творяться полюси, а між ними – напруга діалогічності: шкіц «У каварні» versus «Чай у каїда», кава проти чаю, штучність проти невимушености, «цивілізація» проти «природности»⁴⁰.

Ще одна знакова книга Софії Яблонської – подорожні нотатки з Китаю та Індокитаю «З країни рижу та опію», написані у 1932-1935 роках. Авторка описує складнощі фільмування у країні, де люди вірять, що камера забирає душу, досі використовують публічну смертну кару і ворожо та з острахом ставляться до чужинців. В іншій книзі, «Далекі обрії», написаній під час довколосвітньої подорожі у 1934-1935 роках, Софія Яблонська викладає свої роздуми у щоденниковій формі, щоби описати зникаючі народності, думки щодо колонізації та багато іншого.

Усі три книги: «Чар Мароко», «Далекі обрії» та «З країни рижу та опію» були перевидані у 2018 в рамках проєкту «Теура. Софія Яблонська» видавництва «Родовід», щоби повернути у дискурс української літератури забуту репортерку.

Олеся Яремчук розповідає також про Майка Йогансена як одного з авторів подорожніх текстів в журналі «Нова генерація», що виник у 1926-1927 роках. У центрі цих текстів – рефлексії та іронія, ґрунтована на правдивому факті подорожі. Олеся згадує, що у Йогансена такої іронії дуже багато, що, на її думку, спосіб обійти систему та ідеологію радянської тоталітарної машини⁴¹.

³⁹ Т. Гаврилів. Чар Марока // *Zbruc* (<https://zbruc.eu/node/48925>)

⁴⁰ Т. Гаврилів. Чар Марока.

⁴¹ А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою.

Український репортаж почався з літературної сфери, каже Олеся Яремчук, у нас йшлося про творення нового жанру: літератури факту, схоже явище відбувалося і в польській, і в американській традиціях, але про це – згодом.

«Вдавалися дуже часто до нарисів. Тоді йшлося про подорожні нотатки, записи. Ми знаємо про Майкла Йогансена – власне, його називають одним із засновником української репортажистики 20-х років. Він сказав: “Я закладаю новий жанр в української літературі”», — каже Олеся Яремчук.⁴²

Видавництво «Темпора» від 2016 року розпочало серію «Наші 20-ті», в якій зібрало зразки української масової літератури 1920-1930 років. Прицільно книги «Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років», «Подорожі філософа під кепом», що вийшли у 2016 році зосереджені саме на українському художньому репортажі, у якому тоді привалювала тема подорожніх нарисів.

«Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років» містить п'ять подорожніх художніх репортажів шести письменників: Дмитра Бузька, Гео Шкурупія, Олександра Мар'ямова, Миколи Трублаїна, Валер'яна Поліщука та Сави Голованівського. Ці автори відвідали як і Україну, так і закордон. Дмитро Бузько і Гео Шкурупій плавали Дніпром, Олександр Мар'ямов писав свої роботи про Ірак та Іран, а Микола Трублаїн відвідав тропіки. В. Поліщук зосередився на Норвегії, Швеції і Фінляндії, а С. Голованівський – на фашистській Італії. Так, українські репортажисти, попри складну ситуацію із цензуруванням, а також особливими умовами для того, щоби покинути колишній СРСР, писали свої рефлексії щодо інших країн – іншого світу, прикрашаючи і загортаючи їх в іронію, щоби таки сказати те, що прямо говорити було не можна.

Ярина Цимбал у передмові до «Шляхів під сонцем» називає український репортаж 20-х років «фліртом із нарисом», копіюючи фразу з критики Петра Мельника, що вважав цей флірт «пристановищем халтурників»⁴³, зокрема і тому, що на початках

⁴² А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою.

⁴³ *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років* / упоряд. Я. Цимбал. Київ: Темпора 2016, с.13.

жанр не мав не те щоби чітких критеріїв – навіть назви. Репортаж 20-х – явище складне та багатогранне і почати описувати цю традицію варто від створення журналу «Нова генерація» у 1927 році, де з'явився подорожній нарис Дмитра Бузька та Гео Шкурупія «Старим Дніпром в останній раз» – одних з першопрохідцев репортажу 20-х років. Цей же репортаж відкриває збірку видавництва Темпора «Шляхи під сонцем». Одразу через рік, у 1928, з'являється «Універсальний журнал», де публікувалися матеріали у жанрі газетного нарису.

Жанр тодішнього репортажу розвивався за допомоги футуристів, насамперед таких як Гео Шкурупій, Майк Йогансен, Олександр Мар'ямов, Микола Трублаїні, Валер'ян Поліщук, Сава Голованський, Олексій Полторацький – це вони випрацьовували нову есенцію із жанрів журналістики та літератури, що вже існували. Так звана фактова література (не плутати із літературою факту російського збірника ЛЕФівців, що вийшов у 1929 році) дозволяла комбінувати підхід до організації матеріалу, що був – фактом у завершену невелику історію, яка читалася б як художня література. «Вона дозволяє повно використовувати фактовий матеріал з будівництва, не деформує його схемами старої літературної побудови, але організовуючи його в певну систему, у твір, що виконує активну будівничу роль у загальних умовах перехідної доби»⁴⁴.

Проблемою теоретизації художнього репортажу займалися футуристи і теоретики лівої прози, намагаючись визначити, чим же є новий жанр: подорожі, нарис, літературний репортаж, фактаж, а також вивести критерії цієї нової есенції. Ярина Цимбал цитує Петра Мельника, який у статті про фактову літературу писав, що «непорушною схемою репортажного жанру є формальне об'єднання матеріалу довкола авторової подорожі»⁴⁵. Український футуристичний репортаж від вищезгаданої ЛЕФівської «літератури факту» відрізнявся передовсім організацією та оформленням фактів. Для ЛЕФ була важлива послідовна і чітка фіксація фактів, тоді як українські футуристи визнавали суттєву роль літературної обробки цих

⁴⁴ *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*, с.7.

⁴⁵ *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*, с.8.

фактів і емоційний вплив на читача. «Випинаючи факт на перше місце як кров і плоть літератури, вони переходять від факту-схеми до фабулізації факту», - що означає вмілий монтаж фактів у системі літературно-формальних способів роману, повісті, оповідання»⁴⁶. Олександр Полторацький називав фактаж (себто репортаж у розумінні предмету цієї роботи) ритмікою фактів і подорожній фактаж аж ніяк не є «популярною географією». У цьому Полторацький і бачив небезпеку: «розібрати» машину по гвинтиках і – не скласти назад, описати подорож покілометрово і – не мати історії⁴⁷. «Роман вимащує речі поетичним вазеліном, і до них бридко стає торкатися»⁴⁸, - пише Полторацький і тим самим виражає орієнтованість на фактичність і реалізм у новому напрямі.

Книга «Подорожі філософа під кепом» є збіркою з п'яти репортажів Майка Йогансена, які він писав зі своїх подорожей до єврейського поселення, Дагестану, Казахстану, болгарського національного району і Дніпро-бузького лиману. У післямові до ранішого видання репортажів під назвою «Три подорожі» у 1930 році, Майк Йогансен написав, що створив новий жанр, проте – не назвав його. Перш за все, він відомий своїми подорожніми нарисами, але також писав нариси для «Універсального журналу» про закордонні газети «Daily News», «Times», «Washington Post» під назвою «Обличчя буржуазної преси».

Подорожні нариси за визначенням – динамічні, вони будуються нарощуванням подій і явищ, а також активність авторського сприйняття. Йогансеніві нариси розгортаються у двох напрямках: власне опису подорожі і уявному, де він роздумує, говорить із читачем, жартує і філософствує, а також додає в оповідь власні вірші. Іронія і скепсис – основні риси настрою Йогансенового репортажу, вони і рятували тексти від односторонності й ідеологізації:

«Так Йогансен намагався не стати ідеологом, маневрував, описуючи свої подорожі. Він мріяв про далекі світи, про Америку, але зрозумів, що і в тодішньому СРСР є багато чого дивитися. Треба брати до уваги, що ці автори формувалися в радянські

⁴⁶ *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*, с.10.

⁴⁷ *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*, с.13.

⁴⁸ *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*, с.13.

часи і їм доводилось нелегко. 20-ті роки – це ще до телебачення, тобто там про журналістику, про наші сучасні етичні принципи журналістики не йшлося, а йшлося радше про нариси»⁴⁹, - звертає увагу Олеся Яремчук.

Останній репортаж зі збірки «Подорожі філософа під кепом», «Косчагил на Ембі», є найбільш фактажним зі всіх: майже всі герої – реальні. Йогансенові репортажі тяжіють до розпадання на окремі складники: опису самої подорожі, філософські відступи, розлогі прологи і тд.

Тексти футуристів були більш відкритими, аніж у колег-письменників, особисті роздуми і емоції розкривали дух доби і тому ці тексти цікаво читати і сьогодні. Проте тодішні критики, як от Ігор Михайленко, так не думали і закидали Майку Йогансену надмірну суб'єктивізацію репортажу, і те, що теми, на які дискутує Майк Йогансен – недискусійні, а радше майданчик для проявлення свого авторського «я»:

«Факт – то наличка, під наличкою – Йогансенові виступи з «окремою думкою», розбавлені довільними дотепами й побічними враженнями»⁵⁰.

Майк Йогансен розподіляв книжки на два види: про людину і написані за цікавим матеріалом, але і про кожен рік він вважав, що можна написати цікаво – це було одним з головних тверджень новогенераційників, що стояли на чолі формування жанру репортажу на українських теренах.

За недостатньо серйозний стиль закидали рецензенти і Костю Котку, авторів репортажу «Сонце під мінаретами», за недостатній фактаж також дорікали і Олександрові Мар'ямову. Одна з головних рис репортажу 20-х років, яка і кидала виклик теоретикам прози, була, на їх думку, надмірна суб'єктивність авторів, тому їх звинувачували в егоцентризмі. Уже 1 червня 1943 року у спілці письменників відбувається нарада щодо шляхів художнього нарису. За підсумками наради Кость Котко окреслив чотири риси репортажу:

⁴⁹ А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою.

⁵⁰ *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*, с.13

«1. Обов'язковість фактажу: вигадка знецінює нарис, вигадка в нарисі – пережиток формалістичних концепцій.

2. Узагальнення – воно надає нарисовості організуючу роль.

3. Художність форми, що різнить нарис від хроніки, репортажу.

4. Високий ідейно-політичний рівень, висока грамотність, без яких узагальнення або неможливе, або шкідливе»⁵¹.

В українській репортажистиці з часом витворюється особиста традиція – адаптовані чужі практики із внеском поправок на локальні виклики і потреби. Володимир Павлів зазначає також про зворотній процес, коли вже українська журналістика на сучасному етапі розвитку може принести щось до формування світової: «Вплив на формування новітнього світового репортажу можуть мати й українські журналісти на рівних правах з колегами з інших країн світу»⁵². Адаптовані нами практики писання неодмінно трансформуються під впливом нашої ситуації і творять нову есенсію, про яку варто говорити на міжнародному рівні.

Наші репортажі 20-х років де в чому випередили таку саму течію під назвою «нова журналістика» в США у 1960-х роках, провідниками якої стали Том Вульф, Гантер Томпсон, Гай Таллес, Джоан Дідьон, Барбара Голдсміт та інші. Як і «нова журналістика», український репортаж 20-х років розширює можливості для самовираження автора, який стає тепер не тільки коментатором події, але і неодмінним її учасником.

Сучасна історія українського репортажу стартує від початку 2000-х. Дослідниця Марія Титаренко виділяє декілька знакових робіт, наприклад, книга О. Забужко «Let my People Go: 15 текстів про українську революцію», проте журналістський нон фікшн, власне, репортаж, з'являється там лише частково:

⁵¹ Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років, с.17.

⁵² В. Павлів. Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів, с.10.

«Власне новожурналістський нон-фікшн у книзі наявний лише в частині «зі щоденникових записів». Усвідомлюючи, що «адекватною реакцією» на таку подію, як Помаранчева революція, може бути «хіба щоденник, журналістський репортаж, хроніка», авторка жалкує, що в той час зустрічалась із дипломатами та західними кореспондентами, а не «лазила по Майдану» (як би це вочевидь робили новожурналісти)»⁵³. – Пише Марія Титатренко.

Іншими знаковими текстами для сучасного українського репортажу стали роботи Христини Шевчук-Старицької та Артема Чапая. Текст Х. Шевчук-Старицької вийшов в «Газеті по-українськи», у 2007 році. Газета експериментувала із жанрами, тому на її шпальтах можна було знайти такі тексти. Текст Артема Чапая вийшов в газеті у 2008, під назвою «Авантюра, або практичні реалії мандрів по-бідняцьки: Еротико-політичний документальний калейдоскоп»:

«Гонзо-нон-фікшн Чапая, насправді, є яскравим прикладом літератури хічхайкінгу (подорожі, дороги, автостопу), не дарма родоначальник цього жанру Джек Керуак – кумир автора»⁵⁴. – Пише Марія Титаренко.

2.2 Американська «Нова журналістика» 1960-х років

Поняття «нова журналістика» та «новий журналізм» на думку дослідника І. Михайлина не є тотожними. У книзі «Журналістика: словник-довідник» дослідник визначає «новий журналізм» як «інформаційну діяльність, спрямовану на поєднання фактологічної і художньої творчості, використання для описування документальних фактів методів красного письменства»⁵⁵.

«Нова журналістика» І. Михайлиним описується більше як соціальне зрушення: «відхід від персонального журналізму до професійного, від родинної форми

⁵³ М. Титаренко. Американський новий журналізм: Terra In/cognita // *Медіакритика*(www.mediakrytyka.info/za-scho-krytykuyut-media/amerykanskyu-novy-zhurnalizm-terra-incognita.html)

⁵⁴ М. Титаренко. Американський новий журналізм: Terra In/cognita // *Медіакритика*.

⁵⁵ *Журналістика: словник-довідник* / авт.-уклад. І. Михайлин. Київ: Академвидав 2013, с.68.

володіння часописами до концентрації друкованої періодики в кількох магнатів преси»⁵⁶.

Разом з тим, переклад праці «New journalism» Тома Вульфа російською звучить як «новая журналистика», термін «нова журналістика» на позначення «нового журналізму» І. Михайлина також функціонує в українському дискурсі. Ми використовуємо у цій роботі термін «нова журналістика», маючи на увазі феномен поєднання фактологічної та художньої творчості, а питання прицільної термінологічної точності не є предметом цієї роботи, тому я окреслила лише загальні тенденції термінологічного питання.

Апологет американської «нової журналістики», репортажист та письменник Том Вульф у своїй книзі «Нова журналістика» художньою мовою, як і належить художньому репортажеві – жанру на перетині журналістського фактажу і художнього осмислення – описує як у 1960-х постає «нова журналістика», хоча сам термін йому не подобається:

«Не маю поняття, ні хто першим вжив словосполучення «нова журналістика», ні навіть коли це відбулося. Сеймон Крим казав мені, що вперше почув у 1965 році, коли був редактором “Наггет”: Піт Хемілл сказав йому, що хоче написати статтю під назвою «Нова журналістика» – про людей типу Джиммі Бресліна чи Гая Талеса. Якщо мені не зраджує пам’ять, то про нову журналістику усі заговорили в кінці 1966 року. Якщо чесно, сам термін мені ніколи не подобався. Будь-який рух, група, партія, програма, філософія чи теорія, які прагнуть називатися «новими», завжди тільки накликають на себе усілякі біди. На звалищі історії їх повно: Новий гуманізм, Нова поезія, Новий критицизм, Новий консерватизм, “Нові рубежі”, “Завтрашній світ”» (перекл. з рос. К.Бортняк)⁵⁷.

