

**СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ**

Факультет здоров'я людини

Кафедра педагогіки, журналістики та міжкультурних комунікацій

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

**до випускного кваліфікаційного проєкту
освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр»**

спеціальності **061 «Журналістика»**

на тему

НАРАТИВНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ

Виконав магістрант групи ЖУР-24ДМ Толстов Олег Олегович

Керівник: доктор філол. наук, професор, професор кафедри педагогіки,
журналістики та міжкультурних комунікацій О. О. Семенець

Завідувач кафедри: доктор філос. наук, професор Н. В. Барна

Рецензент: кандидат наук із соц. ком., доцент кафедри друкованих медіа та
історії журналістики Навчально-наукового інституту журналістики
Ю. М. Нестеряк

Київ 2025

**СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ**

Факультет здоров'я людини

Кафедра педагогіки, журналістики та міжкультурних комунікацій

Рівень вищої освіти: магістр

Спеціальність: 061 «Журналістика»

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

“ ____ ” _____ 2025 року

ЗАВДАННЯ

ДО ВИПУСКНОГО КВАЛІФІКАЦІЙНОГО ПРОЄКТУ СТУДЕНТУ

Толстову Олегу Олеговичу

1. Тема проєкту: Наративні практики в сучасному медіапросторі.
2. Керівник проєкту: доктор філол. наук, професор О. О. Семенець.
3. Термін подання магістрантом проєкту: 04 грудня 2025 року.
4. Вихідні дані до проєкту: створення та публікація авторського журналістського проєкту на засадах наративної журналістики «“Нікуди я їхати не збираюсь”: як живуть люди в прифронтовому Ізюмі на Харківщині».
5. Зміст пояснювальної записки: Проаналізувати феномен наративу в сучасній журналістиці, окреслити його риси, спираючись на наявні дослідження та матеріали. Розкрити його місце та роль у сучасному медійному середовищі та основні принципи формування.
6. Дата видачі завдання: 01 жовтня 2025 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів магістерського дослідження	Термін виконання етапів	Примітка
1	Вибір теми для проєкту, її затвердження у наукового керівника	кінець вересня - поч. жовтня	
2	Добирання наукових джерел за темою, розробка плану випускового проєкту	1 пол. жовтня	
3	Написання теоретичної частини авторського випускового проєкту магістра	2 пол. жовтня	
4	Аналіз рубрикації в українських та іноземних онлайн-медіа	поч. жовтня	
5	Редагування 1, 2 розділів	2 пол. жовтня	
6	Розробка плану та написання журналістського матеріалу	кін. жовтня – поч. листопада	
7	Удосконалення матеріалу, підбірка матеріалів	поч. листопада	
8	Опис власного творчого доробку	2 пол. листопада	
9	Редагування 3 розділу	поч. грудня	
10	Підбиття підсумків роботи, оформлення списку використаних джерел та додатків	поч. грудня	
11	Написання резюме та подання науковому керівникові всього магістерського проєкту	поч. грудня	
12	Роздрукування пояснювальної записки та її переплетіння	1 пол. грудня	
13	Пошук рецензента та подання йому авторського проєкту для написання рецензії	1 пол. грудня	
14	Подання на кафедру готового магістерського проєкту	1 пол. грудня	

Студент _____

Керівник проєкту _____

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ НАРАТИВНИХ ПРАКТИК У СУЧАСНІЙ ЖУРНАЛІСТИЦІ.....	9
1.1. Поняття наративу: визначення, еволюція та концептуальні підходи.....	9
1.2. Теорії наративу в журналістиці.....	14
1.3. Наративні моделі та їх застосування в медіатекстах.....	19
1.4. Жанрово-стилістичний потенціал наративних практик.....	24
1.5. Цифрові трансформації наративу: мультимедійність, інтерактивність та імерсійні формати.....	29
РОЗДІЛ ІІ. ПРАКТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНИХ ПРАКТИК.....	32
2.1. Об'єкт і предмет аналізу.....	32
2.2. Методологічні підходи та вибірка дослідження.....	34
2.3. Огляд результатів проведеного дослідження.....	38
2.4. Структурні елементи наративу у відібраних медіаматеріалах.....	66
2.5. Ролі та потенціал наративу в сучасному медіапросторі.....	72
РОЗДІЛ ІІІ. РОЗРОБКА ВЛАСНОГО ЖУРНАЛІСТСЬКОГО НАРАТИВНОГО ПРОЄКТУ	77
3.1. Передмова.....	77
3.2. Концепція творчого проєкту.....	82
3.3. Сценарна та структурна побудова.....	83
3.4. Етичні та професійні стандарти роботи з героєм.....	85
3.5. Оцінка ефективності власного медіаматеріалу.....	89
ВИСНОВКИ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	93
ДОДАТКИ.....	100

ВСТУП

Актуальність теми. Ми живемо в часи, коли розвиток технологій чи не щодня змінює наше життя. Змінюються ритми, змінюються звичні алгоритми, змінюється все. Не дивно, що і комунікація зазнає трансформацій та змінюється. Завдяки інтернету, протягом останніх 20 років відбуваються постійні, а часом і фундаментальні зміни в принципах комунікації – інформаційний простір постійно змінюється, комунікаційні канали трансформуються, швидкість передачі повідомлень зросла, зменшивши час на отримання важливої інформації до декількох секунд.

Не дивно, що в тому числі і журналістика була змушена адаптуватись до нових реалій та зазнала певних трансформацій під впливом цифрових технологій.

Сьогодні журналістика як професія вже не є лише інструментом передачі новин та фактів – редакція перестала бути лише ретранслятором, а аудиторія перестала бути мовчазним споживачем. Розвиток технологій призвів до революції в професії, створивши конвергентну журналістику, а висока конкуренція змусила редакції експериментувати з форматами та жанрами в боротьбі за аудиторію.

Не дивно, що під впливом цієї боротьби на зміну традиційним лінійним формам подачі новин все частіше приходить сторітелінг – структурований, емоційно насичений, – а також грамотно, а іноді цілеспрямовано вибудовані наративи. Часом саме вони стають основою медіакommunікацій, визначаючи рамки інтерпретації подій та впливаючи на формування колективних уявлень стосовно навколишнього світу, а також мобілізуючи аудиторію через створення певних стійких картин всього, що відбувається навколо нас.

Актуальність нашого дослідження зумовлена одночасно декількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, в сучасному світі, і особливо в Україні під час повномасштабного вторгнення, а також як наслідок в умовах інформаційних операцій та гібридних загроз, наративи перетворюються на інструмент боротьби за увагу та довіру аудиторії, в тому числі задля того, щоб стати основою пропагандистських стратегій, політичних кампаній тощо, ефективно впливаючи на формування суспільної думки. По-друге, як ми знаємо, сучасна людина як медіаспоживач живе в умовах постійного інформаційного перенавантаження. Велика кількість інформації, швидкі зміни тем та форматів, особливо в популярних сьогодні соціальних мережах, сприяють формуванню кліпового мислення, що є причиною фрагментованого сприйняття інформації, коли вона сприймається в першу чергу за допомогою емоцій, без глибокого раціонального аналізу. В цих умовах користувач надає перевагу персоналізованому контенту, що апелює до його емоційного досвіду. Це підсилює вплив наративних структур, та робить їх особливо ефективними та актуальними в сучасному перевантаженому медіапросторі. По-третє, сучасні формати в журналістиці, на кшталт подкастів, документальних відео, лонгридів, сторітелінгів, розширюють можливості побудови наративів у медіапросторі, тож потребують наукового осмислення.

Водночас із тим, наративні практики в сучасній журналістиці є не лише способом структурування журналістського матеріалу, а й важливим механізмом конструювання соціальної та культурної реальності. Тому дослідження наративних практик у сучасному медіапросторі є особливо важливим для розуміння механізмів медіавпливу, формування та функціонування інформаційного середовища та визначення етичних стандартів журналістської діяльності. Результати нашого дослідження можуть бути корисними для журналістів, медіадослідників, аналітиків та всіх, хто працює з інформаційними потоками в умовах еволюції сучасних комунікаційних каналів.

Об'єктом дослідження є медіапростір як система комунікацій, у межах якого формуються, поширюються та взаємодіють наративи.

Предметом дослідження виступають наративні практики, їхні особливості та форми, а також механізми їхньої реалізації в сучасних медіа.

Мета дослідження полягає у виявленні та аналізі специфіки наративних практик у сучасному медіапросторі, а також у визначенні їхнього впливу на формування суспільної думки та медіаспоживання загалом.

Завдання дослідження:

1. Окреслити теоретичні принципи дослідження наративів для розуміння наративних практик.
2. Проаналізувати особливості сучасного цифрового медіапростору для розуміння того, як наративи реалізуються та трансформуються.
3. Визначити типи медіанаративів та моделі їхньої побудови.
4. Дослідити механізми створення наративів у журналістських та мультимедійних форматах.
5. Проаналізувати вплив наративних практик на сприйняття інформації, формування колективної пам'яті та громадської думки.
6. Розглянути конкретні медіакейси в українській та світовій журналістиці, у яких виявляються різні наративні стратегії.
7. Створити власний журналістський продукт, керуючись напрацьованою інформацією.
8. Сформулювати висновки щодо ролі та потенціалу наративних практик у сучасному медіапросторі.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань нами застосовано такі методи дослідження: контент-аналіз, дискурс-аналіз, наративний аналіз, порівняльний аналіз, метод кейс-стаді та якісний аналіз медіатекстів. Сукупність цих методів надасть змогу комплексно оцінити та дослідити структуру і функції медіанаративів, їхню динаміку та вплив на медіапростір та аудиторію.

У межах нашого дослідження ми будемо спиратись на дослідження та праці таких науковців, як: Н. В. Зелінська, М. Гуменюк, Н. Гуменюк, О. В. Гуменюк, В. Гуменюк, О. Кирилова, А. В. Колесниченко, Г. С. Мельник, О. Онуч, Г. Почепцов, А. Сергацкова, Л. Сергацкова, Н. В. Соболева, , Н. Р. Abbott, B. Anderson, R. M. Bakhtin, Barthes, J. Bruner, A. Bryman, T. Capote, M. Castells, S. Cottle, R. Sambrook, N. Mosdell, J. W. Creswell, N. De la Peña, M. Deuze, J. Didion, N. Fairclough, W. R. Fisher, G. Freytag, G. Genette, T. Hanitzsch, G. Hirschberger, H. Jenkins, L. Kjaer, S. Tosca, B. Kovach, T. Rosenstiel, K. Krippendorff, W. Labov, J. Waletzky, M. Lindgren, N. Mailer, L. Manovich, D. P. McAdams, S. McHugh, J. Murray, T. O'Reilly, B. Paltridge, Z. Papacharissi, J. Pavlik, P. Ricoeur, B. W. Rosenwein, M. Ryan, M.-L. Ryan, M. Schudson, D. Siegel, M. Slater, M. V. Sanchez-Vives, J. Swales, T. A. Van Dijk, K. Van Krieken, R. Van Krieken, S. J. A. Ward, T. Wolfe, R. K. Yin, A. Zeller, F. Zeller, B. Zelizer, та інших українських та зарубіжних дослідників.

За темою магістерської роботи нами також була опублікована наукова стаття:

Толстов О. Емоції як інструмент сучасної журналістики. Українська журналістика: вчора, сьогодні, завтра: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції на пошану пам'яті доктора філологічних наук, професора В. І. Шкляра. 19 листопада 2025 р. / За ред. В. М. Каленича; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2025. С. 247–252. – 0,3 д.а.

РОЗДІЛ I.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ НАРАТИВНИХ ПРАКТИК У СУЧАСНІЙ ЖУРНАЛІСТИЦІ

1.1. Поняття наративу: визначення, еволюція та концептуальні підходи

Наратив в журналістиці не є чимось новим. Якщо розглядати його крізь призму історії, наратив нерозривно пов'язаний з історією журналістики, та більше того, існував і раніше, з часів виникнення комунікації [74]. У широкому сенсі, наратив є когнітивним і культурним механізмом, за допомогою якого суспільства документують та інтерпретують події, факти, соціальні явища, та взаємодію [27]. З давніх давен всі усні повідомлення про будь-які події, розповіді мандрівників, філософів та навіть батьків своїм дітям вже містили ключові елементи наративу, такі як подієвість, часову послідовність, причинно-наслідкові зв'язки та фігури героїв [26]. Завдяки цим елементам події не просто фіксувались, а поєднували факт та інтерпретацію, вбудовувались в певний моральний, або навіть релігійний сюжет, що пізніше стане підґрунтям для виникнення журналістського фреймінгу [74].

Із появою друкарства, вплив наративу в комунікаціях почав збільшуватись – перші друковані новини як інформаційний продукт, не маючи повноцінної стандартизації, більше будувались як розповідь про подію та були характерними для епістолярного та хронікального жанру [74]. Через відсутність об'єктивності наратив залишався домінантним елементом журналістики. Одним з переломних моментів наративу в журналістиці стало XIX століття – розвиток телеграфу, масової преси та газет привів до закономірної стандартизації журналістських матеріалів. Активне формування ідеології об'єктивності, впровадження інвертованої піраміди, та жорстке розмежування фактів та коментарів зробило наратив небажаним явищем в журналістиці через асоціації із суб'єктивністю [74].

Початок ХХ століття показав, що виключно інформаційна модель не задовольняє потреби аудиторії повною мірою. Більше того, із розвитком репортажів, воєнної та соціальної журналістики, автори почали все більше описувати події через досвід конкретних людей, висвітлювати простір, деталізувати свої матеріали та використовувати емоції [37]. Відбувся ренесанс наративу і в журналістиці з'явилися такі важливі речі, як фокус на персонажі, сценічна побудова, та елементи драматургії [53]. Повноцінна ж легітимізація наративу відбулася в 70-ті роки, коли Т. Вулф, Т. Капоте, Дж. Дідіон, та Н. Мейлер запропонували в США модель «нової журналістики», ключовим принципом якої стала фактична точність, поєднана з наративною формою [88; 37; 53].

У 90-ті роки наратив остаточно укорінюється в журналістиці, через документальні жанри, лонгформ журналістику, та перші мультимедійні проекти, та відбувається перше теоретичне осмислення наративу як соціальної конструкції реальності та зв'язку наративу із пам'яттю та ідентичністю [72; 67]. На нашу думку, саме в 90-ті роки відбулася ключова трансформація від форми до принципу, а цифрова епоха лише стимулювала подальшу еволюцію до мультимодальності, нелінійних структур та інтерактивності, де свою вагу набирають наративи травми та війни, та документальний сторітелінг, емоція стає одним із тонких, але ключових елементів журналістської комунікації [72; 67].

Таким чином, сьогодні в гуманітарних науках наратив як визначення є одним із базових способів упорядкування людського досвіду, що дозволяє осмислювати події у часовій послідовності та наділяти їх причинно-наслідковими зв'язками, виступаючи універсальною когнітивною формою, притаманною будь яким культурам та типам соціальних комунікацій [25]. У межах такого підходу, наратив розглядається не тільки як форма вербального або текстового оформлення досвіду, а й як фундаментальний механізм його пізнання, інтерпретації та передачі суспільством [25].

Джером Брунер наголошує, що наратив є окремим когнітивним режимом, який формує розуміння світу людством не тільки через логічні категорії, а й через історії, в яких події пов'язуються між собою не тільки логічно, а й за допомогою емоцій та моралі [26]. Такий підхід доволі логічно пояснює сталість та поширеність наративу в соціальних комунікаціях, і зокрема в медіапросторі.

У класичній наротології важливою є формально організована структура оповіді. Порядок подій, тип наратора, фокалізація, темпоральні зсуви – ці категорії, які описані Жераром Женеттом, визначають те, як саме сюжет набуває завершеності, та впливає на осмислення та інтерпритацію читачем [42]. У такому контексті наратив постає не лише як відтворення подій, а як грамотно сконструйована система, спрямована на організацію сприйняття смислових акцентів аудиторією [42].

З розвитком гуманітарних наук відбувся перехід від формалізму до когнітивних і соціокультурних підходів. Сучасні наукові дослідження стосовно наративу трактують його як інструмент конструювання ідентичності, колективної пам'яті та суспільних уявлень [17]. У межах цих підходів наратив не лише відображає реальність, а й активно формує її, визначаючи, які події вважати значущими, та які ролі надаються акторам, та які цінності мають бути закріплені в суспільному дискурсі [1]. Українські ж науковці підкреслюють, що наративи формують певний ціннісний горизонт сприйняття, в якому індивідуальний досвід може ставати культурно значущим [1; 17]. Особливої актуальності такий погляд набуває під час аналізу журналістських матеріалів, які присвячені темам війни, особистої та колективної травми, а також питанням пам'яті та суспільної ідентичності [1; 17].

У свою чергу, в медіадослідженнях наратив розглядається більше як специфічна форма комунікації, що визначає логіку подання інформації та взаємодію із аудиторією. Варто відзначити підхід Волтера Фішера, концепція якого описує комунікацію як «наративну парадигму» [39].

Згідно з нею, аудиторія оцінює повідомлення за рівнем внутрішньої узгодженості та правдоподібності, а не лише за критеріями формальної логіки. Підхід В. Фішера пояснює ефективність наративу в журналістиці, коли довіра, емпатія, та емоційне залучення відіграє доволі значну роль [39]. На практиці це означає, що історія має бути логічною, послідовною, емоційно переконливою, а також релевантною життєвому досвіду цільової аудиторії [39]. Дослідження українських науковців підтверджують, що сучасні медіа активно застосовують наративні стратегії для залучення уваги, побудови емоційного контакту з аудиторією, та створення пізнаваних архетипів, таких як герой, свідок, жертва [1; 17]. Таким чином наратив у сучасній журналістиці виконує не лише інформативну, а й інтерпретаційну та етичну функції [1].

Сучасні мультимедійні формати розширюють класичні можливості оповіді. За допомогою звуку, зображення та тексту, фотоісторії, відеонаративи, подкасти, лонгриди тощо формують єдину семантичну конструкцію, до кожен елемент часом виконує окремі функції [72]. Зокрема, аудіальний наратив в подкастах посилює ефект присутності та досить сильно скорочує дистанцію між оповідачем та слухачем, інтимізуючи історію, а візуальні елементи в сторітелінгу забезпечують додаткові рівні інтерпретації, та емоційного впливу [67; 72].

Для кращого розуміння потрібно чітко розмежовувати три споріднені поняття. Це сюжет, наратив та дискурс. Сюжет визначає послідовність подій (що сталося), наратив визначає спосіб організації та подання цієї послідовності (як це розказано), тоді як дискурс в свою чергу охоплює більший соціальний, політичний та культурний контекст, в якому формуються смислові межі, акценти матеріалу та його інтерпретаційні рамки [24]. У журналістиці це означає необхідність аналізувати не тільки змістовну частину матеріалу, а й дискурсивні механізми, які визначають ціннісні акценти, культурно політичні наслідки оповіді, інтерпретаційні рамки та ціннісні наслідки наративних стратегій [24; 42].

У межах нашого дослідження наратив розуміємо як цілісну медіаконструкцію сенсів, за допомогою якої журналістські матеріали організовують події у зрозумілу, емоційно насичену та соціально значущу історію. Таке розуміння наративу слугуватиме теоретичною основою для подальшого аналізу прикладів журналістських матеріалів, представлених в сучасному медіапросторі України та світу [25; 39; 42].

Слід також відзначити, що сучасні наукові погляди на наратив підкреслюють його багаторівневий характер як когнітивного, соціокультурного та медійного інструменту. Крім послідовності подій, через наратив формуються також і соціально значущі моделі поведінки, моральні цінності та уявлення про суспільні норми поведінки, що в свою чергу дає можливість журналістиці не обмежуватись простим відображенням реальності, а й в тому числі активно впливати на суспільне осмислення. Іншими словами, наратив виступає посередником між індивідуальним досвідом та колективною пам'яттю, забезпечуючи репрезентацію окремих історій та їх трансляцію з локально обмеженого в широкий соціально культурний контекст [26; 95].

Крім того, сучасні науковці зауважують на інтегративній функції наративу, коли через мультимодальність, через поєднання візуальних, аудіальних та текстових компонентів створюється комплексний сенсорний та когнітивний досвід аудиторії [67]. Такі погляди дозволяють як дослідникам-теоретикам, так і журналістам-практикам оцінювати ефективність журналістських матеріалів не тільки крізь призму фактологічності, а й через здатність оповіді конструювати емоційну, моральну, соціальну та культурну рефлексію [67]. Отже, наратив у медіапросторі сьогодення – це універсальний інструмент смислотворення, який виконує одночасно когнітивну, етичну та культурну функції. Більш того, він не тільки дозволяє поєднувати особистий досвід із колективною пам'яттю, а також виступає інструментом інтеграції нових форматів, зокрема мультимедійних та інтерактивних платформ [91].

1.2. Теорії наративу в журналістиці

У сучасній академічній літературі наративна журналістика описується одночасно як жанрова форма і як аналітичний метод, що поєднує журналістську фактологію із прийомами художньої оповіді – побудова сцени, використання композиційної арки, робота з персонажем, деталізована реконструкція контексту та увага до наратора і перспективи [25]. Наративна журналістика прагне не тільки інформувати, а й відтворити сенс подій через драматичну структуру, певним чином наближаючи журналістський матеріал до форм художньої прози, зберігаючи при цьому цілісність фактів і подій [96].

У межах нашого дослідження наративна журналістика розглядається не тільки як окремий жанр, а як сукупність наративних і дискурсивних стратегій, за допомогою яких журналіст здатний інтерпретувати соціально та політично важливі події та сформувати ціннісні акценти та емоційні рамки їх сприйняття аудиторією [72]. Наукові огляди підкреслюють, що, хоча наративна журналістика і використовує художні техніки, її мета при цьому полягає у передачі смислової правди про певний досвід, а не вигадати його. Таким чином, можна сказати, що наратив як жанр є проміжним простором між журналістикою та літературою, де наративні техніки слугують не вигадуванню, а всебічному осмисленню реальності.

З практичної та методологічної перспективи це означає, що при аналізі наративної журналістики ми маємо зосередитись не тільки на сюжеті матеріалу, а й на наративних техніках автора – форматі подачі матеріалу, платформі, на якій опубліковано матеріал, його композиції (порядку та темпі), точці зору (фокалізації), типу оповідача (нараторі), техніках сценізації (мікророзповідях, діалогах, описових деталях), та використанні авторами мультимодальних елементів у цифрових публікаціях [72]. Такий методологічний підхід дає можливість зрозуміти, яким чином журналістські матеріали в засобах масової комунікації формують інтерпретацію подій та формують емоційний відгук цільової аудиторії.

Значний внесок у розуміння медіаспецифіки наративу зробила Marie-Laure Ryan. Вона вважає, що наратив в журналістиці можна розглядати як форму, що може «мігрувати» між різними медіумами – текст, зображення, відео, звук та інтерфейси, все це створює різні реалізації тієї самої оповідної структури, що як наслідок здатне змінювати темп, ритм, фокус уваги та способи залучення різних груп аудиторії [72].

Таким чином, M.L. Ryan вважає, що аналіз наративу в журналістиці повинен враховувати не тільки текстову формулу, а й ті форми подання, які пропонує журналіст, оскільки медіум не є нейтральним каналом передачі інформації, а швидше чинником, що безпосередньо впливає на спосіб її переживання та інтерпретації [72]. Наприклад, інтерактивний лонгрид дозволяє аудиторії занурюватись в перспективу героїв через поєднання візуальних, аудіальних та текстових елементів, що сильно змінює механіку та рівень емпатійного залучення порівняно із традиційним текстовим форматом журналістського матеріалу. Отже, методологічна імплікація M.L. Ryan в межах медіанаративного аналізу полягає в необхідності аналізувати наративи системно, включно із усіма модальностями, приділяючи в тому числі рівнозначну увагу до обраної для подання матеріалу форми та платформи, а не лише розглядаючи матеріал як послідовність слів.

Інший важливий вимір наративного аналізу пов'язаний з емоціями як неодмінною складовою журналістської оповіді. Barbara Rosenwein в своїх дослідженнях розвиває підхід, що зветься «history of emotions». Вона пропонує розглядати емоції не як суто індивідуальні або ж універсальні, а як історично та культурно сформовані норми та практики. У контексті журналістики це означає, що ті способи, які використовує автор для мобілізації емоцій (лексика, сцени, опис переживань), визначаються не лише авторським задумом, а ще й культурними очікуваннями аудиторії відносно того, в який саме спосіб буде правильним або ж доречним репрезентувати емоції в певному соціальному та культурному просторі [71].

