

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КОНЄВА МАРІЯ ІВАНІВНА

УДК: 821.161.2.0'06-3(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ
В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

035 – Філологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **М. І. Конєва**

(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник: **Кравченко Валентина Олександрівна**, кандидат
філологічних наук, професор

Запоріжжя – 2023

АНОТАЦІЯ

Конєва М. І. Поетика художнього репортажу в українській прозі початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – «Філологія». – Запорізький національний університет, Запоріжжя, 2023.

Дисертація є першим комплексним дослідженням художнього репортажу в українській літературі початку ХХІ ст.

Об'єктом літературознавчого аналізу стали художні репортажі Л. Белея «Ліхіє дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді» (2019), М. Беспалова «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» (2016), О. Гавроша «Стрий і старий» (2013), Є. Гончарової «За день до Дебальцевого» (2016), В. Івченка «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» (2015), Д. Казанського «Санітарна зона» (2013), О. Криштопи «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» (2016), «Україна: масштаб 1:1» (2017), В. Курико «Чернігівська справа Лук'яненка» (2020), В. Молодія «Петлі Апеннінського черевики» (2014), Є. Подобної «Закарпатський легіон» (2018), П. Стеха «Над прірвою в іржі» (2018).

Наукова новизна роботи. Вперше в українському літературознавстві охарактеризовано поняття *художній репортаж* у зв'язку з особливостями функціонування жанру у світових національних літературах, визначено його місце в українській прозі початку ХХІ ст. Сформульовано дефініцію *художній репортаж* як жанру нефікційної літератури, з'ясовано сталі ознаки, виокремлено жанрові різновиди, здійснено комплексний аналіз зображально-виражальних засобів, проаналізовано роль автора, показано тенденції розвитку в сучасній прозі.

Практичне значення отриманих результатів постає в тому, що матеріали досліджень можуть бути використані під час викладання навчальних дисциплін, спецкурсів, присвячених вивченню специфіки художнього

репортажу як жанру нефікційної літератури, що сприятиме відкриттю широких можливостей для дослідження сучасної прози.

Особистим внеском здобувача є формулювання дефініції *художній репортаж*, з'ясування його жанрово-стильових ознак. Показано, що художній репортаж як жанр нефікційної літератури перебуває на етапі становлення й потребує чіткої методологічної основи для класифікації. Дисертація виконана самостійно, формулювання результатів і висновків належать дисертантці.

Художній репортаж належить до нефікційного дискурсу. Справджується думка, що нефікційні твори актуалізуються в години суспільних змін і життєвих катаклізмів, доленосних рішень і суперечливих політичних ситуацій. То ж цей жанр сьогодні посилено розвивається в українському літературному просторі й завдяки поживавленню процесу перекладу польських репортажів.

Художній репортаж у національній літературі пройшов складні етапи розвитку, має давню спорадичну історію – від розповіді до репортажу, подорожнього репортажу та репортажного роману, і перебуває у фазі становлення. Головна заслуга виділення цього жанру належала українським письменникам 20-х рр. ХХ ст. У моменти, коли втрачається довіра до фікційних сюжетів, розкриття проблем не досягається наявними арсеналами художньої літератури, реципієнт прагне бути очевидцем подій, дізнатись про особисті спостереження автора, переосмислити уже відоме.

Отже, недостатність теоретико-практичних аспектів художнього репортажу, систематизації, цілісного розгляду в контексті сучасної української прози й зумовлює **актуальність** дослідження.

У дослідженні проаналізовано наукові праці, присвячені художньому репортажу в різних національних літературах, зокрема в англійській, американській, німецькій, норвезькій, польській, що дало можливість виокремити власне національні ознаки жанру.

Перший розділ дисертаційної роботи присвячено вивченню феномену «документальна література». На основі репрезентативних праць учених (М. Варикаша, О. Галич, А. Галич, Л. Гінзбург, О. Качуровський, Г. Клочек,

Н. Колошук, О. Рарицький, Т. Черкашина) окреслено становлення й розвиток документальної літератури, художньо-документальної літератури, літератури факту, нефікційної літератури й літератури нон-фікшн. Визначено, що кожен із термінів виник у певний період літературного процесу.

Простежено зародження репортажу як форми повідомлення та ефективного культурного способу обміну інформацією. Першопочатки репортажу – у Біблійних текстах, «Іліаді» Гомера, мандрівних репортажах Марко Поло, хроніках і літописах.

У західному та українському літературознавствах співіснують терміни «літературний репортаж», «нова журналістика» (низка термінів, які використовуються паралельно з новою журналістикою – креативне письмо, літературна / альтернативна / наративна журналістика, нежурналістика, паражурналістика, нон-фікшн, проза сирого факту, суб'єктивна проза, документальний роман, література ідей, гонзо-журналізм) та «художній репортаж».

З'ясовано, що *художній репортаж* – це жанр нефікційної літератури, утворений шляхом поєднання видових (кіно, музика, образотворче мистецтво, скульптура, фотографія, ЗМІ) і родо-жанрових (епос, драма) ознак. В основі жанрової моделі художнього репортажу – журналістський репортаж.

У другому розділі подано класифікацію художнього репортажу. Твори диференціюємо за двома принципами – тематичним (*соціально-культурний, воєнний, поліпроблемний*) і жанрово-стильовим (*автобіографічний, спогадовий*). За тематичним розрізняємо *соціально-культурний* художній репортаж («Ліхії дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді» Л. Белея, «Ліхії дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова, «Ліхії дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка, «Ліхії дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи). У них простежуємо спорідненість проблем соціального й культурного життя різних міст України у 1990-х рр., що характеризують складний шлях становлення української державності.

У воєнному художньому репортажі «День після Дебальцевого» Є. Гончарової та «Закарпатський легіон» Є. Подобної зображено реалії російсько-української війни. В основі творів розрізнені фрагменти, які вербалізують війну (свідчення, авторські спомини, диктофонні записи тощо).

У поліпроблемному художньому репортажі зосереджено увагу на розгляді кількох проблем: батьків і дітей, нереалізованості особистості («Стрий і старий» О. Гавроша); проблеми екології й демографії («Санітарна зона» Д. Казанського); економічно-світоглядні («Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи); проблема пам'яті й забуття («Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико); проблеми трудової міграції та нереалізованості українців («Петлі Апеннінського черевики» В. Молодія); загальнонаціональні проблеми – економічно-соціальні, світоглядні, воєнні («Над прірвою в іржі» П. Стеха).

За жанрово-стильовим принципом визначаємо *автобіографічний* («Ліхіє дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді» Л. Белея, «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова, «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка, «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи, «Санітарна зона» Д. Казанського, «Над прірвою в іржі» П. Стеха) і *спогадовий* («За день до Дебальцевого» Є. Гончарової, «Закарпатський легіон» Є. Подобної, «Стрий і старий» О. Гавроша, «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи, «Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико, «Петлі Апеннінського черевики» В. Молодія).

У роботі застосовано трирівневу класифікацію М. Чермінської з метою аналізу наративної концепції в художніх репортажах. Оповідь зорганізовується довкола постаті автора. У зв'язку з цим у творах із реципієнтом укладаються два пакти: автобіографічний («я») та фактичний (реальність історії) задля підтвердження достовірності викладеного. Інші «голоси» доповнюють правдивість нарації, а залучені історичні матеріали (новини з газет, офіційні дані, статистичні факти) слугують підкріпленням реальності історії.

У творах поетика часопросторових відношень репрезентується через часові площини – зовнішню і внутрішню. В основі – мотив дороги. У

заголовках художніх репортажів, присвячених 1990-м рр., указано реальні міста й конкретний період. Автори ретроспективно зображують урбаністичні локуси. Різний часопростір сформовано у творах О. Криштопи, П. Стеха (українські містечка й села) і Є. Подобної (передня лінія оборони). Суб'єктивність оповіді підсилює реальний часопросторовий континуум, який рівномірно накладається на інші типи часопростору (географічний, фізичний, соціальний, внутрішній, зовнішній і перцептуальний).

Прийоми інтермедіальності, зокрема екфразису, використовуються задля фокусування уваги на словесній репрезентації зображальної дійсності шляхом поєднання мистецьких кодів (кінематографічного, музичного, образотворчого, скульптурного тощо). Кінематографічні засоби (кадр, монтаж) підпорядковано внутрішньотекстовим літературним чинникам. Фотографія як складник поетики увиразнює текст, тобто є візуальним образом (екфразою).

У творах розглядаються два види пам'яті: індивідуальна та колективна, що тісно взаємодіють між собою. Специфікою пам'яттєвого складника є розрізнення «місць пам'яті» (Чорнобиль, окописько, прибудова й підвал Івано-Франківської школи № 5), осмислення конфліктів пам'яті (радянської і української), реалізації комеморативних практик (пам'ятні дошки, стенди, мітинги, фотографії загиблих, покладання квітів) тощо.

Третій розділ присвячено прагматико-стилістичним аспектам художніх репортажів. Звернено увагу на те, як запозичені графічні елементи здатні перетворювати репортажну організацію тексту на динамічний твір. Маркерами, які поєднують частини тексту, є застосування курсиву, великих літер, графічної фіксації розтягування літер (звукопис), нерозривного написання слів, трикрапкове замовчування тощо. Динамічність твору досягається різноманітними засобами: чергування діалогів, переданих нерозривними фразами, перераховування цифр і дат, які асоціювалися з історичними персонами та подіями.

Емоційно забарвлена лексика фіксується письменниками з метою підкреслення значущості події, увиразнення тексту. Спостереження оповідача

за поведінкою людей у побуті та конфліктах уможливили відтворення розмаїтих зображально-виражальних засобів.

Творам властиві такі ознаки: графічний запис тексту (великі літери, курсив, жирний шрифт, пропуск складів, слів і букв), мовно-стилістичні засоби (розмовна лексика, сленг, фразеологізми, метафори, синекдохи, метонімії, порівняння, алюзії тощо).

Ключові слова: автор, жанр, інтермедіальність, документальна література, літературний репортаж, література факту, місця пам'яті, нефікційна проза, нова журналістика, нон-фікшн, пам'ять, синтез, художній репортаж, художньо-документальна література, часопростір.

ABSTRACT

Konieva M. I. The Poetics of Creative Reporting in the Early 21st Century Ukrainian Prose. – Final qualifying paper under manuscript copyright.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, field of study 035 – Philology. – Zaporizhzhia National University, Zaporizhzhia, 2023.

The dissertation presents the first-ever comprehensive study on creative reporting in 21st century Ukrainian prose.

The **object** of literary analysis comprises L. Beley's "Nineties' Troubles: Love and Hatred in Uzhhorod" (2019), M. Bessalova's "Nineties' Troubles: Forge of Frames in Dnipro" (2016), O. Havrosha's "Striy and the Old Man" (2013), Y. Honcharova's "One Day Before Debal'tseve" (2016), V. Ivchenko's "Nineties' Troubles: How Sumy Didn't Grieve" (2015), D. Kazansky's "Sanitary Zone" (2013), O. Kryshchuk's "Nineties' Troubles: Stanislav Phenomenon" (2016), "Ukraine: Scale 1:1" (2017), V. Kuriko's "Chernihiv Case of Lukyanenko" (2020), V. Molodiya's "The Loops of the Apennine Boot" (2014), Y. Podobna's "Transcarpathian Legion" (2018), P. Stekha's "Above the Ravine in Rust" (2018).

The study's **scientific novelty** is determined by fact that, for the first time ever, the concept of creative reporting has been characterized in Ukrainian literary studies in connection with the peculiarities of the genre's functioning in world national literatures; and its place in Ukrainian prose of the early 21st century has been determined.

The **practical significance** of the obtained results is granted through teaching a variety of subjects and special courses in theory and history of non-fiction literature, thus contributing to the current understanding of modern prose development and broadening research perspective in the field of literary studies.

The researcher's **personal contribution** comprises coining the creative reporting definition, as well as clarifying its generic and stylistic features. It is shown that, as an emerging non-fiction literary genre, creative reporting requires a solid methodological framework to be defined and sorted out. The dissertation is an

independent research project, its key findings and conclusions attributed exclusively to its author.

Creative reporting belongs to the realm of non-fiction discourse. It is true that the relevance of non-fiction works is largely determined by societal changes and life cataclysms, crucial decisions, and controversial political situations. The genre's prolific development in the Ukrainian literary space is also boosted by the invigoration of translation processes, particularly involving Polish reporters.

Within the national literary process, the genre of creative reporting has undergone complex stages of development and has a long sporadic history—from narrative to report, travelogue, and documentary fiction. The merit of establishing this genre belongs to Ukrainian writers of the 1920s. In times of growing distrust in fictional plots and inability to reveal the emerging challenges through traditional literary means and tools, the recipient seeks to be an eyewitness to events, to dive into the author's personal observations, and thus to reevaluate what is already known.

The **relevance** of current study is determined by the necessity of theoretical reflection over creative reporting as a hybrid genre, by the lack of relevant practical case studies, and by the need of the genre's systematic and comprehensive examination in the context of contemporary Ukrainian prose.

The study provides an overview of creative reporting genre development in various national literatures, i.e., in England, the U.S., Germany, Norway, and Poland, thus defining its national specificity.

The dissertation's first chapter is dedicated to the documentary literature phenomenon. Based on M. Varykasha, O. Halych, A. Halych, L. Hinzburh, O. Kachurovskyi, H. Klochek, N. Koloshuk, O. Rarytskyi and T. Cherkashyna's seminal scholarly writings, the study outlines the genesis and development of documentary literature, documentary fictional prose, literature of fact, non-fiction literature and non-fiction in Ukrainian literary discourse, with appropriate set of terms subsequently emerging in the field of literary studies.

The very term «reportage» derives from the words «reporto» and «reportare». The origins of reportage as a form of report and an effective cultural means of

informational exchange have been traced back to the Bible records, Homer's «The Iliad», Marco Polo's travelogues, chronicles, and annals.

In Western and Ukrainian literary studies, the phenomenon of creative reporting is revealed through a variety of the overlapping terms, such as literary journalism, the New Journalism (alongside related terms such as creative writing, literary/alternative/narrative journalism, non-journalism, para-journalism, non-fiction, raw fact prose, subjective prose, documentary novel, literature of ideas, gonzo journalism).

It has been determined that creative reporting is a hybrid non-fiction genre emerging from a combination of specific forms (film, music, visual arts, sculpture, photography, literature) and generic features (epic, drama) firmly based on the generic model of a journalism reporting.

The study's second chapter provides a creative reporting classification, based either on topic (*socio-cultural, war, poly-problematic* creative reporting) or genre and style features (*autobiographical, memory* writing). Based on topic, the first category to be identified is *socio-cultural* creative reporting («Lihie devianosti: liubov i nenavyst' v Uzhorodi» / «The Troubles of the Nineties: Love and Hatred in Uzhhorod» by L. Belei, «Lihie devianosti: kuznia kadriv Dnipropetrovs'k» / «The Troubles of the Nineties: The Forge of Talent in Dnipro» by M. Besspalov, «Lihie devianosti: yak ne sumuvaly Sumy» / «The Troubles of the Nineties: How Sumy Didn't Mourn» by V. Ivchenko, «Lihie devianosti: Stanislavs'kyi fenomen» / «The Troubles of the Nineties: The Stanislav Phenomenon» by O. Kryshchtopa). These texts explore common social and cultural issues in various cities of Ukraine during the 1990s.

In the creative reporting *on war*, such as «Za den' pislia Debal'tsevoho» («The Day After Debaltseve») by Ye. Honcharova, «Zakarpats'kyi lehion» («The Transcarpathian Legion») by Ye. Podobna, a female perspective on the realities of the Russian-Ukrainian war is represented. Those works are based on heterogeneous fragments verbalizing war experience (such as testimonies, direct author's recollections, voice recordings, etc.).

Polyproblematic creative reporting highlights such issues as generation gap and inability of personal fulfillment («Stryi i staryi» / «Stryi and the Elderly» by O. Havrosh), ecology and demography challenges («Sanitarna zona» / «Sanitary Zone») by D. Kazans'kyi), economics deterioration and its impact upon the personal values («Ukraina : masshtab 1:1» / «Ukraine: Scale 1:1» by O. Kryshchopa), memory and remembrance problems («Chernihiv'ska sprava Lukianenka» / «The Chernihiv Case of Lukyanenko» by V. Kuryko), labor migration («Petli Apennins'koho cherevyka» / «The Loops of the Apennine Shoe» by V. Molodii) and overarching national problems, such as war, economic crisis and the quest for national identity («Nad prirvoiu v irzhi» / «The Catcher in Rust» by P. Stekh).

Based on genre and style criteria, *the autobiographic* creative reporting («The Troubles of the Nineties: Love and Hatred in Uzhhorod» by L. Belei, «The Troubles of the Nineties: The Forge of Talent in Dnipro» by M. Besspalov, «The Troubles of the Nineties: How Sumy Didn't Mourn» by V. Ivchenko, «The Troubles of the Nineties: The Stanislav Phenomenon» by O. Kryshchopa, «Sanitary Zone» by D. Kazans'kyi, and «The Catcher in the Rust» by P. Stekh) and *memory-based* creative reporting («The Day Before Debaltseve» by Ye. Honcharova, «The Transcarpathian Legion» by Ye. Podobna, «Stryi and the Elderly» by O. Havrosh, «Ukraine: Scale 1:1» by O. Kryshchopa, «The Chernihiv Case of Lukyanenko» by V. Kuryko and «The Loops of the Apennine Shoe» by V. Molodiia) can be defined.

The study implements M. Cherminska's three-level classification model to investigate the creative reporting narrative modes. As the narrative is organized around the author's personality, the recipient is urged to share two narrative conventions to ensure the narrative authenticity: the autobiographical ("Me") and fact-based (the historical reality) ones. The other narrative voices, as well as extratextual materials and historical records (news, official data, statistics etc.) contribute to establishing the narrative's validity and reality.

The creative reporting's time-and-space poetics reveals itself through both external and internal time perspectives. The space is constructed through the image of the road and topos. The creative reports on 1990-ies would often paratextually engage

with the real cities and a peculiar time period. The urbanistic loci are subject to retrospection. A variety of time-and-space models is represented in the works by O. Kryshchuk, P. Stekh (Ukrainian towns and villages) and E. Podobna (frontlines). The narrative's subjectivity highlights the real time-and-space continuum overlapping with other types of time and space (geographical, physical, social, internal, external, and perceptual).

The intermediality tools, i.e., ekphrasis, are often applied to focus the reader's attention on the actual reality's verbal representation thorough a mixture of artistic codes (cinematography, music, visual and monumental arts, mass media). The cinematography tools (shooting, editing) are subject to intratextual literary factors to reinforce the interaction's universality. Photography as a poetical component enhances the text by being a visual image (an ekphrasis).

Creative reporting deals with the two interdependent memory types: the individual and the collective ones. The memory component specificity is defined through identifying the memory places (Chornobyl, the trenches, the Ivano-Frankivsk secondary school N5's cellar), reflecting over the memory conflicts (Soviet vs Ukrainian), describing the commemorative practices (memorial boards, meetings, rallies, pictures, flower laying) etc.

The third chapter is devoted to creative reporting's pragmatics and style. Specific attention is paid to the way the graphic elements are applied to transform the report structure into a dynamic work of art.

Markers that connect parts of the text include the use of italics, capital letters, graphic representation of letter stretching (sound imitation), nonbreaking word writing, ellipsis for omission etc. The dynamism of the text is achieved through various means: alternation of dialogues conveyed by unbroken phrases, enumerations of numbers and dates associated with historical figures and events.

Emotionally charged vocabulary is utilized by writers with the aim of emphasizing the significance of an event and enhancing the expressiveness of the text. The narrator's observations of people's behavior in everyday life and conflicts have enabled the use of various figurative and expressive devices.

Creative reportings are characterized by the following features: the graphic representation of the text (capital letters, italics, bold font, word and letter omission), linguistic and stylistic devices (colloquial vocabulary, slang, idioms, metaphors, synecdoches, metonymies, comparisons, allusions etc.).

The study's **practical significance** is determined through applying its results when teaching a variety of subjects and special courses in theory and history of non-fiction literature, thus contributing to the current understanding of modern prose development and broadening research perspective in the field of literary studies.

Key words: author, genre, intermediality, documentary fiction, literary journalism, literature of fact, memory places, non-fiction prose, the New Journalism, non-fiction, memory, synthesis, creative reporting, docufiction, time-and-space.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Публікації в наукових фахових виданнях України:

1. Ленок М. Artistic reportages by O. Khryshchop's «Ukraine : the Scope 1:1». *Філологічні трактати*. Суми : Сумський державний університет; Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2020. Т. 12. № 1. С. 73–81.
2. Ленок М. Осмислення художніх репортажів у книзі П. Стеха «Над прірвою в іржі». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Т. 2. С. 274–279.
3. Ленок М. Специфіка хронотопу в художньому репортажі Д. Казанського «Санітарна зона». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія «Філологія». Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 46. Т. 3. С. 82–85.

Наукова праця в періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку й Європейського Союзу (Республіка Польща)

4. Ленок М. Подвійність подорожувань у художніх репортажах О. Гавроша «Стрий і старий» та В. Шабловського, І. Мейзи «Наша маленька ПНР». *Slawica Wratislaviensia*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o. o., 2022. Т. 176. S. 83–92.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Ленок М. Спогади в художніх репортажах В. Івченка «Ліхіє дев'яності : як не сумували Суми». *Молода наука : зб. наук. праць студентів, аспірантів і молодих вчених : у 5-т.* Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. Т. 2. С. 25–27.

6. Ленок М. Пам'ять доби дев'яностих у художньому репортажі Л. Белея «Ліхіє дев'яності : любов і ненависть в Ужгороді». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : зб. наук. праць студентів, аспірантів і молодих учених. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. С. 39–41.
7. Ленок М. Інтеграція «нового журналізму» в сучасний український літературний процес. *Травневі наукові читання : XXX Міжнародна науково-практична інтернет-конференція* : тези доповідей. Луцьк. Ч. 2. Дніпро : ГО «НОК», 2020. С. 16–19.
8. Ленок М. Вибірковість національної пам'яті в художньому репортажі В. Курико «Чернігівська справа Лук'яненка». *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті* : зб. наук. праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 11–12 червня, 2020 року. Львів : Друкарня ЛНМУ імені Данила Галицького, 2020. С. 122–125.
9. Ленок М. Мрія Флоріна в художньому репортажі В. Молодія «Петлі Апеннінського черевики». *«Citius, Altius, Fortius! : феномен спорту в літературі та культурі»* : зб. матеріалів конференції. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет, 2020. С. 87–90.
10. Ленок М. Варіанти незалежності в художніх репортажах М. Щигела та О. Криштопи. *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. С. 12–16.
11. Ленок М. Місце художнього репортажу в українській документальній прозі. *«Філологічні науки на перехресті культур і цивілізацій»* : актуальні питання : матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2020. С. 12–15.
12. Ленок М. Кадрування як елемент поетики художнього репортажу Є. Подобної «Закарпатський легіон». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : зб. наук. праць студентів, аспірантів і молодих учених. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2021. С. 84–87.

13. Ленок М. Репрезентація урбаністичного пейзажу в художньому репортажі «Стрий і старий» О. Гавроша. *Художні феномени в історії та сучасності «Географічний простір і художній текст»* : тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (16–17 квітня 2021 р.). Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2021. С. 62–63.
14. Ленок М. «Клаптикові» історії в художньому репортажі М. Беспалова «Ліхте дев'яності : кузня кадрів Дніпропетровськ». *Запорізькі філологічні читання : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (11–12 листопада 2021 року)*. Львів–Торунь : Liha-Pres, 2021. С. 38–40.
15. Конєва М. Моделювання хронотопу в художньому репортажі Є. Гончарової «День після Дебальцевого». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : зб. наук. праць студентів, аспірантів і молодих учених. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 80–82.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ.....	25
1.1. Рецепція нефікційної літератури в науковій думці.....	26
1.2. Генезис.....	художнього репортажу.....37
1.3. Співвіднесення понять «літературний репортаж», «нова журналістика», «художній репортаж».....	49
Висновки до першого розділу.....	68
РОЗДІЛ 2. АВТОРСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ.....	70
2.1. Диференціація художніх репортажів.....	70
2.2. Наративна стратегія.....	79
2.3. Своєрідність часопросторового континууму.....	99
2.4. Прийоми інтермедіальності.....	116
2.5. Окреслення феномену пам'яті.....	127
Висновки до другого розділу.....	138
РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ ПРАГМАТИЧНИХ І СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У ХУДОЖНЬОМУ РЕПОРТАЖІ.....	140
3.1. Актуалізація графічних прийомів письма.....	140
3.2. Мовно-виражальні засоби виявлення ідеї.....	150
Висновки до третього розділу.....	166

ВИСНОВКИ.....	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	175

ВСТУП

Актуальність роботи. Художній репортаж набув чималого розголосу упродовж останнього десятиліття. Цьому сприяла низка подій: Євромайдан, війна на Сході країни, незаконна анексія Криму, подальше втручання війни в мирне життя українців, наслідки лихоліть останніх років, повномасштабне вторгнення російських військ на територію України. Справджується думка про те, що нефікційні твори актуалізуються в години суспільних змін і життєвих катаклізмів, доленосних рішень і суперечливих політичних ситуацій.

Художній репортаж посилено розвивається в найдраматичніші періоди поступу соціуму. Сучасний художній репортаж розбудовується останні десять років (із 2013 р.), хоча власне репортаж веде давню, але спорадичну історію розвитку (від розповіді до репортажу, подорожнього репортажу та репортажного роману). Увага до художнього репортажу в українському літературному просторі активізувалася в першій половині 2000-х рр. насамперед завдяки роботі перекладачів і діяльності українських книговидавництв (стало відомо про «польську школу художнього репортажу»). Сьогодні з поживаленням процесу перекладної літератури, зокрема польських репортажистів, з'являються репортажні антології проєкту «Наші 20-ті», готуються окремі репортажні серії «Ліхіє дев'яності» та «Самовидець» від видавництва «Темпора», функціонують і створюються видавництва, спеціалізацією яких є нефікційна література (нон-фікшн) та художній репортаж – «Темпора», «Смолоскип», «Фабула», «Бородатий Тамарин» (нон-фікшн і наукова фантастика), «Човен», «Vivat»; присуджуються премії за найкращі твори фіналістам всеукраїнського конкурсу художнього репортажу «Самовидець», оголошуються імена переможців премії інтернет-видання «ЛітАкцент» у номінації «Есеїстика та художній репортаж»; з 2018 року існує конкурс дитячого художнього репортажу «Юний Самовидець» пам'яті Степана Чубенка; у 2017 р. XXIII-й Форум видавців у Львові був присвячений особливостям жанру художнього репортажу; на сайті «ЛітАкцент» протягом

2017–2018 рр. М. Титаренко вела «Лабораторію репортажу», де артикулювала «новий журналізм» в Україні як жанр літератури нон-фікшн. Отже, у ХХІ ст. суспільство обирає об'єктом уваги реальні свідчення, пізнання індивідуальності в релятивному бутті.

Художній репортаж перебуває у фазі становлення, інтерес до гібридного жанру в науковців зростає. Підтвердженням цього слугують численні праці вітчизняних учених, у яких розглядається український художній репортаж (О. Бикова, О. Здоровега, І. Іващук, О. Логвиненко, О. Нахлік, М. Титаренко, О. Шеремет, Л. Шутяк, О. Яремчук і ін.). В українській літературі з'явилися молоді автори: Л. Белей, М. Беспалов, Є. Гончарова, Н. Гуменюк, Д. Казанський, О. Карі, В. Курико, О. Криштопа, В. Молодій, С. Ославська, Є. Подобна, П. Стех, А. Чех, О. Яремчук і ін.

Художній репортаж у національній літературі пройшов певні етапи розвитку. Головна роль у жанровому синтезі репортажу належала українським письменникам 20-х рр. ХХ ст.

Художній репортаж є продуктом кризи культурної цілісності. У моменти, коли втрачається довіра до фікційних сюжетів, розкриття проблем не досягається наявними арсеналами художньої літератури, реципієнт прагне бути очевидцем подій, дізнатись про особисті спостереження автора, переосмислити уже відоме. Художній репортаж, будучи нерозривно пов'язаним із невигаданою літературою, належить до нефікційного дискурсу.

Отже, недостатність ґрунтового дослідження художнього репортажу, їх системного аналізу, цілісного розгляду в контексті сучасної української прози зумовлює **актуальність** дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію підготовлено в рамках наукового напрямку «Поетика художнього твору» (номер державної реєстрації 0116U004861), яка реалізовувалась у рамках комплексного плану науково-дослідницьких робіт 2015–2020 рр. Запорізького національного університету.

Тему та план-проспект дисертації ухвалено на засіданні науково-технічної ради Запорізького національного університету (протокол № 1 від 27 грудня 2019 р.), на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 1 грудня 2020 р.).

Об'єктом дослідження є художні репортажі: Л. Белея «Ліхіє дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді» (2019), М. Беспалова «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» (2016), О. Гавроша «Стрий і старий» (2013), Є. Гончарової «За день до Дебальцевого» (2016), В. Івченка «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» (2015), Д. Казанського «Санітарна зона» (2013), О. Криштопи «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» (2016), «Україна: масштаб 1:1» (2017), В. Курико «Чернігівська справа Лук'яненка» (2020), В. Молодія «Петлі Апеннінського черевики» (2014), Є. Подобної «Закарпатський легіон» (2018), П. Стеха «Над прірвою в іржі» (2018).

Предметом дослідження є жанрово-стильові особливості художніх репортажів, композиційна та тематична специфіка, наративні стратегії, інтермедіальні прийоми, пам'яттєвий феномен, художньо-виражальні засоби організації художнього репортажу в українській прозі початку ХХІ ст.

Мета дослідження – охарактеризувати художній репортаж в українській прозі початку ХХІ століття, виокремити й проаналізувати його різновиди, простежити стильові особливості та дослідити зображально-виражальні засоби.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати етапи та стан розвитку нефікційної літератури;
- осмислити історію розвитку репортажу на різних етапах;
- простежити взаємозв'язок термінів «літературний репортаж», «нова журналістика» і «художній репортаж», їхній феномен;
- окреслити місце художнього репортажу в українській літературі;
- скласифікувати жанрово-тематичні різновиди художнього репортажу;
- з'ясувати наративні стратегії в художніх репортажах;
- інтерпретувати часопросторові маркери;

- дослідити інтермедіальні особливості;
- розкрити феномен пам'яті;
- схарактеризувати систему зображально-виражальних засобів у художніх репортажах.

Методи дослідження. У дисертації відповідно до заявленої теми застосовано загальнонаукові методи (аналіз, синтез, узагальнення, системний аналіз) для цілісного розгляду художніх репортажів. *Культурно-історичний метод* допоміг простежити становлення журналістського і художнього репортажів у зв'язку з культурно-історичним розвитком суспільства. За допомогою *компаративного методу* вдалося з'ясувати взаємовпливи та національну самобутність нової журналістики, літературного та художнього репортажу. *Біографічний метод* залучено з метою з'ясування співвідношення життєвості фактів і художньої виразності; *наратологічний метод* слугував орієнтиром у визначенні авторської стратегії оповіді. *Феноменологічний метод* допоміг з'ясувати життєвість основи художніх репортажів із урахуванням свідомості автора-носія. Для аналізу «запозичених» образів залучено *інтертекстуальний метод*.

Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації стали праці вітчизняних і зарубіжних учених з історії та теорії жанру Т. Бовсунівської, О. Галича, Н. Копистянської, Н. Мажари, І. Савенко, Я. Поліщука, А. Ткаченка, М. Чермінської; своєрідності документальної літератури О. Бежан, М. Варикаші, О. Галича, Л. Гінзбург, О. Ільницького, О. Колінько, Н. Колошук, М. Коцюбинської, Н. Мажари, Д. Наливайка, Р. Нича, Я. Поліщука, О. Проценко, О. Рарицького, І. Савенко, В. Сікорської, О. Скаріної, Н. Торкут, О. Хорошун, Т. Черкашиної, М. Чермінської; розвідки з медіадосліджень щодо жанру художнього репортажу О. Бикової, В. Здоровеги, А. Іващук, І. Каленюка, М. Титаренко, С. Шебеліста, Л. Шутяк, О. Яремчук; студії з культурології, пам'яті А. Ассман, А. Ерл, П. Вербицької, М. Венкена, Р. Голика, Н. Горбач, А. Киридон, П. Коннертона, Ж. Мінка, С. Набок, Л. Нагорної, П. Нора, О. Тупахіної, М. Хальббакса; з теорії жанру літературного репортажу

І. Адамчевської, Дж. Бех-Карлсена, М. Васьківа, А. К. Вікторовської, М. Вишньовської, К. Вольни-Зморжинського, Х. Головка, Е. Жирек-Городиськи, М. Зимноха, А. Каліжевського, А. Каліна, О. Логвиненко, Дж. Маунсела, І. Масаки, О. Нахлік, А. Рейтера, К. Фрукач, С. Шебеліста, О. Шеремет, Й. Штахельської; дослідження з нової журналістики Дж. С. Бека, Т. Вульфа, Т. Денисової, Е. Джонсона, Дж. Маунсела, С. Мерляк-Здовч, Ю. Починок, В. Робертса, О. Сердюк, Н. Сімса, С. Філоненко, Дж. Хартсока; напрацювання з теорії інтермедіальності Т. Бовсунівської, Л. Волошук, Л. Генералюк, В. Просалової; з питань наратології тексту Ж. Женетта, Т. Космеди, Т. Мейзерської, М. Мартинеза, О. Сінченка, М. Чермінської, Т. Шевців, М. Шеффела; із графічних засобів виразності М. Карп, В. Мільчановської, І. Сирко та ін.

Наукова новизна роботи. *Вперше* в українському літературознавстві охарактеризовано поняття *художній репортаж* у зв'язку з особливостями функціонування жанру у світових національних літературах, визначено його місце в українській прозі початку ХХІ ст. Сформульовано дефініцію *художній репортаж* як жанру нефікційної літератури, з'ясовано сталі ознаки, виокремлено жанрові різновиди, здійснено комплексний аналіз зображально-виражальних засобів, проаналізовано роль автора, показано тенденції розвитку в сучасній прозі.

Практичне значення отриманих результатів постає в тому, що матеріали досліджень можуть бути використані під час викладання навчальних дисциплін, спецкурсів, присвячених вивченню специфіки художнього репортажу як жанру нефікційної літератури, що сприятиме відкриттю широких можливостей для дослідження сучасної прози.

Особистим внеском здобувача є формулювання дефініції *художній репортаж*, з'ясування його жанрово-стильових ознак. Показано, що художній репортаж як жанр нефікційної літератури перебуває на етапі становлення й потребує чіткої методологічної основи для класифікації. Дисертація виконана самостійно, формулювання результатів і висновків належать дисертантці.

Теоретичне значення роботи виявляється в обґрунтуванні необхідності розгляду художнього репортажу в контексті сучасної української прози (початку ХХІ ст.); конкретизації визначення художнього репортажу і притаманних йому жанрово-стильових ознак. Результати досліджень розширяють уявлення про художній репортаж як жанр сучасного літературного процесу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати роботи викладено в доповідях, виголошених на **міжнародних** конференціях: «30-а Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Травневі наукові читання» (Луцьк, 2020); «Citius, Altius, Fortius!»: феномен спорту в літературі та культурі» (Бердянськ, 2020); «Філологічні науки на перехресті культур і цивілізацій: актуальні питання» (Київ, 2020); VII Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії та сучасності «Географічний простір і художній текст» (Харків, 2021); **всеукраїнських**: наукова конференція «Запоріжжя в гуманітарному дискурсі» (Запоріжжя, 2019); науково-практична конференція з міжнародною участю «Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті» (Львів, 2020), «Література й історія» (Запоріжжя, 2020, 2022); «Запорізькі філологічні читання» (Запоріжжя, 2021); інтернет-конференція студентів, аспірантів і молодих вчених «Українська література в просторі культури і цивілізації» «Українська література в просторі культури і цивілізації» (Запоріжжя, 2020, 2021, 2022); **університетських**: «Молода наука-2020» (Запоріжжя, 2020).

Дисертацію окремими розділами й загалом обговорено на засіданнях кафедри української літератури філологічного факультету Запорізького національного університету, наукових семінарах кафедри, розширеному науковому семінарі філологічного факультету та факультету іноземної філології Запорізького національного університету (2020–2023 рр.).

Публікації. Результати досліджень викладено у публікаціях наукового журналу «Філологічні трактати» (Суми), збірнику «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник молодих вчених Дрогобицького

державного педагогічного університету імені Івана Франка» (Дрогобич), журналу Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету (Одеса). Основний зміст відображено у 15 публікаціях, з них – 3 у фахових наукових виданнях України, одна – у періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку й Європейського Союзу (Республіка Польща), 11 тезах доповідей міжнародних, всеукраїнських і університетських конференцій.

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг – 200 сторінок, основного тексту – 157 сторінок, список використаних джерел становить 264 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ

Література у третьому десятилітті ХХІ ст. характеризується чутливою реакцією на зміни, які відбуваються в суспільно-політичному житті, стрімкий розвиток технологій, взаємодію різних дискурсів¹. Духовний складник незримо функціонує в художній літературі, однак у знакові періоди історії поступається місцем прагматичності тексту з життєвими перипетіями реальних людей, відвертим зізнанням, пережитому досвіду тощо. У художніх репортажах оприявнюється загальна картина нестабільності, подаються людські трагедії, окреслюється крах сподівань суспільства, прогнозується завтрашній поступ.

Репортажна проза, як зазначав Я. Поліщук, «...не маючи ні значної традиції, ні видатних майстрів» [146, с. 5] сьогодні набуває нового літературного відродження. Український художній репортаж у новочасному літературному процесі поновлено, оскільки його розвиток було призупинено на десятки років унаслідок тоталітарного тиску влади на українських письменників у 20-х рр. ХХ ст. Сучасній українській прозі бракувало текстів на кшталт нової журналістики (літературної журналістики, літературного репортажу), які існують в інших літературах країн світу.

Жанр художнього репортажу для дослідників є своєрідною експериментальною ділянкою з новими підходами до окреслення його проблематики. Він утворився внаслідок тісної взаємодії з іншими жанрами, запевняла О. Бикова [9], зберігаючи притаманні репортажні ознаки. Доповнюючи цю думку, приєднуємось до слів М. Галлера [32], що необхідно розрізняти репортаж і репортажні тексти, які виникають при змішуванні кількох жанрових форм. Уважаємо, що вони не є тотожними літературними формами, охоплюють різні способи й техніки побудови оповіді.

1.1. Рецепція нефікційної літератури в науковій думці

¹ Спираємось на твердження польського вченого Р. Нича про те, що модернізм залишив у спадок чотири дискурси – художній, документальний, автобіографічний та есеїстичний, які в сьогочасі активно взаємодіють між собою, стимулюючи нові жанрові утворення.

Сучасна література, як і багато століть тому, орієнтується на події, що відбуваються й потребують нагальної інтерпретації. Слушною є думка О. Галича, що художня література зароджувалась у «...далекому минулому як документальна» [35, с. 315], але поступово письменники відходили від реалістичного зображення дійсності, залучаючи домисел і вимисел. Документальна література не втрачала значущості в літературному процесі протягом багатьох десятиліть, вирізняючись інакшими прийомами зображення дійсності, що стверджував і Д. Наливайко [136, с. 68]. Саме тому, зважаючи на сучасний темп життя, документальна література є більш затребуваною, ніж художня. Основним завданням письменників-репортажистів вважається «... здатність свідомо чи інтуїтивно намацувати проблеми, які є в нашій ситуації ключовими та які ще не скоро зуміємо розв'язати» [137, с. 7].

Дискусії навколо термінів «література факту», «документальна література», «художньо-документальна література», «література non fiction», «нефікційна література» тривають. По сьогодні ще не вирішено питання їхнього статусу в ієрархії літератури, тому оперуватимемо цими термінами; остаточно не визначено жанри, які їм належать, не вичерпується тематичний діапазон цих творів. Поділяємо думки Н. Колошук стосовно різниці між «літературою факту», «документальною літературою», «художньо-документальною», бо терміни закріпилися в конкретний період розвитку мистецтва і зберігають ті конотації, які притаманні були тодішньому дискурсу [див. 77, с. 12].

Осмисленням «літератури факту» в контексті світової літератури займається Н. Торкут. Вивчаючи жанрову систему англійської прози пізнього Ренесансу (друга половина XVI – початок XVII ст.), вона значну увагу приділила «літературі факту». Н. Торкут обстоює думку про існування двох потужних пластів в англійській ренесансній прозі – «літератури факту» (історіографія, трактат, мемуаристика, література мандрів, художня біографія та ін.) та «літератури вимислу» (джест, новела, роман) [див. 190, с. 375]. У процесі активної взаємодії жанри літератури факту та літератури вимислу

впливали один на одного, зокрема «література факту» сприяла формуванню поетики елизаветинського роману.

Документальній літературі XIX ст. властива точність факту, окреслюються нові жанри. Л. Гінзбург дотримувалась думки, що мистецтво не позбавлене ні логічного пізнання, ні життєвих фактів [див. 39, с. 6].

У 1920-х р. терміни «фактографія» і «література факту» використовувались паралельно, завдяки учасникам літературного угруповання ЛЕФ, які й увели терміни в обіг 1929 р., представивши збірку, розроблену й присвячену літературі документа з подібною назвою «Література факту». Лефівці протиставляли літературу факту вигаданій літературі, намагаючись наблизити мистецтво до життя. Н. Колошук зауважує, що польські літературознавці оперували термінами «література факту» і non-fiction у передвоєнний період і не визнавали системи документальних жанрів і їхньої поетики [див. 77, с. 40].

Для українського літературознавства характерна нечіткість у застосуванні термінів «література non-fiction», «документалістика», «література факту», «фактографія» [21, с. 52]. Неправомірним є існування поняття «література факту», коли мова йде про сучасну художньо-документальну літературу» [22, с. 30], оскільки цей термін у вузькому колі спеціалістів одразу асоціюватиметься з літературною групою «Лівий фронт мистецтва» (1923–1929 рр.). Іншою причиною є те, що «література факту» об'єднувала не лише художньо-документальну літературу, а й документальну публіцистику. Отже, літературі факту не вдалося повноцінно вплинути на літературний процес.

Звернення до літератури факту Н. Петричук пов'язує зі «зрілістю смаку», «...бажанням більше дізнатися з першоджерел та від очевидців про людей, епоху, події, в яких ці люди брали участь, оскільки очевидці не тільки збагачують інформацією, а й стимулюють пізнавальний процес» [143, с. 300].

У другій половині XX ст. під дією специфічних чинників, апелюючи до думок А. Фоккеми, Д. Наливайко зазначає, що «...документальна література, або “література факту”, яка має іншу матерію й генезу, іншу епістемологію й

поетику та перебуває в специфічному зв'язку з «літературою вимислу» [137, с. 5]. Дослідник застосовує термін «документальна література» щодо «літератури факту», наголошуючи на її «інакшості». Межовий статус документальної літератури обґрунтовується тим, вона «...перебуває на межі з іншими видами духовно-творчої діяльності (есеїстика, біографія тощо)» [137, с. 6]. Д. Наливайко дав загальну характеристику документалістиці, вважаючи цей тип літератури складним, оскільки інтерпретація фактичних подій ускладнює процес написання.

У дослідженнях творчості українських письменників-футуристів О. Ільницького утверджується думка, що «...українці надавали перевагу експериментові з жанрами й наративними структурами, «руйнуючи» літературу і відразу натомість створюючи незнані форми. До літератури факту вдавалися не заради неї самої, а як до можливості поєднувати прийоми журналістики з мистецькими» [61, с. 376]. У літературному процесі 1920-х р. експерименти з оповіддю та іншими жанрами ставали звичним явищем.

За словами А. Галича, у 1970-х рр. минулого століття терміном «документалістика» стали активно послуговуватись науковці колишнього Радянського Союзу [див. 37, с. 6]. В. Здоровега в монографії «Збагнути день сущий» (1980-х р.) розрізнив жанри документальної літератури, визнаючи спорадичний інтерес авторів до документалізму. Дослідник був певен: реальний факт і документ, проникаючи в літературу, викликають процеси жанрових модифікацій. Він вивів визначення документальної літератури чи літератури факту, не розрізняючи ці два терміни: «...сукупність творів, які ґрунтуються не на вигадці, не на трансформованій художньо реальності, а на дійсних фактах, відповідним чином документально зафіксованих, достовірних» [54, с. 20].

Терміном «художня документалістика» послуговується М. Коцюбинська, вивчаючи мемуаристику, щоденники й листи [див. 88, с. 157]. Такий тип літератури «...перебуває на пограниччі історії і белетристики, але це не маргінальне, периферійне явище, він має фундаментальне значення і як джерело знання, і як самостійне мистецьке явище» [87, с. 3]. У її працях

помітне зацікавлення документалістикою як самостійною галуззю науки, що дає змогу вивчати значущі художньо-документальні масиви (спогади, щоденники, епістолярій). Суміжні жанри породжують нові тексти, запозичуючи інструментарій інших жанрів і мистецтв, розбудовуючи поетику нових творів.

У літературознавчій науці виокремлено кілька причин, які пояснюють входження документалістики в літературу. Документальна література не завжди стабільно розвивалася. Про це свідчать різні періоди її розквіту. М. Варикашею виокремлено два етапи. Перша хвиля відбулася на початку ХХ ст. і була пов'язана зі «смертю роману». Цієї ж думки дотримується М. Чермінська. Інша – пов'язана з виникненням на межі ХХ–ХХІ ст. інтересу до історичного мислення. Низка подій спровокувала інтерес до цієї літератури: розпад метанаративу, увага до локальних наративів і екстремальних свідчень.

Поява жанрів документальної літератури «...свідчить про тяжіння до достовірності викладеного, а з іншого – потреба засвідчити трагічний досвід названого століття» [11, с. 135], – за версією О. Бежан. Інтерес до документальної літератури зумовлений відкритістю літератури як системи, у якій співіснують різні суміжні жанри.

Існує кілька ґрунтовних причин активізації уваги до сучасної документалістики: по-перше, у ЗМІ посилюється «...надмірна увага до нових фактів <...> історичних документів; по-друге, сумніви спричинені процесом «розвінчання історії»; і нарешті те, що панування надмірної інформативності переводить людське мислення в малий регістр, інтерес до епохального й вигаданого витісняється бажанням дізнатися про невелике, але конкретне» [22, с. 32–33]. У І. Савенко наявні схожі думки, які стосуються того, що «...документальна об'єктивність для другої половини ХХ ст. надзвичайно важлива» [166, с. 130], адже в цей час відбувалися вагомі події у світі (відхід від догм комунізму, переорієнтація літератури на постмодернізм, криза в соціальному житті), які потребували впорядкування й зображальності. О. Стеценко назвала інші причини виникнення документальної літератури: «...мінливість, катастрофічність, фантастичність самого життя, що випереджує

уяву; вплив науково-технічної революції, точних методів пізнання; змагання з засобами масової інформації» [цит. за: 196, с. 263].

Т. Черкашина вважає нефікційну літературу «...складним багаторівневим утворенням, яке й на сьогодні неоднозначно сприймається науковцями» [205, с. 38]. О. Галич окреслив три напрямки в документальній літературі: мемуаристика, художня біографія і художня публіцистика. Т. Черкашина, осмислюючи українську мемуарно-автобіографічну прозу ХХ ст., підтримала класифікацію О. Галича. До документальної літератури науковиця включила три напрями й додала четвертий – історичну документалістику. Її чотирирівнева структура базується на «...історичній документалістиці, художній біографії, художній публіцистиці й мемуаристиці» [204, с. 7]. Одним із виявів глобалізаційних процесів у світовій літературі О. Галич вважає прагнення суспільства «...до документальності бачення людей і подій» [34, с. 214], яке переростає в необхідність імітувати документи та факти. Дослідник трактує документалістику як літературу, в основі якої – історичні документи та факти.

Документальність є тією ознакою, «...через яку вчені пострадянського простору традиційно визначають специфіку літератури non-fiction» [22, с. 31]. Значимість документальної літератури залежить від опису сутності фактів (криза, глобальні проблеми) і сенсів, закладених письменником.

За словами В. Сікорської, художньо-документальній прозі «...пророкують першорядне місце у полікультурному просторі» [173, с. 191]. У царині літератури художня й документальна перебувають у діаметрально різних площинах і ґрунтуються на неоднакових засадах, проте єдине, що їх споріднює – факт реальної дійсності, сприйнятий автором.

В українській літературній енциклопедії вказано два терміни – «документальна література» і «документалістика», які охоплюють «...твори художньо-публіцистичних, науково-художніх і художньо-документальних жанрів, в основу яких покладено документальні матеріали, подані повністю або

частково чи відтворені у вигляді вільного викладу» [130, с. 80]. «Документ», за Ю. Ковалівим, є головним у терміні «документальна література».