⁵⁶ Журналістика: словник-довідник, с.68.

⁵⁷ Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона* / пер. с англ. Д. Благов и Ю. Балаян. Санкт-Петербург: Амфора 2008, с.19.

На думку Тома Вульфа, попри свою нестандартність підходу і форми викладу, нова журналістика є якісною та інтелектуальною, що контрастує із поглядом Джозефа Пулітцера, який за новою журналістикою бачив виключно розважальну роль.

«Менше політики, більше сенсацій, комерційної та розважальної журналістики для мас»⁵⁸, - пише Дж. Пулітцер.

Том Вульф пише у «Новій журналістиці» про основну думку художнього репортажу, яка полягає у тому, що невеликий, порівняно із художньою формою роману, текст може читатися як роман. І журналісти, пише Том Вульф, у жодному разі не сумнівалися у верховенстві роману і романістів – неперевершених художників слова. Такі, як він, пише Том Вульф, були мрійниками і бажали набутися у житті, назбирати форм і історій, з якими потім засісти у рибальському будиночку і написати його – роман. Так зробив журналіст «Геральд Трибюн» Чарльз Портіс: покинувши роботу у видавництві, він повернувся до США і оселився у рибачькому будиночку в Арканзасі, де написав дві книги.

«Але була й інша категорія журналістів. “Цвях номера” — ось чого вони прагнули. Загалом всі вони розглядали свої газети як мотелі, в яких зупиняються щовечора на шляху до майбутнього тріумфу».⁵⁹ (перекл. з рос. К.Б.).

Розуміння, чим є «нова журналістика», а з нею і новий жанр – художній репортаж (narrative journalism / literary journalism) випрацьовувалося на практиці, коли репортери відходили від стандартного тону, методів збору матеріалу і висвітлення. Тому Вульф звертає увагу, що тодішня журналістика не давала простору для креативу, та і він сам, прочитавши матеріал Гая Талеса «Джо Луїс – Король у розквіті років» засумнівався у правдивості описаних сцен із досить камерними та інтимними діалогами, а також не сприйняв вільність форми викладу: Гай Талес

⁵⁸ E. Erickson. *Yellow Journalism // Encyclopedia of American Journalism* / ed. Stephen L. Vaughn. New York: Routledge 2008, p. 607–608, p.607.

⁵⁹ Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона*, с. 6.

перемикає оптику від опису розмови з четвертою дружиною Джо Луїса в аеропорту на сцену у гостинній другій дружини.

«Сучасна критика вважала само собою зрозумілим, що журналісту нема що турбуватися про сировину для його статей. Все необхідне йому і так приносять на блюдечку. Дається йому якийсь матеріал, болванка для майбутньої публікації»⁶⁰ (перекл. з рос. К.Б.).

Том Вульф виводить узагальнене визначення художнього репортажу, називаючи його художнім оповіданням, повним символіки і в той самий час глибоко правдивим. Прорив напряду полягав у тому, що, виявляється, про правдиві події можна розповідати, використовуючи стилістичне надбання літератури: робити їх цікавими і цінними художньо. Для цього потрібно було вкладатися більше у «сировину»: збирати матеріал самому, виходячи з редакції і прибуваючи на місце навіть раніше, ніж подія починалася. Так робив Джиммі Бреслін, пише Том Вульф, він дізнавався в редактора, які матеріали плануються, і тоді обирав один, виходив з редакції і йшов збирати матеріал. Том Вульф називає його революціонером. Гай Таллес, Гантер Томпсон, Джоан Дідьйон, Том Вульф та інші започатковують, а точніше – зауважують і усвідомлюють – появу нового напряду журналістики. Ця «нова журналістика» «бавиться» зі сприйняттям читача: оптикою, формою, героями. Журналісти 1960-х створюють в Америці правила цього нового напряду, вводять терміни, на кшталт «прослизнути під шкіру», «хамелеон». Нова журналістика викристалізувала основні чотири правила⁶¹:

1. Кінематографізм: читач має уявляти події тексту так, наче бачить їх на власні очі, чує власними вухами і може сам до них доторкнутися чи відчутти на смак.
2. Діалогізм: герої говорять самі за себе, менше авторських описів і більше голосів героїв.

⁶⁰ Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона*, с. 12.

⁶¹ Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона*, с. 13.

3. Ракурс третьої особи, «прийом хамелеона»: автор «вживається» в образ іншої людини і подає історію з неочікуваного ракурсу, не зі звичайного – журналістського, особистого, а іншого героя, інколи навіть неживого предмету.

4. Деталізація статусу: детальне зображення зовнішності, міміки, голосу, манери поведінки героя, інтер'єр, де відбувається подія, увага до деталей.

Том Вульф наполягає, що успішною «нову журналістику» зробила її орієнтованість на реалізм, прості і живі діалоги і сміливість у експериментуванні. Для нього нова журналістика та література постають змішаними: репортажист вчиться у романістів побудові оповіді, розкриттю героїв, але герої – реальні, як і історії, які репортажист огортає художньою оболонкою. Перші кроки нової журналістики для Тома Вульфа схожі на перші кроки реалістичного роману в Англії.

«Нова журналістика зустрілася з тими самими перешкодами, що й роман у XVIII і XIX століттях. В обох випадках жанр, що недавно з'явився, вважали поверхнеовим, сутовиключно розважальним... нібито він не відстоює належним чином моральні цінності і йому не судилося довге життя»⁶².

Так і постає цей гібрид – художній нон-фікшн, що до 1960-х було нереально, адже розшарування на вищу ланку «письменників», середню – «есеїстів» і найнижчу – «журналістів» не давало перейти кордони і здифузіювати елементи цих ланок. Перше і рішуче несприйняття цього жанру походить з усвідомленого чи ні шоку від того, що «найнижча» ланка дозволяє собі використовувати елементи «найвищої».

Поява художнього репортажу означала розвінчання міфу недоторканості і якоюсь мірою святенності літератури, де художня проза – це гра уяви, а письменник – провидець. Том Вульф пише, що на етапі прийняття роману письменники висентизували передові ідеї, що письменник не має бути творцем міту і перші, як романи «Робінзон Крузо» Даніеля чи «Памела» Семюела Річардсона, мають в основі реальні історії, як і художні репортажі. Романісти періоду реалізму мали

⁶² Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона*, с.30.

бігати містом і збирати деталі, аби історія вийшла «так як в житті», так само роблять художні репортажисти Америки 1960-х. Так чому ж історія несприйняттям справджується знову? Том Вульф називає це відкатуванням назад до міту, легенди і казки⁶³.

«Стратегію цих неоміфологістів один із їхніх adeptів міг би описати так: “Реалізмом заволоділи нові журналісти, тягачися з якими мені не під силу. Крім того, реалізм вийшов із моди. Що мені лишається робити? Чи не повернутися до найпростіших форм розповіді — форм, з яких і виникла література, тобто до міфу, легенди, притчі та казки?”»⁶⁴.

Міхаель Галлер описує тенденцію розвороту від реалізму до романтизму вивищенням художньої уяви над описом реального світу, виведення письменництва у вищу ланку, а журналістики і пов'язаних з нею подорожніх нотаток – до нижчої, пережитків минувщини⁶⁵.

Художній нон-фікшн, яким є художній репортаж, за Вульфом⁶⁶, вступає до літератури під прапором «правдиво про маргіналізовані історії і верстви населення». Він не має на меті говорити через покоління про туманні істини чи творити міт, його мета – дати слово історіям, які непочуті і образам, від яких відвертаються.

Дослідниця Лілія Шутяк у своїй дисертації «“Новий журналізм” у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки» описує появу «нового журналізму»⁶⁷ (тут використовую термінологію дослідниці). Ця «нова нова журналістика» є продовженням хвилі 1960-х і розвивається у 1980-1990 рр. на

⁶³ Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона*, с.32.

⁶⁴ Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона*, с.33.

⁶⁵ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.28.

⁶⁶ Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона*, с.33.

⁶⁷ Л. Шутяк. «Новий журналізм» у медійному дискурсі України: генеза та жанрово-стилістичні ознаки: Дис. ...канд. наук із соціальних комунікацій / Дніпропетровський національний університет ім. О.Гончара. Дніпропетровськ 2015,с.29.

основі «нової журналістики» 1960-х, а основними авторами напряду 1980-1990-х стали М. Льюїс, А. Котловіц, С. Орлеан, В. Фіннеган, одночасно продовжують писати Гантер Томпсон і Том Вульф. НовонОВОжурналісти почуваються вільніше та впевненіше експериментують із формою і темою, і, завдяки Тому Вульфу та його новожурналістським колегам, їх сприймають серйозніше, визнаючи за ними спроможність бути і письменниками і журналістами водночас.

2.3 Польська школа художнього репортажу

Щодо окремішності польської школи настільки, аби виділяти її в окрему школу із власним унікальним стилем, досі точаться суперечки, проте беззаперечно те, що польська традиція має довгу історію свого формування, а також великий вплив на українську традицію, адже польську репортажі були одними з перших перекладних, які насичували український ринок.

Остап Сливинський визнає частку правди і за послідовниками назви та концепту «польської школи репортажу», і за скептиками цього визначення:

«Оскільки я спостерігач ззовні, то визнаю частину рації і за одними, й за іншими. Мені дається, що, справді, є якась особлива специфіка, характерна для традиції художнього репортажу, в Польщі», – обґрунтовує Остап⁶⁸.

Також Остап Сливинський розповідає про поширеність думки виникнення традиції польського репортажу від літераторів – творців фікшну. Певні вигадки сприймалися толерантно задля вияскравлення основної лінії і підсилення емоційності. Так само і українська школа на початках не мала чіткої межі між фікшном і нон-фікшном, хоча орієнтувалася на факти. Так, Майк Йогансен через закиди щодо надмірної суб'єктивізації своїх текстів, увів вигаданого героя: «вельмишановного Чарльза Кінгзлі, попа, письменника, ботаніка й подорожнього»⁶⁹.

⁶⁸ А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою.

⁶⁹ *Подорожі філософа під кепом* / упоряд. Я. Цимбал. Київ: Темпора 2016, с.10.

Одним із основоположників польської школи репортажу є Владислав Реймонт, лауреат Нобелівської премії з літератури 1924 року. Найвідомішим його твором є роман «Селяни», а в історію репортажу він увійшов із текстом «Паломництво на Ясну Гуру» 1895 року, тоді автор вирушив у паломництво із групою польських католиків до їхнього найсвятішого місця.

«Це репортаж точок зору. Репортер там є особою, яка лише частково знає про реальність, у якій перебуває. Він навіть не намагається до кінця показати об'єктивну правду, оскільки сам до кінця не розуміє, що з ним відбувається»⁷⁰, – охарактеризував текст «Паломництво на Ясну Гуру» Остап Сливинський.

В. Реймонт майстерно передає діалоги із селянами по дорозі, вдивляється у риси облич і намагається вирізняти спільні для всіх риси:

«Бачу голови тверді, чола низькі і профілі немовби дикі, а погляди – неймовірно ясні, якісь дитячі. Вони поглядають на мене з недовірою»⁷¹, – подає уривок із «Паломництва на Ясну Гуру» репортажу Маріуш Щигел.

Маріуш Щигел додає, що «Паломництво» також майстерно описує психологічну сторону цієї подорожі і польської ментальності, саме тому твір називають описом «колективної свідомості». Автор спочатку не знає навіщо йде у це паломництво, але згодом він не сумнівається у вірі простих людей:

«Я знаю, чому вони йдуть. І моє «я», скептичне, іронічне, зів'яле в тісноті міського життя, відступає з тривогою і зачудуванням»⁷², – Маріуш Щигел пише, що цим реченням Владислав Реймонт заклав фундамент, на якому виростили багато з польських репортерів: бути репортером означає розуміти. Не прискіпуватися, не осуджувати і не виставляти оцінок, не вихвалювати, а саме розуміти.

Лесь Белей поділяє періодизацію польського репортажу на три покоління. Перше покоління польських репортажистів, пише Лесь Белей, з'явилося перед Другою світовою війною і охоплювало такі імена як Мельхіор Ваньковіч, Аркади Фідлер і

⁷⁰ А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою.

⁷¹ М. Щигел. Море в краплі води.

⁷² М. Щигел. Море в краплі води.

Ксавери Прушинський, а після війни до них додалися ще Маріан Брандис, Казімеж Дзевановський і В'єслав Гурніцький⁷³.

Друге покоління з'явилося одночасно із американською «ною журналістикою», продовжує Лесь Белей:

«До нього належать Малгожата Шейнерт, Ганна Краль, Ришард Капусцінський та ін. Саме останнього називають «Цезарем репортажу». За кількістю перекладів чужими мовами Творчість Р.Капусцінського поступається тільки романам Станіслава Лема»⁷⁴, - пише Лесь Белей.

Орієнтуючись на Р. Капусцінського сформувалося наймолодше покоління польських реопртажистів, яке збирається довкола видання «Газета Виборча». До третього покоління належать такі автори, як Кристина Курчаб-Редліх, Яцек Гуго-Бадер, Маріуш Щигел, Войцех Тохман, Павел Смоленський та Кшиштоф Варга:

«Польський репортаж найновішої генерації успадкував фірмовий «капусцінський» стиль тонкого охудожнення. Окрім того, автори вміють тримати увагу читача до останньої сторінки, люблять описувати екзотику з присмаком війни чи революції. Часто вдаються до культурологічних роздумів»⁷⁵.

Польська традиція абсорбувала в собі явище американської «нової журналістики», про що свідчить велика кількість польських перекладів іноземних репортажистів і започаткування Інституту репортажу, запровадження щорічної премії, наприклад – Премія ім. Рішарда Капусцінського.

Польські репортери визнавали первинність факту, але описаного мовою фікшну – це і була основна риса початків нового жанру.

М. Щигел визнає за польською репортажистикою державотворчу функцію і сприяння розбудови незалежної Польщі у 20-30-х роках ХХ ст. Впливати на

⁷³ Л. Белей. Факти польської «літератури факту» // *Літакцент* (litakcent.com/2012/04/09/fakty-polskoji-literatury-faktu/?fbclid=IwAR3q-i_HjfeVGdLvqEolayH-LyYdgDOgFt3M9XYPsZCQ2v-lZ7mPr37nx5I), 9 квітня 2012.

⁷⁴ Л. Белей. Факти польської «літератури факту».

⁷⁵ Л. Белей. Факти польської «літератури факту».

свідомість за посередництвом роману – довго, натомість репортаж можна написати за тиждень:

«Мова репортажу давала їм змогу швидко висловитися на суспільно важливі теми. Письменники сприймали цей жанр як щось на кшталт кавоварки-експресу. Тож польські тижневики були просто завалені репортажами, що їх писали найвидатніші люди пера»⁷⁶, – пише Маріуш Щигел.

Мові польські репортажисти приділяли велику увагу, а також – правильному реєстру. Ришард Капусцінський наприкінці 70-х років повернувся із подорожі Ефіопією із матеріалом для майбутнього «Імператора», проте довго не міг підібрати мову для цього репортажу – сучасна польська не пасувала йому для розповіді про розкішний палац у бідній країні. Згодом він зазирнув до польської барокової літератури і почав писати книгу у цьому пишномовному стилі. Бароковий стиль у мові залежав від контексту розвитку самого стилю бароко у країні. Спільною рисою для барокової мови була метафоричність та образність, пише дослідниця Ганна Москальчук у роботі «Мова і стиль барокової драматургії XVII -XVIII ст. ».