Емоційна спрямованість наративу (співчуття, гнів, шок, надія) є важливим аналітичним показником, оскільки цей показник впливає не тільки на репрезентацію героїв, а ще на вибір епізодів для сценізації та на спосіб завершення історії. Наприклад, фокус на відновленні або ж, навпаки, на трагічності. Підхід В. Rosenwein роз'яснює можливості кодування емоційних маркерів у журналістських матеріалах, що важливо для розуміння того, як саме ці емоційні маркери формують рецепцію. Це важливо для аналізу *emotional storytelling* та для оцінки етичних наслідків вибору сценарію.

Ще одна науковиця Zizi Papacharissi у своїй праці про *affective publics* показує, що у цифровому середовищі наративи здобувають здатність швидко мобілізувати емоції та створювати мобільні форми афективних публік, де емоція є ключовою зв'язуючою ланкою [67]. Наприклад, у соцмережах короткі наративні фрагменти (твіти, меми, відео) здатні формувати масову рефлексію, яка зароджується та існує не завдяки раціональній аргументації в загальноприйнятому сенсі, а на основі спільного емоційного резонансу.

Це безперечно також має прямий вплив на журналістику в умовах сучасної конвергентної боротьби за аудиторію. Завдяки рефлексії традиційні наративні продукти можуть бути трансформовані, переосмислені та доволі швидко підхоплені завдяки сучасним технологіям, що надасть можливість журналістському продукту циркулювати швидше та навіть створювати власні інтерпретації подій. Таким чином, згідно з Zizi Papacharissi, при аналізі сучасних наративних практик журналістам та дослідникам слід враховувати інтеракцію між журналістськими наративами та можливостями сучасних цифрових платформ, завдяки яким наративи отримують здатність формувати суспільні смисли та рефлексії.

У свою чергу, Barbie Zelizer у своїх дослідженнях наративу в сучасній журналістиці відзначає, що сучасна журналістика здатна формувати публічну пам'ять через наративні вибори (які образи показати, чию історію висвітлити, які ракурси підкреслити) [96].

Завдяки наративу в журналістиці, конструюється тривала інтерпретація подій у суспільстві. Неабияким чином це стосується візуальних наративів – фотографії жертв, зображення тіл, руйнувань стають невід’ємною частиною документування подій у суспільній пам’яті, але вимагають при цьому ретельного етичного аналізу. В. Zelizer застерігає, що наративні техніки мають не тільки естетичні та комунікативні, а ще й моральні та політичні наслідки. Журналіст має бути обережним, бо через наративи саме він визначає, хто стане героєм, а хто об’єктом, що обов’язково вплине на довготривале уявлення суспільства про висвітлювані події.

У рамках аналітичного осмислення журналістського сторітелінгу доцільно виокремити кілька моделей його реалізації [72]. **Soft storytelling** – як прикладне поняття, що описує м’які, емпатійні історії, що персоналізують тему через людські профілі і спрямовані на побудову довіри та ідентифікації. Така стратегія часто використовується в соціальних проєктах, культурі, фіче матеріалах. Однак дослідники зауважують, що занадто великий ступінь персоналізації може приховати певні глобальні проблеми за історіями конкретних людей. **Emotional storytelling** – більш акцентуючий термін. Він підкреслює використання емоційних маркерів як інструментів впливу. Тут важливо відрізнити використання емоції для підвищення уваги та емпатії, та маніпулятивне гіперболізування емоцій для досягнення певних цілей та реакцій. В. Rosenwein та Z. Papacharissi якраз дають нам розуміння механізмів такого впливу. **Digital storytelling** – це створення наративів із використанням сучасних цифрових технологій (мультимедійні історії, інтерактивні репортажі). Digital storytelling дозволяє варіювати ритм, занурення та навігацію користувача – інтерактивні карти, таймлайни, відеовставки, та інтерактивні статистичні дані можуть змінювати спосіб та сценарій, через який аудиторія переживає історію. Практичним чином Digital storytelling розширює набір наративних прийомів та вимагає від дослідника кросмодального аналізу.

У нашому дослідженні ці різновиди сторітелінгу розглядаються швидше не як жанри, а як аналітичні категорії, які дозволяють описувати різні способи наративної організації журналістських матеріалів залежно від медіуму, платформи та конструктивної мети автора.

Узагальнюючи теоретичні підходи M.L. Ryan, B. Rosenwein, Z. Papacharissi і B. Zelizer, ми бачимо, що їхні дослідження пропонують багатовимірний каркас для аналізу наративних практик у сучасній журналістиці. Він передбачає аналіз наративної організації, дослідження емоційних кодів у культурному контексті, урахування платформних та афективних чинників цифрового середовища, а також етичний аналіз наративного вибору та їхнього впливу на публічну пам'ять [62; 67; 72; 96].

Можемо визначити наступний перелік важливих параметрів:

1. Вивчення форми (порядку, голосу, фокалізації) відповідно до наратології.
2. Кодування емоційних маркерів і врахування історико-культурних норм емоцій.
3. Аналіз впливу платформ та афектів у цифровому середовищі.
4. Етичний аналіз візуальних та пам'яттєвих наслідків наративного вибору.

У дослідженні ці підходи слід реалізовувати через комбінований метод (наративний + дискурсивний + мультимодальний аналіз) та чітко окреслювати критерії кодування: тип наратора, фокалізація, темпоральність, присутність сцен, емоційні маркери, мультимодальні вставки і дискурсивні рамки. Це дозволить виявити та проаналізувати не лише структурні механізми та елементи оповіді, а також суспільно-політичні наслідки в конкретних матеріалах залежно від форми подання [67]. Застосування такого аналітичного підходу забезпечить комплексне розуміння того, як наратив у журналістиці функціонує не лише як спосіб організації змісту, а й як інструмент формування смислів, емоційних реакцій та інтерпретації домінантних подій [72].

1.3. Наративні моделі та їх застосування в медіатекстах

У межах нашого дослідження, а також сучасної журналістики загалом, наративні моделі відіграють величезну роль, оскільки вони дозволяють чітко аналізувати, в які способи організується оповідь у медіатекстах, через які структурні елементи та наративні техніки створюється журналістський матеріал [67; 71]. Тож тут ми розглянемо класичні теоретичні моделі оповіді, їхній розвиток та трансформацію в умовах цифрового мультимедійного середовища та конкретні наративні техніки, які застосовуються в журналістських форматах, оскільки це допоможе аналізувати наративи в журналістських матеріалах як цілісну смислову конструкцію [67; 96].

Однією з фундаментальних класичних моделей наративної структури є підхід **В. Лабова та Дж. Валецькі** [51]. Згідно з їхнім дослідженням, класичний наратив складається з шести фаз: резюме – орієнтація – ускладнення – оціночні коментарі – розв’язка – підсумки. Ця модель дає нам можливість чітко відрізняти опис подій від оціночних висловлювань в оповіді [50; 51]. Зокрема, В. Лабов підкреслює, що наратив – це не просто перелік подій, а спосіб, у який оповідач надає сенс своєму досвіду, причому референтна та оцінна функція взаємопов’язані і разом формують зміст історії. За В. Лабовим, референтна (інформаційна) та оцінна функції перебувають у постійній взаємодії, формуючи переконливість та значущість журналістської історії для аудиторії [51].

Для нас в контексті журналістики ця структура є важливою, оскільки дозволяє аналітично виділити, де автор матеріалу «сценізує» подію (орієнтація, ускладнення), де подає особисті чи емоційні коментарі (оціночні коментарі), і як завершує нарацію (розв’язка, підсумки). Це дає можливість досліджувати не тільки що саме розповідається, але і як, і чому оповідь організовано саме таким чином. Особливо ефективною ця схема може бути у фіче матеріалах, інтерв’ю, нарисах та репортажах, які представляють історії людей або кризові ситуації із наявною емоційною напругою.

Іншою дієвою схемою, що широко застосовуються в наративах, особливо для матеріалів із драматургічною аркою, є класична модель Густава Фрейтага – «**піраміда Фрейтага**». Вона включає в себе: експозицію (зав'язку) – наростання дії – кульмінацію – спад дії – денувмент (розв'язку) [40]. Така модель надає змогу ефективно відстежити в журналістських матеріалах, як автор може побудувати сюжет у власному матеріалі, формуючи наративний ритм, та створює напругу, яка приводить читача до кульмінації, а потім до ключового смислового або емоційного моменту [19; 41].

Ще одним важливим інструментом є так звана **Move-Step модель**, що запозичена з жанрового аналізу і належить Джону Суейлзу [78]. Попри те, що вона створювалась для дослідження академічного письма, вона може бути адаптована під журналістику, де ходи та кроки можуть відповідати функціональним сегментам тексту: введення – бекграунд (контекст) – епізоди – аналітичні вставки – висновок (або заклик до дії). Ця аналітична модель ідеально підходить до серіалізованих журналістських матеріалів, що складаються з декількох частин, мультимедійних проєктів зі складною композицією, або, наприклад, до довгих матеріалів, які мають повторювані функціональні блоки [66; 78]. Таким чином, обираючи одну з цих моделей або за необхідності комбінуючи їх, ми отримуємо досить потужний аналітичний потенціал. В. Лабов дозволяє дослідити структуру «особистої» історії, піраміда Г. Фрайтага – описати драматургічну арку, а move-step – створити картографію великих за обсягом журналістських матеріалів. Варто також враховувати, що в умовах конвергентної журналістики медіаматеріали дедалі частіше виходять за рамки лише текстового наративу. Зразковим прикладом є відомий мультимедійний лонгрид «Snow Fall», де сцени реконструюються не лише текстом, але й через мультимедійні матеріали: відео, графічні анімації, інтерв'ю [80]. А, наприклад, внутрішні монологи та емоції передаються як через вербальні описи думок, так і через звукові фрагменти або візуальні деталі.

Дослідження Р. Ван Крікена демонструють, що поєднання кількох модальностей істотно підсилює переживання аудиторії через ефект занурення [80]. Такий журналістський матеріал уже не просто репортаж, а мультимодальна драматична історія, в якій медіа формують не тільки сюжет, але й темп, перспективу, атмосферу, настрій та емоційний відгук [84].

Окремого розвитку в медіапросторі останніми роками набуває **імерсійна журналістика**, зокрема технології відео 360, та VR, що дозволяють створювати цілі віртуальні світи, в які занурюється глядач. Дослідження в цьому напрямку демонструють, що, попри ілюзію свободи огляду, аудиторія навіть у віртуальній реальності часто фокусуються лише на вузькій ділянці (90-180 градусів) замість огляду всього простору, що створює виклик для наративного дизайну – важливо розташовувати ключові фрагменти контенту таким чином, щоб ключові події не лишились поза увагою [77]. Питання наративного контенту, створеного за допомогою VR технологій, є досить дискусійним у сучасному науковому просторі через те, що технологічні можливості порушують важливі етичні питання – приватність, маніпуляція глядацькою увагою та ступінь правдивості створеного у віртуальній реальності журналістського матеріалу. Тож, розглядаючи імерсійні формати, варто відзначити, що вони потребують вкрай обережного балансу між емоційним залученням та журналістською відповідальністю.

Таким чином, можна дійти висновку, що поєднання текстового наративу із мультимедійними технологіями здатне «розповідати» історію не лише через слова, а й через простір, звук, рух тощо. Інтерактивність радикальним чином змінює репрезентацію подій у новинах та змушує переглядати традиційні методи аналізу через більш глибокий вплив на аудиторію таких журналістських матеріалів, зокрема в контексті етичної репрезентації героїв, травматичного досвіду тощо. Відповідно, аналіз сучасних медіаматеріалів потребує врахування багаторівневої взаємодії змісту, форми та платформи, в межах яких конструюється наратив [72].

Що стосується технік застосування наративу, то, звичайно, вони відрізнятимуться залежно від формату матеріалу [47; 75]. Наприклад, якщо мова йде про друковані форми журналістики (фіче, лонгформ тощо), то для таких оповідей характерні такі риси, як:

Сценізація – це детальна реконструкція сцен, опис простору, репліки персонажів, внутрішні монологи, що дає глибину та підсилює драматичний характер. Наприклад, у Snow Fall використання цієї техніки підсилює ефект присутності навіть через текст.

Точка зору (POV) – журналісти зазвичай використовують внутрішню перспективу героїв через думки та пряму мову, що дозволяє аудиторії «почути» учасників подій. У Snow Fall це реалізовано як через текст, так і через відео з шолома лижників – кадри з камер на шоломах дають відчуття, ніби глядач бачить події очима героя.

Що стосується цифрової журналістики, тут у автора навіть ширші можливості для маневру.

Scroll-triggered storytelling (scrollytelling) – це техніка, при використанні якої при прокручуванні сторінки змінюється зміст – з’являються відео, карти, анімації тощо. Це дозволяє автору керувати темпом розповіді, формувати певні «авторські пасажі», які відкриватимуть аудиторії задум разом із рухом уздовж матеріалу.

Layered storytelling – текст та мультимедіа подаються паралельно, створюючи багатошарові оповідні структури. Наприклад, блоки з картами, анімованими даними, текстом, фотографіями – усе це може бути частиною наративу, де користувач сам обиратиме шлях через шари.

Мікронаративи для соціальних мереж – дуже популярна останніми роками техніка, коли великі мультимедійні історії доповнюються короткими відео, інфографіками, цитатами для соціальних мереж, що працюють як тригери для основного матеріалу.

Техніки аудіовізуальної журналістики – це передусім:

Монтажна драматургія – монтаж кадрів, ритм склеювань та переходів, зміна темпу оповідання, це зручні інструменти наративної журналістики, які здатні підсилювати кульмінацію, керувати сценарієм та створювати необхідний рівень напруги.

Аудіодизайн – звук, музика, атмосферні ефекти (SFX) зазвичай також використовуються для побудови необхідного емоційного фону для «входу» та «виходу» в сцену та зі сцени, що є потужним інструментом керування увагою користувача. А в матеріалах, що створюються за технологіями VR/360, ця техніка є особливо важливою, оскільки за допомогою звуку автор може спрямовувати погляд глядача, підсилювати імєрсію та спрямовувати увагу глядача в межах віртуального простору.

Окремо варто відзначити етичні та пам'яттєві маркери. У випадку VR матеріалів або документальних наративів журналісти повинні уважно працювати із «візуальними маркерами пам'яті»: кадри із травматичними подіями, а також портрети жертв стають не тільки журналістським матеріалом, а й формують частину колективної пам'яті. Тож питання етичного представлення, приватності та маніпуляції увагою висувуються ледь не на перше місце в таких наративних формах.

І, нарешті, відео 360 та технології VR (віртуальної реальності), як зазначено в дослідженні MDPI, – дизайн наративу повинен враховувати типові патерни уваги користувача. Важливо розташовувати ключову інформацію в зоні «cone of focus» (конус фокусу), що зазвичай ставить близько 90 градусів.

На основні моделей та технік, що ми оглянули, можна зазначити, що аналіз наративів потребує комплексного підходу, поєднання класичних наративних моделей із аналізом мультимодальності, користувацького досвіду та етичних параметрів. Саме такий комплексний підхід дозволяє об'єктивно досліджувати сучасні наративні практики в медіапросторі.

1.4. Жанрово-стилістичний потенціал наративних практик

У рамках журналістських практик жанрово-стилістичний потенціал наративу виявляє себе через здатність різних форматів створювати глибоке занурення, емоційну присутність та складні смислові рамки. Під жанрово-стилістичним потенціалом у нашому дослідженні розуміємо сукупність формальних та риторичних можливостей, що забезпечують певному жанру здатність створювати смисли, викликати афективні реакції та регулювати сприйняття аудиторії [41; 51]. Завдяки наративу такі формати журналістських матеріалів, як лонгрид, сторітелінг, подкасти, документалістика та візуальний сторітелінг, здатні в різний спосіб розгортати наративи, перебудовуючи класичні прийоми відповідно до задач, які стоять перед автором, та цілей, які поставлені перед журналістським матеріалом.

Наприклад, у лонгриді, який в сучасній журналістиці, імовірно, є одним із найвпливовіших майданчиків для наративу, журналіст отримує цілий простір для побудови комплексного та багаторівнево структурованого наративу: детальний бекграунд, реконструкція сцен, внутрішні монологи та багатоплоскова композиція з епізодами, кульмінацією та обов'язковою рефлексією [41;51]. Завдяки цьому лонгрид здатен поєднувати класичні наративні моделі, такі як мікроструктура особистих історій (В. Лабов та Дж. Валецькі), та драматургія розвитку конфлікту (навіть внутрішнього) із мультимедійними вставками (піраміда Фрайтага). За допомогою фото, відео та інтерактивних елементів автор здатен використовувати стилістичні прийоми художньою прози (сцени, сценарії, діалоги), водночас впливаючи на читача через документальні деталі та аналіз. Що ж стосується мультимедійного лонгриду саме в цифровій формі, застосування мультимедійних інструментів є не просто «прикрашенням». Фотографії, відео, мікроанімації – усе це не просто доповнює оповідь, а в більшості випадків повністю змінює спосіб сприйняття матеріалу взагалі. Увага читача розподіляється між декількома потоками інформації, завдяки чому наратив стає багатоплосковим.

Таким чином, стилістичний потенціал лонгриду полягає в його здатності об'єднати аналітичність, документальність, та художню компоненту в рамках одного цілісного журналістського матеріалу. З точки зору аналізу мультимедійного наративу, для нас важливо враховувати не лише вербальну частину, а й часово перцептивні маркери – темп, тригери, точки уваги та взаємодію модальностей.

Що стосується аудіоформатів, то вони є доволі динамічним сегментом сучасної журналістики. Наприклад, такий популярний останнім десятиліттям жанр, як подкаст, поєднує журналістський наратив із традиційною «радійністю», створюючи при цьому особливий тип наративу – «інтимний», персонально адресований та емоційно залучений [52; 72]. Мія Ліндгрєн у своєму дослідженні доходить висновку, що аудіонаратив у подкастах ґрунтується на «голосовій присутності» та здатності голосу передавати довіру, автентичність та близькість. За допомогою зміни темпоритмів, використання переходів, пауз та монтажу аудіо, журналіст здатен модулювати ступінь емпатії та присутності створювати необхідне напруження, керувати ним, а також створювати «точки кульмінації, та внутрішні повороти сюжету. У цьому контексті аудіонаратив подкастів може бути розглянутий крізь призму концепції афективних публік З. Папахаріссі, яка наголошує, що емоційна залученість аудиторії формується не тільки через зміст наративу, а й через форму його подачі. Елементи аудіонаративу можуть розглядатись в цьому контексті як афективні тригери, що викликають у аудиторії спільні емоційні переживання, перетворюючи подкаст на простір колективної інтерпретації. Також у подкастах ефект персоналізації досягається за допомогою записаних на місці подій звуків – міського шуму, погодних ефектів тощо. Ефект присутності дозволяє слухачу відчути себе частиною історії, завдяки чому матеріал сприймається глибше. Нерідко подкасти використовують такий прийом як конфесійний стиль – ведучий або герой, розповідаючи історію від першої особи, створює відчуття довіри.

Ще одним із класичних прийомів у подкастах є серіалізація. Багатосерійні формати дозволяють авторові вибудовувати тривалі сюжетні арки, вводити нових персонажів, поступово розкриваючи тему [6; 96]. Це дозволяє створювати цілі наративні серіали, що складають багат шарові складні наративні історії. Комплекс цих можливостей надає подкастам потужний потенціал для роботи з пам'яттю, ідентичністю та травматичним синдромом – це як раз одна із тих речей, які досліджує З. Папахаріссі у контексті афективних публік [67]. Паралельно із цим, за спостереженнями Зелайзер, наративні журналістські формати відіграють ключову роль у формуванні колективної пам'яті, визначаючи, які події та досвіди отримують статус суспільно важливих та значущих.

Що стосується документальних відео та телевізійних репортажів, вони формують наратив через взаємодію трьох ключових компонентів. Це звук, кадр та монтаж [6; 85]. В цих форматах візуальний образ стає не просто ілюстрацією, а цілісним носієм історії. У відеоформатах на перше місце виходить монтажна драматургія, завдяки якій створюється чергування планів, створення ритму, вибудова сценарію та ключових точок. Комбінація інтерв'ю та спостережень дозволяє органічно поєднувати особисті історії та журналістський аналіз, а використання таких технік, як «ручна камера» та статичний кадр, дозволяють досягти ефекту присутності глядача, що певним чином підвищує персоналізацію матеріалу. Також нерідко використовуються архівні матеріали, що дозволяє відтворювати історичний контекст, що додає матеріалу документальної ваги, а за відсутності архівів завдяки сучасним технологічним рішенням є можливим використовувати навіть анімаційні вставки, створені за допомогою штучного інтелекту [6; 85]. Особливо це має цінність для реконструкції тих частин матеріалу, які візуалізують дані або відтворюють недоступні події. Отже, сучасні технології (анімація, реконструкції) значно розширюють можливості візуалізації, але водночас порушують етичні питання щодо правдивості інформації та коректності.

Дослідження імерсійної журналістики (VR та відео 360) демонструють, що просторовий наратив принципово змінює роль глядача – він стає частиною сцени, а не лише спостерігачем. Ці висновки є справедливими й для відеоформатів. Але, як показують дослідження, навіть у VR глядач фіксує увагу лише у секторі близько 90 градусів. Тому і для імерсійної журналістики і для відеоформату справедливим є зауваження щодо того, що журналіст має чітко і уважно продумувати композиційний центр події та грамотно вибудовувати кадр для досягнення більш ефективного впливу на аудиторію.

Що стосується документальних форматів, то, крім технічних аспектів, вони несуть і важливе етичне навантаження, тому є безперечною необхідність збалансувати емпатію та дистанцію та не маніпулювати травматичним досвідом героїв, зберігаючи правдивість оповіді.

Окремо варто також відзначити потенціал такого формату, як візуальний сторітелінг. Візуальний сторітелінг – це особливий тип наративу, де історія створюється за допомогою зображень, графіки, інфографіки, карт, фотографій та композиційних рішень. В епоху цифрової журналістики та розвитку мультимедійних платформ, цей формат стає особливо важливим в умовах інформаційної перенавантаженості аудиторії, особливо через те, що візуальний контент стає домінантним у інформаційному споживанні. Основними інструментами візуального сторітелінгу зазвичай є послідовність фотографій – фотоісторія, за допомогою чого вибудовується сценарій оповіді. Візуалізація даних може допомогти пояснити наочно складні процеси, карти та просторові моделі структурують події, інфографіка перетворює дані на сюжет, а анімація та взаємодії допомагають користувачеві орієнтуватися в інтерактивних матеріалах. Ця інформація дає нам підстави вважати, що візуалізація здатна сама по собі формувати автономний наративний шар, що здатний продукувати інтерпретації та формувати у аудиторії рефлексію та причинно-наслідкові зв'язки. З погляду Р. Ван Крікена, такі жарові рішення слід розглядати як стратегічні інструменти впливу на аудиторію [83].

За спостереженнями О. Кирилової, українські медіа останнім часом дедалі частіше освоюють такі візуальні формати, особливо останнє десятиліття, коли в умовах війни та соціальних криз стає вкрай важливим документація подій для нащадків та реконструкція досвіду свідків [6]. Візуальний сторітелінг дає змогу транслювати складні емоційні та фактичні наративи, поєднуючи журналістську точність та художню виразність. Також візуальний сторітелінг важливий тим, що він дозволяє не лише створювати документалізований список фактів, а вибудовувати цілі графічні структури, які передають цілісну історію з причинами, наслідками, динамікою розвитку подій та людським виміром [6].

Таким чином, жанрово-стилістичний потенціал наративних практик кожного з форматів у сучасній журналістиці надзвичайно широкий та пов'язаний із їхнім технічним набором та риторичними традиціями. Лонгрид формує розгорнуту композиційну площину, створюючи просторові текстові історії, подкасти – інтимні аудіонаративи з високим ступенем емоційної залученості, відеоформати – візуально аудіальний простір, що впливає одночасно на увагу, пам'ять та переживання, візуальний сторітелінг – складна мультимедійна композиція, де дані стають носіями смислів. Завдяки своїм технічним та стилістичним особливостям, всі ці формати розширюють методи журналістського оповідання та формують нові способи комунікації журналіста як автора – з аудиторією.

Підсумовуючи, варто підкреслити, що звернення до теоретичних моделей З. Папахаріссі, Б. Зелайзер, М. Раян та Р. Ван Крікен дозволяє нам розглядати жанрово-стилістичний потенціал наративних практик як багатовимірний феномен, що поєднує в собі емоційний, когнітивний, риторичний та соціокультурний рівень. Така багатовимірність робить наратив ключовим інструментом сучасної журналістики, що здатен не лише інформувати, а й конструювати публічний дискурс, суспільну пам'ять та способи колективної інтерпретації реальності [8; 67; 85; 96].