Н. Колошук, проаналізувавши стан української документалістики за останні два десятиліття, зазначила, що «...на сьогодні не маємо ні термінологічної визначеності, яку б відбивали словники й підручники, ні чітко виробленої жанрової ієрархії <...>, ні цілісного погляду на документалістику в контексті конкретної історичної доби» [78, с. 219–220]. Отже, сучасній літературознавчій науці бракує методологічних засад дослідження документальної літератури, що викликає складнощі у термінологічній номінації жанрів документальної літератури. Дослідниця вважає документальну літературу «...досить специфічною міждисциплінарною галуззю наукової гуманітаристики» [79, с. 110]. На думку І. Савенко, документалістика може охоплювати «...не лише науково-художню літературу» [166, с. 130], але й цілком самостійний різноматичний пласт сучасного прози. Довгий час документальна література знаходилась на периферії літературного процесу, а жанри носили статус проміжних. Сьогодні ж документальна література виходить із цього становища, виокремлюючись у самостійну галузь із притаманними їй жанрами, однак науковці ще не дійшли згоди у питанні, які твори варто розрізняти.

О. Сердюк писала, що зміна свідомості суспільства зафіксована через «... документи та факти, здобуті за допомогою інтерв'ю або вилучені з листів, щоденників, магнітофонних стрічок чи інших документальних матеріалів» [172, с. 128]. Документальна література породжує різні думки щодо своєї сутності: «...якщо твір дає свою особливу «правду» й досягає «внутрішньої достовірності», то він належить до белетристики; якщо ж його правда ґрунтується на документах, достовірних історичних подіях, на зображенні реально існуючих героїв – це документальна література» [172, с. 128].

В американському літературному процесі письменники-документалісти послуговувались прийомами художньої літератури, яка пройшла шлях від публіцистики до художніх творів. Розвиток документалістики в літературі

США припадає на 50–60-ті рр. ХХ ст. Т. Денисова акцентувала увагу на специфічних умовах її зародження ще у 1980-х рр.: «...не меншою мірою цьому спричинився вибуховий розвиток засобів масової інформації, що сприяв поширенню і глибшому запровадженню нових естетичних можливостей, які входять у літературу, зокрема в американську, ще в міжвоєнний період» [50, с. 317].

О. Хорошун, аналізуючи документалістику в американській літературі, наголошувала на її універсальності. Документальна література «...завжди тісно пов'язана з життям людини, оскільки кожна епоха відкриває нове бачення оточуючої дійсності» [196, с. 263]. Прикметно, що розвиток документалістики неможливо простежити цілісно, оскільки він триває спорадично й має певні особливості. Попри те, що малі наративи допомагають пізнавати й переоцінювати конкретні речі, місця, ситуації, незмінними елементами документальної літератури залишаються історія та пам'ять.

Т. Черкашина, характеризуючи систему документальної літератури, зазначила, що в західному літературознавстві поняття «література нон-фікшн», «нефікційна література» стали окреслюватись «...тільки в середині минулого століття» (ХХ ст. – М. К.) [205, с. 37]. Тому на зміну термінам «література факту», «документалістика» з'явився новий, «...свій, неперекладний nonfiction, особливо ця тенденція характерна для творів, де превалює гносеологічна, пізнавальна складова» [74, с. 75]. Виникнення літератури нон-фікшн зумовлено різними факторами, зокрема «...соціально-політичними, науково-технічним та естетичними чинниками, що особливо виявляється в періоди глобальних зрушень» [166, с. 129].

У 2013 р. художня література домінувала на книжковому ринку [див. 93]. Після подій 2014 р. (Революція Гідності, початок російсько-української війни, анексія Криму, АТО на Донбасі, Іловайський котел) в Україні активізувалась література нон-фікшн, збільшилися її продажі на світовому ринку.

Над термінами «література нон-фікшн» і «художньо-документальна проза» розмірковував Г. Клочек, указуючи що літературні явища сприймаються

дослідниками з позицій минулої невизначеності: «...література факту, т. зв. non-fiction, власне в художньому плані позначена (у порівнянні з белетристикою) якоюсь другорядністю, що є її мало не природною ознакою, – це думати «по-радянському», в плані т. зв. «художньо-документальної прози», де слово «художнє» означало таке собі стильове розфарбування факту, його примітивне прикрашування засобами, виробленими в белетристиці» [70, с. 7].

Термін «non-fiction» (нон-фікшн) запозичений українськими літературознавцями в західних дослідників. З англійської мови «non» – не, а «fiction» – фікція, тобто термін презентує невигадані тексти. У «Променистих силъветах» І. Качуровський розрізняє літературу двох типів: фікційну та нефікційну, зауважуючи, що цей поділ є близьким до того, що панував в англійській літературі (фікційна – factitious, наукова – scientific) [див. 66, с. 208]. Таке розділення зумовлено постійним розвитком літературного процесу та генологічним оновленням літератури на світовому рівні.

Вагомий інтерес до літератури нон-фікшн простежуємо і з боку книговидавців, і науковців. У 2017 р. портал літературної критики «Літакцент» і «Книгарня “Є”» організували літературну дискусію «Нон-фікшн про нон-фікшн: пригоди жанру в Україні» за участю Р. Семківа, Т. Цимбала й О. Форостини.

У 2018 р. Р. Семків виклав на «Book Forum» вісім порад про те, як написати нон-фікшн [46]. Успіх цієї літератури зумовлено невинним розвитком сучасного світу, значущими досягненнями у сфері науки. На сьогодні література «...дуже міцно інтегрована в сучасний інформаційний потік, вона виробляє власні способи його фільтрування та переформатування» [145, с. 114], стимулюючи увагу до жанрів літератури нон-фікшн.

Термін «нефікційна література» в українському літературознавстві на сьогодні не вписано в жоден літературознавчий словник, енциклопедію тощо, але поняття «нефікційна проза» або «НФП» застосовує Н. Колошук у навчально-методичному посібнику «Нефікційна проза» [див. 77].

Зацікавлення вчених нефікційною літературою зумовлено багатьма причинами, які й визначили подальший розвиток сучасної прози в руслі деієрархізації² жанрів. Результатом глобалізаційних процесів є поява літератури напівхудожньої якості («паралітератури»), що виникла «...як ерзац літературно-художньої творчості» [92, с. 112]. А відтак відбулося нівелювання художньої літератури. Уже лексема «ерзац», як і «паралітература» (у значенні – тип літературної творчості, орієнтований на комерційні запити споживачів), засвідчують недовіру К. Кудрик до рівня художності текстів. Література не є шаблоном, під який мають підпадати тексти, адже це суперечить постулату мистецтва – творити експеримент. Позиція дослідниці проглядається в її особливому ставленні до художніх творів і різко негативному до текстів невисокої художньої якості. У нефікційній літературі «...перевага надається факту» [177, с. 140], тому процес її поступу безупинний, оскільки література постійно оновлюється й поповнюється новими жанрами.

У ХХІ ст. предмет і адресат літератури залишаються незмінними: буття та людина в ньому. Погоджуємось із думкою В. Іванишина, що «...література кожного народу є породженням, фактом і фактором саме національної духовності» [57, с. 127], яка формується у специфічних умовах національного літературного процесу.

Кардинальні людські переорієнтації, суспільна налаштованість спричинили зміну ролі і функцій автора в текстах з документальним началом. У сучасній літературі змінилась модель зображення дійсності, оскільки прозописьмо нефікційної літератури гостро реагує на суспільні зміни, а відтак свідчить про загальний еволюційний рух літературного процесу. Стверджуємо, що документальна література, з'являючись фрагментарно в різні періоди існування людства, дбає про відтворення актуальних ситуацій, але при цьому «...сплав документального та художнього чинників буває настільки органічним, що важко розпізнати, де закінчується перший та починається другий» [145, с. 131]. Змішування різних дискурсів наштовхує

² Користуємось ознакою Я. Поліщука, яка є одним із аспектів постмодерного світогляду.

на думку про динаміку руху прози в єдиній тональності в літературному процесі, що породжує негомогенність текстів.

Для О. Колінько література нон-фікшн є нічим іншим, як феноменом белетристики [74, с. 74]. Сьогодні белетристика вважається «серединним полем» літератури. Натомість О. Галич вважав, що «...белетристику, побудовану на художньому узагальненні, фантазії, домислі та вимислі, поступово витісняє література документа й факту» [35, с. 314]. Звідси простежуються розбіжності думок і тлумачень науковців щодо творів сучасної прози.

Увага до нон-фікшн сьогодні засвідчує її вагомість, причому має різний характер інтересу: від сталого до змінного. За статистичними даними, указаними на сайті «Wordsrated», література нон-фікшн за останні кілька років значно зросла у продажах, на відміну від художньої (нон-фікшн для дорослих – 6,40 млрд доларів, для дітей – 0,94 млрд доларів на рік). Прогнозується, що у 2026 р. на світовому ринку книжкової продукції дохід від продажів нон-фікшн становитиме 16,61 млрд доларів [231].

Світ цифрових технологій невинно змінюється, паралельно з ним рухається і мистецтво, уже не здатне покладатися на канонічну літературу. Д. Шилдс у книзі-колажі «Голодна реальність: маніфест» («Reality Hunger: A Manifesto») доводить тезу, що людство все більше подорожує, долаючи державні кордони і власні упередження, прагнучи отримати відповіді на всі питання. Автор вбачає збереження цінності книги в цифровій бібліотеці шляхом зацікавлення нон-фікшн [див. 251].

Література нон-фікшн охоплює широкий спектр текстів, звідси виникає потреба систематизації їх за кількома тематичними групами. Видавництво «Фабула» запровадило серії для літератури нон-фікшн: #PROCreators (мемуари, біографії, спогади, репортажі видатних осіб), #PROBusiness (посібники з менеджменту та маркетингу), #PROScience (енциклопедії, довідники, путівники), #PROSystem (підручники, посібники з IT-сфери), #PROMe (словники, книги з порадами щодо здоров'я, краси, кар'єрного зростання,

кулінарії, фінансового благополуччя, догляду за рослинами, тваринами, землею тощо)» [див. 93].

За М. Варикашею, література поділяється на «...*фіктивну*, художню (*fiction*) і *не-фіктивну*, художньо-документальну (*non-fiction*)» [21, с. 55]. У фіктивній літературі дослідниця розрізняє три підвиди: власне фіктивну (*absolute fiction*), частково-автобіографічну (*partly autobiographic fiction*), історичну (*historical fiction*) літературу. Серединною між *fiction* і *non-fiction* є псевдо-фіктивна література (*pseudo-fiction*). С. Філоненко запропонувала виокремити серед жанрів нефікційної літератури два масиви, зокрема масову літературу *nonfiction* та інтелектуальну літературу *nonfiction* [див. 192, с. 345], оскільки такі тексти різняться способом репрезентації і спрямовані на різні читацькі аудиторії.

Вважаємо доречним розрізнення документалістики М. Варикашею у різних видах мистецтва: «...в літературі, публіцистиці, кіно- і теледокументалістиці, фотодокументалістиці тощо» [21, с. 51]. Такий поділ є виправданим з точки зору неоднакового втілення документальності в мистецьких формах. Пояснюємо це тим, що складно розрізнити неоднакові дискурси, представлені в одному творі. Важливим видається спостереження, що в документалістиці нема меж між реальними фактами та художнім складником.

О. Рарицький визначає метажанрову природу художньо-документальних текстів українських письменників шістдесятників, вважаючи її здатною до трансформацій [див. 159, с. 46]. На його думку, композиційно завершений текст нефікційної літератури складається з «...генологічно різних художніх форм і нехудожніх вставок» [158, с. 5]. Нефікційні тексти дослідник розділяє на ті, які входять до старших (листи, мемуари, щоденники, автобіографії, некрологи) і молодших (записні книжки, репрезентовані нарисами та есе) жанрів. Слушною є ідея долучення до нефікційної літератури інтерв'ю (зокрема з шістдесятниками), назвавши жанр «усною оповіддю» [158, с. 7]. Це дасть змогу літературознавцям розширити коло досліджень жанрів нефікційної літератури.

Факторами, які дозволяють розглядати художній репортаж у системі нефікційної літератури, є деканонізація жанрів, спричинена інтермедіальністю та гібридизацією, наслідуванням інших літературних феноменів (польської та американської) з подальшим витворенням національних традицій.

Отже, дискусії в літературознавчій науці стосовно причин виникнення документальної літератури, її термінологічного апарату та становлення в ХХІ ст. не вщухають. Дослідники паралельно оперують термінами «література факту», «документалістика», «художньо-документальна література», «нефікційна література», «література нон-фікшн», однак вони не є тотожними. «Література факту», «документальна література», «художньо-документальна література» виникли на певних етапах еволюції—і стосуються реалій доби. Застосування їх щодо сучасних явищ є неоднозначним. Становлення нефікційної літератури на діяхронному і синхронному зрізі характеризується тяглістю й розпорошеністю в літературному дискурсі. Науковці класифікують жанри, спираючись на документальну сутність, важливість факту, проте терміни «нефікційна література», «література нон-фікшн» остаточно не введено в енциклопедії, підручники, словники тощо. У дослідженні надалі керуватимемось терміном «нефікційна література».

1.2. Генезис художнього репортажу

Праформою репортажу була розповідь як засіб культурної комунікації. Форма повідомлення стала першим проявом репортажу понад 2450 років тому завдяки Геродоту – відомому історику, письменнику, мандрівнику, «першому репортеру світу»³. Дослідники (М. Вишньовська, М. Галлер, К. Конколевський) убачають витоки репортажу в Біблійних текстах, «Іліаді» Гомера, мандрівних репортажах М. Поло, у свідченнях, які сягають давніх хронік і літописів, адже зберігали інформацію про події в минулому [див. 53, с. 172]. Отже, у них вміщено певні розповіді чи повідомлення від носіїв усної історії.

³ Польський письменник-репортажист Р. Капусцінський у «Подорожі з Геродотом» присвятив Геродоту сюжетну лінію, в якій охарактеризовує його таким висловом.

Історія поняття «репортаж» взаємопов'язана з латинськими словами «reporto» та «reportare» («зносити докупи» та «повертати») [32, с. 21]. Лексема «reportare» проєктує процес творення репортажу часів Геродота: розповідач, відкриваючи незнайомі країни, повертався додому й охоче ділився історіями про них. Побуває інший варіант тлумачення терміна «репортаж»: має французьке походження (reportage) і був запозичений в англійців. Витоки назви та жанру репортажу варто шукати не раніше XIX ст., відводячи істотну роль традиції, що склалась у французькій пресі. Найдавніші французькі тижневики «La Gazette» (1631) та «Journal de Paris» (1777) характеризувалися інформаційною та соціально-культурною відкритістю, хоча видання «La Gazette» контролювалось міністром-кардиналом А.-Ж. дю Плессі Ришельє, тому на французькі ЗМІ в минулому впливали представники політичної системи країни (Франція була абсолютистською монархією). Репортажна форма ставала засобом для надання значущості інформації.

В англійській пресі репортаж поширюється в середині XIX ст. З англійської мови дієслово «to report» означає «повідомляти новину», а репортер («reporter») був безпосереднім носієм подій, суб'єктивував враження (робітник преси, доповідач у парламенті, постачальник інформації). У роботі «Репортери й репортаж. Документальна традиція польської прози у II пол. XIX та на поч. XX століття (Прус–Конопніцька–Дигасінський–Реймонт)» Й. Штахельської простежено історію появи репортажу, репортерські практики польських письменників. Дослідниця вважає, що польська репортажистика міцно пов'язана з англійською репортажною традицією. До розробки поетики літературного репортажу, за словами К. Вольни-Зморжиньски, долучалися польські репортери М. Ванькович, С. Козіцький, Й. Сідлецька, Б. Лопенська, Є. Ловелл, Р. Карась, Р. Капусцінський, послуговуючись зразками письменників польської і зарубіжної літератур – Г. Сенкевича та Е. Ґемінґвея [див. 256, с. 366].

Репортаж як жанр продовжував розвиватися в інших національних літературах. Т. Фонтане вважав, що в німецькій літературі в I пол. XIX ст.

репортажу належить чільна роль повернення до реалістичного зображення дійсності. У добу бідермаєру репортаж функціонує як жанр літературно-журналістський, поєднуючи риси стилів реалізму та натуралізму. Прагнення авторів освоювати нарисову форму в німецькомовному просторі стало відчутним у 50-х р. ХХ ст. У цей час з'являлись репортажі з елементами нарису («angefietschert») або ж нариси («verfietschern») [див. 32, с. 105].

Справжнім «репортажним часом» і ерою репортажу вважається період діяльності Егона Ервіна Кіша – першого чеського «шаленого репортера», якому вдалося внести значні зміни в репортаж початку ХХ ст. Його збірка «Несамовитий репортер» 1924 р. стала асоціюватись із постаттю автора-репортажиста. Як теоретик репортажу, Е. Кіш у розвідці «Ярмарок сенсацій» (1942) охарактеризував жанр як «дослідження середовища» [цит. за : 257, с. 632], вважаючи завданням репортера спостереження за об'єктами та подіями.

Дж. Маунсел писав, що у 1930-х рр. митці Великобританії та США використовували репортажну форму, а і «... тексти називали документальними» [243, с. 44]. Термін «документальний репортаж» уведено продюсером Дж. Гріерсоном в огляді «Моана» Р. Флаерті 1926 р. у «The Sun». Він розглянув способи портретування в репортажі, паралельно оперуючи поняттями «репортаж» і «документальне письмо», які загалом «...потрапляли під захист нехудожньої літератури, і, перш за все, того, що називають «... творчою науковою літературою» [цит. за : 256, с. 35]. Отже, генетичну приналежність репортажу до документалістики помітили західні вчені ще в 1930-х рр.

Термін «репортаж» був презентований Дж. Нортом 1935 р. в доповіді на американському конгресі. За словами Дж. Нортон, автора репортажів і редактора збірника «Нові меси. Антологія буремних тридцятих» («New Masses. An Anthology of the Rebel Thirties»), репортаж, «...це тривимірна звітність. Письменник не лише конденсує реальність, він допомагає читачеві відчувати факт» [243, с. 44], закладений в основу тексту. Дж. Нортон за походженням українець. Імігрувавши до Америки, він започаткував репортажну літературу,

яка на той час активно розвивалась у Радянському Союзі російськими формалістами С. Третьяковим і В. Катаєвим («фактографічний репортаж», 1929 р. побачив світ збірник «ЛЕФ»). Паралельно з ними репортаж розробляли українські панфутуристи з «Нової генерації» (О. Полторацький, М. Йогансен). Учасники цієї групи обстоювали думку, що їхня концепція фактової (фактичної) літератури не має нічого спільного з російською лефівською літературою факту.

В українській літературі жанр репортажу виник у середовищі письменників 20-х рр. ХХ ст. У період творчих шукань нових форм представники видання «Нова генерація» «...почали активно розробляти нові жанри: експериментальний роман, функціональну поезію, літературу факту (насамперед репортаж, меншою мірою мемуари), дали цікаві й оригінальні зразки в цих жанрах» [194]. Письменники прагнули «...піднести на щиті фактову літературу, активно розробляли і популяризували її жанри, головно репортаж» [197, с. 5]. Очевидно, що велику роль зіграв у цей період Е. Кіш, який на початку 30-х рр. ХХ ст. здійснив подорож до Радянського Союзу. У 1928 р. чеський репортажист вступає до «Спілки пролетарсько-революційних письменників», а згодом отримує звання професора журналістики Харківського університету.

У 1928 р. Л. Френкель – кінорежисер і представник «Нової генерації» – доводив, що лівий репортаж «...наближається до форми самостійної (в розумінні обсягу) літератури й поволі викристалізовує свої закони. Від уривкових подорожніх заміток, просякнутих наскрізь спішністю й схематизмом, репортаж переходить до планового й стрижневого оформлення фактів» [197, с. 9]. У ході формування репортажу з'являвся цілісний текст.

На думку Л. Френкеля, автори репортажів, залишивши факт в основі, перетворювали його на емоційний фактор, «переходячи

від

факту-схеми

до

сюжетизації та фабулізації факту, –

що означало вмілий монтаж фактів у системі літературно-формальних способів роману, повісті, оповідання» [197, с. 10].

Панфутуристи прагнули досягти синтезу жанрів і виробити «...новий жанр на перетині двох старих, на перетині художньої і документальної прози» [197, с. 11]. Письменники не обмежились одним жанром, а «...твори належали як до „мистецьких“, так і до „немистецьких“, до „літератури факту“, до „белетристики“; вони повсякчас ухилялися фетишизації будь-якого з них» [61, с. 257], адже тяжіли до удосконалення форми.

Для учасників «Нової генерації» – репортаж став «...першим проявом метамистецтва» [197, с. 11], як і сам процес. Письменники-футуристи не перебільшували цінності документальної прози. У творах факт був цілком легітимним об'єктом містифікації та обігрування. Творці «Нової генерації» «... прихильно закликали читачів надсилати мовні документи, репортажі й записи замість поезій і оповідань на несерйозні теми <...> Говорили, що вони “...наближають нашу літературу до літератури європейської”» [61, с. 257–258]. Отже, учасники групи відходили від зразків класичної літератури, працюючи в умовах модернізму, утверджуючи особливі риси новотворів.

Упродовж 1928–1929 рр. видаються два цикли нарисів і репортажів Д. Гуменної «Листи із степової України» (на основі подорожей Запоріжжям, Кримом, Донбасом, Дніпропетровщиною і Кубанню) та «Ех, Кубань, ти, Кубань, хліборобная». Письменниця не припиняла писати в еміграції, подорожуючи Америкою і Канадою. Виходять її цикли нарисів і репортажів «Багато неба» (1954) та «Вічні вогні Алберти» (1959).

У червні 1934 р. у Спілці радянських письменників України розглядали питання художніх можливостей нарису. На засіданні було вирішено, що нарис і репортаж є тими гнучкими жанрами для партійної ідеології, які найменш схильні до експериментів, обираючи статус фактичної літератури. Вочевидь, думали так тому, що ні репортаж, ні нарис не були настільки «...освоєні літературною практикою, тому їх залучення в літературний контекст

обговорювалось в пресі» [75, с. 232]. В. Агеева стверджувала, що письменники-авангардисти 1920-х рр. здатні продемонструвати непередбачувану інтерпретацію дійсності і «...вирвати читацьку свідомість із узвичаєного плину, завадити заповненню її звичними сюжетними ходами, прийомами, плином оповіді тощо» [1, с. 173].

Репортаж був надбанням письменників, які взяли до уваги газетярську форму репортажу і трансформували її, оскільки «...до масового телебачення ще було кілька десятиліть» [200]. У творі, схожому на нарис, з ілюстраціями до нього, футуристи прагнули обійти можливі ідеологічні перепони соціалістичного ладу й водночас створити власне мистецтво, яке відповідало б світовим тенденціям. Тож репортажний час, за розмірковуванням Я. Цимбал, припадає «...на кінець 20-х років, з 1926–1927 рр. і до 1930-го рр., репортажів було стільки, що можна говорити про жанр, модель і канон репортажу» [200].

Теоретики літератури неоднаково висловлюються щодо жанрової природи репортажу. У багатьох національних літературах репортаж розвивався спорадично, тому більшість країн світу мають власну історію становлення цього жанру. Від репортажу відділяється подорожній репортаж, який є одним із «...найдавніших жанрів західної літератури» [цит. за 30, с. 17], як стверджував П. Й. Бреннер. У переліку жанрів подорожньої літератури для М. Лінка однаково важливими є подорожній репортаж і подорожній нарис, які тяжіють до спогадового письменства: «...подорожні репортажі (*Reiseberichte*) <...> та подорожні нариси (*Reiseskizzen*)» [цит. за: 25, с. 17]. Надання паритетності цим жанрам спричинено тим, що обидва містять однакову оповідну модель подорожі [див. 3, с. 9]. Однак, якщо репортаж констатує конкретну ситуацію, то в нарисі переважає загальне тло подій. Форма оповіді в подорожньому репортажі підпорядкована процесу подорожі, який є «...тематичною мегатемою аналізованого мовленнєвого жанру» [248, с. 78].

Польські вчені «...дуже часто мандрівні нариси називають «художніми репортажами» (тут учергове натяк на подвійну сутність – журналістську і літературну – жанру)» [25, с. 139], – стверджував М. Васьків. Хід думок

спричинений тотожністю жанрових ознак нарису та репортажу. Нарис має давнє походження та вважається неканонічним жанром, який виник у слов'янському літературному оточенні. А. Іщук, підтримуючи думку М. Прокоф'єва, наголошувала, що на території України зародження одного з різновидів нарису (подорожнього) відбулося в часи Київської Русі. Цієї ж думки і М. Васьків. Учений зазначав, що «...періодами розквіту українського мандрівного нарису була доба Русі (паломницька література)» [23, с. 75].

Подорожній репортаж завжди був уплетений у багатий історичний та літературний контексти за допомогою засобів публіцистичного та художнього стилів (А. Рейтер). Простежується спорідненість репортажу з нарисом та есе, оскільки вони входять до групи публіцистично-художніх жанрів.

Нарис і репортаж співіснують у творчості Марка Вовчка – «Листи з Парижа». У цей період романтична література збагачувалась за рахунок дорожніх нарисів, у яких надавалася перевага особистим враженням подорожніх.

Паризькі нариси письменниці ще називали й дорожніми рисами («Отрывки писем из Парижа», 1964–1866). Листи-репортажі Марка Вовчка утвердили в українській літературі жанр документального нарису-репортажу, підтримавши популярний у 60–70-х рр. XIX ст. жанр просвітительського нарису, введений Г. Успенським і Ф. Решетніковим. Нарис як літературний жанр, на переконання А. Ткаченка, перебуває у сфері давніх епічних жанрів, зберігаючи «...свої основні характеристики та місце в літературному процесі» [188, с. 137], проте це не означає, що він позбавлений змоги з'єднуватися з іншими жанрами. Нарис називають «строкатим братом» репортажу, якому притаманна суб'єктивність і багата образність. М. Васьків, зауважуючи, що нарис, який традиційно вважають то публіцистичним, то документальним, уточнює, що це «...художньо-документальний жанр, художньо-аналітичний жанр тощо» [25, с. 136]. Очевидно, при визначенні він спирається на його дуалістичну жанрову природу – поєднання рис художньої і нехудожньої

літератури. О. Рарицький нарис і есе класифікує в системі жанрів художньо-документальної літератури.

У «Новій генерації» література не домінувала. Навколо цього журналу утворилася плеяда митців, які займались «молодим» жанром – репортажем. Вартими уваги є зразки репортажів кінця 1920-х початку – 1930-х рр: «Сонце під мінаретами» К. Котка (1928), «Подорож людини під кепом» (1929), «Подорож у радянську Болгарію» (1930), «Подорож у Дагестан» (1933) Майкла Йогансена, «Шляхи під сонцем» (1929), «Аеродром і порти» (1933), «Данилів» (1933) Олександра Мар'ямова, «Людина з «монбланом» (1930), «Герой нашого часу» (1930), «Атака на Гобі» (1932), «Останні дні бурханів» (1932) Сергія Полторацького, «Три республіки» (1929) Семена Скляренка, «До Арктики через тропіки» (1931), «Людина поспішає на північ» (1931), «Ангара» (1933) Миколи Трублаїні, «Подорож до небесних гір» (1930), «Преріями та джунглями Біробіджану» (1931), «Карелія» (1933) Івана Багмута, «Жовті брати (Крізь Хіну)» (1930) Леоніда Недолі, «Скатертю доріжка» (1930) і «Чобіт Європи» (1932) Сави Голованівського, «Рейд у Скандинавію» (1931) і «Повість металу й вугілля» (1931) Валер'яна Поліщука, «Поїзди йдуть на Берлін» (1931) Олексі Влизька, «Глибокі розвідки» (1932) Василя Вражливого, «Люди моря» (1935) Івана Ковтуна та інші» [197, с. 6–7]. Розвиток репортажу спричинений бажанням письменників розбудувати українську національну літературу шляхом поєднання різних мистецьких форм. Запровадження цензури та відстеження власне національних тем спричиняли тиск на митців, що нагадувало колоніальний розвиток літератури в тоталітарних умовах.

Українські радянські письменники довгий час у період громадянської війни та національно-визвольних змагань працювали в газетах. Прикметно, що Остап Вишня у 20-х рр. XX ст., редагуючи газету «Селянська правда», офіційно протягом тривалого часу не входив до жодної з письменницьких організацій, адже вважав себе журналістом. Багато тодішніх письменників жило не за рахунок гонорарів. Майже «...всі київські футуристи працювали в газеті «Більшовик», і це був їхній основний заробіток» [200]. Оперативність

висвітлення подій у рамках політики правлячої партії належала авторам репортажів, які самі були їх свідками та літописцями.

Репортажі писали відомі українські письменники, зокрема П. Лісовий (Свашенко): «Дніпробуд» (1927), «Дніпрельстан» (1931), «Кубань» (1928), «У донських степах» (1930), «Українська Ніагара» (1930), «Край чорного золота» (1930), «З олівцем по Україні» (1930). У 1920-х рр. футурист О. Полторацький вважався теоретиком і практиком репортажу, який обстоював документальні жанри – нарис і репортаж. «Література факту» або «фактова література» посідала чільне місце в українському русі, хоча й не була настільки популярна, як серед російських футуристів. О. Полторацький називав репортаж «фактажем», вводив як жанр, до якого належали журналістські та подорожні записки.

Значного успіху в репортерській справі, умінні «занурюватися» в тему, помічати деталі досяг О. Мар'ямов. Це проглядається в репортажних антологіях «Шляхи під сонцем» (2016), «Береги дванадцяти вод» (2017). У 1926 р. Г. Шкурупій і Д. Бузько опублікували подорожній нарис «Старим Дніпром в останній раз», який став взірцем літературного репортажу. Пізніше М. Йогансен, описуючи подорожі про світи, намагався перехитрити ідеологічну систему й цензуру, маскуючи під екзотичними країнами тогочасну реальність СРСР (радянська Болгарія, Слобожанська Швейцарія, Дагестан, Дніпровсько-Бузький лиман).

Я. Цимбал наголошувала на необхідності повторного прочитання репортажів 1920-х рр., адже «...вони на сорок років випередили американську нову репортажистику» [197, с. 16], проте як цілісний жанр не розглядалися. Акцент у них зміщувався на художність, а не на факт. У 1930-х рр., у часи сталінської цензури та політичних репресій, фактична дійсність була завуальована.

У період модернізму «...організацією і оформленням фактів український футуристський репортаж відрізнявся від левітської «літератури факту» [197, с. 9]. Для теоретиків і практиків українського репортажу була важлива

художня обробка фактів, на відміну від російських, які прагнули об'єктивно фіксувати їх, іншими словами – презентувати реальні свідчення такими, якими вони є. Розвиток репортажної манери зумовлений бажанням певної групи людей подавати події з власної точки зору. В. Здоровега стверджував, що вже в 1920-х рр. репортажна література розпочала активно з'являтися в українській пресі та літературі [див. 53, с. 173] і тривала до диктатури Й. Сталіна. Масові репресії та знищення накладів зупиняли стрімкий розвиток українського слова.

У 1980-х рр. В. Здоровега розглянув репортаж серед інших жанрів документалістики, помітивши в ньому домінування публіцистичного методу освоєння реальності. Учений визначив своєрідність побудови репортажу: у центрі «...письменницького репортажу – відтворення подій, і фабулою його служить розгортання реальних життєвих подій» [54, с. 118]. Додамо: наскрізного сюжету немає, автор-оповідач концентрує різні факти навколо власної особи. У ХХІ ст. репортаж трансформувався в аналітичний і є кореспондентським.

У 1990-х рр. з'явилися праці польських літературознавців К. Вольни-Зморжинського та З. Зьонтека. Їхні розмірковування дали поштовх до вивчення жанрової суті репортажу в польській літературі, бо в українській літературі художній репортаж був частиною постмодерністських експериментів, адже його становлення в ній тільки розпочиналось, на відміну від інших країн.

У західній літературі розвиток постмодернізму був продиктований віяннями доби натомість українська література тільки розпочала оговтуватися від радянськості. М. Чермінська підкреслювала, що репортаж і дотепер залишається «...пограничним чи паралітературним» [207, с. 398] жанром. Незважаючи на те, що вчені з пересторогою ставляться до аналізу нефікційної літератури, вбачаючи в ній руйнування балансу меж художньої і нехудожньої літератури, твори документальної завойовують авторитет.

Отже, репортаж, попри його короткочасний апогей у ХІХ і ХХ ст., розвивався нерівномірно, маючи злети і спади. У зв'язку зі змінами жанрової

форми на різних етапах літератури, репортаж трансформується зі сфери суто газетної до книжкового формату.

Вирізняємо кілька етапів онтології жанрової природи репортажу:

I етап – 1830–1840-х рр. XIX ст. (літературний репортаж наближено до тенденцій реалістичної літератури);

II етап – 1920–1930-ті рр. XX ст. (художній репортаж розпочав формування шляхом синтезу жанрових форм);

III етап – 1980-ті рр. XX ст. (художній репортаж наближено до документалістики, зокрема публіцистики);

IV етап – 2000-і рр. XXI ст. (художній репортаж як жанр нефікційної літератури).

Сьогодні літературні тексти повноцінно презентують індивідуальні цінності й суспільні контексти, на відміну від творів 20–30-х р. XX ст., «...не лише з огляду на їхню внутрішню вартість» [1, с. 213] і приналежність до певних соціальних інституцій.

Для чіткого потрактування можливостей репортажу та зміну традиційного погляду на нього звертаємо увагу на означення, з якими він фігурує в літературознавчій енциклопедії: «...інформаційний оперативний (курсив наш – М. К.) жанр журналістики» [97, с. 315], які сприяють емоційності твору. Визначення репортажу конкретизується І. Адамчевською: «...це широка форма, з різними різновидами, від сюжету та макету, до інформаційно-публіцистичних варіантів, по-різному визначених, на різних етапах його розвитку» [228, с. 267]. Репортаж як журналістський жанр за формою є розгорнутим і емоційнішим серед інформаційних жанрів журналістики, однак він потребує одночасно, «...з одного боку, документальності, суворого дотримання фактів життя, з іншого – емоційності, особистого сприйняття подій, уваги до подробиць, факту, явища» [55, с. 8]. Своєрідними рисами репортажу є новизна і достовірність факту, чіткість, стислість, увага до деталі, оригінальність подачі.

У дисертаційному дослідженні Р. Назара «Репортажний текст: структура, семантика» зафіксовано різновиди репортажу залежно від предметно-тематичного навантаження: «...подійний, актуальний, тематично-пізнавальний, постановний, спеціальний, проблемний, розслідувальний» [135, с. 8]. У літературознавчому словнику-довіднику дефініція репортажу фактично відсилає до подібної характеристики в журналістиці, де репортаж – це «...повідомлення в періодичних виданнях, радіо- і телепередачах про важливі події суспільного життя, а також мистецької та літературної дійсності. Р. має різні форми: розповідь, діалог, інтерв'ю тощо» [98, с. 577]. Варто зосередити увагу на тих різновидах репортажу, здатних еволюціонувати в суто літературний жанр, хоча в літературознавчій енциклопедії зазначається, що кожен репортаж має схильність «...переростати у літературний наратив» [97, с. 315], оскільки в ньому може бути синтезовано жанрові ознаки оповідання, роману, нарису тощо.

Можливості репортажу виявляються в умінні вбирати ознаки інших жанрів і мистецькі засоби виразності, тобто виходити за межі власного жанру та інкорпорувати прикметні ознаки інших форм письма. Історія літератури демонструє поступальний рух жанрів малої прози, який розвинувся ще в епосі романтизму. Підтверджуючи ці думки, спираємось на твердження Ю. Коваліва, що модернізм дав змогу письменникам широко «...акцентувати увагу на «малоформатних творах» [72, с. 11], які свого часу вплинули на великі жанрові форми (роман). Літературі варто перемикатися на ті жанрові різновиди, «...які були недовантажені в реальному часі» [73, с. 47].

Отже, репортаж є жанром-викликом часу, що набуває нових рис упродовж еволюції. Наприклад, А. Стасюк вважав, що в годину змін гібридність жанрів є еволюційним явищем і покликана змінювати природу одних жанрів взаємодією з іншими: «...якщо роман змінився, чому репортаж повинен залишатися незмінним і врешті-решт приречений на анахронізм?» [252]. Наразі спостерігається повернення репортажу як жанру в літературний процес. Риси репортажної оповіді функціонують в інших жанрах (романі,

повісті, новелі, нарисі тощо). Динамічний розвиток репортажу підтверджує його вплив на розмаїту природу інших жанрів.

У літературі відомі випадки жанрового змішування, зокрема в експериментальній прозі 20-х р. ХХ ст. У Г. Шкурупія натрапляємо на жанровий синтез репортажу та новели у збірці «Новелі нашого часу» (1931), де вміщено три «новелі репортажні» (авторське визначення). Жанрову природу експериментального роману «Двері в день» Г. Шкурупія дослідила О. Проценко, простежуючи вплив репортажу на оригінальність твору [див. 153].

Жанрові взаємопроникнення в українській літературі – не поодинокий випадок: незавершений репортажний роман О. Мар'ямова «Вільний порт» (В. Кравченко розглянула першу частину роману – репортажну повість «Данилів» [див. 89]), документальні повісті-репортажі Л. Горлача «Магістраль віку», «Від Дніпра до Амура», «Далекозахідне кільце» (у співавторстві з С. Тельнюком), Ю. Мушкетика «Час звіра» (Л. Ромас означила повість-репортаж жанровим різновидом української прози). У сучасних авторів помічаємо тенденцію до жанрового змішування (роман-репортаж А. Любки «У пошуках варварів», 2019) та художні репортажі.

Публіцистична манера письма мала змінити позиції традиційного роману, трансформувавши його для іншої епохи. Суттєву різницю між репортажним романом і літературним репортажем висловила С. Скварчинська у праці «Вступ до науки про літературу» («Wstęp do nauki o literaturze») 1965 р. Дослідниця не вважає ці родові назви тотожними. Підтримуючи думку С. Скварчинської, І. Адамчевська зазначала, що «...співвідношення між репортажем і репортажними романами нагадує різницю між історичним наративом та історичним романом, звичайно, беручи до уваги різницю дискурсів» [228, с. 268–269]. Широкі можливості репортажного стилю проявляються в поетиці, які й зумовили появу жанрового різновиду репортажного роману, як наголошувала Н. Мочернюк [133, с. 213].

Упродовж 1960–1970-х рр. в американському культурному просторі велись дискусії щодо оновлення жанру роману за рахунок входження в нього

рис репортажу. Ця стратегія жанрового синтезу поширилась після виникнення «new journalism» у 1960-х рр., апологети якого вважали, що майбутнє чекає на новий різновид роману, котрий називатиметься журналістським романом.

Отже, репортаж здійснив довгий еволюційний шлях: зародився в середовищі репортерів, актуалізовувався в різні періоди історії. Традиційний репортаж є діяльним жанром, тому ознаки репортажу (оперативність, динамічність, образність) утверджуючи його модель у художньому репортажі, а внутрішньозмістові чинники інших видів мистецтв вступають у синтез із його жанровими властивостями.

1.3. Співвіднесення понять «літературний репортаж», «нова журналістика», «художній репортаж»

Синтез – наскрізна лінія руху жанрів у сучасному літературному процесі. Літературу Ц. Тодоров називав «...системою, що переживає безперервну трансформацію» [189, с. 25]. Автори, зображуючи дійсність, відходять від норм конвенційності, прийнятої в системі поділу жанрів, і створюють нові жанрові форми. Насамперед, оновлення жанрової системи обумовлено еволюційним і світоглядним чинниками. Мінливість жанру визначає конкретний культурно-історичний період. Жанр – це вид гнучкої, «...змістовної форми, яка зумовлює цілісність літ. тв., що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [100, с. 197].

Дифузія, як поширене явище в літературному творі, є результатом взаємодії кількох жанрів, видів мистецтв тощо. Н. Мажара охарактеризувала жанрову дифузію мемуаристики: «1) внутрішньотипологічну дифузію – змішування жанрів мемуарів між собою в середовищі мемуаристики; 2) зовнішньотипологічну дифузію – змішування з іншими жанрами літератури, інших видів мистецтва і науки» [119, с. 118].

Синтез відбувається завдяки взаємодії внутрішніх жанрових компонентів і зовнішніх чинників (паралітературних). Процеси жанрового синтезу презентують загальну «...тенденцію жанрів до цілісності, єдності та

взаємозв'язку, до утворення поліжанрової системи, генетично зумовленої природним синтезом мистецтва та настановою письменства на узагальнене осягнення дійсності» [100, с. 367]. У результаті взаємовпливу цих чинників виникають гібридні жанрові форми, визначення параметрів яких для дослідників є проблематичним. Іншою причиною перебування у стані жанрової невизначеності, є невстигання літературознавців за темпоритмом літературного життя: стає неможливо «...усеохопно реагувати на генологічну варіативність жанрових форм» [158, с. 38]. Тому сучасний літературний процес демонструє низку творів, які не мають чіткого жанрового означення й кожен жанр стає «... індивідуальною подією у світі текстів» [170, с. 470].

Літературознавці в системі жанрів розрізняють «...генологічні утворення, які складно вписуються в загальну схему усталених й загальновизнаних норм» [159, с. 38], тому їх ідентифікують як проміжні. Однак із часом статус проміжних зникає, і жанрові форми стають самостійними. Слушним є твердження Т. Бовсунівської, що «...будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній вигляд і лад» [15, с. 8]. Отже, у літературному процесі спостерігається тенденція до деканонізації жанрів за рахунок впливу позалітературних чинників.

Конкретний твір, як засвідчувала С. Скварчинська, «...може будуватися, спираючись на більше ніж одну родову форму» [цит. за : 170, с. 476], що закладає основи жанрового змішування, які є необхідними для генологічної парадигми в онтологічному процесі. Р. Сендика вважає за необхідне пояснити, що «...немає взагалі текстів, які керуються законами виключно одного жанру» [170, с. 477], оскільки така позиція зумовлена постструктуральною перспективою, за якою будь-який текст стає частиною різних полігенетичних зв'язків.

М. Чермінська звернула увагу на жанрову розмитість меж фактографічних текстів у польській літературі. До жанрів нехудожньої прози вона зарахувала репортаж, біографію та мемуари, називаючи їх пограничними

чи паралітературними формами, які тиснуть «...на традиційний центр, що зосереджує в собі жанри високої літератури» [207, с. 398], зокрема роман. Цей процес сприяв виникненню репортажного роману. Тому назріла потреба розгляду текстів нехудожньої літератури у зв'язку з їхньою взаємодією із традиційними літературними жанрами.

Поєднання різних жанрових рис в одному тексті нерідко формує повноцінний вартісний твір. Документальний дискурс ХХІ ст. презентує жанрову дифузію. Поділяємо думку Н. Ігнатів, що «...документалістика сьогодення у європейських літературах представлена різними жанрами, більшість яких перебуває у стадії становлення» [60, с. 1], оскільки жанри так чи інакше виробляють власні принципи, зосереджені на інтеграційні процеси. Слушною є думка С. Філоненко про здатність популярних документальних текстів існувати у складі «...медіа-тексту і лише згодом групуватися, оформлятися як цілісні художньо-літературні тексти» [192, с. 346]. У літературній практиці ці тенденції є відомими. Первісно жанр був частиною історичної сфери, яка відповідала за усні оповіді, доки автори не переорієнтувалися на публіцистику та художні можливості репортажу, застосовуючи засоби словесної творчості.

У цьому підрозділі використовуватимемо такі терміни: «літературний репортаж», «нова журналістика» («new journalism» і низка паралельно вживаних з ним – «literary journalism», «literary reportage», «narrative journalism», «creative writing», «non-journalism», «para-journalism», «non-fiction», «raw fact prose», «subjective prose», «documentary novel», «literature of ideas», «gonzo journalism»), «художній репортаж».

Поняття «літературний репортаж» найбільш поширене в західних країнах (Польщі, Чехії). Репортаж виникав у літературі в найкризовіші моменти історії людства. Е. Кіша вважають «...прабатьком жанру літературного репортажу» [цит. за: 257, с. 632] і його теоретиком. Польська репортажна традиція розпочиналася одночасно з українською і російською. Польський літературний репортаж зародився й розвивався раніше від американського «new journalism»

(«нової журналістики»). В. Реймонт – автор першого репортажу «Паломництво до монастиря Ясна Ґура», написаного в 1894 році» [257, с. 634]. Документалізм В. Реймонта пов'язаний із «репортажними» («reportażopodobne») явищами реалістичної прози. Історія польського репортажу «...сягає корінням у твори літературного реалізму та польського позитивізму другої половини ХІХ ст.» [257, с. 632]. Майбутні польські письменники М. Конопницька та Б. Прус, як обізнані журналісти, послуговувались репортерським методом спостереження.

Х. Головко, досліджуючи польську репортажну школу, називає її «художньою» і цим зближує українську й польську традиції в розвитку цього жанру, проте заперечує будь-які впливи на польську традицію американського нового журналізму: «...у польському літературознавстві відлік репортажу починається у 20-х рр. ХХ ст., тобто в час між двома війнами» [42, с. 93]. У міжвоєнний період польський літературний репортаж набуває статусу самостійного жанру. Появі репортажної літератури завдячують М. Гриджевському. Він заснував тижневик «Wiadomości literackie» (1924–1939), у якому письменники, котрі працювали репортерами, публікували перші літературні репортажі.

У 1930-х рр. під впливом західноєвропейської культури посилюється увага до літератури факту. У 1933 р. польське літературне угруповання «Передмістя» («Przedmieście») об'єднало письменників (Г. Богушевська, Є. Корнацький, З. Налковська, Г. Морцінек і ін.). Митці проголошували культ факту, відмовлялися від вигадки та фантазування, основним засобом аналітики суспільства визнавали спостереження.

Після Другої світової війни репортаж як жанр втрачає актуальність. Повторне «народження» репортажу відбулось у середині 1950-х рр. Стверджувалась думка, що «...добрий репортаж має не тільки друге, а й третє, четверте і сьоме дно» [152], щоб обійти цензуру та правду. Представники «школи малого реалізму», які працювали в газеті «Polityka» і виданні «Literatura», повернулись до реалізму в польській літературі у 60–70-х р. ХХ ст. [42, с. 94].

Подорож була складником репортажної розповіді, тому дослідники не розрізняли опис подорожі й репортаж. У 1960-х рр. репортажі доповнювались повідомленнями про актуальні події політичного чи суспільного змісту, відомостями про культурні особливості інших народів [213, с. 65]. Філігранно намагались замаскувати реальність польські автори-репортажисти Г. Кралль (репортаж про Радянський Союз, написаний у Польській Народній Республіці, «На схід від Арбату» («Na wschód od Arbatu», 1969), Б. Лопенська (репортаж про дресирування тигрів, «Лапа в лапу» («Łapa w łapę», 1976).

Й. Штахельська дослідила етапи зародження репортажної традиції в польській літературі: у 1970-х р. популярною стає професія репортера, поняття «репортаж», «колонка» та «нарис» розмежовують; у 1980-ті рр. репортажі доповнюються антропологічною проблематикою; 1990-ті рр. – у документалістиці розглядають психологічний документ і літературу факту [див. 253, с. 29].

На межі 1970–1980-х рр. репортаж еволюціонує, переймаючи суто літературні засоби й розширюючи власні межі та можливості передачі дійсності [214, с. 66]. Літературний репортаж нового покоління має власну школу польського літературного репортажу.

На початку 1990-х р. М. Шейнерт сформулювала п'ять принципів побудови репортажу: «...назва повинна привертати увагу читача, бути інтригуючою; текст (корпус) повинен бути поділений на чітко виділені частини, окремі заголовки (підзаголовки), що полегшує читання; зіставляти факти, візуально описувати героїв і оточення, щоб реципієнт міг уявити персонажів і задані місця; відобразити атмосферу подій, спонукаючи реципієнтів стежити за ними з точки зору головного героя – ілюзія участі» [259, с. 369–370]. Письменниця чітко окреслила архітектуру репортажу.

Польський літературний репортаж на сьогодні «...протиставляється не лише сучасній літературі, яка вже давно перебуває в пастці постмодерністського стану» [258, с. 75], а й самій дійсності. К. Конколевський назвав літературний репортаж «...добре розказаною історією, заснованою на

фактах. Оповідь про те, що відбувалося насправді, про невігдане, за допомогою художніх засобів» [цит. за : 48]. Все це дає підстави стверджувати, що літературний репортаж, представляючи факт, презентує бінарний погляд на дійсність (автор і спостерігач). Польський літературний репортаж увібрав прийоми реалістичного письма романістики та автобіографії. Сутність поетики польського репортажу нагадувала А. К. Вікторовській психологічну фантастику через відтворення письменником внутрішнього єства персонажа.

На думку Дж. Хартсока, якого підтримала А. К. Вікторовська, польський «...літературний репортаж – це дуже космополітичний жанр, який виходить за межі національних кордонів» [257, с. 630] і домінує на книжковому ринку інших країн. Дослідниця стверджує, що на номінацію «наративної журналістики» (цей синонімічний термін уживали на позначення нового журналізму) чи літературної журналістики в Польщі часто використовують взаємозамінні терміни «репортаж» або «літературний репортаж».