«Мова творів бароко є мовою метафоричних образів і умовних означень, які не лише виступають елементом декорації та естетизації філософських і ліричних міркувань, а й є своєрідним поверненням до системи символів, заглибленням у власну міфологічну свідомість»⁷⁷.

За часів тоталітарної влади польські репортажисти мали застосовувати усіх прийомів саркастичного письма аби говорити правду, проте так, щоби її пропустила цензура. Маріуш Щигел приводить до прикладу репортаж Барбари Лопенської «Лапа в лапу» 1976 року: там репортерка описує дресирування тигрів і

⁷⁶ М. Щигел. Море в краплі води.

⁷⁷Г.Москальчук. Мова і стиль барокової драматургії XVII – XVIII ст // *ResearchGate*(www.researchgate.net/publication/337658551_MOVA_I_STIL_BAROKOVOI_DRAMATURGII_XVII_-XVIII_ST).

веде бесіду із дресирувальницею Галиною. Цитати, які репортерка вписує у текст, мають виразне двочитання. Пише, що тигрів треба годувати достатньо, але не багато, щоби не розледачилися, і не мало, аби не збунтувалися. Від голоду звірі можуть вести себе по-різному: хтось підлещується, а хтось може і стрибнути. Там само дресирувальниця Галина каже і про волю для своїх вихованців:

«Ніколи ще такого не було, щоб усі вони збунтувалися одночасно. Зрештою, на думку пані Галини, на волі їм було б навіть гірше. Хіба вони взагалі знають, що сидять у клітці?»⁷⁸ – цитує Маріуш Щигел і додає, що у розумінні польської аудиторії ці тигри виступали громадянами, а дресирувальниками – влада.

Таким чином, репортери відточували у собі майстерність та пропонували читачу побачити у тексті друге дно, а інколи – і третє, четверте. Автори давали можливість поглянути за горизонт окремої ситуації чи події, вибудувати із неї уявлення про загальну ситуацію, «побачити море в краплі води»⁷⁹, як писав Адам Міхник, головний редактор «Газети Виборчої». Репортаж часів цензури став майстерністю говорити правду «контрабандою» і, що не менш важливо, майстерно замовчувати. Як приклад можна згадати репортаж Ганни Кралль 1969 року «На схід від Арбату». Речення про те, що автобус до якогось сибірського села майже не їздить цензура не пропустила – в СРСР мало їздити все і завжди, принаймні на папері. Тому Ганна написала, що автобус їздить щодня:

«Щодня – за винятком днів, коли падає дощ, коли мете сніг, коли стоїть весняна й осіння багнюка, і коли на дорозі вибоїни – після дощів, болота і снігу»⁸⁰, – такою іронією Ганна замовчала факт, проте написала правду загадкою, яку треба розкрити аби зрозуміти справжній сенс. Схоже чинили і українські репортажисти, перш за все Майк Йогансен, і загортали правду від тоталітарного режиму у сарказм та іронію.

⁷⁸ М. Щигел. Море в краплі води.

⁷⁹ М. Щигел. Море в краплі води.

⁸⁰ М. Щигел. Море в краплі води.

Після 1989 року, пише Маріуш Щигел, тоталітарна завіса спала і були побоювання, що репортаж як такий із польської журналістики зникне, і його замінить «чиста інформація», проте вони виявилися марними – він перемістився із газетних шпальт у книжки. Зараз відомі польські імена Лідії Осталовської, Войцеха Гурецького, Яцека Гуго-Бадера, Войцеха Ягельського, Малгожата Реймера, Войцеха Тохмана, Філіпа Спрінгера, Вітольда Шабловського, Рішарда Капусцінського, та і самого Маріуша Щигела видають у перекладі у Європі та поза нею.

Зараз репортажисти можуть називати всі своїми іменами не граючись у замовчування і сарказм, щоби уникнути цензури, проте прямота має свої недоліки – знецінювання власне страждання, яке відкрито передається на сторінках:

«Треба намагатися писати так, щоб у читача зник апетит. Щоб читач бодай на мить опинився в шкурі героя. Щоб здригнувся й подумав: зі мною таке теж може трапитися»⁸¹, – каже Войцех Тохман, автор репортажних книжок про Боснію, Руанду та Філіпіни.

Маріуш Щигел пише також, що репортаж змінився: репортери не намагаються обігнати новинарів, про що згадував і Рішард Капусцінський. Із розвитком електронних ЗМІ специфіка роботи репортажиста та і сам репортаж змінилися. Автор не може суперничати із радіо, телебаченням і, тим більше, інтернетом у швидкості передачі інформації, тому репортажист має сам відвідати подію, прослизнути під шкіру своїх героїв, насититися емоціями та роздумами, аби подати читачу нову оптику для аналізу події чи ситуації, про які він вже чув як факт.

Маріуш Щигел також розповідає про молоду установу з практики і теорії репортажу:

«П'ять років тому ми разом із Тохманом і редактором «Газети Виборчої» Павелом Гозлінським створили фундацію «Інститут репортажу». Почали з книгарні-кав'ярні в центрі Варшави. Сьогодні, крім неї, в нас уже є будинок культури, школа письма, репортерська агенція (так званий «імпресаріат») і власне видавництво. Ми

⁸¹ М. Щигел. Море в краплі води.

пропагуємо репортаж і літературу non-fiction. Нашим гаслом є одне коротке речення з «Мандрівок із Геродотом» Ришарда Капусцінського: «Ми всі про все мало знаємо»⁸², – розповів про сучасну ситуацію у польській школі репортажу Маріуш Щигел.

Отже, початок українського художнього репортажу слід датувати 1920-ми роками. Поява та формування українського художнього репортажу зумовлено розвитком подорожнього нарису. У цій царині яскраво прослідковуються футуристи Гео Шкурупій, Майк Йогансен, а також мандрівниця Софія Яблонська. Проблемою теоретизації художнього репортажу займалися футуристи та теоретики лівої прози, вони намагалися визначити дефініцію для нового жанру: подорожі, нарис, літературний репортаж, фактаж. На спілці письменників 1 червня 1943 року відбулася нарада, де репортажист Кость Котко окреслив чотири риси художнього репортажу: фактаж, узагальнення, художність форми та високо ідейно-політичний рівень.

Становлення сучасного українського художнього репортажу пов'язане, за В. Павлівом, із складними політичними подіями становленням незалежної журналістики після розвалу СРСР.

Американська школа художнього репортажу, «нова журналістика», розвивається у 1960-х роках. Прорив напряду полягав у тому, що, виявляється, про правдиві події можна розповідати, використовуючи стилістичне надбання літератури: робити їх цікавими і цінними художньо. Апологетами цього напряду стали такі журналісти як Том Вульф, Гай Таллес, Гантер Томпсон, Джоан Дідьон, Річард Голдстейн. Американська «нова журналістика» випрацювала свої основні чотири правила художнього репортажу: кінематографізм, діалогізм, прийом хамелеона та деталізація статусу.

Дослідник О. Сливинський розповідає про поширеність думки, що польський репортаж виник від літераторів – творців фікшну, а тому певні вигадки сприймалися толерантно і використовувалися задля вияскравлення основної лінії,

⁸² М. Щигел. Море в краплі води.

тоді як в американській традиції вигадка була неприпустима як така. Одним із основоположників польської школи репортажу є Владислав Реймонт, лауреат Нобелівської премії з літератури 1924 року. Польські репортажисти зосереджували велику увагу на мові своїх робіт і правильному реєстрі і відповідності епосі чи описуваним подіям. За часів цензури польські репортажисти використовували художній репортаж як інакомовлення для висловлення заборонених ідей, таким прикладом є репортаж «Лапа в лапу», написаний Барбарою Лопенською у 1976 році, а також «На схід від Арбату» Ганни Кралль, написаний у 1969 році.

Сучасні українська, польська та американська школи художнього репортажу взаємодіють одна з одною, утворюючи синтез, що може давати плідні результати. На український медіафорум Lviv Media Forum у 2021 році, наприклад, завітали ділитися досвідом польські репортажисти Мірослав Влеклий, Павел Решка та Катерина Кобилярчик, з української сторони були присутні Марічка Паплаускайте та Віра Курико. Польські колеги розповідали як розповідати важливі історії про простих людей. Видавництва «Човен» та «Темпора» роблять переклади польських репортажів, наприклад «Струп» Катерини Кобилярчик, «Львів: кінець ілюзій» Гжегожа Гаудена, «Гарет Джонс. Людина, яка забагато знала» Мірослава Влеклого та інші. Праці українських репортажистів з'являються на сторінках видатних американських репортажних видань: наприклад, текст Артема Чапая «The Ukraine» у New Yorker. Інтернаціональна організація PEN має український офіс, що суттєво допомагає в організації зустрічей, подій та спільних проєктів між американською та українською сторонами, таких як недавня онлайн подія «The countries between us».

РОЗДІЛ ІІІ

АНАЛІЗ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ РЕПОРТАЖІВ НА ВОЄННУ ТЕМАТИКУ

Мета третього розділу – застосувати випрацьовану у ході роботи схему аналізу (конструювання оповіді – стилістика – репортерська складова) на прикладі дев'яти репортажів, поділених за піджанрами: подієві, щоденники, портрет, подорожній та реконструйований. Робота є відкритою для використання для подальшого якісного та кількісного дослідження українських художніх репортажів на воєнну тематику. Особливо – опісля перемоги, коли вже почнеться фаза не фіксування подій та історій очевидців тут і зараз, а фаза рефлексії і оформлення дискурсу, теоретизування і ґрунтовний аналіз цих робіт. Аналіз, поданий у цьому розділі, є інтерпретацією і допомагає категоризувати нову гілку формування українського воєнного репортажу.

3.1 Піджанри сучасного українського художнього репортажу

Зважаючи на війну, спричинену військовою агресією росії на території України, ми вирішили взяти до аналізу репортажі на воєнну тематику. Всі ці репортажі об'єднані спільною темою війни, спільними стражданнями і спільними надіями, проте в темі війни можна виділили піджанри щоденника, подієвого репортажу, портретного, подорожнього, адже це – способи письма на певну тему, а темою сучасних репортажів стала війна. Таким чином, структура роботи залишається сталою, проте стискається до однієї широкої і пульсуючої теми війни. Детально ми зупинимося на жанрах подієвого, щоденникового, портретного репортажу та подорожнього, а інші згадаємо побіжно.

Подієвий репортаж

Найоперативніший піджанр з усіх, інколи ще називається новинним. Основна мета такого репортажу – розповісти у хронологічному порядку про подію, що розгортається на очах у репортера. Подієвий репортаж створюється на суспільно важливу резонансну тему:

«Журналіст відбирає найбільш яскраві елементи, події і показує їх динамічно і напружено. Це змушує читача або глядача співпереживати. Репортер дає характеристику поведінки людей, малює зовнішню обстановку подій. Для цього він використовує міні-діалоги, міні-інтерв'ю, репліки»⁸³. – Пише Ніна Колчак у статті «Що таке репортаж? Види репортажу».

Подієвий репортаж визначається гостротою та/ або суспільною важливістю теми. Подія має зачіпати сама по собі, а репортер – очі, вуха, ніс та руки читача, якому цікаво чимшвидше та достатньо повно дізнатися про те, що відбувалося на цій події, і найголовніше – як це все відчувалося.

Телевізійні подієві репортажі бувають прямими та записаними. Прямі репортажі часто ведуть зі змагань, засідань або ж концертів, та показують у прямому ефірі. Записані репортажі можуть не збігатися у часі з подією, а транслюватися після неї і суттєво її скорочувати до основних моментів⁸⁴.

В українській традиції художнього репортажу подієвим піджанром займаються такі автори як Олександр Хоменко «Метрополіс», Марічка Паплаускайте «Воєнних хостел «Les Kurbas Theratre»», Анна Семенюк «Потяг, напакований розбитими серцями», Христя Шевчук-Старицька «Її батько Михайло ходив на танці босим», Тетяна Безрук «Винен. Перший вирок», Ольга Омелянчук «Роги і тривоги», Ярослава Тимошук «Мед з історією» та інші.

Репортаж-портрет

Репортаж-портрет є так званим тематичним репортажем: журналіст обирає об'єкт свого спостереження, підбирає з набору фактів найяскравіші та промовисті. Володимир Павлів у праці «Репортаж: між фактами і емоціями» пише, що об'єктом

⁸³ Н. Колчак. Що таке репортаж? Види репортажу // *Друзі* (druzy.com.ua/sho-take-reportaj-vidi-reportaju/).

⁸⁴ Н. Колчак. Що таке репортаж? Види репортажу // *Друзі* (druzy.com.ua/sho-take-reportaj-vidi-reportaju/).

портретного репортажу є відома особистість, діяч, який своїми діями має вплив на творення порядку денного громади чи певних кіл, є авторитетом.

Володимир Павлів також розділяє портретний та особовий репортажі, де особовий має на меті опис не публічної людини, яка варта уваги аудиторії через певні обставини чи події. За Володимиром Павлівом портретний чи особовий репортаж цікавий тим, що незалежно від присутності автора герой є цікавим аудиторії сам по собі: його персональні уподобання, вміння⁸⁵.

Написання портретного репортажу потребує уважності та взаємної довіри між журналістом та героєм, якщо довіри нема, то подальша співпраця із героєм часто стає неможливою. Натомість, як показує історія піджанру, навіть так теж можна написати репортаж. Американський художній репортажист Гай Таліз у 1966 році опублікував у журналі *Esquire* репортаж «Френк Сінатра застудився», ні разу не поговоривши із героєм. Гай Таліз протягом трьох місяців спостерігав за співаком, опитував його агентів, перукарів, колег та сім'ю і зрештою написав репортаж, який і досі залишається одним з найяскравіших прикладів «нової журналістики».

Проте Володимир Павлів радить зустрітися із героєм, а перед тим – дослідити про нього усе, що можливо: біографію, доробок, життєві події. Герой має довіряти репортажисту, а отже – бути відвертим. Володимир Павлів наголошує, що часу для розмови та перебування з героєм теж має бути достатньо, щоби вловити якомога більше деталей⁸⁶. Також журналіст має бачити героя у різних обставинах – на роботі, вдома, на відпочинку. Цим портретний репортаж відрізняється від інтерв'ю, де достатньо самої розмови.

В українській традиції художнього репортажу портретним репортажем займаються Олеся Яремчук «Наші інші», Віра Курико «“Ми бачили поле — воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо”», Христя Шалак «Гнездо, котре таки звила зозуля»,

⁸⁵ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.7

⁸⁶ В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів*, с.9

Єва Райська «Слава, зі мною все добре», Христина Коціра «Вісімдесят років самотності Мойсей Вайншельбойма» та інші.

Щоденник

За визначенням Літературознавчого словника-довідника, щоденник це:

«Літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася»⁸⁷.

Там само зазначається, що щоденники пишуться для себе і не направлені на публічне сприймання, проте у випадку із щоденником як жанром художнього репортажу, то він пишеться навпаки – для публічного сприйняття, а інтимна щоденникова форма надає відчуття близькості читача до автора та події. Дослідник Університету Кент Енді Алашевський у своїй статті «Щоденники як джерело наративів страждань: Критичний коментар»⁸⁸ пише про щоденник як ресурс, який допомагає дослідникам, що бажають дослідити природу страждань. Особливо помітною властивістю щоденника наближувати події стає у воєнній літературі.