1.5. Цифрові трансформації наративу: мультимедійність, інтерактивність та імерсійні формати

Як ми вже зазначали вище, в умовах стрімкого розвитку цифрових технологій останніх десятиліть, відбувається суттєве переосмислення ролей та форматів наративу в журналістиці та розширення його структурно-композиційних можливостей. В наш час наратив більше не обмежується суто текстовою та навіть відео або аудіо формами. Часом авторами утворюються доволі складні багатопланові мультимодальні структури, де текст входить у взаємодію із візуальними, аудіальними, інтерактивними та просторовими компонентами. Це зумовлює формування цифрової наративності – тобто сукупності медіапрактик, в яких історія репрезентується через поєднання різних типів медіа, трансмедійні формати та імерсійні технології [72].

Оскільки наративність у цифровій журналістиці базується на принципах нелінійності, мультимедійності та інтерактивності, то, на думку М. Раян, мультимедіа формують таку собі «екологію наративу», де історія не лише розповідається, а й конструюється у взаємодії між платформами, форматами та користувачами [72]. Це проявляється у вигляді мультимедійних лонгридів, інтерактивних документальних наративів, веб-документалістики тощо. У цих продуктах сюжет розгортається через складну взаємодію тексту, фото, відео, аудіо, графіки та візуалізації даних. Мультимодальність таких матеріалів забезпечує високу якість інформації та створює багаторівневу структуру оповіді, що значно посилює когнітивний та емоційний вплив на аудиторію [72].

У цифрових наративах сьогоденності особливе значення має інтерактивність, яка принципово змінює традиційне розуміння ролі аудиторії. Якщо у наративах класичних медіа споживач залишався пасивним споживачем інформації, то в цифрових форматах він дедалі більше стає активним учасником оповіді та навіть має змогу впливати на її темп, порядок та інтерпретацію [61].

Як зазначає С. Мюррей, інтерактивність створює «процедурну авторську участь» аудиторії, даючи їй можливість взаємодії не тільки зі змістом, а й зі структурою нарративу. У цифровій журналістці це проявляється в тих проєктах, де користувач може обирати маршрут перегляду, відкривати окремі інформаційні блоки, взаємодіяти із інтерактивними елементами тощо. Таким чином нарратив стає більш персоналізованим досвідом користувача, де журналіст виступає не тільки в якості оповідача, а й є «куратором інформаційного середовища» [61].

Важливою рисою цифрового нарративу, крім іншого, є імерсійність. Такі революційні технології журналістики, як VR та відео 360, здатні створювати як цілі віртуальні світи, так і ефект повного занурення користувача на локацію, де відбуваються події [59]. Це відкриває практично безмежні можливості в журналістиці для репрезентації складних або травматичних досвідів, органічно поєднуючи емоційність та документальність. Ці формати, що здатні кратно підсилювати емпатійний та когнітивний вплив, водночас порушують досить серйозні питання етичної відповідальності журналіста за створення інтенсивних переживань і, більше того, збільшують ризики використання цифрового нарративу в якості інструмента викривленого сприйняття подій, що описуються в матеріалі [15; 59; 60].

Цифрова трансформація журналістики і, відповідно, нарративних практик, змінює і саму композиційну організацію журналістських матеріалів. На відміну від класичних медіа, цифрові нарративи все частіше будуються за принципом модульності – історія складається з окремих блоків, які можуть бути пройдені в різному порядку, в залежності від настроїв та намірів [61]. Це створює таку ознаку цифрових нарративів, як нелінійність, яку багато дослідників відмічають як одну з ключових у сучасній цифровій наратології. Модульність серед іншого дає можливість журналістам адаптувати матеріал до різних типів платформ та залучати нові форми представлення складної інформації, включаючи дата журналістику та «живі» карти [72].

Внаслідок цифрових трансформацій, в медіапросторі дещо змінилась і роль журналіста. Дослідники відзначають, що журналіст в мультимедійних проєктах сьогодні не лише збирає інформацію, а й є архітектором середовища користувацького досвіду, через залучення дизайнерів, програмістів та аналітиків [61; 72]. Це формує нові форми складних взаємодій, демонструючи нові моделі журналістської роботи.

Що стосується України, процеси трансформації наративів тут особливо виразні. Сьогодні, в умовах повномасштабної війни, українські медіа не лише документують війну, вони створюють стабільні символічні структури – образи військових героїв та волонтерів, голоси спротиву, свідчення злочинів, локальні історії виживання, що є сегментом у формуванні сучасної національної ідентичності [10; 21]. Цей зв'язок не є дивним, оскільки конструювання пам'яті через наратив у журналістиці має не лише соціально-культурний, але й політичний вимір. Б. Андерсон зазначає, що колективна пам'ять є ключовим елементом формування умовних спільнот, а медіа – одним із механізмів їх підтримання [21]. Таким чином, пам'ять про конфлікти, революцію, окупацію або сам спротив безпосередньо впливає на політичні уявлення та поведінку суспільства. Від формування солідарності до створення суспільних наративів відповідальності, героїзму чи колаборації. Саме тому, сьогодні в українській медіасфері в умовах цифрової трансформації особливу важливість мають питання етичної репрезентації героїв, тим паче в імерсійних та мультимедійних проєктах. Посилення ефекту присутності здатне призводити до вторинної травматизації як героїв, так і аудиторії. Другим аспектом цього питання є розмиття чіткої межі між журналістською фактологічністю та симуляцією реальності. Небезпека полягає в тому, що аудиторія може сприймати сконструйований медіапростір як безпосередню реальність, не усвідомлюючи умовності та селективності того досвіду, який репрезентується автором. Це створює величезні ризики маніпулятивного впливу, а занадто велика сенсаціоналізація порушує питання об'єктивності.

РОЗДІЛ II.

ПРАКТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРАТИВНИХ ПРАКТИК

2.1. Об'єкт і предмет аналізу

Об'єктом нашого дослідження виступатимуть наративні практики в умовах сучасної конвергентної журналістики, де авторський матеріал реалізується в різноманітних медіаформатах – текстових, візуальних та мультимедійних [36].

Предметом аналізу є структурні, змістові та стилістичні особливості журналістських наративів, а також механізми їх функціонування в українських та міжнародних медіа [56].

У нашому дослідженні ми акцентуємо увагу на способах конструювання історій, наративних стратегіях, техніках залучення аудиторії та специфічних аспектах суспільно важливих тем, і зокрема війни в Україні. Джерелом для нашого дослідження виступатимуть як українські, так і міжнародні медіа. Такий вибір зумовлений в першу чергу тим, що в контексті наративної журналістики важливо простежити, як сучасні наративи конструюються в умовах різного культурного, соціального та професійного контексту. Міжнародні медіа мають величезний досвід використання наративних підходів у репортажах, розслідуваннях, мультимедійних проєктах та подкастах. Більше того, їхній досвід досить широко вивчений науковцями та системно описаний у дослідженнях Б. Зелайзер, З. Папахаріссі, Б. Розенвайн та інших [67; 72; 92]. Ця теоретична база дозволяє відстежити еволюцію наративних практик, тенденції в іноземному сторітелінгу, а також ті важливі зміни, які були спричинені цифровою революцією. Натомість українські медіа також заслуговують уваги нашого дослідження в не меншій мірі. Українська медіасфера впродовж останнього десятиліття демонструє зацікавленість у наративній журналістиці [3].

Розвиток наративної журналістики в Україні значно прискорився після Революції Гідності 2014 року, а після повномасштабного вторгнення росії у 2022 році наратив став чи не ключовим механізмом пояснення, документування та осмислення реальності [5]. Дослідники відзначають, що українські журналісти дедалі активніше працюють із персоналізованими історіями, мультимедійним сторітелінгом, документальними форматами та подкастами. Це стало одним із провідних каналів глибокої рефлексії українського соціально-культурного простору [4; 16].

Вивчення обох сторін світового медіапростору забезпечить нам можливість провести порівняльний аналіз наративних технік, а також надасть змогу простежити, яким чином глобальні напрацювання у сфері наративної журналістики адаптуються в українському контексті, та навпаки – як українські журналістські матеріали формують нові підходи до репрезентації воєнного досвіду в міжнародному дискурсі [67; 92].

Що стосується вибору конкретних кейсів, тут ми керуватимемось принципами репрезентативності та жанрово-форматного різноманіття. По-перше, ключовим критерієм для нас є наявність вираженої наративної структури, що дозволить аналізувати функціонування конкретних наративних моделей та стилістичних технік [85]. По-друге, релевантною є суспільна значимість теми, що особливо важливо в контексті висвітлення війни, колективної травми, документування злочинів проти цивільного населення та досвіду окупації [92]. Також для нашого аналізу важливо представити різні формати: текстові лонгриди, мультимедійні репортажі, подкасти, документальні відео, інтерактивні мультимедійні історії. Такий добір кейсів дасть змогу комплексно аналізувати як універсальні елементи наративної журналістики, так і унікальні риси, притаманні, наприклад, українському медіапростору в умовах війни. Крім того, такий підхід надасть змогу простежити, як журналісти адаптують наративні техніки до різних платформ і як це впливає на сприйняття матеріалу аудиторією [46; 69].

2.2. Методологічні підходи та вибірка дослідження

Для отримання надійних результатів нашого дослідження, при аналізі конкретних кейсів наративних матеріалів ми застосовуватимемо комплексний підхід, який включатиме в себе якісні і кількісні аналітичні методи для вивчення семантичних, структурних, дискурсивних та медіальних складових [32]. Саме такий комплексний підхід дасть змогу виявити не тільки структуру журналістських історій, а й контекстуальні смисли, глибинні структури, механізми емоційного впливу, модальні особливості та специфіку застосування на практиці теоретичних засад наративної журналістики в національних та світових медіа [83].

Дискурс-аналіз – цей метод є одним з ключових, оскільки дає змогу розглянути наратив як соціально зумовлену комунікативну практику. В рамках журналістики він дає можливість дізнатись, яким чином в медіатекстах конструюється реальність, суб'єктність, відносини, рамкування подій та позиціонування героїв [38]. Згідно з Т. Дейком, дискурс-аналіз враховує макроструктуру тексту, стратегії тематизації, аргументації та ідеологічного впливу. Медіанаративи, тим паче у військовий час, відтворюють специфічні смислові рамки, такі як, наприклад, свій-чужий, опір-агресія, свідчення-правда, які формують колективні уявлення про події, що відбуваються [81].

У розрізі української журналістики дискурс-аналіз вкрай важливий для дослідження того, як журналістика репрезентує воєнний досвід, травматичні події, свідчення цивільних та військових. Науковці відзначають, що дискурсивні практики українських видань після 2022 року змістилися в напрямі епатійної комунікації, персоналізації досвіду та етичної репрезентації постраждалих, тож дискурс-аналіз важливий для розуміння правильного позиціонування та репрезентації героїв, оскільки це впливає на суспільне розуміння конфлікту та колективну ідентичність [5]. Також цей аналіз дозволить простежити трансформації мовних стратегій та їхню роль у формуванні суспільного розуміння війни.

Наративний аналіз – спрямований на вивчення структури, функцій і технік побудови журналістських історій. В гуманітарних та медіадослідженнях цей метод базується на класичних моделях В. Лейбова та Дж. Валецькі, Г. Фрайтага та на підходах М. Раян та З. Папахаріссі, що дозволяє дослідити наратив як інструмент формування смислів.

У журналістських матеріалах наративний аналіз дозволяє дослідити композиційні елементи (експозиція, конфлікти, кульмінація, розв’язка), стратегії точок зору та фокалізації, часові структури (лінійність, ретроспекція), емоційні та емпатійні механізми впливу та способи персоналізації подій. Особливу цінність цей аналіз матиме в контексті мультимедійних форматів, де наратив одночасно функціонує в кількох модальностях, що дозволяє досягати більшої когнітивності та емоційної залученості аудиторії [51; 67; 72].

Що стосується сучасного подкастингу, медіалонгридів та документалістики, наративний аналіз дозволяє виявити техніки сценізації, діалогізації, реконструкції досвіду та поєднання фактичності з образністю. У контексті війни в Україні, контент-аналіз дає змогу розкрити, яким чином свідчення очевидців формують так званий архів пам’яті, а також механізми підсилення впливу через опис травматичного досвіду, оскільки у воєнному контексті журналістика виконує не лише інформаційну, а й соціально-психологічну функцію [92].

Контент-аналіз – це кількісний метод, який дозволяє систематизувати прояви певних наративних елементів у великих вибірках медіатекстів. Застосування цього методу дає змогу оцінити частоту використання тематичних фреймів, поширення жанрово-стилістичних технік, домінування лінгвістичних стратегій та баланс між фактологічною та емоційною компонентами [49]. Контент-аналіз дає можливість порівнювати ефективність різних форматів журналістських матеріалів. Також він досить широко використовується для виявлення трендів у висвітленні війни, гуманітарних та політичних криз, соціальних конфліктів.

У дослідженнях українських медіа цей метод допоможе фіксувати зміни в подачі військової тематики, зокрема зростання персоналізації матеріалів та посилення акценту на суспільній єдності та волонтерстві, а також вплив вибору структур наративу в залежності від обраної цифрової платформи [49].

Порівняльний аналіз – дозволить нам зіставити наративні практики українських та міжнародних медіа. Він спрямований на виявлення спільних та відмінних елементів у побудові історій, що дасть змогу визначити культурні, технологічні та інші чинники, які впливають на структуру наративу. Наше дослідження ми проводимо в Україні, тож досить цікавим буде виявити різні підходи українських та міжнародних засобів масової комунікації у презентації війни, особливості журналістської етики в практиці роботи з травматичним досвідом, та способи фреймування подій залежно від аудиторії [43].

Порівняльний аналіз є чи не ключовим у дослідженнях повідомлень про війну в Україні, особливо в контексті міжнародної журналістики. Завдяки йому ми зможемо побачити, як міжнародні медіа конструюють образ війни порівняно із українськими журналістами, які працюють безпосередньо в контексті подій, а також як різні наративні традиції і стандарти журналістики впливають на конструювання реальності та формування ідеологічних рамок [43].

Кейс стаді – надасть змогу провести детальний аналіз окремих медіапроектів, сюжетів та журналістських історій. Це репрезентативний приклад, що дозволяє виявити механізми застосування наративних практик у конкретному, реальному журналістському матеріалі. Завдяки кейс стаді можна в тому числі оцінити ефективність застосування афективних та когнітивних стратегій впливу на аудиторію. Аналіз конкретних кейсів – це можливість, окрім іншого, дослідити редакційні рішення, роботу з доказовістю, етику репрезентації травми, особливо в умовах війни в Україні, та гібридні форми сторітелінгу, що поєднують документальність із мультимедійністю [89].

Таким чином, комплексне застосування вищевказаних методів забезпечить широке та багатовимірне дослідження наративних практик. Такий методологічний підхід охопить як структурно-композиційні особливості журналістських матеріалів, так і дискурсивний, емоційний та технологічний аспекти медіанаративу, що підсилить академічну обґрунтованість дослідження та забезпечить глибоке розуміння функціонування наративу в сучасному медіапросторі [32].

Вибірка дослідження

При виборі конкретних матеріалів нашого дослідження, для забезпечення репрезентативності ми враховували жанрову, форматну, тематичну та хронологічну різноманітність [27].

Жанрово-форматна різноманітність

Оскільки наратив може проявлятися в різних форматах, нами було обрано по одному матеріалу – мультимедійний лонгрид, сторітелінг, подкаст, документальне відео. Це дозволить проводити порівняльний аналіз та оцінити вплив культурного та політичного контексту на наративні стратегії [69].

Географічне охоплення

Для нашого дослідження ми оберемо по одному матеріалу як з практики українського медіапростору, так і з міжнародної журналістики. Однак враховуючи те, що дослідження проводиться в Україні, звичайно, ми приділимо особливу увагу матеріалам, що висвітлюють війну в Україні [92].

Хронологічне охоплення

Що стосується часових рамок, загалом у нашому дослідженні ми не обмежуємо себе вибором кейсів останніх років, оскільки загальні правила та тенденції використання наративу в журналістських матеріалах є досить статичними, але, звичайно, ми акцентуємо увагу на військовій тематиці в Україні, але не обмежимося цим [67].

2.3. Огляд результатів проведеного дослідження

<https://www.pravda.com.ua/articles/2022/08/24/7364515>

Новітня історія України очима журналістів "Української правди"

Матеріал починається з досить емоційного вступу, де журналісти розповідають про власні спогади різних періодів становлення новітньої історії України та свій досвід. За типом це класичний рефлексивний наратив, де поєднуються особистий досвід із суспільним. Цей жанр можна охарактеризувати як *emotional storytelling* [72], але в контексті тут перебуває не стільки драматичний конфлікт, скільки осмислення минулого крізь призму Дня Незалежності в умовах війни.

За структурою стаття побудована як цикл міні есе журналістів, де немає класичного конфлікту-кульмінації-розв'язки, але тим не менш є нарисова структура [92], де історичний контекст змінюється через особистий досвід. Матеріал має часову перспективу, що простежується від 1991 року по сьогодні, підкреслюючи, що незалежність – це вибір, а її цінність відчувається особливо гостро під час війни.

Журналісти, кожен з яких як герой матеріалу, виступають із особистим наративом, тим не менш формують колективний голос суспільної свідомості [67], де їхні спогади, роздуми та переживання створюють образ та голос цілого покоління, яке формувалось під час переходу до Незалежності.

Стаття несе в собі потужний ідеологічний меседж через дискурс національної ідентичності [85], суверенітету та вибору бути українцем. Автори акцентують увагу на тому, що незалежність – це не просто дата, а свідомий вибір, який сьогодні в умовах війни має особливу вагу. Цей меседж проявляється, в тому числі, й через мовні метафори – «вага мого маленького вибору», «найвища ціна незалежності», «рідна мова», які створюють патріотичні та когнітивні посилення, спрямовані на ціннісне осмислення.

Використовуючи мовні апеляції, автори створюють контекстний контраст між минулою відносною безпекою та новими викликами, що створює відповідну емоційну рефлексію в аудиторії та формує патріотичний наратив, спрямований на ціннісне осмислення читачем свого ставлення до рідної країни.

У матеріалі затронуто такі важливі теми, як:

- Історична пам'ять українського суспільства часів новітньої України
- Журналістська ідентичність крізь призму особистих історій авторів та їхній вибір бути українцями
- Виклики сучасності, де війна виступає як фактор перебудови значення Незалежності
- Емоції та моральні цінності, такі як гордість, відповідальність, втрати та стійкість перед новими викликами.

Ми вважаємо, що цей матеріал є чудовим прикладом концептуального наративу в практиці української журналістики. Класичний сторітелінг, який показує, як журналісти бачать роль своєї професії в контексті національного становлення та складних часів [26]. Цей матеріал також чудово демонструє, як журналістський матеріал за допомогою наративу здатний формувати ідеї національної ідентичності. Оскільки він транслює не сенсаційні факти, а моральні та ціннісні історії, цей матеріал можна віднести до *soft storytelling* [67], де стаття виконує декілька важливих функцій журналістики: вона не тільки інформує аудиторію про погляд журналістів на історію України, але й через наратив національної самоідентичності стимулює читача до емоційної рефлексії: Що означає незалежність? В яких умовах вибудовувалась Україна? Що значить бути українцем? Через емоційні апеляції та рефлексію, стаття надихає аудиторію на активну громадську позицію, підтримку України та підкреслює важливість національної єдності та солідарності.

<https://novynarnia.com/2025/11/10/ruslan-stasyuk-rip>

Хрест Санича. Підполковник внутрішньої служби Руслан Стасюк почав війну солдатом ТрО і поліг на бойовому виході, командуючи ротою

Цей класичний меморіальний наратив є показовим зразком сучасної української журналістики, що працює в умовах повномасштабної війни. Стаття поєднує елементи бібліографічного репортажу, військової документалістики, формуючи складну багаторівневу структуру, в якій поєднано фактологічність, емоційність та символічність. Це типовий приклад журналістського матеріалу, який поєднує побут, сімейні стосунки та військовий обов'язок, що робить героя наративу «одним з нас», а не просто умовним воїном. Застосовуючи моделі В.Лейбова та Дж. Валетські [51], ми бачимо класичну наративну структуру, де присутні наступні складники.

Експозиція (вступ) – авторка вводить читача в контекст через опис сімейного життя головного героя. Це гуманізує його, викликає емпатію та формує початковий емоційний тон: через знайомство герой вже не сприймається читачем як просто людина, він стає дещо ближче до аудиторії. Це інтимізує та персоналізує історію.

Ускладнення (зав'язка) – переломним моментом у сюжеті виступає період початку війни, коли герой приймає рішення піти на фронт, що є демонстрацією ціннісного вибору особистості, де обов'язок переважає над особистим.

Кульмінація – центральною подією є загибель підполковника під час бойового виходу. Важливо відмітити, що авторка не описує самих бойових дій, а зосереджується на емоційній компоненті та значенні втрати.

Розв'язка (наслідки) – фінальна частина тексту присвячена тому, яку пам'ять герой залишив після себе: дружина створює петицію за присвоєння йому звання Героя України, спільнота вшановує його внесок, а діти зберігають у пам'яті батька.

Стаття, що має доволі сильний емоційний компонент, показує героя оповіді одночасно як людину, героя та сім'янина. Це органічне поєднання emotional storytelling та військового репортажу. За допомогою мовних метафор через спогади дружини: «це моє перше кохання», «він нас оберігав» – створюється риторика сімейності та любові, а заголовок «Хрест Санича» через нагороду додає релігійного підтексту, певним чином справедливо сакралізуючи героя, репрезентуючи його крізь призму героїзму та самопожертви, що викликає високий рівень рефлексії в аудиторії та спонукає до глибшого емоційного сприйняття оповіді.

Також стаття транслює важливий меседж, що служіння – це вибір, а життя заради інших (родини, країни) може бути сенсом, навіть коли мова йде про усвідомлений ризик втратити життя. Крізь дискурс самопожертви матеріал транслює потужний патріотичний заклик до аудиторії, де колективні інтереси у важких умовах війни в Україні переважають над особистими інтересами.

Характерним для цього журналістського матеріалу є класичне домінування жіночого «голосу», де головним носієм наративу є дружина. Це відповідає класичним моделям військової меморіальної журналістики.

Авторка широко використовує в матеріалі пряму мову, що дозволяє відчувати голос родини, персоналізує та наближує історію до читача, а сенсорні деталі, такі як інтонації, емоції та атмосфера, створюють ефект присутності.

Таким чином, цей зразковий наративний матеріал виконує одночасно декілька функцій: він інформує, документує, зберігає пам'ять, формує образ героя та підтримує національну стійкість, надихаючи аудиторію [85].

Завдяки складній наративній структурі, використанню прямої мови, символів та емоцій, текст ефективно працює як частина ширшого національного наративу про спротив, жертвність, людяність та патріотизм.

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2023/apr/12/a-moment-that-changed-me-i-was-separated-from-my-parents-and-it-gave-me-inner-strength>

A moment that changed me: I was separated from my parents – and it gave me inner strength

Чудовий авторський матеріал, що опублікований у «Guardian» у межах авторської серії матеріалів під назвою «A moment that changed me», що становить показовий приклад персонального наративу. Він демонструє комплексну взаємодію індивідуального досвіду, культурної приналежності та процесу самоідентифікації. Структурно матеріал вибудований у відповідності до класичних схем наративної організації, зокрема моделі Лейбова та Валетські [51], а також персонального наративу – «growth narrative», що дозволяє простежити логіку трансформації головної героїні від травматичного досвіду до внутрішньої перебудови та зцілення. Експозиція описує спокійне життя в англійському містечку, яке переривається рішенням батьків відправити дитину до Індії. Зав'язка фіксує момент розриву із сімейним середовищем, що провокує розвиток внутрішнього конфлікту. Подальший розвиток відбувається навколо культурного шоку, адаптації та відчуття самотності, які накладаються на процес формування внутрішнього світу та самоідентичності. Кульмінацією виступає усвідомлення власної приналежності до індійської громади та знайдення внутрішніх сил для відновлення та перебудови.

У розв'язці описується рефлексія дорослої Прії, яка переосмислює свій досвід крізь призму емоційної та психологічної зрілості.

Дискурс матеріалу висвітлює домінування ціннісних рамок, що пов'язані із сімейною пам'яттю, культурною спадковістю, національною приналежністю та мультикультурністю. Авторка матеріалу підкреслює, що культурне походження може стати не тільки джерелом ідентичності, але й фактором психологічного становлення.