Дефініцію сучасного літературного репортажу окреслив польський письменник і репортер Р. Капусцінський: «...гібридна форма письма на стику автобіографії, біографії, художньої літератури, історії, журналістики, репортажу та подорожей» [цит. за : 243, с. 43]. Письменнику складно охарактеризувати твір, який він створює, тому він перераховує усі жанрові форми, які наближають літературний репортаж до художньої прози.

У сучасному культурному дискурсі репортаж у польських медіа-студіях розглядається як застарілий, епігонічний, а в літературознавстві – «...як нецікавий через його класичну, близьку до великої форми романного характеру» [260, с. 45]. М. Вишньовська, виводячи жанрову модель польського літературного репортажу, стверджує, що він, «...як жанрова модель, є жанром, що не розвивається» [258, с. 52]. Вона, як і М. Бахтін, відносять репортаж до вторинних мовленнєвих жанрів, адже вони слугують лише засобом повідомлення. М. Вишньовська наголошує: він має сталі ознаки, які не змінилися протягом століть. Однак це не означає, що літературний

репортаж не може переобирати ознаки інших жанрів чи змінюватись під впливом інтертекстуально-інтермедіальних чинників.

Польський літературний репортаж К. Фрукач окреслила «...формою, яка врівноважує особливості журналістики та літератури» [254, с. 217], що й відкриває широкий простір для дослідження. Репортаж, як точний опис буденного життя, був необхідний для маскуванню жорсткості режиму й тодішньої комуністичної цензури.

Літературний репортаж контамінує засоби літератури та журналістики, «...повертаючись до своїх літературних коренів» [див. 260, с. 46]. Суголосними цій думці є твердження А. Каліна, який писав, що літературний репортаж «...є проміжним жанром між публіцистичною та літературною формами, але начебто схиляється до літературних форм» [238, с. 66].

У процесі розвитку літературного репортажу виокремлювались його особливості, зокрема й те, що «...на репортаж – як виявляється – література впливає стільки, скільки вона сама заселяє елементи власної поетики» [234, с. 420]. К. Вольни-Зморжинськи вважає, що за структурними показниками та естетичним оформленням репортаж і літературний репортаж – подібні [див. 259, с. 367]. Різниця постає в реалізації засобів поетики: надлишок художніх засобів у репортажі є необхідністю, а в літературному репортажі ними послуговуються з метою всебічного розкриття теми.

Оригінальною видається типологія щодо з'ясування жанрової природи літературного репортажу. Д. Л. Ісон виокремив дві форми письма в цьому жанрі, які базуються на постулатах етнографічного реалізму та культурної феноменології. Перший підхід «...включає тексти, які мають всезнаючого оповідача і використовуються літературні прийоми, пов'язані з соцреалізмом <...> культурна феноменологія асоціюється з рефлексивними, дослідницькими та, по суті, особистими формами літературної журналістики» [249, с. 102]. Загалом, зазначені автором форми базуються на домінуючих ознаках репортажу або ж у нього вкраплено проміжні, які засвідчують традиційний характер жанру.

Літературний репортаж і репортаж суттєво відрізняються між собою. С. Шебеліст дотримується думки, що літературний репортаж «...у силу своєї природи не належить винятково до інформаційної групи жанрів» [212, с. 268], адже його спорідненість із публіцистикою набагато відчутніша. Він стверджує, що самостійний статус літературного репортажу закладений у його суті існування. На винятковій ролі репортера у творі наполягає О. Сливинський, констатуючи, що «...співучасть читача надзвичайно важлива» [5]. У країнах із авторитарним режимом, з існуючими обмеженими правами і свободами людей, літературний репортаж стає засобом ідеологічного впливу на населення і з часом може повернутись до своїх первісних функцій.

Поняття «літературний репортаж» функціонує в норвезькій літературі. Вчений Дж. Бех-Карлсен пов'язує його виникнення з іменами основоположників цього жанру, які працювали в ХІХ ст.: А. Віньє, К. Крогом і К. Гамсуном. На традицію німецького, норвезького і шведського репортажів вплинули реалізм і натуралізм. Найсильнішим поштовхом до написання репортажів став «...новий інтерес до точності зображуваної реальності, на противагу, наприклад, звичайній романтичній ідеалізації бідності» [230, с. 13]. Такої ж думки був і Т. Вульф про новий журналізм, який виник під впливом реалістичної літератури.

На сучасний репортаж вплинула традиція подорожньої літератури ХІХ ст., яку називають «...гібридна літературна традиція» [230, с. 14]. Це був новий тип експериментального репортажу, в основі сюжету якого лежав мотив подорожі. Норвезький літературний репортаж, як і польський, є «...жанровою сумішшю журналістики та художньої літератури» [цит. за : 230, с. 12]. Дж. Бех-Карлсен доводив, що «...в ранніх прикладах літературного репортажу є елементи художньої літератури» [230, с. 14]. На відміну від американського, як він помітив, у норвезькому літературному репортажі наприкінці ХІХ ст. змішуються елементи фантастики та журналістики.

Репортажна школа в Америці розпочала роботу в 1930-х рр. із виходом журналу «New masses». Апологет нової журналістики Дж. Нортон розумів це як

усеохопне явище. Т. Денисова, Л. Шутяк, С. Мерляк-Здовц і ін. вважають виникнення нової журналістики відповіддю-реакцією на суспільні зрушення (вбивство Джона Ф. Кеннеді та Мартіна Лютера Кінга, хіпі-культура, ескалація війни у В'єтнамі, протиріччя на ґрунті расових переконань, сексуальна революція та розповсюдження наркотиків, нав'язливі ідеї про перенаселення Марсу та перемогу над старістю). У ці роки постала необхідність нотувати події, що сприяло зближенню журналістики з літературою, зокрема «...у відображенні стану суспільства й тих змін, які в ньому спостерігаються. Істотну роль у згаданих процесах відіграє стрімкий ... розвиток аудіовізуальних ЗМІ, а саме – кіно й телебачення, що впливає на формування суспільно-політичного життя США та безпосередньо на розвиток журналістики загалом» [230, с. 17].

Поняття «new journalism» («нова журналістика»), як новий тип письма, було введено 1960-х рр. XX ст. Гаслом представників нової мейнстрімної форми став заклик: «New Nonfiction!» [див. 32, с. 60], тобто нова документальна література. У цей період схильні до літератури журналісти опановують новий оповідний жанр, який був квінтесенцією «...дослідження реальності, з оком романіста і дисциплінованого журналіста» [32, с. 63]. Оскільки журналісти-початківці, не маючи досвіду, випробовували прийоми автобіографічної оповіді, нову журналістику називали «об'єктивним репортажем («Objective reporting»))» [32, с. 74], а пізніше її почали називати «оповідна журналістика» (наративна журналістика).

Про зародження нової журналістики йшлося в інтерв'ю з Т. Вульфом. Навесні 1963 р. за завданням журналу «Esquire» журналіст мав розповісти, чому люди витрачають гроші на полірування та прикрашання машин. Після довгої репортерської роботи автор статті зібрав купу матеріалів і коментарів, однак не знав, як їх втілити в об'єктивний репортаж. Урешті-решт Т. Вульф написав статтю з чудернацькою назвою «Цукеркорозмальована апельсинопелюсткова обтічна крихітка». Незвична назва і стаття читались легко. Вона стала стилем нового журналізму, хоча ніхто й не здогадувався, що за «крихіткою» приховано нову модель автомобіля, яка потребувала реклами.

Т. Вульф висновковує, що нова журналістика має всі шанси, щоб посісти чільне місце в літературі, адже репортажі читали «...як художню літературу» [цит. за: 230, с. 21].

У передмові до антології «Нова журналістика» («The New Journalism») Т. Вульф розповів, як Е. Джонсон запропонував створити захоплюючу книгу з нової журналістики й помістити в неї тексти цього жанру. Під час роботи над новожурналістськими текстами Т. Вульф здійснив кілька відкриттів, перше з яких базується на чотирьох принципах письма: 1. «Dramatic Scene», у якій подія розвивається за законами драматургії. 2. «Recording Dialogue in Full» – у повному обсязі відтворювати діалоги людей, коротко вихоплювати найважливіше зі свідчень. 3. «Status of Details» – детальний опис середовища дозволяє читачам бути присутніми в тексті. 4. «Point of View» – часта зміна перспективи оповіді руйнує однобічність сприйняття [див. 32, с. 61]. Отже, чотири ознаки нової оповідної форми ґрунтовно структурують новожурналістський текст.

Друге відкриття Т. Вульфа стосується реалізму. Автор переоцінював роль цього методу, зважаючи на його позиції в літературному процесі (від раннього середньовіччя, охоплюючи ренесанс, класицизм, сентименталізм, к. XVIII – поч. XIX ст., реалізм другої половини XIX ст. і до постмодернізму к. XIX – поч. XXI ст.). Дослідник американської нової журналістики порівнював її позиції з реалістичною літературою XIX ст. Спільним для обох типів письма він визнав тенденцію до правдивого опису дійсності. Нова журналістика базується на достовірному описі, залучення репортера до висвітленої проблеми – «...передовсім репортажистика, а вже потім белетристика, немає жодних сумнівів у правдивості таких текстів» [150, с. 29].

Ідея написати текст, подібний до нової журналістики, однаково захопила і журналістів, і письменників. Автори намагались поглянути на нову журналістику під іншим кутом зору (Д. Дідіон, Р. Голштейн, Х. Томпсон, Т. Капоте). Нова журналістика відкрила несподівані прийоми роботи з текстом: «...мені не просто відкрились можливості працювати в нон-фікшн за

допомогою прийомів письма, які традиційно використовуються романістами та новелістами» [29, с. 29]. Створення тексту з нової журналістики потребувало особливого чуття мови і вродженого таланту спостереження та переживання ситуації разом із її учасниками.

Самовираження автора у творі базується на кількох одночасних його ролях: він є не лише коментатором, учасником описуваних подій, а й свідком. Для Т. Вульфа «...надзвичайно важливим вважалося побачити своїми очима те, що відбувається, жести, вирази обличчя, чути діалоги, ознайомитись з навколишніми умовами» [29, с. 39]. Вульфівський стиль письма вирізняється нестандартними графічними та вербальними засобами. Він спричинений незвичним застосуванням пунктуації: «Мені здавалось, що людина першочергово реагує на ... крапки, тире й окличні знаки – сприймає їх душею. І лише після паузи, на раціональному рівні, – вже абзаци повністю» [29, с. 40]. Нова журналістика, як оригінальне явище, «...не справдила великих надій Т. Вульфа на оновлення літератури» [50, с. 321].

Американський літературний процес на межі ХХ – ХХІ ст., з одного боку, тяжів до публіцистичності, з іншого – надавав перевагу достовірності, а журналістика запозичувала засоби виразності белетристики. Вважаємо, що це спричинено інтенсивним пошуком нових можливостей літератури для всеосяжності інформації світу. Отже, оновлення жанрової системи потребує нових підходів до її реалізації.

У літературі США прийнято вважати сучасну прозу, яка містить есеїстичну традицію, літературою nonfiction. Уперше термін «нон-фікшн» утвердив 1966 р. американський журналіст і письменник Т. Капоте в підзаголовку до роману «Холоднокрівне вбивство», написавши «роман нон-фікшн» («non-fiction novel»), що дало початок літературній журналістиці. За рік до виходу книги Т. Капоте зацікавився справою, опублікованою в газеті «New Yorker» настільки, що здійснив журналістське розслідування, зібравши факти й мотиви. Насправді основоположна роль у зародженні літературної журналістики, як наголошує С. Мерляк-Здовч, належить письменникам-

вихідцям із публіцистики, а відтак знавцям репортерської справи – Ч. Діккенсу, С. Крейну, Марку Твену й Е. Гемінгвею [див. 244, с. 19].

Існує думка, що з виходом у 1966 р. статті Г. Телеса «Франк Сінатра застудився» зникла межа між фікшн і нон-фікшн» [150, с. 27], настільки художньо оздобленим був текст. Із цього часу нова журналістика отримала визнання як форма оповіді, у якій поєднуються романні елементи. Дж. Холловелл допускав, що в шістдесяті роки «...було майже неможливо провести межу між чистою літературою та чистою журналістикою» [цит. за: 230, с. 17]. Суперечки стосовно нової журналістики майже через двадцять років (1986–1996) відбулись у німецькомовному просторі довкола журналу «Темпо», який уважався центральним органом нової (насправді псевдонової) журналістики в Німеччині. Представники німецькомовної журналістики вдавались до вигадки і фантазування в репортажі, що було недопустимим, і змушувало справжніх прихильників нової журналістики різко висловлюватись на їхню адресу.

У 1980-х рр. Р. Вебер стверджував, що термін «літературна журналістика» ототожнюється з «новою журналістикою» [цит. за : 234, с. 432], однак жодне з визначень не дає чіткого розмежування термінам. 1984 р. ознаменувався виходом антології Н. Сімса «Літературна журналістика» («The Literary Journalists»).

Найбільшого розквіту нова журналістика досягла в 1990-х рр. Б. Ягода в 1997 р. у книзі «Мистецтво факту» («The Art of Fact») назвав «літературну журналістику» (розуміємо «нову журналістику») занадто нечітким терміном [цит. за : 234, с. 432], щоб повноцінно представити її в колі теоретиків жанру.

У книзі «Журналістика після 11-го вересня» («Journalism after September 11th») Б. Зелізера і С. Аллана утверджується думка, що злочин, вчинений проти людства 11 вересня 2001 р., вплинув на переосмислення професійних обов'язків репортерів, їх здатність емоційно репрезентувати події з позицій свідків.

У суспільстві стали проговорювати питання безпеки медійників під час роботи. Каталізатором стала ситуація 11 вересня 2001 р., коли на фотографа видання «New York Daily News» Д. Гандшуха обвалилася Південна вежа, але він вижив. Отже, після цих подій загалом змінилась журналістська культура. Вона ґрунтується на таких дискусійних твердженнях: прийняття «людського обличчя» у повідомленнях про війну; дискурс безпеки журналіста і зменшення конкурентних вимог; журналісти, редактори та новинні організації повинні використовувати усі заходи задля безпеки, фізичного та психологічного благополуччя військових кореспондентів [див. 263, с. 328].

Уперше в Україні було захищено дисертацію з нового журналізму Л. Шутяк [216] у галузі соціальних комунікацій. Вона застосовує термін «новий журналізм», і трактує його як «...стиль американської журналістики 60–70-х років ХХ століття» [216, с. 6], розрізняє сучасні трансформації та жанрові особливості художнього репортажу в українській медіасфері.

З метою актуалізації в Україні жанру нової журналістики на літературно-критичному сайті «ЛітАкцент» діяла «Лабораторія репортажу», яку вела М. Титаренко. Дослідниці належить курс «Жіноча нон-фікшн журналістика» в межах Лекторію Союзу українок Америки та жіночих студій Українського католицького університету.

В. Здоровега виклав принципи нової журналістики, покладаючись на зміст і структурну схему тексту: «...максимум правдивості не тільки щодо змісту, але й у всіх деталях розповіді, послідовності у документальності побудови окремих сцен, точності деталей, природності діалогів тощо» [53, с. 175]. Утім такі ознаки наближають репортажний текст до документального репортажу, поширеної форми письма в західній літературі ХІХ ст.

Е. Доманська вважала, що основними до потрактування проблем сучасної гуманітарної науки є два поняття: компліментарність і неспіввимірність. Вона стверджувала, що компліментарність досліджень – це процес взаємного доповнення гуманітарних і природничих студій, а неспіввимірність теорії та практики – «...відсутність відповідних дослідницьких знарядь, підходів і теорії,

які б у спосіб, відповідний очікуванням, змогли б описати та проінтерпретувати явища та зміни, що відбуваються у сучасному світі» [51, с. 203]. Літературний контекст сьогодення демонструє співіснування різних жанрів, не здатних протистояти засиллю електронним джерелам інформації. Твори ХХІ ст. літератури нон-фікшн (документальної) – неспіввимірними, і потребують ґрунтовного аналізу «...у їхніх різноманітних контекстах і зв'язках» [186, с. 459].

Науковці послуговуються неоднаковими термінами на позначення феномену новожурналістського тексту. Існує низка термінів, які в зарубіжній науковій думці вважаються взаємозамінними новій журналістиці: креативний нон-фікшн, літературна / альтернативна / наративна журналістика, нежурналістика, паражурналістика, нон-фікшн, проза сирого факту, суб'єктивна проза, документальний роман, література ідей, ґонзо-журналізм [див. 185].

На противагу новій журналістиці в українській літературі з'явився художній репортаж. Термін є синонімічним до польського «літературного репортажу». Їх одночасне фіксування засвідчують статті О. Логвиненко, Р. Свято, О. Яремчук. Уперше в українській літературі термін «літературний репортаж» був оприявнений як жанровий підзаголовок до збірки «Землею українською» Б. Антоненка-Давидовича. О. Логвиненко тексти збірки окреслила «...зразками мистецького репортажу» [116, с. 226], хоча упорядники «Літературознавчої енциклопедії» визначають їх нарисами. У малій літературній енциклопедії П. Богацького збірку названо «блискучим зразком» репортажу [121, с. 192]. Отже, наукова рефлексія щодо жанрової приналежності цієї збірки до репортажу чи літературного репортажу має неоднозначні тлумачення.

Термін «художній репортаж» застосований В. Здоровегою [54, с. 50], зараховуючи його до художньої публіцистики [54, с. 23]. Дослідник стверджував, що художні репортажі «...у літературній практиці нерідко називають документальними повістями, документальними розповідями,

художніми нарисами» [53, с. 175]. Уміння побачити, пережити й естетично відтворити реальні події є завданням художнього репортажу. Ідеї В. Здоровеги розвинула О. Бикова. На її переконання, художній репортаж виник унаслідок тісної взаємодії з іншими жанрами, зберігаючи притаманні репортажні ознаки. Вона вважає, що художній репортаж, змішуючись з іншими жанрами, не змінює сталого набору жанрових рис репортажу. Художній репортаж, як твердить О. Бикова, є різновидом журналістського репортажу і сформувався внаслідок «трансформаційної модифікації» [9, с. 13].

Розгляд художнього репортажу в сучасній українській прозі сигналізує про переорієнтацію суспільства на факт. Характерними проявами нашої епохи є те, що тепер письменство «...не може бути вільним від впливу інформаційного потоку, проте воно також захищається від нього тим, що концентрує увагу на певних локусах» [22, с. 28]. Продукуючи власні моделі наративу в ніші нефікційної літератури, автори не намагаються досягнути стандартів єдиної форми. Аксіомою для письменника є прийом «занурення» в тему, адже від цього залежить емоційність та достовірність оповіді. У репортерській справі діє правило: «...хто нічого не пережив, той не може писати репортаж» [32, с. 160]. Лише відрефлектований досвід, достовірність викладеного, спроможні вплинути на масову свідомість суспільства.

Із класифікації літератури пострадянського періоду, у якій Я. Поліщук виділив лише три етапи, дізнаємось, у яких часових зв'язках перебував літературний процес: «1) від кінця 80-х до середини 90-х – етап радикального переформатування дискурсу; 2) етап постмодернізму і пов'язаних з ним експериментальних практик (90-і р. і початок нового століття); 3) етап «нормальності» (після 2005–2008 років)» [247, с. 63]. На другому етапі відбулись кардинальні зміни у способах мислення письменників та оформленні їхніх думок в іншій жанровій формі.

Повернення в літературний процес заборонених і забутих радянською владою письменників поступово розпочинається після проголошення Україною незалежності й до кінця 1990-х рр. У цей період не зверталась увага на

документальну літературу. Активізація репортажів розпочинається у 2000-х рр. Із часом українські перекладачі з польської літератури першими зацікавились польським літературним репортажем, адже в Польщі існувала утворена роками поважна школа літературного репортажу. Етап «нормальності» знаменував «відкриття» нових імен і замовчуваних раніше тем у літературі.

У 2012 р. в українському культурному просторі термін «художній репортаж» закріпився організаторами всеукраїнського конкурсу художнього репортажу імені Майка Йогансена «Самовидець». Л. Белей вказав на недостатню розвиненість жанру художнього репортажу в Україні, вважаючи цей конкурс «...однією зі спроб заповнити цю лакуну в нашому письменстві» [222, с. 235]. Йому ж належить ідея створення серії «Ліхії дев'яності» художніх репортажів про дев'яності роки в різних містечках України.

Конкурс присвячено письменнику, оскільки М. Йогансен відзначався особливим підходом до опису подорожей і працював у жанрі репортажу. У післямові до збірки «Три подорожі» М. Йогансен стверджував: «...я написав був оцю книгу (і тим початок поклав новому для української літератури жанрові» [цит за: 197, с. 8]. Дослідники зазначають, що він дав змогу для подальших спроб змішування репортажу з іншими жанрами. Н. Розінкевич, вивчаючи феномен мандрівної літератури, назвала художній мандрівний репортаж «...новою жанровою формою творчості у 20-30-х роках ХХ ст.» [163, с. 9], проте сучасний художній репортаж зосереджується не на самій події «подорожі», як про це пише дослідниця. Завданням художнього репортажу є розкриття реальної історії, яка обов'язково повинна містити конфлікт.

Щорічно, починаючи з 2013 р., твори першої десятки переможців конкурсу друкують у репортажних антологіях. В альманахах «Veni, vidi, scripsi» представлено художні репортажі відомих письменників і журналістів (О. Гаврош, О. Коцарев, О. Криштопа, В. Терлецький, О. Яремчук і ін.). Антології художніх репортажів презентують особистий досвід авторів-початківців, самовидців (свідків) та справжні історії: «Як, де і чому працюють українці» (2014), «Історія наживо» (2015), «Війна. Життя de facto» (2016),

«Чому я ніколи звідси не поїду» (2017), «Покоління вільних. Як нова генерація творить майбутнє» (2018), «Життя в містах» (2019), «Як ми змінюємось» (2020), «Коли ми кохаємо» (2021).

Конкурсантам необхідно було дотримуватись постулатів Т. Вульфа та І. Джонсона, закладених в антології «Нова журналістика»: «1. Автор повинен спиратися на власний досвід. 2. Автор повинен добре знати тему, орієнтуватися в інших текстах, написаних на вибрану тему, прагнути до об'єктивності. 3. Важливим елементом є влучні описи та живі діалоги з героями вибраної теми. Оповідь повинна бути не сухою газетною чи краєзнавчою, а саме художньою» [12, с. 3–4].

Реактуалізуючи нову журналістику в українському культурному просторі, М. Титаренко займається популяризацією нової журналістики як жанру літератури нон-фікшн. В американській літературі автори, які працювали в жанрі нової журналістики, намагалися опановувати засоби реалізму з метою емоційного впливу на реципієнтів крізь призму образності.

У 2017 р. ХХІІІ Форум видавців у Львові був присвячений особливостям жанру художнього репортажу, на який зібралися дослідники нової журналістики (М. Титаренко, Л. Шутяк), відомі письменники-репортажисти (К.-М. Гаус, В. Шабловський), літературознавці (Я. Цимбал), перекладачі (А. Бондар, О. Стукало). М. Титаренко зазначала, що в Україні художній репортаж користується попитом у площині немедійних текстів як матеріал літератури нон-фікшн, тому його «...можна побачити лише на конкурсах чи в літературних проєктах» [див. 58]. Отже, художній репортаж стає ближчим до читачів, не потрапляючи до новинних стрічок.

У 2021 р. на VIII Львівському медіафорумі (Lviv Media Forum) було презентовано здобутки польських (М. Влеклий, П. Решка та К. Кобилярчик) та українських (В. Курико, М. Паплаускайте) репортажистів.

С. Філоненко назвала «новий журналізм» (одночасно використовує термін «літературна журналістика») «...синтезованим літературно-медійним жанром», який утворився шляхом посиленої суб'єктивності і сценічності

(драматичного викладу подій) [192, с. 346]. Вона слушно зауважує, що нова журналістика зародилась у медіа й адаптувала жанри автобіографії, есе, нарису, оповідання, щоденника.

О. Криштопа в одному з інтерв'ю зазначив, що «...те, що ми в Україні називаємо “художнім репортажем”, у різних культурах має різну назву: “нова журналістика” в Америці, “література факту” або “нон-фікшн” у Польщі, “літературний репортаж” у Німеччині» [див. 138]. Термінологічна плутанина утворює паралельні назви поняття «український художній репортаж». Дослідники прагнули окреслити цей жанр.

Репортаж відроджується в українській літературі після сторічного «мовчання». Термін «художній репортаж» увібрав найприкметніші риси журналістського репортажу – оперативність і достовірність. За словами чеської письменниці й репортерки П. Прохазкової, «...художній репортаж “переступає” через час, однозначно» [див. 128], що вказує на його понадчасовість і діяльний тип. М. Титаренко дотримується цієї ж думки: жанр художнього репортажу «...безупинно оновлюється, стилістично збагачується, саморозгортається – притім інакше у кожній іншій країні, яка його підхоплює, наче вірус – вірус свободи в тексті, і – передає далі» [184]. Автори-репортажисти випробовують літературні та мистецькі техніки під час написання твору. Деякі риси оригінального стилю американського репортажиста Т. Вульфа запозичено–українськими авторами художнього репортажу О. Криштопою та П. Стехом. Загальновідомо, що процес культурного діалогу завжди викликає неоднозначне ставлення, залишаючи питання відкритим для майбутнього. Взаємодія репортажу та мистецьких прийомів сприяє утворенню нової жанрової форми – художнього репортажу.

Попри трансформаційні особливості, як зазначає О. Бикова, художній репортаж «...залишається традиційним жанром за своїми ознаками, він може тісно взаємодіяти з іншими жанрами» [9, с. 13]. Отже, художній репортаж, як жанр, гнучкий до взаємодії зі спорідненими та неспорідненими жанровими формами, повертається до літературного процесу. Художній репортаж від

репортажу перейняв швидку реакцію на події та оперативне опрацювання теми. М. Титаренко визначила художній репортаж як «...наш український унікальний репортажно-літературний нон-фікшн гібрид» [185], оскільки він виник на помежів'ї літератури та журналістики, виявляє генологічну подібність до жанрів документальної літератури, у якій нашаровуються різноманітні стилістичні елементи. У ньому засобами художньої літератури розкривається зміст: «...метафоричність, деталізація, суб'єктивність та домінування авторського "я", з одного боку, та використання журналістики з її документалізмом, фактажем, достовірністю в поданні інформації тощо» [64, с. 187].

Л. Шутяк писала, що жанр художнього репортажу «...існує на межі літератури й журналістики й акумулює основні характеристики обох галузей» [217, с. 228]. Вважаємо, *художній репортаж* – жанр нефікційної літератури, у якому поєдналися видові (кіно, музика, образотворче мистецтво, скульптура, фото, література) та родо-жанрові (епос, драма) ознаки. В основі художнього репортажу лежить факт. Журналістський репортаж є складником жанрової моделі художнього репортажу. Накладання літературних (нарис, мемуари, повість) і журналістських жанрів (інтерв'ю, журналістське розслідування, нотатки, огляд) слугують утворенню нового текстового інваріанта, що дозволяє стверджувати його жанрову неоднорідність. Внутрішньозмістові чинники містять суб'єктивну оповідь, «я» взято за основний інструмент нарації, наявний інтермедіальний складник.

Висновки до розділу

Документальна література протягом багатьох століть була на периферії літературного процесу, актуалізуючись у найважливіші періоди історії. Учені в 1970-х рр. активно послуговувались терміном «документалістика». Жанри документалістики розглянув у монографії «Збагнути день суцїй» (1980-ті р.) В. Здоровега. Термін «нефікційна література» (література non-fiction) запозичено І. Качуровським у західних дослідників. Подальший розвиток літератури нон-фікшн простежується після подій 2014 р. (Революція Гідності на Майдані, анексія Криму, початок російсько-української війни, АТО, Іловайський котел). Художній репортаж – жанр нефікційної літератури, для якого характерне правдиве зображення подій і точна фіксація дійсності.

На перших етапах зародження репортаж був джерелом обміну культурною інформацією. Перші згадки про репортаж дослідники знаходять у Біблії, «Іліаді» Гомера, мандрівних репортажах Марко Поло, хроніках і літописах. Розвиток журналістського репортажу в національних літературах мав несистемний характер. В українській літературі 1920–1930-х рр. репортаж як жанр розвивали письменники – Остап Вишня, С. Голованівський, М. Йогансен, П. Лісовий, О. Мар'ямов, В. Поліщук, О. Полторацький і ін., працюючи в газетах. У 30-х рр. ХХ ст. у зв'язку з масовими репресіями інтелігенції жанрові експерименти з репортажем завершилися. Репортаж і нарис були єдиними зручними формами опису тогочасних реалій і протистояння комуністичній ідеології. Генологічні особливості репортажу, впродовж історії його існування, привертати увагу письменників. Виникнення репортажного роману, репортажної новели, репортажної повісті обумовлено полігенетичними зв'язками репортажу. Сучасний художній репортаж поступово займає свою нішу в українській літературі.

У національних літературах Норвегії, Польщі, Чехії, США й України співіснування термінів «літературний репортаж», «нова журналістика» (новий журналізм) та «художній репортаж» засвідчує неоднаковий вектор розвитку. Перші зразки «літературного репортажу» стають відомими в польській

літературі XIX ст. Подальше становлення терміну відбувається в міжвоєнний період, 70–80 х рр. XXст., оскільки репортаж є гнучким жанром.

В американській літературі репортажистика розвивається з 1930-х рр. і пов'язана з діяльністю репортерів журналу «New masses». У 1960-х рр. термін «new journalism» (нова журналістика) активізувався у зв'язку з необхідністю відреагувати на карколомні події (вбивства політиків і релігійних діячів, війна у В'єтнамі, расові переконання та ін.). Журналісти прагнули створити новий жанр для презентації таких подій, залучаючи факт, документ, письменницькі прийоми оповіді. Лексеми-відповідники нової журналістики констатують термінологічну неусталеність: літературна / альтернативна / наративна, нежурналістика, паражурналістика, нон-фікшн, проза сирого факту, суб'єктивна проза, документальний роман, література ідей, гонзо-журналізм тощо.

Дефініцію «літературний репортаж» як жанровий підзаголовок збірки «Землею українською» (1929 р.) уперше використав Б. Антоненко-Давидович. В. Здоровезі належить термін «художній репортаж», як і обґрунтування жанру в художній публіцистиці. В сучасній українській літературі «художній репортаж» відроджено у 2012 р. організаторами всеукраїнського конкурсу художнього репортажу імені Майка Йогансена «Самовидець».

На противагу «новій журналістиці», «художній репортаж» здатний до синтезу видових і жанрово-родових ознак. Художній репортаж – це жанр нефікційної літератури, у якому поєднались видові (кіно, музика, образотворче мистецтво, скульптура, фото, література) та родо-генологічні (епос, драма) ознаки. Факти та відсутність авторської вигадки є головними у художньому репортажі. Особливістю художнього репортажу є контамінація літературних (есе, нарис, мемуари, щоденник) і журналістських (інтерв'ю, розслідування, огляд тощо) жанрів.

РОЗДІЛ 2

АВТОРСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО РЕПОРТАЖУ

2.1. Диференціація художніх репортажів

Документальний (репортажний) дискурс реалізується через «...звернення тексту до дійсності чи взаємозв'язку твору зі світом ... завдяки статусу тексту як суб'єктивного свідчення» [див. 246, с. 42]. Відповідно посилюється чинник суб'єктивізації літератури, що надає право автору максимально точно доносити реальні події до реципієнтів. Переконані, що вписуючи актуальні суспільні та економічні проблеми в художній твір, автори мають зосереджуватись на фактах.

Сьогочасний літературний процес презентує еkleктизм дискурсів у творах письменників. Домінує твердження, що література спрямована на змішування різнорідних жанрових ознак і становить собою «...полірецептивне явище, в якому твори з різних літературних епох синхронізуються, а їхня актуалізація залежить від читача» [176, с. 112]. Із зазначеного постає необхідність тлумачення художнього репортажу як жанру нефікційної літератури, утвореного шляхом синтезу жанрів і внутрішньозмістових зв'язків.

У репортажній серії «Ліхіс дев'яності», заснованій видавництвом «Темпора», переосмислюється епоха дев'яностих у різних містечках України (увагою охоплено Захід і Схід) з позицій географічного та ментального пізнання цього феномену. В огляді книжкових новинок за 2017 р. К. Родик назвав художні репортажі О. Криштопи, М. Беспалова, Л. Белея та В. Івченка нарисами, додаючи, що вони скуті редакційними настановами, однак вбачає в майбутньому їхні «неабиякі перспективи» [162, с. 96]. Автор огляду знає про розвиток репортажної есеїстики в Польщі та серію художнього репортажу від видавництва «Темпора». Упередженість у жанровому визначенні, вочевидь, зумовлена небажанням критика сприймати українську різножанрову прозову творчість, не будучи до кінця впевненим у вправності авторів, їхніх можливостях дорівняти до іноземних репортажистів. Тому він апелює до уже

відомої жанрової форми, відкидаючи те, що художній репортаж на сьогодні не є таким упізнаваним в українському літературному процесі, як в інших країнах світу.

Перша частина оригінальної назви феномену «ліхіє» передається транслітерацією і уособлює негатив важкого десятиліття. Видавці свідомо залишили у лексемі «ліхіє» конотаційний спектр емоцій.

Художні репортажі диференціюємо за двома принципами: тематичним і жанрово-стильовим принципом. За тематичним виділяємо: *соціально-культурний* («Ліхіє дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді» Л. Белея, «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова, «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка, «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи); *воєнний* («За день до Дебальцевого» Є. Гончарової, «Закарпатський легіон» Є. Подобної); *поліпроблемний* («Стрий і старий» О. Гавроша, «Санітарна зона» Д. Казанського, «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи, «Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико, «Над прірвою в іржі» П. Стеха).

За жанрово-стильовим принципом: *автобіографічний* («Ліхіє дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді» Л. Белея, «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова, «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка, «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи); *спогадовий* («За день до Дебальцевого» Є. Гончарової; «Закарпатський легіон» Є. Подобної; «Стрий і старий» О. Гавроша; «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи; «Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико; «Петлі Апеннінського черевика» В. Молодія).

Л. Белей у передмові до *соціально-культурного* художнього репортажу «Ліхіє дев'яності: любов і ненависть в Ужгороді» окреслив його жанрову специфіку: «...спроба накидати шкіци соціально-культурологічних процесів, які творились в Україні на зламі ХХ ст.» [13, с. 5]. За основу у творі взято репортажну форму, на яку накладається нарисова. Водночас письменник намагається інтимізувати оповідь, зосереджуючи увагу на рідному містечку –

Ужгороді, зазначаючи, що почасти «шкіц особистий» [13, с. 6–7]. Під «шкіцем» розуміють «...стислий, ескізно окреслений твір, своєрідний начерк» [97, с. 588]. Направду значну частину книги складають авторські спогади та враження, які стали результатом усвідомлення минулого. Л. Белей належить до дітей епохи дев'яностих і максимально чітко означає цей час.

Балансування між оповідями з соціального та культурного життя містян досягається переосмисленням деяких феноменів. Дев'яності надовго запам'ятались нелегальною торгівлею. Факти, введені до художнього репортажу, підтверджують достовірність подібних явищ у 1990-х рр, коли «...найпопулярнішою і найприбутковішою була контрабанда акцизного триумвірату: пальне – тютюн – алкоголь» [13, с. 202]. Автор називає торгівлю горілкою, статки від якої зростали в геометричній прогресії, «...періодом ужгородського Чикаго» [13, с. 157].

Соціальний феномен руху «дев'яностих» пояснювався існуванням бандитських осередків. Угрупування з різних районів міста боролися за вплив і владу на певній території. Вуличні банди вели «...запеклі бої (що часом переходили у бійні) району на район, вулиці на вулицю» [13, с. 246]. В Ужгороді рекет дев'яностих автор порівнює з подібними рухами в минулому – козаччиною, коліївщиною, гайдамаччиною й опришківством, убачаючи в них спільний елемент – боротьбу. Пізнання минулого зводиться до того, що «...ми не зробили своє домашнє завдання у дев'яності» [13, с. 359], щоб позбутись спадку радянськості. Отже, в художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: любов і ненависть в Ужгороді» Л. Белей представлено соціально-культурний рівень складного життя суспільства у 1990-х рр. та нові реалії в умовах незалежності.

У художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова представлено життя містян в епоху дев'яностих. Опис міста рухає нарисовий сюжет, аналізуються типові явища 1990-х рр. (дніпропетровський торговельний феномен – «Балашовські переходи», створення мережі супермаркетів «АТБ» на базі шістьох гастрономів

компанії «Агротехбізнес»), події минулого (трагедія на житловому масиві Тополя-1, зростання ролі Приватбанку) тощо.

Перші розділи твору присвячені відомим уродженцям Дніпропетровська, які досягли чималих успіхів у політичній сфері – І. Коломойський, Л. Кучма, П. Лазаренко, Ю. Тимошенко, С. Тігіпко («...я цілих чотири глави відвів розповідям про дніпропетровців» [14, с. 2]). Фактажну основу автор черпав від знайомих, адже «...обов'язково знаходились люди, які знали їх особисто чи через когось зі своїх» [131]. Чимало уваги приділено документальній основі твору: розповіді доповнені архівними матеріалами з новин, газет попередніх років.

Соціальний портрет населення сформувався ще в дитинстві майбутнього письменника. Зображаючи нестабільну економічну ситуацію в країні автор згадує епізод з минулого – школу, коли класний керівник уголос розмірковував: «Дивно, що не всі здали гроші у фонд класу, адже сьогодні вже восьме число: зарплати на підприємствах видані» [14, с. 60].

Автобіографічною ознакою твору є згадки письменника про цей період. Із ранніх років автор допомагав батькам-інженерам продавати товар, який вони виготовляли власноруч: «Час від часу я ходив на базар працювати разом із батьком» [14, с. 40]. У цей період люди різних професій підтримували соціальні зв'язки в середовищі, яке визначало основний прибуток сім'ї. Відтак Дніпропетровськ у роки незалежності «...мав ті самі проблеми, що й більшість пострадянських міст» [14, с. 57]. Очевидно, що розпад СРСР наклав відбиток невпевненості в подальший самостійний розвиток країни, тому населенню доводилось вигадувати різні способи заробітку грошей.

Тринадцять розділів художнього репортажу «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка охоплюють різноманітні аспекти життєдіяльності людини в непростий період. Як зауважила Т. Сафроньєва, 1990-ті рр. не знайшли належного осмислення, цей період після здобуття незалежності й «... до початку 2000-х потребує детальнішого розгляду, адже багато з тих, хто мріяв побачити Україну суверенною, виявилися неготовими до змін» [167].

Безумовно, що творам «...про це втрачене десятиліття, яке всі, хто його пережив, раді були забути і сподівалися на краще» [59, с. 263] доречно приділяти увагу, щоб простежити причинно-наслідкові зв'язки і в сьогоденні. Значна кількість проблем і культурних прорахунків закорінена в 1991 р. і триває до сьогодні.

О. Криштопа «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» називає книжкою неозначеного жанру [див. 90, с. 300]. Соціально-економічний маркер презентує тема безробіття після розпаду СРСР. Незайнятість в Україні спонукала переорієнтовуватись на інші види діяльності, одна з яких і тепер є масовою – заробітчанство. Вокзал був тим місцем, де все починалось і завершувалось: «Тато мовчав і неспокійно роззирався. Він збирався на заробітки до Словаччини» [90, с. 3]. Автор зазначив, що його батько відтоді більше не повернувся додому.

О. Криштопа намагався відтворити рух івано-франківської мафії, яка діяла за межами міста й нелегально переправляла українців до клубів Праги. Методи впливу представників злочинних угруповань вирізнялись жорстокістю: «...саме вони тероризували чи контролювали (як то можна сказати?) наших людей у Празі й на кордоні» [90, с. 169]. Українці намагались заробляти вдома, виявляючи винахідливість – пропонували рідкісних черв'яків. За словами Т. Прохаська, «...контора, яка їх привозила, стверджувала, що нібито ті страшенно облагороджують ґрунт» [90, с. 276]. Однак поширеним і найприбутковішим способом заробляння грошей було «кидання»: «Цілі угруповання спеціалістів, які власне, так робили: щось пропонували, брали гроші, а потім – десь зчезали» [90, с. 276]. У національній історії українців дев'яності стали роками примирення з дійсністю і прийняттям нових правил.

В останнє десятиліття інтерес письменників до війни на Сході країни значно посилюється. Я. Поліщук убачає в захопленні митців воєнною темою здатність слова моментально реагувати на виклики сьогодення. В українській літературі воєнна тема реалізована змалюванням знакових місць зіткнень

українських і російських сил – бої під Іловайськом, за Маріуполь, донецький аеропорт, Слов'янськ, події під Дебальцевим тощо.

Воєнний художній репортаж «День після Дебальцевого» Є. Гончарової належить до того типу творів, які вербалізують війну (із вкрапленням свідчень, спогадів, записів тощо), оприявнюють індивідуальні рефлексії від споглядання за фронтовим і прифронтовим життям бійців і цивільного населення.

«День після Дебальцевого» Є. Гончарової проєктує спогади про перебування авторки у прифронтовій зоні. Домінантним у ньому є емпіричний досвід журналістки, отриманий в Артемівську (нині – Бахмут) у лютому страшного 2015 р. Особиста історія письменниці «занурює» реципієнта в події міста, до якого відступали українські бійці, залишаючи попередні позиції; у ньому приймали тимчасово переміщених осіб із інших населених пунктів, лікували поранених, відвозили загиблих військових. Оповідач демонструє національну єдність українців у лиху годину: «Підприємці та вчителі, бухгалтери і пенсіонери чергували в лікарні, обмиваючи, прибираючи, переодягаючи» [44, с. 244]. Війна знецінює людське життя та, попри ці обставини, залишаються люди, які намагаються його зберегти – це лікарі. У шпиталі журналістка бачить результати війни у найтяжчих проявах: «На поверсі травми ніде навіть сісти, не кажучи вже про палати, де всі ліжка забито лежачими, у чийх ногах сидять бійці» [44, с. 246].

Осмислення воєнних дій на Сході країни є конкретною рефлексією авторки, яку М. Семенченко назвала історією «...про молодих військових із Закарпаття, яким від 18 до 25 років» [169]. Ця думка окреслює важливий і сповнений тривожних моментів епізод перебування воєнної кореспондентки Жені в зоні бойових дій. Оповідач у «Закарпатському легіоні» слухає мікроісторії бійців, бажаючи дізнатись, які мотиви рухали ними. Поїздка репортерки до лінії зіткнення продиктована бажанням дізнатися важливі події, вивчити проблеми бійців. Допитливість стає інструментом взаємодії між нею і незнаним їй світом.

Бригаду прозвали «Закарпатським легіоном», оскільки значна частина бійців була родом із Закарпаття. Складним виявляється процес досягнення реальних подій, як і важливість правдоподібного зображення дійсності. Отже, художні репортажі є «...інтелектуальною спробою подолати нездатність говорити про реальність у всій її багатогранності» [258, с. 55]. На лінії бойових зіткнень репортерка карбує історію, яка твориться на її очах; конструює образи сильних і непохитних бійців, фіксує драматичні ситуації в житті цивільного населення, спричинені ворожим наступом. У центрі уваги художнього репортажу – спомини про перебування воєнної кореспондентки в зоні російсько-українського протистояння на Донбасі.

Художній репортаж «Стрий і старий» (Із циклу «Звичайна Галіція») О. Гавроша потрапив на конкурс художніх репортажів у 2013 р. На переконання Л. Шутяк, твір належить до художньої літератури, однак він має ознаки новожурналістського тексту. У ньому простежуємо й ознаки проблемного репортажу: автор порушує питання нереалізованості його батька, зокрема вступ до Стрийського технікуму й коротке навчання. Автор переповідає про батькову «інакшість» серед однолітків у селі і його прагнення до інтелектуальної реалізованості: «...тато був дивною дитиною у пересічній селянській родині» [31, с. 124]. Його цікавила освіта, на відміну від прагнень людей про добробут родини.

Перешкодою в навчанні стала відсутність матеріальної підтримки й мотивації студента – стипендії, якої батько був позбавлений під час вступу. Проблема незавершеної освіти відійшла на інший план перед обов'язком повернутись додому й допомагати сім'ї. Частково письменник порушує проблему батьків і дітей, відсутність близького контакту між ними, міцних родинних зв'язків і вміння знайти час для важливих розмов.

У художньому репортажі «Санітарна зона» Д. Казанський не лише виніс проблему в заголовок, а й констатував: у такій місцевості життя продовжується. Екологічна проблема тісно переплітається з соціально-економічною, яка є наслідком суспільних проблем, нехтуванням верхівки влади питаннями

негативного антропогенного впливу на довкілля. Автор керується бажанням розкрити екологічну проблему в Єнакієвому. Прикметно, що автобіографічні вкраплення переплітаються з історією міста, населенням, їхнім життям: «...я бував у цьому місті стільки разів, що вже відчуваю його своїм» [63, с. 240]. Сюжети Д. Казанського про це місто допомогли йому «...потрапити в професійну журналістику» [63, с. 240]. Отже, це *автобіографічний* художній репортаж.

Письменник дотримується принципів проблемного репортажу – у центрі питання екології: «Сучасний Донбас пожинає плоди вікового байдужого ставлення до екології» [63, с. 245]. Індустріальне місто оповідач порівнює з регіоном, чим увиразнює його проблему: «Донбас в мініатюрі, живий стереотип, який самим своїм існуванням підтверджує правдивість усіх донецьких стереотипів» [63, с. 239].

О. Криштопа у творі «Україна: масштаб 1:1» висвітлює злободенні теми: безробіття, заробітчанство, мова, політика, екологія, вугільна лихоманка, Чорнобиль, залучаючи історико-культурний контекст і геополітичні особливості українських регіонів, спосіб мислення людей тощо. Художній репортаж автора характеризується як компактний поліпроблемний твір, який є своєрідною спробою «...дослідити якісь архетипи, зрозуміти невовиму, але постійно згадувану ідіому “українська ментальність”» [91, с. 377].

У художньому репортажі зображено «...нечіткий портрет України замолоду» [91, с. 12], а відтак авторське прагнення пізнати українців у її різних куточках України. Суб'єктивізація оповіді підкреслюється реальними фактами з життя автора-журналіста, які він фіксував протягом восьми років, перебуваючи у відрядженнях Україною. Письменник зауважував, що «...у книзі «Україна: масштаб 1:1» більшість історій ... з виробничих поїздок» [67]. Це *спогадовий* художній репортаж.

Оповідач у безкінечних поїздках країною намагається зрозуміти, «Чи існує щось інше – те, що об'єднує моїх дідів і прадідів з Галичини та Донбасу, Сумщини і Черкас?» [91, с. 11]. Автор презентує різностильову палітру

українських ландшафтів, що демонструє суб'єктивність оповіді. Робочі поїздки на схід країни автор влучно називав «...дорогою в нікуди, шляхом у посткомуністичне пекло» [91, с. 16].

О. Криштопа фрагментарно зображує реалії культурного життя українців, соціальну невлаштованість. Художній репортаж продукує вихідну ідею автора: намагання пізнати Україну, її невловиму ментальність, яка різниться на сході, заході, півночі та півдні.

Проблему пам'яті порушено у спогадовому художньому репортажі «Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико. Р. Свято слушно назвала його «... доволі компактним літературним репортажем» [168]. Півтора року В. Курико працювала з архівними матеріалами справи Л. Лук'яненка, спілкувалася з людьми, щоб реконструювати образ українського дисидента та автора Акту проголошення незалежності України в літописі історії [див. 94, с. 390].

Авторка розгортає історію в подвійній площині. Перша – довкола особи Левка Лук'яненка, що стверджується в заголовку твору. У другій (художній) частині оповіді відтворено трирічний «клаптик» життя Левка Лук'яненка в Чернігові. Ретроспективно В. Курико повертає реципієнтів у січень 1976 р., коли Л. Лук'яненка звільнили з в'язниці й привезли у місто, де він оселився на одній із найбільших вулиць міста «...Рокоссовського, 41-Б, у квартирі на сьомому поверсі кооперативної дев'ятиповерхівки з білої цегли» [94, с. 394] і розпочав боротьбу за визнання прав людини. Епізодичні екскурси зображують нагляд КДБістів, під якими доводилося жити колишньому в'язню: «...1976 р. ... тепер протягом року щотижня, у п'ятницю між 17 і 18 годиною він має з'являтися в чернігівському відділку поліції» [94, с. 395]; «...з 22 години ночі й до 6 ранку він не може виходити з квартири. Міліція сама обиратиме, коли прийти й перевірити: опівночі, о першій ночі, о другій» [94, с. 395]. Отже, образ дисидента В. Курико сконструювала на основі матеріалів справи, книги Л. Лук'яненка та носіїв історичної пам'яті.

В основі художнього репортажу В. Молодія «Петлі Апеннінського черевики» – особистісний наратив (автор прожив в Італії два роки), що дає

право назвати його *автобіографічним*. У ньому розкрито проблеми українців-заробітчан. Образ оповідача виписано рельєфно.