«Стираючи межі між літературними жанрами, щоденник можна вважати квазілітературним жанром, який пропонує унікальне уявлення про життя тих, про кого ми, можливо, ніколи б і не дізналися»⁸⁹ (перекл. з англ. К.Б.), - пише дослідниця Анджела Гукс у праці «Щоденник як література: крізь призму мультикультуралізму в Америці».

Щоденник наближає переживання автора до читачів, чим досягає однієї з цілей репортажу – ре-транслявання того, що пережив автор до читача. Щоденник, за Енді Алашевським, є джерелом для дослідження страждань і поширений у воєнній літературі. Ресурс Reporters під час воєнного вторгнення росії активно публікує

⁸⁷ *Літературознавчий словник-довідник* / ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. Київ: ВЦ «Академія» 2007, с.731.

⁸⁸ A. Alaszewski. Diaries as a source of suffering narratives: A critical commentary // *Patrick Brown Health, Risk & Society* / 8:1 (Amsterdam 2006) 43-58, с. 43.

⁸⁹ A. Hooks. *Diary as a Literature: Through the Lens of Multiculturalism in America* / ed. A. Hooks. Delaware: Vernon Press, 2019, с.7.

щоденники як репортажі: Віра Курико «Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку», Олександр Махов «Махов. На іншому березі річки», Інна Адруг «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів», Ганна Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи» та інші.

Ми солідарні із редакцією Reporters і вважаємо, що щоденник можна вважати піджанром репортажу, адже він використовує ті самі схеми побудови оповіді, відповідає функціям та ознакам жанру: наближення далекого, сенсигельність, кінематографічність, поєднання фактажу і літературної форми викладу.

Подорожній репортаж

Подорожній репортаж ділиться на подорожній нарис та подорожні нотатки. Подорожній нарис є на межі між публіцистикою та художньою літературою, пише дослідниця Світлана Белькова у праці «Тенденції розвитку жанру подорожнього нарису в регіональній пресі»⁹⁰. Для того, аби відтворити подорож якомога точніше, автор має бути уважним до деталей, пейзажних та портретних подробиць. Подорожні нотатки відрізняються від нарису відсутністю деталізації та менш особистісним викладом.

Подорожній репортаж один з найдавніших жанрів художнього репортажу, за Міхаелем Галлером. Від початку подорожній репортаж мав на меті «розказати історію так, що чуже заворожує слухача, ніби він втрачає мову й водночас все ж орієнтується в події та розуміє (або гадає, що розуміє), щоб йому світ був близьким, певною мірою рідним краєм: це також є цілком архетипічним досвідом»⁹¹. Одним з основоположників цього піджанру в українській журналістиці вважають Майка Йогансена, пише Ярина Цимбал у передмові до збірки «Подорожі філософа під кепом».

⁹⁰ С. Белькова. *Тенденції розвитку жанру подорожнього нарису в регіональній пресі* (на прикладі друкованих ЗМІ м. Запоріжжя) / С. В. Белькова // *Держава та регіони: наук.-виробн. журн.* (Запоріжжя 2011) 37 – 40.

⁹¹ М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.22.

Автор подорожнього репортажу вільний у тому, аби міняти хронологію подорожі. «Він може почати свою розповідь якимось яскравим враженням у передостанній день, для пояснення сказаного долучає декілька малих епізодів та спостережень, відтак повертається назад і змальовує початок подорожі»⁹². Таким чином, основним у подорожньому репортажі є осмислення і наближення далекого, а не проста фіксація подорожі.

В українській традиції подорожнім репортажем займаються Павло Стех «Над прірвою в іржі», Олег Криштопа «Україна»: масштаб 1:1», Катерина Бабкіна «Пережити телепорт», Світлана Ославська «Півмісяць, хрест і павич», Артем Чапай «В пошуках України» та інші.

3.2 Специфіка художнього репортажу на воєнну тематику

Дослідниця Ольга Бикова у статті «Жанрово-стильова специфіка репортажів на воєнну тематику» за матеріалами збірки «Veni. Vidi. Scripsi. Війна. Життя de facto» звертає увагу на особливості воєнних репортажів, на основі матеріалів, написаних за час неоголошеної війни росії проти України від 2014 року. Стаття фокусується власне не репортажах із зони бойових дій, хоча за повномасштабної війни сама воєнна тематика розширилася: тепер на воєнну тематику пишуться репортажі із прихистків на заході України, який не знаходиться на передовій, з кордонів, а також репортажі-щоденники: описи власного досвіду переживання війни. Основна риса репортажів на воєнну тематику – відкритість тексту, адже війна ще триває і кожен репортаж, написаний під час неї, є ніби вирваним з середини:

«Специфіка репортажу на військову тематику полягає в тому, що журналіст передає на розсуд громадськості свої безпосередні враження від спостереження, коли події ще тривають і ніхто не може передбачити, чим це все закінчиться та які будуть наслідки»⁹³, – пише Ольга Бикова.

⁹² М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник*, с.22.

⁹³ О. Бикова. *Жанрово-стильова специфіка репортажів на військову тематику* (за матеріалами збірки «Veni. Vidi. Scripsi. Війна. Життя de facto»). Український інформаційний простір, (2), (Київ 2021) 134–144, с.137.

Дослідниця згадує класичні складові репортажу, як сенсильність, образне відтворення подій та використання призми власного сприйняття автора. Ольга Бикова наголошує на суб'єктивності воєнного репортажу: займенник «я» виходить на перший план, адже автор так само є і суб'єктом подій. Дослідниця також виділяє важливість фактів та подій, які допомагають авторів висловити свої власні переживання, думки та рефлексії. Автори репортажів на воєнну тематику також вдаються до ескізування образу людини:

«Досить поширеними в репортажі на військову тематику є й короткі портретні зображення людини — зовнішній вигляд, одяг, риси характеру»⁹⁴.

Таким чином, воєнний репортаж має бути оперативним, тут я маю уточнити, що це здебільшого стосується подієвих воєнних репортажів, динамічним, наочним, у ньому активно виражене авторське «я», що робить автора повноцінним суб'єктом події і тим самим наближає цю подію до читача – він отримує все «з перших рук».

Марічка Паплаускайте, редакторка провідного українського репортажного медіа Reporters, у колонці для швейцарського репортажного медіа Reportagen написала 21 березня 2022 року колонку про репортажі сучасного воєнного періоду. Марічка зазначає те залучення авторів до тексту, яке помітила і я під час аналізу репортажів.

«Ми вже не пам'ятаємо, яка сьогодні дата чи день тижня, зате ми точно знаємо, який нині день війни. Ми самі є героями наших репортажів», — пише Марічка Паплаускайте⁹⁵.

Ця колонка є ще одним репортажем, описом власної історії переїзду із сім'єю з Києва до Львова у львівську редакцію Reporters. Марічка в оповіді не використовує якоїсь особливої лексики, але ефекту «подвійного дна» надає акцентування на певних фактах:

⁹⁴ О. Бикова. *Жанрово-стильова специфіка репортажів на військову тематику*, с.139.

⁹⁵М. Паплаускайте. *Боротьба на інформаційному фронті* // *Reportagen* (reportagen.com/reportage/kaempfen-an-der-informationsfront)

«Вже коли вклялися і почали читати з сином «Гаррі Поттера», він підняв очі догори і сказав цілком буденно і по-дорослому: «Мам, ми не помітили скло у вікнах радіорубки, що над нами. Якщо поряд вибухне, це скло нас уб'є». Мій шестирічний син не мав би думати про таке. Але така наша нова повсякденність»⁹⁶.

Акцент на неспіввідносності дуже юного віку сина Марічки та проблем, над якими він думає, змушує знову і знову замислюватися над жахами війни та повноцінним життям та радістю, яку вона відбирає в наймолодших, а інколи – і просто життя. Не потрібно особливих мовних зворотів, аби розповісти історію, яка близька всім українцям зараз.

Місію репортера та репортажів Марічка Паплаускайте окреслює як протистояння тому, щоби людські долі перетворилися на статистику:

«Наш фокус — людські історії. І ми розповідаємо про війну, карбуючи у текстах і знімках глибину трагедій і героїства окремо взятих людей, аби не допустити, щоби вони стали статистикою»⁹⁷.

Для війни важливі дні, хронологічне письмо і хронологічне вибудовування сюжету. Ба навіть не вибудовування: війна стає головним «скелетом» історії, на яку нанизуються людські та дуже особисті історії:

«Всі ці історії — особисті. Поки наша журналістка працювала поряд із підірваним мостом на виїзді з Ірпеня, під рештками якого сотні людей ховалися від обстрілів, десь там само проривалася до шансу вижити мама мого чоловіка»⁹⁸. — Пише Марічка Паплаускайте.

Під час війни вагу має те, що кожен із нас – очевидець, а професійна приналежність відсувається трохи далі, адже безперечну вартість-у-собі має ця есенція переживань та унікальної, проте сполученої із десятками інших, історії. Війна, з одного боку, зрівнює всіх, а з іншого – дозволяє розповісти, якщо є де, як і коли,

⁹⁶ М. Паплаускайте. Боротьба на інформаційному фронті // *Reportagen*

⁹⁷ М. Паплаускайте. Боротьба на інформаційному фронті // *Reportagen*

⁹⁸ М. Паплаускайте. Боротьба на інформаційному фронті // *Reportagen*

свою не нову загалом, проте унікальну для конкретного українського та світового часопростору історію. Тому жанр художнього репортажу надається, на мою думку, для розповідання власної історії найкраще: він суб'єктивний більше, ніж аналітичні статті або ж новини.

В українській традиції художнього репортажу вирізняється робота Олесі Яремчук «Рани» – це перший художній репортаж авторки, він висвітлював тему реабілітації українських військових та активістів у воєнному шпиталю Гамбурга, історія охоплює як проукраїнських учасників подій 2014 року, так і тих, що були по інший бік барикад, але зараз вони – в одному шпиталі.

«Всі [історії військових] дуже різні, але водночас їхні долі показують, наскільки складною і болючою є українська реальність. Я так і назвала текст – «Рани». Часом було важко стриматись, аби не почати когось переконувати та нав'язувати своє бачення щодо ситуації країні»⁹⁹. – Розповідає про написання тексту Олеся Яремчук.

Визначним прикладом репортажу на воєнну тематику є роботи Світлани Алексієвич «У війни не жіноче обличчя» та «Цинкові хлопчики». «У війни не жіноче обличчя» зосереджена на дослідженні і описі радянського воєнного дискурсу і ця книжка, за словами авторки, була своєрідним протестом проти цього дискурсу:

«Білоруське село переважно було жіночим і дитячим, і найбільше мене вражали розповіді жінок. Ця інтонація болю залишилася в моїй свідомості, і вона дала новий погляд на це все. Тож можна сказати, що моя книжка була, зокрема, певною формою протесту»¹⁰⁰.

⁹⁹ О.Багач. Історія однієї людини може розповісти про цілу епоху, - Олеся Яремчук про художній репортаж // *Дивись info* (dyvys.info/2017/07/13/istoriya-odniyeyi-lyudyny-mozhe-rozpovisty-pro-tsilu-epohu-olesya-yaremchuk-pro-hudozhnij-reportazh/)

¹⁰⁰ А. Левкова. Світлана Алексієвич: «Настав вульгарний час споживання» // *Літакцент* (litakcent.com/2013/06/25/svitlana-aleksijevych-nastav-vulharnyj-chas-spozhyvannja/)

Книга «Цинкові хлопчики» викликала шквал протесту і судові позови проти Світлани Алексієвич: матері загиблих в Афганістані радянських військових не очікували почути правду:

«Трапився незбіг розуміння світу. Просто доти ніхто не узаконив їхню правду, їхнє страждання. Їхню правду завжди перекреслювали, вона завжди чомусь служила, а в моїй книжці постала оголена правда — ось це найбільше й налякало»¹⁰¹.

В американській традиції на воєнну тематику писав Майкл Герр. Його збірка репортажів «Кісан» була присвячена війні в В'єтнамі.

3.3 Подієві репортажі перших днів повномасштабного вторгнення

Першим ми дослідили репортаж Олександра Хоменка «*Метрополіс*»¹⁰², що вийшов на ресурсі Reporters 27 лютого, на 4 день повномасштабної війни росії проти України.

Автор починає з діалогу і позиціонує одну з проблем на самому початку: нащо ця робота?

«— Ви знаєте, що метро — стратегічний об'єкт, і його не можна знімати?

— Я знімаю не метро, а людей у ньому. Знімаю їхні страждання.

— А навіщо знімати їхні страждання? Їх же Росія може побачити?»¹⁰³

Автор осмислює для себе і починає цим увесь текст: нащо описувати страждання? Цим самим він вписує себе у текст як героя, який думає над питанням, коли сам так само переживає ці страждання. Виступає виразне авторське «я»: співучасника подій, очевидця, повноцінного героя, який теж може ховатися в метро від вибухів, паралельно пишучи про таких самих як він.

¹⁰¹ А. Левкова. Світлана Алексієвич: «Настав вульгарний час споживання» // *Літакцент*

¹⁰² О. Хоменко. Метрополіс // *Reporters* (reporters.media/metropolis/), 27 лютого 2022.

¹⁰³ О. Хоменко. Метрополіс.

Композиційно текст складається з трьох частинок, що перегукується із першими трьома днями повномасштабної війни: день 1. Евакуація, день 2. Притулок, день 3. Піти чи залишитися?

Автор портретує героїв тексту побіжно і ескізно, тому їх досить багато, що під кінець прочитання не згадаєш усіх. Репортажист звертає увагу на тих, кому ще складніше у цій непевній ситуації: незрячі, дівчина з милицями та прооперованими зв'язками:

«Злата лежить на голій підлозі, біля неї — милиці. Згодом молода дівчина на деякий час піднімається і стоїть, спершись на огорожу біля виходу до ескалаторів. Каже, вирішила трохи розім'ятися. Милицями змушена користуватися через розрив зв'язки, який, на щастя, встигли прооперувати за тиждень перед початком війни»¹⁰⁴.

Олександр Хоменко веде подієву оповідь, в центрі – герої, ситуація, факти, все швидко перемежується, тому нема тяглої лінії героя чи декількох героїв. Всі люди на всіх станціях метро – це один герой, і цьому герою важко і страшно. Комусь страшніше і важче, хтось тримається краще. Текст складається з уривчастих історій декількох людей: автор ніби йде з «ліхтариком» і вихоплює приватні сюжети однієї і тої ж історії біди. Закінчення репортажу – особиста історія автора, його рішення піти чи залишитися:

«Я ж сьогодні обираю дім. Самотня підлога в коридорі мені тепліша за людну платформу метро»¹⁰⁵.

Текст репортажу відкритий, адже історії, які автор передав не вичерпні, як і питання, пов'язані із війною. Автор залишає і себе, і читачів із спільним питанням піти чи залишитися? Текст динамічний: люди намагаються виїхати, шукають

¹⁰⁴ О. Хоменко. Метрополіс.

¹⁰⁵ О. Хоменко. Метрополіс.

квитки, ті швидко пропадають «поки вводиться прізвище», знервовані черги до банкоматів, комунальники прибирають скло – і це все відбувається одночасно.

Олександр Хоменко пише репортаж на подію, що відбувається тут і зараз і невідомо, коли закінчиться. Це є фіксація радше ніж осмислення, намагання вставити події у якийсь контекст. Подвійне дно тексту прочитується метатекстом: війна і все, що вона несе тема нескінченна, а людям, які її спільно переживають, достатньо одного слова, аби підтягнути власне особисте «подвійне дно», свою історію.

