

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

КАЧАК ХРИСТИНА ІВАНІВНА

УДК 811.112.2'44:82-92.09]:070-028.21](043.5)

МЕДІЙНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНО-РЕПОРТАЖНОГО ТЕКСТУ

035 – Філологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ Х. І. Качак

Науковий керівник: **Маценка Світлана Павлівна**, доктор філологічних наук, професор

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Качак Х. І. Медійність літературно-репортажного тексту. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – Філологія (галузь знань 03 – Гуманітарні науки). – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2025.

У дисертації досліджено медійність літературно-репортажного тексту як комплексну властивість, що сформувалася в процесі історичного розвитку типу тексту між літературою та журналістикою і виявляється в поєднанні різних медійних одиниць. Для її аналізу запропоновано теоретичний інструментарій, заснований на концептах медіума, інтермедіальності та мультимедійності, що дозволяє виявляти й класифікувати ключові медійні властивості літературно-репортажного тексту: візуальність, що постає у формах фотографічності та картографічності, звучність, – визначено способи їхньої мовної реалізації та вплив на сприйняття тексту. Як інтермедіальні феномени літературно-репортажного тексту розглянуто докуфікційність та гіпертекстуальність. Показано, що медійні властивості можна класифікувати як типологічну ознаку літературного репортажу, що розширює його дефініцію та дозволяє врахувати інтермедіальні й мультимедійні характеристики. Окреслено тенденцію до медійної гібридизації цього типу тексту, яка виявляється в нових форматах, зокрема комікс-репортажах і цифрових лонгформах, що поєднують мову із іншими знаковими системами. З'ясовано, що гібридна природа літературного репортажу в сучасних умовах трансформується в медійну гібридність, що забезпечує цьому формату гнучкість, адаптивність та конкурентоспроможність у цифровізованому світі.

Дослідження актуальне, оскільки сприяє уточненню визначення літературного репортажу з урахуванням сучасних комунікативних практик,

розширює наукову дискусію про тип тексту й артикулює проблему трансформації текстуальності в умовах цифрових медіа.

Об'єктом дослідження є новітній німецькомовний літературний репортаж як гібридний тип тексту. Емпіричною базою стали вибрані тексти сучасних авторів, що дозволяють дослідити поєднання класичних журналістських і літературних технік із медійними елементами. До корпусу дослідження включено також комікс-репортажі та мультимедійні лонгформи, аналіз яких сприяє простеженню тенденцій розвитку репортажного тексту.

Багатоаспектність об'єкта дослідження зумовила застосування мультиметодичного підходу. Теоретичне підґрунтя становлять концепції медійності та інтермедіальності, які доповнено структурно-семіотичним і стилістичним аналізом у поєднанні з когнітивно-рецептивним методом. Вибір конкретних методів визначено характером медійних властивостей тексту. Так, дослідження візуальності поєднує наратологічний аналіз із методом уважного читання (close reading), а картографічності – спирається на наратологічні засади, теорію референційних систем та часопросторовий аналіз, доповнений текстуальним аналізом. Аналіз звучності здійснено із застосуванням фоностилістичних підходів та дискурс-аналізу усної мови. Докуфікційність вивчено за допомогою наратологічного й лінгвостилістичного підходів. Дослідження медійності комікс-репортажів спирається на поєднання іконографічного та лінгвостилістичного аналізу, тоді як гіпертекстуальність осмислюється крізь призму гіпертекстової моделі читання.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше літературно-репортажний текст розглянуто крізь призму теорій медійності та інтермедіальності, що дало змогу виявити його медійні властивості, здійснити їхню класифікацію та проаналізувати вплив медійних елементів на рецепцію тексту. У дослідженні продемонстровано тенденції розвитку літературного репортажу та констатовано посилення орієнтації на мультимедійність у сучасних зразках цього типу тексту.

Теоретична цінність роботи визначається застосуванням нових концептуальних і методологічних категорій до аналізу літературного репортажу. Враховуючи міждисциплінарний характер дослідження, здійснено теоретичне осмислення медійних властивостей тексту: візуальності, звучності, докуфікційності та гіпертекстуальності. Ґрунтовне опрацювання наукових підходів до дослідження інтермедіальності та медійності, а також розроблений на цій основі дослідницький інструментарій доповнюють методологію аналізу текстів з подібними характеристиками.