У матеріалі використовується стратегія персоналізації та емоційного залучення, що скорочує відстань між героїнею та аудиторією, роблячи її історію ближчою, інтимізуючи її [67].

У тексті авторка також висвітлює символічну контрастність між культурами Англії та Індії. Цей контраст виконує в матеріалі зразки різних моделей самоусвідомлення. Ці авторські ходи роблять матеріал зразком афективної журналістики, що доволі сильно орієнтована на емоційну інтеграцію читача в досвід головного героя. Бачимо декілька важливих лейтмотивів: дитяча самотність, культурна адаптація, пошук власного місця в житті та суспільстві, емоційне дорослішання та формування внутрішнього світу. Авторка підкреслює ці важливі аспекти за допомогою таких мовних образів, як «дім», «коріння», «родина», «колірність Індії». Загалом вся стаття вибудована навколо демонстрації психологічної трансформації та є чудовим прикладом наративу ідентичності. Цей матеріал є доволі цінним прикладом журналістського наративу, оскільки він демонструє високу ефективність персонального наративу як інструмента осмислення аудиторією соціально-культурних процесів та емоційного досвіду. За допомогою класичних наративних моделей та дискурсивних стратегій авторка подає індивідуальний досвід як універсально прикладний у будь-якій культурі. У підсумку ця стаття виконує декілька важливих функцій, які чітко відстежуються. По-перше, це, звичайно, інформаційна функція: завдяки досвіду головної героїні аудиторія дізнається про маловідомий аспект дитячого досвіду діаспори, розлуку та адаптацію. По-друге, цей матеріал виконує важливу соціально-культурну функцію: підкреслюючи важливість культурних традицій в житті сімейних спільнот, що підтримують дітей за межами їхніх сімей, та демонструючи альтернативні моделі сімейності, прийнятні в інших культурах. По-третє, текст через глибоке емоційне розкриття Прії створює емоційний місток між нею та аудиторією. Завдяки афективному наративу текст спонукає читача до рефлексії та роздумів про ідентичність та культурну приналежність [73].

<https://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html#/?part=tunnel-creek>

Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek (The New York Times, 2012)

Що стосується мультимедійних лонгридів, у рамках нашого дослідження ми не могли не скористатися можливістю проаналізувати цей чудовий матеріал, адже «Snow Fall» – це один із перших, і при цьому найвідоміший long-form матеріал, що поєднав традиційне репортажне письмо із фото, відео, графікою, анімацією та інтерактивністю. Він вважається основоположником такого формату, як мультимедійний лонгрид, та став переломною віхою, після якого в журналістиці розділилися поняття лонгриду як жанру та формату. Стаття була відзначена Пулітцеровською премією у 2013 році та премією Пібоді за інновації в цифровій журналістиці [80].

Що стосується нашого дослідження, цей лонгрид – це документально-нарративний мультимедійний long form репортаж, мова в якому йде про трагічну лавину 19 лютого 2012 року. Група досвідчених лижників та сноубордистів вирушила за межі охоронюваного гірськолижного курорту для екстремального спуску з місцевої гори. Через сходження лавини частина групи загинула, інші вижили. Конструкція матеріалу побудована за принципом серійного нарису, поділеного на декілька (шість) частин (глав). Лонгрид має чітку сценарну структуру:

вступ (експозиція місця події) – підйом на гору (експозиція героїв, їх мотивація) – зав'язка (спуск та початок лавини), кульмінація (лавина, катастрофа) – розв'язка (наслідки, свідчення, розслідування).

Це відповідає класичним літературним моделям, адаптованим до цифрового мультимедійного формату. Навіть за моделлю оповідання ця історія ближча до класичного нарративу, ніж до стандартного новинного формату із перевернутою пірамідою. Замість негайного подання всіх фактів на початку, автори розкривають події нарративно, поступово, даючи їх аудиторії із поглибленим описом та деталізацією.

Така структура дає змогу читачеві не лише рефлексувати через емоційне залучення, а створює глибокий рівень імерсії, забезпечуючи можливість «пережити» подію з точки зору учасника [25; 72]. Від відчуття спокою перед стартом, мотивації героїв – до шоку, хаосу й трагедії лавини, включаючи весь спектр психологічного та емоційного навантаження, які складно передати в матеріалі лише текстом.

Однією із революційних інновацій Snow Fall є мультимодальний сторітелінг. Автори створювали матеріал таким, де фото, відео, анімації, карти та графіки не просто доповнюють одне одного, а й утворюють єдиний наративний потік, організований таким чином, щоб медіапродукт відчувався як частина самої історії. Із самого старту ми бачимо анімацію із снігом на всю сторінку. Це занурює аудиторію у відповідну емоційно-психологічну атмосферу, із самого початку задаючи настрій всього лонгриду. Анімації та карти, статистичні дані, рельєф, схеми падіння лавини – завдяки цьому в матеріалі органічно передано технічну сторону трагедії. Слайд шоу, грамотно вибудована хронологія подій та інфографіки допомагають структурувати інформацію, пояснити причини, наслідки та механіку лавини. Фото, відео з камер лижників, голоси виживших на дзвінках в службу порятунку створюють відчуття повної присутності та занурення в події. Саме ця імерсійність матеріалу робить матеріал настільки сильним.

З точки зору дискурсу, в матеріалі підіймаються теми природної стихії та людської легковажності. Лавина як прояв сили природи проти необережності людей та трагедія попри досвід. Колективна відповідальність, що передана через групу лижників, що добровільно за згодою вийшли в небезпечний простір гір, що мало трагічні наслідки. Затрунуто також тему пам'яті та меморіалізації, через голоси виживших, документування трагедії та аналізу причин. А також підіймається тема наукового контексту: це не лише історія про трагедії, але й наукове підґрунтя, аналіз природи лавини – погода, рельєф, географія та умови.

Наративні стратегії, що були використані авторами, є типовими. Це гуманізація трагедії через персональні портрети, історії та біографії [50; 96]. Трагедія стає більш відчутною для аудиторії через скорочення простору завдяки інтимізації. При цьому автори дещо зменшують сенсаційність оповідання через наукове пояснення причин та наслідків трагедії. Це концентрує увагу аудиторії не на самій трагедії, а на об'єктивних обставинах, певним чином справедливо перекладаючи частину відповідальності на постраждалих. Також активно використовується просторовий символізм – через гори, сніг та небо передається непередбачувана та неконтрольована сила природи, її велич та небезпека, яка криється в красивих пейзажах навіть для досвідчених лижників.

З точки зору журналістики та жанру, Snow Fall можна визначити як наративно документальний мультимедійний репортаж, в якому органічне поєднання тексту, фото, відео, анімацій, статистичних даних та графіки створює гібридний дискурс, де оповідь – не просто новина чи історія, а повноцінний інтерактивний продукт, де наратив формується через імерсійний мультимедійний досвід. Це чудовий приклад журналістського матеріалу, де емоційна залученість є одним із інструментів. Емоційна компонента в Snow Fall структурно вбудована в архітектоніку тексту. Кожен медіаелемент, від відео до реконструкцій, спрямований на пряму рефлексію аудиторії, забезпечуючи високий рівень афективної комунікації.

Безумовно, Snow Fall у рамках нашого дослідження сучасних наративних практик є зразковим мультимедійним репортажем, що поєднує в собі відтворення всіх наукових теорій наративної журналістики сьогодення. Він поєднує в собі інформативність, емоційну виразність, технічну складність, багат шаровість та імерсійність. Цей матеріал має цінність не тільки з точки зору професійного журналістського продукту, але й має наукове та педагогічне значення, оскільки, забезпечуючи глибокий рівень наративності, водночас демонструє нові можливості цифрової журналістики.

<https://www.radiosvoboda.org/a/shakhta-ochyma-hirnyka/29841043.html>

Шахта 360° – очима гірника

Цікавий мультимедійний проєкт від «Радіо Свобода», що розповідає про життя шахтарів, процес видобутку вугілля, умови праці та показує робочу реальність праці шахтаря на Донбасі.

Цей мультимедійний лонгрид є документально репортажним наративом. Але що стосується структури – тут ми бачимо радше не класичний сюжетний наратив, а хронотопічний, тобто такий, де користувач рухається по сюжету в просторі та часі. Таке інтерактивне занурення є доволі типовим для сучасних мультимодальних матеріалів. Ми витратили деякий час на осмислення того, чи можна вважати таку структуру та сюжет наративними, та все ж дійшли висновку, що певним чином у цьому матеріалі теж використані класичні наративні прийоми, хоча й не так широко, як в інших. Отже, цей мультимедійний лонгрид з точки зору аналізу може бути прикладом процесуального наративу, де наявний соціально орієнтований репортаж, спрямований на більш глибоке розуміння аудиторією тяжкої праці шахтарів. Висвітлюючи умови роботи в шахті, завдяки технології відео 360, автори досягають глибокого ступеня взаємодії із аудиторією, дозволяючи завдяки мультимодальності та технологіям не лише ознайомитись із шахтою, а й стати героєм екскурсії, частиною матеріалу. Головним героєм лонгриду виступає умовний гірник, що спускається в шахту. І хоча ми не бачимо його, ми проходимо його шлях.

Таким чином, завдяки аудіовізуальним ефектам відбувається концентрація користувача не тільки на фактах, а й на тілесному досвіді, на відчуттях та емоціях [67]. Ця наративна техніка «first person experiential storytelling» описана як М. Раян, Б. Зелайзер та З. Папахаріссі [67; 72; 92]. Завдяки створенню такого сильного емпатичного зв'язку, цей лонгрид повністю відповідає принципам emotional storytelling [67].

Що стосується дискурсу, цей журналістський матеріал функціонує в межах соціально важливого дискурсу, в центрі якого складна структура репрезентації професійної групи – шахтарів, які традиційно перебувають у зоні підвищеного ризику, а також часто стають символами економічної і соціальної нестабільності. Матеріал акцентує увагу користувача на таких важливих темах, як:

- Ризикованість праці в шахті – через використання лексики, пов’язаної із небезпекою, виснаженням та технікою безпеки, а також через увагу до фізичних нюансів, таких як температура, глибина, рух, пил, шум.
- Соціальна невидимість – через акцент на тому, що складні умови праці здебільшого лишаються під землею, проходячи поза увагою суспільства.
- Моральна стійкість героя – розкривається через інтерв’ю, де висвітлюються питання важкої, але вкрай важливої для всієї країни праці.

Зелайзер підкреслює, що журналістика в таких випадках виступає агентом спільнотної пам’яті, виводячи на поверхню досвіди, які зазвичай залишаються непоміченими [92]. Використання вищевказаних дискурсів підтверджує, що цей репортаж є прикладом так званого соціоцентричного наративу, який висвітлює проблеми суспільства. Це є типовим підходом гуманітарно орієнтованої журналістики, коли маркери на кшталт тих, що використовуються в цьому лонгріді, створюють дискурс, де поєднується фактичність із емпатичністю [94].

Як і у випадку із Snow Fall, мультимедійність виконує тут не декоративну функцію, а є складовою наративної логіки. Завдяки технологічності, лонгрид переходить з абстрактного в розряд матеріального. Гармонізація звуку та зображення завдяки залученню відео створює також ритм та настрій всього матеріалу, а моменти темряви, шуму та відчуття глибини формують додатковий психологічний ефект, забезпечуючи аудиторії якісний насичений імерсійний досвід.

<https://www.radiosvoboda.org/a/istoriya-viyny-rosiya-ukraina/32831284.html>

Найкоротша історія російсько-української війни

Згідно з нашою методологією, цей мультимедійний лонгрид побудований як покрокова послідовність ключових подій війни в Україні від 2014 по 2024 рік, що є класичною схемою конструкції наративної хроніки, де сюжет – це не окремий персональний досвід героя, а події, що мають глибокий політичний, військовий або соціальний контекст. На відміну від класичних персоналізованих лонгридів, героєм цього журналістського матеріалу виступає сама Україна та суспільство. За типом цей лонгрид можна охарактеризувати як колективний хроніко-документальний наратив, що має за мету не персоналізацію, а інформування та документування. Завдяки такій структурі, аудиторія може побачити репрезентацію війни як процес із чіткими фазами, завдяки чому читач може розглядати цей мультимедійний лонгрид як аналітико документальне джерело. Ідею цього лонгриду втілює лейтмотив, що демонструє читачеві, що війна в Україні не є точковим конфліктом, натомість має довгу та складну історію. Така структура відповідає моделі реконструктивного наративу, що описана в роботах П. Рікера, де події минулого переосмислюються через артикуляцію досвіду [70].

Наративна риторика матеріалу, якої дотримуються автори, повністю відповідає журналістським стандартам: емоційна компонента вибудована таким чином, щоб не створювати зайвої сенсаційності. Автор зберігає документальну стриманість, що відповідає принципам професійної журналістської етики, але використовує при цьому техніки емоційного залучення, за допомогою використання лексем агресії (били, стріляли, катували), приниження (знущалися, ламали, залякували), безсилля (не могли вийти, не знали, боялися) та надії (пам'ятаємо, вистоїмо, виживемо). Тобто ми бачимо домінуючу негативну емоційну тональність, доповнену все ж таки мотиваційними елементами, що формують наратив морального відновлення.

Тематика, що затронута в цьому матеріалі, доволі різна.

- По-перше, це, звичайно, політико-територіальний аспект: анексія Криму, сепаратизм, військові злочини та незаконні захоплення.
- Тема військового конфлікту: початок бойових дій, вторгнення, військові операції, значення армії тощо.
- Соціальний та гуманітарний аспекти: втрати, переселення, життя цивільних, долі людей та зміни у суспільстві.
- Міжнародний та геополітичний аспекти: реакція західних країн, міжнародне право, позиції міжнародного суспільства.
- Пам'ять та документування: хроніка, архівування подій, формування колективної пам'яті, збереження фактів.

Цей авторський матеріал висвітлює війну як агресію, як процес, що триває та створює величезну проблему для української нації. Головними дискурсивними маркерами в цьому лонггріді є наступні.

Чітке моральне розмежування: агресор (окупант РФ) – захисник (Україна). Дискурс легітимізації української позиції, висвітлений через контекст: незаконність – порушення міжнародного гуманітарного та кримінального права, окупація, анексія.

Дискурс історичної відповідальності: свідчення, документи, пам'ять.

Емоційно моральні маркери: спротив, відсіч, героїчність, ціна свободи.

Завдяки своєму дискурсу, цей лонггريد вже не є виключно інформаційним, оскільки він створює певний консолідуючий наратив, де війна не лише трагедія, а частина національної історії, ідентичності, стійкості, незламності та колективного досвіду. Цей матеріал можна розглядати також як частину інформаційного фронту, крізь призму національного згуртування, формування ідеології національної стійкості.

Завдяки своїй мультимодальності, де текст виконує функцію наративної хребтовини, а візуальні елементи додають емоційної та імерсійної зануреності аудиторії, цей журналістський матеріал додає залученості читачеві, підсилюючи аргументи. Це не просто текстова хроніка, це повноцінний мультимедійним медіапроект, завданням якого є передавання складного багатоаспектного наративу.

З точки зору суспільної ваги, цей лонгрид виконує декілька важливих функцій:

інформативно-освітню – через репрезентацію систематизованої хроніки війни та пояснення фактів;

мнемонічну – через сприяння колективній пам'яті та документування історії;

аналітичну – матеріал є не лише хронікою, а спробою проаналізувати та осмислити, які події відбувались та як змінювався характер конфлікту;

мобілізаційну – через дискурс спротиву агресії та легітимізації оборони, закладає наратив національної єдності та стійкості.

З точки зору нашого дослідження наративних практик у сучасному медіапросторі цей мультимедійний лонгрид є доволі цінним прикладом того, як суспільні події можуть бути репрезентовані, інтерпретовані, систематизовані та подані через наратив, що спроможний впливати на суспільно-політичні процеси, на сприйняття історії та формувати колективну пам'ять. Також на прикладі цього матеріалу ми можемо бачити влучний приклад використання наративних технік, для інтерпретації травматичних свідчень, а також джерело дослідження інформаційних стратегій під час висвітлення конфліктів. Ще однією причиною, яка робить цей журналістський матеріал цінним прикладом для нашого дослідження, є те, що в українському медіапросторі в цілому не так багато журналістських матеріалів на тему війни в Україні, виконаних у форматі мультимедійного лонгриду.

<https://www.youtube.com/babylon13ua>

BABYLON'13

Перш ніж ми перейдемо до аналізу, варто трохи пояснити, що таке «BABYLON'13». Це кінематографічний колектив, що був заснований у 2013 році в Україні, під час протестів Євромайдану [22]. Це колектив, що створює короткометражні та повнометражні документальні фільми, репортажі про українську дійсність і зокрема про війну, суспільні трансформації, долі людей, переживання, соціальні та культурні явища. Вони створили величезний архів, що фіксує зміни в Україні, особливо в контексті війни та її наслідків. Самі себе вони позиціонують як «Ukrainian creative documentaries» – місце для документального кіно, короткометражок та історій із соціальним акцентом [22].

З погляду нашого дослідження наративних практик у сучасному медіапросторі, BABYLON'13 можна визначити як мультинаративну документальну платформу, де автори поєднують особисті (документальні свідчення та історії людей), або так звані *testimonial narrative* [67], колективні (наративи конфлікту, війна, кризові стани), що можна віднести до хроніко-документальних наративів, історичні, політичні та культурні (про мистецтво під час війни, життя, волонтерство, виживання).

Зазвичай у матеріалах BABYLON'13 ми можемо бачити доволі чітку структурну модель оповіді за В. Лейбов та Дж. Валетські [51]. Тобто кожне відео зазвичай має анотацію (короткі титри, або перші кадри, що визначають тему, конкретну історію або якісь події), зав'язку (представлення героя, місця, контексту), конфлікт (диверсія, обстріл, евакуація тощо), розв'язку (авторська або внутрішня рефлексія персонажу), вихід (завершення історії) та кодування (титри, або заключна репліка героя, що закликає аудиторію до роздумів та рефлексії). Така модель ідеально працює у форматі навіть короткометражних відео, надаючи матеріалу відчуття фактологічної та емоційної завершеності.

Також для посилення емоційного впливу на аудиторію, режисери BABYLON'13 часто використовують драматичну дугу Г. Фрейтага [40]. Такий підхід робить їхні матеріали ближчими до художнього кінематографа, але все ж таки в межах документального кіно. За цією структурою фільми BABYLON'13 мають експозицію (мирний побут на тлі війни), наростання напруги (небезпека, бойові повідомлення), кульмінацію (обстріл, прийняття рішень), спад (наслідки подій) та катарсис (внутрішня сила героя, надія).

Ще одним аспектом, який варто відмітити у матеріалах BABYLON'13, є аудіовізуальний сторітелінг. Контраст між побутовими сценами та військовою реальністю, «ручна» камера для посилення ефекту присутності, статичні крупні плани облич як «афективні носії» емоцій за Б. Rosenwein, а також повільне панорамування зруйнованого житла та локацій для формування «простору травми» роблять фільми цієї студії одним із найдинамічніших форматів сучасної військової документалістики. Також автори активно використовують природні звуки середовища, що формують «аудіальну достовірність» та мінімізують використання музики, що можна розглядати як підкреслений маркер хронологічної документальності.

Завдяки грамотному монтажу, використовуючи швидкі склейки в моменти небезпеки, «дихальний монтаж» (довгі плани між емоційно насиченими сценами) та інтермедіальні переходи через текст на екрані, автори досягають певного результату у вигляді неабиякої залученості глядача та впевненої рефлексії. Кожна історія, таким чином, не лише документує подію, а й створює емпатійний місток між сенсами, що транслюються, та глядачем.

Звичайно, класичним проявом наративності також є домінування «голосів свідків» – реальних очевидців подій, «голосів спільнот» – у вигляді колективних історій підрозділів, громад, родин тощо, тоді як «голос автора» в матеріалах мінімально присутній, але все ж таки помітний у монтажних рішеннях. Усі вищеописані прийоми, що використовуються авторами, є доволі типовими наративними техніками, характерними для відеоформатів.

Що стосується тематики та дискурсів – документуючи війну як форму національної пам'яті, BABYLON'13 виконує функцію медіатора, повністю відповідаючи підходам В. Zelizer та А. Zeller щодо уявлення ролі журналістики у формуванні колективних уявлень про травму та ідентичність [90; 95]. Лейтмотивом матеріалів також часто виступають наративи стійкості: демонструючи відновлення побуту, психологічні аспекти подолання та солідарність спільнот, авторський колектив використовує емоції не як маніпулятивний ресурс, а швидше як інструмент колективної пам'яті, через колективну рефлексію та усвідомлення. Це повністю відповідає концепції *emotional storytelling* [67], в черговий раз підкреслюючи наративну компоненту документальних матеріалів, створених студією BABYLON'13. Також автори використовують концепції мікрогероїзму, пояснюючи, як звичайні повсякденні дії можуть набувати епічних вимірів в екстремальних умовах та умовах війни в Україні. Зосереджуючись на індивідуальних історіях, та героїзуючи звичайних людей: військових, волонтерів, переселенців, медиків та локальних спільнот, – BABYLON'13 формує ідею патріотизму та національної єдності.

Таким чином, можемо бачити, що матеріали, створені BABYLON'13, виконують низку важливих ролей з точки зору аналізу їх як журналістських. Перш за все, звичайно, це інформативна функція: фільми створюють доступне документальне свідчення, формують емпатію та глибокий рівень взаємодії із аудиторією та забезпечують тривале збереження уваги, незважаючи на короткий метраж.

З точки зору соціального ефекту, продукція студії, яку ми аналізуємо, активізує громадянську позицію та формує мотиваційні наративи стійкості.

З точки зору міжнародного ефекту, забезпечується трансляція українського досвіду війни глобальній аудиторії, що є частиною цифрової дипломатії та інформаційного фронту країни, а також створюється архів аудіовізуальної хроніки для майбутніх поколінь.

https://www.youtube.com/playlist?list=PLK12iSMM5Sjmfy_zDKUikuNdjN_aOO
[Dxa](#)

Vice News – Field Reports

Проект Vice News – Field Reports – це формат, що був створений як серія репортажів із місць подій в зонах конфліктів, суспільних криз, точках напруження, де журналісти працюють безпосередньо в контакті з реальністю. Сьогодні Vice News – Field Reports належить до одного з найпоказовіших зразків журналістського сторітелінгу, поєднуючи документальність із репортерською практикою та наративну стилістику з елементами кінематографічних прийомів. Для нашого дослідження проєкт Vice News – Field Reports є цінним тим, що його можна розглядати як чудовий кейс міжнародного медіапростору, в порівнянні з українським медіапростором, який представлений студією BABYLON'13 [22].

Що стосується наративу, Field Reports поєднує репортажну журналістику із персоналізованим оповіданням, слідуючи принципам імерсійної журналістики. Одним із центральних елементів їхніх матеріалів виступає журналіст. Він є не просто спостерігачем, а деяким медіатором між глядачем та середовищем що репрезентується. Це певним чином зближує Field Reports із моделлю Ноні де ла Пенья [37], а також концепцією афективних публік Зізі Папахаріссі [67] та є доволі класичними принципами наративу, що структурований таким чином, щоб викликати переживання, співучасть, та емоційне залучення. В більшості робіт Field Reports ми бачимо чітку класичну структуру оповіді: експозиція (журналіст часто вводить у контекст в режимі прямого включення – вуличні бої, біженці, блокпости, зруйновані квартали), зав'язка (інтерв'ю з очевидцями, постраждалими, військовими, активістами) або ж зав'язка у вигляді пояснення хронології подій, контексту та причин, кульмінація (показ найбільш гострих моментів – бої, зіткнення, арешти, паніка) та розв'язка (такий собі модуль рефлексії, де висновок журналіста повертає глядача до ширшого контексту та акцентує увагу на проблемі).

Слідуючи принципам наративної журналістики, автори Field Reports реалізують концепцію так званої вбудованої журналістики, де журналіст фактично занурюється у зону подій, створюючи автентичний наратив через пряму присутність журналіста: камера разом із журналістом рухається, створюючи ефект «я там був», стираючи певну відстань між аудиторією та подіями. Field Reports намагаються відходити від вивіреної постановки кадру та класичних операторських прийомів. Для підкреслення фактологічної документальності, в матеріалах Field Reports часто використовується нерівний прямий звук, природне освітлення тощо, що підсилює ефект брутальної реальності. Відсутність декоративної стилізації підсилює ефект документального сприйняття. Фокус зазвичай переноситься з абстрактних політичних та соціальних тез на конкретні історії очевидців, біженців та постраждалих. Це однозначно відповідає сучасним підходам людиноцентричної журналістики та безперечно враховує роль емоційного залучення аудиторії, що також є характерною рисою наративних практик сучасного медіапростору, забезпечуючи необхідний рівень рефлексії глядача та формування суспільної свідомості.