Якщо переходити до художніх засобів та стилістичного оформлення, то автор обирає шлях простого конструювання, без певних художніх засобів, тільки раз у тексті зустрічається фразеологізм:

«На Центральному залізничному вокзалі нема де плюнути. «Чи маєте чотири квитки до Ужгорода»? — питає касирку худорлявий чоловік. «Ні, є лише два, і поки вводитиму ваші прізвища, вони теж зникнуть», — попереджає та. За кілька секунд у наявності лишається тільки один квиток»¹⁰⁶.

Автор перемежує візуальні образи зі звуковими: обривками питань, сиренами, щоправда звуки ми не чуємо, радше усвідомлюємо, що вони там є, бо автор просто констатує: «за вікном висі сирена». Ще цікавим є те, як звучить тиша, автор акцентує на особливій тиші метро – там не чути снарядів:

«Ми жодних звуків іззовні взагалі не чуємо. Самі лише двигуни поїздів метро, і більше нічого. Поки поїзда нема — тут тиша. Вночі була абсолютна тиша»¹⁰⁷.

Тиша набуває не тільки звуку, але і образності: тиша, уповільнення та заціпеніння наповнюють центр Києва у перші дні повномасштабної війни:

¹⁰⁶ О. Хоменко. Метрополіс.

¹⁰⁷ О. Хоменко. Метрополіс.

«У центрі Києва на Хрещатику теж тиша. Її порушують лише нечисленні автівки. На тротуарах — патрулі, журналісти й самотні перехожі. Зачинено все, крім двох кіосків обабіч вулиці і ятки з квітами у переході на Майдані»¹⁰⁸.

Текст читається легко та є кінематографічним: візуальні образи переважають і є прицільні деталі, аби читач зміг побудувати цей образ і скласти враження про героя лише з деталей:

«На станції «Оболонь» зустрічаю ще одну вимушену переселенку. Вгадую, звідки вона, за логотипом УВКБ ООН на ковдрі, розстеленій на платформі»¹⁰⁹.

Наступним текстом став репортаж «*Воєнний хостел Les Kurbas Theatre*»¹¹⁰ Марічки Паплаускайте, написаний 1 березня, на 6 день повномасштабної війни росії проти України.

Марічка Паплаускайте починає текст власною історією:

«Я мала квитки на виставу. Планувала поїхати на день чи два до Львова, щоби знову пережити маленьку драму, зіграну на сцені. «Амнезію, або маленькі подружні злочини» я дивилася вже разів зо п'ять і, як це буває з хорошими п'єсами, щоразу зчитувала в ній нові сенси. Планувала, що так буде і цього разу. Планувала вбрати нову чорну сукню і, може, вже навіть весняні чобітки на підборах. Тільки от не судилося. Замість сукні — спортивний костюм, який не знімаю останній тиждень. Замість планів повернутися на завтра у Київ — повна невідомість. Замість вистави на сцені театру — ліжка для тих, хто як і я у ці дні залишився без дому»¹¹¹.

Авторка зіштовхує дві картини: контраст миру, який для багатьох був реальністю ще тиждень назад, і де було важливо що одягти в театр, та теперішній театр, де

¹⁰⁸ О. Хоменко. Метрополіс.

¹⁰⁹ О. Хоменко. Метрополіс.

¹¹⁰ М. Паплаускайте. Воєнних хостел «Les Kurbas Theatre» // *Reporters* (reporters.media/voyennyj-hostel-les-kurbas-theatre/), 1 березня 2022.

¹¹¹ М. Паплаускайте. Воєнних хостел «Les Kurbas Theatre».

постійний одяг – спортивний костюм, а сама будівля – це прихисток для біженців. Закінчує текст Марічка також плануванням, щоправда – на майбутнє:

«Я так собі думаю, що треба зараз кожному своє робити — так легше стає. Але потіж тим, мріяти собі, як перемогу святкуватимемо, — каже Олександра з усмішкою. — А все, що тут зараз — проживати і запам’ятовувати. Будемо потім про це вистави ставити»¹¹².

Це прийом закільцьовування: є спільна тема – плани, проте на початку ми бачимо зруйновані плани, ті, яким не судилося збутися, а плани в кінці – це плани надії, прагнення перетворити цей жахливий досвід війни на мистецтво.

Як і попередньому тексті, тут прочитується авторське «я», адже репортажистка вплітає власну історію і додає інших – чужих, проте схожих між собою та з її історією, міняється лише місце, дійові особи, проте історія одна – війни і горя, а ще надії і віри у краще попри все. Текст динамічний: авторка перемежує власні спостереження діалогами з героями, які змальовуються епізодично та ескізно. Діалоги так само динамічні: тема бесіди може змінитися від прочитаної кимось новини, адже життя під час війни зав’язано на новинах:

— Оце новини! — перериває її Наталя, продовжуючи читати щось з телефону. — Зеленський підписав заявку на членство України в ЄС.

— Це ще нічого не означає, звісно, — каже хтось з акторів. — Але приємно. Так потроху і переможемо»¹¹³.

Марічка Паплаускайте помічає деталі: наприклад, що ліжка зроблені з театральних помостів, картини, які малює мама героїні і жодної з яких вона не змогла забрати. Також репортажистка вплітає звукові образи. Так текст починає звучати несміливою грою на фортепіано сина одної з героїнь:

¹¹² М. Паплаускайте. Воєнних хостел «Les Kurbas Theratre».

¹¹³ М. Паплаускайте. Воєнних хостел «Les Kurbas Theratre».

«Поки ми говоримо, відлуння театру розносить коридорами звуки фортепіано. Не надто впевнено, але з душею, це грає старший син Дар'ї»¹¹⁴.

Репортажистка підступається до головного героя – театру – мультиперспективно, вона розповідає про ініціаторку прихистку, її сім'ю в Харкові та як вона дізналася про початок війни. Потім увага перемикається на сім'ю з Авдіївки, що вже встигла пересидіти тут декілька тривог, потім – до акторів, які приймають вимушених переселенців.

Останнім у цій секції я обрала репортаж Ані Семенюк з вокзалу в Ужгороді *«Потяги, напаквані розбитими серцями»*¹¹⁵. Авторка розпочинає текст динамічно: вигуком волонтерки, що приїхав поїзд, а отже – потрібно зустрічати переселенців. Історія починається від умовного початку: приїзду одного потяга і розгортається по мірі того, як люди звідти виходять, що роблять, питають, кого з собою ведуть і несуть у переносках.

«Поїзд, поїзд! Дівчата, поїзд!» — кричить одна волонтерка іншим. Через кілька хвилин зал перетворюється на мурашник. І стає перевальним пунктом у цьому безкінечному потоці сліз, болю і дитячих криків»¹¹⁶.

Авторка від самого початку насичує текст драматизмом, емоційними метафорами: зал стає мурашником, пропускає через себе потоки сліз, болю, криків – ніби усі ці явища намацально-фізичні.

Аня Семенюк додає в текст власної рефлексії, припущень щодо минулого життя людей, які тепер мають продовжувати жити з невідомістю, а хтось і зовсім – починає життя з чистого аркуша, але тепер ця метафора набуває негативного забарвлення: втрати та розгубленості.

¹¹⁴ М. Паплаускайте. Воєнних хостел «Les Kurbas Theatre».

¹¹⁵ А. Семенюк. Потяги, напаквані розбитими серцями // *Reporters* (reporters.media/rozbytisertsya/), 6 березня 2022.

¹¹⁶ А. Семенюк. Потяги, напаквані розбитими серцями.

«Чоловік, який точно ще тиждень тому у себе вдома, у своєму місті, був «кимось», зараз мнеться біля прилавка і не знає, що відповісти на питання: “Кава чи чай?”»¹¹⁷.

Авторка звертає увагу на візуальне сприйняття тексту: її герої хоча й ескізні, проте змальовані за здебільшого одною промовистою рисою: наприклад, цей розгублений чоловік, який не може відповісти на просте питання, літня жінка із повними очима сліз, яка не може вимовити ні слова, чи чоловік, що лишає гроші за чай на волонтерській стійці, бо насправді може заплатити. Аня Семенюк залишає оригінальне звучання героїв. Якщо хтось говорить російською чи англійською – вона без перекладу дає це в текст, створюючи поліфонію і нерафіноване сприйняття: таке, яке мала і вона, коли знаходилася безпосередньо на вокзалі:

«“Can I have some water? How much?” — питає вже далеко не перший іноземець і з квадратними очима отримує пляшку води за «просто так». Чоловік, який пробув на вокзалі вже не одну годину, підходить по ще один чай, дякує дівчатам за роботу і лишає на стійці 100 гривень: “Я не нуждаюсь, поверьте. Просто сейчас ситуация такая. Спасибо вам, девочки. Вы не представляете, насколько это важно”»¹¹⁸.

Авторське «я» у тексті майже не проглядається, адже авторка робить фокус на картинці, атмосфері, уривках фраз і основу тексту складає власне їх опис. Інколи Аня Семенюк коротко звертається до уявного читача, якому розповідає про вокзал і людей на ньому: «У звичайній старій дорожній сумці біля каси вокзалу зустрічаю kota. Із тих, знаєте, найпородистіших — сірих смугастих»¹¹⁹.

Аня Семенюк вибудовує фокус тексту як сходження від загального до часткового: загальний образ «вокзала як мурашника» приводить до деталей – силуетів людей, які дуже різні і за інших обставин навряд чи стояли б в одній черзі за волонтерським чаєм, ці герої – емоційні, здебільшого об’єднані єдиним – бідною, сльозами і тишею. Вокзал – кипить людськими історіями та кричить багатьма голосами, але авторка звертає увагу на неприродну застиглість і тишу: «Тут стільки руху, а здається, що

¹¹⁷ А. Семенюк. Потяги, напаковані розбитими серцями.

¹¹⁸ А. Семенюк. Потяги, напаковані розбитими серцями.

¹¹⁹ А. Семенюк. Потяги, напаковані розбитими серцями.

життя зависло, зупинилося, зачепилося за страшні картинки розстріляних домівок і стоїть у ступорі»¹²⁰. Тут само бачимо промовисту метафору життя, яке, ніби жива істота, майже фізично зачепилося за картинки розстріляних домівок і не може рухатися далі.

Завершує текст авторка так само героїнею: на початку це були волонтерки, а в кінці – жінка, яка йде і крізь сльози нічого не бачить:

«Дорогою з вокзалу зустрічаю жінку. Йде, нікого перед собою не бачить. Сльози градом котяться з очей. Мовчить. Просто йде і мовчки ридає. Питаю, чим допомогти. «Спасибо, нічого не нужно». Через пару кроків уже не витримують і мої очі»¹²¹.

Аня Семенюк використовує парцеляцію, усікає авторські слова у непрямій мові для драматичнішого та динамічнішого звучання: героїня одразу просто відповідає, без «вона мені відповіла» чи схожої конструкції для введення слів героїні. Так само тут авторка залишає оригінальне звучання: російську мову жінки, і дозволяє читачу відчувати ту саму ситуацію та атмосферу, що і сама, і навіть – поплакати разом, хоча про це вона лише зазначає, що «уже не витримують і мої очі».

3.4 Репортаж-щоденник. Суб'єктивна рефлексивність

Прикладом щоденника є репортаж Віри Курико «*Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку*»¹²², написаний 4 березня, на 9 день повномасштабної війни росії проти України.

Цей щоденник короткий, лише на два дні, які не рівномірні за рефлексіями та наповненням, але є щирими і «з перших вуст». Тут ми бачимо так само, як і в попередніх текстах, що авторка стає героїнею тексту, очевидцею. Текст очевидця проходить меншу обробку: в ньому не так важлива довершеність композиції чи

¹²⁰ А. Семенюк. Потяги, напаковані розбитими серцями.

¹²¹ А. Семенюк. Потяги, напаковані розбитими серцями.

¹²² В. Курико. Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку // *Reporters* (reporters.media/tato-ne-na-zviazku/), 4 березня 2022.

цікаві мовні звороти. На це, по-перше, нема часу, а по-друге, у текстах, що творяться одночасно із всеохопною жахливою подією на перший план виходить неприкрашений зміст, повідомлення, інформування. Гра з формою – це прерогатива текстів віддалених від події у часі, рефлексивних, таких, що мають на меті переосмислення вже відомих подій та фактів, які не множаться з кожним днем і не творяться щоденно. Рефлексивні тексти пишуться за подією, що завершилася, коли можна побачити її від початку і до кінця. Репортажі ж воєнного часу не мають на меті переосмислення, наразі вони є першою його ланкою – нашаровуванням голосів та історій. Щоденник Віри Курико і є, власне, її особистою історією.

Починається щоденник Віри Курико зі згадки воєнного щоденника Астрід Ліндгрєн, який вона прочитала за тиждень до початку війни. Авторка передчувала початок, а радше – продовження війни, що почалася у 2014:

«Попри те, що я чекала цього з першого дня війни, яка почалася 2014-го, попри те, що я завжди чекала, коли вони увійдуть з боку Чернігова, і знала, що робити, усе пішло не так»¹²³.

Прослідковується образ двох щоденників: перший, де авторка-героїня записала про дату вторгнення, названу американськими медіа, 24-25 лютого, і другий щоденник – воєнний, який ми читаємо у репортажі, і який починається зі слів: «Сьогодні п'ятий день війни». Авторка вплітає до тексту периферійні історії, які мають підсилити основну лінію:

«Перед сном я розповіла Сергію історію лісничого, який садив ліс у степу, — Віктора фон Графа. Цікава історія чоловіка, який здолав степ. Тепер без підказки я ледь можу згадати його ім'я. Так само зникають із пам'яті якісь слова, рядки пісень, назви вулиць»¹²⁴.

Віра Курико також використовує парцеляцію для динамічності речень і підняття градусу драматичності того, що тато – не на зв'язку більше тижня:

¹²³ В. Курико. Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку.

¹²⁴ В. Курико. Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку.

«Це село на самому кордоні. Попросила його взяти маму, сестер і вивезти їх до мене. Він сказав, що спробує, але не знає, чи вже встигне. Ми попрощалися. Він сказав, що буде щось робити. Сьогодні вже восьмий день, відколи він не на зв'язку»¹²⁵.

Щоденник стає для Віри і особистим листом до тата, де вона веде особисту розмову, намагається знайти порозуміння, надія, що з ним буде все добре. «Одного разу нам пощастило», - пише авторка на початку абзацу про тата. Він повернувся живим зі сходу у 2016 чи 2017 році, проте що буде зараз – невідомо... Закінчує цей абзац Віра Курико так само фразою «Одного разу нам пощастило»:

«Одного разу нам пощастило, я не хочу вдруге жартувати з цим. Але росіяни вже тут. Вже дев'ять років тут»¹²⁶.

«Вже дев'ять років тут», – авторка масштабує подію повномасштабного вторгнення на часовий простір, вписує у текст усвідомлення, що до цього все і йшло, проте як би вона не була готова – все сталося не так.

Улюбленим стилістичним прийомом Віри Курико можемо назвати парцеляцію: як всередині речення, так і між самими реченнями:

«Мені звело шлунок. Боляче, нудить, трусить. Я набрала маму. Мама сказала, що вони вже тут. Десь поруч гатять. Я сказала, що ми можемо її забрати зараз же. Мама сказала, не треба. Вони вже тут. Це відлуння в мені до сьогодні»¹²⁷.