Матеріали дисертації будуть корисними при викладанні курсів «Інтермедіальність у літературі», «Інтермедіальний аспект художньої прози», «Німецькомовний літературний репортаж». Цінними напрацювання будуть і для практичної діяльності письменників, журналістів, редакторів, медіа-аналітиків, оскільки можуть запропонувати методологічну підтримку при створенні або оцінці репортажних матеріалів з урахуванням їхнього інтермедіального виміру.

До структури дисертації входять вступ, чотири розділи з висновками до кожного, загальні висновки, список використаної літератури та додатки.

Перший розділ дисертації присвячено аналізу генези літературного репортажу як гібридної форми на межі літератури та журналістики. Встановлено, що формування репортажного тексту зумовили дві традиції: літературна (просвітницькі та сентиментальні тревелоги) й журналістська (свідчення очевидців). Обґрунтовано необхідність розрізнення літературного та журналістського репортажу. З огляду на об'єкт дослідження простежено еволюцію німецькомовного літературно-репортажного тексту, зокрема його перші прояви у творчості Генріха Гейне, його функціональність в епоху « нової предметності ». Висвітлено внесок Егона Ервіна Кіша, Йозефа Рота та Макса Вінтера, завдяки яким літературний репортаж інтенсивно розвивався, а також окреслено історичні умови, які зумовили припинення його використання в часи Третього рейху. Розглянуто літературні репортажі від 1960-х років до сучасності, підтверджено актуальність типу тексту наявністю як друкованих, так і цифрових його форм, а також інституційною підтримкою у вигляді премій за написання

літературних репортажів. Здійснено огляд національних шкіл літературного репортажу: американської, польської та української. Показано, що літературно-репортажний текст формувався поступово, перебуваючи під впливом історичного контексту та соціальних подій, які визначали його характерні ознаки. Підсумовано необхідність вироблення підходів до аналізу літературного репортажу як типу тексту з урахуванням його медійних властивостей.

У другому розділі увагу зосереджено на формуванні комплексної теоретичної основи для аналізу медійності літературного репортажу. Через звернення до жорсткої та м'якої теорій медійності виокремлено поняття *медіума* як засобу репрезентації, що визначає форму, спосіб існування, сприйняття змісту, реалізуючись у його знаково-матеріальній формі, та окреслено його ключові категорії. Проаналізовано теорію медійності мови, де мова постає як медіум завдяки своїй транскриптивності, а також медійність літературного тексту, що дозволяє осмислити його як поліфункціональний простір перетину й взаємодії різних медіа. Завдяки класифікаціям інтермедіальних зв'язків, запропонованих Іриною О. Раєвскі, Єнсом Шретером та Юргеном Е. Мюллером, сформовано інструментарій для аналізу реалізації цих зв'язків у літературно-репортажному тексті.

Визначено та концептуалізовано ключові медійні властивості літературного репортажу: візуальність у формах фотографічності та картографічності, а також звучність. З'ясовано, що вони функціонують як на рівні мовної репрезентації, так і у формі безпосередньої присутності іншого медіума в тексті. Як інтермедіальні явища висвітлено поєднання документального та фікційного, яке розглядається як специфічна особливість літературного репортажу, а також гіпертекст, що є актуальним для аналізу цифрових зразків репортажу. У цій частині представлено корпус дослідження та сформовано методологічну основу, яка дозволяє ідентифікувати медійні елементи в літературному репортажі та охарактеризувати їхню функціональну палітру.