Типовими прийомами, що використовує Field Reports, є, по-перше, розмежування ролей (очевидець, постраждалий, жертва). Це персоналізує матеріал та підсилює зворотній зв'язок із аудиторією. Як ми вже відзначали, типовим прийомом, що використовується, є техніка, де журналіст не просто коментатор, а один зі свідків та учасників подій. Такий підхід додає автентичності та імерсії матеріалу. Матеріали вибудовуються таким чином, що ми можемо відстежити чіткі ролі: спостерігач, учасник, аудиторія. Глядач бачить події очима журналіста, а переживає очима очевидця. Для підсилення емоційного сприйняття, автори також доволі часто використовують протиставлення «добрий-злий». Через образи акторів насильства, сили, влади, криміналу, автори підсилюють так званий контур загрози, додаючи наративу необхідної тривожності для надійного емоційного впливу на глядача.

Такі підходи є дієвими техніками, що забезпечують створення афективних публік, про які пише у своїх дослідженнях З. Папахаріссі [67]. Тобто створення ефекту, коли аудиторія не просто споживає медійний матеріал, а переживає, співчуває, ідентифікує себе із героями, внаслідок чого формується колективна пам'ять про події, що висвітлюються, та мобілізує інтерес глядача до подій, створюючи не лише інформаційний наратив, а наратив залученості, емпатії та моральної співучасті.

У матеріалах Field Reports переважає антинасильницький та гуманістичний дискурс. Головними героями зазвичай є жертви, цивільні, переселенці – авторський колектив демонструє механізми виживання, страждання, людяності. Часто сюжети показують не лише наслідки конфліктів, а й причини: у матеріалах відстежується критика структур влади, зловживань, корупції та беззаконня, що накладає відповідальність на діяльність державних або незаконних структур.

Незважаючи на часом доволі жорсткі кадри, журналісти Field Reports прагнуть зберегти гідність героїв, яких висвітлюють. Намагаючись не спекулювати на стражданнях та не експлуатуючи травму, автори уникають сенсаційності. Ці риси демонструють дотримання принципів етичності та відповідальності.

Матеріали Field Reports виконують важливі соціальні функції: інформаційну – через висвітлення фактів з місць подій; аналітичну – через пояснення структури конфліктів, причин та механізмів, що важливо для глибшого осмислення; міжнародно-комунікативну – через англомовний контент досягає міжнародної аудиторії, привертаючи увагу міжнародного суспільства до збройних конфліктів; суспільну – через показ проблем, гуманітарних криз, мобілізації волонтерства, політичної свідомості; пам'ятко-формувальну, або архівну – через створення відеохроніки війн та конфліктів, створюючи колективну пам'ять, що може бути використане у майбутньому для досліджень та вивчення історії.

<https://serialpodcast.org/season-one/>

Serial Season 1

У контексті аналізу застосування наративних практик в сучасному медіапросторі в форматі подкастів, ми ретельно розглядали можливості та необхідність аналізу саме конкретних прикладів подкастів на предмет наративу і дійшли висновку, що оскільки історично вербальна оповідь є основною формою репрезентації подій та людського досвіду, то наратив у подкастах є не просто одним із елементів, а ключовим механізмом мультимедійної репрезентації [26].

Що стосується конкретних прикладів наративних подкастів у сучасному медіапросторі, то коли мова йде про міжнародну журналістику, однозначно найбільш показовим зразком варто відзначити серію подкастів «Serial», від видання «thisamericanlife». «Serial» – це американський багатосерійний документальний наративний подкаст, що побачив світ вперше в 2014 році, де його авторка та ведуча Сара Кьоніг детально розслідує кримінальну справу, яка стосується вбивства Хе Мін Лі – студентки середньої школи Вудлон у Балтиморі. Цей подкаст має ключове значення для журналістики, оскільки так само, як і мультимедійний лонгрид «Snow Fall», став тим самим зразковим журналістським продуктом, який окреслив принципи та правила формату на роки вперед.

«Serial» створив «живу історію», поєднавши традиційну журналістику із аудіонаративом, продемонструвавши тим самим, що аудиторія готова слухати детальні і довгі журналістські матеріали у форматі аудіо. Перший сезон цього подкасту швидко досяг мільйонів прослуховувань, ставши культурним феноменом та створивши попит на документальні аудіоформати. Це стало революційним поштовхом для того, щоб безліч медіа по всьому світу започаткували в своєму арсеналі авторські подкасти-розслідування, використовуючи наративні прийоми, якими користувались автори «Serial».

З точки зору академічної журналістики, «Serial» є зразком того, як наративний матеріал, виконуючи свою інформативну функцію, викликав не просто високий рівень зацікавленості та рефлексії в аудиторії, а більше того – навіть став підґрунтям для публічних дискусій про рівень та якості справедливості й правосуддя в Сполучених Штатах. На нашу думку, це є одним з найкращих підтверджень того, яким чином грамотно репрезентована, із використанням наративних технік у журналістському матеріалі проблема здатна створити ті самі афективні публіки, про які у своїх дослідженнях пише Зізі Папахаріссі [67].

На нашу думку, такого суспільного резонансу та зацікавленості аудиторії було досягнуто не лише через обрану тему, а в першу чергу завдяки грамотно структурованому матеріалу. Перший сезон «Serial» містить в собі 12 епізодів, кожен з яких сам по собі є наративним матеріалом, а в купі вони створюють повноцінний цілісний журналістський матеріал. Таким чином, структура наративу першого сезону є багаторівневою, поліфонічною та вибудованою відповідно до принципів сучасної наративної журналістики. Спираючись на класичні моделі, такі як, до прикладу, Лейбов та Валетцкі [51], вона одночасно демонструє характерні риси документалістики та серійної драматургії. Це композиційно грамотно вивірена система, де епізоди пов'язані один із одним, створюючи разом велику драматургічну дугу Фрейтага [41], формують великий контур, що впевнено тримає увагу аудиторії від початку до самого кінця.

З наукової точки зору, структура «Serial» виглядає як наративна реконструкція минулого, «формує досвід у лінійну, причинно-наслідкову послідовність», як і зазначає Дж. Брунер в своїх дослідженнях.

Автори використовують техніку непрямої хронології, де події 1999 року постійно переглядаються, переосмислюються та реконструюються. Минуле періодично відтворюється в аудіопросторі, висвітлюючи щоразу різні деталі та аспекти, замість того, щоб подаватись аудиторії як готовий факт.

Також активно використовується техніка множинності перспектив, де кожен учасник подій має власну версію, що формує багатоголосий (поліфонічний) наратив, а ведуча натомість формує хребтову інтерпретативну рамку – виконуючи роль медіатора, вона, не нав'язуючи єдиної істини, ставить питання та коментує докази [23]. Завдяки цьому кожен епізод функціонує як окрема мікроісторія, виконуючи одночасно роль частини великого макросюжету. Такий підхід, вірогідно, має витоки із телесеріалів та доволі органічно вписується в деякі формати журналістики, такі, наприклад, як лонгрид та, як бачимо, подкаст.

Ще одною технікою, яка влучно працює в матеріалі, є нарощування напруги за допомогою серійності: кожен епізод закінчується відкритим питанням, сумнівами або, наприклад, несподіваними поворотами в розслідуванні. Відкладені розв'язки та інтеграція кількох сюжетних ліній надійно тримають увагу слухача, забезпечуючи високий рівень рефлексії.

Що стосується хронології подій, «Serial» працює в двох часових площинах: час подій (1999 рік), де висвітлюються обставини злочину, свідчення друзів, обвинувачення, дані з телефонів, карти, шкільний контекст тощо, та час розслідування (2013-2014), де ведуча акцентує увагу на аналізах доказів, коментарях експертів, рефлексує, міркує стосовно суперечностей та аналізує розслідування. Це створює такий собі двоєдиний наратив, де слухач одночасно переживає історію в первинному вигляді та спостерігає розслідування. Це забезпечує потужний рівень зацікавленості аудиторії, через ефект детективного розслідування в режимі реального часу.

Як зазначає М. Бахтин, «поліфонічний наратив – це спосіб побудови історії, де немає єдиного авторитарного голосу, а сенси створюються в діалозі позицій» [23]. Саме за таким принципом побудований перший сезон подкасту «Serial», де свідки суперечать одне одному, згадки учасників є фрагментованими та неповними, а автентичні голоси створюють ефект реальності, збільшуючи рівень імерсії.

Перший сезон «Serial» має доволі динамічний сюжет та структуру детективного розслідування. Ми можемо бачити це через те, як сюжет рухається: виявлення факту – аналіз – сумнів – пошук додаткової інформації – нові версії – нові сумніви. Така структура є типовою для наративної спіралі, про яку згадує М. Райан [73], де кожен виток подій розширює розуміння історії, але кожного разу не розкриває її повністю, переносючи продовження на наступний епізод. Таким чином, ми можемо чітко бачити, що «Serial» має не лінійну, а спіралеподібну структуру наративу. Крім цього, ми можемо бачити, як автори застосовують драматургічну техніку відкладеної розв’язки, де кожен епізод закінчується відкритим питанням, але наступний не дає прямої відповіді, а створює нові. Ця техніка підсилює напругу, додатково стимулюючи аудиторію до додаткової рефлексії, змушує аудиторію до формування власних інтерпретацій та, відповідаючи структурі відкритого наративу, створює ефект подкасту – роману. Ми можемо охарактеризувати цей подкаст як «відкритий» через те, що він не тільки не дає однозначних відповідей на поставлені питання, а й демонструє неможливість абсолютної істини в контексті судової системи та медійних впливів. Завдяки цим технікам автори досягають безпрецедентно високого рівня залученості аудиторії, де слухачі аналізують факти, будують власні версії та обговорюють матеріал у спільнотах та один із одним.

З точки зору дискурсу, «Serial» просуває ідею, що правосуддя – це процес неповний та недосконалий, інституції людські вразливі, а істина – багатошаровий та пластичний продукт. Своїм матеріалом автори привертають увагу до потреби реформ, обговорення та відкритих розслідувань. Слідуючи принципам об’єктивної журналістики, авторка подкасту відіграє роль не судді, а швидше наратора, який запрошує аудиторію до пошуку істини разом із нею, через збір та аналіз інформації, роздуми, помилки та оцінки. Через складну систему взаємодії текстових, аудіальних та інтертекстуальних елементів, автори подкасту формують режим сумніву як аналітичний інструмент.

Крім цього, сумнів Сари Кьоніг також демонструє аудиторії чутливе ставлення журналістики до моральної складності справи. Демонстрація позиції «що, якщо я помиляюсь?» підкріплюючи дискурс недосконалості правосуддя, паралельно формує афективну рамку етичної відповідальності, що сильно підвищує рівень довіри до матеріалу.

Автори також активно використовують емоційні стратегії, такі, наприклад, як емпатичне моделювання: голос підозрюваного, що лунає в телефонних дзвінках із в'язниці, закріплює стабільний емпатичний фокус. Завдяки цьому аудиторія сприймає його не як умовного «звинуваченого», а як людину з емоціями, сумнівами та внутрішнім конфліктом. Такий підхід виходить за звичайні рамки дискурсу, в якому засуджений зазвичай висвітлюється одновимірно та в негативному світі. Але Сара Кьоніг не зловживає занадтою гуманізацією Аднана. Натомість вона створює емоційний дисонанс, де слухач отримує аргументи як за, так і проти, що спричиняє нестабільність суджень. Ця наративна техніка має назву «неповної інформації» та використовується зазвичай для збільшення рівня продуктивної невдоволеності, через сумніви та тривоги, забезпечуючи високий рівень зацікавленості аудиторії в продовженні історії. За великим рахунком можна сказати, що подкаст «Serial» формує нову модель «медіаправосуддя», де аудиторія стає активним учасником інтерпретації, а журналістика перетворюється з каналу інформації на простір для суспільного аналізу правових та моральних суперечностей. Завдяки аудіоформату дистанція між авторами журналістського матеріалу та аудиторією максимально скорочується, забезпечуючи надійний емоційний контакт та високий рівень очікуваної рефлексії. Ми можемо бачити, що «Serial» виконує низку важливих функцій, що виходять далеко за межі розважального або навіть детективного жанру. Виступаючи дидактичним медіатором, цей подкаст актуалізував дискусію про помилки та недоліки кримінального правосуддя, упередженість поліції та недоліки слідчих процедур.

Перш за все, «Serial» став платформою для громадської дискусії стосовно перевірки судових рішень.

Гуманізуючи підслідних, автори продемонстрували можливість емпатичного погляду на людей, що ув'язнені за тяжкі злочини, зруйнувавши сталу практику дегуманізації на етапі розслідування. Виконуючи функцію формування критичної аудиторії, «Serial» започаткував глобальний розквіт кримінальних подкастів та аудіорозслідувань. Перетворивши пасивного слухача на активного учасника розслідувального процесу, подкаст змушує навчатися критичному мисленню: аудиторія змушена зіставляти докази, аналізувати неповні дані та оцінювати різні версії. Сара Кьоніг не тільки змінила уявлення про те, якими можуть бути тривалі журналістські формати, а й довела, що аудиторія здатна слухати складні багаторівневі історії протягом багатьох годин. Після виходу подкаста, судова справа Аднана Сеїда отримала нове медійне життя, що після гучного соціального резонансу врешті решт призвело до поновлення розслідувального процесу та перегляду вироку. Тож можемо бачити, що «Serial» виконав також роль каталізатора важливих соціальних змін.

Таким чином, проведений аналіз дозволяє нам розглядати цей журналістський матеріал як зразкову реалізацію практично всіх ключових принципів наративної журналістики, і зокрема в аудіоформаті. Подкаст чітко демонструє, що наратив у сучасному медіапросторі функціонує не як допоміжний інструмент, а як базовий механізм організації смислу, структурування людського досвіду та інструмент залучення аудиторії. В такому сенсі подкаст «Serial» підтверджує тезу про наратив як когнітивний спосіб осмислення реальності, що формує причинно-наслідкові зв'язки, емоційні рамки та інтерпретаційні моделі сприйняття подій. Більше того, цей подкаст демонструє трансформацію журналістського наративу в бік емоційно залученого, етично чутливого та когнітивно складного переплетіння, де наратив працює не просто як розслідувальний медіатекст.

<https://podcasts.nv.ua/podcast/485-hen-viiny.html>

Епізод: Розкопки українських замків: знахідки археологів та легенди

Що стосується українського медіапростору, аналіз останніх 10 років демонструє стрімку еволюцію від аматорських розмовних форматів до професійних документальних матеріалів, які демонструють використання складних наративних структур та класичних технік. Швидке зростання подкастингової екосистеми стимульоване одразу декількома чинниками. По-перше, звичайно, це розвиток цифрових технологій, у тому числі й соціальних мереж, що в свою чергу стимулювало журналістику до пошуку нових форматів та технік залучення аудиторії. По-друге, як наслідок першого, це розвиток конвергентної журналістики, завдяки технічним інноваціям у підходах медіавиробництва. Зменшення рівня зацікавленості до радіо стимулювало розвиток нових форматів, на заміну старих, – тож подкасти стали простором, де наративність не додатковий стильовий прийом, а основний структурний принцип. Звичайно, неабияким внеском у розвиток подкастів стало зміцнення аудиторії, що орієнтується на глибокі історії, аналітичні розповіді та пояснювальну журналістику. Також ще одним важливим чинником стало повномасштабне вторгнення росії, що в свою чергу створило потребу у фіксації досвіду війни. Саме тому, мабуть, найбільш популярними в українському медіапросторі є подкасти в жанрах аудіодокументалістики, репортажних серіалів, пояснювальної журналістики та історичних наративних проєктів.

Тож не є дивним, що на фоні війни в Україні на перший план за популярністю виходять подкасти на кшталт серії подкастів від NV «Ген війни». Це серія подкастів, що висвітлюють різні аспекти української історії – від давніх часів до наших днів. Епізод «Розкопки українських замків: знахідки археологів та легенди» – це оповідь-інтерв'ю із Ларисою Виногородською, історикинею, що займається дослідницькою науковою роботою в контексті української історії та культури.

Цей епізод належить до журналістського документального формату, де ключовою ознакою є поєднання інтерв'ю, просвітницької лекції, наративної реконструкції минулого та наукової інтерпретації. На відміну від розмовних подкастів, цей епізод акцентує увагу аудиторії на поясненні історичних процесів. З точки зору дискурсу, цей епізод репрезентує лейтмотив відновлення історичної суб'єктності України та суспільного інтересу до минулого своєї країни. Героїня подкасту акцентує увагу на тому, що історія України, особливо пізнє середньовіччя, довгий час було маргіналізованим, а державність, обороноздатність та урбаністика завжди були важливими структурними елементами української історії. Це відповідає сучасним тенденціям постколоніального звільнення знань про свою історію. Подкаст «Ген війни» працює в медіапросторі як така собі інституція публічної пам'яті, де археологічні знання, що тривалий час були доступні лише вузькому колу людей та фахівців, стають доступними на загальне, викликаючи рефлексії у аудиторії, через зацікавленість до своєї історії. Ведучий у цьому епізоді не є центральним героєм – він лише рамкує епізод, створює вступ та задає питання. Акцент зроблено на героїню подкаста як на джерело складного знання, але, попри те, що епізод має доволі сухий науковий характер, він все ж таки не позбавлених емоційних компонентів. В якості афективних тригерів ми можемо бачити використання таких мовних зворотів, як «несправедливість радянської науки», «професійна гордість», «романтика замків», «спогад про польові розкопки». Емоційність тут помірковано професійна, але й певним чином інтимізована, в тому числі через розповідь особистого досвіду героїні. В українському медіапросторі цей подкаст виконує одразу декілька важливих функцій. Звичайно, в першу чергу, це інформаційно-освітня функція. Але це також мобілізаційна функція: через підсилення регіональної історичної пам'яті (Поділля, Волинь) підіймається питання ідентичності [96]. Також подкаст переглядає радянський погляд на українську історію, виконує культурно-просвітницьку функцію, відновлюючи в суспільній свідомості патріотичний погляд на своє минуле.

2.4. Структурні елементи наративу у відібраних медіаматеріалах

Проаналізувавши вибірку наративних журналістських матеріалів в українському та міжнародному медіапросторі, ми можемо бачити, що, попри використання загальних технік наративу, деякі нюанси все ж таки відрізняються в залежності від формату та жанру журналістського матеріалу. Що стосується сторітелінгу, то варто відзначити, що автори матеріалів вибудовують аргументацію не через абстрактні твердження, а через історії, тобто саме через наратив [25; 72].

Матеріал «Української правди» виконаний у форматі есе, форматом «Новинарні» є журналістський репортаж-некролог, а «The Guardian» – особисте есе-рефлексія.

Що стосується структурних елементів, авторами спецпроєкту використовувалась мультисекційна (колажна) структура із генеральною рамкою, адаптація перспективи через чергування першої особи із узагальненням, хронологічні якорі та візуальні вставки [57].

«Новинарня» натомість використала персоналізований лід в якості конденсату, хронологічний наратив, блок свідчень, деталізовані побутові епізоди, оперативні факти, датування, меморіалізацію та візуалізацію [4].

«The Guardian», у свою чергу, використовує персоналізований лід, наративну протяжність у пам'яті, культурні контрасти та внутрішні рефлексії героя [94].

Отже, ми можемо бачити, що всі три матеріали використовують людські історії в якості наративу (особисті спогади, біографія, інтерв'ю). Також в усіх матеріалах використано емоційне залучення – в усіх трьох матеріалах ми бачимо елементи, що викликають емпатію в аудиторії (мемуарні деталі, цитати, сцени дитинства). Стосовно мультимедійних лонгридів, які ми аналізували, ми бачимо наступну ситуацію.

«Snow Fall» як матеріал, що виконано у форматі імерсійного лонгриду, має складну мультимедійну інтеграцію. Матеріал поділено на частини, кожна з яких має власну драматургію, де міжсекційні переходи зроблені через аудіовізуальні розбивки та паралаксні ефекти. Активно задіяно технічні можливості вебдизайну, візуальні реконструкції, схеми, автоматичні аудіо та відео вставки. Надаючи відчуття просторової та часової присутності вкупі із персонажною архітектурою, де лінія журналіста переплітається із біографічними лініями учасників, лонгрид створює інтенсивний імерсійний ефект через глибоке емоційне занурення аудиторії. У цьому матеріалі чітко відстежується класична драматургічна модель, де висвітлюється одна конкретна подія [72].

«Шахта Очима гірника» також належить до категорії імерсійного медіапродукту, але його швидше можна охарактеризувати як імерсійний репортаж (екскурсія), де розвиток сюжету відбувається повільно, через занурення до побуту гірників, та професійний контекст. Таким чином, на відміну від попереднього прикладу, ми можемо чітко бачити, що наративна структура не веде до кульмінації, а імітує проживання певного досвіду – проживання простору та часу аудиторією. Ефект просторової та часової присутності досягається авторами за допомогою в першу чергу відео 360, використання сенсорних описів та відчуття присутності через голоси учасників – диспетчерів, гірників.

Але, на відміну від попереднього мультимедійного лонгриду, «Шахта» має доволі складну секційну структуру, де мандрівник переходить із однієї локації на іншу, але робить це не за сценарієм. Це є принциповою різницею. Користувач тут має більше свободи обирати маршрут, який йому більш зручний. Таким чином, на відміну від «Snow Fall», «Шахта» пропонує експериментальну сенсорну подорож у виробничий простір, де глядач відчуває її через емпатичне зближення та мультимодальні аудіовізуальні засоби, створені завдяки сучасним цифровим можливостям [57].

Лонгрид «Найкоротша історія війни», у свою чергу, виконано через техніку аналітично-хронологічного наративу, де структура підпорядкована поясненню складного історичного процесу. Автори використовують джерелізацію, хронологію, інфографіку та компактний текст. Наратив тут виконує радше когнітивну функцію, ніж емоційну. З. Папахаріссі називає такий тип наративу інтерпретаційний наратив [67]. Слідуючи структурі аналітичного наративу, ми бачимо тут мінімальну сценізацію – події радше перелічуються, аніж художньо репрезентуються. Організація часу тут лінійна, можна навіть сказати календарна, а сам наратив не має чіткого закінчення – фінал умовно лишається відкритим, оскільки історія триває, а сам наратив лишається «незавершеним». І хоча цей приклад не є зразком мультимедійного лонгриду, автори також використовують мультимодальність через поєднання тексту з відео, аудіо, інфографікою та візуальними вставками 360.

Таким чином, можемо бачити, що всі три мультимедійні лонгриди мають певний наративний каркас, що базується на історії. Наратив тут базується на впорядкованій системі викладення подій та досвіду, що дозволяє аудиторії просуватися як оповіддю, а не лише як набором фактів. Навіть у випадку хронологічного викладення матеріалу про війну, наративність досягається через послідовність та внутрішню сценарно узгоджену логіку між етапами. Це відповідає поглядам на наративи в розуміння Марі Раян, де «журналістський матеріал» формує власний наратив, в межах якого події пов'язані між собою причинно та тематично, навіть якщо вони не зосереджуються на одному персонажі».

Принципово спільним для всіх трьох розглянутих лонгридів є те, що всі вони використовують наратив не як технічну прикрасу, а як основний інструмент структурування та репрезентації реальності. Водночас деякі принципові відмінності між ними чітко демонструють пластичність наративу в сучасному медіапросторі – залежно від теми та мети, він може бути в тому числі подієвим, досвідним або процесуальним.

Що стосується відеоформатів, то, аналізуючи журналістські матеріали студії BABYLON'13, ми можемо стверджувати, що наративи тут вибудовуються як цілісні аудіовізуальні структури, які працюють на формування емпатії, пам'яті та колективної стійкості [72]. Вони поєднують класичну наративну репрезентацію з етичними та емоційними викликами журналістики, в тому числі і воєнної, що робить їх чудовими прикладами наративів у сучасному медіапросторі. Ми можемо бачити моделі структурних елементів класичного аудіовізуального журналістського сторітелінгу.

У матеріалах авторами активно задіяно структурні моделі оповіді за В. Лейбовим та Дж. Валетські (експозиція – зав'язка – наративний конфлікт – ескалація/кульмінація – розв'язка – вихід/кодування) та драматичну дугу Г. Фрейтага [41; 51]. Не менш активно використовуються аудіовізуальні та монтажні техніки, як елементи наративу в якості організації ритму та емоційного фону, а герой часто, але не завжди, є центральним структурним елементом оповіді. Таким чином, можна стверджувати, що наративи BABYLON'13 вибудовуються як цілісні аудіовізуальні структури, що формують класичну наративну логіку, з упором на етичну людиноцентричну репрезентацію подій.