Авторка, на нашу думку, спеціально використовує тавтологію «мама сказала», «я сказала», «мама сказала», щоби змістити фокус зі слів на сенс: після чергового «сказала» ти ніби його пропускаєш і парцеляція стає ще відчутнішою, сенсовною і діалогічною: Вони вже тут. Десь поруч гатять. Ми можемо її забрати зараз же. Не треба. Вони вже тут.

¹²⁵ В. Курико. Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку.

¹²⁶ В. Курико. Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку.

¹²⁷ В. Курико. Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку.

Героями репортажу є сама авторка та її родина, свої думки Віра перемежовує телефонними діалогами з батьком та мамою, а також односторонньою епістолярією до батька. Фоном Віра Курико описує їхні з чоловіком буденно-воєнні справи, як похід до магазину чи збирання речей, ці всі події так само фоном йдуть і у розумінні самої авторки, адже найважливіше, що тато не на зв'язку чи що мама не хоче виїжджати.

Наступним репортажем для аналізу став матеріал Ганни Аргірової *«Пам'ятаю, як ділила два варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи»*¹²⁸. Починається текст з розповіді історії літнього подружжя: її, родом з Маріуполя, та його, родом з Волновахи. Вони – безликі, не хочуть фотографуватися та розповідати деталі, бо бояться мародерів, які можуть прийти до їхньої оселі в Маріуполі, яку кожен з них вже вважає зруйнованою. Авторка любить використовувати сумну іронію, так, у ліді ми читаємо про «родину, яку “звільнили” від дому міста та спогадів», а потім – що у безпечному місті йому та їй «пощастило» поселитися біля аеропорту, бо минулі орендарі відмовилися там жити.

Цей щоденник відрізняється від щоденника Віри Курико тим, що авторка – не героїня, вона – документаторка чужої історії, а цей щоденник набуває вже більш журналістського відстороненого характеру. Авторське «я» Ганни Аргірової тут не видно, адже вона передає історію, її авторський голос присутній лише на початку у ліді-передісторії, де вона ескізно окреслює його та її.

Щоденник літньої пари з Маріуполя, де говорить тільки жінка, це здебільшого рефлексія від першої особи, зрідка перемежована голосами інших героїв: його – чоловіка її, родички з Саратова, історією мами героїні, розмовою з сином:

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

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

¹²⁸ Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи» // *Reporters* (reporters.media/pam-yatayu-yak-dilyla/), 31 березня 2022.

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

— Але чи хтось щось робить?»¹²⁹

Авторка залишає недомовлені фрази та риторичні питання, таким чином, текст та проблеми, які він порушує, залишаються відкритими: як світ реагує на трагедію у Маріуполі, як затуплюються усі відчуття, коли ти маєш лише одну ціль – вижити, як війна впливає на відчуття приналежності до України та української нації та інші.

Авторка оформлює слова героїні парцельовано, це загострює увагу на критичних моментах оповіді, наприклад, що у подружжя тепер нічого нема, і починати життя доводиться заново у 63 роки:

«Нещодавно, коли ми вже виїхали з Маріуполя, мені зателефонувала дуже близька подруга з Саратова і запитала мене: «А хіба ви не хочете, щоби вас звільнили?!» Так-ось тепер ми «звільнені». У нас немає нічого. Нас «звільнили» від роботи, міста та навіть минулого. У 63 роки ми змушені починати життя з чистого аркуша»¹³⁰.

Ця парцельована відповідь лунає ніби запізнілою відповіддю на репліку «подруги» героїні з Саратова. Героїня також використовує опис російських військових за деталлю – білою пов'язкою. Самих військових вона не називає російськими, але дуже явно про це натякає:

«Що це за люди, хто вони такі — ми не знали. Вони були у військовій формі з білими пов'язками на руці чи нозі. Єдине, що ми точно знали, — ми проїжджали села, які окупували»¹³¹.

Згодом вона майже синекдохічно каже про те, хто починає обстрілювати евакуаційну колону: «І вони, ось ці з білими пов'язками, вдарили у нас мінометами»¹³².

¹²⁹ Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи».

¹³⁰ Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи».

¹³¹ Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи».

¹³² Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи».

Прийом непрямого називання є для героїні одним з улюблених, на початку під датою 3 березня, вона розповідає про розкрадання магазинів, проте не каже прямо – лише що з речей звисають етикетки:

«Згодом люди перекинулися на все підряд, бігли вулицями, тримаючи у руках одяг, з якого звисали етикетки»¹³³.

Героїня також використовує в оповіді анафору, поєднуючи її із парцеляцією, що загострює увагу на самому сенсі сказаного та підсилює почуття безвихідності:

«Більше терпіти це було неможливо. Без води. Без газу. Без світла. Без зв'язку»¹³⁴.

Героїня у розповіді акцентує на деталях: вже згадані «білі пов'язки», чи те, що люди, аби зігрітися палили дитячі ліжечка та кольорові дерев'яні паркани дитячих садочків.

Драматично напруженою є частина, де мама героїні, яка 1938 року народження, розповідає про Другу світову війну, та те, що її життя – «обрамлене» війнами:

«У темноті під звуки обстрілів російських військ вона розповідала нам, як вона дитиною вижила у Другій світовій та про те, яким було життя після війни. — Моє життя почалося та закінчиться війною,— підсумувала вона у темноті»¹³⁵.

Текст закінчується односторонньою відповіддю «подрузі» з Саратова і відкритим питанням, а радше – констатацією факту, що починати з чистого аркуша довелося у 63 роки.

Наступним репортажем для аналізу став щоденник чернігівської літературної кураторки Інни Адруг *«Я не можу виїхати – у мене двадцять котів»*¹³⁶.

Інна Адруг починає щоденник з буденної деталі, яка в часи війни стає рідкістю: можливості прийняти душ. З цього вона виводить тезу про вплив війни на людину.

¹³³ Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи».

¹³⁴ Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи».

¹³⁵ Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи».

¹³⁶ І. Адруг. «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів» // *Reporters* (reporters.media/chernigiv-rory-vse/), 18 квітня 2022.

Війна, за сумною іронією, сповнює бажання схуднути, позбавляє інфантилізму через агресивне втручання в людське життя:

«Я скупалася вперше за тиждень і стала ніби на пів кіло легшою. Шкода, не маю ваг — цікаво слідкувати за динамікою схуднення. Війна — найефективніша програма зі втрати ваги. А ще — дорослішання»¹³⁷.

У першому абзаці авторка одразу виписує декілька основних питань, пов'язаних із війною і далі розгортає їх на прикладах. Основними героями щоденника стають не люди, а двадцять котів, які авторка з чоловіком збирали містом. Чоловік відмовився від пропозиції евакуації, яку запропонували на роботі простим: «Не можу виїхати, маю двадцять котів». Ця фраза стала назвою і гаслом та головною причиною подружжя не виїжджати.

Авторка активно використовує пунктуацію як інструмент для творення ритму тексту: тире у наведеному вище фрагменті цитати створює довгі інтонаційні паузи, і з кожним реченням паузи відносно самого речення стають довшими, а акцент — виднішим.

Авторка також використовує повтори, які стають анафорами:

«Після нічних обстрілів зазвичай препаскудний настрій, бо ми не виспались. Бо змерзли в погребі. Бо свистіло над головами й гупало так близько, що трусилися стіни»¹³⁸.

Перше «бо» — в середині речення, тоді як наступні — на початку, вони є анафорами, але за суттю доповнюють перше речення. Майже у кожному абзаці авторка вставляє анафору, тому я можу назвати цей прийом її особливим стилем:

«Вживати в облозі, коли мешкаєш у приватному будинку, виявилось не так уже й важко. Особливо коли якийсь час жив у селі. Особливо коли маєш досвід туристичних походів. Особливо коли швидко адаптуєшся»¹³⁹.

¹³⁷ І. Адрог. «Я не можу виїхати — у мене двадцять котів».

¹³⁸ І. Адрог. «Я не можу виїхати — у мене двадцять котів».

¹³⁹ І. Адрог. «Я не можу виїхати — у мене двадцять котів».

Текст динамічний, ми разом з авторкою бігаємо з одного підвалу в інший, шукаємо котів, слухаємо історії сусіда. Інна Адруг також місцями стилізує текст, так, на позначення шестилітрової пляшки для води, вона використовує суто чернігівське слово «балсанка», цим вона одомашнює текст, наближаючи до чернігівського читача і тим самим очуднює для читачів з інших регіонів, надаючи місцевого звучання.

Герої репортажу здебільшого ескізні, змальовані за однією розмовою, звичкою або ж предметом. Так, один сусід асоціюється з пляшкою горілки та тушкованою качкою, які приносить у підвал, інший – із тим, що вештається коло будинку і сподівається когось знайти аби поговорити. Образ цього другого сусіда просякнутий тотальною самотністю, яку авторка передає через скорочення кількості чоловіків, які збиралися на наради:

«Після артобстрілу нашого району людей на вулиці поменшало. Перед тим неподалік нашого будинку щодня збиралася нарада чоловіків — обговорити новини. П'ятеро, шестеро або й більше. Згодом їх стало троє. Потім — двоє. А нині лиш один балакучий сусіда час від часу вештається навколо будинку, сподіваючись когось перестріти й потеревенити»¹⁴⁰.

Авторка ставить в один ряд людей і тварин, адже всі переживають те саме лихо. В одному абзаці у пошуках їжі нишпорять тварини і люди, разом. Закудлачені пси поруч із людьми у брудній одежі, бо чиста тепер – розкіш. Тому чиста одежа, поголені щоки і чисте волосся стали тепер ознаками мало не «буржуйства», пише Інна Адруг.

Авторка використовує мультиперспективізм і антропоморфізм: показує облогу з точки зору і з досвіду людей, тварин, будинків і навіть квітів. Неживі об'єкти набувають людських якостей: незламності, стійкості, гордості та величності. Авторка навіть каже, що фраза «місто – це не будинки, а люди» – неправдива. Будівлі набувають метонімічного образу людини, особливо – собори:

¹⁴⁰ І. Адруг. «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів».

«Неправда, що місто — це не будівлі, а люди. Чернігів без цих титанів не був би собою. Вони тримають разом і решту будівель, і містян»¹⁴¹.

Мультиперспективізм яскраво видно у цьому абзаці:

«За тиждень після звільнення з облоги у нас оселилася двадцять перша кішка. Вона весь цей час провела на одинадцятому поверсі над окружною трасою, там, де майже не припинялися обстріли. Але вона аж ніяк не здається наляканою. Того ж дня подруга привезла тюльпани, їхні власники провели місяць в окупації під Черніговом, а квіти вистояли в місті без усякого піклування. Гарні, свіжі»¹⁴².

Авторка показує досвід окупації та обстрілів зі сторони ще однієї, вже двадцять першої, кішки, а також – тюльпанів. І людей, і кішку з цими тюльпанами об'єднує те, що вони – вистояли, а кішка навіть не була налякана. Інна Адруг малює портрет піднесеності та незламності усього українського: від людей до речей.

Авторка закінчує репортаж питанням і одразу ж – відповіддю:

«А ще хочеться, аби спитали, які квіти прикрашають центр Чернігова. Щоб відповісти: тюльпани та гіацинти. Їх висадили працівниці «Зеленбуду», щойно припинились обстріли»¹⁴³.

Квіти стають деталлю, яка уособлює надію та шлях до відновлення, постання з попелу і циклічне відродження, яка переживають квіти навесні, і яке очікує на сам Чернігів та його людей.

3.5 Приклади подорожніх, портретних та реконструйованих репортажів на воєнну тематику

Для аналізу ми взяли подорожній репортаж письменниці Катерини Бабкіної *«Пережити телепорт»*¹⁴⁴. Авторка – письменниця, саме це надає тексту

¹⁴¹ І. Адруг. «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів».

¹⁴² І. Адруг. «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів».

¹⁴³ І. Адруг. «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів».

¹⁴⁴ К. Бабкіна. Пережити телепорт // *Reporters* (reporters.media/perezhyty-teleport/), 8 березня 2022.

виваженої та логічної будови художнього прозового тексту та додає до стилістики образних та художніх форм.

Наскрізна метафора-обрамлення «телепорт» дуже вдало і відчуттєво вписана в текст. «Пережити телепорт», зазначено у назві, і протягом всього тексту письменниця намагається передати якомога точніше та детальніше, що ж означає цей телепорт. Катерина Бабкіна винаходить цю метафору не сама: вона постає із діалогу з другом, який вона веде вже у безпеці, переживши «телепорт», але вона не знала тоді, як це все назвати, «щоби не говорити тих страшних слів, якими воно називається насправді»:

«— Заспокойся, — сказав він мені, — ти знаєш, що ти тут лише чотири дні? Що ви з сім'єю біженці? Що ти просто телепортувалася сюди з своєї дійсності, й те, що ти не знаєш, що робити і загубила контакт з собою, — нормально?»¹⁴⁵ - сказав їй друг і це перша згадка метафори-обрамлення.

Авторка згадує про цю метафору також і в кінці подорожі-спогадів через кордон: «За чотири дні я виберу для цього всього нарешті слово — телепорт. Просто щоби не говорити тих страшних слів, якими все це називається насправді»¹⁴⁶.

Авторка обирає композицію із обрамленням метафорою, а також зміну хронології часу: на початку вона вже сидить у Польщі і описує свою волонтерську та професійну діяльність для України, а потім, через діалог із другом і метафору «телепорту» як тригерну для розворушення спогадів, починає згадувати свою подорож із дитиною та мамою через кордон. Наприкінці авторка знову повертається у реальний час фразою «За чотири дні я виберу для цього всього нарешті слово — телепорт».

Текст відкритий, він – частина одної великої історії біженців, але закритий композиційно: логічно завершена як і подорож авторки, так і текст, коли вона

¹⁴⁵ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

¹⁴⁶ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

«виниряє» зі спогадів і знову опиняється у реальному часі, де дія історії, принаймні тої її частини, де авторка перетинає кордон, завершена.

Репортаж динамічний, хоча сама подорож три доби у машині до кордону – ні. Динаміка тут полягає не у фізичному переміщенні, а у тому, що відбувається на кожних ста метрах дороги. А відбувається там набагато більше, аніж просто доїзд до кордону – це історія взаємодопомоги та безкорисної відданості жителів прикордонних сіл з одного боку, і біженців з іншої:

«Уже в сьомій ранку вздовж дороги було досить багато таких бабусь з домашньою кавою, чаєм, вони виносили свої зворушливі чашечки і цукернички, мельхіорові ложечки, відлиті по кліше «троянда» (ставлю вісім з десяти, в вас вдома теж такі були), або такі дешевші, з нержавійки. Нарізали лимон і яблучка, припасені на зиму, яких вже майже не залишилося. Висипали в кишеню сушені груші».

Авторка помічає найдрібніші деталі, а на них будує більшу історію. Історію про те, що місцеві бабусі виносять усе, що мають. Припасене на зиму, солоденьке, що купували собі по трошки, як делікатес: «На столиках, винесених з маленьких кухонь, поруч з дуже домашніми чайниками з кавою і чаєм, вони викладали цукерки і печиво — скупі ласощі, які купували собі чи онукам»¹⁴⁷. Цінність такого частунку в очах авторки підвищується дуже сильно, адже вони віддають не надлишок, а своє. Біженці зі свого боку теж намагаються допомогти, хто грошима, а хто – власне допомогою: «Одна з них заплакала, коли я дала їй двісті гривень — я сказала, що це не за каву, а для того, щоби вона купила ще для тих, хто їде за нами»¹⁴⁸.