У третьому розділі представлено результати дослідження медійних властивостей текстів корпусу. Встановлено, що фотографічність реалізується через інтеграцію у літературний репортаж фотографій, які мають значне смислове навантаження та здатні формувати власний наратив. Візуальний медіум фотографій може транслюватися через мовну транскрипцію, або ж мова може відтворювати принципи фотографічної фіксації та кадрування. Це демонструє прояви таких інтермедіальних явищ, як медіакомбінація та інтермедіальні референції (у формі експліцитної згадки системи та транспозиції). Функцію просторової орієнтації та когнітивної навігації виконує картографічна складова. Вона знаходить свій прояв у внутрішніх картах текстового світу, а також реалізується через мовне мапування, яке в роботі проаналізовано крізь призму теорій референційних систем. Описано ключові способи реалізації звучності, зокрема через відтворення шумів, мовленнєвої поведінки персонажів, ритмічні структури, звукові метафори та ониматопеї, що активізують аудіальний канал та емоційно-комунікативний ефект тексту. З огляду на структуру тексту, формальні та внутрішні ознаки, що охоплюють три рівні (безпосередньої присутності автора, персонажів і документальний), проаналізовано співвідношення фікційного та документального в літературному репортажі. Встановлено, що вони діють синергічно, збагачують глибину тексту та конституують його специфічну інтермедіальну природу.

З метою окреслення тенденцій розвитку сучасного репортажного тексту та простеження трансформацій гібридної природи літературного репортажу в четвертому розділі проаналізовано нові журналістські формати. Дослідження комікс-репортажів засвідчило, що їхня здатність доступно репрезентувати складні явища, поєднуючи текст і зображення як сталу медіакомбінацію, зумовлює зростання читацької зацікавленості. Констатовано, що візуальний вимір таких текстів розширюється завдяки композиції кадрів та типографічному оформленню, а звучність формується через графічне відтворення звуків, використання шрифтів, форми й контурів літер, їхнє просторове розташування у межах кадру.

Принципи функціонування мультимедійного лонгформу розглянуто на прикладі проєкту «The New York Times» – «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek». Встановлено критерії якості таких текстів. Подальший аналіз німецькомовних зразків засвідчив їхню високу медійну насиченість та нелінійність завдяки інтеграції гіпертекстових елементів. З'ясовано, що мультимедійний лонгформ узгоджується з потребами сучасного медійного середовища і водночас змінює статус читача, залучаючи його до інтерактивної взаємодії з текстом.

Ключові слова: літературний репортаж, медійність, інтермедіальність, медійний дискурс, комунікація, тип тексту, лінгвістика тексту, жанр, наратологія, візуальність, звучність, художнє і документальне, гіпертекст, німецька мова, німецька література.

ABSTRACT

Kachak Kh. I. Mediality of the Literary Reportage Text. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation for obtaining the scholarly degree of Doctor of Philosophy in Specialty 035 – Philology (Knowledge Field 03 – Humanities). – Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 2025.

The dissertation examines the mediality of literary reportage texts as a complex property that has developed in the course of the historical evolution of this text type between literature and journalism and manifests itself in the combination of various media units. For its analysis, a theoretical toolkit based on the concepts of medium, intermediality, and multimedia is proposed. This allows to identify and classify the key media properties of a literary reportage text: visuality, which appears in the forms of photography and cartography, sonority - the methods of their linguistic implementation and the impact on the perception of the text are determined. Docuficity and hypertextuality are considered as intermedia phenomena of a literary reportage text. It is shown that media properties can be classified as a typological feature of literary reportage, which broadens its definition and allows for intermedia and multimedia characteristics to be taken into account. The tendency towards media hybridisation of this text type is outlined, which manifests itself in new formats, in particular comic reports and digital long forms that combine language with other sign systems. It has been established that the hybrid nature of literary reportage in modern conditions is transformed into media hybridity, which provides this format with flexibility, adaptability and competitiveness in the digitalised world.

The study is relevant as it contributes to clarifying the definition of literary reportage, taking into account contemporary communication practices. Furthermore, it broadens the academic discussion on the type of text, and articulates the problem of the transformation of textuality in the context of digital media.

The object of the study is the latest German-language literary reportage as a hybrid text type. The empirical basis consists of selected texts by contemporary

authors, which allow us to examine the combination of classical journalistic and literary techniques with media elements. The research includes comic reportages and multimedia long forms, the analysis of which helps track trends in the development of a reportage text.