Незатребуваність на рідній землі змусила головного героя покинути домівку в пошуках роботи. Оповідач з'ясовує, як закордонне місто приймає чужинців, наскільки важко асимілюватись серед мультикультурного мільйонного населення: «...час минав у бродіннях вулицями Мілана і в переглядах паршивих російських серіалів» [129, с. 150]. Мілан для героя – це *terra incognita*, яку він намагається збагнути крізь призму інакшості. Психологічна дистанція «свої/чужі» відтворюється в зустрічах із українцями та італійськими наймачами.

В *автобіографічному* художньому репортажі «Над прірвою в іржі» П. Стеха порушено соціальні проблеми. Автор вдається до зображення «української іржі», тобто непростого досвіду з радянських часів, які й дотепер «...як тонка помаранчева нитка, яка зшиває країну вздовж і впоперек» [180, с. 15]. У творі розгорнутий опис мандрівки залізницею. Письменник розробив чотири маршрути відповідно чотирьом сторонам світу, аргументуючи цим, чому він ніколи не поїде з України.

Оповідач у вагонах електропотягів, на перонах вокзалів, у коротких прогулянках між електричками пізнає життя в незнайомих містечках і населених пунктах, фіксує проблеми, які досягли статусу всеукраїнських.

Отже, документальний дискурс у сучасному літературному процесі репрезентує художній репортаж. Виділяємо його різновиди за тематичною розмаїтістю та жанрово-стильовими компонентами.

2.2. Наративна стратегія

У художньому репортажі – новочасному гібридному жанрі, який виник унаслідок впливу національних літератур під час глобалізаційних змін, змінюються підходи до осмислення поетики оповіді.

Взаємовпливи наратології та художньої літератури осмислювали М. Мартінес і М. Шеффель. Дослідники висновкували, що відмінність між

вигадалим і невигадалим наративом потребує теоретичного розрізнення задля уникнення непорозумінь. До невигаданого (фактичного наративу) К. Гамбург, Д. Кон і Дж. Р. Сирлі зарахували «...історіографію, автобіографію та публіцистику» [241, с. 228]. Поетика художнього репортажу відбиває складність внутрішньотекстової взаємодії поєднанням елементів художнього письма та фактичного наративу.

У дослідженні застосовуємо нараційну класифікацію М. Чермінської, яка ґрунтується на трьох різних видах джерел інформації: «1) авторський звітний наратив, який є розповіддю від першої особи; 2) голоси учасників подій, які функціонують як висловлювання героїв тексту; 3) реконструкція джерел, використовуючи умовність всезнаючого оповідача від третьої особи» [232, с. 20–21]. Дослідниця стверджувала, що суб'єктивізація репортажної оповіді, «...професійна авторефлексія репортажу вибула з укриття і оприявнила неминучу присутність «я» репортера» [207, с. 411] у творі. Відтак репортаж на початку ХХІ ст. у польській літературі переорієнтувався на літературу особистого документа. Правомірним є висловлювання польської науковиці М. Вишньовської щодо особливостей наратування в літературному репортажі, реалізованого двома факторами: «...по-перше, суб'єкт, який формує зміст літературного репортажу, є водночас його героєм, оповідачем і реальним автором; по-друге, репортажна історія – це завжди більшою чи меншою мірою самопрезентація репортера, так і опосередковане, рідше – пряме викладення його переконань. Він завжди є відданим комунікатором інформації та знань про реальність, яку він описує» [258, с. 63–64]. Саморепрезентація «я» в оповіді є необхідною умовою створення довірливих стосунків із реципієнтом.

Перший рівень наративної стратегії дає підстави стверджувати, що у творі авторське вираження присутності конструюється формою особового займенника «я». Суб'єктивна точка зору в художніх репортажах належить до оповіді «его-тексту» (его-тексту). Принагідно згадується твердження Л. Тарнашинської, що для документалістики характерна «...екзистенційна спонука людського ego – прагнення автора самоотожнитися,

самоідентифікуватися, самоствердитися» [цит. за : 87, с. 5]. Питання природи виникнення й побутування «єго-тексту» в документальному дискурсі побіжно розглянула Н. Колошук [див. 79, с. 110]. Т. Космеда називає єго-текстом «...єгоцентричне мовлення, що тією чи тією мірою фокусується на особистості мовця, репрезентує суб'єктивну оцінку довкілля в контексті її феноменального буття в часі й просторі та ґрунтується на власному досвіді, людській пам'яті» [85, с. 10]. Згідно з цим визначенням, художній репортаж варто розглядати в контексті єгоцентричного мовлення, оскільки акцент в оповіді зміщується на автопортрет автора й соціум, який він презентує.

Продуктивний оповідач «я» вважається природною й давно зною формою нарації. Позиція польського теоретика літератури Р. Нича щодо існування «я» у творі сигналізує про вираження індивідуалізму. «Я» здатний «...створювати внутрішній простір літератури та мови, надаючи, серед іншого, можливість суб'єктивної артикуляції» [245, с. 8]. О. Логвиненко, апелюючи до художніх репортажів збірки «Землею українською» Б. Антоненка-Давидовича, наголошувала, що в літературному репортажі «...ефекту присутності» не можна досягти без виражальної самотності автора» [116, с. 228].

Другий рівень нарації в художніх репортажах спрямований на стратегію «збирання голосів», тобто поліфонічне осмислення історії, у якій кожному мовцю (голосу) відведено окрему сторінку. О. Шеремет апелює до концепції «збирання голосів» М. Городецької [213, с. 30], говорячи про особливості нарації в польському художньому репортажі. Суголосним цій думці є твердження К. Вольни-Зморжинського про «поліфонічну мову» [259, с. 370] персонажів репортажу, яка реалізується без посередництва репортера. Персонажі художнього репортажу виконують роль співтворців історії.

Художні репортажі подекуди тяжіють до «епічно-хорової прози» (за визначенням Н. Ігнатів), що «...виникає завдяки взаємодії двох основних компонентів – багатоголосове звучання самого життя (документальні свідчення) зливаються воєдино з голосом автора-оповідача» [60, с. 8].

Насамперед це стосується тих репортажів, у які вкраплено відомості з газет 1990-х рр., котрими послуговувались письменники у процесі написання.

Слушним уточненням щодо нарації в художньому репортажі є думка М. Вишньовської: «...і репортер, і читач вірять, що реальність існує насамперед поза мовою, що світ, як того хотіли поети, можна представити знову, і що дотик, слух, зір і традиційно зрозумілий досвід можуть гарантувати цю репрезентацію» [258, с. 56]. Ця віра в реальність представленого світу постає з концепції оповіді як парадигми людської комунікації. У цьому контексті доречно згадати про наративну стратегію (the narrative paradigm) В. Фішера, розроблену у 80-х рр. XX ст. Він розглядав оповідь як комунікаційний процес, а людей – тими, хто розповідає історії. У такий спосіб відбувається конструювання історії, тобто створення оповіді. Ще Аристотель твердив у «Поетиці» про перші наративні стратегії, вказуючи на властивість людини наслідувати, змогу пізнавати дійсність і розповідати про неї.

У художньому репортажі з читачем укладається уявний «репортерський пакт». Існують інші терміни, наприклад, у З. Бауера «фактографічний пакт», а Ф. Лежена вперше застосував ідею «автобіографічного пакту» [див. 258, с. 56] або «контракт» між автором і читачем [235]. Суть його в дотриманні автором достовірності фактів без використання вигадки. При цьому відправник і одержувач знають, що за викладеним матеріалом стоїть реальна людина.

Отже, у творах поєднуються два типи пактів: автобіографічний (репортер є автором, оповідачем і персонажем) і фактичний або референційний пакт (у репортажі розповідається про реальну дійсність) [258, с. 60]. Автобіографічний пакт, що реалізується в позиції «я-журналіст», активно входить у твір, де предметом спостережень є середовище, збір свідчень очевидців. У референційному пакті представлено суб'єктивну історію подій, керуючись власними знаннями про іншу культурну площину, ідентифікуючи невідомі місця тощо.

Репрезентація третього рівня нарації у творах базується на матеріалах, які допомагають осмислити соціально-культурний вимір епохи, слугують документально точному розкриттю теми та особистості.

Художніми репортажами серії «Ліхіє дев'яності» презентовано фрагменти автобіографічного наративу Л. Белея, М. Беспалова, В. Івченка та О. Криштопи. Особистий досвід стає основою оповіді про 1990-ті рр. Крім цього залучено історії інших людей, вкраплено документальні свідчення.

У позасюжетному елементі «Моїм батькам з подякою за щасливе дитинство» відчутне суб'єктивне ставлення до майбутнього твору. Л. Белей реферує дитячі спогади (народився 1987 р.). Авторська присутність у творі відчувається у спогадах про цей період: «Без чого я, як дитина дев'яностих, не уявляю собі цього десятиліття, то це без жвачки» [13, с. 14]. У передмові письменник констатує, що «...я звузив поле досліджень до рідного Ужгорода» [13, с. 5], ведучи оповідь від першої особи.

Представлення поліфонічної мови в художньому репортажі конструюється на основі змінених імен мовців. Вкраплення свідчень очевидців доби Л. Белей уводить вербальними формулами: «Бандий також помічає зміни» [13, с. 80], «...Володимир працював в УЖДУ і також виживав як міг» [13, с. 149]. Письменник представляє персонажів, їхню функцію в тогочасному соціальному житті: «Павло Ковач, художник з ужгородського угруповання «Поп-транс», дев'яності провів саме в дитсадку, навчаючи малювання чи радше проводячи арт-терапію» [13, с. 46]; реконструює образ ужгородських бандитів, які були «...у малинових або червоних (обов'язково яскравих кольорів) піджаках» [13, с. 249].

Матеріали з газети «Срібна Земля» за 1993, 1996 р., газети «Єдинство плюс» за 1994 р. доповнюють загальний портрет соціального життя містян, пояснюють тонкощі роботи бізнес-туристів і ужгородських рекетирів із 90-х рр. ХХ ст.

Подібну наративну структуру утворює в художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалов. Авторська нарація

містить «...біографічну форму оповіді як художній прийом» [99, с. 17]: «У дев'яностому році мені виповнилося сім років, я тільки пішов у школу, ще радянську, з Леніним над дошкою у навчальному класі» [14, с. 6]. У передньому слові зауважено, що перед читачем розгорнуто історію його дорослішання «...і, водночас, історію дорослішання цілого міста» [14, с. 6]. Суб'єктивізацію нарації підсилено фразами: «Як я вже розповідав у розділі «Кузня кадрів», у дев'яностих роках» [14, с. 158] задля ствердження правдивості слів.

М. Беспалов спорадично вкраплює спогади персонажів у репортаж: матері Інни Беспалової, знайомих – Геннадія Мінаєва, Олега Медуніці, Олега Ольшанського, Ігоря Даніленка, Сергія Шмонова, Марка Берфмана, Ореста Ковалю, Антоніни Зирянової, Олега Бондаренка, Миколи Трофименка, Дмитра, Віктора Павловича, Івана Кириловича, Сергія, Володимира Кузьменка.

Мати автора – Інна Беспалова в 1990-х рр. працювала інженером-конструктором у Спеціальному конструкторському бюро автоматизованого проектування. Сімейні підробітки стали основним фінансовим ресурсом, адже «...дев'яності роки вигнали всіх торгувати, нічого ганебного в тому не було, бо всі мали щось їсти і якимось утримувати родину» [14, с. 119]. За словами місцевого радіооглядача В. Данді-Борщенка, дев'яності роки були «...нашим надбанням, головною цінністю, яку ми винесли з того важкого десятиліття» [14, с. 199]. Особисті історії респондентів подано як автономні розповіді, але вони невіддільні від ідейно-тематичної лінії художнього репортажу.

Експертний висновок про трагедію на житловому масиві Тополя-1 і матеріали з дніпропетровських газет 1997 р. (автор не зафіксував їхні назви) стають документальними свідченнями епохи.

Інакший підхід до оповіді обрав В. Івченко в художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми». Письменник, попри те, що виріс і досі проживає в Сумах, майже не ділиться власними спогадами. Авторська присутність оприявнюється в моменти надання коментарів, уточнень і узагальнень до свідчень очевидців доби: «На сумських базарах рекет перейменували в «ракету». «Ракета» приходила, «ракета» наїхала, так і казали»

[59, с. 109]. В. Івченко виконує функції коментатора, даючи можливість персонажам висловити думки та поділитись досвідом минулого.

Реальні «голоси» дев'яностих виражають особи різних професій: засновник однієї з перших приватних газет у Сумах, музикант і мистецький діяч, радіоведучий, піонер сумського інтернету, экс-мер Сум (інженер сумського заводу ім. Фрунзе), продавці вуличних базарів, підприємці, народний депутат (патріотичний активіст), співробітники міліції та прес-служби УМВС, учасник сумської контркультури та люди, чиї імена змінено.

В. Івченко мовлення оповідачів подає курсивом, акцентуючи увагу на додатковій інформації про особу. Наприклад, *«Антоніна Зирянова (у ті часи їздила до Москви за товаром): «...везли що завгодно: фарби з «Сумхімпрому», змішувачі та пральні машини з Фрунзе, посуд з Фарфорового заводу, а ще вентилятори, тканини, продукти»* [59, с. 152–153]; *«Артем (просив не називати прізвище, державний службовець, у дев'яності – підприємець): «– Бізнес тоді можна було робити на колінках»* [59, с. 59]. У художніх репортажах, об'єднаних назвою «Кордон годує», автор зібрав фрагменти реального історичного досвіду українців, які підтверджує Віктор Павлович: *«...протяжність кордону на Сумщині становить 562 кілометри, 8 з 18 районів області є прикордонними ... У Росію здебільшого везли продукти сільського господарства, а з Росії – промислову продукцію (верстати, обладнання)»* [59, с. 148]. Пенсіонер Василь пригадував, як перевозив по пів тисячі пляшок сумської горілки *«...до Суджи (райцентр у Курській області Росії – В. І.)»* [59, с. 150]. Музикант і радіоведучий Олег Бондаренко зізнався, що якимось зі знайомим вивіз за «лівою» накладною велику кількість платівок зі складу «Мелодія». Отже, дев'яності стали роками набуття суспільством специфічного досвіду виживання в умовах трансформаційних процесів і набуття універсальних навичок.

На відміну від попередніх художніх репортажів, нараційна стратегія В. Івченка не включає документальний складник, перевага надається голосам оповідачів і вкрапленим авторським коментарям.

Егоцентрична нарація в художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи виражена прийомом обрамлення. На початку тексту зазначається, що письменник «...знову на цьому ж вокзалі: приїхав у рідне місто, щоб написати книжку про дев'яності. Старі чеські тролейбуси ще точно пам'ятають ті часи – вони курсують з вісімдесятих» [90, с. 6], завершує оповідь тим, що знову їде «...з Франківська до Києва: поставити крапку в цій історії і почати іншу» [90, с. 300].

Справжнє прізвище письменника розкриває реальна особа, його знайома, запитуючи: «– Криштопо, ти здурів?! – кричала на мене Іринка. – Чого ти демпінгуєш?!» [90, с. 107]. Письменник зараховує себе до знавців попередньої епохи, означуючи індивідуальні звернення до подій: «Хтось казав мені, що ще не так давно можна було зняти трубку телефону і на тому боці почути голос Фіделя Кастро» [90, с. 40].

Оповідач, дотримуючись референційного пакту, представляє інші голоси у репортажі: це українські письменники Ю. Андрухович (патріарх Бу-Ба-Бу), І. Ципердюк і Т. Прохасько. Їхні версії щодо хронології дев'яностих різняться: Ю. Андрухович вважав 1992-й рік увертюрою до дев'яностих [див. 90, с. 21], а роки до цього (1988, 1989, 1990, 1991) стали своєрідною передмовою й періодом виживання. Т. Прохасько правдиво зображує ситуацію, вважаючи, що на першому етапі незалежності було «Дуже важко економічно жити, і повалилися всі основні схеми, як жити і що робити. І це, насправді, тривало аж так до середини дев'яностих. Я би так сказав, до 94-го чи 95-го» [90, с. 22–23]. Мовець згадує простіші шляхи заробітку українців, зокрема «...з'явилося страшенно багато людей, які перестали працювати там, де вони починали і збиралися закінчити своє життя» [90, с. 24].

Документальним підтвердженням реальності подій є вставки новин із газети «Західний кур'єр» за різні роки періоду 1990-х рр.: вересень, серпень 1991 р., березень 1992 р. (про еротичні послуги і розповідь про оголену дівчину в салоні автобуса в Івано-Франківську). З цієї ж газети за 1994 р. повідомлялося, що Франківськ називали «ментовським» через те, що

начальником ГУМВС Івано-Франківської області став Анатолій Француз і він працював, а не бездіяльно обіймав керівну посаду. У «Західному кур'єрі» за 22 квітня 1999 року зафіксовано історію ліквідації бандитських угруповань.

У період дев'яностих Івано-Франківськ був містом художників. І. Ципердюк знайомиться з митцем П. Заливахою, підтвердженням чого є розділ «Узнесення» з книги художника «Червона тінь калини», вважаючи за потрібне прояснити кілька моментів взаємин Л. Горської та П. Заливахи. О. Криштопа наснажує оповідь загальновідомою інформацією, коли він перебував на засланні: *«Зимою 68-го навідалася Горська і до «малої» Мордовської зони ЖХ-385, на Явас. Пізнали ми її по зросту і знаменитій довжелезній шубі. Вигляд був такий, ніби княгиня приїхала до свого маєтку і не може зайти, бо загубила ключі»* [90, с. 215]. Художниця насправду приїздила до П. Заливахи. Вона, стоячи коло воріт, так і не впізнала його серед інших ув'язнених, засмучена повернулась до Києва. Спомин про цей епізод слугує доказом достовірності подій минулого.

Письменник використовує фактичний матеріал для характеристики соціально-економічного життя в Івано-Франківську. У рубриці «Кримінальна хроніка» за червень 1994 р. вміщено розповідь про новітнього лихваря з дев'яностих, якого облив бензином і підпалив на сходах під'їзду позичальник. Медійними матеріалами автор конструював правдивий наратив про 1990-ті рр.

У воєнних художніх репортажах інтерпретовано авторську наративну стратегію із залученням мовлення інших персонажів. Відсутність третього складника наративної стратегії створює умови для реалізації автобіографічного й референційного пактів. У центрі уваги Є. Гончарової, Є. Подобної – реальний досвід перебування серед військових на передніх позиціях і волонтерів у прифронтовому місті.

Є. Гончарова («За день до Дебальцевого») лише наголошує на своїй ролі в російсько-українській війні. Авторка, перемагаючи власні страхи, стає на поміч тим, хто потребує цього першочергово: «Мені, яка тільки від вигляду крові могла знепритомніти, доводиться обробляти розірвану осколком п'яту

молодого хлопця» [44, с. 252]. Емпатія дозволяє їй розговорити поранених військових, однак госпіталізовані все ще перебували під впливом страшних подій: «Багато з них просто мовчить, вичавлюючи з себе найстрашніше, що їм доводилось бачити – «Урал» із пораненими. Пряме влучання» [44, с. 252].

Спостереження за поведінкою військових дає краще зрозуміти неприховану й жорстоку реальність: «Збожеволілі від щастя і горя одночасно, бійці не знали, що робити далі, а місцезнаходження командирів було невідоме» [44, с. 253]. Є. Гончарова виконує функцію ретранслятора подій, пригадуючи, що «У батька ночували вісім танкістів» [44, с. 254] через те, що їм не було місця, де залишитися спати. Прагматичність художнього репортажу переконує реципієнта, що перед ним твір на воєнну тематику, в якому стільки людської віри, страху, болю й розпачу, що неможливо залишитись незворушним щодо емоційного стану оповідачки: «Я відверто плакала» [44, с. 254]. Емоційна реакція «я» на добрі вчинки людей викликана стресом. Зрідка оповідачки надається місія випередження реальних подій: «Уже потім бійці «Донбасу» виміняють на полонених «сепарів» тіла військових лікарів, серед яких буде Вася «Кавказ», ім'ям якого назвуть Другу медичну роту Нацгвардії» [44, с. 256]. Позивний «Кавказ» мав львів'янин Василь Задорожний, який опинився в Артемівську.

Нерідко «я» чергується з «ми» у випадку, коли справа стосується інших персонажів. Спільні дії наратора та безіменних учасників історії підсилюють достовірність ситуації: «Ми щосили намагаємось відмити чорні тіла бійців, а в коридорі зростає гора пакетів з розірваним на шматки одягом» [38, с. 252]. Здебільшого вказівка на те, що з головною героїнею волонтерили інші люди, виражається закінченням особової форми дієслова: «...їдемо містом, бачимо п'ятьох хлопців у формі та зі зброєю» [44, с. 253], «...пишемо на волонтерській сторінці у фейсбуку заклик до городян забирати солдатів до себе» [44, с. 254].

Поодинокі голоси лікарів характеризують силу та міцність їхньої нервової системи. У такій ситуації у них є справи важливіші, ніж налагодження комунікації з іншими: «– Не смикайте нас, стежте за тими, хто мовчить. Якщо

кричить – живий!» [44, с. 246]. Покликання лікарів – рятувати, попри що. Наратор пильно спостерігає за довкіллям: «...військові та цивільні лікарі не сплять уже третю добу» [44, с. 249], рятуючи поранених і вцілілих з-під завалів.

У воєнному наративі вкраплення голосів жертв воєнних дій на Сході є прямою апеляцією до їхньої пам'яті про те, що вони мали «до» точки незворотності. У бійця з Дніпропетровська не стало ноги вище коліна. Оповідачка не знає, як можна пояснити після наркозу бійцю про втрату кінцівки, однак це вирішується абсолютним прийняттям ситуації самим бійцем: «– Що, все?» [44, с. 251]. Розповідь про жорстокість війни транслюється крізь тему «людина – жертва війни».

Образ бабусі, яка, рятуючись від російських куль, начепила на себе увесь одяг, увиразнює життєву драму найбільш незахищених груп соціуму – стареньких людей, жінок і дітей. Бабуся ставить слушні запитання, які для жінки є важливішими за власне існування: «– Дитинко, а де ми тепер будемо жити? Чи будемо жити? Де? – перепитує бабуся, тримаючись за німецький ролятор на колесах, що їй дали волонтери» [44, с. 249]. Авторка помічає, що вік і небажання людей коритися викликам долі призводять до підвищення емоційної тривожності й погіршення фізичного стану. Їхнє неприйняття ситуації є певною захисною реакцією на непростий період у житті. У воєнному художньому репортажі Є. Гончарова виконує функції літописця війни, перебуваючи у прифронтовій зоні.

Воєнний художній репортаж «Закарпатський легіон» Є. Подобної відтворює її досвід поїздки в зону бойових дій до бійців 128-ї гірсько-штурмової Закарпатської бригади. Авторка розкриває справжнє ім'я, зосереджуючись на думці про мирне життя, відволікаючись від зовнішнього «окопного» і прострілюваного бойовиками світу: «Корм, Женя, корм» [148, с. 62].

Дорогою до позицій репортерка веде внутрішній монолог із собою, роздумуючи над людською поведінкою в зоні, яка прострілюється бойовиками: «У такі моменти, коли треба перебігати, проїхати шматок дороги, який

прострілюється, намагаєшся думати про все що завгодно, аби не про те, що відчуває твоє тіло, якщо цього разу не «пронесе»» [148, с. 62].

Командир підрозділу Роман говорить репортерці: «– Вечеряйте зараз, бо потім не бути можливості» [148, с. 63]. Він своїм громадянським обов'язком вважає захист територіальної недоторканості рідної землі: «...бути тут – мій обов'язок» [148, с. 64]. Дівчина визначає, що йому тридцять років, але перше враження оманливе, якщо накладається вплив зовнішніх факторів: «Чи то через глибокі, не за віком зморшки на чолі й під очима, чи то через бороду, але складно повірити в те, що йому лише 21» [148, с. 64]. Наказам парубка підпорядковується кілька десятків життів. Є. Подобна достовірно зафіксувала його короткі інструкції для гостей стосовно дотримання елементарних правил, які можуть зберегти життя: «– Йди по правому боці. Строго за мною. Лівий прострілюється. Якщо почуєш “вихід” чи свист – падаєш і притискаєшся до землі якомога сильніше» [148, с. 65–66].

Голоси безпосередніх учасників АТО конкретизують бойові дії в зоні. Військовий Ваня вказує на ворожі позиції: «– Прострілюють, переживають, що темно, раптом ми поліземо до них у гості. Та на біса ви нам здались... – пояснює Ваня, один із небагатьох, кого я вже розпізнаю по голосу» [148, с. 67]. Оповідач намагається з'ясувати, чи бачать їх сепаратисти: «– А ти як думаєш? – посміхається командир, не відриваючи погляду від розмитої дощами колії попереду. – Бачать, бісові діти, ой, як добре бачать... Та не бійся, все буде добре, доїдемо якось» [148, с. 61]. Український воїн лає ворога поблажливо, на чому наголошує авторка.

Бійці українських позицій, протидіючи ворогу, помічають найдрібніші їхні пастки та провокативні дії: «Боець дивиться в бінокль, потім простягає мені: – Глянь, манекен поставили... Хитрі... Але ми ж не дурніші. – Ваня показує, куди дивитись» [148, с. 73].

Отже, наративною віссю є реальний досвід жінки, яка пережила хвилюючі години в зоні російсько-українського протистояння разом із бійцями

128-ї гірсько-штурмової Закарпатської бригади. Другий рівень наративу доповнюють голоси реальних військових з метою надання достовірності.

У художньому репортажі «Стрий і старий» О. Гавроша оприявнюється його роль у тексті. Суб'єктивність оповіді розкривається у фразі: «...випало представляти українське письменство на Книжковій толоці, яка вдруге проводилася у Стрию» [31, с. 124]. Образ батька вибудовується за допомогою наративного прийому – аналепсису. Ж. Женетт розрізнив аналепсис за рівнем приналежності до основної сюжетної лінії. У творі цей прийом стосується основної сюжетної лінії й засвідчує відсутність відповідності часу у творі. У пам'яті наратора спостерігається зміщення часових параметрів теперішнє – минуле. Наприклад, «я» пригадує нічні сцени з юності, «Коли я опівночі стукав у двері, батько хриплим голосом озивався: “Ти, Сашку?”. Далі ми йшли спати в різні кімнати, перекинувшись кількома звичними фразами» [31, с. 121]. О. Гаврош ретроспективно повертає персонажа на кілька років у минуле. Він ніби переживає ці зустрічі знову й знову. Здатність людини відтворювати в пам'яті давно забуті спогади пов'язана з нерозв'язаною психологічно проблемою. У творі простежуємо внутрішню потребу оповідача завершити діалог сина з батьком.

У художньому репортажі не превалює суб'єктивний чинник оповіді, однак автор укрплює мовлення інших персонажів. Голоси директора училища та очільниці одного з відділів міської ради доповнюють зображення портрета батька замолоду: «Як-як? Дюла? – перепитав він (Василь Дмитрович – М. К.) здивовано незвичне для галицького вуха угорське ім'я» [31, с. 134]. Інші мовці допомагають автору дізнатись про події минулих років.

Д. Казанський оприявнює свою участь у творі «Санітарна зона», зауважуючи, що «Навесні 2010 року я виклав у своєму блозі кілька веселих репортажів про рідне місто нового президента і виявив обвальний наплив відвідувачів» [63, с. 240]. Автор став відомим як блогер під нікнеймом frankensstein, а згодом досяг значних успіхів у журналістиці.

Письменник описує роботу журналіста, фіксуючи розмови місцевих, щоб об'єктивно проаналізувати інформацію: «...я заглядаю у двори, вишукую пенсіонерів на лавочках, заговорюю з усіма, хто готовий зі мною спілкуватися» [63, с. 243]. Оповідач застосовує прийоми збору інформації представника засобів масової інформації, намагаючись уважно слухати співрозмовників («Я коротко пояснюю їй, що я журналіст, і вона охоче викладає свої переживання» [63, с. 248–249]), бути свідком розмови, передаючи специфічну атмосферу закладу («Сідаю за пластиковий стіл, купую для виду стопку огидної горілки і бутерброд, немов ненароком дістаю камеру» [63, с. 253]).

Письменник у творі виконує функції документаліста, адже він «скутий» логікою самих фактів і людських долі» [54, с. 33], і водночас публіциста – підсилює загальне враження значущими зоровими та нюховими образами: «Викиди накривають вулиці отруйною хмарою» [63, с. 241], «Від пилу і сажі тьмяніють поверхні, викиди намертво в'їдаються в стіни, розфарбовуючи місто у свої кольори» [63, с. 245], «Відчувається запах тухлих яєць, в суху погоду від дрібного пилу сльозяться очі» [63, с. 241]. Автор пересвідчується в тому, що самопочуття погіршується «Після кількох годин прогулянки по центру міста мене починає трохи нудити від хімічного запаху» [63, с. 252].

Д. Казанський, розслідуючи проблему екології, оперує інформацією робітників заводів і пенсіонерів, людей поважного віку, які охоче погоджуються висловитись. Мешканка однієї з центральних вулиць Єнакієвого демонструє соціальну небайдужість, котра проглядається в коротких емоційних сплесках: «— Бачили б ви, що в нас взагалі коїться! Усе чорне. Зараз бруд не так видно, а як свіжий сніг випадає, за кілька годин все сіре» [63, с. 237]. Жінка зауважує, що заводські викиди в повітря оприявнюються в зимову пору року. Мовлення мешканців регіону нотує без змін, акцентуючи на його територіальній рисі: «— Какое там «отселяли» ...Эти сгорели, эти поумирали... — Бабця вказує пальцем на сусідні руїни» [63, с. 249]. Важливість порушеної теми очевидна для автора, тому він використовує свідчення

реальних жителів задля широкого розголосу про багаторічне забрудження середовища.

Слушними є слова В. Здоровеги, що факт і реальність проникають у літературу «...з особливою енергією» [54, с. 46]. Факти, введені в «Санітарну зону», підкріплюються цифрами зі статистики. Оповідач помічає, що знизились показники демографічного росту населення. Екологічні дані стосовно зростання викидів в атмосферу, «...згідно з офіційною статистикою, у 2006 р. сумарні викиди ЄМЗ становили 29 913 тисяч тонн, а в 2010-му вони сягнули вже 38 730 тисяч тонн» [63, с. 247].

О. Криштопа у творі «Україна: масштаб 1:1» наголошував, що «Географія визначає ментальність» [91, с. 380]. Для письменника мандрівки тісно пов'язані зі світосприймання, що змінюється в певному соціумі. Автобіографічна лінія в художньому репортажі є наскрізною. Розповіді про літні подорожі в дитинстві визначають особистісний вектор: «Кожного літа ми їздили до моєї прабабки в Чигирин. То був такий дитячий абрикосово-шовковичний рай» [91, с. 158].

Рефлексивно автор дає змогу поглянути на реальність з іншого боку, пропускає її крізь власне світобачення, крім вираження форми авторського «я» («Я уже десять років живу в телевізорі – працюю там» [91, с. 381]; «Я залишився у Криму, поїхав у Балаклаву – знову знімати кіно про затоплену біля берегів Криму хімічну зброю. Тоді повернувся у Київ – до свого діагнозу» [91, с. 87]). У художньому репортажі натрапляємо на конструкцію «ми». О. Криштопа знайомить реципієнтів з іншими персонажами історій – його командою проєкту журналістських розслідувань (оператором Толіком Кузьменко і водієм Аркадієм). Займенник «ми» сигналізує, що трійка в робочих поїздках працювала в незмінному складі: «Ми поволі підіймалися в гори серпантинном кримських доріг поміж дерев і виноградників, цмулячи вино» [91, с. 78].

О. Бикова стверджувала, що «...авторське «ми» надає репортажу об'єктивності, допомагає переконливо розповісти про висвітлення події» [9, с. 8]. У художньому репортажі фіксується процес репортерської роботи: «Ну

що, вистачить?» – запитав чоловік у вушанці в оператора, який усе фільмував» [91, с. 121]; «ми» є елементом пояснення дійсності, яка тримається на укладеній між читачем і автором репортерській угоді: «Ми закинули апаратуру в номер і повернулися в хол до змерзлої дівчини» [91, с. 122].

Автор подає їхнє мовлення без змін, літературно не оброблюючи. У цьому і цінність, і певна художня недолугість. З одного боку, мовці презентують говір донецького регіону: «– Бензин єсть, пояснює він [дідок років вісімдесяти – М. К.]. – 92-й. По 8 грн. А дизпалива нєту, уже год как не завозили» [91, с. 26], а, з іншого – не вирішені питання ідентичності: «– Ні, так мало ся повчили, а пак пішли на скоро додому. То вода ся улила з Бене» [91, с. 170].

Оригінальною є нарація в художньому репортажі «Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико. Сюжет розгортаються довкола постаті Левка Лук'яненка. Його образ є організуючим центром у творі. Паралельно співіснують дві часові сюжетні лінії: перша – стосується сучасного періоду, точно вказується 2018 р., у якому триває журналістське розслідування, а друга повертає реципієнтів у 1976 р. і реконструює життєвий уклад подружжя Лук'яненків. Оповіді розгортаються послідовно й почергово, надаючи образу збірності.

Першу сюжетну лінію представляє безіменна журналістка. Здогадуємось, що це авторка. Апеляція до В. Курико транслюється крізь окремішні репліки: «Я не знаходжу слідів, чи розказував він щось про своє життя у цьому місті» [94, с. 422]. У творі трапляються поодинокі дієслівні форми, які додають реальності дії: «Надсилаю запит в архів, щоб отримати чернігівську справу Лук'яненка. В адресних базах вводжу прізвище колишнього СБУшника Тонкошкурого» [94, с. 397]. В. Курико акцентує на тій інформації, яку відрефлексувала та намагалась охопити, працюючи з архівною справою дисидента.

У ретроспекціях згадується про людей, які відіграли важливу роль у житті Левка Лук'яненка. Очільник лікарні О. Карета наполягає на думці, що Левко

Лук'яненко-електрик був нетиповим представником цієї професії. Він мав гарний зовнішній вигляд і природжену вихованість: «...завжди доглянутий чоловік. Щодня чистенька синя спецівка, ящик з інструментами, пропускає у дверях жінок» [94, с. 420].

Зі слів Василя Пасічника, колишнього головного лікаря, де працював Левко, дізнаємось, що він був героєм, що чинив опір системі в період 1970-х рр. на хвилі активізації правозахисного руху, гасел про свободу, права народу: «– Лук'яненко й справді герой: сказати, що Україна має право на самостійність і бути готовим прийняти смерть за свою позицію?» [94, с. 416].

В. Курико вибудовувала сюжет на основі зібраних матеріалів особової справи з архіву СБУ, послуговувалась нарисом «Рік Свободи» та розділами «Перші дні», «Гельсінська група: початок» з книги «Не дам загинути в Україні» Левка Лук'яненка. Авторка залучала свідчення очевидців, повертаючи з забуття прізвище Л. Лук'яненка.

В іншій оповіді про Левка Лук'яненка йдеться від третьої особи. Для опису письменниці обрала два роки з життя в Чернігові. Незримо слідуючи за дисидентом, всюдисущий наратор прочитує його думки: «Лук'яненко певен: у тому, що йому відмовляють усі роботодавці, винні КДБісти» [94, с. 398]. Увиразнюється життєва позиція Левка: «Лук'яненко телефонує до виборчої комісії: він не прийде» [94, с. 399], адже відмовлявся голосувати за одного претендента. Прав людини в Радянському Союзі не було, хоча в конституції були сформульовані «“права та обов'язки громадянина” причому обов'язки переважали над правами» [див. 149, с. 329] як інструмент утвердження радянської ідеології. Л. Лук'яненко, як юрист і свідомо людина, виступав проти насильницької політики придушення прав в умовах комуністичного режиму, відстоюючи власну світоглядну позицію, відмінну від менталітету інших громадян Чернігова.

Наратор думками дружини Лук'яненка пророкує, що «...він так і місяць не проживе в Чернігові» [94, с. 399]. У творі справджується той факт, що «КДБ намагалося впливати на Лук'яненка через дружину, але і їй не вдалося змінити

його» [94, с. 418]. Дружина вже мала деформовану радянською системою свідомість і так не змогла зрозуміти покликання чоловіка. Його відданість ідеї служіння народу прирівнювалась до власного розуміння призначення людини на землі: «Я поклявся йти шляхом Наливайка <...> Він свідомо йшов на смерть, але це смерть після боротьби. Те ж саме і я» [183]. Траплялись ситуації, коли його вірність справі та обов'язку була надмірною. У родинних сварках із дружиною простежується його непохитність: «Він ставить машинку на видноті посеред столу. Жінка на це каже, що викине її з балкона сьомого поверху. Лук'яненко обіцяє в такому разі викинути слідом і жінку» [94, с. 403]. Журналістка дізнається, що після другого ув'язнення Л. Лук'яненко припиняє жити з дружиною і в Чернігові не оселяється.

У художньому репортажі «Петлі Апеннінського черевики» В. Молодія оповідь є егоцентричною. Її веде автор, котрий кілька років був на заробітках в Італії, зокрема в Мілані, де тимчасово виконував різні види робіт. Стабільною його праця стала після дзвінка троюрідного брата Івана, який потребував помічника, щоб встановлювати системи кондиціонування повітря для італійців. Засіб ретроспекції дає авторові можливість деталізувати умови перебування за кордоном, згадати, як оцінювали його роботу: «...моя плата була 6 євро за годину» [129, с. 149]. Після завершення терміну візи він перебував у Мілані нелегально, тому офіційного працевлаштування не мав. За кордоном «я» здійснює кроки до кращого пізнання та утвердження власної ідентичності: «... рік тому я так само шукав роботу по містечках на озері Гарда» [129, с. 168]. Значною мірою це автобіографічний дискурс, котрий утілюється за допомогою різних проявів автобіографії та автобіографічного мовлення [див. 171, с. 154].

Складається враження, що письменник пізнає все довкола: його цікавить не так заробіток, а бажання дізнатись, як українці пристосовуються до різних умов життя й праці серед італійців. В. Молодій підсумовує: чоловіки часто змінюють роботу, переймаючись тимчасовими заробітками, що зумовлено різними причинами та мотивами.

Оповідач характеризує товаришів, указуючи, з яких місцевостей України вони приїхали в Мілан: «Міша приїхав зі Старого Самбора Львівської області» [129, с. 153], «Васько з Вижницького району Чернівецької області» [129, с. 167]. З іншими персонажами, більш колоритними, він знайомиться безпосередньо в Італії – «Пан Василь виявився здоровезним дядьком років під 60 із Кам'янця-Подільського» [129, с. 155]. Наратор помічає, що пан Василь, займаючись перепродаванням їжі з Карітасу, поводить зі знайомими себе так, наче вони незнайомці. Усі вони вимушені постійно змінювати роботу, підлаштовуючись під стиль поведінки та спосіб мислення італійців.

Знайомство з українцями стимулює його до розпитування, що спонукало їх мігрувати за кордон. Феномен чоловічої міграції є непізнаним, адже жінки частіше стають учасницями трудової міграції, виконуючи за кордоном уже закріплені за ними обов'язки (догляд, утримання господарства). У більшості чоловіків різні причини: пан Василь вдома працював масажистом, дружину й тещу його робота не влаштовувала, тому довелося їхати на заробітки в Італію, де він уже восьмий рік; Міша зі Старого Самбора приїхав до Італії, щоб підтримати матір («Вона працювала в Італії і мала проблеми» [129, с. 153]), сам же довго не може знайти роботу. Васько («...трохи нагадує бандюка і якраз вписується у типаж цієї публіки» [129, с. 167]) залишив в Україні дружину, життя вдома навчило його рубати дрова й продавати дерева. В Італії допомагає тітці торгувати українськими товарами, але мріє працювати в затишному італійському ресторані й робити те, що до душі – готувати їжу. Оповідач у невизначеній позиції: з одного боку, він підпрацьовує, де вдається; з іншого – намагається пізнати людей, яких зустрічає. В. Молодій не залучає до художнього репортажу документальні свідчення, зосереджуючи увагу на мовцеві й зображуваному ним середовищі.

Художній репортаж «Над прірвою в іржі» П. Стеха базується на двох наративних рівнях (суб'єктивному та голосах інших персонажів). Епіграфом до тексту стала алюзія (з паратекстуальним відтінком, за Ж. Женеттом) на славнозвісну фразу французького короля Людовіка XIV: «Держава – це я».

Новоутворений варіант по-стехівськи винесено до всього тексту: «Електричка – це я». Пізнання транспортного сполучення ототожнюється з постаттю мандрівника. Образ реального світу фігурує в художньому репортажі як віддзеркалення непривабливого стану довкілля: «Сміття, яке тяглося від теплотраси, лежало й далеко за межами міста – майже по всьому маршруту, а обабіч колії – цілі острови» [180, с. 146].

Оповідь характеризує специфіку «его-документа». П. Стех, дотримуючись автобіографічного пакту, вирушає з Харкова на захід, оприявнюючи й подорожніх: «Нас у вагоні четверо: я, пара поруч і хлопець за десятком метрів від нас» [180, с. 9]. Мандрівник із точністю фіксує маршрут подорожі і стан фінансів: «У підрахунках: 176 гривень 90 копійок на квитки; 3 доби в дорозі; 10 електричок; 11 міст; 7 областей, безліч людей і декілька аргументів у відповідь на питання, чому я ніколи звідси не поїду» [180, с. 42].

Подорожній є активним учасником діалогів в електричках. Жінка, нещаслива в заміжжі, бажає оповідачеві бути задоволеним своїм вибором і називає його справжнє ім'я: «– Павло! Ніколи не зраджуйте! І хай вас ніхто не зрадить» [180, с. 143]. У діалозі з тимчасовими пасажирями з'ясовуються деталі життя письменника.

На молдавському пропускному пункті реципієнт дізнається про рід діяльності автора-мандрівника: «– Журналіст? Покажи посвідчення. – Не маю посвідчення. Ось книга є, – дістаю з рюкзака книгу зі своїм репортажем, яку взяв, щоб із її допомогою якось потрапити в кабіну до машиніста одного з потягів (спроба ця, між іншим, урешті провалилася)» [180, с. 122]. Отже, оповідач зображує людей, відчуває настрої суспільства, вміло інтерпретує.

Передано специфіку мовлення людей, які зустрічались на шляху репортера-мандрівника: «– Кажецца, хтось заблудився?.. – сміється дідок у залізничному жилеті, стискаючи в зубах недопалок, і перевертає відро з непотребом собі до мішка» [180, с. 51–52]. Автор спостерігає за пасажирями, уважно слухає їхні коментарі: «– Я сюди на роботу вже 14 років їжджу, а вокзал

іще до мене такий стояв, нещасний, обідраний. Сергій розглядає миколаївський вокзал, який дійсно виглядає хворим» [180, с. 151].

Голоси інших персонажів у художньому репортажі «Над прірвою в іржі» П. Стеха оприявнюються в діалогах, презентують соціокультурну позицію спільноти та всебічно розкривають строкату образність мови актантів: «– От байстрюки! Позамальовували всю, – хитає головою дід, розглядаючи написи ... – Та хто його знає... То ж скільки грошей треба мати на ті аерозолі?..» [180, с. 94]. Репортерська обсервація за мовленням людей розкриває можливості лінгвістичної і психологічної антропології, які характеризують соціальну ідентичність і презентують ментальність мовців. П. Стех не залучає до твору документів. Основними прийомами наратологічної концепції є авторська оповідь, підкріплена референційним пактом і голосами інших героїв тексту.

Отже, в художніх репортажах нараційний складник поетики переважно складається з трьох рівнів – оповіді автора, голосів інших оповідачів (свідки, учасники подій), документальних згадок (матеріали з місцевих газет і книг). Автобіографічний і референційний факт слугують підтвердженням реальних подій, правдивості інформації, викладеної у двох інших рівнях нарації.

2.3. Специфіка часопросторового континууму

Сучасним творам притаманний авторський хронотоп, для якого характерні суб'єктивність і нівелювання традиційного розуміння часу та простору [див. 117, с. 87]. Питання авторського хронотопу художніх творів розглянула Н. Копистянська, а Д. Лихачов запропонував термін «авторський час».

Категорії простору та часу в художньому репортажі неможливо розглянути з позиції традиційного підходу до часопростору художнього твору, оскільки маємо справу з нефікційним текстом, увиразненим внутрішньотекстовими – інтертекстуально-інтермедіальними зв'язками.

Просторово-часові параметри є взаємозалежними й невіддільно пов'язані з особистістю оповідача. У роботі застосовуємо типологію часопросторових відносин, узагальнену Е. Циховською. Дослідниця визначає такі їх типи: домінантний, географічний (географічні назви, ландшафт), символічний, міфологічний, чарівний (у ньому щось постійно відбувається), побутовий (рух виключається), реальний та уявний, фізичний (обмежений/необмежений, замкнений/відкритий), соціальний, внутрішній, зовнішній і перцептуальний часопростір (утворюється із двох рівнів – сну і глибокого гіпнозу) [див. 203, с. 7].

Географічний часопросторовий континуум пов'язаний із рухом і топографічними знаками. У літературознавстві мотив дороги широко відомий іще з доби Київської Русі (перші згадки про мандрівну літературу віднаходимо в паломницькій літературі). Подорожнє письменство, за словами Т. Гаврилів, є близьким до спогадового, адже людина здавна подорожує у двох часопросторових площинах – у внутрішній (наодинці з думками) та зовнішній (безпосередньо фізично). У подорожній літературі є можливість переміщення у трьох часових вимірах – минулому, яке реалізується крізь теперішнє і продовжується у майбутньому, що дає підстави говорити про лінійність часу.

Рух оповідача у просторі розгортає сюжет художніх репортажів, які здебільшого включають дорогу, але зрештою автори зосереджуються на описі події та місця її локалізації. Простір у художніх репортажах утворений із кількох площин: дорога (мандрівка) і безпосередньо топос, зображуваний автором. Принагідно зазначимо, що автори активно послуговуються «формулою подорожі» [248, с. 73–74].

У художніх репортажах, присвячених дев'яностим рокам, поєднуються елементи географічного, реального, фізичного та соціального часопросторів. Темпоритм у художніх репортажах Л. Белея, М. Беспалова, В. Івченка та О. Криштопи представлено в заголовках із тотожним початком «Ліхіє дев'яності...». У теперішньому часі автори почасти ретроспективно повертаються в минуле, ставлення до майбутнього часу виражається

неоднаково: «Мабуть, нам знадобляться, як мінімум, сорок біблійних років, щоб втекти від усіх азazelів трансформації і перестати створювати самим собі пустелю» [13, с. 360]; «Ще нещодавно радянське місто показало, як можна по-справжньому любити Україну та віддавати їй всього себе» [14, с. 253]»; «...90-ті ж Суми закінчували звичайним східним містом зі слабкою економікою і радше лівими політичними вподобаннями» [59, с. 263]; «Дев'яностих немає, як немає минулого і майбутнього, немає навіть теперішнього, є тільки безперервна безліччю чинників зміна всього» [90, с. 300].

Локуси в художніх репортажах переважно урбаністичні – «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова – вулички Дніпра, «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка – вулиці Сум, «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи – вулички Івано-Франківська, «За день до Дебальцевого» Є. Гончарової – Артемівська (з 2016 р. – Бахмут), у «Санітарній зоні» Д. Казанського вулиці Єнакієвого, «Чернігівській справі Лук'яненка» В. Курико – Чернігова, «Петлі Апеннінського черевики» В. Молодія – вулички Мілана, «Стрий і старий» О. Гавроша – вулиці Стрия.

Осібними є локуси в художніх репортажах О. Криштопи «Україна: масштаб 1:1», П. Стеха «Над прірвою в іржі», де представлено різні куточки України, Є. Подобної «Закарпатський легіон» – передню лінію оборони.

У творах простір дев'яностих років визначили дві основні ознаки: розгубленість і переорієнтація суспільства на новий робочий ритм. Несподіванкою для людей, які мали радянський варіант поведінки, стало заняття торгівлею певних привілейованих груп населення (учителів, лікарів). Процес соціального розшарування поступово досягав масового ефекту: усі «... підробляли де тільки могли і чим тільки могли» [13, с. 150]. Відтак викристалізовувалась соціальна нерівність: не кожен зміг швидко зорієнтуватись у швидкоплинному часі після звичного темпу життя. Локус базару є спільним реальним простором у творах Л. Белея, М. Беспалова,

В. Івченка та О. Криштопи. Характеристики базару визначаються з позиції фізичного часопростору, властивими рисами якого є необмеженість і відкритість. Письменники наголошують на специфічному розміщенні осередків торгівлі: у Дніпропетровську базар замінили «...усі вулиці, парки та сквери, стадіони та виставкові комплекси, підземні переходи та платформи електричок» [14, с. 35], у Сумах «...всі кинулися торгувати, і ось уже біля Центрального ринку виникла стихійна торгівля непродовольчими товарами» [59, с. 75], в Івано-Франківську місця торгівлі описано лаконічно – «...базар тоді був скрізь» [90, с. 12]. Акцент зосереджено на думці, що в період розпаду Радянського Союзу люди різних професій змінювали життєві пріоритети: професійна гідність поступалася бажанню вижити в часи безробіття, економічної кризи й товарного дефіциту. Автори прагнули через ретроспекцію зобразити простір базарного життя, досягаючи документального ефекту.