Чоловіки, що везли свої родини до кордону, також допомагали фізично: «Ближче до полудня деякі чоловіки з авточерги почали виходити і лагодити щось місцевим — обігрівачі, які ті намагалися допасувати біля своїх “кавових” постів, чайники, якийсь дядько дивився комусь “до праски”».

¹⁴⁷ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

¹⁴⁸ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

Ця квінтесенція взаємної допомоги творить динаміку, ба більше, сама авторка має за одиницю часу дуже багато подій та проблем, що потребують її уваги: помити доньку, вирішити, що робити з поламаним вікном, коли на вулиці мороз, знайти бензин і тд.

Текст виразно суб'єктивний і в ньому прочитується авторське «я», адже це – оповідь очевидиці. Авторка не робить із цієї евакуації монолітну сумну подорож – це перший текст, де я бачу гумор: «Серий прийшов з набором викруток і курвою мамою, за допомогою першого і другого розібрав мені двері»¹⁴⁹.

Катерина Бабкіна уважно підмічає деталі, ба навіть сполучає їх між собою протягом тексту. Такою деталлю-образом стали вареники, які набували смачності і втрачали її із посиленням та ослабленням нервової напруги:

«Вдома в Таниного брата на нас чекали домашні гарячі вареники — це були найсмачніші вареники в моєму житті після тих, про які я напишу далі».

Перші смачні, але ще не найсмачніші вареники авторка куштує вдома у друзів ще перед виїздом з до кордону. Потім, у черзі з машин, їй місцеві жіночки дають миску вареників:

«І після чергового «під'їзду» на мене чекали вони — найсмачніші в житті вареники»¹⁵⁰.

Катерина Бабкіна на той момент куштування найсмачніших вареників, провела декілька діб у машині, майже нічого не їла, а тому саме ці вареники стали найсмачнішими.

Треті вареники, які вона замовила вже в польському кафе опісля цієї всієї дороги вже не будуть такими смачними, як ті, від жіночки з великим баняком:

¹⁴⁹ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

¹⁵⁰ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

«За дві години ми зупинимося поїсти в Польщі, в придорожньому ресторані, я замовлю вареники, але вони будуть зовсім не такі, як ті, з велетенського баняка»¹⁵¹.

Таким чином, деталь перетворюється на образ, який через буденні звичні вареники розповідає про емоційний стан героїні.

Катерина Бабкіна вправно працює з голосами та акустичними образами текстів:

«Дощечку він підпиляв за висотою дверей і встановив всередині, щоб “шкло не падало”»¹⁵².

Тут авторка вставляє в текст оригінальну вимову Серого, який прийшов лагодити вікно в машині з «набором викруток і курвою мамою». В іншому місці ми чуємо пісні, що співають жінки із прикордонного села, поки ліплять вареники:

«В хаті, куди я попросилася знову помити теплою водою укакану дитину, на кухні жінки, либонь, з половини села, співали “Ніч яка місячна” і ліпили пельмені — “туди”, як вони сказали, тобто — годувати уже не біженців, а армію. Я чула, як вони співають, ще навіть через два “під’їзди” після тої хати»¹⁵³.

Героїв свого тексту Катерина Бабкіна змальовує більше за вчинками, аніж за зовнішністю: ми їх не бачимо, проте знаємо, хто вони, як люди: Серій полагодив скло, бабусі пригощають чаєм та смаколиками, жіночки з варениками, жінки, що «під’їжджали» машину авторки ближче у черзі, поки вона мала мити дитину. Авторка змальовує біженців, які допомагають щось робити мешканцям сіл, або ж біженок-матусь, одну таку бачить авторка, вона «везе зовсім малих малюків, вкотре виляє горщик, але не просто з вікна, а вийде з машини і відійде від дороги»¹⁵⁴.

Наступним репортажем для аналізу ми обрали текст Віри Курико «*Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо*»¹⁵⁵. Це проблемний репортаж із

¹⁵¹ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

¹⁵² К. Бабкіна. Пережити телепорт.

¹⁵³ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

¹⁵⁴ К. Бабкіна. Пережити телепорт.

¹⁵⁵ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо» // *Reporters* (reporters.media/my-bachuly-pole-vono-gorilo/), 28 березня 2022.

елементами портретного: як вихователька Наталя Песоцька та інші її колеги врятували тридцять дітей з оточеного Чернігова.

У центрі – тридцять дітей під загальним образом рятівниці Наталі Песоцької. Ми бачимо виховательку Наталю як силует, невідступну добру силу, що накриває собою та оберігає тридцять дітей, які облишені батьківської любові. Меншими за віком, але не за важливістю є постаті дітей, головним чином дев'ятирічного Віталіка і двох маленьких дівчинок, які з'являються наприкінці тексту. Усіх трьох дитячих персонажів об'єднує недитячий тип мислення і питання, що вони задають авторці:

«Чернігівська дівчинка запитує мене, чи я знаю людей, які скидали на них бомби. Харківська дівчинка притискається дужче. Їй чотири, її мама загинула від уламків. Вона чує запитання й теж дивитися на мене: “І на Харків? Хто скидав?”»¹⁵⁶.

Маленький Віталік на питання «що ти любиш» відповідає своїми здогадками, що шлях, яким вони виїжджали з Чернігова, не був «зеленим коридором»:

«Віталік не дістає ногами до підлоги, коли сідає на диванчик у коридорі. У хлопчика на щоці невеличкий шрам активної дев'ятирічної дитини. Запитую у Віталіка, що він любить. Але він каже мені на вухо те, чого не має казати дев'ятирічний хлопчак: “Думаю, то не був “зелений коридор”. Ми бачили поле — воно горіло. І спалені машини. Але я надіявся, що ми не згоримо”»¹⁵⁷.

Репортаж побудований на цьому головному контрасті: дитина – війна. Поруч із недитячимим відповідями автори подають уточнення, яке увиразнює контраст: «Віталік не дістає ногами до підлоги, коли сідає на диванчик у коридорі»¹⁵⁸. Таким чином теза, що дитина настільки маленька, а вже думає про такі речі чітко прочитується, проте не є сказаною. Той самий прийом авторка використовує, коли розповідає про перший день повномасштабної війни і як вихователі майже всі

¹⁵⁶ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

¹⁵⁷ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

¹⁵⁸ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

спромоглися приїхати і працювали, проте напруга витала у повітрі: «Пригадую, ми працювали як завжди, але всі дивилися в підлогу»¹⁵⁹.

Цей репортаж – це текст-дорога. Він слідує за героями в недавнє минуле, коли вони тільки вибиралися з Чернігова і в теперішнє, де автори спілкуються з врятованими дітьми. Текст охоплює два дуже динамічні процеси, що відбуваються паралельно і у жахливо стислі терміни: виїзд з Чернігова та протиприродне дорослішання дітей під час війни. Обидва процеси відбуваються стрімко і рвучко:

«Та виїзд узгоджували швидко й у мить, коли потрібно було вирушати, не змогли додзвонитися людям, які мали супроводити»¹⁶⁰, - так рвучко відбувається фізичне переміщення – порятунок із Чернігова, який бомблять російські військові. Зовсім нестандартна і болісна відповідь Віталіка на питання, що він любить – так рвучко і болісно відповідає травмована дев'ятирічна дитина, що так швидко подорослішала під час війни. Також авторка продовжує контраст часового стиснення і розтягнення, незважаючи на те, що виїзд з Чернігова відбувався швидко, сама дорога, яка мала би тривати дві години розтягнулася на дев'ять: «Довгих дев'ять годин у короткій дорозі»¹⁶¹. Віра Курико використовує антонімічну пару, створюючи оксюморон: довгі години – коротка дорога, ця невідповідність додає до стилістики тексту ще один контраст.

Авторка вписана у текст як дійова особа, яка веде розмову, і тримає на колінах дітей, що задають недитячі питання. Проте у цьому тексті нема вже такого особистісного вписування автора-себе у текст, репортаж є вже більше репортажем, аніж свідченням очевидця. Тексти очевидців я спостерігала на самому початку війни: перші її тижні були насичені текстами-фіксаціями фактів та почуттів, героїв-силуетів і спільної історії болю. Репортаж «Ми бачили поле — воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо» – закінчений текст, доведений до конкретної

¹⁵⁹ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо»

¹⁶⁰ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

¹⁶¹ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо»

завершеності, тексти ранніх періодів війни залишалися відкритими як тематично, так і за конструкцією: потребували більшого стилістичного доопрацювання.

Віра Курико використовує у тексті парцеляцію і передає рвучкість емоційного стану та самої дороги з оточеного Чернігова:

«Так само вони не знали, куди їдуть. Водій сказав лише, що все буде добре. Наталя нервово розсміялася. Та водій їхав уже не вперше»¹⁶².

«Діти вили від страху. Я не знала, що робити. Схопитися на ноги, чимось зайняти руки?»¹⁶³

Так само авторка інколи поєднує парцеляцію із анафорою: «Її чотири, її мама загинула від уламків».

Для створення художньої образності Віра Курико використовує також уособлення, дійовими особами стають обвуглені скелети будинків, хвости ракет і навіть саме повітря, яке розрізають сирени «швидких»:

«Повітря у місті, яке попри все збиралося на роботу, розрізали сирени «швидких»»¹⁶⁴.

«Вони проїжджали якесь село, і вона бачила, що від будинків лишилися самі скелети печей. Із землі стирчали хвости ракет»¹⁶⁵.

Віра Курико закріплює текст одною і тою ж історією Віталіка, а наостанок додає питання маленької дівчинки з Харкова, про те, хто на її місто скидав бомби, і це питання стає риторичним, і, незважаючи на зрозумілу і чітку відповідь, і залишає текст відкритим екзистенційно.

Текст є вичерпним з точки зору конструювання оповіді: є початок, кінець-закріплювання, проте з тематичної та поняттєвої точки зору текст відкритий. До

¹⁶² В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

¹⁶³ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

¹⁶⁴ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

¹⁶⁵ В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо».

теми війни та дітей можна додавати безкінечну кількість історії, що трапилися, трапляються, і про які ми ще, на жаль, дізнаємося.

Наступним став репортаж «Село, у якому літають янголи»¹⁶⁶ Христини Терен. Це репортаж-реконструкція написаний про село Верхньокам'янське Донецької області і депортованих сюди бойків у 1951 році. Повномасштабна війна і те, що село сьогодні перебуває у зоні активних бойових дій, стало приводом до написання і самого екскурсу в історію депортованих та їх взаємодію із місцевими мешканцями. Христина Терен реконструює давні події із уривків спогадів своїх героїв, реконструкція набуває більше вербального вираження, аніж візуального: ми бачимо лише фрагменти, як-от колючі колгоспні кущі чи стиглі абрикоси, що падають під ноги.

Авторка починає і закінчує репортаж словами одної і тої ж героїні, директорки школи, яка вводить читача в історію, де авторка знайомить нас ще з іншими героями, і закінчує її, ніби екскурсію. Вхідження в історію так і починається з фізичної прогулянки, директорка водить авторку селом і показує будинки нащадків переселенців, у кінці ми разом із нею проходимо повз торговельні будки, де відбувався у 2014 році «референдум». Текст відкритий: діалог між українськими військовими та жителями села залишається незакінченим, емоційно напруженим:

«— Коли ми почули, що вони там стоять, наварили великі каструлі борщу, напекли пиріжків, – пригадує жінка. – І через поле соняшників тягнемо – жінки, діти. Вони кричать: "Стійте, стріляти будемо!". А ми плачемо: не треба, свої ми, свої! Українці!...»¹⁶⁷.

Христина Терен активно використовує діалогічність як для початку і кінцю всього тексту, так і окремих епізодів – герої з'являються в тексті під час розмови з ними,

¹⁶⁶ Х. Терен. Село, у якому літають янголи // *Локальна історія* (localhistory.org.ua/texts/reportazhi/selo-u-iakomu-litaiut-iangoli/), 3 травня 2022.

¹⁶⁷ Х. Терен. Село, у якому літають янголи.

короткі уривки якої, як-от вітання, короткі репліки, вона вставляє на початку та інколи – у кінці епізодів:

«– А онуків де хрестили? – цікавлюся.

– Звісно, у нашій церкві. У греко-католицькій...»¹⁶⁸.

Цим закінчується один з епізодів і переходить в інший – історію греко-католицького отця:

«– Слава Ісусу Христу!

– Навіки слава! – відгукується через паркан невисокий сивий чоловік»¹⁶⁹.

Христина Терен робить репортаж динамічним, інколи герої міняються занадто швидко, як і їх історії, наприклад, історія Алли Легуцької, онуки переселенки, переходить у історію експонатів музею, а потім через них до історії іншої героїні, яка віддала сімейне фото батьків у цей музей. Лінія переходу історії до речей і постановня нової з речей є художньо цікавою, щоправда, дещо урізаною у репортажі. Хотілося б додати тла до самих лише цитат героїнь, вставити ці свідчення і речі у візуальний контекст.

Авторка додає у текст діалектичні слова, пише їх в лапках із поясненнями і фото, як чужорідні тексту елементи, тому їх можна вважати вербальним тлом, контекстом тої реальності з якої приїхали переселенці-бойки, але не художнім елементом чи акустиком тексту:

«Призначення та назви багатьох речей для місцевих треба пояснювати: надважка дерев'яна "шатківниця" – для різання капусти, білі вишиті "підзорники", які вішають на ліжку до підлоги, "жучком" шиті "подіщата" – маленькі подушки, "заголовки" – великі подушки, "подішки" – м'які перини»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Х. Терен. Село, у якому літають янголи.

¹⁶⁹ Х. Терен. Село, у якому літають янголи.

¹⁷⁰ Х. Терен. Село, у якому літають янголи.

Христина Терен розкриває цю бойківську донецьку діаспору як для самих донеччан, так і для читачів із погляду самих переселенців: «призначення та назви багатьох речей для місцевих треба пояснювати», як і для читачів.

Авторське «я» у текст не виступає наперед, авторка – оповідачка історії, не її суб'єкт, тому авторський голос проступає лише там, де без цього не обійтися: особових закінченнях дієслів чи у займенниках, яких не є багато. Авторка проступає явніше в описах героїнь, щоправда, вони досить короткі, слугують контекстуальним обрамленням цитат: «Оповідуючи, пані Марія то по-дитячому плаче, то змінює голос і емоційно когось пародіює»¹⁷¹.

У тексті нема гумору чи улюблених авторкою художніх засобів: він рівний і оповідний, тому акцент робиться лише на самому наративі, а образність бачимо у назві: «Село, де літають янголи», у тексті одна з героїнь каже цю фразу, коли розповідає історію, як їхня школа залишалася україномовною і на Різдво ставила вертеп, а керівники єхидно питали на передодні свята, чи почали вже літати янголи.

Таким чином, на думку М. Паплаускайте, метою та місією сучасного українського воєнного репортажиста є протистояти тому, аби людські долі перетворилися на статистику. Для війни важливі дні, години, хронологічне вибудовування сюжету, інколи, здебільшого у подієвих репортажах, сама подія та її плин стає сюжетом. Так є у репортажі Олександра Хоменка "Метрополіс", написаному на четвертий день повномасштабної війни росії проти України. Автор вихоплює історії із загального потоку людей та їх доль безпосередньо під час випадкової інтеракції з ними. Також війна надається до щоденникового опису своїх власних дуже особистих переживань. Такими є репортажі Віри Курико "Тато не на зв'язку" і Інни Адрог "Я не можу виїхати - у мене двадцять котів". Репортаж Ганни Аргірової "Пам'ятаю, як ділила два варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи" є щоденником, проте авторка – оповідач, але не учасниця подій. Щоденники

¹⁷¹ Х. Терен. Село, у якому літають янголи.