The multifaceted nature of the research object led to the use of a multi-method approach. The theoretical basis is formed by the concepts of mediality and intermediality, which are supplemented by structural-semiotic and stylistic analysis in combination with the cognitive-receptive method. The choice of the methods is determined by the nature of the media properties of the text. Thus, the study of visuality combines narratological analysis with the method of close reading, while the study of cartographicity is based on narratological principles, the theory of reference systems and space-time analysis, supplemented by textual analysis. The analysis of sonority is carried out using phonostylistic approaches and discourse analysis of a spoken language. Docuficity is studied by using narratological and linguostylistic approaches. The study of the mediality of comic reportages is based on the combination of iconographic and linguo-stylistic analysis, while hypertextuality is understood through the prism of the hypertextual model of reading.

The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time, literary reportage is examined through the lens of mediality and intermediality theories. This approach enables to identify and classify its media properties, as well as analyse the impact of media elements on text reception. The study also outlines current trends in the evolution of literary reportage, with particular attention to the growing integration of multimedia in contemporary examples of this genre.

The theoretical value of the work is determined by the application of new conceptual and methodological categories to the analysis of literary reportage. Given the interdisciplinary nature of the study, the text's media properties: visuality, sonority, docufictionality, and hypertextuality, –have been theoretically conceptualised. A comprehensive review of scholarly approaches to intermediality and mediality, along with the research tools developed on this basis, provides the methodological framework for analysing texts that share these characteristics.

The materials of the dissertation may be applied in teaching courses such as «Intermediality in Literature», «Intermedial Dimension of Literary Prose», and «German-Language Literary Reportage». The findings are also of practical value for writers, journalists, editors, and media analysts, as they offer methodological support for the creation and evaluation of reportage texts with attention to their intermedial dimension.

The dissertation is structured as follows: an introduction, four chapters (each with concluding remarks), general conclusions, a list of references, and appendices.

The first chapter is devoted to analysing the genesis of literary reportage as a hybrid form on the borderline between literature and journalism. The formation of reportage texts has been shown to be shaped by two traditions: literary (educational and sentimental travelogues) and journalistic (eyewitness statement). The necessity of distinguishing between literary and journalistic reportage is substantiated. Considering the object of the research, the evolution of German-language literary reportage texts is traced, in particular its first manifestations in the works of Heinrich Heine and its functionality in the era of «new objectivity». The contribution of Egon Erwin Kisch, Joseph Roth and Max Winter, due to who literary reportage developed intensively, is highlighted, and the historical conditions that led to its discontinuation during the Third Reich are outlined. The thesis examines literary reportage from the 1960s to the present. Its relevance is confirmed by its presence in both print and digital formats, as well as by institutional recognition through literary reportage awards. An overview of national traditions of literary reportage is provided, including the American, Polish, and Ukrainian schools. The study demonstrates that literary reportage evolved gradually under the influence of historical contexts and social events, which shaped its distinctive features. The need for analytical approaches to literary reportage as a text type, with particular attention to its media properties, is also emphasized.

The second chapter focuses on the formation of a comprehensive theoretical framework for analysing the mediality of literary reportage. By referring to hard and soft media theories, the concept of the medium as a means of representation is highlighted, which determines the form, mode of existence, and perception of content,

realising itself in its symbolic and material form, and its key categories are outlined. The theory of the mediality of the language is examined, in which the language functions as a medium by virtue of its transcribability. The mediality of literary texts is also considered, allowing them to be understood as multifunctional spaces of intersection and interaction between different media. Building on the classifications of intermedial relations proposed by Irina O. Rajewsky, Jens Schröter, and Jürgen E. Müller, an analytical toolkit has been developed for exploring how these connections are realized in literary reportage texts.

The key media properties of literary reportage have been identified and conceptualized: *visuality*, manifested in the forms of photography and cartography, and *sonority*. These properties function both at the level of linguistic representation and through the direct incorporation of other media into the text. The interplay of documentary and fictional modes, regarded as a distinctive feature of literary reportage, as well as *hypertext*, which is particularly relevant for the analysis of digital reportage, are examined as intermedial phenomena. This section also introduces the research body and establishes a methodological framework for identifying media elements in literary reportage and for characterizing their functional spectrum.