Л. Белей та О. Криштопа наголошували, що в Ужгороді та Івано-Франківську існували базари двох типів: продуктовий і речовий. Визначальною рисою базарів була можливість практично переконатися в якості товару: «А дайте мені попробувати отой сир і оту ковбасу» – ця фраза сприймалася абсолютно буденно» [13, с. 173]. Автори відтворили фрагменти соціального часопростору, показуючи міжособистісні стосунки людей на базарі.

З локусом кордону пов'язана діяльність українців у 1990-х рр. Кордон одночасно асоціюється з лексемами «рідний» і «чужий». Мотив руху населення розгортається через згадки про цей межовий простір. Ужгородці після проголошення незалежності України зосередилися на новому способі заробітку грошей («...через кордон стрибали короткими човниковими стрибками і дедалі частіше почали перестрибувати довгими, заробітчанськими» [13, с. 238]). Показово-логічним є розмірковування автора про невпинну діяльність українців.

Кордон і можливості віддаляли людей від дому, водночас наближаючи до нього. У творі Л. Белея дрібна транскордонна торгівля пояснювалась близькістю міста до кордону, що дозволяло вигідно продавати залишки «совєтських»

товарів у Польщі, Угорщині та Румунії. В. Івченко локусу кордону присвячує розділ із промовистою назвою «Кордон годує». Географічна близькість до Росії, нерозірваність соціальних зв'язків із росіянами призводила до утворення міфу про «дружбу народів», розвінчання якому необхідно були роки. Водночас простір кордону перетворився на пункт нелегальної торгівлі іноземними товарами: «З набуттям Україною незалежності Суми несподівано стали прикордонним містом, а частина сумчан зайнялася контрабандою» [59, с. 147].

У творі «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова соціальний хронотоп розкривається крізь призму сутності трьох типів свідомості: імперської, радянської та патріотичної, які викристалізувались у міському просторі в чітко визначені часові проміжки.

Підтвердженням правдоподібності сумського часопростору в 1990-х рр. є реальні індустріальні локуси: «Два найбільші підприємства Сум НВО ім. Фрунзе та «Сумхімпром» спромоглися вистояти, врятувавши економіку міста від повного колапсу» [59, с. 96]. Після розпаду СРСР люди втратили робочі місця у зв'язку з тим, що підприємства масово згортали роботу, і тільки ці промислові виробництва краю підтримували суспільство й економіку регіону.

У художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи географічний часопросторовий континуум розпочинається зі згадки локусу вокзалу, що характеризує його як проміжний простір. Реальність часопростору міста підтверджує суб'єктивність оповіді, автор із власного досвіду розповідає, що «...Франківськ – маленьке місто, з краю до краю його можна подолати максимум за годину. Однак щоб пройти його на 20 років назад, потрібно більше зусиль» [90, с. 13].

Формування реального та географічного часопросторів у художніх репортажах Є. Гончарової та Є. Подобної відбувається за допомогою суб'єктивних координат часу та простору. Реальність простору війни постає в художньому репортажі у кількох паралельних планах: «...від безпосередніх

вражень бійців («фронтової зони») до драми місцевого населення та біженців, до трагедії безневинних жертв» [145, с. 134].

Категорії географічного часу й простору означаються Є. Гончаровою з першого рядка твору «За день до Дебальцевого» й засвідчують осмислення подій із урахуванням травматичного шоку: «У кожного, хто пережив війну, є свій особливий відлік» [44, с. 241]. О. Пухонська визнає, що війна формує «... простір, у якому індивід завжди ходить поруч зі смертю» [155, с. 94]. Військові й цивільні стають жертвами війни, а перебування в зоні бойових дій або на прифронтовій території зводиться до щасливого чи трагічного випадку долі.

У художньому репортажі «День після Дебальцевого» Є. Гончарова намагається донести, що «...відбувається на Донбасі через історії людей. Я хочу закінчення війни. А вона закінчиться тоді, коли не буде ненависті один до одного» [224]. Наративи воєнного часу формують загальне негативне уявлення однієї нації стосовно іншої, зважаючи на низку суспільно-політичних подій.

Реальний часопросторовий континуум виражено суб'єктивізацією оповіді. Авторка народилась і працювала до 2014 р. в Артемівську. У творі точно фіксується дата, коли репортерка повернулась додому, щоб допомагати тим, «...хто опинився в лютому 2015 року на вістрі “перемир’я” в районі містечка-станції Дебальцеве» [44, с. 241]. Події художнього репортажу розгортаються у прифронтовому місті, що «...прийняв весь перший біль Дебальцевого, здригнувся від масштабу трагедій. І від мужності, стійкості, чуйності, людяності» [44, с. 241]. Оповідь пронизана болем і фактами про те, «...якою насправді була „...найвдаліша операція виведення військ”, і як Артемівськ приймав тих, що вийшли з оточення» [224]. Авторка показує, що життя в містечку продовжується, попри воєнні дії люди намагаються жити у звичному режимі: «...Вулицями міста спокійно ходять люди. Діти поспішають до школи, хтось вигулює собаку» [44, с. 241]. На противагу повсякденній метушні людей, час по-іншому триває для бійців в іншому локусі («...У шпиталі з кожним днем дедалі більше поранених» [44, с. 242]).

Постійний рух військових машин не припиняється з місць відкритого простору, типових для військового побуту. Описано, як із розбитої траси Дебальцеве-Артемівськ прибувають «„таблетки” начмедів і авто волонтерів, які возять поранених і хворих у госпіталь» [44, с. 242], а «...власники одного з таксі скасували всі замовлення: машини полетіли на трасу підбирати хлопців. Підключалися звичайні мешканці» [44, с. 248], оприявнюючи патріотичну позицію громадянина, спрямовану на консолідацію зусиль у боротьбі з ворогом.

Є. Гончарова час воєнної дійсності окреслює дієслівними формами з ознакою темпоральності («розвісили», «прооперували», «ридала», «зробили», «принесла» тощо). У такому просторі смерть і везіння чатують на кожного пораненого. Достовірність оповіді підсилено суб'єктивністю вражень: «Важких поранених тягнуть хлопці з медроти на ношах по лікарняних сходах» [44, с. 243]; спостереженнями авторки-волонтерки: «І, не змовляючись, потягнулися люди, яких тоді ще ніхто не називав волонтерами» [44, с. 244].

Письменниці вдається зобразити простір війни, який супроводжується шоком, стражданнями поранених, емоційним вигоранням, дезорієнтацією у просторі й часі: «Місто стало наповнюватися військовими. Зі зброєю, без зброї, голодні, брудні, замерзлі, багато хто глибоко шокований від того, що вони бачили, виходячи з оточення» [44, с. 248]. Оповідачка конкретизує місця, яка зринають у спогадах: «На вокзалах ночують дуже багато людей: хто з Попасної, хто з Чорнухиного, хто з Дебальцевого» [44, с. 250], наголошуючи на зміні фізичного буття людей. Втеча від війни – це історія врятованих людей, котрі прагнуть отримати свободу.

У творі простежується суспільний аналітичний меседж: «...У цей час в Артемівську зрозуміли: Дебальцеве здають» [44, с. 248]. Зневіра з'являється у тих, хто орієнтується на «готові висновки» інших, не бажаючи самостійно з'ясувати правду.

Розуміння часу та простору для контужених військових зливається воєдино, тому з їхніми рідними спілкуються волонтери, повідомляючи місце і

час. Через спілкування волонтерів з рідними поранених і контуженими оприявлено участь травмованого в реальному житті: « – Ні, живий. Так, у лікарні. Усе буде добре, пишіть смски!» [44, с. 246].

Є. Гончарова увиразнює воєнний наратив згадкою про двір лікарні, який охороняли автоматники, уберігаючи людські життя, адже «...у ньому сотні контужених і легкопоранених солдатів – чекають евакуацію на Харків» [44, с. 250]. Той, хто зустрівся з кулею чи вогнем на полі бою, втратив надію на можливість сповна відплатити ворогові. Розповідаючи про жертви війни, численні скалічені долі хлопців і дорослих чоловіків, що стали на захист державних інтересів, репортерка стверджує, що ціна війни – непомірна.

У межевому стані опиняються і поранені, і лікарі, яким доводиться рятувати людей життя ціною власної виснаженості й життя. Буттєвий вимір на війні у кожного свій – репортери фіксують його, бійці відчують, лікарі опиняються в ньому, а постраждалі проживають його.

Темпоральність в художньому репортажі зображено дискретно («рік», «місяць», «дні», «години»). Урбаністичний простір презентують реальні локуси: «вулиці», «вокзал», «двір лікарні», «дороги», «траса Дебальцеве-Артемівськ», «шпиталь / лікарня», «сходи», «ліфт», «палата», «коридор», «намет».

Географічний часопростір розгортається в зоні бойових дій, і зображений Є. Podobною з метою фіксації фрагментів російсько-української війни. Показ «чужих» у воєнному просторі розкривається в діалозі з командиром: «– Де вони? – запитую командира за кермом» [148, с. 61], уточнюючи місцезнаходження бійців ворожої армії.

Рух сюжету представлено описом процесуальності джипа і зміну простору: «...звертає з траси на поле» [148, с. 61]. Письменниця точними метафорами передає панораму зруйнованого простору Зайцевого: «Як зуби хижої тварини, замість даху, з будинку стирчать шматки побитого снарядом шиферу й дерева» [148, с. 63]. Очевидно, кореспондентка обирає функції «... мікродеміурга доби тотальної поінформованості, який заступає своїм

об'єктивом і диктофоном» [178]. Простір війни передано номінативними реченнями в описах локусів: «Позиції. Темно так, що пересуватись доводиться ледь не навпомацки» [148, с. 66]. Розчинення простору відбувається крізь призму індивідуального досвіду: «Я не знаю, скільки це триває: у такі моменти хвилини стають довгими й в'язкими, наче ртуть» [148, с. 68].

Пережиті хвилини на військовій позиції постають на папері в новому ракурсі: «Від снарядів земля здригається й починає сипатись мені на каску. З кожним таким прильотом серце підстрибує, тіло саме забивається в найнебезпечніший закуток» [148, с. 68]. Трагедію війни увиразнено описом фізичних відчуттів: «Кілька разів стрілянина повторюється. Від забігань-вибігань у бліндаж і вповзань я вже вся в землі, грязюці й тирсі» [148, с. 70].

У художньому репортажі Є. Подобної часові рамки охоплюють одну добу. Простір шляху моделюється через зазначену часову характеристику: «Тривалий час ми їдемо мовчки. Я все дивлюсь на терикон і відчуваю легке тремтіння в ногах. Ще трішечки, ще зовсім трішечки» [148, с. 62]. Авторський наратив передає суб'єктивне ставлення до просторово-часової організації спогадів.

Часовий відрізок представлено опосередковано, за допомогою екфрастичної структури: «А з-за нього (терикону – М. К.), проступаючи в передвечірньому тумані, виглядають перші будинки окупованої Горлівки» [148, с. 61]. Візуальна картинка формує уявлення про темпоритм і простір. Є. Подобна вказує на пору року, коли відбувались події: «Нарешті ми ховаємось за вже майже обпатраними осінню деревами» [148, с. 62].

Особливістю параметрів часу в художньому репортажі є його просторово-візуальна характеристика, виражена суб'єктивними спостереженнями репортерки: «...на вулиці вже майже зовсім стемніло, пора йти на «нуль» [148, с. 65]. Реальність на війні характеризується непевністю ситуації й орієнтуванням командира в часі: «– Вдень у нас більш-менш спокійно, прилітає, звісно, але не так масовано, а от щойно стемніє – починається

«діскатека» [148, с. 65]. Очевидно, що кінця російсько-української війни не очікується.

Вихід із укриття Женя розглядає з позиції людини, яка вперше опинилась на війні. Нагнітаючи ситуацію описом нічного пейзажу та звуками «мертвої» тиші, вона передає фронтове життя військових в окопах: «По дорозі мовчимо, у темряві чути лише наше дихання й шурхіт дрібних камінців під берцями Діджея <...> На вулиці тихо, дуже тихо. На небі крізь хмари прорвалися перші зірки» [148, с. 66]. Зображення тиші та емоційного стану героїні досягається точно вивіреними відчуттями та лаконічним змалюванням пейзажу.

Природний час словесно конкретизовано з орієнтацією на уже добре знаний локус: «Той самий пост. Ніч добігає кінця, і нарешті можна роздивитись усе нормально» [148, с. 73]. Хвилини прощання, на думку головної героїні, «... значно страшніше, ніж вибухи» [148, с. 75]. Репортерка замислюється над долями тих, які залишаються на передовій і живуть мирним життям.

Є. Подобна розмірковує про швидкоплинність життя і його втрати. Війна дає змогу осмислити антонімічні пари буття: війна / мир, свій / чужий, життя / смерть: «У бліндажах, гріючись біля буржуйок, під вогнем російської «арти», у місці, де все може урватись за мить і назавжди» [148, с. 75]. У думках головної героїні водночас прочитується внутрішнє занепокоєння й розуміння того, що людина є маленьким гвинтиком у складному механізмі воєнного протистояння.

О. Гаврош назвою художнього репортажу «Стрий і старий» презентує міський топос і образ батька. У творі поєднується географічний, реальний і внутрішній часопростір. У нашій статті [115] у порівняльному аспекті розглянуто фізичну та метафізичну подорож у художньому репортажі О. Гавроша, зокрема метафізичний спосіб подорожування (внутрішній). Реальність часу простежується в конкретизації часового проміжку, коли письменнику довелося відвідати місто: «Стояв такий же гарячий липень» [31, с. 124]. Образ часу виражено словесно, апелюючи до природного вияву

ритму дня: «Час спливає непомітно. Сонце поволі втрачає життєдайну силу. Насувається приємна прохолода» [31, с. 149].

Незмінним елементом подорожі є мапа, яку придбав автор задля орієнтації на місцевості. Екфрастичною структурою вербально означається прагнення оповідача пізнати місто: «Я вдивлявся в карту Стрия, куплену на залізничному вокзалі, і пробував збагнути це місто, яке сотні разів проїжджав, але в якому довелося побувати лише двічі» [31, с. 124].

Внутрішній час і простір – у думках О. Гавроша: «Цікаво, чи батько купався у Стрию? Адже тоді теж було літо. Літо, либонь, 1965 року» [31, с. 134]. Автор характеризує міський простір, апелюючи до його тривалого періоду існування: «Усе тут дихало життям і водночас мало відбиток півстолітньої давнини» [31, с. 126].

У художньому репортажі «Санітарна зона» Д. Казанського описано географічний часопростір Єнакієвого («...одне з найбільш екологічно небезпечних міст екологічно небезпечної Донецької області» [63, с. 243]). Мета цього відрядження – здійснити репортерське розслідування, яке стосуватиметься екологічних проблем краю («...страшна реальність, матеріалізований кошмар» [63, с. 237]), соціальних проблем енакіївців («Аналогічні за розміром міста, де немає подібних промислових велетнів, не тільки не вмирають від голоду, але навіть виглядають успішніше і чистіше» [63, с. 252]).

У назві «Санітарна зона» є вказівки просторових координат. Переміщення оповідача до міста експлікується крізь уточнення топосу та часу причини: «З тих пір, як він (тобто В. Янукович – М. К.) став президентом, я бував у цьому місті стільки разів, що вже відчуваю його своїм» [63, с. 240].

Візуально виразним видається образ міста, описане загальними штрихами. Це, за запевненням «я»: «Класичне провінційне місто зі своєю атмосферою, своєю метафізикою» [63, с. 238–239]. Санітарною зоною вважається територія не придатна для проживання, а люди перебувають у Єнакієво, наче «...живуть у санітарній зоні, смузі відчуження» [63, с. 244].

Заборонена зона донедавна асоціювалась у пересічного українця з Чорнобилем, першою екологічно небезпечною 30-ти кілометровою зоною.

Фізичний часопростір представлено в описах обмеженого й закритого простору. Завод, розташований у центрі міста, є втіленням закритого простору і створює проблеми жителям: «Єнакіївський металургійний завод стирчить у самісінькому центрі міста, у низині, і житлові квартали підступають до нього впритул буквально з усіх боків» [63, с. 244]. Негативна конотація за місцевим заводом зберігається. В одному випадку – «...це величезна брудна потвора» [63, с. 237], в іншому – «... величезний фантасмагоричний замок казкового лиходія. У печах його згорають людські долі» [63, с. 256].

У фокусі реального часу та простору – завод «повільний концтабір», який «...поступово скорочує чисельність городян, працює без зупинки, брязкає, гупає, вивергає сірку і дим» [63, с. 256]. За спостереженнями «я», в індустріальному топосі «...за роки сказаної індустріалізації вивівся фактично новий тип людини – людина техногенна» [63, с. 242], що демонструє негативну динаміку розвитку регіону загалом.

Соціальний час і простір пов'язуються не лише зі згадками про життя в соціальному середовищі, а й мотивами ймовірної смерті. Замість того, щоб виявити силу духу й непокори (лексемами-сигналами є «тут» і «скоріше») «...люди тут готові скоріше вмерти, ніж пересилити лінощі та страх перед людьми в піджаках, змусити владу виконувати закони» [63, с. 256]. Оповідач співвідносить дві пори року, щоб показати, як впливають викиди заводу на стан природи та населення: «...у сиру, осінньо-зимову погоду тут теж трохи легше. Труїть тільки завод. А ось в літню спеку відчутно додається – вітер здуває його з дахів і дерев, піднімає із землі» [63, с. 244].

Дискретність простору – властива ознака художнього репортажу, яка проявляється в авторських повідомленнях чи уточненнях історії міста, способу життя, опису процесів виробництва на фабриці, його жителів. Маркерами закритого простору є місцевий інфернальний металургійний завод, кілька шахт

«в агонії» [63, с. 239], кліті з гірниками, доменні печі, які виробляють метал; дореволюційні будинки під заводськими парками; покинуті домівки.

Часова єдність «теперішнє–минуле–майбутнє» переплітається. Теперішнє характеризується за допомогою часових слів-сигналів «повільно і довго»: «Літні люди, як і їхнє житло, в наших широтах традиційно помирають повільно і довго» [63, с. 247–248]. Згадки про минуле зринають в описах розбудови робітничих кварталів: «Робітники рили землянки і будували халупи біля самих цехів, щоб було недалеко ходити на роботу» [63, с. 245]. Майбутнє прогнозується асоціацією Єнакієвого з живою істотою, яка живе сама по собі: «Єнакієве не живе, воно саме доживає, рухається до чогось темного, поганого» [63, с. 248]. Проблеми промислових районів міста передаються описами непривабливих локусів: «Стіни будинків, дашки, бордюри тут вкриті брудно-чорним нальотом» [63, с. 244].

У назві художнього репортажу О. Криштопи «Україна: масштаб 1:1» заковано зображення всієї України. Іntenція шукань криється у формулі просторової антропології оповідача твору О. Криштопи – «...знову дорога, знову Україна» [91, с. 12]. В одному з інтерв'ю автор стверджував, що «...у центрі моїх репортажів – людина» [138]. Отже, час і простір у художньому репортажі пов'язаний із особою.

О. Криштопа, подорожуючи країною, презентує реальні темпорально-локативні рамки («Дорога в нікуди», Схід 2016 р., Донецьк, 2017 р., Крим, 2004 р.). Картографія мандрівок і відряджень охоплює низку великих і малих українських міст: Дніпропетровськ, Запоріжжя, Івано-Франківськ, Київ, Кіровоград, Косів, Макіївка, Одеса, Пирятин, Полтава, Ужгород, Чигирин і інші. Поїздка письменника повторюється за типовим розкладом: «...пакую у наплічник необхідний мінімум речей, викурюю на кухні сигарету з кавою і виходжу в ранковий морок, де на мене чекає робоче авто» [91, с. 12].

Просторові ознаки наявні в описах природних явищ, які передають авторське відчуття безнадійності у східному регіоні: «Коли дує пекучий вітер зі Сходу ... Вітер приносить відчуття безвиході і тупої агресії» [91, с. 40].

Навколишня дійсність вражає непривабливістю й нерозвиненістю, нагадуючи промислову зону: «З глухого і рівного поля, де росте тільки бур'ян, стирчать терикони» [91, с. 30]. Увиразнено оповідь пейзажними вставками для точнішої характеристики регіону.

У художньому репортажі О. Криштопа порушує питання локусу дому. Дім для оповідача набуває межового статусу: «...якраз десь між Галичиною (мамина рідня), Донбасом (звідки родом прадід Іван Криштопа) і Сумами (звідки прабабця Марфа Пушкар)» [91, с. 358], саморепрезентуючи свій родовід. Автором керує, як він зізнавався у творі, «...приховане бажання подивитися на себе з боку і хоч щось побачити» [91, с. 127].

У післямові до тексту анафоричною структурою «Моїй доньці скоро 12. Вона...», повтореною п'ять разів, підсумовується батьківство, осмислюються стосунки з донькою, прогнозується її майбутнє.

«Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико репрезентує реальний топос. Простір пам'яті про Л. Лук'яненка поєднує минуле та сучасне. Авторка зазначає, що «...у день смерті Левка Лук'яненка Чернігів знову стривожила пам'ять» [94, с. 389]. Виявляється, місцеві депутати вирішили вшанувати пам'ять дисидента, перейменувавши вулицю, на якій він жив півтора року до другого ув'язнення. Часова єдність тріади минулого – теперішнього й майбутнього прив'язана до життя політв'язня.

Представлення дійсності відбувається крізь подвійну нарацію, зумовлену зміною часопростору. Відтворення цілісного образу Л. Лук'яненка потребувало заглиблення в час і простір минулого. В. Курико перемижує події сучасного Чернігова 2018 р. і минулого, фіксуючи 1976, 1977, 1978 рр.

Реальність часового континууму оприявнюється вказівкою на січень 1976 р., де «...у квартирі на сьомому поверсі кооперативної дев'ятиповерхівки з білої цегли» [94, с. 394] оселяється Левко Лук'яненко після п'ятнадцятирічного ув'язнення. У творі побіжно згадується й інший локус, у якому перебував учасник українського національного руху – Владімірська в'язниця як згадка про місце ув'язнення. В'язниця відома суворими умовами утримання

політичних в'язнів і особливо небезпечних осіб. Закритий локус презентує чернігівський відділ поліції, куди дисидент щомісяця повинен був приходити після звільнення.

Художній репортаж В. Молодія «Петлі Апеннінського черевика» розкриває проблему заробітчанства, українців. На переконання Т. Гаврилів, заробітчанство залишається «...одним із найпоширеніших різновидів сучасного подорожування, зокрема, українців» [30, с. 28]. Подорож, як незмінний складник художнього репортажу, відіграє важливу роль у сюжеті. Назва художнього репортажу акцентує на реальному просторі, конкретизуючи місце оповіді – Апеннінський півострів. Оповідач здійснює рух у конкретно заданих географічних координатах. Здогадуємось, що події відбуваються в цей час. У назві символ петлі засвідчує тяжке становище заробітчан в Італії. Художній репортаж розпочинається розділом «Non ci conosciamo» (з італ. «Ми не знайомі»), у якому автор викладає причини власного вибору та життєвий шлях до моменту виїзду за кордон.

Просторову організацію Мілана, куди потрапляє «я», презентують різні рівні життя італійців: заможні дорогі будинки недалеко від собору Duomo та вулички, бари, де головний герой зустрічається з заробітчанами. Життєві перипетії українців простежуємо крізь призму картин реальних ситуацій.

Активна фаза хронотопу виявляється в низці дій оповідача: пошук роботи в різних місцях в Україні, виїзд за кордон (Чехія, Польща, Італія), зустріч із троюрідним братом Іваном у Мілані, робота в старовинному міланському будинку, поїздка в метро, пошук роботи в місті, зустріч із паном Василем на міланському вокзалі, пошук безкоштовного прихистку на ніч, відвідування карітасу, стояння в черзі за їжею тощо.

Опинившись у незнайомій країні, головний герой прагне утвердитись у ній, хоча б фізично. Локус кімнати, як «я» винаймає із трьома хлопцями, символізує бажання оповідача знайти своє місце в чужому краї. Автор конкретизує час, коли змінилось місце роботи оповідача: «...був березень, італійці заздалегідь готуються до спеки» [129, с. 148]. До цього часу він мав

тимчасові підробітки: садівництво, ремонт віконних жалюзі тощо. Рух В. Молодія містом визначав текст есемески, яку щовечора надсилав Паоло; безробіття змушувало головного героя знайомитись із міським простором: «... час минав у бродіннях вулицями Мілана» [129, с. 150]. Головний персонаж із іншим українцем Мішею «...каталися містом у пошуках роботи, а ввечері говорили на найрізноманітніші теми» [129, с. 153], намагаючись згаяти час і краще познайомитись з новим місцем життя. Простір і час для емігранта іманентно відчувається. Довірливі стосунки за кордоном вибудувати складно, особливо у просторі з помітними рисами мультикультуралізму. Отже, часопросторовість у репортажі втілює рух оповідача за кордоном, допомагає окреслити його цілісний образ, показати спосіб життя українця-мігранта.

У художньому репортажі «Над прірвою в іржі» П. Стеха наявні специфічні хронотопічні ознаки. Автор стилізує текст під географічно-реальний часопросторовий континуум, укрплюючи елементи перцептуального. У творі топографічно об'єднано різні напрямки «Укрзалізниці» назвами чотирьох сторін горизонту: «Північ», «Захід», «Південь» і «Схід», згідно з якими оповідач і проклав чотири маршрути, охоплюючи український географічний простір.

Письменник коментує особливості руху та вказує на деякі зміни в маршрутах. Перший маршрут мандрівки українськими станціями на північ «... закінчується на Ковельському вокзалі» [180, с. 42], а другий маршрут «... електричками закінчився тут, у Чернівцях, півроку тому. Тоді я не знав, що в країні існують приміські потяги, в які можна потрапити лише із закордонним паспортом» [180, с. 116]. Третій продовжується з Чернівців, а останній починається із Мелітополя, уточнюючи дату, «...як-не-як починаю свій четвертий маршрут електричками 9-го травня» [180, с. 164].

У П. Стеха вираження часопросторових координат розпочинається з моменту початку його мандрівки: «...на годиннику 7:40 ранку, на календарі 28 листопада. Наш потяг приміського сполучення викочується за межі Харкова. На захід» [180, с. 9]. Локусами-вказівками постійного руху оповідача є

лаконічні описи українських вокзалів, які порівнюються: «Вокзал у Ворожбі красивий» [180, с. 19]; «Вокзал у Житомирі не такий затишний і малолюдний, як у Ворожбі» [180, с. 29]; «Вокзал в Олевську чудернацький що зовні, що всередині» [180, с. 36].

Час і відстань у подорожі П. Стеха взаємопов'язані: чим неспішніше рухаються електрички до останньої платформи маршруту, тим повільніше плине час, автор глибше пізнає українську дійсність: «Надворі 30 листопада й перші морози. Ми сунемося від Житомира на Північ, углиб Полісся» [180, с. 32]; «В Олевськ ми приїжджаємо опівдні, й до наступної електрички в мене п'ять годин» [180, с. 35]; «Вже зовсім поночі, о 22:15, прибуваємо до Воловця» [180, с. 87]. Авторський спосіб фіксувати реальний простір і деталізувати час допомагає досягнути документальної точності.

Письменник застерігає, що в електропотягах, які рушають вночі, людей грабують: «У нічних електричках краще вести нічний спосіб життя і не нехтувати сном» [180, с. 175]. У цьому фрагменті простір електрички обмежений і уточнюється нічним часом.

Транспортний засіб відіграє не останню роль у часових і просторових зв'язках. П. Стех зосереджується на кількох характеристиках електричного потягу: соціальній ролі – «...електричка – рекреаційна зона, єдине місце між роботою вдома й роботою на роботі, де діє право на відпочинок» [180, с. 33]; уточнюючи маршрут – «...електричка рухається у бік кордону» [180, с. 117]; специфічному рухові: «Наш потяг уже стоїть посеред поля хвилин двадцять: пропускає товарняк» [180, с. 182]; можливостях руху – «Електричка запізнюється вже на п'ятнадцять хвилин» [180, с. 62].

Сон оповідача представляє перцептуальний часопростір. П. Стех застосовує інтермедіальний прийом, передаючи зміст сну: «Нагадувало це документальний фільм. Галявина всіяна величезними кістками, на якій пасуться динозаври. Закадровий голос розповідає про кістки, заховані глибоко в надрах землі ... Я падаю в цю прірву і прокидаюся, щось викрикуючи, чим звертаю на себе увагу ближчої половини вагону» [180, с. 24]. Оніричний стан дозволяє

краще пізнати оповідача, фактори, які зумовили цей стан у чіткому часі та просторі. Очевидно, за характером він – допитливий шукач пригод. Не дивно, що через власну цікавість оповідач уві сні потрапив у яму, адже бажання побачити кістки спричинено можливостями оніричного стану.

Мандрівник подає лаконічні описи пейзажів: «...у сутінках небо виглядає, як вечірній сад перед великоднем – виділений вапном знизу й темний гущавиною вгорі» [180, с. 107], нотує переконливий образ часопросторових характеристик: «Під ногами – сніг, над головою – тепла зима, навкруги – густий туман» [180, с. 116].

П. Стех, задля увиразнення простору й часу, за принципом дзеркального відображення двічі зображує останню платформу мандрівки: «Страх дихає через розбомблені будинки, дихає через батьків, що поглядають на дітлахів, які бігають попід цими будинками. В Авдіївці багато дітей, як і дірявих будинків, – і тому важко зрозуміти, більше в міста майбутнього чи минулого. Але все залежить від того, скільки ти бачив і пережив. Поки місцеві розважають дітей на майданчиках, я рахую щілини від осколків, рахую військових і візочки на вулицях і відчуваю страх, який жене мене з цього міста <...> Я їду до покровських привокзальних ромалят, до слов'янської шарпанини між пенсіонерами й підлітками, до лиманських переселенців, які перестали їсти м'ясо тварин після того, як побачили м'ясо людей. Їду до бахмутського вокзалу, на якому пенсіонери винаймають на ночівлю електричку <...> Вони теж бігли звідси зі страхом, соромом і криком. Але криком тут не зарадиш. Тому я їхав мовчки» [180, с. 198–199]. Подвійне відображення деталей мандрівки розширює провідну ідею репортажу – пізнання української ментальності та усвідомлення ідентичності. Дзеркальність у цьому епізоді моделює просторово-часові рамки (дзеркальний варіант із пропущеними літерами, реченнями див. у підрозділ 3.1.). У художньому репортажі П. Стеха «Над прірвою в іржі» представлено реальний простір із конкретним вербальним вираженням часу.

Отже, в художніх репортажах співіснують географічний (українські і чужі ландшафти), реальний (стосується справжніх осіб, місць і подій), фізичний (обмежений/необмежений, замкнений/відкритий), соціальний, внутрішній, зовнішній і перцептуальний (навіяний станом сну) часопростори, демонструючи неоднорідність.

2.4. Прийоми інтермедіальності

Поетику художнього репортажу презентують різні мистецькі коди, що засвідчують його інтермедіальний характер. В епоху інформатизації та цифровізації суспільства спостерігається «...зміна онтологічного статусу літератури» [220, с. 4], спричинена зв'язками сучасних творів із позалітературними складниками.

На зміну поняттям «взаємодія мистецтв» і «синтез мистецтв» з'являється термін «інтермедіальність», що констатує непрості внутрішньотекстові зв'язки літератури з іншими видами мистецтва (кіно, театр, музика, фотографія, образотворче мистецтво). Вивченням інтермедіального феномену в українському літературознавстві займаються Т. Бовсунівська [16], Л. Волошук [28], Л. Генералюк [38], В. Просалова [151], Е. Циховська [202] та ін.

В. Просалова вказує на особливий статус літератури як універсального виду мистецтва, що підтверджується вмінням відтворювати будь-які мистецькі явища [див. 151, с. 19].

Інтеракція літератури з кінематографом як синтетичним видом мистецтва відбувається за допомогою кадрування й монтажу. Візуальними складниками кіномови є кадр, зміна кадрів, монтаж, ефект «рухливої» камери тощо. У творі засоби кіномови адаптуються під внутрішньотекстові правила літератури, підсилюючи власний універсальний принцип взаємодії.

Г. Клочек називав літературний кінематографізм «екраном», у якому художня візія проєктує життєвість ситуації. У кадруванні закладено багатий потенціал вираження ракурсів, простору. Кадри нашаровуються один на одного за допомогою монтажу, базуючись на дотриманні суто психологічного ефекту.

Види кадрів у творі «...статичні та рухомі, кадри-панорами, кадри середнього та крупного планів» [71, с. 38] – демонструють ступінь вираження письменницької уяви. У художньому репортажі komponуються різнопланові кадри, у яких моделюється конкретна історія. Використаний принцип монтажу допомагає тримати в пам'яті закладену картинку.

У творі «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи застосовано розповідний монтаж (за О. Брайком), коли акцент зміщується з одного плану на інший – від постаті батька оповідача до карточок на столі: «... тато схилювся над кухонним столом. Перед ним лежав пак карточок, і він швидко, не задумуючись, ставив у якихось клітинках хрестики» [90, с. 3]. Особливість монтажно́ї техніки проявляється в її описовій функції.

Рухливий кадр переорієнтовує увагу реципієнта на антагоністів декомунізації: «...площа вже кишіла людьми. Захисники Леніна зайняли кругову оборону» [90, с. 35]. Автор окреслює специфіку простору під час масових акцій.

Зображення сучасної воєнної дійсності в літературі відбувається за допомогою «...позаформатних позалітературних засобів <...> зокрема техніки побудови кінонарративів, що досягли високого розвитку, фіксуючи нові підходи в організації внутрішньотекстової єдності ідеї та форми» [124, с. 85]. Документальною переконливістю характеризуються художні репортажі, у яких авторська оповідь резонує в статичних і динамічних кадрах, створюючи ефект присутності реципієнта на місці головного героя.

У художньому репортажі «День після Дебальцевого» Є. Гончарової перемежовуються «...чорно-білі картинки, як зі старого фільмоскопа» [44, с. 241] з діалогами та вкрапленнями мовлення інших персонажів. Кожен розділ-кадр розпочинається прийомом замовчування, оформлений трикрапкою. Монтаж кадрів відбувається різкими змінами картин: «Вулицями міста спокійно ходять люди. Діти поспішають до школи, хтось вигулює собаку» [44, с. 241]. Він допомагає утримувати епізоди в чіткій послідовності, акцентуючи звичний ритм життя, попри статус прифронтового міста.

Враження репортерки від перебування в госпіталі зосереджено в короткому кадрі, у якому зафіксовано конкретний момент руху: «Важких поранених тягнуть хлопці з медроти на ношах по лікарняних сходах. Когось донести не встигають» [44, с. 243]. Динаміку дії передано кадром, коли контужених і легкопоранених «...вивозять не медичними автомобілями, яких уже просто немає, а шкільними автобусами. Лежачих укладають у прохід» [44, с. 250–251].

Статичним кадром передано портрет військового: «У коридорі лежить чоловік років 45. На ліжку комбата (так назвали ліжко після того, як там лежав Семенченко, потрапивши в аварію; тоді, навіть до катастрофи з Дебальцевим, пацієнтів було багато)» [44, с. 246–247]. Цим же кадром підсилюються характеристики людей, покликання яких «рятувати» навіть за умов прояву надлюдських сил: «Молодий лікар засинає з чашкою чаю в руках. Вони всі просто на межі: нейрохірурги пришили вісім кінцівок!» [44, с. 252].

Кадрування у воєнному художньому репортажі надзвичайно важлива для опису дійсності. Панорамним кадром зафіксовано важливу операцію з вивезення поранених до безпечного місця: «Двір лікарні оточили автоматники. У ньому сотні контужених і легкопоранених солдатів – чекають евакуацію на Харків» [44, с. 250].

Специфічне зображення воєнного середовища простежується в нанизуванні кадрів у репортажі Є. Подобної «Закарпатський легіон». Письменниця розгортає динамічний панорамний кадр дороги, конкретизуючи хронотопні ознаки: «Старенький і трохи побитий життям і осколками снарядів джип звертає з траси на поле, ревучи, наче скаржиться, що його, поважного ветерана, змушують їхати бездоріжжям» [148, с. 61].

Внутрішній стан оповідачки конструється за допомогою опису її емоційного сприйняття, фізичних відчуттів і художнього прийому замовчування: «Я все дивлюсь на терикон і відчуваю легке тремтіння в ногах. Ще трішечки, ще зовсім трішечки» [148, с. 62].

Дівчина, проїжджаючи передмістям Горлівки, словесно відтворює реальні кадри розрухи після завершення воєнного вогню: «Десь немає стіни. Десь увесь у дрібних дірках металевий паркан: саме такі “рубці” лишають осколки снарядів» [148, с. 63]. Деструктивна сила війни впливає на психіку кореспондентки. Нанизуванням кадрів демонструється цілісне уявлення про лінії бойових зіткнень. Письменниця акцентує увагу на одному з державних символів, як передвіснику наближення до тимчасових окопних «домівок» українських військових: «Нарешті на горизонті починає майоріти жовто-блакитний стяг» [148, с. 63].

Авторка круговим кадром зафіксує зустріч з іграшковим ведмедем, що став символом втраченого дитинства усіх, хто передчасно подорослішав на війні: «Обабіч дороги нас зустрічає величезний ведмідь в армійському кашкеті й темних окулярах – добряче притрушена грязюкою м'яка іграшка, – який тримає в лапах багатообіцяльну табличку “Ласкаво просимо до пекла!”» [148, с. 63]. Отже, одягнений по-військовому ведмідь із провокативним запрошенням виконує функцію підриву морально-емоційного духу ворога й слугує пересторогою для «своїх».

У художньому репортажі Є. Подобної превалює зорова фіксація образів. Важливим для репортера є встановлення зорового контакту. Погляд командира підрозділу Романа – це перше, що привернуло увагу репортерки, а художня деталь – ямочки, характеризувало його як життєлюбця. Покадровий опис зовнішності військового здійснюється монтажуванням кадрів: «З-під армійської “мазепинки” на нас із цікавістю дивляться темно-карі очі, щоки прорізають ямочки, їх видно навіть через бороду. Молодий, невисокий. На вигляд років 30» [148, с. 63]. За мир на землі йому доводиться змагатись зі смертю, хоча йому 21 рік. Керівна військова посада та війна наклали відбиток на професійні можливості голосу Романа. В окопах йому доводиться давати розпорядження, на позиціях викрикувати чи мовчати – ці коливання голосових зв'язок позначаються на їх можливостях.

На війні спостерігається тенденція до вигадування несправжніх імен (позивних). З одного боку, це спрощує процес комунікації між військовими, а, з іншого – не дозволяє ворогу дізнатись достовірну інформацію про особу. Спілкування в окопах обмежується бойовими псевдонімами, які характеризують бійців. Для своїх хлопців Роман існує під псевдо «Ді-джей», тому що він керує військовими й відповідає за початок і завершення обстрілів противника. Етимологію військового прізвиська пояснює так: «...щойно стемніє – починається «діскатека». Все як положено – і голосно, і светомузика, – сміється Роман. – А хто рулить дискотекою? Правильно – ді-джей. Тому я й Ді-джей» [148, с. 65].

Стратегія побудови репортажного сюжету полягає в тому, що «... репортер повинен якомога довше залишитись разом з тими, про кого він пише, так довго, щоб все побачити на власні очі» [31, с. 88]. Емпіричний досвід кореспондентки відтворюється в зорових образах нічного затишшя: «Лише мерехтять то тут, то там червоні вогники цигарок. Один із хлопців у камуфляжі сидить і ледь не пошепки наспівує пісню» [148, с. 66]. Письменниця нагнітає події, учасницею яких була, поєднуючи типові для війни зорові образи: «Ховаюсь за ящики. Далекувато, не дістануть, ясно, але мені так спокійніше» [148, с. 68], візуалізує звуки зброї, що посилюється звуконаслідуваннями: «“Ту-ту-ту”, “та-та”. “А це по нас”, – якось аж радісно повідомляє інший борець, Саша. “Ш-ш-ш”, “У-і-і – у-і-і”, свистить просто над головою» [148, с. 67–68].

Актуалізація теми війни реалізується за допомогою засобів літератури та кіно. Авторка, фокусуючи достовірно реальне життя в окопах, за допомогою кадрування підсилює реальність і динамізм подій. Отже, в художніх репортажах українських письменників засобами кіномови (кадр, монтаж) осмислено протистояння Росії та України на Сході.

У художньому репортажі «Стрий і старий» О. Гавроша в уяві реконструйовано кадри з минулого, відмотана плівка на століття назад: «...на вулицях ще їздили фіри з кіньми і світили газові ліхтарі, де-не-де чулося

знамените галицьке «прошу пана», чиновники у чорних надрукавниках сиділи за дерев'яними рахівницями» [31, с. 126].

О. Криштопа («Україна: масштаб 1:1») деякі розділи присвячує фронтовому життю військових. Воєнний простір наклав специфічний відбиток на відчуття реальності: «Тепер Донецьк для мене лише сукупність звуків і якісь розмиті спогади» [91, с. 15]. Письменник акцентує на звиканні населення до воєнних дій на їхній території: «Знову Мар'їнка під самим Донецьком. Оддалік чути вибухи мін. Гуп-гуп-гуп. Потім автомат. Ніхто не реагує: ні військові, ні місцеві» [91, с. 44]. Історичні обставини увиразнюються збереженими в пам'яті наратора звуками боїв.

Оригінальним є художній репортаж «Над прірвою в іржі» П. Стеха, у якому тісно переплітаються різні види мистецтв (кіно, театр, живопис, музика, фотографія). Ідея прочитується у твердженні: життя країни пізнається з вікна вагона електрички. Автор прийомом панорамного охоплення змальовує людей, які нагадують великий рій, що «...висипає з вагонів на вузьку платформу й швидким кроком, штовхаючись, спішає зайняти місця в теплі» [180, с. 33]. Виразні кадри вокзального життя: «Підбігає обтріпаний пес і починає тертись об ногу, годую його солоним сиром, рахую далі» [180, с. 89].

У творі П. Стеха кадрювання є частиною літературного монтажу. У розділі «6470. Коломия – Чернівці» фіксується зміна пейзажів. Опис побачених місць ознайомлює реципієнтів із локальними просторовими параметрами: «...за вікнами нескінченні кущі малини, ожини та ліщини. Цю дику зелену рослинність хитає вітром, ніби водорості течією, тим більше, коли дивитися крізь мутні шибки, ніби через густу воду на дно» [180, с. 107].

Реальний стан основного залізничного сполучення країни у ХХІ ст. – Укрзалізниці П. Стех радить знімати статичним кадром. Кадри спроектовано як іронічний короткометражний фільм за участю героїв – голів Укрзалізниці, Пенітенціарної служби та міністра інфраструктури. П. Стех іронізує над життєвістю проблем і способом їхнього вирішення. Автор послуговується курсивом у назвах посад, емоційних репліках персонажів, які сидять у

перегородках і дивляться в камеру: «— Друзі, чайочок не бажаєте? — одразу вступає з пропозицією голова Укрзалізниці. — Я розробив проект надшвидкісного потяга! — перебиває і хвалиться міністр інфраструктури. — Для кого? — не розуміє голова Укрзалізниці. — Для нас! Для України-неньки! — пломеніє міністр. — Ти неньку не займай! — хмуриється голова Пенітенціарної служби. — Спокійно, займати гроші будемо на проект, а не неньку, — парирує міністр інфраструктури. — А ми модернізуємо 375 електричок! — вигукує голова Укрзалізниці й додає: — Їх можна буде експлуатувати ще 40 років» [180, с. 189]. Інтеракція літератури й кінематографії дає можливість розкрити реальний стан справ «Укрзалізниці». Неоднаковим шрифтом підсилено типові репліки персонажів.

У розділ «6057. Червоноград–Львів» вкраплено «ситуативну трагікомедію у трьох діях аматорського театру ім. Другого вагону з голови потяга» [180, с. 68]. Спектакль із промовистою назвою «За зачиненими вікнами» відбувається в електропотязі приміського сполучення. Драматичні баталії розгортаються в електричці у спеку з відчиненим вікном. ПРОТЯГ — це головний винуватець ситуації. Жінка, названа ЛЕОПАРДОВОЮ КОФТОЮ (синекдоха), почала вимагати: « — Закрийте вікно! Тут протяг» [180, с. 70]. На її прохання ХЛОПЕЦЬ У НАВУШНИКАХ ніяк не відреагував і вона заручилась підтримкою МУЖЧИНИ В ОКУЛЯРАХ, який продовжив наполягати на зачиненні вікна: « — Ану закрой! Е-е-е-е-й, ти шо, не чуєш? Я можу підійти тобі ближче сказати!» [180, с. 71]. До вирішення суперечки приєдналась ЖІНКА В ЖОВТІЙ МАЙЦІ, авторитетно стверджуючи, що вікно має бути відкритим «...по правій стороні за рухом поїзда! Так шо закривайте вікно біля себе» [180, с. 72]. ПРОТЯГ тягнувся вагоном, однак ЛЕОПАРДОВА КОФТА зачиняла вікно, а інші учасники сцени відчиняли, допоки ЖІНКА З ДИТИНОЮ владним тоном не сказала: « — В мене там дитина, і, якщо ви не закриєте своє вікно, вона простудиться. А якщо я там закрию наше — вона впріє» [180, с. 75]. На ці репліки ХЛОПЕЦЬ У НАВУШНИКАХ зреагував і тоді вікно впало, «...

ніби завіса» [180, с. 75]. Розігране театральне дійство засобами комічного ілюструє майстерність репортажиста.

Т. Бовсунівська шляхом зіставлення інтермедіальності з екфразисом робить висновок про спорідненість термінів і їхню різницю, яка вбачається в походженні, термінології та загалом аналізі [див. 16]. Екфразис (екфразя) здебільшого вважається інтермедіальним прийомом. Л. Генералюк означила його феноменом однозначно інтертекстуально-інтерсеміотичним [див. 38, с. 53].

У музичній екфразі, вираженій пісню «Voyage, Voyage» французької групи «Desireless», заковано процес дрібної ужгородської транскордонної торгівлі, щоправда, в іншій тональності: «Над старими вулканами / ширяю на крилах вітряних / літаючих килимів. / Вояж, вояж (...) / Далі ніж день і ніч / Вояж, вояж (...) / Тільки не зупиняйся. / Над колючим дротом / прострілені серця / мріють про океан» [13, с. 192]. Л. Белей використовує рядки з пісні, щоб передати враження, які асоціювалися в людей із ними у дев'яності.

Екфразис як прийом вибіркового візуального опису залучає й О. Криштопа в художній репортаж «Ліхіс дев'яності: Станіславський феномен». Зображальними засобами оживлена світлина Івано-Франківська 1971 р., на якій архітектурний ансамбль міста радянської епохи: «Переді мною фото 1971-го року. Зроблене воно з боку вокзалу. Майже все – як і тепер: ті ж будинки на перехресті. Старий цвинтар уже затуляє собою коробка готелю «Україна». Щоправда, на площі багато дерев, які скоро зрубають, і стара німецька кірха, яку висадять у повітря. Ленін є, але не той» [90, с. 32]. Фіксація міського простору на світлині стосується минулого, але подумки оповідач осмислює його значення сьогодні.

У вербальний простір твору про дев'яності О. Криштопи перекодовано вітраж-триптих як вид образотворчого мистецтва. Автор, осмислюючи постать П. Заливахи в міському житті 1990-х рр., вміщує згадку про вітраж. Над ним 1964 р. працювали П. Заливаха, А. Горська, Л. Семикіна, Г. Зубченко, Г. Севрук у червоному корпусі Київського університету до 150-річчя від дня народження

Т. Шевченка: «З-за вітражних ґрат бунтарськи махає кулаком Тарас-Кобзар, ліворуч – козак із бандурою, праворуч – Україна в образі матері» [90, с. 215]. Вітраж-триптих було знищено напередодні 9 березня, а з митцями проведено ідеологічну роботу.

За візуальним сприйняттям І. Ципердюка, письменник словесно передав опис універсальної скрині П. Заливахи, яку він тримав у майстерні: «... величезну оббиту фанерою скриню, роззфарбовану, він її з Сибіру привіз (може, з ув'язнення?). Вона була і як стіл (відкривалася), і як ліжко: він і спав там, і речі туди складав» [90, с. 221]. Інтермедіальний прийом виражає зорове сприйняття витвору декоративно-прикладного мистецтва вербальними знаками.