наближають до читача подію до по крайньої емоційності та інтимності і слугують для дослідження природи страждань.

Подорожній репортаж Катерини Бабкіної динамічний, хоча сама подорож три доби у машині до кордону – ні. Динаміка тут полягає не у фізичному переміщенні, а у тому, що відбувається під час цієї дороги. Авторка помічає деталі і нанизує на них більшу історію. Історію про те, як місцеві бабусі виносять усі свої запаси, аби нагодувати людей, що їдуть до кордону. Репортаж пронизаний рефлексією, гумором, попри непевну і складну ситуацію, когерентний за своєю будовою та образами: авторка не кидає сюжетні лінії чи образи не доведеними до кінця.

Матеріал Віри Курико «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо» є проблемним репортажем із елементами портретного. Авторка використовує закріплення аби створити завершену канву тексту, використовує парцеляцію для надання текстові динамічнішого звучання.

Текст Христини Терен «Село, у якому літають янголи» є репортажем-реконструкцією на довколовоєнну тематику: про село Верхньокам'янське Донецької області та депортованих сюди у 1951 році бойків. Повномасштабна війна і те, що село сьогодні перебуває у зоні активних бойових дій, стало приводом до написання історії депортованих бойків та їх взаємодію із місцевими мешканцями. Текст допомагає познайомитися із двома спільнотами, їхньою взаємодією, питаннями, що досі залишаються взаємозамкнутими між ними.

ВИСНОВКИ

Отже, по-перше, у роботі ми дослідили дефініції терміну «художній репортаж» і визначили, що вони відрізняються дуже незначною мірою і походять з того, яка з ознак та функцій багатогранного явища репортажу була найважливішою: те, що наратив ґрунтується на фактах, те, що це поєднання художнього письма та журналістики, або ж те, що це відхилення від журналістики, паражурналістика. Для себе ми обрали термін художній репортаж і фокус на поєднанні художнього письма та журналістського фактажу.

По-друге, дослідили ознаки жанру та його типологізацію і визначили, що ці позиції є універсальними для різних шкіл художнього репортажу (польської, американської, української).

По-третє, ми прослідкували генезу художнього репортажу і впевнилися, що зазначені школи розвивалися з одного кореня подорожніх нотаток і освідчень очевидців.

По-четверте, наступним аналізом робіт дослідників та дослідниць української, польської та американської шкіл художнього репортажу ми виокремили характерні риси розвитку кожної зі шкіл і прослідкували спільні процеси у формуванні та їхній взаємозв'язок.

По-п'яте, ми дослідили піджанри українського художнього репортажу і навели конкретні приклади кожного з проаналізованих піджанрів.

По-шосте, ми дослідили специфіку власне художнього репортажу на воєнну тематику, залучили українські приклади, «Рани» Олесі Яремчук, а також промовисті іноземні – «У війни не жіноче обличчя», «Цинкові хлопчики» Світлани Алексієвич. Ми визначили, що характерним для воєнного репортажу є нотування окремих людських історій, акцентування на тому, як люди справляються зі стражданнями та болем.

По-сьоме, ми проаналізували події репортажі перших днів повномасштабного вторгнення і визначили, що ці роботи стали першою шоковою реакцією на події, а

тому крізь них краще проглядається оголена ідея, опис, сира історія героїв, що є спільною для всіх. У подієвих репортажах перших днів яскраво проступає зображення одного героя – українця та українки, а особисті історії – фрагментовані і використовуються аби підсвітити з різних боків одну і ту ж історію, більш глобальну, масивну, об'єднувальну та націєтворчу. У цих репортажах мовна стилістика не є визначною – образи та порівняння прості («на Центральному вокзалі нема де плюнути» – «Метрополіс» О. Хоменко, «Вокзал перетворився на великий мурашник» – «Потяги, напаковані розбитими серцями» А.Семенюк). Конструкція речень подієвих репортажів теж проста, адже основна ідея – це оперативно подати історію про подію, яка досі відбувається і ще буде відбуватися, часу на художнє оформлення тексту нема.

По-восьме, ми проаналізували репортажі-щоденники, адже вони наближають інтимні переживання авторів чи героїв, роблять реальні особисті історії ближчими до читача. Ми визначили, що у щоденниках на першому плані є особисті переживання героя. Він або рефлексує, і тоді дати у щоденнику – лише опорні точки для цих рефлексій («Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку» В. Курико), або просто хронологічна розповідає про подію з мінімальними рефлексіями («Пам'ятаю, як ділила два варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи» Г. Аргірова). Мовна стилістика щоденників вирізняється образністю, парцеляцією, тавтологією і динамічністю речень, для підсилення емоційності тексту («Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку» В. Курико, «Пам'ятаю, як ділила два варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи» Г. Аргірова). Автори щоденників більше за авторів подієвих репортажів послуговуються художніми прийомами метонімії, антропоморфізму, метафори («Я не можу виїхати – у мене двадцять котів» І. Адруг).

По-дев'яте, ми проаналізували подорожній, портретний та реконструйований репортажі. Ми побачили, що ці репортажі є вже менш інтимними за щоденники, структурованішими та стилістично краще збудованими за подієві репортажі. У подорожньому репортажі Катерини Бабкіної є дві лінії дороги: фізична через

кордон і психологічна – намагання досягнути і впоратися із травматичних неочікуваним досвідом. Дві лінії поєднує наскрізна метафора телепорту – нереальності усього, що відбулося. Авторка прицільно обирає стилістику мови тексту, деталізовані образи, художні прийоми метафори, порівняння, а також працює з голосами, залишаючи оригінальне мовлення героїв. У проблемно-портерному репортажі Віри Курико «“Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо”» ми побачили парцеляцію, що створює динаміку тексту, оксюмори («довгих дев’ять годин у короткій дорозі»), анафору, та антропоморфізм. Репортаж-реконструкція Христини Терен «Село, у якому літають янголи» насичений короткими діалогами, авторка дає в текст бойківські автентичні назви речей, і таким чином урізноманітнює мовну стилістику репортажу.

Таким чином, основними рисами і тенденціями у проаналізованих репортажах виявилось використання парцеляції для підвищення акустичної та емоційної динамічності тексту, обмежене, адже мало де, за винятком репортажу Катерини Бабкіної, доречно було жартувати – автори розповідали історії болю та страждань і гумор, на нашу думку, зчитувався б як цинізм. У проаналізованих репортажах оголюються персональні емоції та історії, а також автори творять емоційні художні образи з буденних речей: вареників («Пережити телепорт» К. Бабкіна), потягів («Потяги, напаквані розбитими серцями» А.Семенюк), та ін. Автори переоцінюють по-новому старі, гарантовані мирним часом цінності і утверджують незламність своїх героїв, попри обтяжливі особисті причини («Я не можу виїхати – у мене двадцять котів»).

Цією роботою художні репортажі періоду лютого – травня повномасштабного воєнного вторгнення росії були вписані у загальний науковий дискурс.

Перспективою подальших досліджень у цій тематиці ми бачимо створення містка між попередніми дослідженнями українського воєнного репортажу 2014-2022 років і від 24 лютого 2022 року, а також проведення кількісно-якісного аналізу репортажів часу повномасштабного вторгнення росії до України і подальші дослідження феномену воєнного українського репортажу та оновлення палітри

його мовної стилістики, створення своєрідного «Словника війни» з людських історій, «де кожна історія – це своєрідне тлумачення простих слів, які набули нового значення»¹⁷². Такий проєкт вже започаткував Остап Сливинський і, на нашу думку, для художніх репортажів такий підхід є точкою розвитку: переосмислення конкретних слів, їх значень під час війни, а також самого розуміння цінностей.

¹⁷² С.Челяк. "Словник війни", роботу перекладачів та книжки про війну – Остап Сливинський // *Суспільне* (suspilne.media/245305-slovník-vijni-robotu-perekladaciv-ta-knizki-pro-vijnu-ostap-slivinskijintervu/?fbclid=IwAR29eTXbOTNxnqxAfyKtP7PSK1KGW3ZNPmYWwURfFZqy5wCFYSdh7nEheQ)

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Наукові праці:

1. В. Павлів. *Репортаж: між фактами та емоціями. Практичний посібник для журналістів* // Володимир Павлів. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2015.
2. Г.Москальчук. Мова і стиль барокової драматургії XVII – XVIII ст // *ResearchGate*(www.researchgate.net/publication/337658551_MOVA_I_STIL_V_AROKOVOI_DRAMATURGII_XVII_-XVIII_ST).
3. Жан-Домінік Буше. *Репортаж у друкованій пресі: Пер. з франц.* / Інститут Масової Інформації. Київ: 2003.
4. Л. Шутяк. *«Новий журналізм» у медійному дискурсі України: тенева та жанрово-стилістичні ознаки: Дис. ...канд. наук із соціальних комунікацій / Дніпропетровський національний університет ім. О.Гончара. Дніпропетровськ 2015.*
5. М. Галлер. *Репортаж: Навчальний посібник* / Пер. з нім. В. Климченко, В. Олійник; За загал. Ред. В. Ф. Іванова. Київ: Академія Української Преси, Центр Вільної Преси, 2011.
6. О. Бикова. *Жанрово-стильова специфіка репортажів на військову тематику* (за матеріалами збірки «Veni. Vidi. Scripsi. Війна. Життя de facto»). Український інформаційний простір, (2), (Київ 2021) 134–144.
7. С. Белькова. *Тенденції розвитку жанру подорожнього нарису в регіональній пресі* (на прикладі друкованих ЗМІ м. Запоріжжя) / С. В. Белькова // *Держава та регіони: наук.-виробн. журн.* (Запоріжжя 2011) 37 – 40.
8. Т. Денисова. *Історія американської літератури* / Тамара Денисова. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012.
9. A. Alaszewski. Diaries as a source of suffering narratives: A critical commentary // Patrick Brown *Health, Risk & Society* / 8:1 (Amsterdam 2006) 43-58.

10. A. Hooks. *Diary as a Literature: Through the Lens of Multiculturalism in America* / ed. A. Hooks. Delaware: Vernon Press, 2019.
11. N. Sims. *The Art of Literary Journalism // Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction* / ed. by Norman Sims, Mark Kramer. New York: Ballantine, 1994.

Літературні джерела:

12. А. Левкова. Світлана Алексієвич: «Настав вульгарний час споживання» // *Літакцент* (litakcent.com/2013/06/25/svitlana-aleksijevych-nastav-vulharnyj-chas-spozhyvannja/)
13. А. Семенюк. Потяги, напаковані розбитими серцями // *Reporters* (reporters.media/rozbyti-sertsya/), 6 березня 2022.
14. А. Ютченко. Художній репортаж між фактом і вигадкою // *Літакцент* (web.archive.org/web/20220408081639/http://litakcent.com/2017/12/28/hudozhniy-reportazh-mizh-faktom-i-vigadkoju/)
15. В. Курико. «Ми бачили поле – воно горіло. Але я надіявся, що ми не згоримо» // *Reporters* (reporters.media/my-bachyly-pole-vono-gorilo/), 28 березня 2022.
16. В. Курико. Сьогодні восьмий день, відколи тато не на зв'язку // *Reporters* (reporters.media/tato-ne-na-zviazku/), 4 березня 2022.
17. Г. Аргірова. «Пам'ятаю, як ділила ділила варених яйця на 15 частинок. Всі так раділи» // *Reporters* (reporters.media/pam-yatayu-yak-dilyla/), 31 березня 2022.
18. І. Адруг. «Я не можу виїхати – у мене двадцять котів» // *Reporters* (reporters.media/chernigiv-porru-vse/), 18 квітня 2022.
19. К. Бабкіна. Пережити телепорт // *Reporters* (reporters.media/perezhyty-teleport/), 8 березня 2022.
20. Л. Белей. Факти польської «літератури факту» // *Літакцент* (litakcent.com/2012/04/09/fakty-polskoji-literatury-faktu/?fbclid=IwAR3q-

- i_HjfeVGdLvqEolayH-LyYdgDOgFt3M9XYPsZCQ2v-lZ7mPr37nx5I), 9 квітня 2012.
21. М. Паплаускайте. Боротьба на інформаційному фронті // *Reportagen* (reportagen.com/reportage/kaempfen-an-der-informationsfront-ukrainisch?fbclid=IwAR3rLEh9BBJS2RZSH_xAuvoFQre0EwQl0q8fPG_YwNmEf-ax0vC_EvBBHLk)
22. М. Паплаускайте. Воєнних хостел «Les Kurbas Theatre» // *Reporters* (reporters.media/voyennyj-hostel-les-kurbas-theatre/), 1 березня 2022.
23. М. Титаренко. Американський новий журналізм: Terra In/cognita // *Медіакритика* (www.mediakrytyka.info/za-scho-krytykuuyut-media/amerykanskyu-novyu-zhurnalizm-terra-incognita.html)
24. М. Щигел. Море в краплі води / перекл. з пол. О. Сливинський // *Літакцент* (web.archive.org/web/20220319062630/http://litakcent.com/2016/10/13/more-v-krapli-vody/)
25. Н. Колчак. Що таке репортаж? Види репортажу // *Друзі* (druzy.com.ua/show-take-reportaj-vidi-reportajy/)
26. О. Багач. Історія однієї людини може розповісти про цілу епоху, - Олеся Яремчук про художній репортаж // *Дивись info* (dyvys.info/2017/07/13/istoriya-odniyeui-lyudyny-mozhe-rozpovisty-pro-tsilu-epohu-olesya-yaremchuk-pro-hudozhnij-reportazh/)
27. О. Хоменко. Метрополіс // *Reporters* (reporters.media/metropolis/), 27 лютого 2022.
28. *Подорожі філософа під кепом* / упоряд. Я. Цимбал. Київ: Темпора 2016.
29. Р. Капусцінський. *Автопортрет репортера* / перекл. з пол. Б. Матіяш. Київ: Темпора, 2011.
30. С. Челяк. "Словник війни", роботу перекладачів та книжки про війну – Остап Сливинський // *Суспільне* (suspilne.media/245305-slovník-vijni-robotu-perekladaciv-ta-knizki-pro-vijnu-ostap-slivinskij-

intervu/?fbclid=IwAR29eTXbOTNxnqxkAfyKtP7PSK1KGW3ZNPmYWwURfFZqy5wCFYSdh7nEheQ)

31. Т. Вульф. *Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и С. У. Джонсона* / пер. с англ. Д. Благов и Ю. Балаян. Санкт-Петербург: Амфора 2008.
32. Т. Гаврилів. Чар Марока // *Zbruc* (<https://zbruc.eu/node/48925>)
33. Х. Терен. Село, у якому літають янголи // *Локальна історія* (localhistory.org.ua/texts/reportazhi/selo-u-iakomu-litaiut-iangoli/), 3 травня 2022.
34. *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років* / упоряд. Я. Цимбал. Київ: Темпора 2016.

Лексикографічні джерела:

35. *Журналістика: словник-довідник* / авт.-уклад. І. Михайлин. Київ: Академвидав 2013.
36. *Літературознавчий словник-довідник* / ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. Київ: ВЦ «Академія» 2007.
37. Е. Erickson. Yellow Journalism // *Encyclopedia of American Journalism* / ed. Stephen L. Vaughn. New York: Routledge 2008, p. 607–608.