In the third chapter, the results of the analysis of the media properties of the corpus texts are presented. It has been established that *photographicity* is realised through the integration of photographs into literary reportage. There they acquire significant semantic weight and are capable of constructing their own narrative. The visual medium of photography may be transcribed linguistically, or the language itself may reproduce the principles of photographic fixation and framing. This demonstrates the manifestations of such intermedial phenomena as media combination and intermedial references (in the form of explicit system references and transposition). The function of spatial orientation and cognitive navigation is fulfilled by the cartographic dimension, which is reflected in the internal maps of the textual world, as well as through linguistic mapping, analysed in this study through the prism of theories of referential systems. Key modes of realising *sonority* are described, in particular through the reproduction of noises, the characters' speech behaviour, rhythmic

structures, sound metaphors, and onomatopoeia, which activate the auditory channel and enhance the emotional-communicative effect of the text. With regard to textual structure, formal features, and intrinsic characteristics encompassing three levels (direct presence of the author, characters, and the documentary level), the correlation between fictional and documentary elements in literary reportage is analysed. It has been demonstrated that these elements act synergistically, enriching the depth of the text and constituting its specific intermedial nature.

In order to outline the trends in the development of contemporary reportage texts and to trace the transformations of the hybrid nature of literary reportage, the fourth chapter analyses new journalistic formats. The study of comic reportages has shown that their ability to represent complex phenomena in an accessible way, by combining text and image as a stable media combination, determines the growing interest of readers. It has been recognized that the visual dimension of such texts is expanded through frame composition and typographic design, while sonority is shaped through the graphic sound reproduction, the use of fonts, the form and contours of letters, their spatial arrangement within the frame.

The principles of functioning of the multimedia longform are examined on the example of «The New York Times» project «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek». The quality criteria of such texts have been defined. Further analysis of German-language samples demonstrated the high media richness of this type of text and its nonlinearity due to the integration of hypertext elements. It has been revealed that the multimedia longform corresponds to the needs of the contemporary media environment and at the same time changes the status of the reader by involving them in interactive engagement with the text.

Keywords: literary reportage, mediality, intermediality, media discourse, communication, text type, text linguistics, genre, narratology, visuality, photographicity, cartographicity, sonority, fictional and factual, hypertext, German language, German literature.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1) статті у наукових фахових виданнях України:

1. Качак Х. І. Референційні системи на позначення місця у літературному репортажі “Ліс історії – у Готше/Кочев’є” Карла-Маркуса Гауса. *Іноземна філологія*. 2022. Вип. 135. С. 146-157.
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2022.135.3814>
2. Качак Х. І. Досвід втечі у літературному репортажі. *Нова філологія*. 2022. Вип. 88. С. 31-36. DOI: <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2022-88-5>
3. Качак Х. І. Оповідна перспектива у літературному репортажі “Davon war nie die Rede, das war nie im Gespräch...” Мартіна Поллака. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 29, т. 1. С. 143-149.
DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.1.26>
4. Качак Х. І. Конструювання реальності в літературному репортажі: фікційний вимір документального. *Питання літературознавства*. 2024. Вип. 110. С. 218-238. DOI: <http://doi.org/10.31861/pytlit2024.110.218>

2) статті в іноземних фахових виданнях, що індексуються в наукометричній базі даних Scopus:

1. Kachak Kh. Foto und Text: Medienkombination in der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ von Karl-Markus Gauß. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*. 2024. Vol. 52. S. 17-31. DOI: <https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1540960>
2. Kachak Kh. Literarische Reportage aus dem medientheoretischen Blickwinkel. *Linguistische Treffen in Wrocław*. 2025. Vol. 27. S. 339-353.
DOI: <https://doi.org/10.23817/lingtreff.27-21>

3) статті в інших іноземних виданнях

1. Kachak Kh. Funktionalität der Orte in den literarischen Reportagen von Karl Markus Gauß. *Verbindungen II: Deutsch-ukrainische Germanistiken im weiteren Dialog* / Hrsg. Ivanytska M., Materynska O., Rothstein B. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2024. S. 39-52