У творі натрапляємо на зв'язок зі ЗМІ. Письменник нагадує про зародження телебачення в Івано-Франківську: «...випуск новин ми робили таким чином: два магнітофони VHS (VHS) і єдина камера, яка могла писати тоді, монтувати ж техніки не було. Перший випуск новин ми робили до 4-ї чи 5-ї ранку, й одразу планували вийти в ефір. І тут трапляється найбільш захопливе: камера „Hitachi” дає збій, і касету з'їдає» [90, с. 236]. Складним виявився процес створення новин, що вербалізувався у спогади про минуле.

У художньому репортажі «Санітарна зона» Д. Казанського пейзаж вербально «оживає», відтворюючи енакліівський колорит: «...відразу за парканом починається високий, зарослий чагарниками насип мосту, перекинутого через заводські залізничні колії» [63, с. 248]. Екфразис репрезентує похмурий опис індустріального містечка, уточнюючи локуси – насип мосту, заводські залізничні колії.

Перекодування візуальної картини у вербальну відбувається шляхом застосування немистецьких елементів. Автор передає власне сприйняття аглофабрики, порівнюючи її вигляд із зафіксованим на світлинці: «Аглофабрика, запущена у 1930-х рр., виглядає так само, як на архівних фотографіях, і цілком може служити непоганим музейним експонатом» [63, с. 242]. Оповідач констатує відставання власників фабрики від умов сучасного обслуговування приміщень і потребу в її оновленні.

Візуальне вираження реальності закладено екфразистичним прийомом у художньому репортажі О. Криштопи «Україна: масштаб 1:1»: «Якщо дивитися на мапу, то Крим виглядає півостровом, який ніяк не можна відділити від України. Так наче це її дійки. Або маленька ромбовидна копія» [91, с. 46]. Фіксація Криму словесними засобами акцентує на його географічному розміщенні.

Письменник вербально зображує просторову організацію та явище природи: «Уже кілька днів мене переслідує ця картинка і я просто мушу від неї звільнитися. Рясний лапатий сніг, заметена дорога, наше авто, яке застрягло і вже нагадує незграбного сніговика неправильної форми. Довкола ні душі» [91, с. 93].

«Кримські» спогади О. Криштопи структурують текст, увиразнюючи його екфразисом: «В музеї Лесі Українки чомусь була виставка Реріха. Вона тривала там уже кілька місяців, а може й років. Жодного слова про Українку, все – про Реріха. Про кожну його картину, про експедиції на Схід, про книжки, про дружину» [91, с. 49–50]. Загальне враження від виставки Реріха неоднозначне. Очевидно, оповідач так і не зрозумів, з якою метою творчість одного митця презентується в музеї іншого.

Зв'язок літератури зі скульптурою простежується в розділі «Чигирин». Письменник пригадує, що «Головна фольклорна цінність – Богданова гора. У її найвищій точці Хмельницький на коні розмахував булавою – чомусь у бік Москви. Дід казав, що за цю помилку скульптор відправився на довгу зимівлю в Сибір» [91, с. 158]. Враження від побаченого перекодовується у вербальний простір твору.

Спостережливість і пам'ять оповідача вибудовують колоритні образи. Екфразистичні описи головного транспорту країни використовуються задля підкреслення його зовнішніх характеристик: «Електричка до Стрия повністю залита фарбою: різноманітні велетенські написи, залишені залізничними стрит-артистами, тягнуться вагони» [180 с. 93]. Сучасне вуличне (образотворче) мистецтво проникає у словесний світ, виражаючи маніфест свободи молоді.

Вербальна візуалізація неба виражає його кольоро-просторові конотації: «Неба не видно за чорними хмарами, лише горить червона смужка заходу на горизонті» [180, с. 39]. Ідея художнього репортажу закодована в кольорах: занепадницький транспорт (уособлюють чорні хмари), майбутні зміни (символізує червона смужка). Пейзажні замальовки в розділі «6402. Одеса–Колосівка» демонструють інтерес оповідача до дійсності, підкріплений авторською асоціацією: «На великих пагорбах росте довга темно-зелена трава, зачесана вітром і притиснута до землі. Вона покриває пагорби так, що ті ніби оживають і нагадують велетенських кудлатих собак» [180, с. 146].

Музичним екфразисом підсилюється змістове навантаження художнього репортажу «Над прірвою в іржі» П. Стеха. Наприклад, оповідач оглядає вранішні вулиці Львова, завалені сміттям після нічних святкувань Дня Незалежності, підсилюючи сприйняту візію рядками з пісні «Дидактична вистава в театрі Богуславського» гурту «Мертвий півень», замінивши слово «мерці» на «пляшки»: *«Панове публіка, для трепету і млості, для гостроти і свіжості в серцях ... Панове, всі ми ходимо по пляшках, як по мостах. Вони лежать між нами, тверді, мов підмурівки у домах»* [180, с. 77]. Словесна ілюстрація забруднених вулиць доповнюється інтерсеміотичним слуховим кодом українського гурту.

У розділі «968. Чернівці–Medveja» музична екфраза вербально відтворює епізод, закріплений в пам'яті мандрівника: «...прикордонники вмикають музику, накручують звуку, і ми всі разом слухаємо «Фактор 2». Під хтиві й недвозначні куплети російського гурту до вагону залазять двоє молдовських прикордонників» [180, с. 118].

Поетику художнього репортажу розбудовує фотографія як позатекстуальний складник. Фотографічний прийом є відомим у літературі ще з ХХ ст. Уперше до нього звернулись Д. Сотник і О. Полторацький у «Новій генерації» (1929 р.).

У нефікційній літературі О. Рарицький розділяє два чинники тексту – вербальне й фотографічне, які виявляються з різним ступнем впливовості: «...

перше закладає варіативно-збірний (охудожнений) образ об'єкта оповіді, а друге надає йому посутню конкретизацію» [156, с. 89]. Світлини у творі він розглядає не з позиції екфразису, а як увиразнення вербального світу. Р. Барт стверджував, що фотографія показує, за яких умов людина стає учасником соціальної гри [див. 7, с. 23].

У П. Стеха фотографія в художньому репортажі стає «...виходом за межі одного виду мистецтва, й за межі конкретного жанру» [160, с. 91]. Світлини виконують допоміжну репрезентативну функцію. Письменник включає 16 фотографій, відтворених у чорно-білій палітрі стрит-художником Гамлетом Зінківським. Монохромність світлин допомагає реципієнту поглянути на світ у когнітивний спосіб. Кожна фотографія є втіленням дійсності, яку пізнає оповідач під час мандрівки. Зрідка фотографія візуалізує опис. Наявність фотографії в літературному творі пояснюється О. Бистровою: «...1) фіксація миті часу, зокрема емоції, гримаси, стану душі; 2) конкретного відображення об'єкта й заміщення його» [10, с. 35]. Ахроматичні світлини торкаються емоційної сфери реципієнта, адже правдиво відображують стан душі людини, вихоплюючи вразливість настрою особистості та драматичність пейзажу за вікном електропотяга. У художньому репортажі «Над прірвою в іржі» П. Стеха застосовується фотографія як зорове акцентування.

Отже, в літературному творі відбувається перекодування мистецтв з метою візуальної виразності. У художніх репортажах відчутним є вплив міжмистецького синтезу (інтермедіальності). Прийоми кінематографу – кадрування (статичний, панорамний і круговий кадр) й монтаж кадрів є важливими для утримання картинок, зміни епізодів. Екфразис слугує відтворенню видимих картини словесними засобами.

2.5. Окреслення феномену пам'яті

У першій третині ХХІ ст. пам'ять не належить до пріоритетів сучасної людини. Її витісняє осучаснена національна символіка, «ера розумних телефонів», спричинена цифровізацією суспільства, зокрема «оживлення»

відомих особистостей, які стають популярними культурними феноменами в суспільстві. Звернення письменників до пам'яттєвості в художніх репортажах викликано потребою осмислити складнощі буття національної історії, схарактеризувати національну ідентичність і її поступ.

Передусім пам'ять – це система, у якій чітко вирізняються три місткі парадигми. Ж. Мінк розподіляє їх, зважаючи на накопичений досвід із різних сфер (філософії, психоаналізу та історії): «1) нормативна парадигма Поля Рикера [Paul Ricoeur], що наголошує роботу пам'яті (затирання, переоцінювання, опрацювання), закладає добре і погане використання пам'яті й рішуче протистоїть останньому; 2) соціальні рамки продукування пам'яті Мориса Гальбвакса [Maurice Halbwachs]; 3) місця пам'яті П'єра Нора [Pierre Nora]» [126, с. 64]. Ці три рівні є основоположними в сучасній гуманітаристиці.

У художньому репортажі до критеріїв визначення ідентичності особистості належать індивідуальна та колективна пам'ять. На існуванні тісного зв'язку між індивідуальною та колективною пам'яттю наголошував П. Рікер. П. Коннертон порушив питання про різні способи пригадування та збереження пам'яті, які соціально реалізуються в «...церемоніях вшанування пам'яті (commemorative ceremonies) та у тілесних практиках (bodily practices)» [81, с. 21]. Згідно з концепцією «тілесної пам'яті» П. Коннертона, події минулого репрезентуються в «тілі» особи.

Ідеї вченого отримали назву «соціальні структури колективної пам'яті» [81, с. 6], через те, що колективна пам'ять закорінена в соціальний досвід, чітко пов'язаний із просторовими та часовими параметрами. М. Хальбвакс дотримувався думки, що пам'ять є соціальним продуктом, який локалізується в конкретному часі і просторі. Він був певний, що історична пам'ять може бути частиною чи рамкою колективної пам'яті. Теорія, започаткована дослідником, знайшла продовження у розвідках Я. Ассмана. Він першим запропонував визначення культурної пам'яті: «...властивий кожному суспільству та кожній епосі набір текстів, зображень і ритуалів, які постійно освоюються та через

«підтримання» яких група стабілізує та передає далі власне бачення себе самої» [цит. за : 4, с. 12]. Очевидно, що втрата культурної пам'яті спричинить тотальне безпам'ятство суспільства. Формою її збереження, як і колективної пам'яті, є комеморація. Запровадження комеморативних практик є прямим доказом існування проблеми вшанування пам'яті, «...пов'язаної зі сприйманням суспільством свого минулого, закарбуванням у суспільній свідомості певних епізодів минулого» [68, с. 11]. У зв'язку з функціонуванням комеморації виникають мнемонічні процеси стирання, забуття та пам'ятання. Їхній відбір спричинений активізацією комеморативних практик. Відтак репрезентанти пам'яті обирають: пам'ятати чи забути події, осіб тощо.

Дослідники розрізняють види пам'яті за формою (індивідуальна, колективна, масова) та змістом (біологічна, психологічна, національна, історична, культурна та соціальна) [17, с. 30]. Не останню роль відіграє суб'єктивізм у переосмисленні історії. О. Тупахіна крізь призму пам'яті і травми узагальнила особливості літературних жанрів на помежів'ї XX–XXI ст. [див. 191].

Пам'ять є суб'єктивною позицією особистості до події і входить до гетерогенної текстової організації. Індивідуальна пам'ять розглядає культуру «...як суб'єктивну категорію значень, що міститься у мозку людей» [4, с. 10], а колективна усвідомлює культуру «...як патерни публічно доступних символів, об'єктивованих у суспільстві» [4, с. 10]. Ці рівні пам'яті, продукуючи історію однієї епохи, дають цілісне уявлення про історико-культурні зміни, що відбувались у суспільстві.

П. Нора стверджував, що соціальна пам'ять постійно еволюціонує та розрізнув два види пам'яті – колективну та історичну. Згідно з його баченням, колективна пам'ять має три форми втілення (матеріальну функціональну та символічну). За ним, колективна пам'ять уособлює певний час, «...спогад або непередаваний досвід, стирає й перекомпоновує за своїм бажанням, залежно від потреб моменту, законів уявного та повернення витісненого» [142, с. 189]. У зв'язку з цим постає необхідність звернення до політики забуття, згідно з якою

особистість визначає існування вибіркового знання про минуле. Історична пам'ять є результатом трансформації соціальної пам'яті. Людство вважається одночасно носієм соціальної та історичної пам'яті.

«Простір», «час» і «колективна пам'ять» взаємозв'язані між собою (за М. Хальбваксом) [див. 194, с. 6]. Представлена тріада розгортається в художніх репортажах.

У творах серії «Ліхіє дев'яності» оприявнюються різні види пам'яті, оскільки вона є соціально маркованим явищем і зумовлюється індивідуальним рівнем сприйняття. Пам'яттєвий фактор у репортажах репрезентує спільноту 1990-х рр. У цей період відбувся розпад Радянського Союзу, розвал комуністичного режиму, світоглядний злам у свідомості людей, пізніше названий «кризою ідентичності». В українській літературі початку третього тисячоліття спадок радянського минулого й досі тяжіє над людьми, які пам'ятають ті складні роки. Цей трансформаційний період українського суспільства позначений соціально-економічною невлаштованістю («човникування», «кришування», бандитські та неформальні рухи) та осмисленням травматичних подій (Голодомор, розстріли євреїв та українців у Другій світовій війні в Івано-Франківську, розстріли НКВС в Івано-Франківській школі № 5, аварія на Чорнобильській АЕС, трагедія на житловому масиві Тополя-1).

Колективна та індивідуальна пам'ять зринають у численних спогадах очевидців минулих подій. Донести недомовлене – це завдання письменників пострадянських країн, які в 1990-ті рр. здобули незалежність. Торкається цієї теми й польський письменник М. Щигел у художньому репортажі «Неділя, що відбулась у середу» (2013) [218].

У творі «Ліхіє дев'яності: кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалов ностальгує за всіма принадами, які існували в той час (солодощі, ігри, забавки, музика тощо). Наснаження нарації фактами колективної пам'яті засвідчує незавершеність філіаційного процесу 1990-х рр. Письменник зауважує, що в новітній добі частина українців продовжує мислити старими шаблонами:

«Химерність нашої незалежності найкраще ілюструє той факт, що навіть гроші, на яких уже давно нема Леніна, частина населення дотепер називає рублями» [13, с. 162]. У цьому й виявляється соціальна деформація мислення суспільства, процес якої показує небажання людей виробляти імунітет проти проявів радянськості в сучасному житті.

У художньому репортажі зауважено, що культурні прорахунки відбулись у дев'яностих. Тому в незалежність України у Дніпропетровську ніхто не вірив. Мешканці міста ідентифікували себе з російською культурою та спільною історією. Автор узагальнює думки населення, яке вважало, що вони «...були третьою столицею імперії, промисловим гігантом, батьківщиною Брежнєва!» [14, с. 27–28]. Процес відмежування від нав'язаної російської ідеології та культурних міфів мав відбутись у період дев'яностих. Підґрунтя для витіснення української культурної ідентичності закладались протягом не одного десятиліття років. Письменник порушує питання «закритості міста», оскільки тут вироблялись важливі оборонні замовлення для Радянського Союзу. Недарма О. Забужко правомірно стверджувала, що «...Дніпропетровськ усі роки незалежності продовжував зберігати скорчену позу радянського «закритого міста» – міста, пригнобленого й запечатаного, як чавунною лядою, державним терором» [52, с. 218].

У післямові «Кінець Дніпропетровська» автор запевняє, що завершення існування радянського ментального й географічного утворення відбулось у 2016 р., коли російський «окупаційний дискурс» (тягнувся в часі з радянського періоду) зазнав культурної поразки: «...good bye, Petrovski! Привіт, Дніпро!» [52, с. 221], як написала українська інтелектуалка.

Письменник порушує тему пам'яті про трагедію шостого червня 1997 р. на житловому масиві Тополь-1, у якій майже не було жертв (загинув дідусь у дачному будинку). Внаслідок техногенної аварії відбувся зсув ґрунту, що поглинув дев'ятиповерхівку, кілька десятків гаражів, дитячих садочків і школу: «На очах у мешканців будівля завалилася у котловину, а бетонні плити попливли по дну в балку» [13, с. 123].

У колективній пам'яті збережено типовий опис стихійного базару: «...на базар перетворився навіть зелений бульвар з трамвайною колією, який розділяв різні боки магістралі» [14, с. 37]. У 1990-х рр. стихійна торгівля, спричинена економічною кризою, стала звичним соціальним явищем. М. Беспалов прагнув відтворити культурну та політичну моделі життя шляхом усного способу передачі спогадів (за А. Ассман) і «...розповісти історію міста в той бурхливий період передусім через приватні історії людей» [14, с. 2].

О. Криштопа в художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» порушує питання комеморації. Письменник розкриває зворотний процес – рекомеморацію, пов'язану з відсутністю засобів підтримки пам'яті про масові розстріли 1941–1944 рр. єврейського й українського населення Івано-Франківська на старому цвинтарі і за радянського періоду, і після проголошення незалежності України. Прикметно, що в меморативній політиці Радянського Союзу уникали питання знищення євреїв. У 1990-ті рр. відновився інтерес до національної історії, заповнення історичних лакун і проговорення травматичного досвіду. На підтвердження цієї думки апелюємо до статті Н. Горбач про простір Голокосту в сучасній українській прозі. Дослідниця зауважила, що «...якісно новий підхід до цієї теми в Україні став можливий лише як реакція на зміни в суспільстві 1990-х рр.» [див. 45, с. 103]. Достовірність і точність фактів минулого встановлюється приватними історіями очевидців. Носієм історичної пам'яті у творі є Іван Ципердюк і вкраплені спогади його батька Михайла Ципердюка про масові вбивства євреїв, українців з газети «Західний кур'єр» за 17 серпня 1991 р.

Проблему «соціального забуття» (А. Киридон) порушує автор у зв'язку з необхідністю називання травматичних місць Івано-Франківська. Виявляється, що в одній із прибудов школи міста № 5 розташовувалися катівні НКВС упродовж 1939–1941 рр. І. Ципердюк зі шкільних років пам'ятає історії про те, що «У школі в різні роки перебували катівні НКВС і гестапо – ще ті катівні. Кістяки замордованих знаходили і в підвалі, і на підвір'ї, а тепер кажуть, що навіть під підлогою у класах, проте директор не дає провести перепоховання»

[90, с. 228]. Відтак маловідомими місцями пам'яті є не тільки прибудова, але й підвал школи.

Травматичним місцем пам'яті в Івано-Франківську є старе єврейське кладовище (окописько). У творі воно є конструктором травматичного минулого, приховуючи наслідки людинобивчої політики: «Навколо виросло дачне містечко, поміж зруйнованих могил – сліди заготовлі сіна. Про жахливу трагедію часів війни нагадують винятково сліди від куль на надмогильних плитах» [90, с. 282]. Відсутність комеморативної практики не слугує об'єднанню народу, як і формуванню національної ідентичності.

У Є. Гончарової воєнний простір зливається в єдино можливу жорстоку реальність: «...здається, що ми навіть не розмовляли одне з одним, бо у вухах майже завжди був гул ракет та стогін поранених» [44, с. 241]. Розуміння подій війни зводиться до пам'яті про простір травми, яку переживають люди, опинившись у зоні бойових дій, і поза нею відчують дискомфорт, їх переслідує відчуття відчуженості від світу.

Відтворення історій життя українців в умовах ведення бойових дій, трагізм пережитого досвіду стали основою художнього репортажу «Закарпатський легіон» Є. Подобної. Оприявнюючи пам'ять тіла (у П. Коннертона тіло – це текст), авторка індивідуалізує тон оповіді: «Вдягаю каску, на плече, про всяк випадок, чіпляю турнікет: ним перетягують кінцівки, щоб зупинити кров» [148, с. 65], або «По дорозі мовчимо, у темряві чути лише наше дихання й шурхіт дрібних камінців під берцями Ді-джея» [148, с. 66].

У художньому репортажі «Стрий і старий» О. Гавроша зображено процес формування колективної ідентичності шляхом уведення комеморації. Утвердження української національної ідентичності після розпаду СРСР пов'язане з комеморативною практикою, яка втілюється у візуальному знакові – меморіальній дошці на стіні колишнього суду Стрия. Подібні комеморації звернені до пам'яті майбутнього покоління, сповіщаючи про важливість події у новоствореній незалежній державі: «...в Стрию у 1990 році було вперше в

Україні піднято національний синьо-жовтий прапор над міською радою» [31, с. 141–142]. Меморалізація цієї події стала суттєвим кроком до формування ідентичності спільноти українського народу.

У «Санітарній зоні» Д. Казанського зображено «...зворотній бік української металургії» [63, с. 243]. Модель пам'яті Д. Казанського складається з ментальної картографії, яка зберігає особливості просторової організації міста: «Від покинутих домівок залишаються стіни. Решту забирають мародери. Розтягують шифер, дошки, придатні для використання в господарстві» [63, с. 249]. Набуття соціальної ідентичності формується на основі спогадів колективного минулого: «...тутешні підприємства будувалися у голому степу, ні про які санітарні норми ніхто й не думав» [63, с. 245]. У художньому репортажі автора наголошується на вмінні людиною володіти соціально-ментальною топографією (за Е. Зерубавелем). Авторський пам'яттєвий наратив формує усталену у свідомості мапу: «Від Партизанської вулиці до будівлі Єнакіївської міськради близько семи хвилин пішки, але здається, ніби опинився у якомусь забутому місці» [63, с. 247].

У художньому репортажі «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи стверджує, що пам'ять про голод є елементом родинної пам'яті. Травматичні фрагменти минулого про нищення народу голодом збереглися у пам'яті бабусиних подруг. Історичний контекст підсилюється засобом вираження суб'єктивної модальності (вставним компонентом «пам'ятаю»): «– Пам'ятаю, Господи! Мама і тато під забором пухлі лежали. Уже мертві. Возили, звозили. Люди вмирали. Це страшне. А мами я й могилки не знаю» [91, с. 320]. Бабуся автора родом із Черкащини – краю, де був найбільший голод. Неможливість забути і стерти в пам'яті події страшного лихоліття стимулюють її до компенсації спогадів шляхом формування відчуття добробуту: «...коли я приходжу в гості, вона наготовує їжі на роту солдат. На кожен рот із роти буде м'ясо, салати, картопля і хліб» [91, с. 319].

Чорнобильська катастрофа 1986 р., зокрема місто Прип'ять, до нещодавніх подій, що відбулись у Маріуполі, вважалось «...основним місцем

пам'яті» [69]. О. Криштопа у розділі «Чорнобильське сафарі» порушує питання колективної пам'яті: «Ліворуч від дороги ми бачили один з могильників – знову ж таки за колючим дротом, склад зараженої техніки, яку використовували у 86-му» [91, с. 132]. Письменник констатує, що історичний час у Чорнобилі зупинився суботнього ранку 26 квітня 1986 р., фіксуючи: «У дитсадку залишилися розкидані іграшки» [91, с. 140].

О. Криштопа занотовує знання, збережені в колективній пам'яті, намагається відтворити частину спогадів: «Їм відімкнули телефони, щоб вони не могли розповісти про аварію назовні. Їх усіх вишикували в ряди наче стада баранів (чи таки слонів? у протигонах?), і саджали в автобуси. Вони не розуміли, що відбувається, їм було страшно, особливо дітям, окремо від батьків. Колони розпечених ЛіАЗів стояли вздовж дороги. Щоб їхати на Київ, вони все одно мусили проїхати повз станцію, повз розтрощений реактор» [91, с. 140].

Чорнобильська зона є символом техногенної трагедії в історії людства. Ворожим є образ Чорнобиля в колективній пам'яті: «...територія радіусом 30 кілометрів довкола четвертого блоку Чорнобильська АЕС, яка найбільш забруднена радіацією і оточена по периметру колючим дротом» [91, с. 129].

Автор наголошує на тому, що навіть після проголошення незалежності України в Чорнобильській зоні не відбулося розриву українців із інструментами утвердження радянської ідеології: «Біля входу в адмінкорпус з постаменту саркастично посміхається голова Леніна. Чернобыльская АЭС имени ЛЕНИНА. Вона досі імені Леніна» [91, с. 134]. У Чорнобилі, за твердженням Ф. Лемаршанда, постав світ, що «...зачиняє іншу епоху, епоху звуження населеного світу, епоху світу, що регресує, світу, сформованого технічним “прогресом”, спочатку ядерним, а трохи згодом – і генетичним, та маніпуляціями живими істотами» [101, с. 374]. Чорнобильська катастрофа змусила суспільство звернути увагу на реальну загрозу, яка існує й дотепер.

У творі «Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико порушує питання пам'яті й забуття старшого покоління. Книга «Вулиця непричетних.

Чернігівська справа Лук'яненка» письменниці стала розширеною версією художнього репортажу «Чернігівська справа Лук'яненка». У рецензії на книгу В. Хархун лаконічно зазначає, що вона «...претендує на осмислення вагомих проблем конформізму і нонконформізму, ролі пам'яті й забування, важливості свідчення та фатальності замовчування» [195]. Простежуючи чернігівський етап життя українського дисидента Л. Лук'яненка авторка помічає трансформацію політики пам'яті старшим поколінням.

В особистих спогадах дисидента (записах) перша дружина була «...звичайною радянською жінкою, яка просто хотіла жити як усі. А з ним – не вдавалося» [94, с. 398]. Ментальна орієнтація на впровадження практичного досвіду «жити, як усі» закладалась у радянському колективі змалечку. Система виховання слухняних громадян зводилась до того, що в такому суспільстві ніхто не повинен був вирізнятися з-поміж інших. Якщо ж таке траплялося – людина автоматично ставала на заваді до побудови «щасливого суспільства», її позбавляли власного уявлення про те, яким воно повинно бути.

В. Курико транслює місце Рокоссовського в колективній пам'яті через написи чернігівської хіп-хоп культурою у 1990-ті рр., де «Вільні стіни будинків, труби та двері магазинів обписані тегами “Rokoz”, “RKZ” покручами від Рокоссовського» [94, с. 392]. Ця своєрідна практика вшанування радянської пам'яті була поширеною серед молодого покоління.

Перформативність як інструмент вшанування пам'яті українського дисидента засвідчує традиційним підходом: «Жив на вулиці Рокоссовського? Отже – Рокоссовського змінити на Левка Лук'яненка» [94, с. 390]. Отже, представлено конфлікт між різними політиками пам'яті (радянською і українською).

У 2018 р. В. Курико стикається з конформізмом і процесом забуття пам'яті про Л. Лук'яненка. Вона намагається відшукати носіїв пам'яті життя дисидента у Чернігові. Вагомою знахідкою стає особиста справа, а архівні матеріали зберігають інформацію про свідків: «...усі герої репортажу точно жили в Чернігові сорок років тому. Сотні сторінок допитів зберегли їхні

тодішні адреси проживання та місця роботи. Виявилося, що майже всі досі живуть за тими самими адресами» [95].

1960–1980-ті рр. ознаменувались правозахисними рухами, учасники яких висловлювали незгоду з соціалістичним режимом. Л. Лук'яненко за фахом був юристом, а «...усі великі революціонери – юристи. Значить, це найкраща освіта, щоб боротися» [183]. Під щоденим наглядом у Чернігові йому вдається створювати й переховувати заборонену комуністичною ідеологією літературу. Сусіди Л. Лук'яненка мовчать, не виявляючи бажання прояснити невідомі епізоди з життя дисидента («І так все літо: знали, але не бачили, не знали й не бачили, ще не жили» [94, с. 401]), що наштовхує на думки про сформоване у них почуття провини за співучасть в ув'язненні дисидента. Замовчування знань минулого викликане бажанням забути (чи навіть стерти з пам'яті) події, учасниками яких вони були.

Слушним є твердження, що «...усі тоталітарні режими діють саме таким методом; тобто ментальне поневолення суб'єкта починається тоді, коли в нього/неї тоталітарний режим відбирає пам'ять» [183, с. 23]. Це був довготривалий процес, і люди змирилися з тим, що світ змінюється швидко, а вони все ще не можуть прийняти дійсність.

Пам'яттєвий вимір художнього репортажу «Над прірвою в іржі» П. Стеха простежуються в комеморативній практиці вшанування пам'яті загиблих у Другій світовій війні. У маршруті «6516. Мелітополь–Федорівка» автор зображує церемонію вшанування пам'яті дня Перемоги в Мелітополі в період ведення воєнних дій на Сході України: «Зі сцени виголошують промови місцеві чиновники, ведучі називають цифри: наприклад, зараз у Мелітополі близько сотні ветеранів Другої світової, і троє з них тут, на майдані. Після урочистостей і промов люди рушають ходою до меморіалу за кілька кварталів звідси» [180, с. 167]. Пам'ять соціуму про минуле визначає його ставлення до історії.

П. Стех переповідає, як бережуть пам'ять про загиблих учасників російсько-української війни у 2017 р. Меморіальним простором у розділі «6304. Володимир–Волинський» є стенд, «Тільки замість дошки оголошень – портрети

військових, які загинули вже під час теперішньої війни на Сході. Під двадцяти однією фотографією оберемки живих квітів і пластикових похоронних вінків» [180, с. 61]. Сучасна політика пам'яті, попри її трансформацію (банери з портретами загиблих військових, книги в пам'ять про героїв, хвилини мовчання тощо), має традиційні форми комеморативних практик (мітинги, дошки, пам'ятники). Автор з метою переосмислення подій російсько-української війни пише, що біля обеліска воїнам радянської армії, є звичайна дошка оголошень, на яку прикріпили фотографії загиблих АТО / ООС. Очевидно, що увічнення пам'яті загиблих на практиці є недостатньо проговореним та усвідомленим. Комеморація є процесом збереження й відтворення історичної пам'яті про тих, хто поліг у боях за суверенітет України, для майбутніх поколінь.

Отже, пам'яттєвий фактор у художніх репортажах розкривається у зв'язку з потребою окреслити «місця пам'яті» (Чорнобиль, окописько, катівня НКВС в одній зі шкіл Івано-Франківська), осмислити конфлікти пам'яті (радянської і української), охопити питання розвитку комеморативних практик тощо.

Висновки до розділу

Художній репортаж за тематичним наповненням класифікуємо на соціально-культурний, воєнний, поліпроблемний, за жанрово-стильовими особливостями – автобіографічний і спогадовий.

Наративна стратегія в авторській організації художнього репортажу ґрунтується на трирівневій класифікації М. Чермінської. Перший рівень – оповідь подається від першої особи однини («я»), другий рівень – залучення свідчень інших персонажів, третій – украплюються матеріали, які підтверджують достовірність оповіді. У творах між автором і реципієнтом укладено автобіографічний та фактичний пакти.

Поетику часопростору в художніх репортажах проаналізовано на основі типології Е. Циховської. За допомогою географічного часопростору представлено реальні міста, прифронтове місто, зона бойових дій; для фізичного часопростору притаманна відкритість і необмеженість (базар, площа,

вулички, річка), закритість і обмеженість (завод, кімната, вагон, зал очікування залізничного вокзалу) простору; соціальний часопростір презентує міжлюдські взаємини у складні періоди життя суспільства (90-і р. XX ст.); реальний часопростір підтверджується достовірним описом місць і вказаним часом, перцептуальний (сновидіння) увиразнює психологічний стан особи.

У художніх репортажах простежуємо взаємодію міжмистецьких зв'язків та позалітературних чинників. Інтермедіальні прийоми реалізуються перекодуванням зорових образів у словесні. Кадр і монтаж як засоби кінематографу адаптовано у творах. Різнопланові кадри – статичний, динамічний, круговий, панорамний і рухливий «занурюють» реципієнта в події, додаючи переконливості образу. Монтаж слугує їх послідовності.

Екфразис є словесним описом візуального сприйняття дійсності. У художніх репортажах поєднується образотворчий (вітраж-триптих у червоному корусі Київського університету, розфарбована скриня П. Заливахи, виставка Реріха), музичний («Voyage, Voyage», «Дидактична вистава в театрі Богуславського», пісня групи «Фактор 2»), скульптурний (Богдан Хмельницький на горі у Чигирині) та фотографічний (світлина Івано-Франківська з боку вокзалу, агрофабрики, мапа міста) екфразиси. Монохромні фотографії виконують репрезентивну функцію і є візуальним доповненням словесної інформації.

У творах представлено мнемонічні процеси: пам'ятання, стирання, соціальне забуття з метою показу часткового пам'ятання та втрати пам'яті особами, групами. Комеморативні практики забезпечують процес збереження пам'яті для майбутніх поколінь.

Поетика художніх репортажів – своєрідна: універсальна оповідна манера («я», «голоси» інших персонажів, вивірені матеріали); змішування часопросторів (забезпечення єдиної просторово-темпоральної картини); інтермедіальність і екфразис (посилення міжмистецьких зв'язків); пам'ять (формування колективної ідентичності).

РОЗДІЛ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ПРАГМАТИЧНИХ І СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ У ХУДОЖНІХ РЕПОРТАЖАХ

У художніх репортажах конструється достовірний наратив. Письменники-репортажисти, апелюючи до усних історій, дотримуються ідейно-тематично витриманої оповіді. Укладання фрагментів реальності в цілісну канву твору відбувається за допомогою різноманітних зображально-виражальних елементів, адже «...репортери хочуть знайти спосіб розповісти про світ, який стає дедалі безформнішим» [258, с. 63]. Художніми репортажами продовжується традиція репортажної літератури. Творці таких репортажів запозичують знані та виробляють автономні текстотвірні чинники. Сучасна проза, як запевняв Р. Ніч, заявляє про «...збільшення кількості текстових практик, нових жанрів, текстових стилів і конвенцій, а також технік їх перетворення й аналізу – у публічному і приватному просторі» [138, с. 42–43]. Новочасна інтеграція стилістичних реєстрів прозового тексту демонструє можливість оперувати різними мистецькими прийомами творчості.

3.1. Актуалізація графічних засобів письма

Практика опановування шрифтових увиразнень засвідчує тяглість традиції в українській літературі. Візуальними експериментами у вітчизняній літературі займались футуристи у 20-х рр. ХХ ст. Вони вбачали розвиток візуальних видів мистецтв у літературному тексті шляхом проведення експериментів із формою і стилем. Письменники не ставили завдання досягти «...абсолютних границь між художніми і нехудожніми формами письма» [61, с. 260]. Наратування не переважало над описом, що дозволяло розкрити певну проблему.

У сучасному художньому репортажі спостерігаємо за новітньою онтологією графічного формату. Поетику графіки у прозі вивчали М. Карп, В. Мільчановська, Т. Мітроусова, І. Сирко та ін. Неоднакове графічне

маркування (курсив, великий шрифт у словах, злите написання речень, трикрапкове вираження замовчування) «...служує первинним засобом досягнення прагматичної мети автора» [65, с. 188]. Графічні засоби у творі зорозово акцентують увагу.

Чимало спільного вдається віднайти у стильовій манері сучасних авторів і письменників-футуристів. Йдеться про наслідування й витворення власних прийомів словесної творчості, які формувались у процесі еволюції епічних жанрів.

Виразне наслідування показу тексту в квадратних дужках. М. Йогансен у «Подорожі в радянську Болгарію» вміщує назви з плакатів болгарською мовою, написані великими літерами [62, с. 107]:

МАНУФАКТУРА ИМА НА
ВСИЧКИТЕ,
КОЙТО ЗДАВА НА
ГОСУДАРСТВОТО
ВСИЧКИТЕ ИЗЛИШКИ ХЛЯБА.

У репортажі «125 днів під тропіками» Л. Чернов подає заголовок з англійської газети «Таймс оф Індія», уточнюючи ситуацію шрифтовими увиразнення [208, с. 100]:

ЗАГАДКОВА ТАЙНА
РАДЯНСЬКОГО ПАРОПЛАВА
ПОКИНУТА КОХАНКА
Кореспондент газети «Таймс оф Індія»
на борту *БІЛЬШОВИЦЬКОГО ПАРОПЛАВА*

Підкреслює шрифт С. Голованівський у репортажі «Чобіт Європі». Наратор спостережливо, як тільки вміє людина, опинившись за кордоном, фіксує назви: «Над вокзалом чорними літерами:

P O M P E I» [215, с. 754].

У діалогах Л. Чернов відтворює розтягування голосних як природний вияв схвальних звуків: «Сигарет! – Сигарет! Гут сигарет! Фор пенс! – О -о-о! Мило! Сер, мило! Вері гут! Один шилінг!» [208, с. 118]. Курсив письменник застосовує з метою показу статі співрозмовників: «*Він. Він. Ми. Він. Ми.*» [203, с. 153].

Вишуканість оформлення назв є позасюжетним елементом оповіді, які В. Поліщук («Рейд у Скандинавію») використовує у присвяті та підзаголовках («Околиці Львова, Невже польське кіно?..» [215, с. 472–473]).

У подорожніх репортажах письменників ХХ ст. частим було застосування стилістичної фігури замовчування, оформленої у вигляді трьох крапок: «Чекання...» [208, с. 147], «Так, так...» [208, с. 151], «– Да-а... Довелося зазнати лиха... І голод, і холод...» [208, с. 153]. Обірваність лексем і речень дає змогу реципієнту домислити те, що автор залишив для нього. У подорожньому репортажі Д. Бузька і Г. Шкурупія «Старим Дніпром в останній раз» застосовується прийом замовчування як засіб відгадування того, про що могли б знати давні рельєфи: «Трипільські гори! Що вони бачили?..» [215, с. 24]. Автори свідомо залишали незавершеною думку, полишаючи загадку для читача: «...тоді поволі підуть хвилі Дніпрові все вище, все вище, – ніби в останній бій» [215, с. 50]. У подорожньому репортажі «Рейд у Скандинавію» В. Поліщука наявний прийом замовчування як елемент вираження пейзажної замальовки: «Вечір... Ніч... Місто липко туркоче автомобілями, що прошмигують по мокрому камені» [215, с. 571], або вираження психологічного стану мовця: «Ви Франс...Ви Анатоль. Ви... Яка людина... яка людина... який митець» [215, с. 639]. О. Мар'ямов у «Шляхах під сонцем (10 000 кілометрів)» теж вдається до цього прийому, історично осмислюючи речі, події, місця, які стосувались їх: «Кольчуги... потім кривна помста... старовинні вежі» [122, с. 113].

Л. Белей у художньому репортажі «Ліхіє дев'яності: любов і ненависть в Ужгороді» задля візуального супроводу емоційного сплеску від гри на забавці, про яку мріяв, умотивовує написання великих літер: «...і ти на сьомому небі від щастя грав у гру НА КОМП'ЮТЕРІ, недоладно натискаючи на клавіші» [13, с. 39]. Оформлення курсивом рядків твору акцентує значення речей, назв предметів тощо: «23 листопада 1996 року компанія *Nintendo* винайшла річ, яка добряче скоротила час дітей у дев'яностих» [13, с. 36]; «Моєму щастю не було меж: *Pentium I*, процесор *233 Mhz*, *32Mb RAM*, *4!!! Gb (DDR)*, *Floppy*» [13, с. 40].

Мовленнєва та візуальна інформація узгоджуються з письменницьким задумом. Шрифтові увиразнення курсивом у В. Івченка («Ліхіє дев'яності : Як не сумували Суми») презентують різних персонажів репортажу та їхні сфери діяльності: «Сергій Шмонов (сумський підприємець)» [59, с. 40]. Достовірність свідчень очевидців представляє реальних персонажів: «Ігор Даніленко (засновник однієї з перших приватних газет у Сумах)» [59, с. 51].

О. Криштопа у «Ліхих дев'яностих: Станіславський феномен» використовує шрифтові виділення з метою точного відтворення деталей: «Автомобіль з номерами «КНЯЗЬ» наприкінці двохтисячних здавався уже цілковитим несмаком» [90, с. 181]. Розділ художнього репортажу оформлено як газетний заголовок: «ГУБЕРНАТОР РАДИТЬ» [90, с. 138].

Анафоричним є прийом замовчування, виражений трьома крапками в кожному розділі художнього репортажу «За день до Дебальцевого» Є. Гончарової. І. Сирко твердить, що застосування трьох крапок на початку абзацу «...впливає на процес інтепретації, демонструючи читачеві перенесення акценту уваги» [175, с. 163]: «...До вечора в Артемівськ вийшли основні сили 128-ї гірсько-піхотної бригади. Чорні від болю, страху і кіптяви» [44, с. 253]. Репортерам властиве вираження відчуттів у воєнному наративі. Частим є також прийом епіфоричного замовчування, сформованого трикрапкою. Репрезентація білого кольору відбиває уявлення бійців про померлого, якого зодягають у вбрання білого кольору; або ж повертає до біблійного тексту, де постать у білому одязі символізує безгрішну війну: «Тільки нічого білого вони не надягнуть у жодному разі. Прикмета така. Усі хочуть жити...» [44, с. 253].

Є. Подобна («Закарпатський легіон») користується прийом замовчування, передаючи думки оповідача: «Хороший початок...» [148, с. 63], «21 рік... Коли він народився, я вже йшла в перший клас...» [148, с. 66]. Недомовленість стає елементом розповідей персонажів художнього репортажу: «Усі ж втомилися від війни... – з ледь вловимим присмаком гіркоти говорить боєць» [148, с. 69]. Письменниця створює імідж суб'єкта-слухача, який збирає історії мотивування військових.

У мовленні персонажів твору «Україна: масштаб 1:1» репліки оформлюються великими літерами: «– Не хочете, як хочете... – він рвучким рухом дістає телефон, відходить і голосно кричить в трубку “ОПЕРГРУПА!” [91, с. 355]. Образ реального світу зображується крізь спостереження автора: «...при в’їзді на Херсонщину місцеве ДАІ вивісило свій афоризм: “ПОВЕДІНКА ВОДІЯ НА ДОРОЗІ – ДЗЕРКАЛО ЙОГО ДУШІ”» [91, с. 244]. Оповідач-репортер із командою потрапляє до закладу з назвою «СТОЛОВАЯ СССР» і специфічною атмосферою в ній, яка виправдовує ергонім: «Липкі підноси, запах великої кухні і бруд на столах» [91, с. 79]. Мовна гра зі шрифтом у назві виробу апелює до місця, де перебував оповідач: «...варена ковбаса з переконливою назвою ШАХТАРСЬКА – смердюча на запах і вугільна на смак» [91, с. 27].

У художньому репортажі В. Курико «Чернігівська справа Лук’яненка» засіб замовчування уможлиблює пригадування прізвища слідчого справи Л. Лук’яненка:

«– Тонкошку...

– ...рко....рий» [94, с. 396]. У цьому контексті три крапки сприяють вираженню важливості звернення героя художнього репортажу до пам’яті.

У «Петлях Апеннінського черевики» В. Молодія замовчування утворює переконливий образ українця за кордоном: «Моя історія надто банальна, щоб вдаватися в подробиці» [129, с. 147], або акцентує на логічній розв’язці ситуації: «...серед оповідок Міші були історії на зразок тієї, в якій його земляки свердлили газову трубу, щоб красти газ...» [129, с. 154]. Стилістичне замовчування підсилює в подорожньому нарисі «З кримського берега» (1927) П. Лісового колообіг життєвого циклу: «Вирувало життя... А потім... руїна, забуття, смерть» [96, с. 7]; показу процесу пригадування місць: «– А, Феодосія... Так-так... Це, здається, в Криму... Порт... За старих часів знамениті цигарки Стамболі!...» [96, с. 11] або зображення поетичного завершення дня: «Сонце сіло за горами...» [96, с. 19].

У художньому репортажі «Над прірвою в іржі» П. Стех експериментує зі змістовим оформленням, зокрема трапляються курсив, тире, нерозривне написання слів, великі літери на місці малих, пропущені місця у словах і «незвична» пунктуація задля оригінального розкриття непростих тем. Автор дотримувався традиційних прийомів апологета нової журналістики Т. Вульф, який наполягав на вільному використанні крапок, тире, курсиву, вигуків і звуконаслідувань. Пунктуаційні та словесні одиниці є важливим ресурсом для розкриття людини: «...я побачив, що знаки оклику, курсив, різкі перемикання (тире) і синкопи (крапки) створюють ілюзію не лише людини, яка говорить, але й людини, що думає» [29, с. 40].

Запозичення графічних елементів перетворює організацію художнього репортажу на неоднорідний і візуально-показовий твір. П. Стех насажує твір динамічним наративом відповідно до руху електропотяга. Оповідач точно відтворював кожен новий маршрут, позначаючи своє місцезнаходження в назвах художніх репортажів. Заголовки розділів складаються з цифрової позначки рейса електропотяга та напрямку: «6301. Ковель–Ізов», «6576. Миколаїв–Херсон»). Автор обрав оригінальний спосіб донесення реальних історій до реципієнтів, який ґрунтується на сучасних подіях. Мандрівник стежить за життєвими ситуаціями, стає випадковим слухачем правдивих історій, розкриває сутність міжлюдської комунікації та реальних проблем українського суспільства.

У творі проявляється авторський інтерес до того, як, чим і де живуть українці. Розділ «964. Пологи–Чаплине» художнього репортажу П. Стеха розпочинається спостереженням автора за психологічним і оніричним станами людей. Письменник градаційно нашаровує згрубілі форми дієслів, увиразнюючи спосіб життя волоцюг: «У залі очікування хроплять, сопуть, булькотять, пихтять люди, позаймавши вві сні на стільцях найнезбагненніші пози» [180, с. 187]. Невизначеність життя безпритульних і небажання бодай щось змінити відтворюється нанизуванням дієслівних сполук.

У П. Стеха стильове застосування графічних засобів тяжіє до принципів нових журналістів, але фіксація живої мови народу і специфіка різних регіонів України свідчать, що перед реципієнтом власне національний текст. Автор, зображуючи маршрут «6358. Гречани–Жмеринка», акцентував увагу на поведінці хлопця-дивака. Його дії уподібнюються до виступу циркового артиста, який «...заливається сміхом, свистить, підкидає і ловить шапку. – Ш-ш-ш-ш-ш-у-у-х! Ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-у-у-х! Хто кому в очі дивиться? Ви задумайтесь! Ми вообщє ніхто! Ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-у-у-х! Ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-у-у-х! Людина стала хвора! Душа в тілі. Почуття! Погляд! Хто кому в очі дивиться? Ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-у-у-х! Ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-ш-у-у-х!..» [180, с. 133]. На перший погляд здається, що кожне речення чергується з дитячими витівками, імітуючи природні звуки, але насправді він вигукує фрази, які змушують замислитись над тим, ким стали люди в часи залежності від Інтернету та соціальних мереж. До шрифтових увиразнень у подорожніх репортажах вдавався Л. Чернов («125 днів під тропіками»), надаючи емоційності розповіді: «– Пар-ра-ад...» [208, с. 79], «Що-о??!» [208, с. 92]. У В. Поліщука морський неспокій передається звукописом: «Гойд-гойд – бабух – шшш...» [215, с. 544].

Одним із найбільш важливих є прийом введення діалогів у художній репортаж. Діалог двох подорожніх, які їдуть у напрямку «6352. Кам'янець–Подільський–Гречани», П. Стех занотовує нерозривними фразами, дотримуючись властивої йому орфографії та пунктуації:

- « –КажутьЗРосієюНіколиНеПомиримсяБоВійна!
- АЗНімцямиШоСкількиВониНасВибилиІНічогоЇздятьТут.
- ВсеБачтеДобре!
- ЛенінуНімціДалиДесятьТисячДоларів...
- ЗападДаєБаблаАНашоЩобЗемлюЗабрати.
- АПорошенкуТребаТоїЗемліНіЗЖидамиПоділятьІВсьо» [180, с. 130].

Російсько-українське протистояння співрозмовники осмислюють, спираючись на вузьке розуміння геополітичних реалій, які тривали в минулому і існують у теперішньому. У діалозі простежуємо головну тезу про те, що

німецький народ зміг налагодити товариські взаємини після Другої світової війни з іншими країнами. Подібний варіант майбутнього розвитку подій екстраполюється на російський народ.

Аналогічними графічними вкрапленнями користуються польські автори художнього репортажу. У творі М. Щигела «Неділя, що відбулась у середу» відтворено роль співведучого Гражини Торбіцької на щорічному з'їзді *Amway* Конвент'95: «Я знижую голос: – Що таке успіх? здійснення усіх мрій? Етап розвитку? Гражина: – А МОЖЕ, ЛИШЕ МОМЕНТ У ЖИТТІ? МИТЬ ЗАДУМИ НАД ТИМ, ЩО БУЛО? Я трохи підвищую голос, збуджено: – ЯКИМ ПОВИНЕН БУТИ УСПІХ? ВИРІШАЛЬНИМ ЧИ ГРАНДІОЗНИМ? <...> Я кричу: – ЧИ СЕКТОР А ВВАЖАЄ СЕБЕ ЛЮДЬМИ УСПІХУ!!!!?? Із зали: – ТАААААК!..» [218, с. 230–231]. Автор графічно відтворив застосування керівниками фірм гіперболічно емоційно-піднесених маніпулятивних стратегій для мотивації працівників компанії. П. Стех нерозривним написанням слів окреслює непривабливі образи, зокрема зосереджує інтерес на типовій поведінці людей у транспорті: «...старшаширокажінка безсовісно всіх розштовхуватиме, буде топтатися по ногах і йти по головах» [180, с. 128–129].

Наратор ретельно закарбовує яскраві моменти діалогів на політичну тему відповідними графічними елементами. Діалоги між немовлям і його матір'ю, які записував автор, дивують оформленням, зокрема в розділі «6434. Івано-Франківськ–Коломия». Маленький хлопчик намагався дати зрозуміти матері і старшій сестрі, що він хоче від них, розтягуючи найлегші звуки для вимови:

« – О-о-о-о-о-и-и-и-и-и... – пояснює малий.