Коли мова йде про конструктивні елементи наративу в журналістських відеоматеріалах «Vice News - Field Reports», в цілому ми також бачимо цілком класичні моделі структури наративної відеооповіді за В. Лейбовим та Дж. Валетські (експозиція – зав'язка – наративний конфлікт – ескалація/кульмінація – розв'язка – вихід/кодування), але на відміну від проєкту BABYLON'13, де експозиція та зав'язка відбувається спокійно, через введення в контекст, в матеріалах «Vice News - Field Reports» ці елементи радше виконують функцію негайного, іноді досить шокового, занурення глядача в простір подій, без детального введення аудиторії в контекст.

Можемо бачити, що ті самі елементи наративу виконують різні ролі. Завдяки шоковому зануренню, автори «Vice News - Field Reports» формують рамку імерсійної зануреності, де реальність переживається через присутність. Також автори часто використовують репрезентацію наративного центру оповіді через журналіста, як наративного центру, який стає структурним елементом наративу, наближуючи матеріали до формату імерсійної журналістики, що швидше відповідає моделям, які описує Ноні де ла Пенья, та до концепції афективних публік З. Папахаріссі [35; 67]. На підтвердження цього можемо бачити також в матеріалах «Vice News - Field Reports» дуже сильно виражені елементи максимального емоційного напруження, що підсилює подієвий контур наративу та журналістську рефлексію.

Також прослідковується драматична дуга Г. Фрейтага в матеріалах, темпоральна організація та яскраво виражені елементи аудіовізуальних та монтажних технік. Все це робить матеріали «Vice News - Field Reports» більш імерсійними, афективними та персоналізованими, формуючи цілісну наративну структуру людиноцентричної відеожурналістики.

Ще одним не менш важливим в контексті наративних практик в сучасному медіапросторі є формат подкастів. Ми не випадково обрали подкаст «Serial» в якості одного з матеріалів для аналізу, оскільки ми можемо бачити, що перший сезон є зразком вираженого, багатошарового та складного наративу. Він демонструє, як аудіоформат може бути повноцінним майданчиком для наративної журналістики. Перш за все, варто відзначити такий базовий принцип побудови подкасту, як серіальність. Звичайно, в цьому журналістському матеріалі ми також можемо чітко бачити структури класичного наративу за В. Лейбовим та Дж. Валетські (експозиція – зав'язка – наративний конфлікт – ескалація/кульмінація – розв'язка – вихід/кодування), та драматичну дугу Г. Фрейтага [41; 51], але, на відміну від інших форматів, ми можемо відмітити, що ці структури існують одразу в двох вимірах.

Мікровимір – де кожен епізод має свою мікроструктуру, та макровимір – де сукупність мікроструктур створюють повноцінний масштабований наративний комплекс, що є ключовою особливістю серіального аудіонаративу. Також до принципових нюансів варто віднести епістемологічний характер центрального конфлікту та відсутність класичної розв’язки [72].

Натомість подкаст «Розкопки українських замків: знахідки археологів та легенди» з циклу подкастів «Ген війни» демонструє журналістський документальний аудіоформат, з домінуванням експертного наративу. За З. Папахаріссі, афективний вимір подкасту можна оцінити як поміркований. Ми можемо бачити це через досить повільне афективне залучення аудиторії, що є характерним для подкастів знання, на відміну від подкастів подій.

Тут ми також можемо бачити класичні наративні конструкції за В. Лейбовим та Дж. Валетські (експозиція – зав’язка – наративний конфлікт – ескалація/кульмінація – розв’язка – вихід/кодування) та драматичну дугу Г. Фрейтага [41; 51]. Але, враховуючи тематику та стиль подкасту, тут мова йде більше про концептуальний конфлікт (історико-культурний), а в контексті драматургії можемо говорити швидше про інтелектуальну кульмінацію, ніж про емоційну. У матеріалі присутні також персоніфікація, де оповідь конструється навколо героїні інтерв’ю, її досвіду та експертної думки [67].

Таким чином, з позиції наративної теорії можемо стверджувати, що всі проаналізовані матеріали формують власні наративні світи, в межах яких події пов’язані між собою не тільки хронологічно, а й тематично та емоційно. Це відповідає дослідженням М. Раян, згідно з якими наратив визначається не обов’язковою наявністю героя чи кульмінації події, а впорядкованістю досвіду та конструйованою внутрішньою логікою оповіді [72; 73]. Навіть аналітичні матеріали або ж, до прикладу, хронологічні матеріали про війну демонструють наративність через сценарну узгодженість етапів та певну інтерпретаційну рамку та дискурс, що були закладені автором.

2.5. Ролі та потенціал наративу в сучасному медіапросторі

Розпочинаючи дослідження наративних практик у сучасному медіапросторі України та світу, ми підходили до питання наративу в журналістських матеріалах радше як до одного з інструментів – техніки оповідання, запозиченої із літератури. Наше дослідження показало, що наративні стратегії в сучасному медіапросторі – це не просто техніка оповідання, це комплексний та багаторівневий феномен. Наратив у журналістиці сьогодні – це інструмент конструювання смислів, ідентичностей, культурної пам'яті, що узгоджується із сучасними теоріями медіанаративу та масових комунікацій [1; 17; 25; 26; 56; 95]. Це дуже важлива роль, яку сьогодні виконує наратив як інструмент в руках журналіста. Але із цією силою приходить і велика відповідальність. Як з боку медіа, так і з боку аудиторії медіаспоживачів. Усвідомлення структур, механізмів та функцій наративу – це один із важливих кроків до медіаграмотності, до розуміння того, як формується уявлення про навколишній світ завдяки медіа [48].

Що стосується тенденцій наративу в сучасному медіапросторі, в першу чергу варто відзначити тенденцію до переосмислення наративу не як суто літературної або риторичної техніки, а як складної комунікативної структури, яка виконує функції смислотворення, культурної медіації та суспільних уявлень про події та соціальні процеси [19; 39]. Сьогодні в журналістиці наратив все частіше розглядається як механізм конструювання людського досвіду, ідентичності та колективної пам'яті, що цілком узгоджується із висновками сучасних досліджень медіанаративів [21; 70].

Таким чином наративні стратегії в журналістських матеріалах набувають рис не лише техніки подання інформації, а як цілісного інструменту комплексної інтерпретації реальності [17]. Це певним чином підсилює відповідальність редакцій та журналістів, а також підвищує вимоги до культури медіаспоживання та медіаграмотності аудиторії, що в тому числі включає в себе і розуміння механізмів роботи наративів [7; 48].

Однією з ключових тенденцій сучасного медіапростору є поступове витіснення класичного сторітелінгу мультимедійним. Завдяки стрімкому розвитку цифрових технологій та мультимедійних інтернет-платформ, сучасна журналістика дедалі більше відходить від виключно текстових форматів, надаючи перевагу мультимодальним наративам [29]. Дослідження демонструють, що поєднання тексту, фото, відео, галерей та інтерактивних елементів підсилює залучення аудиторії та робить матеріали більш емоційними та візуально привабливими. Особливо це стає помітним, коли мова йде про цифрові платформи, де мультимодальність дає змогу редакціям розгорнути наратив через, аудіо, відео формати та інтерфейс [6; 20].

Водночас такий мультимедійний поворот в журналістиці підіймає питання дизайнерського мислення та технічних можливостей редакцій, тобто процесів, які раніше були характерною рисою більше для цифрового мистецтва та кіноіндустрії [36; 46]. Сучасні редакції дедалі більше працюють із процесами, що тісно пов'язані із суто технічними питаннями, що необхідно для створення мультимедійних медіапродуктів. У цих умовах робота журналістів та редакцій перетворюється на гібридну форму, де кінцевий продукт характеризується не лише текстовими або візуальними елементами, а й траєкторіями навігації аудиторії в цифровому середовищі [55].

Таким чином, ще одним базовим стандартом для більшості редакцій сьогодні є репрезентація матеріалів за допомогою декількох платформ, що також стосується і журналістського сторітелінгу [8; 46]. Зростання кількості конвергентних редакцій є досить влучною стратегією в умовах жорсткої конкурентної боротьби за аудиторію, оскільки дозволяє охопити більш широку аудиторію, що особливо важливо в сьогоднішніх реаліях, коли адресат в умовах цифрового навантаження стає більш вибагливим до форматів і все частіше обирає соцмережі як джерело інформації [18]. Адаптуючись до різних каналів розповсюдження, журналістський наратив здатен зберігати ядро історії, водночас трансформуючи форму подачі залежно від платформи.

Важливою тенденцією останніх років також є поява автоматизованої, або так званої «AI журналістики». Використання штучного інтелекту в журналістиці є питанням доволі складним та дискусійним, але не можна не враховувати того факту, що останні роки все більше журналістів та редакцій намагаються впроваджувати штучний інтелект в роботу редакцій [34; 48]. Звичайно, це має певні обмеження, перевірки та редакційні настанови, направлені на підтримання етичних стандартів, контролю якості матеріалів та авторитету журналістики, але все ж таки штучний інтелект допомагає редакціям у зборі даних, в аналітиці, обробці великих масивів інформації, створенні певного відсотку технічного контенту та виконанні рутинних задач. З точки ж зору наративу, штучний інтелект дає технічну можливість грамотної персоналізації контенту, тобто швидкого створення різних версій журналістських матеріалів, адаптованих під різну аудиторію або під різні підходи до репрезентації історій.

У ширшому ж сенсі варто відзначити важливий аспект: чи алгоритмічні системи, не розмивають межу між людським голосом та машинним продукуванням та чи не зростає ризик знеособленої стандартизації сюжетів? Чи не впливає це на достовірність інформації та глибину журналістики? Адже коли мова йде про штучний інтелект, можна дійти висновку, що наративний вплив в журналістських матеріалах формується вже не лише редакцією, але й платформенною логікою – метриками, рекомендаційними алгоритмами, патернами взаємодії користувачів. На наш погляд, це питання не лише етики, а й контролю за наративами, який може бути частково втрачено, або ж, навіть більш того, задіяно в злочинних цілях [29].

Ще однією важливою тенденцією в медіапросторі останніх років варто відзначити так звані короткі формати динамічних наративів – reels, пости в соціальних мережах тощо. Редакції експериментують із мікронаративами, стислими інтерпретаціями складних сюжетів та історій, інтерактивними поясненнями та короткометражними відео [18].

Таким чином, можемо бачити, що традиційна журналістика стикається із викликом збереження уваги аудиторії, при суттєвому скороченні часу на реалізацію нарративу в нових форматах. Але це не є дивним, оскільки інтернет-журналістика тут еволюціонує разом із цифровим простором, комбінуючи традиційний контент із форматами споживання, що відповідають новим звичкам та запитам аудиторії [62].

Серед іншого також відчувається тенденція до посилення ролі людини як центру журналістського нарративу. Це відстежується як в репортажах, так і в інших жанрах журналістики. Досвід, емоції та людські голоси все частіше наповнюють сторітелінг емоціями та сенсами. Такий підхід не є дивним – в часи соціально-політичних криз, війни та інших проблем суспільства, людиноцентрична журналістика не лише документує травматичний досвід, а й формує культурну пам'ять, підтримуючи соціальну солідарність, а також створює механізми публічного осмислення колективної травми [2; 10; 11]. Більш того, гуманізована людиноцентрична журналістика здатна більш ефективно збудити емпатію, ширше розкрити контекст, а через співпереживання залучити більше уваги, що особливо важливо, коли мова йде про висвітлення питань, які потребують не просто інформування, а створення суспільного резонансу [33; 90].

Але дрейф у бік людиноцентричності тягне за собою також увагу до високої відповідальності редакцій. Журналістика останніх років прагне бути більш відповідальною, прозорою та етичною. Знову ж таки, це є особливо важливим в часи турбулентності в суспільстві та на тлі дискусії про дезінформацію, маніпуляцію засобів масової комунікації, ролі алгоритмів та швидкого і неконтрольованого поширення сумнівного контенту через месенджери та соціальні мережі [7]. Посилення емоційного виміру нарративу вимагає чіткого балансу між рівнем емпатійного залучення та професійною дистанцією, аби уникнути маніпулятивних практик, а також спрощення, або нівелювання журналістами складних соціальних процесів [94].

На фоні активного розвитку соціальних мереж, в тому числі як джерел інформації для величезної кількості людей, відслідковується також тенденція до персоналізації аудиторії. У більш широкому сенсі це означає адаптацію мови контенту та стилю подачі, підбір форматів та структурних елементів наративу з урахуванням демографії, інтересів та показників попередніх матеріалів, а також, як ми писали вище, конвертацію наративу у різні формати для різних сегментів аудиторії. У більш вузькому сенсі персоналізація означає тут задіяння алгоритмів соціальних мереж для таргетингу, створення адаптивного контенту, задіяння штучного інтелекту, задля корекції журналістських матеріалів з урахуванням звичок аудиторії, а також застосування засобів, що використовуються в цифровому маркетингу задля просування журналістського наративу так само, як і будь якого товару [29; 34]. Це створює нову парадигму в журналістиці – замість класичного журналістського матеріалу для всієї аудиторії, все частіше з'являються матеріали, які можуть мати кілька версій залежно від формату, аудиторії та платформи [29].

Крім цього, персоналізація сприяє розвитку мультимодальних наративів, де текст поєднується із відео, аудіо, інтерактивними елементами та графікою, що підсилює ефект імерсії, а історія стає більш доступною, цікавою та зрозумілою. Журналістський матеріал при цьому перестає бути лінійним та одноманітним та набуває динамічної структури, де користувач може взаємодіяти із матеріалом, часом навіть обирати власні траєкторії сприйняття, отримуючи контекст, адаптований до своїх запитів. Все це підкреслює ролі аналітичних та дослідницьких інструментів в журналістиці, оскільки метричні дані про поведінку користувачів подеколи все частіше стають базою для формування редакційних політик та рішень стосовно подачі інформації [29].

Таким чином, можемо чітко бачити, що журналісти все частіше стають не тільки авторами інформації, а й своєрідними дизайнерами, формуючи наратив так, щоб він відповідав поведінковим патернам аудиторії [8].

РОЗДІЛ III.

РОЗРОБКА ВЛАСНОГО ЖУРНАЛІСТСЬКОГО НАРАТИВНОГО ПРОЄКТУ

3.1. Передмова

У рамках сучасної реальності світ докорінно змінюється. Розвиток технологій постійно змінює всі сфери життя сучасної людини, починаючи від мультимедійних інструментів, закінчуючи каналами комунікації. Пошук потрібної інформації займає декілька секунд [29]. Але, звичайно, варто відзначити й іншу сторону цієї медалі.

У 19 столітті, в епоху друкованої преси, інформаційне навантаження звичайної людини складало в середньому близько 500 слів на день. Розвиток масової преси, а також виникнення радіо та телебачення на початку 20 століття збільшив показник інформаційного навантаження до 5000 слів. Цифрова революція кінця 20 століття та початку 21-го привела до того, що пересічна людина отримувала вже близько 100 000 слів на день. Сьогодні ж, в епоху смартфонів та соціальних мереж, кожен з нас за статистикою отримує 500 000 слів на день [76]. Таким чином інформаційне навантаження людини змінилося із 19 століття по сьогодні у 800 разів [76]. Статистика показує, що сьогодні людина проводить в інтернеті до 7 годин на день, з них 2 в соціальних мережах. Закономірно наслідком цього стає ефект фрагментованого сприйняття інформації. Людина нездатна повноцінно освоювати інформаційний потік, більшість якого вона сприймає вже не у вигляді тексту, а за допомогою емоцій та візуально [9].

Таким чином, на сьогодні ми маємо феномен «кліпового мислення» як результат адаптації сучасної людини до нової екосистеми, де людина сприймає світ навколо себе вже не як цілісну картину, а як низку емоційних фрагментів інформації довжиною по кілька секунд [18].

Деякі дослідники, зокрема Н. Соболева, та інші, вважають, що кліпове мислення є таким собі захисним механізмом внутрішнього світу людини, що виникає як наслідок інформаційного та психологічного перенавантаження [18]. Натомість інші науковці, до прикладу Г. Мельник, дотримуються теорії, що кліповість мислення є деградацією, через зниження інтелектуальної активності, спрощення та поверховість сприйняття [9]. Можемо бачити, таким чином, що в сучасному науковому світі існують дві діаметрально протилежні парадигми:

Песимістична – де кліпове мислення аналізується як деградація [9].

Оптимістична – де кліпове мислення розглядається як адаптація та нова форма інтелектуальної діяльності [18].

Безумовно, прибічники обох теорій мають єдине бачення негативних наслідків кліпового мислення, що полягають, у першу чергу, в маніпулятивній вразливості [12]. Зниження здатності до критичного мислення через швидку емоційну реакцію замість структурованого аналізу, призводить до засвоєння інформації радше через факти та образи, замість встановлення правильних причинно-наслідкових зв'язків. Другим, але не менш важливим наслідком кліпового мислення є постійне перемикання уваги, що призводить до того, що довготривала пам'ять починає працювати слабше. Інформація відкладається в пам'яті фрагментовано, часто не піддаючись повноцінній когнітивній обробці взагалі [9].

Наслідком є ефект «інформаційної амнезії» – коли людина пам'ятає образи або уривки інформації, але не може відтворити повноцінний зміст та контекст. З точки зору соціально-культурних наслідків, варто відзначити зміну культури споживання медіа, де останнім часом розваги мають перевагу над знанням. Контент часто дегуманізується і споживається механічно. Новизна стає вище змісту. Іншим кутом наріжного каменя сучасного медіадискурсу є розвиток конвергентної журналістики [8].

Стрімкий розвиток цифрових технологій на початку 2000 років призвів в тому числі і до еволюції інтернету. Web 1.0, що існував до 2005 року, характеризувався статичністю: сайти з текстом та інфографікою існували в тому вигляді, в якому їх було створено. Натомість із появою перших інтерактивних платформ, соціальних мереж та блогів, Web 2.0 став більш соціальним, тобто таким, де користувачі отримали можливість та інструменти для того, щоб самим створювати контент [63]. Таким чином, на етапі виникнення соціальних мереж інтернет деякий час навіть створив загрозу для існування класичних ЗМІ [29]. Настав час, коли завдяки мережевим технологіям та соціальним мережам користувачі обмінювалися інформацією та новинами швидше, ніж це робилося засобами масової інформації. Цілком логічним на цьому етапі стала також і еволюція журналістики. Масово з'явилися так звані «нові медіа» – цифрові сервіси, платформи та технології, що дозволили створювати, розповсюджувати контент та взаємодіяти із користувачами в реальному часі [67].

На цьому етапі нові реалії потребували нових рішень. Висока конкурентність в журналістиці призвела до виникнення конвергентної журналістики, коли підхід редакцій до розповсюдження змінився з одного каналу до декількох [18]. Поєднання та комбінування різних медіаплатформ та каналів комунікації з аудиторією стало нормою.

Безперечно, це мало позитивний вплив на журналістику в цілому. Використання цифрових технологій дозволило редакціям більш гнучко взаємодіяти із користувачем, пропонуючи йому ті канали комунікації, які були більш зручними для нього. Контент, що став доступним на різних платформах, значно розширив аудиторію та підвищив залучення. Він став більш інтерактивним та гнучким, а також підвищив емоційне та когнітивне залучення через мультимедійність.

Боротьба за аудиторію привела певним чином до трансформації деяких сталих жанрів журналістики та використання нових методів та свіжих ідей в боротьбі за аудиторію, яка стала доволі вибагливою зі зростанням кількості інтернет-ЗМІ. Вище ми писали про феномен кліпового мислення, тож досить парадоксальним є факт існування авторських медіатекстів в сучасних умовах.

У 2014 році платформа для моніторингу та аналітики медіа NewsWhip провела дослідження, яке продемонструвало, що кількість читачів, що надають перевагу коротким публікаціям, майже така сама, як і кількість тих, хто віддає перевагу великим текстам (від 1200 слів) [62]. Що ж робить великі за об'ємом журналістські матеріали привабливими для читача в епоху кліпового мислення?

За даними Американського Інституту Преси, журналістські матеріали, написані із залученням фотографії набирають на 10% більше переглядів, а при використанні трьох та більше фотографій навіть на 30-40% [20]. Враховуючи також, що більшість людей за замовчуванням надають перевагу візуальному сприйняттю інформації, наявність відео та аудіо в журналістських матеріалах збільшує показники залученості практично вдвічі. При цьому час, витрачений на сприйняття, збільшується всього на 7%. Таким чином, розуміючи описані нюанси, можна дійти висновку, що кліпове мислення сучасної аудиторії медіа не є перешкодою для великих за об'ємом журналістських матеріалів.

Практика показує, до прикладу, що грамотний підхід до створення лонгридів або авторських медіатекстів на кшталт аналітичних статей викликає неабиякий інтерес у читача, за умови врахування його інтересів та нюансів сучасної медіасфери. Звичайно, що в умовах швидкого споживання варто враховувати чинник першочерговості емоційного сприйняття та спрощення за рахунок візуального відтворення.

Як відомо, один з ключових принципів професійної роботи медіа – це баланс між фактами та емоціями [48]. Факти мають бути точними та перевіреними, що забезпечить об'єктивність та високий рівень довіри. Водночас класичною журналістською пропорцією для новин, аналітики та звітів є 80% фактів, та 20% [48]. Для репортажів, інтерв'ю та сторітелінгів цей показник може бути трохи іншим – 70% фактів та 30% емоцій.

Важливим аспектом є той факт, що емоції повинні підкреслювати факти, а не замінювати чи спотворювати їх. Занадто висока сенсаціоналізація може стати чинником зниження довіри до медіа, а суб'єктивізація матеріалу автором може знизити об'єктивність подання та перетворити його на інструмент маніпуляції [48]. Станом на сьогодні емоційність в журналістиці є досить популярним явищем, не тільки в Україні, а загалом у світі, оскільки є досить дієвим інструментом імерсії.

Залучення аудиторії через часткове, а часом і практично повне занурення в події журналістського матеріалу, коли споживач не просто отримує інформацію, а переживає її як власний досвід, є одним із найкращих способів збільшити час на перегляд матеріалу, а також надати аудиторії більш глибоке розуміння фактів та привід для аналізу [68] .

Найбільш зручним форматом для цього є сторітелінг. Сторітелінг прийшов до журналістики з літератури, як зручний спосіб трансляції історії очима героя. Завдяки Марку Твену та Джозефу Пулітцеру виник такий жанр, як літературна журналістика, де також присутня експозиція, конфлікт, кульмінація та розв'язка. Сьогодні це не просто літературний сюжет, а швидше продуманий наратив, який не тільки несе розважальну або інформувальну функцію для аудиторії, а надихає, формує ставлення, а також здатний створювати сенси та змінювати поведінку [68].

3.2. Концепція творчого проєкту

Ми згодні із А. Зеллером, що наративна журналістика спонукає аудиторію не лише думати, а й переживати [94]. Отже, враховуючи це, в якості практичної частини нашої роботи ми вирішили відтворити теоретичні знання, отримані протягом дослідження, в журналістському матеріалі, що дозволить поєднати аналітичний підхід із людською рефлексією [57].

Наш творчий проєкт – це розгорнутий репортаж із елементами інтерв'ю та аналітичного есе. Обираючи тему нашого творчого проєкту, ми враховували український культурний контекст, а також суспільно-політичне становище в Україні. Під час війни на перший план виходять теми, що тим чи іншим чином стосуються кожного з нас. Тема війни, переселенців та життя на прифронтових територіях є актуальною, гострою та має суспільну зацікавленість [2]. В умовах війни, коли лінія бойового зіткнення змінюється, питання виживання цивільного населення, в тому числі, полягає і в вимушеному покиданні своїх домівок та переміщенні на більш безпечні території. Для багатьох людей, психологічно важко прийняти той факт, що одного дня в рідному місті чи селі, безпекова ситуація може змінитися докорінним чином настільки, що прийдеться покинути все, що маєш, та намагатись шукати нову домівку. Це психологічне несприйняття призводить до того, що люди доводять ситуацію до ризику для власного життя [44].

Героїня нашого інтерв'ю була обрана не випадково. Ганна Борисівна, якій 92 роки, вже має досвід Другої світової війни, коли її з родиною було евакуйовано до Рубіжного Луганської області, а також досвід 2022 року, коли вона із сином лишилися в окупованому Ізюмі та пережили окупацію. Життєва історія Ганни Борисівни функціонує як мікронаратив, який стає можливим через осмислення ширших соціальних процесів [82]. Такий підхід відповідає логіці наративної журналістики, в якій персоналізований досвід стає мотиваційним та смислотворчим ресурсом для аудиторії, не вдаючись до моралізаторства.