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Качак Х. І. Німецькомовний літературний репортаж: гібридність і проблема дефініції. *XII Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст.»*: матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань, Львів, 28-29 жовтня 2021 р. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 77-80.
2. Качак Х. І. Специфіка літературного репортажу Йозефа Рота. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік, Львів, 3-4 лютого 2022 р. Львів : ПАІС, 2022. С. 105-108.
3. Kachak Kh. Autorenpräsenz in den literarischen Reportagen am Beispiel von Egon Erwin Kisch. *Долаємо кордони разом з німецькою мовою = Mit der deutschen Sprache gemeinsam Grenzen überwinden* : Матеріали XXIX Міжнар. наук.-практ. конф. Асоціації українських германістів, Львів, 23 вересня 2022 р. Львів : ПАІС, 2022. С. 50-52.
4. Качак Х. І. Досвід втечі у літературному репортажі. *Іноземна філологія у XXI столітті* : Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті». Запоріжжя : ЗНУ, 2022. С. 67-71.
5. Качак Х. І. Medialität der Sprache. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік, Львів, 2-3 лютого 2023 р. Рівне : Волин. обереги, 2023. С. 76-78.

6. Качак Х. І. Картографія як медійний феномен у літературному репортажі. *„Літати небом. Жити на землі“. Геополітичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень* : Матеріали Міжнародної наукової конференції, 28-29 вересня 2023 р./ ред. кол. О. П. Новик, О. Д. Харлан. Бердянськ : БДПУ, 2023. С. 49–52.
7. Kachak Kh. Text-Bild-Beziehungen in der literarischen Reportage. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2023 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2023 рік, Львів, 1-2 лютого 2024 р. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. С. 124-127.
8. Качак Х. І. Фікційний компонент реальності у літературному репортажі. *Художній потенціал нефікційної літератури* : матеріали ХІХ Міжнародної літературознавчої конференції, Чернівці, 25-26 жовтня 2024 р. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2024. С. 15-18.
9. Качак Х. І. Медійність літературного репортажу: від класичного тексту до мультимедійного досвіду. *Лінгволітературознавчі студії: інтерфілологічний аспект* : матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 21-22 листопада 2024 р. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. С. 82-87.
10. Качак Х. І. Звучність як медійна властивість літературного репортажу. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік, Львів, 7 лютого 2025 р. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. С. 171-173.
11. Качак Х. І. Комікс-репортажі: світ крізь призму графічного сторітелінгу. *Лінгвістика і виклики сучасного світу: перетинаючи дослідницькі кордони* = *Linguistics and the challenges of the present-day world: crossing disciplinary boundaries* : матеріали ІV Міжнародної конференції факультету

лінгвістики спільно з Українською асоціацією когнітивної лінгвістики і поетики (УАКЛіП), Київ, 22-23 травня 2025 р. Київ: КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2025. С. 83.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ І. ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕПОРТАЖ: ГЕНЕЗА, УСТАЛЕНІ ПРАКТИКИ, ЖАНР vs. ТИП ТЕКСТУ	31
1.1. Літературний репортаж: особливості гібридного жанру між літературою та публіцистикою	31
1.2. Теоретичний контекст генези репортажного тексту.....	33
1.2.1. Походження репортажу: Геродот, паломницька література та годоепорика.....	33
1.2.2. Просвітницькі та сентиментальні тревелоги XVIII століття.....	35
1.2.3. Свідчення очевидців.....	37
1.2.4. Літературний репортаж: різновид журналістського репортажу чи самостійна форма?	38
1.3. Історія та розвиток німецькомовного літературного репортажу	40
1.3.1. Перші кроки літературного репортажу – Генріх Гейне.....	41
1.3.2. Репортаж і «нова предметність»	44
1.3.3. Емансипація жанру: Егон Ервін Кіш, Йозеф Рот та інші	45
1.3.4. Літературний репортаж у Третньому Рейху.....	48
1.3.5. Літературний репортаж від 1960-х до наших днів: огляд	50
1.4. Школа літературного репортажу в Україні та світі	52
1.4.1. Літературна журналістика у США та її вплив на німецькомовний літературний репортаж	53
1.4.2. Польська школа літературного репортажу.....	54
1.4.3. Літературний репортаж в Україні.....	57
1.5. Жанрова та типологічна перспективи: аналітична оптика дослідження літературного репортажу.....	59
Висновки до розділу I.....	62
РОЗДІЛ ІІ. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО РЕПОРТАЖУ: МЕДІЙНІСТЬ ТЕКСТУ	65
2.1. Поняття «медіум» та концепція медійності в інтердисциплінарному контексті	65
2.1.1. Медійність мови.....	72