– Чого-чого?

– О-о-о-д-и-и-и-и! – повторює.

– Ну нема води, де я тобі її візьму? Випили. Потерпи трохи, приїдем і куплю тобі води.

– О-о-о-д-и-и-и-и!

– Хочеш банан? Інжир є.

– О-о-д-и!» [180, с. 105]. Розмова припинилася несподіваною появою пляшки води, яку дав «я». Спостережливий оповідач фіксує діалог матері й дитини з позиції соціальної пам'яті. Письменник репрезентує перформативну пам'ять тіла.

Оригінальним з погляду форми і змісту є авторський прийом асоціативного рахунку. П. Стех нудьгував на станції, очікуючи, поки зарядяться технічні пристрої, рахував вагони, а коли вони закінчилися, продовжив далі. Але пам'ять на місці наступної цифри відтворювала подію, яка трапилась цього року в історії людства. Поступово звичайні цифри перетворювались у числа зі змістом, нерідко сумного настрою. Текст графічно означений арабськими цифрами, які перемежуються з буквеними назвами: «...31, 32, Ісус, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, сенс життя, 43, 44, 45, 46, 47 <...> 1487, 1488, 1489, 1490, 1491, Америка, 1493, 1494, 1495, 1496, 1497, 1498, 1499, 1500, 1501, 1502, 1503, 1504, 1505, 1506, 1507, 1508 <...> 1651, 1652, 1653, Харків, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659, 1660 <...> 1785, 1786, 1787, 1788, Французька революція, 1790, 1791, 1792, 1793, 1794, 1795, 1795, 1796, 1797, Енеїда, 1799, 1800, 1801, 1802 <...> 1912, Українка, війна, війна, війна, війна, війна <...> 2002, 2003, революція, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, революція, війна, війна, війна, війна і т. д.» [180, с. 88–91]. Отже, рахуючи, оповідач абстрагувався від дійсності, вибудовуючи власний ланцюг подій. Інтерпретація цифрового та вербального смислів узгоджується логічним вибором епізодів минулого, які вплинули на подальший хід історії та розвиток культурної сфери.

Графіка приховує авторський код глибинного розуміння дійсності. У художньому репортажі «Над прірвою в іржі» П. Стеха наявне нестандартне замовчування фраз крізь гру з рядками, пропусками літер тощо. Автор зізнається в останньому пункті мандрівки «6152. Чаплине–Авдіївка» розділу «Схід», що його «...навколосвітня подорож Україною приміськими потягами і закінчилася там, посеред Авдіївки, звідки ... втік зі страхом , соромом і криком» [180, с. 199]. Невимовний біль і водночас сором проглядаються у словах з порушеними правилами орфографії. Письменник вміщує другу

частину дзеркального тексту, навмисно пропускає літери та рядки, досягаючи ефекту гнітючого враження від споглядання за життям у прифронтових містечках Донецької області: «Страх дихає через розб мб ені буд нки, дихає через батьків, що п глядають на дітлахів, які бігають п п д цими будинк ми. В Авдіївці багато дітей, як і дірявих б динк в, – і т му в жко зр зум ти, біл ше в м ста м йбутн ого чи м нул го. Але в е зал ж ть від т г, скіл к ти б чив і п р жи» [180, с. 199]. П. Стех свідомо залишає пропуски на місцях літер, акцентуючи увагу на провідній ідеї художніх репортажів – спільності радянського минулого, залишках колективного досвіду, який призупиняє процеси державотворчого розвитку.

П. Стех візуалізує вербальне навантаження слова «їду», формуючи сходинки звичайним шрифтом. Автор передає емоційний стан, організовуючи його, як звичайне речення. Останні платформи мандрівки перераховано з використанням жирного шрифту, що надає їм прагматичного значення:

«Їду

Їду

Їду

Їду

зі страхом, соромом криком.

мовчки.

АВДІЇВКА–ПОКРОВСЬК–СЛОВ’ЯНСЬК–ЛИМАН–БАХМУТ–СІВЕРСЬК–ПОПАСНА–СВАТОВО–КУП’ЯНСЬК–ХАРКІВ» [180, с. 200–201].

П. Стех експериментує, дозволяючи словам і висловам бути вільними від норм пунктуації та орфографії, вкладаючи у зміст правдиві й неприховані сторони українського буття.

Подібна гра зі шрифтом наявна в подорожньому репортажі С. Голованівського («Чобіт Європи»). Наратор зображує сцену, де він із товаришем переглядає італійський кінофільм, присвячений темі колоніалізму.

Головний персонаж роздумує, що «...можна розважатися хоч увечері в затишному кіно, думаючи про

– «...переляканих,
некультурних,
нездатних

серйозно боротися негрів!» [215, с. 807].

С. Голованівський привертає увагу до бідності населення Неаполя за допомогою візуальних сходинок, посилюючи дразливість проблеми одинарними, подвійними та потрійними знаками оклику після іменників на позначення часу:

«Біднота –
тижнями!
місяцями!!
роками!!!

сидить без роботи» [215, с. 812].

Специфічні засоби обрамлення вводяться у твір, щоб привернути увагу до конкретної теми, яка вербально розгортається у візуальних сходинках.

Терапевтичне значення розмов транслюється різними голосами. Пережитий досвід тримає у психологічній напрузі індивіда, змушуючи бути обережним і уважним: «...від мене міна недалеко впала, я встиг бронік на голову натягнути, досі в вухах шумить, так ш-ш-ш-ш-ш-ш. Десь щось стрільне чи тисне, шугаюся весь час» [180, с. 35].

Отже, художні репортажі є незвичними та оригінальними з погляду організації. У творах чергування діалогів створює ефект динамічності кадрів, оформлюючи їх нерозривними фразами, щоб із точністю відтворити ситуацію мовлення й актантів. Автор уводить асоціативний рахунок, різноманітні графічні прийоми з метою підсилення важливості епізоду, переосмислення історичних подій, аналізу помилок урядовців і місцевого політикуму тощо. Нестандартні підходи привернення уваги реципієнта до твору підпорядковані прагматичній меті автора.

3.2. Мовно-виражальні засоби виявлення ідеї

Художні репортажі покликані спрямовувати реципієнтів до конкретної проблеми або ж створювати загальний портрет доби шляхом зображення сенсаційних подій, подання гостросоціальних тем тощо.

В основі сюжету творів – свідчення та розповіді очевидців, однак огранювання відбувається художніми засобами. Унікальність і привабливість репортерських нотаток приховані в умінні викласти історію без змін, тобто достовірно. Оскільки мовлення осіб, залучених у репортаж, «...відтворене документально точно» [146, с. 9], існують певні обмеження в засобах художньо-виражальної специфіки. Мова персонажів художніх репортажів – це ідентифікатор їхньої приналежності до певних соціальних груп різних регіонів України. Автори вдаються до використання розмовної мови, якою люди послуговуються в повсякденному житті.

Мовно-виражальні засоби у творах виконують наочно-образну й комунікативну функції. Мовний рівень авторів-репортажистів базується на передачі живого мовлення, яке відтворює життєвість ситуації відповідно до регіону та рівня соціальної стратифікації населення. Доцільність використання суржику, пейоративних форм слів у таких творах умовтивовано тим, що письменники відтворюють реальність подій (без пояснення деталей) задля правдивого сприйняття ситуації. Мовна сфера репортажу демонструє «...домінування стислості і швидкості спілкування» [258, с. 371], однак і тут насичена емоційно забарвленою лексикою.

Розмовна лексика значно вплинула на публіцистичний стиль. У художніх репортажах чуже мовлення автори фіксують достовірно, а тому трапляються елементи розмовно-просторічної лексики. Жаргонізми є специфічним маркером соціальних змін, оскільки серед респондентів трапляються люди, які метафорами завуальовують конкретні результати політичних подій.

Соціально-культурний бік життя у творі «Ліхіє дев'яності: любов і ненависть в Ужгороді» Л. Белея репрезентується через мовлення населення,

котре транслювала каста авторитетних осіб, зокрема поширеними були арготизми: «Тепер навіть школяр скаже, що таке понти, лохи, волина, стояти на шухері і т. д. <...> золоті ланцюги – цепура, персні – голдА, пачку доларів – прес» [13, с. 256]. Соціальне портретування 1990-х р. зводилось до того, що люди намагались знайти своє місце у житті, пробираючись до влади, бізнесу чи то за кордон. Алюзією письменник виражає ставлення до групи людей, які намагались взяти з цього періоду якомога більше ресурсів, тому «Сковородинський концепт «золотої мірноти» у дев'яностих був, як і завжди, актуальним» [13, с. 67].

У дев'яностих суспільство відшукало стабільне мірило грошей – долар або бакс. Письменник, звертаючись до біблійного висловлювання про «заборонений плід» з Едемського саду, наголошує, що долар в радянський період «...був забороненим плодом» [13, с. 163]. Застосування фразеологізмів є вмотивованим і свідчить про знання автором Біблії. Письменник визначає роль людини в трудовій системі дев'яностих, яка формувалась і щоденно змінювалась, відсилаючи до прислів'я: «Святе місце пустим не буває» [13, с. 309]. Інтегруючи запозичений текст у власний, автор-творець підсилює його актуальність, вважаючи вичерпним для пояснення життєвих ситуацій.

Порівняння у художньому репортажі Л. Белея слугують засобом конкретизації базару (Зеленого базару) як стихійного явища: «...у 90-х розрісся, як ракова пухлина, на всю центральну площу Фединця» [13, с. 174]. На базарах, які розширювалися новими продавцями, панувала атмосфера економічних змін.

Художній репортаж «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова демонструє контамінацію різних культурних ландшафтів Дніпропетровська: інтелектуального (гра «Що? Де? Коли?»), масмедійного (радіоведучі й телеведучі), музичного (карабаська тусівка неформальних груп і творчих особистостей: хіпі, рокерів, панків, музикантів, художників і поетів).

Соціальний діалог прочитується в другій частині назви книги «...кузня кадрів Дніпропетровськ». Крилатий вислів розмежовує місто на тих, хто в ньому живе постійно і тих, кого він виховує й відсилає у світи.

Дніпропетровськ у дев'яності нарощував людські ресурси, які в майбутньому утворили «дніпропетровський клан» у політичному житті України. Заголовок книги «Кузня кадрів Дніпропетровськ» є алюзією на клішовану фразу пролетарських інтернаціоналістів, якою називали практично всі міста, котрі підходили під це означення: «всесоюзна кузня кадрів». М. Беспалов фіксує подвійний погляд на цей інтертекстуальний прийом: Дніпропетровськ – місто, в якому і до 90-х р. ХХ ст. працювала машина «совка», а з іншого, після здобуття незалежності – місто продовжувало існувати за кабінетними законами попередньої епохи.

Репортер вишукував правдиві свідчення про українських політиків. Становище справжнього «господаря» Дніпропетровської області Павла Лазаренка за кордоном у 1999 р. характеризує стисло: на нього «точили зуб» за відмивання грошей через швейцарські банки. Надзвичайно критичною стала ситуація після повернення в Україну, де «...під ним горіла земля» [14, с. 160]. Виявилось, колишній «хазяїн області» збагачувався за рахунок українців.

Метафоричні образи увиразнюють загальні тенденції влаштування соціально-економічного життя дніпрян: «У бізнес прийшли люди із золотими руками, які кидали здані на метал, заводи й фабрики та починали власну нехитру справу» [14, с. 35]. Отже, у важкому десятилітті дніпропетровці здобували справжній досвід виживання, який став головним їхнім надбанням. Загалом М. Беспалов у художньому репортажі обмежує використання художніх засобів, зосереджуючись на фактажній основі тексту.

У художньому репортажі В. Івченка «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» в передісторії створення Сум, образно узагальнює, що «...цукор перетворив Суми з містечка на справжнє місто, заклавши вектор розвитку на багато років уперед» [59, с. 10]. Оповідач метонімічно окреслює реалії перехідного періоду дев'яностих, апелюючи до ставлення людей, які в ньому жили: «Суми прокидались від політичної апатії досить важко» [59, с. 18].

Фразеологізм слугує вираженням періоду високих інтернет-технологій: «...у Сумах впливала висока конкуренція, яка не дозволяла відпочивати на

лаврах» [59, с. 205]. В іншому контексті фраземи засвідчують вплив людського фактору на розвиток вищої освіти. Один із персонажів Олег Ольшанський стверджував, що він був причетним до реорганізації навчального закладу в Сумах: «– Випадково до того, щоб політех із філії став інститутом, доклав руку і я» [59, с. 201].

У 1990-і рр. населення майже не вживало вина, «...та й вино тоді було погане, здебільшого шмурдяки» [59, с. 231]. Використання зневажливо-іронічного відтінку слова та жаргонізми теж допомогли відтворенню соціального життя. Наприклад, хлопці курили травку, щоб «...косити на дурці від служби у армії» [59, с. 221]. Спосіб проведення часу констатується використанням сленгу: «Потім могли ще зависнути» [59, с. 178].

Персонажі художнього репортажу, ознайомлюючи з соціальним життям сумчан у 90-х рр. ХХ ст, нерідко послуговувались розмовною лексикою: «Тоді робилися шалені гроші, і люди хотіли шиканути, влаштувати собі свято на повну» [59, с. 233]. Дев'яності автор умовно розділяє на дві форми існування суспільства: «...витік мізків» і «...виїзд тіл» [59, с. 235]. І перша, і друга прагнули перетнути кордон, не бачачи перспектив для власного росту в Сумах.

Соціально-економічні фактори розвитку міського життя окреслюються за допомогою образно-мовних засобів. Автор вміло вживає стилістичні засоби, які допомагають komponувати твір, надають специфічних характеристик подіям.

У художньому репортажі О. Криштопи «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» у мовленні героїв домінує розмовна лексика: «Я підходжу до Бена: “Володя, треба допомогти знайти”. Він: «Усьо, шукаємо» [90, с. 149]. Персонажі конкретизують торговельні зв'язки містян: «Так воно якось рішалося, а він з того щось мав як посередник» [90, с. 156]. Одним із основних і розповсюджених способів заробітку в дев'яності стало «кришування». Семантика лексеми набувала рис вторинної номінації, актуалізуючи незаконні схеми 1990-х рр.: «Базар той вимагав міцнішої охорони, такої собі криші» [90, с. 151].

Оповідач зображує неписані правила певної соціальної групи населення, які діяли на території Івано-Франківська в дев'яності: «Були бандити старі,

понятійні, які того не могли прийняти і зрозуміти, бо за поняттями мати контакт з червоними, тобто з ментами, то вже всьо – капець» [90, с. 172]. Безпосередній вияв розмовної лексики втілювався в конфліктних ситуаціях: «Сказати: “Чуваче, почекай”, і чувак мусив чекати» [90, с. 151]. Мовлення персонажів – колоритне й відтворює специфіку взаємин дев’яностих.

Інтертекст у творі О. Криштопи є органічним елементом оповіді, який слугує підсиленням змісту: «Тепер про них, як про мертвих – або добре, або нічого» [90, с. 181]. Алюзія на притчу про мудрого царя Соломона кристалізує поняття про справи різних бандитських угруповань: «Та всьо можна було зробити через суд правдивий, Соломоновий» [90, с. 161]. Письменник, звертаючись до біблійного тексту, натякає на мовному витісненні літературної мови сленговою: «Спочатку було слово. Змінилася мова. Крім окремих слів – рекет, криша, понти, – вона злегка зросійшилася і зблатніла» [90, с. 143].

В епіграфі-алюзії рядки з пісні «Боже не дай» про шість соток землі гурту «Братів Гадюкіних» перегукуються із письменницькими спогадами про «дачний бум» [90, с. 271], пожвавлений у 1980-х рр. Розповідь про освоєння родинною О. Криштопи п’ятьох соток землі за містом, у Храплині в 1990-х рр., розширює уявлення реципієнтів про уклад життя в тогочасний період.

Почасти перебільшення, створені на основі метафоричного мислення, стимулюють реципієнта до емоцій. Художній репортаж насичено метафорами, синекдохами, метоніміями. Автор метафорично означає «Легкий смуток» [90, с. 225], який наставав у дев’яності. Метафорою окреслено сутність відділу поезії в журналі: «...весь час дихав на ладан» [90, с. 187]. У метонімічних висловлюваннях завуальовано справжнє ставлення до інших груп населення: «Бондар говорив: «Казав, що поки я в місті живу, чорні [тобто – азербайджанці й чеченці] в місті жити не будуть» [90, с. 156].

Фразеологічні сполуки є невід’ємними показниками розвитку мови: «Але вони заплющували очі на те, що ми періодично приносили з собою і розпивали» [90, с. 184]. Еліпсис у цьому контексті зумовлює принцип мовної економії. Пропускаючи слово «алкоголь», автор упевнений у його

безпомилковому відтворенні. У художньому репортажі культурну панораму дев'яностих формують образний рівень мовлення населення, їхнє вміння зберігати й оновлювати мову.

Художні воєнні репортажі ґрунтуються на безпосередньому досвіді зустрічі кореспондента з війною. Перипетії війни занадто складно описати, спершу їх треба пізнати, а відрефлектований досвід майстерно відшліфувати.

Метафоризація дійсності формує відчуття присутності на місці воєнних дій: «...над Артемівськом стоїть гул від запуску снарядів» [44, с. 241], або: «...весь вечір не завовав мій телефон» [44, с. 254]. Фіксація екстремального досвіду бійців потребує образного вираження подій. У свідченнях з поля бою відображено реальність подальшої перспективи для українських бійців: «...артилерія перекриває наших, що стоять в апендиксі, який ось-ось обернеться гнійним перитонітом» [44, с. 241]. Неспроможність дати відсіч ворогові показує, наскільки виявився болючим досвід.

Виникнення сленгового неологізму «ватник» спричинено військовою агресією Росії проти України. Авторка застосовує його з метою зневажливого опису дій «російських патріотів»: «ватники» радісно знімають на телефони, щоб поглумитися потім у соцмережі» [44, с. 255]. Розмовною лексикою послуговуються персонажі художнього репортажу «За день до Дебальцевого» Є. Гончарової, дотримуючись закону мовної економії: «...у травмі знову аврал, потрібна допомога» [44, с. 244], «...намагаємося збирати п'яних у бус» [44, с. 255]. Авторка фіксує реальне мовлення людей у повсякденному житті.

У творі «Закарпатський легіон» Є. Подобної військовий сленг активізувався під впливом зовнішніх чинників, зокрема спричинений воєнними діями на сході країни, і є загалом виправданим лінгвістичним явищем у мовотворчому середовищі. Воєнний наратив показує, в який спосіб власні назви не стільки втрачають своє значення, стаючи загальними, скільки розширюють початкове значення шляхом процесів метафоризації та метонімізації. А. Ерл вважає, що однією з літературних форм вираження минулого як недавнього, пережитого досвіду є «...дуже детальне зображення

повсякденного життя на війні та репрезентацію усного мовлення – особливо соціолекту, такого як солдатський сленг – може служити для створення того, що можна назвати (з реверансом до Ролана Барта) автентифікуючими *effets de memoire*» [233, с. 391]. «Ефекти пам'яті» допомагають пізнати, як серйозна зброя перетворюється у скорочений варіант жіночого імені «Даша», набуваючи нової семантики: «...репертуар навряд зацінять, а от привіт з автомата чи «дашки», замість оплесків, пошлють неодмінно» [148, с. 66]. Номінативне перенесення найменування відбувається і з назвою заробітної плати учасників антитерористичної операції (АТО): «...я вже й «атошні» почав відкладати потрошку на це (поїду до Парижа. – М. К.)» [148, с. 67]. Трансформаційні процеси словесності відображено за приписами когнітивної функції мови. Оповідачка занотовує, як військові переінакшують офіційні назви розташування бійців, зокрема передня лінія оборони в розмовному мовленні військових втрачає ознаки серйозності: «...для нього пішов третій рік на «передку» [148, с. 68]. Очевидно, процес словотворення відбувся за асоціацією до розмовної лексики, яка позначає передню частину від чого-небудь.

У художньому репортажі Є. Подобної сленгова мова наскрізно показує, що це репортаж на воєнну тематику, де відсутній офіційний стиль мовлення в міжособистісному спілкуванні. Перебування в оточенні військових наратор сприймає серйозно. Авторка не втрачає пильності, занотовуючи все, що відбувається. Магія трьох цифр дарує тимчасову надію на тишу, створюючи ілюзію примарного миру: «...по «радейці» сусіди доповідають “4.5.0”» [148, с. 62], де «радейка» – це рація, а набір цифр «4.5.0.» неофіційною мовою військових перекладається: все спокійно. У творі назва комах слугує на позначення ручного протитанкового гранатомета: «...ще один іграшковий ведмідь, цього разу вже з тубусом від «мухи» в лапі – негласний символ батальйону» [148, с. 73]. «Нуль» – перша лінія розмежування, на яку потрапляє Женя. Уважно констатує, що «...на вулиці вже зовсім стемніло, пора йти на “нуль”» [148, с. 65]. Оповідач відтворює специфіку життя військових уночі. У

польових умовах фортифікаційними укриттями бійців у негоду чи під час обстрілів є нірки: «...на хвилину лишаюсь у повній темряві, інші поховались у сусідні “нірки”» [148, с. 68].

Стилістично забарвлена лексика з негативним відтінком засвідчує ставлення мовця до людей, які проживають на окупованій території країною-агресором – росією: «...а коли сепари починають “валить” по селу, вони разом із мамою тікають у погріб» [148, с. 69].

Просте порівняння – «...як дитина під ковдру від привидів» умотивовує хвилювання журналістки в зоні бойових дій: «Заховатись як дитина під ковдру від привидів, що ввижаються в темряві» [148, с. 62]. Вихід оповідачки з кола звичної поведінки наштовхується на перепону у вигляді страху перед невідомим. Тамуючи його, Женья розуміє, наскільки ризикованою є її поїздка.

Журналістка картає себе за те, що, на відміну від хлопців, має можливість повернутись до мирного життя, метафоризуючи внутрішні відчуття: «...в такі моменти всередині кипить гіркий коктейль із розпачу та сорому» [148, с. 75]. Показ внутрішньої боротьби репортерки із совістю завершується громадянським консенсусом: кожен виконує те, на що спроможний.

Неважко помітити прихильне ставлення письменниці до персонажів твору. Одна зустріч перевертає життя авторки настільки, що вона відчуває душевну тривогу за військових. Їхні свідчення невіддільні від емоцій Є. Подобної. Підтвердженням вираження емоційного стану на письмі слугує стилістичний прийом парцелювання. У кожному відокремлену лексему наратор вкладає різну емоцію, внутрішнє значення якої розкриває реципієнт: «Страшно лише, що я можу їх більше не побачити. Їх. Справжніх. Найкращих. Щирих. Наших хлопців, які носять камуфляж» [148, с. 76]. Самоусвідомлення відчуттів парцелюється і досягає рівня тривожного стану невідворотності ситуацій.

У художньому репортажі «Стрий і старий» О. Гавроша порівняння увиразнюють лаконічні пейзажі: «Річка в'ється змією, куди забажає» [31, с. 132]. Наратор намагався зафіксувати мить, апелюючи до метонімічного

засобу: «Чайка дивилась вслід своїм чорним оком» [31, с. 133]. Персоніфікуючи природу і суспільство, автор реалізує ідею твору.

О. Гаврош називає місце, до якого дістається через оксюморон: «...маршрутка висадила мене на самому краю міста» [31, с. 123]. Часовий відрізок автор «оживлює»: «...стояв такий же гарячий липень» [31, с. 123], точно наголошує на порі року, вважаючи її знаковою для оповідача. Отже, у творі наявні образні висловлювання, реалізовані різнорідними зображально-виражальними засобами.

Художній репортаж, як запевняла Е. Жирек-Городиська, дозволяє пізнати «...певні істини в універсальному підході та ширше поглянути на події, які найчастіше описуються, крізь призму особистого досвіду» [262, с. 128]. У Д. Казанського назва «Санітарна зона» відсилає до паронімічної пари твору українського письменника М. Хвильового – «Санаторійної зони». Водночас ці дві назви є дихотомічною парою на ідейному рівні: у художньому репортажі «Санітарна зона» автор з'ясовує фізичний стан здоров'я людей, натомість М. Хвильовий зображував духовний стан суспільства.

Авторські алюзії на реалії (ситуації) українських політичних лідерів (четвертого президента України, його дружини Людмили Янукович, Юлії Тимошенко), розкриті в «Санітарній зоні», підтверджують достовірність оповіді, записаних розмов на диктофон із дотриманням місцевого ідіолекту: «Янукович – щось на кшталт міської легенди, напівміфічного героя, який має мало спільного з реальним прототипом» [63, с. 237], «Люда допомогла Віті порішати з судимостями» [63, с. 254], «...сука Юля-воровка», як і сам «Вітя», теж «...зсучився і забив на місто» [63, с. 254]. Алюзія на Януковича в репортажі стає очевидною. Він уродженець цього міста, якому після перемоги на президентських виборах «...продовжують приносити жертви» [63, с. 252]. Сучасним подарунком Януковичу, як молоху, є чорне золото Донбасу.

Персоніфіковані соціально-економічні проблеми заковано в об'єктах промисловості та міста. Наприклад, «...місцевий завод – це величезна брудна потвора» [63, с. 237]; «...гламурний Донецьк, що заплив постіндустріальним

жиром» [63, с. 237]; «...місто й виглядає, наче брудний і обірваний жебрак» [63, с. 252]. Отже, письменник без прикрас зображує одне з найбільш екологічно небезпечних українських міст.

Доцільним є використання фразеологізмів із соматичним компонентом, який виражає ставлення людей один до одного: «...і заздрісно протягують поза очі: «сто-ли-ця» [63, с. 238]. Порівняння в розмовному стилі виконують функцію повідомлення і спрямовують увагу реципієнта на предмет розмови: «...її будинок виглядає чи то як заселений живий, чи то як покинутий» [63, с. 247].

Забрудненість індустріального міста означається метафорами з похмурих кольористичних забарвлень: «...велика труба аглофабрики, що розфарбовує небо довгим хвостом у сірі тони» [63, с. 248]. Д. Казанський жаргонізм використовує з метою надання оцінного значення об'єктам. У творі металургійний завод наратор називає «гігантською махіною» [63, с. 250], зважаючи на його об'ємну конструкцію.

О. Криштопа в художньому репортажі «Україна: масштаб 1:1» продемонстрував власний образно-емоційний світ. У митця наростання посилювальних повторів акцентує заняття підлітків, які копають вугілля: «І вони риють, риють, риють у пошуках свого чорного золота» [91, с. 32]. Відомим цей прийом був і письменникам 1920-х рр. В. Поліщук у «Рейді в Скандинавію» задля опису жінки послуговується повтором «високий»: «...могутня постава цієї жінки з високим бюстом, високим чолом і високою сивуватою зачіскою (волосся кольору цикорію) вклоняється вам» [215, с. 558].

Красивою метафорою «чорне золото» у розділі «Велика українська депресія» означено вугілля, яке приносить занадто багато шкоди населенню, але залишається не найлегшим способом заробітку грошей. Задля посилення відчуття незахищеності людей перед природними катаклізмами (йдеться про повінь 2008 р.), наратор повторює емоцію, яка супроводжувала людей у надзвичайній ситуації: «Страх, страх, коли всі будинки рухали» [91, с. 166]. Метафора реферує про відчуття репортера від кожної подорожі: «...моє тіло

запам'ятало ці завжди жахливі дороги аж так, що іноді підстрибує само – навіть там, де яму встигли залатати» [91, с. 12]. Метафоричного втілення набувають пейзажі поблизу недобудованих шостим і сьомим блоками АЕС: «...безсило опустили свої стріли баштові крани, у трубах зяють діри, крізь них видно порожнечу, навколо шматки жерсті і бетону» [91, с. 133].

Образи природи, введені в художній репортаж, відтворюють розчарування автора від споглядання похмурих пейзажів: «Шахтарськ, Торез і Сніжне померли тоді, коли закрили шахти» [91, с. 30], «Руді конуси, вишикувані в ряд. Один, другий, третій. Терикони чимось нагадують гігантські мурашники» [91, с. 30].

Власне авторські естетичні смисли О. Криштопа репрезентує, послуговуючись простими порівняннями: «Уся економіка цієї країни лише й тримається на тому, що вона в “тіні” – кожен, наче хом'як, ховається від держави, і набиває про запас за щоки харчів, щоб було “на чорний день”» [91, с. 379]. Суттєві недоліки українських доріг окреслено в рядках: «Авто гойдається, наче на хвилях і у багатьох ще на суші починається морська хвороба» [91, с. 47]. Митець передає звичні відчуття персонажів: «Наталка ж, здавалося, почувалася в Донецьку, як риба в Кальміусі» [91, с. 21].

Стилістичними фігурами розставлено акценти на поетичних мікрообразах. О. Криштопа вдається до ампліфікації, щоб покадрово зафіксувати події: «Це місце зовні нагадує Едем. Вода, багато води, море води, сонце, тепло і гори» [91, с. 48]. Автор із викривальною метою послуговується дисфемізмом: «...їхати треба було по дереву, не всі з почту погодилися, дехто в штани наклав, зате тепер на перших ролях» [91, с. 43], щоб образно умотивувати вчинки людей.

Частим стилістичним прийомом є парцеляція. У творі здебільшого речення поділено на синтагми: «Лінії електропередач. Бетонні перекриття. Підвищення, за якими вгадуються перший, другий, третій реактор. Нарешті саркофаг з трубою» [91, с. 134], картинно відтворюючи світ. Парцелювання оповіді допомагає розкривати настрої суспільства: «– Не могу я тут більше.

Тісно. Тісно! Уїду. Хоч з тобою, хоч сам, але уїду» [91, с. 19], надає художньому репортажу емоційного відтінку: «Уже давно. На шахті. Від метану. Але чоловіка їй не було шкода. Чоловік був п'яниця і забіяка» [91, с. 32].

Асиндетон – один із способів переосмислення історії, зафіксованої в колективній пам'яті: «Німецькі солдати виламували двері, обшукували хати, зазирали в погребі. Ловили усіх чоловіків призовного віку і тягли до місцевої школи» [91, с. 269].

Домінуючими в художніх репортажах є літературні алюзії. Наприклад, звукорежисер, цитуючи славнозвісну фразу з комедії У. Шекспіра, – чотири роки не пив горілки, роздумує: «– Пити чи не пити, ось у чім питання, – по-шекспірівськи відповів він, лише звертаючись не до черепа, а до чарки» [91, с. 174]. О. Криштопа вживає алюзію як позатекстове явище, указуючи на авторитет митця і його художній твір: «Потім було все як у Гемінґвея. Старий і море» [91, с. 234]. Назва розділу «Герой ненашого часу» є алюзією на роман Ю. Лермонтова «Герой нашого часу», адже фаталіст у історії О. Криштопи теж загинув. Митець інтерпретує «чужі» образи в художніх репортажах.

Отже, художній репортаж «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи має особливі поетично-стильові домінанти, що характеризують художню організацію твору. Мова персонажів жива, подекуди мовці використовують згубілу лексику, діалоги відтворено точно, відповідно до репортерських вимог.

У художньому репортажі В. Курико «Чернігівська справа Лук'яненка» порушується тема національної пам'яті й безпам'ятства. Емпіричне «я» дозволяє зануритись у чернігівську буденну сірість. Ставлення сучасників до видатних представників красного слова минулих епох розгортається антономазією: «Кілька тижнів класики, загорнуті в мішковину, лежали в парку» [94, с. 389]. Класиками «я» називає погруддя О. Пушкіна та М. Коцюбинського, яких намагались викрасти вандалі.

Метонімічним є ставлення журналістки до представників виконавчої влади міста: «Мерія викладає на стіл головний аргумент – щоб перейменувати

вулицю, треба її загальні збори» [94, с. 391]. Так само увиразнено «теплі» стосунки Лук'яненка з працівниками міліції, яка «...сама обиратиме, коли прийти й перевірити» [94, с. 395]. Мешканці, котрі проживають на вулиці, розуміються авторкою відстороненими від громадського життя міста: «– А за вулицю мені якось наче й все одно, – продовжує, – хай вулиця вирішує» [94, с. 408]. В. Курико швидко помічає побут кімнати, метонімічно передаючи значення того, що нічого не змінюється, чия б рамка зі світлиною не спиралась на стіну: «У кутку кабінету Президент Порошенко в рамці спирається на стіну» [94, с. 413].

Метафорично зображено чернігівську дійсність, яка веде відлік із радянських часів: «Далі по обидва боки вулиці тулилися приватні будинки, що до сьогодні вистояли лише з одного боку» [94, с. 394]. Шукаючи відповіді на запитання, письменниця зауважує, що до квартир «...заселялися люди, віддаючи під знесення свої хатки й залишаючи свої сади – відтоді вони поволі вросли у двори висоток» [94, с. 394]. Принципи радянського співжиття потребували від колишнього в'язня дотримання усіх правил, тому владна верхівка не забувала про неполіткоректного громадянина: «Лук'яненко прив'язаний до Чернігова наглядом» [94, с. 403]. Отже, мовно-зображальні засоби в художньому репортажі є ідентифікуючими елементами дійсності, створюють упізнавані художні образи Чернігова та дисидента.

У В. Молодія алюзія і символізм у назві «Петлі Апеннінського черевики» підтверджують скрутне становище українців-заробітчан в Італії. Економічна невдоволеність рівнем життя в Україні змушує людей добувати гроші за кордоном. Зрештою, кожен має різні причини, щоб покинути домівку та потрапити в середовище Інших. Під «Апеннінським черевиком» розуміється зображення форми Апеннінського півострова на карті, а символ петлі уособлює шлях, який неминуче повертає до початкової точки відліку.

Безгрошів'я мігрантів і нелегальність проживання на території Італії призводять до бродячого й голодного способу життя, якщо в тебе немає рідні. Соматичним компонентом «душа» автор окреслює смерть людини, однак з

метою заперечення цієї ситуації, він додає частку «не»: «Богові душу з голоду вони б не віддали» [129, с. 150]. Фразеологізм із зоонімним компонентом використаний на позначення можливостей українців, які покладаються на власну удачу під час нелегального проїзду у міському транспорті: «...це буде моя перша поїздка «зайцем» у метро, тому я трохи хвилююсь» [129, с. 151]. Наратор апелює до пережитого досвіду, адже сьогодення зробило людей реалістами, котрі сприймають лише перевірену інформацію і довіряють надійним людям.

Метафора слугує засобом поетичного вираження думки, що румуни звикли працювати за кордоном: «Румуни вкорінилися в італійську будівельну справу достатньо глибоко» [129, с. 161].

Заголовок художнього репортажу П. Стеха «Над прірвою в іржі» є алюзією на роман «Над прірвою у житті» Дж. Д. Селінджера. Обидві назви творів споріднює однакова ідея, виражена в назві-метафорі, проте український варіант асоціюється з транспортним сполученням «Укрзалізниці». «Жито» й «іржа» демонструють нелегке життя, у якому доводиться або коритися умовам, або намагатися його змінити. Українська «іржа» – це непростий досвід, що тягнеться від радянських часів. Наратор розмірковує: позбутись іржі нелегко, але варто лише почати, й життя може змінити свій вектор.

У творі соціальна складова та економічний рівень життя проглядається в тому, яким транспортом суспільство користується. У П. Стеха інтертекст засвідчує його обізнаність із творчістю українських та іноземних авторів. Інтертекстуальність підтверджує діалоговий зв'язок минулого – теперішнього – майбутнього: «Борітеся – поборете!» [180, с. 19]. Пародія на рядки «Заповіту» Т. Шевченка осмислено переінакшується: «Пасажири згадують контролерів злим нетихим словом і по черзі намагаються вратися з проблемою» [180, с. 14]. Актуалізовано знайомі літературні сюжети в сьогочасному соціумі, що аргументує подібність колективного образу народу: «Його остерігаються, і здавалося, ловлять кожне слово, ніби бандар-логи перед великим Каа» [180, с. 17–18]. Звернення до творів сучасних письменників набуває

контекстного розуміння в іншому тексті. Автор проводить паралель реальності з відчуттям головного героя Дж. Роулінг при зустрічі з дементорами: «Є підозра, що Ролінг придумала дементорів, проїхавшись вечірньою електричкою, де були перебої зі світлом, був страх, і відчай, і “почуття ніби у всьому світі не залишилось радості”» [180, с. 17]. Подеколи подорожні в електричці нагадують репортеру різні мистецькі алюзії, які доповнюються авторськими образними уточненнями: «Лице її, як маятник, киває і водночас водить з боку в бік, від однієї Фріди до другої, і назад – від другої до першої» [180, с. 64].

Метонімічно відома письменниця фігурує в діалогічному мовленні пасажирів: «– Дай йому Лесю Українку. – Може, йому краще горілки купити? – Нє, горілку він собі сам купить, йому треба грошви дати. Лесі Українки йому вистачить» [180, с. 58].

Соціальні портрети пасажирів електрички швидко помічає наратор і спостережливо фіксує розмовну мову народу: «Мужиков во-о-бще не осталось, каждый месяц то один, то двое мрут. На вулиці пусто!» [180, с. 9]. У П. Стеха парцеляцією досягається вираження мовлення персонажів: «– Нє. Картоплю копав. В полі», – усміхається Ладик і повертає розмову з поля до гір» [180, с. 83].

Образні висловлювання додають яскравості персонажам книги П. Стеха. Е. Жирек-Городиська правильно наголошувала, що «...у випадку літературного репортажу документальність і художність розглядаються не як суперечливі, а як взаємодоповнюючі категорії» [262, с. 127]. Порівняння у творі П. Стеха слугують виявленням образності: «За густими деревами не видно сіл, тільки бані церков витягуються вгору, ніби хтось посадив цибулину в небо, а вона проросла і виблискує своїм жовтим лущинням на сонці» [180, с. 80]. Письменник метафоризує дійсність, фіксуючи власні відчуття: «...одне з вікон відкрите, плюється снігом і холодом» [180, с. 14]. Порівняння підкреслюють фізичний стан у ситуативних спогляданнях наратора: «Ладик тягнеться і позіхає, ніби старий побитий лев, встає з лавки і ще кілька хвилин хитається в

проході» [180, с. 85]; увиразнюють спроможність пострадянського транспорту продовжувати існування: «Електричку хитає з боку на бік, ніби велику брудну колиску» [180, с. 94]. Наратор для уточнення зовнішності пасажирів уживає порівняння в значенні пояснення. Наприклад, рибалки однаково виглядають: «...у нього очі, як у Сартра, а усмішка, як у Швейка» [180, с. 36]. Отже, відтворення колориту персонажів електрички, змалювання події доповнюють загальне враження національного транспорту.

Естетичний простір репортажу залежить від внутрішньої естетичної норми, яка повсякчас порушується в мистецтві задля встановлення читацької рівноваги між насолодою і відразою. Авторський текст здатний містити в собі минуле та майбутнє, що «...дає можливість вставити його в контекст історичного розвитку мистецтва, розкриваючи його впізнаваність для різних семантичних контекстів» [176, с. 56]. Тому видозмінений стан естетичної норми постійно підлаштовується під виклики часу.

Отже, у художні репортажах сила естетичного потенціалу залежить від умінь автора володіти словом, репортерським баченням ситуацій. За допомогою мови дійсність відтворюється на основі світовідчуття автора-репортажиста та вмінні переформатовувати реальність під запити реципієнта.

Висновки до розділу

В українському художньому репортажі синхронізовано традиційні репортажні ознаки та відомі письменницькі практики. Невід'ємною рисою експериментів у творах С. Голованівського, М. Йогансена, В. Поліщука, Л. Чернова була гра зі шрифтом. Графічні елементи є специфічним стилістичним засобом, що підкреслює зміст художніх репортажів Л. Белея, М. Беспалова, Є. Гончарової, В. Івченка, О. Криштопи, Є. Подобної, П. Стеха. Сучасні автори-репортажисти користуються різноманітними шрифтовими увиразненнями, завдячуючи письменникам 20-х р. XX ст. (курсив, великі літери, розтягування літер (для відтворення звукопису), нерозривне написання слів, трикрапка тощо).

Нерозривні фрази використовуються для достеменно́ї передачі акту комунікації. Художня організація твору за допомогою графічних засобів сприяє естетичному увиразненню.

Загальновідомо, що розмовна лексика мала вагомий вплив на публіцистичний стиль, надаючи йому емоційно-експресивного забарвлення. Розмовно-просторічна лексика в художніх репортажах є вагомим засобом індивідуалізації образів. Мовлення персонажів насичено жаргонізмами, які презентують соціально-політичні групи та ситуації. Своєрідність епохи дев'яностих передано лексемами: «рішалося», «чувак», «поняття», «криша», «менти», «понти», «волина», «лохи», «стояти на шухері» тощо. У художніх репортажі їх введено з метою віддзеркалення культурних надбань специфічного періоду історії.

Інтертекстуальністю підсилюється зв'язок тріади: минуле–теперішнє–майбутнє. Автори, залучаючи інтертекст, моделюють ракурси творів одного виду мистецтва в іншому (літературі). Алюзії («Санітарна зона» Д. Казанського) дають можливість створити портрети реальних українських політичних лідерів і відомих осіб (четвертого президента України, його дружини, Юлії Тимошенко).

Мовно-зображальні засоби маркують важливі події. Сленг, жаргонізми, фразеологізми підсилюють соціальний портрет суспільства епохи 1990-х р. Тропи (порівняння, метафори, метонімії, оксюморон) увиразнюють зміст художнього репортажу. Стверджено продуктивність стилістичного прийому парцеляції.

ВИСНОВКИ

Термін «нефікційна література» запозичений І. Качуровським у західних дослідників. При осмисленні етапів розвитку «нефікційної літератури» оперуємо термінами «література факту» (група митців «Лівий фронт мистецтва», 1923–1929), «документалістика» (1970-х рр.), «література нон-фікшн» (активна фаза після 2013 р.), які з'явились у різні періоди поступу українського літературного процесу і стосуються явищ тих епох. Нефікційна література розвивається нерівномірно. Увага дослідників до таких творів засвідчує неабиякий інтерес, але на сьогодні вони залишаються недостатньо вивченими.

Репортаж – як форма повідомлення – почав функціонувати 2450 р. тому. Непостійність існування репортажу підтверджується різним його датуванням у національних літературах. Як жанрова форма репортаж розвивається у ХІХ ст. Розквіт українського репортажу як літературного жанру спостерігаємо у 20-ті рр. ХХ ст. у таких письменників: Остап Вишня, С. Голованівський, М. Йогансен, П. Лісовий, О. Мар'ямов, В. Поліщук, О. Полторацький і ін.

Співіснування термінів «літературний репортаж», «нова журналістика» («новий журналізм») та «художній репортаж» наявне на певних етапах розвитку суспільства. Одночасно з польським літературним репортажем у радянській Україні зароджується художній репортаж, оскільки мав зручну форму для опису та критики режиму. Феномен літературного репортажу, нової журналістики та художнього репортажу має особливу історію походження й розвитку.

«New journalism» (нова журналістика) як новий тип письма, виникає в 1960-х рр. Сьогодні існують такі терміни-відповідники: літературна / наративна журналістика, нежурналістика, паражурналістика, нон-фікшн, проза сирого факту, суб'єктивна проза, документальний роман, література ідей, гонзо-журналістика, що зумовлено неусталеністю термінології.

У 1929 р. термін «літературний репортаж» оприявнив Б. Антоненко-Давидович у жанровому підзаголовку до збірки «Землею українською». В. Здоровега офіційно використав термін «художній репортаж», зарахувавши його до художньої публіцистики в 1980-му р. Відродження художнього репортажу в українській літературі у 2012 р. (майже після столітнього забуття) відбулося після оголошення всеукраїнського конкурсу художнього репортажу імені Майка Йогансена «Самовидець».

Український художній репортаж здатний до дифузії видових і генологічно-родових прикмет на противагу новій журналістиці. У неоднорідному текстовому інваріанті контаміновано особливості літературних (есе, нарис, мемуари, щоденник) і журналістських (інтерв'ю, розслідування, огляд) жанрів. Приналежність художнього репортажу до нефікційної літератури визначається достовірними фактами, суб'єктивністю та художньо-зображальними засобами.

Художній репортаж – це жанр нефікційної літератури, утворений шляхом поєднання видових (кіно, музика, образотворче мистецтво, скульптура, фотографія, ЗМІ) і родо-жанрових (епос, драма) ознак. В основі його жанрової моделі – журналістський репортаж.

Синхронізація різних мистецьких кодів є основою гетерогенності художнього репортажу. У ньому асимілюються ознаки різнорідних мистецтв і жанрів, що й спричиняє оновлення генологічної структури в літературному процесі.

У дослідженні з'ясовано жанрово-тематичні ознаки українського художнього репортажу. Художній репортаж диференціюємо за двома принципами – тематичним і жанрово-стильовим. За тематичним принципом вирізняємо *соціально-культурний, воєнний і поліпроблемний художній репортаж*.

Л. Белей у *соціально-культурному художньому репортажі* («Ліхії дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді») схарактеризував специфічні риси новітньої епохи в Ужгороді: стрімкий дефіцит, розвиток «дикого» капіталізму

(контрабанда, «кришування», «човникування»), переповідаючи про специфіку виживання та масову культуру (електронні іграшки «Тамагочі», «Dendy», «Супер Маріо», комп'ютери, джинсовий одяг, нейлонові лосини, мініспідниці, «майки-алкоголички», взуття з логотипами «Adidas», «Abibas», «Abbas», «Abidos», «Nike», «Puma», «USA California» тощо).

Зображення М. Беспаловим («Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ») буремного десятиліття у Дніпропетровську розпочинається поясненням нового соціального явища «базарна» економіка, коли «бізнесмени» посіли місце «спекулянтів» і «торгашів». Суспільство переорієнтовувалось на нові принади поп-культури (балашовські переходи, великі торговельні центри «Дафі», «Мост-Сіті», «Караван», нічні клуби «Маяк», «Клетка», «Плотина», телевізор «Panasonic» тощо).

Сумам («Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка) були притаманні символи 1990-х рр. – бандитські рухи, самогоноваріння, відродження інтересу до класичної музики (фестивалі «Органум», «Бах-фест»). Невтішна економічна ситуація стимулювала людей до вигадування нових схем заробітку: міняйли «кидали» на гроші, нелегальне перетинання кордону й перевезення різноманітного товару до Росії, Білорусії і Польщі.

О. Криштопа («Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен») показує, що Івано-Франківськ у 1990-х рр. перетворився на культурний центр (місто письменників і художників, теле-і радіоведучих, відкривались дискотеки, відеотеки). Автор не уникали й типової теми дев'яностих років – бандитського руху, «лохотронів», перетинання кордону, як невід'ємних атрибутів цієї доби.

Отже, у соціально-культурних художніх репортажах порушено однакові проблеми, які існували в різних містах України в 1990-х рр. Назви способів заробітку могли мати регіональну специфіку («кидання» – «лохотрон», «кришування» – «специфічна охоронна діяльність» тощо).

У воєнному художньому репортажі «День після Дебальцевого» Є. Гончарової представлено війну на основі свідчень, безпосередніх спогадів автора, диктофонних записів тощо. Реалії воєнної дійсності в Є. Гончарової

розгорнуто в прифронтовому Артемівську в лютому 2015 р. Місто стало опорним пунктом для бійців, які вимушені були відступати назад, визнаючи поразку й тимчасову перемогу противника.

У «Закарпатському легіоні» Є. Подобної репрезентовано жіночий погляд на реалії російсько-української війни. Зображено поїздку й добове перебування оповідача серед військових 128-ої гірсько-штурмової бригади «Закарпатський легіон» на лінії розмежування.

Отже, в центрі уваги *воєнного* художнього репортажу – показ воєнних дій, фрагментів нетривалого перебування авторів у середовищі бійців, волонтерів, військових лікарів, зображення непривабливої естетики воєнних дій.

Поліпроблемний художній репортаж «Стрий і старий» О. Гавроша фокусується на кількох проблемах: проблема батьків і дітей, нереалізованості особистості. У творі – непроговорений діалог батька з сином, який намагається зрозуміти рішення батька не завершувати навчання в сільськогосподарському технікумі у Стрию.

Демографічні та екологічні проблеми взаємопов'язані між собою у «Санітарній зоні» Д. Казанського: збайдужіле населення до проблем екології міста Єнакієвого і низькі показники демографічного росту.

У художньому репортажі «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи економічні проблеми накладаються на світоглядні. У робочих поїздках автора Україною пізнається різний вияв ментальності українців, яких об'єднують однакові економічні проблеми.

У «Чернігівській справі Лук'яненка» В. Курико осмислено проблему пам'яті й забуття. У день смерті учасника правозахисних рухів журналістка демонструє суперечливі настрої жителів Чернігова стосовно його постаті.

Проблему трудової міграції й нереалізованості в українському суспільстві розкрито в «Петлях Апеннінського черевики» В. Молодія. Зосереджено увагу на італійському етапі життя оповідача, увиразнено його драму життєвими

перипетіями (після університету не знайшов роботи за спеціальністю, вирушив за кордон шукати кращої долі).