3.3. Сценарна та структурна побудова

Наш матеріал побудований за класичною наративною схемою, що повністю відповідає моделям Г. Фрайтага та В. Лейбова [40; 51]. Стаття має чіткий вступ, де розглянуто історичне та географічне тло Ізюма, зав'язку, де розглянуто вторгнення, обстріли та руйнування, кульмінацію, де ми торкнулись окупації, смертельної загрози та особистих трагедій, розв'язку у вигляді післяокупаційного життя та особистих рефлексій, а також висновки та простір для роздумів. Така вибудова структури дає змогу читачеві емоційно долучитися до життя мешканців Ізюма та пройти разом із ними цей шлях, відчувши контраст до та після обстрілів та окупації. Це відповідає базовим принципам наративної організації журналістського матеріалу [57].

Особливу увагу ми приділили особистому наративу 92-річної Ганни Борисівни. Її голос, спогади та переживання – це центральний компонент нашої оповіді, що створює емпатичне ядро тексту, забезпечуючи коротку емоційну відстань, наближуючи читача до нашого героя. Це є класичним прийомом «emotional storytelling», коли індивідуальна історія стає вікном у ширший соціальний контекст [67; 82]. У тексті відстежується дискурс стійкості та гідності – Ганна Борисівна твердо заявляє про своє бажання лишитися попри смертельну небезпеку, руйнування та ризик повторної окупації. Її позиція тверда та чітка, хоча при цьому вона тверезо оцінює небезпеку, яка криється зовсім поруч. Цей аспект перекликається із наративами національної стійкості, а також історичними паралелями, які ми приводимо в тексті, – такими, наприклад, як «Ізюм-фортеця» [11]. Ми використали в тексті художні образи, такі як, наприклад, «шрами Ізюму», «пережити Другу світову, і знову стояти». Ці образи мають символічну вагу, що формують у читача відчуття причетності до історії, де життя кожної людини стає частиною епосу війни, через підсвідоме порівняння подій, що відбуваються, із подіями Другої світової [70].

Крім цього, ми також зацентрували увагу на питанні гуманітарної кризи – відсутність комунальних послуг, відсутність гуманітарної допомоги, ризик масових жертв тощо. Торкаючись цього питання, ми надали можливість читачу на контрасті розуміти реальні ризики та умови життя в прифронтовій зоні. Ми намагались підкреслити цінність життя та прав цивільної людини в умовах війни, навіть в ситуації, коли в екстремальних умовах норми міжнародного гуманітарного права не виконуються. Цим ми торкнулися питання етичного ставлення журналістики до цивільного населення в умовах збройного конфлікту [2].

Створюючи цей матеріал, ми розуміли, що він буде прочитаний не тільки ізіумчанами, тому крім гострих питань вписали в структуру й іншу тематику, намагаючись переплести матеріал таким чином, щоб зробити його цікавим та багатограним [72]. Серед домінантних тем в нашому матеріалі ми висвітили: тему історії та культурної спадщини – через короткий історичний екскурс та географічне розташування; війна та обстріли – бойові дії 2022 року, обстріли, руйнування, окупація, наслідки; переживання мешканців – інтимізація матеріалу та його персоналізація через інтерв'ю з Ганною Борисівною, її життєві історії, страхи, втрата сина, виживання, її характер; післяокупаційне життя – гуманітарна допомога, ВПО, економічні та соціальні проблеми; глобальні демографічні та соціальні показники – статистика ВПО, загиблі, поранені.

У нашому матеріалі, слідуючи концепції наративної журналістики, яка поєднує факти із гуманітарною рефлексією, ми намагалися поєднати наратив через емоцію та співпереживання із журналістською фактологічністю та статистичними даними. Такий підхід надав нам можливість не лише документувати події та інформувати аудиторію, а кодувати теми виживання, втрат, соціальної справедливості, історичної пам'яті, виводячи особистісний досвід в широкий дискурс, а також роблячи наш журналістський матеріал багатовимірним та змістовно насиченим [67; 71].

3.4. Етичні та професійні стандарти роботи з героєм

Обираючи героя для нашого інтерв'ю, ми враховували наративну компоненту репортажу, тож намагались знайти людину, яка б відповідала певним критеріям, задля найкращого емоційного залучення аудиторії та глибшої рефлексії [67]. На етапі підбору ми зіштовхнулись із певними труднощами, які були зумовлені досить об'єктивними причинами, на які варто звернути увагу в контексті морально-етичних та професійних стандартів журналістської діяльності [33].

Життя на прифронтових територіях, а тим паче на територіях, що у 2022 році вже зіштовхнулись із ворожою окупацією та пройшли через «братське відношення» росіян, наклало глибокий відбиток на цивільне населення. Безпекова ситуація в Ізюмі в березні 2022 року склалася таким чином, що великий відсоток місцевого населення поза своєю волею опинився в окупації, не маючи змоги виїхати на безпечні території. Як наслідок, під час окупації частина місцевих мешканців пройшла через тортури та знущання. Є й такі, хто досі вважаються зниклими безвісти. Ворог не шкодував місцеве населення. Навіть речі, які здавалися звичайними, могли викликати безпідставну агресію та стати причиною каліцтв та вбивств. Розуміючи це, більшість людей, що живуть на прифронтових територіях, намагаються слідкувати за кожним словом, враховуючи безпекову ситуацію та ризик опинитись в окупації повторно. Дослідження воєнної журналістики демонструють, що окупаційний досвід, тортури, зникнення безвісті та повсякденне насильство формують довготривалі страхи та недовіру до публічності [64].

Ця ситуація має два важливих аспекти. По-перше, специфіка прифронтового життя ускладнює журналістську діяльність через небажання людей ділитися травматичним досвідом з питань безпеки [33]. По-друге, робота журналіста з місцевим населенням на цих територіях ставить питання морально-етичних та професійних стандартів журналістики на перше місце [7].

Як відомо, етичні та професійні стандарти роботи журналіста із героєм формують основу відповідальної та якісної журналістики. Ці стандарти забезпечують баланс між суспільною значущістю інформації та правами, безпекою та гідністю людини. Українське професійне поле регламентоване низкою документів та практик, серед яких ключовими є Кодекс етики українського журналіста [7] та рекомендації Дарт-центру з роботи із травматичними історіями [33]. Вони відображають прагнення української журналістики до гуманістичних цінностей, точності та відповідальної взаємодії з героями журналістських матеріалів, що особливо важливо сьогодні в умовах війни, високої чутливості суспільно важливих тем та турбулентності, в якій перебуває Україна останніми роками.

Одним з ключових стандартів КЖЕ є повага до приватності і гідності людини та вимога не завдавати шкоди надмірною увагою чи некоректним способом подачі інформації. У роботі з героями це означає усвідомлену відповідальність журналіста за те, як його дії можуть вплинути на людину не тільки в короткостроковій, а й у довгостроковій перспективі. В умовах життя на прифронтових територіях це має особливо велике значення. Постраждалі від війни, переселенці, жертви насильства, свідки травматичних подій – при роботі із цими вразливими групами людей журналісти мають бути особливо відповідальними [7]. Дарт-центр наголошує, що інтерв'ювання травмованих людей потребує емпатичності, зниження потенційної ретравматизації та надання герою певного контролю над процесом взаємодії [33].

Ще одним фундаментальним етичним стандартом є не завдання шкоди. Це ключовий постулат як Дарт-центру, так і КЖЕ. Журналіст має передбачити, які наслідки може спричинити оприлюднення інформації. Як соціальні, так і правові або безпекові. Наприклад, публікація персональних даних героїв у зоні ведення бойових дій може створити для них критичні ризики [7; 33].

У контексті війни в Україні етичні правила було розширено, зокрема в аспекті рекомендацій щодо цифрової безпеки – приховування персональних даних людей, що можуть зазнати репресій від ворога, приховування геолокацій та уникнення деталей, що можуть розкрити важливу для ворога інформацію [45].

Ще одним важливим професійним стандартом є забезпечення інформованої згоди героя. Людина має чітко розуміти, з ким вона спілкується, яка мета розмови та як саме буде використано інформацію [7; 33]. Герой повинен мати право відмовитись, перервати розмову або зняти матеріал з публікації, якщо він не згоден із його змістом. Знову ж таки, особливо важливим цей стандарт стає в умовах війни в Україні.

Також етичні стандарти визначають принцип коректної репрезентації героя. КЖЕ забороняє журналісту маніпулювати фактами та цитатами, виривати слова із контексту та викривлювати зміст висловлювань [7]. Дарт-центр натомість наголошує, крім цього, що журналіст не має права підштовхувати героя до емоційних зізнань, перебільшувати драматизм або формувати сенсаційну подачу [33]. Вкрай важливо дозволити герою встановлювати комфортну межу як в деталях, які він готовий чи не готовий розкрити, так і в емоційній тональності розмови. У цьому контексті етичність означає збереження автономії героя та відмову від експлуатації його досвіду задля вищої ефектності матеріалу.

Звичайно, не останнє місце в журналістській практиці займає також перевірка фактів та точність подачі інформації. Журналіст зобов'язаний не лише коректно відтворити пряму мову героя, але й перевірити обставини, цифри та факти, що згадуються ним, аби уникнути поширення недостовірних відомостей [7,33]. Етичність полягає тут у соціальній відповідальності перед суспільством та героєм. Будь-яка неточність може завдати шкоди обом сторонам, спричинити недовіру до медіа або навіть створити загрозу для героя та його близьких [87].

Таким чином, якщо розглядати наративні практики в журналістиці крізь призму війни в Україні та матеріалів, що стосуються життя на територіях із нестабільною безпековою ситуацією, ми зобов'язані були враховувати ці аспекти. Оскільки наратив передбачає в тому числі рефлексію та емоційну залученість аудиторії, ми повинні були вкрай обережні як із репрезентацією нашого героя, так і усвідомлювати наслідки тієї інформації, що буде опубліковано за результатами інтерв'ю [67,94]. Практика вибору героя для інтерв'ю серед місцевих мешканців Ізюма показала нам, наскільки складною є робота із цивільним населенням. Протягом трьох місяців ми поспілкувались із 15 потенційними героями, які підходили під наші критерії. Але всі вони відмовились. Аргументація у всіх була однакова. Страх оприлюднити себе, свої персональні дані перед невизначним майбутнім в їх рідному місті. Ця статистика може здатися жахливою, але, враховуючи безпекову ситуацію та психологічний стан людей, є цілком виправданою [33].

Спілкування із героїнею нашої публікації було досить теплим. Попри поважний вік, вона досить чітко і виважено розуміє все, що відбувається не тільки на сході України, але й загалом у світі. Розмова вийшла насиченою та багатогранною, але з майже двох годин спілкування через морально-етичні обмеження інтерв'ю вийшло досить коротким. У контексті нашого матеріалу розмір інтерв'ю не мав ключового значення з точки зору таймінгу, більш важливим для нас було вписати живий погляд місцевих мешканців на ризики повторної окупації та за допомогою особистої історії персоналізувати наш матеріал через емоційну рефлексію аудиторії. Тобто основною функцією інтерв'ю було формування саме емпатичного ядра нашого наративу. Це, безперечно, відповідає сучасним уявленням про роль особистої історії як інструменту персоналізації суспільно важливих тем, та поглиблення емоційного розуміння аудиторією складних соціальних процесів [67]. Тож вважаємо, що, розглядаючи інтерв'ю під таким кутом, функцію в якості емпатичного ядра наративного матеріалу було виконано.

3.5. Оцінка ефективності власного матеріалу

Підготовлений нами власний наративний журналістський проект «“Нікуди я їхати не збираюсь”: як живуть люди в прифронтовому Ізюмі на Харківщині», на наш погляд, має досить високий рівень комунікативного впливу. Як з точки зору інформаційної функції, так і з позиції виконання соціальних, інформаційних та культурно-наративних функцій сучасної журналістики [1; 16]. Ефективність нашого журналістського матеріалу зумовлена поєднанням кількох важливих характеристик: глибока персоналізація історій, репрезентація досвіду мешканців прифронтового міста, достовірність та візуально-текстова інтегрованість. Такий глибокий підхід повністю виконує функцію смислотворення в медіа, відповідаючи теоретичним напрацюванням сучасних дослідників [1; 17].

Наш матеріал апелює до афективного досвіду аудиторії, викликаючи емпатію, співпереживання та спонукає до глибшого усвідомлення складності життя в зоні постійної небезпеки. Саме це робить його важливим не тільки з позиції інформування, а й в рамках формування афективних публік, про які пишуть Б. Зелайзер, З. Папахаріссі [67; 92] та інші дослідники наративу в сучасній медіасфері, адже з точки зору наративної структури наш матеріал вибудований навколо конкретного людського досвіду, який виступає емпатичним ядром всієї історії [19; 57]. Це дозволяє уникнути узагальнення – зосередившись на впливі війни на конкретну людину, ми значно підвищили рівень емоційної залученості аудиторії [67].

Саме такий механізм є одним із ключових чинників ефективності наративної журналістики в умовах війни [2; 10; 33]. Також важливим аспектом матеріалу є висвітлення реальних потреб та проблем громади. Розгубленість та психологічна втома місцевого населення, висвітлені через цей матеріал, формують запит на підтримку, відповідаючи при цьому етичній репрезентації мешканців прифронтового міста, що відповідає професійному кодексу журналістської етики [7].

Подаючи наш матеріал в такому вигляді, ми виводимо його за межі суто інформативної функції та надаємо йому в тому числі роль інструменту формування афективних публік, адже ми не тільки репрезентуємо факти, а й намагаємось своїм матеріалом сформувати більш глибоке розуміння соціальних процесів в умовах життя на прифронтових територіях та психологічних наслідків війни для цивільного населення [67; 90; 94].

Ще однією важливою складовою ефективності нашого матеріалу є етичний вимір репрезентації. Намагаючись відпрацювати цей матеріал в рамках гуманістичної журналістики, ми презентували людину як суб'єкта, а не об'єкт війни [2]. У процесі роботи ми намагались уникнути типових помилок, яких можна було припуститись. Це занадто велика сенсаційність, експлуатація травматичного досвіду та знеособлення героїні [2]. Репрезентація Ганни Борисівни подавалася нами не в якості елемента драматизації, а радше як спосіб донесення до аудиторії реальних потреб та проблем людей, що змушені жити на прифронтових територіях, близьких до зони бойових дій. В нашому випадку матеріал відповідає принципам відповідальної та гуманістичної журналістики, де героїня постає не жертвою, а є активним ретранслятором досвіду та голосу цієї громади [2; 7].

Варто окремо відзначити форматну ефективність матеріалу. Ми використали мультимодальність задля посилення емпатії, та кращого залучення аудиторії, що є особливо важливим в умовах перевантаженого медіапростору [6]. Візуальний компонент в нас не дублює текст, а доповнює його, створюючи цілісний окремий наративний простір [20; 55].

Можемо стверджувати, що підготовлений нами матеріал є ефективним як журналістський продукт, а також як практичний кейс сучасного медіапростору. Він поєднав у собі інформаційну, етичну та культурну функції журналістики, сприяє емпатійному залученню аудиторії, демонструючи потенціал наративної журналістики як інструменту глибокого суспільного осмислення наслідків війни [1; 17; 55].

ВИСНОВКИ

У рамках нашого дослідження, об'єктом якого був медіапростір, як система комунікацій, в межах якого формуються, поширюються та взаємодіють наративи, нами було проведене глибоке дослідження наративних практик в сучасному медіапросторі України та світу, а також їхні особливості, форми та механізми їх реалізації в сучасних медіа. Основну увагу в цьому дослідженні нами було спрямовано на виявлення особливостей функціонування наративу в журналістиці, його форм, структурних характеристик та механізмів реалізації в умовах сучасного цифрового медіапростору. Ми ставили собі за мету виявлення специфіки наративних практик в залежності від формату, а також визначення їхнього впливу на формування суспільної думки та культури медіаспоживання загалом. Розглядаючи сучасний медіапростір не як сукупність окремих інформаційних повідомлень, а як динамічну систему смислотворення, в межах якої наративи виконують роль посередника між подією, інтерпретацією та аудиторією, ми поєднали теоретичний аналіз із практичним дослідженням конкретної добірки наративних медіаматеріалів.

Таким чином, в результаті аналізу ключових підходів до вивчення наративу та наративних практик в сучасній журналістиці, нами було встановлено, що поняття наративу є міждисциплінарним та інтеграційним, оскільки він поєднує в собі концептологію гуманітарних наук – комунікавістики, медіааналітики, культурології, соціальних досліджень, психології тощо. Наратив у сучасному науковому середовищі розглядається не лише як спосіб структурованого подання подій, а як когнітивна модель, як інструмент конструювання соціальної реальності та механізм інтерпретації людського досвіду. Наратив в журналістиці виконує не тільки інформаційну функцію, але й функцію смислотворення, емоційного впливу, репрезентації колективної пам'яті та формування суспільної думки.

У ході дослідження ми окреслили теоретичні основи наративів, проаналізували особливості сучасного цифрового медіапростору та зрозуміли, як формуються, реалізуються й трансформуються наративи в журналістських матеріалах в залежності від формату, жанру та платформ, визначили типи наративів та проаналізували вплив наративних практик в медіапросторі на сприйняття інформації аудиторією, формування колективної пам'яті та суспільної пам'яті. Також нами було розроблено методологічний план аналізу конкретних прикладів журналістських матеріалів в сучасному медіапросторі України та світу, за допомогою якого ми провели аналіз репрезентативної вибірки із 10 матеріалів в 4 журналістських форматах, де були присутні різні наративні техніки та стратегії.

На останньому етапі нашого дослідження нами було створено та опубліковано власний журналістський медіапродукт, що відповідає принципам наративної журналістики та повністю ґрунтується на засадах сучасних тенденцій наративних практик у медіапросторі. У нашому матеріалі ми реалізували на практиці ключові наративні стратегії, зокрема персоналізацію, фокус на людському досвіді, етичну репрезентацію та мультимодальність через поєднання текстового та візуального компонентів.

Практична частина дослідження підтвердила можливість ефективного застосування теоретичних положень в реальній журналістській практиці та продемонструвала потенціал наративу в сучасній, зокрема цифровій, медіасфері в якості потужного інструменту глибокого осмислення аудиторією соціальних та гуманітарних проблем.

Враховуючи це, можемо вважати мету нашого дослідження досягнутою, а завдання такими, що виконані в повному обсязі. Отримані нами результати мають як теоретичне, так і практичне значення та можуть бути використані для подальших наукових досліджень, а також для впровадження в практичній журналістській та освітній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуменюк М. Наратив у сучасних медіа: теорія та практика. Київ : Критика, 2018. 192 с.
2. Гуменюк Н. Журналістика війни: етика, безпека, відповідальність. Київ : Академія української преси, 2019.
3. Гуменюк О. В. Наративні стратегії сучасної української журналістики. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*. 2019. № 45. С. 112–121.
4. Гуменюк В. Національна пам'ять та медіа: методи наративного аналізу. Київ : Видавництво КНУ, 2019.
5. Зелінська Н. В. Журналістика в умовах війни: трансформація дискурсивних практик. *Медіакритика*. 2022.
6. Кирилова О. Візуальний сторітелінг в українських медіа: методи та практики. *Журналістика і медіадослідження*. 2022. Вип. 4. С. 45–62.
7. Кодекс етики українського журналіста : ухвалений з'їздом НСЖУ. Київ, 2013.
8. Колесниченко А. В. Конвергентна журналістика: теорія і практика. Київ : Академія української преси, 2019. 256 с.
9. Мельник Г. С. Інформаційно-психологічна безпека особистості в медіапросторі. Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2019. 312 с.
10. Онуч О. Медіарепрезентація війни та колективна травма в Україні. *East European Politics and Societies*. 2023.
11. Онуч О., Зеллер А. Емоції, війна та колективна стійкість в Україні. *East European Politics*. 2022.
12. Почепцов Г. Інформаційна війна. Київ : Вид-во «Києво-Могилянська академія», 2016. 388 с.
13. Радіо Свобода. Шахта 360° – очима гірника [Електронний ресурс]. 2018. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/shakhta-ochyma-hirnyka/29841043.html> (дата звернення: 29.10.2025).

- 14.«Розкопки українських замків: знахідки археологів та легенди» (цикл «Ген війни») [Подкаст].
- 15.Сергацкова А., Гуменюк І. Імерсивна журналістика та цифрові наративи в умовах війни. Львів : ЛНУ, 2023.
- 16.Сергацкова А. Сторітелінг як інструмент сучасної журналістики. *Детектор media*. 2020.
- 17.Сергацкова Л. Медіа і наратив: комунікаційні стратегії. Харків : Фоліо, 2020. 210 с.
- 18.Соболева Н. В. Кліпове мислення як феномен сучасності. *Вісник Львівського університету. Серія: журналістика*. 2018. № 43. С. 112–120. URL: <https://journ.lnu.edu.ua> (дата звернення: 29.10.2025).
- 19.Abbott H. P. The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. 202 p.
- 20.American Press Institute. The Impact of Visual Journalism on Reader Engagement [Електронний ресурс]. 2019. URL: <https://www.americanpressinstitute.org> (дата звернення: 29.10.2025).
- 21.Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London : Verso, 1983.
- 22.BABYLON'13. Документальні відеоматеріали про війну в Україні [Електронний ресурс]. URL: <https://babylon13.org> (дата звернення: 29.10.2025).
- 23.Bakhtin M. The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin : University of Texas Press, 1981.
- 24.Barthes R. S/Z. Paris : Éditions du Seuil, 1970. 286 p.
- 25.Bruner J. Acts of Meaning. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990. 265 p.
- 26.Bruner J. Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1986. 235 p.
- 27.Bryman A. Social Research Methods. 5th ed. Oxford : Oxford University Press, 2016.

28. Capote T. In Cold Blood. New York : Random House, 1966. 343 p.
29. Castells M. The Rise of the Network Society. Chichester : Wiley-Blackwell, 2010. 597 p.
30. Cottle S. Global Crisis Reporting: Journalism in the Global Age. Maidenhead : Open University Press, 2009.
31. Cottle S., Sambrook R., Mosdell N. Reporting Dangerously: Journalist Killings, Intimidation and Security. London : Palgrave Macmillan, 2016.
32. Creswell J. W. Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches. 4th ed. Thousand Oaks : Sage, 2014.
33. Dart Center for Journalism and Trauma. Reporting on Trauma: A Guide for Journalists. New York : Columbia University, 2019.
34. DataReportal. Digital 2025: Global Overview Report [Электронный ресурс]. 2025. URL: <https://datareportal.com/reports> (дата звернення: 29.10.2025).
35. De la Peña N. Immersive Journalism: Immersive Experiences in News Media. Cambridge, MA : MIT Press, 2010.
36. Deuze M. Media Work. Cambridge : Polity Press, 2007.
37. Didion J. Slouching Towards Bethlehem. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1968. 278 p.
38. Fairclough N. Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language. 2nd ed. London : Routledge, 2010.
39. Fisher W. R. Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action. Columbia : University of South Carolina Press, 1987. 312 p.
40. Freytag G. Die Technik des Dramas. Leipzig : S. Hirzel, 1863.
41. Freytag G. Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art. Chicago : Scott, Foresman, 1894. 254 p.
42. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca : Cornell University Press, 1980. 228 p.
43. Hanitzsch T. et al. Journalism Cultures Reconsidered. London : Routledge, 2019.

- 44.Hirschberger, G. Collective Trauma and the Social Construction of Meaning. *Frontiers in Psychology*. 2018. Vol. 9.
- 45.Institute of Mass Information. Рекомендації з цифрової безпеки для журналістів в умовах війни. Київ, 2022.
- 46.Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York : NYU Press, 2008.
- 47.Klastrup L., Tosca S. Digital Storytelling and Interactive Narratives. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2014. 210 p.
- 48.Kovach B., Rosenstiel T. The Elements of Journalism. New York : Three Rivers Press, 2021. 320 p.
- 49.Krippendorff K. Content Analysis: An Introduction to Its Methodology. 4th ed. Thousand Oaks : Sage, 2018.
- 50.Labov W. The Transformation of Experience in Narrative Syntax. *Language in the Inner City*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1972. P. 354–396.
- 51.Labov W., Waletzky J. Narrative analysis: Oral versions of personal experience. *Journal of Narrative and Life History*. 1997. Vol. 7, № 1–4. P. 3–38.
- 52.Lindgren M. Podcasting as Narrative: Voice, Presence, and Immersion. *Journal of Radio & Audio Media*. 2019. Vol. 26, № 1. P. 23–40.
- 53.Mailer N. The Armies of the Night. New York : New American Library, 1968. 310 p.
- 54.Mailer N. The New Journalism. New York : Vintage Books, 1973. 512 p.
- 55.Manovich L. The Language of New Media. Cambridge : MIT Press, 2001. 360 p.
- 56.McAdams D. P. Narrative Identity. *Handbook of Identity Theory and Research*. New York : Springer, 2011. P. 99–115.
- 57.McHugh S. How Journalism Uses Narrative. London : Routledge, 2016.
- 58.McHugh S. The Narrative Reader. London : Routledge, 2016.