2.1.2. Медійність літературного тексту	78
2.2. Феномен інтермедіальності. Система інтермедіальних зв'язків	81
2.3. Медійні властивості тексту	89
2.3.1. Візуальність.....	90
2.3.1.1. Фотографічність.....	93
2.3.1.2. Картографічність	97
2.3.2. Звучність	105
2.3.3. Докуфікційність як інтермедіальне явище	108
2.3.4. Гіпертекстуальність.....	116
2.4. Корпус дослідження	120
2.5. Методологія дослідження.....	122
Висновки розділу II.....	131
РОЗДІЛ III. СУЧАСНИЙ НІМЕЦЬКОМОВНИЙ ЛІТЕРАТУРНО-РЕПОРТАЖНИЙ ТЕКСТ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН	135
3.1. Фото і текст: медіакомбінація у літературно-репортажних текстах	135
3.2. Фотографічність репортажного письма.....	143
3.3. Карта у літературному репортажі	148
3.4. Текст як навігатор	150
3.5. Текстова звучність	161
3.6. Інтермедіальний контакт фікційного та документального у літературному репортажі.....	167
Висновки до розділу III	177
РОЗДІЛ IV. ТЕКСТ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПОЄДНАННЯ: МУЛЬТИМЕДІЙНІ ФОРМИ РЕПОРТАЖНОГО ПИСЬМА.....	181
4.1. Комікс-репортажі: світ крізь призму графічного сторітелінгу.....	182
4.2. «Snowfall»-ефект: мультимедійний лонгформ як інноваційний формат репортажу	189
4.2.1. Мультимедійний репортаж «100 Jahre Tour de France»: особливості структури та медіаінтеграції	198
4.2.2. Інтермедіальна репрезентація історичної пам'яті у репортажі «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie».....	201
Висновки до розділу IV	207

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	222
ДОДАТКИ	242

ВСТУП

Інтенсивні трансформації сучасного медіапростору та дедалі активніша медіатизація суспільного життя безпосередньо впливають на функціонування традиційних форм культурної комунікації, змінюючи способи створення, поширення та сприйняття текстів. Ці процеси позначаються, зокрема, на літературі й журналістиці, які дедалі частіше взаємодіють із мультимедійними форматами та новими каналами передачі інформації. У таких умовах літературний репортаж, який поєднує документальність із художністю, проявляє особливу чутливість до нових медійних реалій, демонструючи тенденцію до інтеграції медійних елементів та адаптації до цифрового середовища при збереженні своїх основних текстотипологічних характеристик. Дослідження медійності літературно-репортажного тексту надає розуміння того, як у ньому реалізуються медійні канали, і який вплив вони мають на формування смислу. Воно також сприяє осучасненню визначення літературного репортажу і робить внесок у наукову дискусію про цей тип тексту. Аналіз в окресленому вимірі важливий і для ширших студій, присвячених трансформації текстуальності у добу цифрових медіа, що зумовлює **актуальність дослідження феномену медійності як складової сучасних інтерфілологічних досліджень**.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять міждисциплінарні студії, що охоплюють як історію та теорію репортажу, так і підходи до аналізу медійності тексту. Важливим підґрунтям стали праці, присвячені дослідженню репортажу у широкому сенсі (Міхаель Галлер, Еміль Довіфат, Ришард Капусцінський), а також журналістські розвідки, зокрема Ганнеса Гааса. На перетині журналістики й літератури концептуальні засади запропонували Том Вулф, Вольфганг Духкович, Тобіас Ебервайн, Гендрік Міхаель, Норман Сімс. Дослідження літературного репортажу спирається на напрацювання Міхаеля Гайслера, Егона Ервіна Кіша, Катеріни Костенцер, Торстена Унгера, а також українських науковців і практиків – Тимофія Гаврилів, Марії Конєвої, Наталії Мочернюк, Лілії Шутяк, Олесі Яремчук.