У промовистій назві «Над прірвою в іржі» П. Стех сконденсував загальнонаціональні проблеми (економічно-соціальні, світоглядні, воєнні), подорожуючи Україною.

Отже, *поліпроблемний* художній репортаж виявляє проблеми та причини їх виникнення. Вони ґрунтуються на фактах, які наголошують на важливості певної проблеми.

За жанрово-стильовим принципом вирізняємо *автобіографічний* художній репортаж: «Ліхіє дев'яності: Любов і ненависть в Ужгороді» Л. Белея, «Ліхіє дев'яності: Кузня кадрів Дніпропетровськ» М. Беспалова, «Ліхіє дев'яності: Як не сумували Суми» В. Івченка, «Ліхіє дев'яності: Станіславський феномен» О. Криштопи, «Санітарна зона» Д. Казанського, «Над прірвою в іржі» П. Стеха і *спогадовий* художній репортаж («За день до Дебальцевого» Є. Гончарової, «Закарпатський легіон» Є. Подобної, «Стрий і старий» О. Гавроша, «Україна: масштаб 1:1» О. Криштопи, «Чернігівська справа Лук'яненка» В. Курико, «Петлі Апеннінського черевики» В. Молодія).

У них автори залучають факти зі свого життя, в оповіді домінує «я-позиція», що вказує на наявність письменника-творця, погляди на реальність відображено крізь призму его-світогляду.

Наративна стратегія художніх репортажів має триєдину структуру: автор-оповідач, свідчення інших персонажів, достовірність матеріалів. У художніх репортажах створюються два пакти: автобіографічний («я») та фактичний (реальність викладеного) з метою переконання реципієнта у правдивості історії. «Голоси» інших персонажів є доповненням авторської нарації, а матеріали (новини з газет, офіційні дані, статистичні дані, факти) об'єктивують реальність подій.

Подорож, що лежить в основі часопросторових відношень у художніх репортажах, представлено в різних площинах – зовнішній і внутрішній. Простір, змальований автором, містить два складники (дорогу і топос).

Заголовки художніх репортажів про 1990-ті рр. акцентують увагу на відомих українських містах і чітко вказаному періоді. Письменницькі екскурси в минуле відтворюють урбаністичні локуси. Своєрідним є часопростір, відображений у О. Криштопи, П. Стеха (різні містечка й села) і Є. Подобної (передня лінія оборони). Реальний часопростір поєднується з географічними, фізичними, соціальними, внутрішніми, зовнішніми і перцептуальними часопросторовими відношеннями. Часопросторовість у художніх репортажах розгортає подієву специфіку оповіді, посилювану суб'єктивними чинниками.

Інтермедіальність, прийом екфразису – поєднання мистецьких кодів (кінематографічного, музичного, образотворчого, скульптурного), використовуються з метою надання словесної репрезентації візуальної дійсності. Кадр і монтаж як засоби кіномови в художніх репортажах адаптуються під внутрішньотекстові літературні зв'язки, виокремлюючи універсальний принцип взаємодії. Фотографія подається як увиразнення тексту художнього репортажу і як екфраза.

У дослідженні з'ясовано, що продуктивними видами пам'яті є індивідуальна та колективна, які взаємодіють між собою. У художніх репортажах феномен пам'яті розкривається у зв'язку з потребою окреслення «місць пам'яті» (Чорнобиль, окописько, Івано-Франківська школа № 5), осмислення конфліктів пам'яті (радянської і української), вирішення питання комеморативних практик (пам'ятні дошки, стенди, мітинги, фотографії загиблих, покладання квітів) тощо.

Отже, основоположними складниками організації авторської моделі художнього репортажу є специфічна наративна стратегія, часопросторовий континуум, інтермедіальність, екфраза, вкраплення пам'яттєвого контексту.

Сучасні автори художніх репортажів (Л. Белей, М. Беспалов, Є. Гончарова, В. Івченко, О. Криштопа, Є. Подобна, П. Стех) запозичують творчі техніки українських письменників-футуристів 1920-х рр. і американських письменників течії нової журналістики 1960-х рр. Графічні експерименти (гра зі шрифтом) простежуємо в репортажах С. Голованівського,

М. Йогансена, В. Поліщука, Л. Чернова й ін. Використання графічних елементів перетворює художній репортаж на динамічний твір. Спільними маркерами увиразнення твору є застосування курсиву, великих літер, їх графічного розтягування (відтворення звукопису), нерозривного написання слів, частотний стилістичний засіб трикрапкове замовчування тощо. Діалоги, оформлені нерозривними фразами, точно відображують ситуацію мовлення й актантів. Автори вводять у художній репортаж асоціативний рахунок і кадрування сцен задля переоцінки подій минулих років. Факти, прикрашені художньо-виражальними засобами, підсилюють естетичне значення нефікційного тексту.

У творах мовлення персонажів фіксується достовірно, а тому часто простежуються елементи розмовно-просторічної лексики. Словниковий запас у дев'яності роки вирізнявся специфічним колоритом: «рішалося», «чувак», «понятія», «криша», «менти», «понти», «волина», «лохи», «стояти на шухері» тощо. Інтертекстуальні засоби стилізують сучасні ситуації, відсилаючи до різних сюжетів, і засвідчують діалоговий зв'язок минулого–теперішнього–майбутнього. Здебільшого в художніх репортажах наявні літературні алюзії (на Лесю Українку, Г. Маркеса, Дж. Роулінг, Ж. П. Сартра, Дж. Д. Селінджера, І. Франка, Т. Шевченка, У. Шекспіра та ін.); авторські алюзії на українських політичних лідерів (Ю. Тимошенко, В. Януковича та його дружину). Пам'яттева нарація посилюється образними засобами: порівняннями, метафорами, метонімією тощо. Як засіб мовного вираження вони виконують різні функції (наочно-образу, комунікативну), умотивовуючи, завуальовуючи, пояснюючи конкретні ситуації і події. Образною лексикою письменники підсилюють значущість події. Художні висловлювання будуються на основі спостережень оповідача за характерами та поведінкою людей.

У воєнних художніх репортажах персонажі послуговуються розмовною мовою («аврал», «бус», «ватники») та військовим сленгом: (Дашка – дашка (зброя), АТО (військова спецоперація) – атошні (гроші, отримані за участь у ній), муха – муха (зброя), нуль – перша лінія розмежування, передок – передня

лінія оборони, нірка (заглиблення, де живуть тварини) – нірка (фортифікаційне укриття військових) тощо). Фіксація екстремального досвіду бійців потребує образного вираження подій, що є новаторським у поетиці художнього репортажу. Отже, поетика художнього репортажу має своєрідну організацію. Її презентують різні дискурси, стилістичні техніки й мовна виражальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Дороги й середохрестя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Акулова Н., Слестнікова Н. Хронотоп подорожі в карнавальній трилогії Юрія Андруховича крізь призму мотивного аналізу. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк : Вид-во Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, 2015. № 9. С. 4–8.
3. Александров О. Подорожній нарис : «пам'ять жанру». Стаття перша. На перетині видів масової комунікації. *Діалог : Медіа-студії*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 20. С. 8–35.
4. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
5. Багач О. «Українська реальність дає надзвичайно багато матеріалу для репортажу, – Остап Сливинський». URL : <https://cutt.ly/AZP9R0u> (дата звернення : 31.09.2020).
6. Бандальєр Г. На літературознавчому роздоріжжі. *Вісник НАН України*. 2007. № 1. С. 48–60.
7. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії. Київ : МОКСОР, 2022. 176 с.
8. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с франц. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
9. Бикова О. Комунікаційно-жанрові модифікації репортажу в сучасній українській пресі (за матеріалами періодичних видань 2000–2012 рр.) : автореф. дис. ... канд. наук. із соц. комунікацій : 27.00.04. Київ, 2015. 20 с.
10. Бистрова О. Принципи фотографії як складники поетики літературного твору. *Слово і час*. 2018. № 9. С. 33–41.
11. Бежан О. Документалізм у сучасній прозі про війну : традиційний та новітній підходи до проблеми. *Вісник Дніпропетровського університету*

- імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічна». Дніпро : Університет ім. А. Нобеля, 2013. № 2. (6). С. 135–138.
12. Белей Л. Вступне слово. *Veni, vidi, scripsi : світ у масштабі українського репортажу*. Київ : Темпора, 2013. № 2 (6). С. 1–5.
 13. Белей Л. Ліхіє дев'яності : любов і ненависть в Ужгороді. Київ : Темпора, 2019. 368 с.
 14. Беспалов М. Ліхіє дев'яності : кузня кадрів Дніпропетровськ. Київ : Темпора, 2016. 260 с.
 15. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підруч. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
 16. Бовсунівська Т. Екфразис & інтермедіальність. *Літературознавчі студії*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 39 (1). С. 109–115.
 17. Бойко О. Особливості структури колективної пам'яті. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянської академія»*. Миколаїв : Чорноморський державний університет ім. Петра Могили, 2014. Вип. 224. Т. 236. С. 27–32.
 18. Бойченко О. Нарис. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Литаври, 2000. С. 352–353.
 19. Брайко О. Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда. *Слово і час*. 2014. № 8. С. 27–44.
 20. Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту : моделювання простору у творчості В. Дрозда. *Слово і час*. 2015. № 10. С. 41–56.
 21. Варикаша М. Специфіка літератури non-fiction. *Гендерний дискурс у літературі non-fiction* : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2013. С. 51–65.
 22. Варикаша М. Література non fiction : поміж фактом і фікцією. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет, 2010. Вип. XXIII. Ч. 3. С. 28–39.

23. Васьків М. Автори українських мандрівних нарисів 1920–1930-х років як агенти і шпигуни. *Слово і час*. 2019. № 5. С. 74–81.
24. Васьків М. Мандрівний нарис як жанр і його здобутки в українській літературі 1920–30-х років. *Вісник Запорізького національного університету*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2011. Вип. 3. С. 32–39.
25. Васьків М. Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого й самого себе. *Ukraińska humanistyka i słowiańskie paralele*. Gdańsk–Kijów : Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 2014. № 1. С. 135–155.
26. Венкен М. Тілесна пам'ять : іммігрантські організації та родина (вступ до проблеми). *Схід/Захід : історико-культурологічний збірник* / за ред. В. Кравченка. Харків : ТОВ «НТМТ», 2009. Вип. 13–14. С. 193–219.
27. Вербицька П. Культурна пам'ять як чинник конструювання ідентичності в умовах трансформації українського суспільства. *Historical and cultural studies*. Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2018. Вип. 5. № 1. С. 15–22.
28. Волошук Л. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської. *Синопис : текст, контекст, media* : електрон. наук. фах. вид. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. № 1 (17). URL : <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/236/22> (дата звернення : 15.03.2023).
29. Вульф Т. Новая журналистика и Антология новой журналистики / под ред. Т. Вульфа и Э. У. Джонсона [пер. с англ. Д. Балагова и Ю. Балаяна]. Санкт-Петербург : ТИД «Амфора», 2008. 574 с.
30. Гаврилів Т. Феноменологічна і прикладна цінність мемуаристики та травелістики. *Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX – першої половини XX століття* : колективна монографія [від. ред. Тарас Пастух]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2020. С. 8–41.

31. Гаврош О. Стрий і Старий. *Veni, vidi, scripsi. Світ у масштабі українського репортажу*. Київ : Темпора, 2013. С. 121–149.
32. Галлер М. Репортаж / пер. з нім. В. Климченко, В. Олійник; за загал. ред. В. Ф. Іванова. Київ : Академія Української Преси, Центр Вільної Преси, 2011. 348 с.
33. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2005. 460 с.
34. Галич О. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі : монографія. Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. 246 с.
35. Галич О. Fiction і non fiction у літературі : проблеми теорії та історії : монографія. Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. 368 с.
36. Галич О. Література non fiction : теоретичний вимір : монографія / упоряд. Т. Ю. Черкашина; наук. ред. О. А. Галич. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 272 с.
37. Галич А. Жанрові модифікації портретного дискурсу в документалістиці ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 27.00.04. Київ, 2017. 36 с.
38. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис : проблема диференціації. *Слово і час*. 2013. № 11. С. 50–61.
39. Гінзбург Л. О психологической прозе. Москва : INTRADA, 1999. 413 с.
40. Гірц К. Інтерпретація культур : вибрані есе / пер. з англ. Н. Комарова. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
41. Голик Р. Пам'ять культури на роздоріжжях науки : проблеми теорії. URL : <https://cutt.ly/bZP9znf> (дата звернення : 16.07.2022).
42. Головка Х. Польська школа художнього репортажу : історія та процес розвитку. *Поліграфія і видавнича справа*. Львів : Українська академія друкарства, 2019. № 1 (77). С. 93–100.
43. Головка Х. Жанрові особливості польської школи літературного репортажу. *Вісник Львівського національного університету*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 46. С. 165–172.

44. Гончарова Є. День після Дебальцевого. *Війна. Життя de facto*. Київ : Темпора, 2016. С. 241–256.
45. Горбач Н. Пам'яттєвий простір Голокосту в сучасній українській прозі. *Література світу : поетика, ментальність і духовність*. Кивий Ріг : Криворізький державний педагогічний університет, 2019. Вип. 13. С. 102–109.
46. Грудка О. Як написати хороший нон-фікшн : 7 порад від Ростислава Семківа. URL : <https://cutt.ly/fZP9ftx> (дата звернення : 06.01.2021).
47. Гусева О. Своєрідність нарисового жанру та його співвідношення з іншими документальними жанрами. *Вісник Книжкової палати*. Київ : Книжкова палата України, 2014. № 8. С. 1–3.
48. Гегель Г. Феноменологія духу / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 548 с.
49. Гурецький В. Літературний репортаж. Чим Польща захоплює світ. URL : <https://cutt.ly/7ZP9u7A> (дата звернення : 28.09.2020).
50. Денисова Т. Плюралізм сучасності : людина у контексті демократії (Гетерогенність мейнстріму). *Історія американської літератури XX століття*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 314–340.
51. Доманська Е. Якої методології потребує сучасна гуманітаристика? *Історія та сучасна гуманітаристика : дослідження з теорії знання про минуле*. Київ : Ніка-Центр, 2012. С. 202–209.
52. Забужко О. Розпечатування «закритого міста». *І знову я влізаю в танк*. Київ : Вид. дім «КОМОРА», 2016. С. 215–221.
53. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості : підручник. 2-ге вид., перероб. і допов. Львів : ПАІС, 2004. 264 с.
54. Здоровега В. Збагнути день суціль. Київ : Дніпро, 1988. 263 с.
55. Іващук А. Варіативність інформаційних жанрів у сучасній українській пресі : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.04. Київ, 2009. 17 с.

56. Іващук А. Трансформація жанру нарису у нових медіа. *Вісник Львівського університету*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2019. Вип. 46. С. 297–303.
57. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : ВД «Академія», 2010. 256 с.
58. Іванишин У. «Усе, чого ви не знали про художній репортаж». URL : <https://cutt.ly/JZP28m5> (дата звернення : 10.11. 2019).
59. Івченко В. Ліхіє дев'яності : Як не сумували Суми. Київ : Темпора, 2015. 268 с.
60. Ігнатів Н. Жанрові пошуки художньої документалістики 1970–90-х рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Дніпропетровськ, 1998. 18 с.
61. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
62. Йогансен М. Подорожі філософа під кепом / упор., вступ. ст. і коментарі Ярини Цимбал. 2-ге вид., допов. Київ : Темпора, 2018. 496 с.
63. Казанський Д. Санітарна зона. *Veni, vidi, scripsi : світ у масштабі українського репортажу*. Київ : Темпора, 2013. С. 237–257.
64. Каленюк І. «Новий журналізм» як літературознавче явище. *Актуальні проблеми сучасної іноземної філології : студентський науковий вісник*. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2017. С. 184–188.
65. Карп М., Мільчановська В. Графо-фонемні та графічні засоби виразності у креативному блокноті Кері Сміт *Wreck this journal*. *Молодий вчений*. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2021. № 12 (100). С. 188–193.
66. Качуровський І. Творчість Майка Йогансена. *Променисті силуети*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 207–211.
67. Квасниця О. Олег Криштопа : «Час рушати у світи!». URL : <https://cutt.ly/5ZP2X6l> (дата звернення : 13.02.2021).
68. Киридон А. Потенціал комеморативних практик у конструюванні національної ідентичності : концептуалізація проблеми. *Історична*

пам'ять. Полтава : Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2020. Вип. 42. С. 7–19.

69. Киридон А. Чорнобиль – 1986 у просторі пам'яті. URL : <https://ev.vue.gov.ua/novynu/12345u7q/> (дата звернення : 20.12.2022).
70. Клочек Г. Музика підтекстових смислів (Про новий роман Григорія Гусейнова «Повернення в Портленд»). *Літературна Україна*. 2012. № 15; № 16. С. 7–8; С. 6–7.
71. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
72. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець XIX – поч. XXI ст. : у 10 т. Київ : ВД «Академія», 2013. Т. 1. 512 с.
73. Кодак М. Поетика як система : літ.-крит. нарис. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.
74. Колінько О. Нон-фікшн як особливий феномен сучасної белетристики. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2016. Т. 2. № 24. С. 74–77.
75. Коломієць О. Нарис і репортаж як характерні жанри українського еміграційного письменства II пол. XX ст. *Теоретична і практична філологія*. Переяслав-Хмельницький : ФОП Лукашевич, 2013. Вип. 15. С. 231–237.
76. Колотова О. «Дзеркальність» як формотворчий чинник у моделюванні композиції художнього твору. *Вісник Черкаського університету*. Черкаси : Вид-во Черкаського національного університету, 2012. Вип. 200. С. 12–18.
77. Колошук Н. Нефікційна проза : навч. посібник для закладів вищої освіти. Київ : Каравела, 2021. 332 с.
78. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу у сучасності : українська ситуація. *Питання літературознавства*. Чернівці : Вид-во Чернівецького національного університету, 2009. Вип. 78. С. 215–223.

79. Колошук Н. Екстремальні свідчення в сучасній українській літературі та підсумки і перспективи вітчизняного вивчення документалістики. *Studia methologica*. Тернопіль : Вид-во Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, 2008. Вип. 25. С. 110–115.
80. Колошук Н. Література факту на протигагу масовій культурі. *Актуальні проблеми слов'янської філології* : міжвуз. зб. наук. ст. / ред. : В. А. Зарва; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Ін-т філол. Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т філол. Бердян. держ. пед. ун-ту, Дніпропетр. нац. ун-т, Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, Донец. нац. ун-т, Жешув. ун-т (Польща). Ніжин : Вид-во «Аспект-Поліграф», 2007. Вип. 12. С. 182–190.
81. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка–Центр, 2004. 184 с.
82. Конєва М. Моделювання хронотопу в художньому репортажі Є. Гончарової «День після Дебальцевого». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : зб. наук. праць студентів, аспірантів і молодих учених. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 80–82.
83. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
84. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). *Слов'янські літератури : доповіді XII Міжнародного з'їзду славістів* (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1997 р.). Київ, 1998. С. 57–74.
85. Космеда Т. Лінгвокреативність С. І. Дорошенка в моделюванні его-текстів: жанр вітання-привітання-присвяти. *Лінгвістичні дослідження*. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, 2019. Вип. 50. С. 7–17.

86. Коцарев О. Сім книг про Майдан і Війну. Ще не осмислення, але ретельна фіксація дійсності. URL : <https://cutt.ly/MZP2qBZ> (дата звернення : 16.10.2020).
87. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с.
88. Коцюбинська М. Література факту : між «великою» і «малою» зонами (із циклу «Історія, оркестрована на людські голоси»). *Березіль*. № 9. 2006. С. 157–173.
89. Кравченко В. Генологічний «двобій» у репортажній повісті О. Мар'ямова «Данилів». *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.) / редкол. : Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 141–143.
90. Криштопа О. Ліхіє дев'яності : Станіславський феномен. Київ : Темпора, 2016. 306 с.
91. Криштопа О. Україна : масштаб 1:1. Київ : Темпора, 2017. 392 с.
92. Кудрик К. Література як вид мистецтва в аспекті порівняльного літературознавства. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Миколаїв : Вид-во Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського, 2013. Вип. 4.11. С. 112–118.
93. Курганов Т. Чому в Україні нон-фікшн поступово витісняє художню літературу? URL : <https://cutt.ly/3wqSu2Ag> (дата звернення : 26.01.2023).
94. Курико В. Чернігівська справа Лук'яненка. *Veni, vidi, scripsi* : Життя в місті. Київ : Темпора, 2020. С. 389–423.
95. Курико В. Історичний репортаж, як нічне небо. URL : <https://cutt.ly/rZP09WP> (дата звернення : 12.04.2021).
96. Лісовий П. З кримського берега. Київ : Темпора, 2021. 20 с.

97. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. : М – Я. 624 с.
98. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
99. Левчук Т. Критерії художності літератури : дихотомія змісту і форми в контекстах епох : автореф. дис. ... д-ра. філол. н. : 10.01.06, 10.01.01. Київ, 2019. 43 с.
100. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
101. Лемаршанд Ф. Зруйнований простір (топос Чорнобиля). *Дух і літера*. Київ, 2001. Ч. 7–8. С. 372–382.
102. Ленюк М. Спогади в художніх репортажах «Ліхії 90 : як не сумували Суми. «Молода наука-2020» : у 5 т. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. Т. 2. С. 25–27.
103. Ленюк М. Пам'ять доби дев'яностих у художньому репортажі Л. Белея «Ліхії дев'яності : любов і ненависть в Ужгороді». *Українська література в просторі культури і цивілізації* : зб. наук. праць студентів, аспірантів і молодих учених. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. С. 39–41.
104. Ленюк М. Інтеграція «нового журналізму» в сучасний український літературний процес. *Травневі наукові читання : ХХХ Міжнародна науково-практична інтернет-конференція* : тези доповідей. Луцьк. Ч. 2. Дніпро : ГО «НОК», 2020. С. 16–19.
105. Ленюк М. Вибірковість національної пам'яті в художньому репортажі В. Курико «Чернігівська справа Лук'яненка». *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті* : зб. наук. праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 11–12 червня 2020 р. / наук. ред. Т. Єщенко. Львів : Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 122–125.

106. Ленок М. Мрія Флоріна у художньому репортажі В. Молодія «Петлі Апеннінського черевики». *«Citius, Altius, Fortius!» : феномен спорту в літературі та культурі* : зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 24–25 вересня 2020 р.). / гол. ред. О. Новик. Бердянськ : БДПУ, 2020. С. 87–90.
107. Ленок М. Варіанти незалежності в художніх репортажах М. Щигела та О. Криштопи. *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (08-11 жовтня 2020 р.) : у 2-х ч. / редкол. : Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020. Ч. 2. С. 12–16.
108. Ленок М. Місце художнього репортажу в українській документальній прозі. *Філологічні науки на перехресті культур і цивілізацій : актуальні питання* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 27–28 листопада 2020 р. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2020. С. 12–15.
109. Ленок М. Кадрування як елемент поетики художнього репортажу «Закарпатський легіон» Є. Подобної. *Українська література в просторі культури і цивілізації* : зб. наук. пр. студентів, аспірантів і молодих вчених / відповід. ред. Н. В. Горбач; ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко; техн. ред. І. М. Бакаленко. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2021. С. 84–87.
110. Ленок М. Репрезентація урбаністичного простору в художньому репортажі «Стрий і старий» О. Гавроша. *Художні феномени в історії культури і сучасності (Географічний простір і художній текст)* : тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (16–17 квітня 2021, м. Харків). Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2021. С. 62–63.
111. Ленок М. «Клаптикові» історії в художньому репортажі М. Беспалова «Ліхіє дев'яності : кузня кадрів Дніпропетровськ». *Запорізькі філологічні читання* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (11–12 листопада 2021 року) / за ред. Н. В. Горбач, І. Я. Павленко,

- О. О. Стадніченко, Р. О. Християнінової. Львів–Торунь : Liha-Pres, 2021. С. 38–40.
112. Ленок М. Artistic reportages by O. Khryshtopa's «Ukraine : the Scope 1:1». *Філологічні трактати*. Суми : Сумський державний університет; Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2020. Т. 12. № 1. С. 73–81.
 113. Ленок М. Осмислення художніх репортажів у книзі П. Стеха «Над прірвою в іржі». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Т. 2. С. 274–279.
 114. Ленок М. Специфіка хронотопу в художньому репортажі Д. Казанського «Санітарна зона». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія «Філологія». Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 46. Т. 3. С. 82–85.
 115. Ленок М. Подвійність подорожувань у художніх репортажах О. Гавроша «Стрий і старий» та В. Шабловського, І. Мейзи «Наша маленька ПНР». *Slawica Wratislaviensia*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., 2022. Т. 176. S. 83–92.
 116. Логвиненко О. Жанрово-стильові особливості репортажів Богдана Антоненка-Давидовича. *Культура України*. Харків : Харківська державна академія культури, 2013. Вип. 40. С. 224–231.
 117. Магдиш Р. Літературна критика про специфіку часопростору сучасних творів-мандрів. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Харків : Нове слово, 2013. Вип. 2 (2). С. 83–89.
 118. Магдиш Р. Герой-мандрівник в оцінках сучасної літературної критики. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Харків : Нове слово, 2011. Вип. 2 (1). С. 152–158.

119. Мажара Н. Дифузія жанрів як ознака генологічної моделі мемуаристики. *Молодий вчений*. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 117–120.
120. Мажара Н. Теорія метажанру в контексті літератури «non fiction». *Вісник Луганського національного університету імені Т. Г. Шевченка*. Луганськ : Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, 2011. № 19 (230). С. 65–69.
121. Мала літературна енциклопедія / уклад П. Богацький. Дрогобич, 2013. 261 с.
122. Мар'ямов О. Береги дванадцяти вод. Київ : Темпора, 2017. 552 с.
123. Мацевко-Бекерська Л. Своєрідність наративної історії в українській малій прозі кінця XIX – початку XX ст. *Слово і час*. 2009. № 2. С. 67–74.
124. Мейзерська Т. Наратив переміщень як спосіб конструювання горизонту свідомості головного героя (Роман С. Жадана «Інтернат»). *Синопис, текст, контекст, медіа*. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. Вип. 26 (3). С. 84–98.
125. Мельниченко Н. Літдискусія «Нон-фікшн про нон-фікшн : пригоди жанру в Україні». URL : <https://cutt.ly/AZP0Ail> (дата звернення : 21.12.2020).
126. Мінк Ж. Геополітика, примирення та ігри з минулим : на шляху до нової пояснювальної парадигми колективної пам'яті. *Україна модерна (Пам'ять як поле змагань)*. Київ : Критика, 2009. Ч. 15 (4). С. 63–77.
127. Мітроусова Т. Графічні засоби мовної гри у романі Пола Біллі «Запроданець». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2021. Т. 32 (71). № 3. Ч. 2. С. 47–51.
128. Мокрик Р. Петра Прохазкова : для художнього репортажу потрібен Гавел! URL : <https://cutt.ly/nZP0RP1> (дата звернення : 12.09.2020).
129. Молодій В. Петлі Апеннінського черевики. *Veni, vidi, scripsi : де, як і чому працюють українці*. Київ : Темпора, 2014. С. 149–172.
130. Морозова Е. Документальна література. *Українська літературна енциклопедія : у 3-х т.* / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; редкол. :

- І. О. Дзеверін (відповід. ред.) та ін. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2. С. 80–96.
131. Москалюк К. Ліхіє дев'яності : українські репортажі про трансформацію. URL : <https://cutt.ly/TZP0muB> (дата звернення : 01.04.2021).
 132. Мочернюк Н. Синтез мистецтв : літературознавчий контекст. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. Київ : Національний авіаційний університет, 2013. Вип. 28. С. 188–198.
 133. Мочернюк Н. Репортаж у публіцистичній і художній літературі : комунікативний аспект. *Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. Studia methodologica* / упоряд. І. Папуша. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2008. Вип. 24. С. 211–213.
 134. Набок С. Простір і пам'ять : на перехрестях контекстів. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2017. № 5–6. С. 244–256.
 135. Назар Р. Репортажний текст : структура, семантика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Донецьк, 2011. 21 с.
 136. Наливайко Д. Західноєвропейська україністика початку ХІХ сторіччя. *Питання літературознавства*. Чернівці : Вид-во Чернівецького національного університету, 2007. Вип. 73. С. 68–83.
 137. Наливайко Д. Маркери розпаду жанрово-стильової системи літератури другої половини ХХ століття. *Слово і час*. 2019. № 11. С. 4–18.
 138. Нановська В. Література, що позбавлена вигадки. Про репортаж з Олегом Криштопою. URL : <https://cutt.ly/tZP0k3q> (дата звернення : 26.07.2021).
 139. Нахлік О. Українська рецепція польського художнього репортажу : пострадянські рецедиви і синдром постколоніальної пустки (на прикладі «Білої гарячки» Я. Гуго-Бадера). *Studia Ukrainica Posnaniensia. Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, 2020. Vol. VII. Nr. 2. Р. 163–175.

140. Николіук Т., Шкляєва Н. Психотип трудового емігранта в сучасній українській прозі. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Дніпро : Університет імені Альфреда Нобеля, 2017. № 2 (14). С. 135–138.
141. Нич Р. Інноваційна гуманітаристика : текст як лабораторія. Традиції, гіпотези, пропозиції. *Слово і час*. 2015. № 3. С. 42–55.
142. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. із фр. А. Рєпи. Київ : ТОВ «Видавництво „Кліо”», 2014. 272 с.
143. Петричук Н. Література факту на межі ХХ–ХХІ століття. *Наукові записки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Вип. 94. С. 292–302.
144. Поліщук Я. РЕвізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.
145. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги–ХХІ, 2018. 272 с.
146. Поліщук Я. Інкорпорація документального ресурсу в сучасній художній літературі. *Слово і час*. 2018. № 9. С. 3–10.
147. Поліщук Я. Література у світі постправди. *Слово і час*. 2020. № 6. С. 57–71.
148. Подобна Є. Закарпатський легіон. *Veni, vidi, scripsi : Покоління вільних*. Київ : Темпора, 2018. С. 61–76.
149. Почепцов Г. Комунікації, що формують реальність : від «совка» й «імперії зла» до сьогодення. *Токсичний інфопростір. Як зберегти ясність мислення і свободу дії*. Харків : Vivat, 2022. С. 325–350.
150. Починок Ю. «Нова журналістика» в українських і польських текстах кінця ХХ початку ХХІ століття : літературні тенденції та інформаційні виклики. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Соціальні комунікації». Харків : Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2015. Вип. 7–8. С. 27–36.
151. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.

152. Прохасько Т. Маріуш Щигел : «Кажуть, що я нагадую дистиляційний апарат, з якого виходить чистий спирт». URL : <https://gk-press.if.ua/x3667/> (дата звернення : 13.11.2022).
153. Проценко О. Жанровий синкретизм роману Г. Шкурупія «Двері в день». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 26. Т. 2. С. 215–218.
154. Пухонська О. Літературні виміри травми у контексті війни на Донбасі. *Acta Polono-Ruthenica*. Olsztyn : Wydawnictwo UWM, 2021. Т. XXVI/2. С. 63–74.
155. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури : Дискурсус, 2022. 288 с.
156. Райбедюк Г. Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60–80-х років ХХ століття. *Бахмутський шлях*. Луганськ : Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, 2010. № 1/2. С. 153–160.
157. Рарицький О. Партитура тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників) : монографія. Київ : Смолоскип, 2016. 488 с.
158. Рарицький О. Художньо-документальна проза українських шістдесятників. Кам'янець-Подільськ : Рута, 2020. 148 с.
159. Рарицький О. Художньо-документальна проза як метажанр : проблема рецепції та інтерпретації, особливості вияву й функціонування. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 37–48.
160. Рарицький О. Світлини як атрибутивне явище нефікційної прози шістдесятників. *Філологічні діалоги*. Ізмаїл : РВВ Ізмаїльського державного гуманітарного університету, 2021. № 8. С. 88–92.
161. Різниченко Т. Дорожні нариси Марка Вовчка. *Радянське літературознавство*. 1960. № 4. С. 107–109.
162. Родик К. Прогноз книжкової погоди. *Слово і час*. 2018. № 5. С. 95–97.

163. Розінкевич Н. Українська мандрівна проза початку ХХІ століття : тематика, проблематика, поетика : автореф. дис. ... канд. філол. н. Київ, 2019. 20 с.
164. Ромас Л. Межа між фактом і вимислом у літературно-інформаційному жанрі повісті-репортажу (на матеріалі твору Ю. Мушкетика «Час звіра»). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2015. Вип. 8. С. 100–105.
165. Русіна О. Польська репортажистика : традиції, суперечки, сучасні тенденції. URL : <https://cutt.ly/XZP0aRb> (дата звернення : 09.09.2020).
166. Савенко І. Основні проблеми документального письма в контексті літературознавчого дискурсу межі століть. *Вісник Львівського університету*. Серія «Філологічна». Львів : Львівського національного університету імені Івана Франка, 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 128–137.
167. Сафроньєва Г. Суми : Дантове пекло 90-х. URL : <https://cutt.ly/4ZP0trZ> (дата звернення : 02.03.2020).
168. Свято Р. У суспільстві непричетних (рецензія на «Вулицю непричетних» Віри Курико). URL : <https://cutt.ly/PZP14UE> (дата звернення : 17.11.2021).
169. Семенченко М. Про що писали переможці «Самовидця» (ФОТО, ВІДЕО). URL : <https://cutt.ly/3ZP11Rp> (дата звернення : 30.01.2021).
170. Сендика Р. Культурологічна теорія жанру. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 467–491.
171. Сердійчук Л. Форми прояву автобіографічного в текстах. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Філологічна (мовознавство). Вінниця : ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського, 2011. Вип. 14–15. С. 154–158.
172. Сердюк О. Факт і його освоєння як головна проблема американської «нової журналістики». *Вісник Львівського університету*. Серія «Іноземні

- мови». Львів : Львівського національного університету імені Івана Франка, 2012. Вип. 20. Ч. 2. С. 126–131.
173. Сікорська В. Документалізм як прикметна риса сучасної прози : Григорій Гусейнов «Між часом і морем». Колекція невигаданих історій». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». Острог : Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 59. С. 191–193.
 174. Сикорская В. Проблема документального и художественного начала в документальной литературе. *Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Współczesne tendencje w nauce i edukacji*. Warszawa : Wydawca : Sp. z o. o. «Diamond trading tour», 2016. No. 49.5. С. 11–14.
 175. Сирко І. Графічні засоби інтимізації щоденникового тексту. *Молодий вчений*. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2018. № 3.1 (55.1). С. 161– 164.
 176. Сінченко О. Комунікативні стратегії в теорії літератури : автор, текст, читач. Київ : Логос, 2015. 170 с.
 177. Скаріна О. Константні риси документально-художньої прози. *Волинь філологічна : текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті*. Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського національного університету ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 6. Ч. II. С. 139–149.
 178. Сливинський О. Обов'язки професійного репортера. URL : <https://cutt.ly/UCIWWYd> (дата звернення : 09.12.2021).
 179. Слюсаренко М. Простий складний жанр репортажу. URL : <http://liber.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/8899> (дата звернення : 18.10.2021).
 180. Стех П. Над прірвою в іржі. Київ : Темпора, 2018. 204 с.
 181. Стецюк К. Жанр подорожнього нарису на сторінках галицької щоденної преси (кінець XIX – початок XX ст.). *Зб. праць Науково-дослідного інституту пресознавства*. Львів : Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, 2015. Вип. 5. С. 394–415.

182. Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX – першої половини XX ст. : колективна монографія / [від. ред. Тарас Пастух]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2020. 572 с.
183. Судакова Н. Левко Лук'яненко. Вічний революціонер. URL : <https://cutt.ly/WZP1FA7> (дата звернення : 31.03.2020).
184. Титаренко М. Ключі до нон-фікшну : правдивіше за саму реальність. URL : <https://cutt.ly/WZP1Ymv> (дата звернення : 03.01.2020).
185. Титаренко М. Американський новий журналізм : Terra In/cognita. URL : <https://cutt.ly/lZPMUsu> (дата звернення : 02.05.2020).
186. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 600 с.
187. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : підруч. для студ. вищих навч. закл. з гуманіт. спеціальностей філологія, журналістика, літературна творчість. Київ : ВЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
188. Ткаченко А. Літературна жанристика : спроба новітньої систематизації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. № 44. С. 134–139.
189. Тодоров Ц. Походження жанрів / пер. з франц. Є. Марічева. *Поняття літератури та інші есе*. Київ : ВЦ «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22–39.
190. Торкут Н. Проблема генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту») : монографія. Запоріжжя : Запорізький державний університет, 2000. 406 с.
191. Тупахіна О. Вікторіанський метанаратив у дискурсі постсучасності : літературний вимір. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 508 с.

192. Філоненко С. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.
193. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості / пер. з англ. Тетяною Сахно. Київ : Наш Формат, 2020. 192 с.
194. Хальбвакс М. Соціальні рамки пам'яті / пер. с франц. и вступ. стаття С. Н. Зенкіна. Москва : Новое издательство, 2007. 348 с.
195. Хархун В. Дума про причетних. *Критика*. 2021. № 9–10. С. 2–10.
196. Хорошун О. Архітектоніка сучасного американського документального тексту. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. Серія «Філологічні науки». Ніжин : Вид-во Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя, 2012. Кн. 2. С. 262–264.
197. Цимбал Я. Флірт із нарисом і фактова література. *Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років*. Київ : Темпора, 2016. С. 5–18.
198. Цимбал Я. Наш Майк. *Подорожі філософа під кепом* / упоряд., вступ. ст. і коментарі Ярини Цимбал. Київ : Темпора, 2018. С. 7–23.
199. Цимбал Я. Нова генерація : апогей і фінал українського футуризму. URL : <https://cutt.ly/P0eB733> (дата звернення : 12.09.2020).
200. Цимбал Я. Як створювався український репортаж? URL : <https://cutt.ly/S0eB9f4> (дата звернення : 20.12.2019).
201. Цимбал Я. «Проповідував українізацію Кубані» : контрреволюція Петра Лісового. URL : <https://cutt.ly/O0eNqA1> (дата звернення : 12.09.2021).
202. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
203. Циховська Е. Творчість Леоніда Стаффа : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 344 с.
204. Черкашина Т. Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст. : жанрова, структура та ідейно-художня еволюція : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2015. 40 с.

205. Черкашина Т. Система документальної літератури : внутрішня організація. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. № 19 (230). С. 37–45.
206. Черкашина Т. Формування жанрів спогадової літератури. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки. Миколаїв : Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, 2013. Вип. 4. 11 (90). С. 302–307.
207. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 397–428.
208. Чернов (Малошийченко) Л. Чудаки прикрашають світ. Київ : Темпора, 2021. 688 с.
209. Чик А. Роль колективної пам'яті в формуванні національної ідентичності. *Українознавчий альманах*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2014. Вип. 15. С. 164–166.
210. Шабловський В., Мейза І. Наша маленька ПНР / пер. з польськ. А. Бондар. Київ : Темпора, 2013. 494 с.
211. Шевців Т. Автобіографічна пам'ять як необхідна умова конструювання автобіографічного наративу. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Харків : Нове слово, 2011. Вип. 1 (2). С. 153–159.
212. Шебеліст С. Літературний репортаж у сучасній періодичній пресі : теоретико-методологічні аспекти. *Журналістика. Філологія. Медіаосвіта* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Полтава : Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2014. С. 268–271.
213. Шеремет О. Проблематика пам'яті в сучасному польському репортажі (на прикладі «Кулеметів і вишень» Вітольда Шабловського). *Синопсис, текст*.

- контекст, медіа. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. № 3 (19). С. 28–38.
214. Шеремет О. Літературно-теоретичні традиції польського репортажу. *Від Бароко до Постмодернізму*. Дніпро : Ліра, 2013. Вип. 17. Т. 1. С. 64–69.
 215. Шляхи під сонцем. Репортаж 20-х років / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2016. 860 с.
 216. Шутяк Л. «Новий журналізм» у медійному дискурсі України : генеза та жанрово-стилістичні ознаки : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.04. Дніпропетровськ, 2015. 20 с.
 217. Шутяк Л. Художній репортаж в українських друкованих та онлайн-ЗМІ (особливості розвитку жанру). *W kręgu prasy dawnej i współczesnej Wybrane problemy*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Т. 1. С. 226–241.
 218. Щигел М. Неділя, що відбулась у середу / пер. А. Бондар. Київ : Темпора, 2013. 316 с.
 219. Ютченко А. Художній репортаж : між фактом і вигадкою. URL : <http://litakcent.com/2017/12/28/hudozhniy-reportazh-mizh-faktom-i-vigadkoyu/> (дата звернення: 20.03.2021).
 220. Яблоновська Н., Татаренко А., Пронкевич О., Лебединцева Н., Павлюк Х., Остапчук Т., Маценка С., Стороха Б. Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах : монографія / гол. ред. О. В. Пронкевич. Миколаїв : Вид-во Чорноморського національного університету імені Петра Могили, 2016. 284 с.
 221. Яворська О. Конотаційний спектр поняття пам'яті. *Проблеми гуманітарних наук*. Дрогобич : Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. Вип. 40. С. 126–135.
 222. Яким має бути ідеальний український репортаж? *Veni, vidi, scripsi : Де, як і чому працюють українці*. Київ : Темпора, 2014. С. 235–257.
 223. Якубовська-Кравчик К. Дитинство у контексті історії. *Слово і час*. 2020. № 1 (710). С. 51–61.

224. Яремчук О. Єлізавета Гончарова. «В узагальненнях живе брехня». URL : <https://cutt.ly/xZPNUPm> (дата звернення : 08.01.2022).
225. Яремчук О. Факт проти вигадки у літературному репортажі. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. Львів : Вид-во Львівський національний університет ім. І. Франка, 2018. Вип. 44. С. 95–100.
226. Яремчук О. Маріуш Щигел : «Треба дивитися серцем». URL : <http://litakcent.com/2016/05/04/mariush-shhygel-treba-dyvytysja-sercem/> (дата звернення : 31.08.2020).
227. Ярина Цимбал про репортаж 20-х років (Форум видавців 2016). URL : <https://cutt.ly/ZZPMeLZ> (дата звернення : 12.12.2021).
228. Adamczewska I. Powiesc reportazowa czy dziennikarska? Uwagi o midzywojennej tworcosci prozatorskiej Julu Kurka. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015. T. 28. Nr. 2. S. 254–272.
229. Bak J. Toward are definition of international literary Journalism. *Brazilian Journalism Research*. Brasilia : Associacao Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2017. Vol. 13. No. 3. P. 214–239.
230. Bech-Karlsen J. Between Journalism and Fiction : Three Founders of Modern Norwegian Literary Reportage. *Literary Journalism Studies*. Illinois, 2013. Vol. 5. No. 1. P. 11–25.
231. Curcic D. Nonfiction Books Sales Statistics. URL : <https://wordrated.com/nonfiction-book-sales-statistics/> (date of application : 20.01.2023).
232. Czermińska M. «Punkt widzenia» jako kategoria antropologiczna i narracyjina w prozie niefikcjionalnej. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2013. № 2–3. S. 11–27.
233. Erll A. Literature, film, and the mediality of cultural memory. *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook* / Ed. by A. Erll; A. Nünning. Berlin; New York : De Gruyter, 2008. P. 389–397.

234. Hartsock J. «Literary Journalism» as an Epistemological Moving Object within a Larger «Quantum» Narrative. *Journal of Communication Inquiry*. USA : University of Iowa, 1999. Vol. 23 (4). P. 423–447.
235. Hornung A. Le Pacte Philippe. *European Journal of Life Writing*. Groningen : University of Groningen Press, 2018. Vol. VII. P. 25–31.
236. International Association for Literary Journalism Studies. URL : <https://ialjs.org/about-us/> (date of application : 12.10.2020).
237. Kaliszewski A. Polski reportaż gonzo na tle historii i teorii podgatunku. *Literatura polska w świecie*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019. T. 7. S. 215–229.
238. Kalin A. Polska szkoła zmyślania – literacki reportaż podróżniczy. Podróże z Mordoru do Międzymorza Ziemowita Szczotka. *Forum Poetyki*. 2018. No. 11–12. P. 64–85. URL : <https://cutt.ly/4ZPMfme> (data zgłoszenia : 12.01.2022).
239. Kuprel D. Literary reportage : Between and beyond art and fact in History of the literary cultures of East-Central Europe : Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries [eds. Cornis-Pope and J. Neubeuer]. Amsterdam : J. Benjamins, 2004, Vol. 1. P. 375–385.
240. Laughlin Ch., Guo L. Reportage and its Contemporary Variations : An Introduction. *Modern Chinese Literature and Culture*. Columbus : MCLC Resource Center, 2019. Vol. 31. No. 2. P. 5–15.
241. Martinez M., Scheffel M. Narratology and Theory of Fiction : Remarks on a Complex Relationship. *What Is Narratology? : Questions and answers regarding the status of a theory* / ed. by T. Kindt and H. Harald. Berlin; New York : de Gruyter, 2013. P. 223–237.
242. Massaka I. „Nie tyle reportaż, ile wyznanie miłości” – o tendencji do idealizowania kultury gruzińskiej we współczesnym polskim reportażu podróżniczym. *Acta Polono-Ruthenica*. Olsztyn : Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, 2019. T. 4. No. XXIV. P. 141–154.

243. Maunsell J. The Writer as Reporter : Portraiture in Literary Reportage and Documentary Writing. *European Journal of Life Writing*. Netherlands : University of Groningen Press, 2020. Vol. IX. P. 43–69.
244. Merljak Zdovc S. Literary journalism : the intersection of literature and journalism. *Acta Neophilologica*. Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani; Ljubljana University Press, Faculty of Arts, 2004. Vol. 37. No. 1–2. S. 17–23.
245. Nycz R. Tropy «ja» : koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1994. № 2. S. 7–27.
246. Nycz R. Literatura nowoczesna: cztery dyskursy. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2002. № 4. S. 35–46.
247. Poliszczuk J. Кризис советского метанарратива (современная ситуация восточнославянских литератур). *Acta Polono-Ruthenica*. Olsztyn : Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, 2017. XXII/3. S. 61–71.
248. Rejter A. Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000. 144 s.
249. Roberts W., Giles F. Mapping Nonfiction Narrative : A New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism. *Literary Journalism Studies*. Toronto, Ontario : School of Journalism Ryerson University, 2014. Vol. 6. No. 2. P. 101–118.
250. Sims N. The Problem and the Promise of Literary Journalism Studies. *Literary Journalism Studies*. Cortland : State University of New York at Cortland Department of Communication Studies, 2009. Vol. 1. No. 1. P. 7–16.
251. Shields D. Reality Hunger : A Manifesto. New York : Vintage Books, 2010. 240 p.

252. Stasiuk A. A jesliby nawet to wszystko zmyslił. URL : <https://cutt.ly/UZPMvup> (data zgłoszenia : 01.06.2022).
253. Sztachelska J. „Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskie prozy w 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku (Prus–Konopnicka–Dygasiński–Reymont). Białystok : Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, 1997. 192 s.
254. Frukacz K. W uniwersum «nie ma» Transmedialne «prawdy» Mariusza Szczygła wobec przemian poetyki reportażu literackiego. *Postscriptum polonistyczne*. Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2020. No. 1 (25). S. 217–233.
255. Frukacz K. Pogranicza reportażu – dawne i nowe. *Gatunki mowy i ich ewolucja. Gatunek a granice*. Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2015. T. 5. S. 419–426.
256. Frukacz K. Literary Reportage or Journalistic Fiction? Polish Reporters’ Struggles with the Form. *Literary Journalism Studies*. Cortland : State University of New York at Cortland Department of Communication Studies, 2019. Vol. 11. No. 1. P. 6–35.
257. Wiktorowska A. K. Literary journalism as a discipline Ne in Poland : before and after Kapuściński. *Brazilian Journalism Research*. Brasilia : Associacao Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2018. V. 14. No. 3. P. 628–653.
258. Wiszniowska M. Zobaczyć – opisać – zrozumieć : polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017. 405 s.
259. Wolny-Zmorzynski K. Reportaż i artykuł wiralowy – dziś! *Od modernizacji do mediosfery : meandry transformacji w komunikowaniu : prace ofiarowane dr. hab. Ryszardowi Filasowi*. Kraków : Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020. S. 365–380.
260. Zimnoch M. Fikcja jako prawda. *Naukowy Przegląd Dziennikarski*. Kraków : Towarzystwo Studiów Dziennikarskich, 2012. No. 1. S. 44–66.

261. Żyrek-Horodyska E. Od amerykańskiego snu Thompsona po ukraiński Mordor Szczerka. Estetyzacja świata w duchu gonzo. *Konteksty kultury*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. T. 14 (2). S. 217–232.
262. Żyrek-Horodyska E. Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie. *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. Warszawa : Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2017. No. 4. S. 119–131.
263. Zelizer B., Allan S. Journalism after September 11th. London; New York : Taylor & Francis e-Library, 2011. 368 p.
264. Zerubavel E. Time maps. Collective Memory and Social Shape of the Past. Chicago; London : The University of Chicago Press, 2003. 184 p.