- 59.MDPI. User Attention Patterns in 360-Degree Video Content. *Sensors*. 2020. Vol. 20, № 12. 3401 p.
- 60.MDPI. Virtual Reality and 360 Video in Journalism: Effects on User Immersion and Attention [Електронний ресурс]. 2023. URL: <https://www.mdpi.com/journal/xyz> (дата звернення: 29.10.2025).
- 61.Murray J. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. Cambridge : MIT Press, 1997.
- 62.NewsWhip. The Anatomy of Longform Engagement [Електронний ресурс]. 2014. URL: <https://www.newswhip.com/resources/reports/> (дата звернення: 29.10.2025).
- 63.O'Reilly T. What Is Web 2.0? [Електронний ресурс]. 2005. URL: <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (дата звернення: 29.10.2025).
- 64.Onuch O. Media, War and Trauma in Ukraine. *East European Politics and Societies*. 2023.
- 65.Onuch O., Zeller S. Ukrainian Media Narratives in Times of Conflict. Kyiv : Naukova dumka, 2022.
- 66.Paltridge B. Discourse Analysis: An Introduction. London : Bloomsbury, 2012. 224 p.
- 67.Papacharissi Z. Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics. Oxford : Oxford University Press, 2015. 192 p.
- 68.Pavlik J. The Experiential Turn in Journalism. *Journalism*. 2020. Vol. 21, № 5. P. 632–648.
- 69.Pavlik J. V. Journalism in the Age of Virtual Reality. *Journalism & Communication Monographs*. 2013.
- 70.Ricoeur P. Memory, History, Forgetting. Chicago : University of Chicago Press, 2006.
- 71.Rosenwein B. W. Emotional Communities in the Early Middle Ages. Ithaca : Cornell University Press, 2006. 280 p.

72. Ryan M. Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2015.
73. Ryan M.-L. Narrative across Media: The Languages of Storytelling. Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. 306 p.
74. Schudson M. Discovering the News: A Social History of American Newspapers. New York : Basic Books, 1978. 370 p.
75. Serial Podcast. Season 1 [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://serialpodcast.org> (дата звернения: 29.10.2025).
76. Siegel D. The Information Overload Paradox. *Forbes* [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://www.forbes.com/sites/davidsiegel/2018/> (дата звернения: 29.10.2025).
77. Slater M., Sanchez-Vives M. V. Enhancing Our Lives with Immersive Virtual Reality. *Frontiers in Robotics and AI*. 2016. Vol. 3. Article 74.
78. Swales J. Genre Analysis: English in Academic and Research Settings. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
79. The Guardian. Personal Essay / Reflections [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com> (дата звернения: 29.10.2025).
80. The New York Times. Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/> (дата звернения: 29.10.2025).
81. Van Dijk T. A. Discourse and Power. New York : Palgrave Macmillan, 2008.
82. Van Krieken K. Narrative Journalism and Emotion. Amsterdam : John Benjamins, 2019.
83. Van Krieken K. Narrative Journalism: Theory, Practice and Method. Amsterdam : John Benjamins, 2018.
84. Van Krieken R. Digital Media, Narrative and Immersion. London : Routledge, 2015. 196 p.

85. Van Krieken R. *Media, Representation, and Narrative*. London : Palgrave Macmillan, 2015.
86. Vice News. Field Reports [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vice.com> (дата звернения: 29.10.2025).
87. Ward S. J. A. *The Invention of Journalism Ethics*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2015.
88. Wolfe T., Capote T., Didion J. *The New Journalism: With an Anthology*. New York : Harper & Row, 1973. 512 p.
89. Yin R. K. *Case Study Research and Applications*. 6th ed. Thousand Oaks : Sage, 2018.
90. Zeller F. Narrative Journalism and Emotional Engagement. *Journalism Practice*. 2021. Vol. 15, № 7. P. 925–941.
91. Zeller F. Narrative Journalism in the Digital Age. *Journalism Studies*. 2021. Vol. 22, № 4. P. 517–533.
92. Zelizer B. *About to Die: How News Images Move the Public*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
93. Zelizer B. *Covering War: Journalism, Public Opinion, and the War in Iraq*. London : Routledge, 2004. 256 p.
94. Zelizer B. Journalism and Emotion. *The Handbook of Journalism Studies*. New York : Routledge, 2009.
95. Zelizer B. Journalism, Memory and National Identity. *Journalism Studies*. 2008. Vol. 9, № 1. P. 79–94.
96. Zelizer B. *Taking Journalism Seriously: News and the Academy*. Thousand Oaks : Sage, 2004. 234 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Авторська публікація за темою випускного кваліфікаційного проєкту

Олег Толстов. “Нікуди я їхати не збираюсь”: як живуть люди в прифронтовому Ізюмі на Харківщині. *Трибун*. 08 листопада 2025. URL: <https://tribun.com.ua/uk/123813-nikudi-ja-ixati-ne-zbirajus-jak-zhivut-ljudi-v-prifrontovomu-izjumi-na-xarkivschini>



Степами південної Слобожанщини річка Сіверський Донець формує широку петлю. Його спокійні води омивають мальовничий український степ та соснові ліси, що широко розкинуті від Харкова до Слов'янська. Саме тут, в цій петлі, знаходиться місто Ізюм. Це невеличке місто завжди мало своє місце в історії. Офіційною датою заснування міста є 1681 рік, коли було збудовано Ізюмський острог – фортецю, в системі оборонних укріплень, призначених для захисту слобідської України від нападів кримських татар.

Трибун розповість історію цього міста, його трансформацію в різні етапи російсько-української війни та поспілкується з місцевою мешканкою про те, яким зараз є життя в Ізюмі.

Численні кургани та кам'яні баби навколо міста свідчать про присутність скіфів, а залишки кам'яних знарядь праці дають нам розуміння того, що ці місця були важливими в житті людини ще у часи прадавньої людини.

Завдяки своєму розташуванню, місто Ізюм є історичними воротами на Донбас. І хоча, здавалося б, часи варварських набігів вже давно скінчилися, 2022 рік показав, що старовинна фортеця і досі виконує свої функції.

Вперше в часи новітньої історії це стало зрозуміло у 2014 році, коли місто стало однією з найбільш ключових точок всієї логістики АТО на сході. Невелике за розмірами та населенням, розмірене місто майже миттєво заповнилося переселенцями та військовими. Життя в місті закипіло.

У 2022 році все змінилося докорінно. На початку березня росіяни почали штурм, а Сіверський Донець, розрізаючи місто навпіл, зупинив його, тому ворог почав методично знищувати південну частину Ізюма.

Постійні артилерійські та масовані авіаційні обстріли не давали змоги евакуюватися більшості населення. Зникли зв'язок, тепло, газ, вода, електрика. Практично в один день люди встали на межу між життям та смертю, позбавлені можливості забезпечити себе базовими людськими потребами.

На біду, березень 2022 року видався морозним: температура вночі сягала -15, тому ситуація була критичною.

Вранці, 8 березня, в Ізюмі раптом пішов сніг. Обстріли, що не вщухали останній тиждень, та численні пожежі, зробили сніг чорним. Того ранку в місті стояла гнітюча тиша, яку не порушував навіть звук ворожого розвідувального безпілотної, що став "звичним" для місцевих.

Битва за Ізюм та шість місяців окупації важко відобразились як на інфраструктурі міста, так і на мешканцях. Ізюмщина вкотре виконала своє завдання – зупинила ворога. Але якою ціною?

Після деокупації в зруйнованому місті було знайдено шість катівень та величезний цвинтар на околиці міста, де було знайдено понад 400 поховань.

Під час окупації туди звозили всіх. Тих, хто загинули під обстрілами, померлих природним шляхом, закатованих. Людей ідентифікували за допомогою ДНК-тестів, бо списки померлих та нумерація поховань велися “як прийдеться”. Частина людей були поховані як “неідентифіковані особи”.

Вересень 2022 року став ковтоком свіжого повітря для тих людей, що залишалися в понівеченому місті. У результаті блискучого контрнаступу Збройних сил України в Харківській області серед інших населених пунктів було звільнено й Ізюм.



Окупанти пішли, забравши із собою більшість зрадників, які засвітилися під час їхнього хазяйнування в місті.

Місто почало відновлюватись, але навіть зараз, через три роки після цих подій обличчя Ізюма досі має шрами від “руського міру”.



Ці шрами залишилися не тільки на вулицях міста, а й докорінно змінили внутрішній світ людей. І серед іншого в цьому світі з'явилося нове визначення – “тимчасово переміщені особи”.

Мешканці Донецької та Луганської областей, Криму із 2014 року добре знають, що таке бути переселенцем. На жаль, у 2022 році це явище торкнулося величезної кількості людей вже в інших регіонах України.

Мешканці тих областей, в які прийшла повномасштабна війна, змушені були масово кидати свої оселі, переміщуючись в більш безпечні західні та центральні регіони, іноді навіть не маючи речей першої потреби.

Станом на червень 2025 року, за даними [Укрінформу](#), в Україні зареєстровано 4.8 млн внутрішньо переміщених осіб. Незареєстрованих – ще близько двох мільйонів. Виплати від держави із них отримують лише 1.5 млн.

За даними [звіту UNICEF за 2024 рік](#), в Україні нараховується близько 906 тисяч дітей-переселенців. Ще близько 700 тисяч живуть на окупованих територіях та в зоні активних бойових дій.

Цифри вражають. Але в цій статистиці прихована й інша проблема. Проблема тих, хто відмовляється покидати власні домівки заради безпеки. Ці люди, деякою мірою стигматизовані суспільством, тримаються до останнього, іноді аж поки волонтери ледь не силком витягують їх з руїн власних осель.

Що змушує їх ризикувати життям, лишаючись під обстрілами?

Сьогодні ми вирішили поспілкуватися про життя в прифронтовому місті із місцевою мешканкою Ганною Борисівною.

Їй 92 роки, переважну більшість яких вона прожила в старенькій “сталінці” неподалік приладобудівного заводу, на якому пропрацювала практично все життя.

Підіймаємось на третій поверх. Ганна Борисівна зустрічає нас привітно і тепло.

- Проходьте, сідайте. Я зараз мало рухаюсь. Бачите? – показує ноги – це наслідки 42 року.

- А що трапилось у 42 році?

- Коли нас евакуювали в Рубіжне, морози були до 40 градусів. Снігу було... А в мене черевики були такі: подошва дерев'яна, а верх парусиновий. Уявляєте? А мені було 9 років. Частину дороги йшли пішки. Ось трохи і відморозила. Мене потім тиждень рятували (сміється). Намазували самогоном, та завертали в ковдру. Якось то вже й вижила. А зараз кістки нагадують.

- У 22 році, в березні, ви лишились в Ізюмі?

- Так, я була тут. Коли розпочалися обстріли, ми із сином Колею, як і всі, спустилися у підвал. Коля з дитинства хворів, в нього була епілепсія та ДЦП, то від нервів в підвалі в нього почався приступ. Сусіди бодай як допомогли, але ж Коля був масивної тілобудови, то після того, як ми повернулись до квартири, ми більше в підвал ніколи не спускались.

- Чим для вас запам'ятався березень 22 року?

- Березень 22 року видався дуже холодним. Було до -15. Куталися в ковдри. Я дуже вдячна сусідам, які допомагали. В нас поруч є басейн, який практично повністю відремонтували перед війною, але не встигли запустити. Виявилось, що його встигли наповнити водою. Завдяки цьому в нас була вода.

Я пережила Другу світову війну, тому все життя була трохи запасливою. В мене був запас круп, олії та консервів. Їсти було що. От із ліками було дуже погано. Коли у Колі скінчилися ліки від епілепсії, нам допомогли сусіди по району. В них донька хворіє на епілепсію, то вони віддали нам таблетки, які купляли перед війною.

Її вони не підійшли, а Колі допомогли. Надворі сусіди збудували піч, і готували на ній їжу. Так і виживали.

Одного ранку Тетяна (сусідка) вийшла готувати, а біля неї в кількох метрах впав снаряд. Впав, та не розірвався. Вона навіть не зрозуміла, що сталося.

- Ви зовсім не виходили з квартири в окупації?

- Чому, виходила. В травні нарешилі потеплішало, стало трохи легше. В мене то й гроші були – я не встигла заплатити за опалення, тому гроші лишилися. Але що за них купиш, коли нічого не працює.

- Ви спілкувалися із росіянами?

- Так, десь на початку травня вони до мене приходили. Постукали у двері, я відкрила. Стоять молоді хлопці. Поздоровались. Зайшли, подивились на квартиру, на Колю. Спитали, чи все в нас в порядку. Я їм кажу – який може бути порядок, коли навколо таке коїться? Відповіли – не переживай, бабко, все відремонтуємо. Звичайно, ніхто нічого так і не відремонтував.

- Більше не приходили?

- До нас ні. До чого їм стара баба. Більшість людей з нашого дому виїхали в березні-квітні, то пусті хати вони вскривали, обшукували і перевіряли. Вони шукали чоловіків. Якщо хтось здавався їм підозрілим, забирали із собою.

- Мародерили?

- Ці ні, а інші не гребували. Але наш дім якось це обійшло. В сусідніх домах все геть повиносили, а в нас дві чи три квартири вскрили, і все. В нас брати нічого – майже весь дім одні старики.

- Росіяни щось робили для місцевих?

- Вони намагались показати, що вони нас “звільнили”, що вони нам допомагають. Бувало роздавали консерви, крупи. Але в ці моменти із ними

завжди були люди, які знімали все на відео. Від кого вони нас звільнили? Прийшли, все зруйнували і пішли.

- А як у вас зараз справи?

- Ми отримуємо гуманітарну допомогу. Раніше давали продукти, зараз стали платити гроші. 1200 гривень. Коля помер минулого року. Розтин показав, що в нього була пухлина мозку. Важко одній, але що поробиш? В моєму віці вже багато на що не звертаєш уваги. Останнім часом хворію, але не здаюся. Ось недавно картоплі собі трохи на зиму купила. Поки натягала, то й ноги розболілися. Важко на третій поверх із сумками.

- Ганно Борисівно, як ви вважаєте, чим скінчиться ця війна?

- Розумієте, кажуть, в нас все почалося у 22 році. А хіба до 22 року війни не було? Скільки вже війна на Донбасі? 11 років! Багато хто навіть не розумів, що там вже йде війна. Люди жили своїм життям, наче в іншому світі. Ми так влаштовані, що поки нас особисто це не торкнеться, ми цього не бачимо. Чим скінчиться? Війни завжди закінчуються перемовинами. Поки не домовляться між собою ті, хто зацікавлений в цій війні, люди будуть гинути. Уявіть, якби в 42 році Гітлера всім світом вмовляли зупинити війну. Вважаєте це б мало якийсь сенс?

- Ізюм зараз прифронтове місто. Вам не страшно? Якщо знову буде ризик окупації, ви будете евакуюватись, чи знову лишитесь тут?

- Я прожила 92 роки. Якщо, дасть бог, доживу до весни, буде 93. Я пережила Другу світову війну, минулого року втратила сина. Мені в цьому житті вже нічого не страшно. Якщо така доля буде, щоб загинути.. Ну, значить, така доля. Нікуди я їхати не збираюсь.



Прощаючись із Ганною Борисівною, не покидає трохи дивне відчуття. Розуміння того, що люди в прифронтовій зоні наче трохи зачаровані. Спілкуючись із іншими мешканцями Ізюму, доволі часто доводиться чути таку саму точку зору, та й практика тих міст, що вже знищені ворогом, показує, що існує великий відсоток людей, які нівелюють вартість свого життя.

Люди, навіть ті, яким довелося побачити жахи окупації, не розуміють повною мірою тих ризиків, які несуть повноцінні бойові дії на території міста.

Доволі влучний аналіз того, [як змінюється життя в місті в залежності від наближення фронту](#), опублікував на своїй сторінці в Facebook військовий Дмитро Дьомшин.

Фаза 1 – фронт за 50-70 кілометрів від міста.

Місто живе та квітне. Масово прибувають військові та багато тиловиків. Черги на Новій Пошті, всюди можна потрапити лише по запису. Вартість оренди квартир злітає в космос. Це період, коли в економіку міста заливають стільки грошей, скільки воно ніколи не бачило. Відкриваються суши-бари, кав'ярні, грумінг салони, продуктові магазини тощо.

Фаза 2 – фронт наближається до 35-40 кілометрів.

Більшість тилових підрозділів знімається з місця, натомість прибувають бойові частини. Разом із тиловиками йде ритейл, лишаючи весь ринок місцевим підприємцям. Дрібний бізнес та продуктові магазини отримують шалені прибутки, хоча товар доставляти доводиться вже із РЕБами.

По місту починає прилітати активніше, але поки здебільшого по посадках та промзоні, тож місцеві особливо на це поки не зважають.

Місцева влада пилить бюджет, бо грошей вистачає. Саме час саджати клумби, робити розмітку, освітлення, та відновлювати зруйновані будівлі.

Фаза 3 – фронт за 20-30 кілометрів.

Життя стає дедалі небезпечним – удари по місту частішають. На вулицях з'являються FPV дрони. Акценти ударів зміщуються із військових об'єктів на цивільні. СТО, Нова Пошта, автомагазини. Більшість мешканців виїжджають, лишаються здебільшого пенсіонери та ті, хто ще не покинув місто за якихось обставин. Військових в місті меншає.

Фаза 4 – фронт вже за 15-20 кілометрів.

Прильотів стає ще більше. Світло вже ніхто не ремонтує, потроху зникає мобільний зв'язок, FPV на вулицях вже особливо нікого не дивують. Переважна більшість магазинів вже не працює, а на парковках вже з'являються спалені автівки, які нікому прибрати.

Військові практично зникають з міста, а біля магазинів зупиняються лише при “виході”, або по дорозі назад.

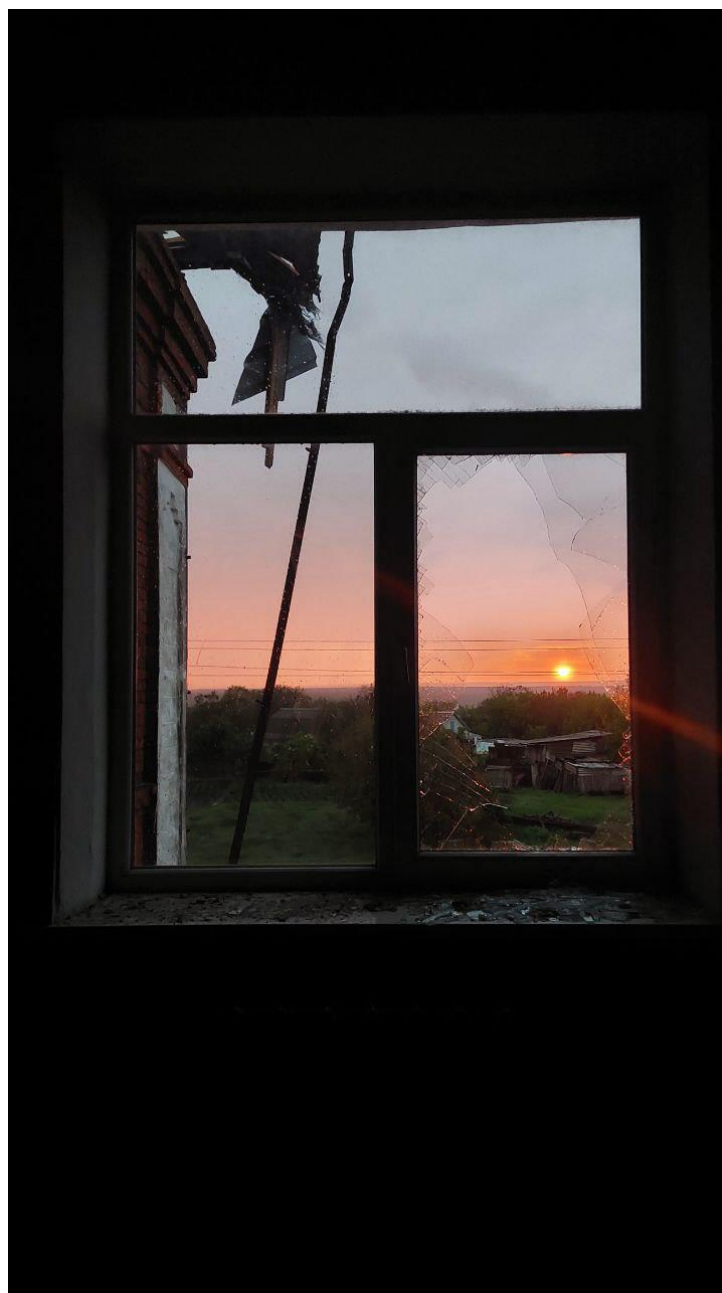
Фаза 5 – фронт за 5-10 кілометрів.

Ворог починає зносити місто КАБами, ракетами, РСЗВ та артилерією. Більшість з тих, хто лишився, починає розуміти, що те, що немає куди їхати, вже не так і важливо – головне втекти. Когось вивозять волонтери, когось під обстрілами евакуює поліція, а хтось вже нікуди не їде, бо похований під завалами свого дому.

З часом в місто починають просочуватися ворожі групи, намагаючись закріпитися та знайти укриття, і тоді розпочинається наша черга зносити всі можливі “схованки”. Всі будинки, сараї, погреба та підвали.

Іноді в умовах міста фронт рухається по декілька разів то в одну то в іншу сторону, що додає руйнувань.

Через декілька місяців місто стає відносно безпечним, якщо такий вислів можна застосовувати до населених пунктів, які окуповані росіянами. Настає час грабувати та гвалтувати, але вже нема кого та нема чого. Місто зникає. Немає придатних до житла будинків, немає інфраструктури, немає доріг, електрики, води та газопостачання. Деякі міста (наприклад, Попасну) виключають зі списків населених пунктів, бо відновленню вони не підлягають. Єдине, що можна робити в цих містах, це збирати металобрухт, який може вибухнути в руках.



Право на життя є фундаментальним правом як в міжнародному праві, так і в правовій системі будь-якої країни. Це безумовне право кожної людини.

На жаль, у відкритому доступі відсутні дані по загиблих цивільних саме у прифронтових містах та селах. Це зумовлено не тільки безпековим аспектом, але й тим, що в зоні ведення бойових дій, в умовах, коли місто кожен день атакується ворогом, а вулиці майже безперервно патрулюються ворожими FPV, робота медиків паралізується.

Але за даними звіту [UNHR](#), станом на лютий 2025 року в Україні підтверджено 12 654 загиблих цивільних, ще 29 392 поранених. Зазначається, що ці цифри не є точними, а реальна кількість загиблих та поранених може бути вищою.

Що стосується 2025 року, то він є «рекордним» за кількістю загиблих. До прикладу, в квітні, за даними UNHR, загинуло 209 людей, в червні – 232, а [в липні – 286](#).

Здебільшого першу допомогу в містах та селах в зоні ведення бойових дій люди отримують, якщо поряд присутні військові, тож вести адекватну статистику в таких містах не є можливим, а військові адміністрації не завжди навіть отримують інформацію про загиблих та поранених.

Саме такою була ситуація в Ізюмі в березні 2022 року. Прикладом такого міста сьогодні є Костянтинівка, що на Донеччині. Через близькість до лінії зіткнення (на момент написання матеріалу 9 кілометрів) життя в місті повністю паралізоване. Комунальні служби відсутні, магазини не працюють, місцеві, що досі залишаються в місті, позбавлені можливості виїхати.

Кожного дня волонтери та поліція, щохвилини ризикуючи власним життям, займаються евакуацією тих, кому досі вдалося лишитися живим.

На сьогодні соціальним завданням кожного з нас є обов'язок довести до рідних, близьких та знайомих, що знаходяться біля фронту важливість своєчасної евакуації з небезпечних територій.

Це питання не лише особистого життя людини, це питання також життя волонтерів, які намагатимуться допомогти евакуювати тих, хто вважає, що йому вдасться вижити у тумані війни, коли норми гуманітарного права фактично не працюють, а цінність людського життя нівельована ворогом.

Автор: Олег Толстов

Автор Фото: Олег Толстов