Осмилення окремих творів і постатей знайшло відображення у працях Андрія Бондара, Тетяни Буйницької, Генріха Нідерера, Бориса Шалагінова, Дітера Шленштедта.

У наукових розвідках, пов'язаних із лінгвістикою тексту й типологією текстів, ключовими є ідеї Вольфганга Гайнеманна, Крістіни Ганзель, Фрідемання Люкса, Гуго Штегера, Тетяни Яхонтової. Питання жанрової специфіки літературного тексту досліджували Клаус Віллі Гемпфер і Горст Штайнмец.

Особливе місце у роботі посідають концепції медійності. Значний внесок у розвиток цієї дискурсивної сфери зробили Уве Вірт, Ернст Гесс-Люттіх, Людвіг Єгер, Коріна Кадуфф, Фрідріх Кіттлер, Сибіллі Кремер, Альберт Кюммель, Петра Леффлер, Юрген Е. Мюллер, Йоахім Пех, Ульріке Фельзінг, Крістіан Штеттер. Ідею медіума як засобу комунікації розвинули Сет Гіддінгс, Ієн Грант, Джон Дові, Кіран Келлі, Маршал Маклуен, Мартін Лістер. До теоретичного підґрунтя також належать філософські роздуми про «медіум» Арістотеля, Фріца Гайдера, Нікласа Лумана.

Теорію медійності мови та літературного тексту розробляли Клаус Бекманн, Анке Боссе, Андреас Бьон, Уве Вірт, Вернер Голлі, Жак Дерріда, Крістіне Домке, Людвіг Єгер, Гвідо Ізекенмаєр, Рюдігер Нутт-Кофот, Сибіллі Кремер, Еріка Лінц, Вольфганг Лукас, а також Дітер Мерш, Юрген Е. Мюллер, Мадлін Подевскі, Роланд Познер, Домінік Шрей.

Дослідження феномену інтермедіальності спирається на праці Вернера Вольфа, Юлії Крістєвої, Ірини Раєвскі, Карла Прюмма, Єнса Шретера.

У контексті осмилення проблеми візуальності важливими є напрацювання Доріс Бахманн-Медік, Оскара Вальцеля, Барбари Зандіг, Штефана Каммера, Готгольда Ефраїма Лессінга, Вільяма Дж. Томаса Мітчелла, Наталії Мочернюк, Валентини Фесенко, Улли Фікс, Ульріха Шмітца. Питання фотографічності й документальної візуальності досліджували Штеффен-Петер Балльштедт, Вальтер Беньямін, Джон Бергер, Анне-Катрін Гілленбах, Гайнц Мандль, Сільві Молітор, Вінфрід Нет, Йоганнес Шніцер. Зважаючи на функціональну специфіку візуальних медіа, у роботі враховано концепцію

локусів пам'яті П'єра Нора, а також підходи до репрезентації минулого, запропоновані Роланом Бартом.

Візуальний вимір літературного репортажу передбачає дослідження медійної картографічності, в контексті якого важливими стали праці, присвячені просторовості текстів Бруно Гіллебранта, Катрін Гайст, Йорга Дьорінга, Нони Копистянської, Германа Маєра, Клаудії Оберраух, Барбари Піатті, Марі-Лор Раян, Анніки Ріхтеріх, Крістіана Саппока, Мішель де Серто, Марлен Френзелт, Роберта Штокгаммера. Лінгвістичні та прагмалінгвістичні підходи до просторової референції базуються на ідеях Карла Бюлера, Йоахима Грабовскі, Катрін Деннерляйн, Стівена Левінсона, Гайнца Фатера. Враховано дослідження отруєних пейзажів Мартіна Поллака. Наратологічний аналіз ґрунтується на теоретичних засадах, закладених у студіях Міке Баль, Вольфа Шміда.

Аналіз акустичних характеристик тексту представлено в працях Ролана Барта, Наталі Бінцек, Софії Варецької, Ольги Воробйової, Брітти Германн, Александера Гонольда, Тіля Дембек, Світлани Маценки, Діани Мельник, Бориса Превішіча, Галини Рудої, Ярини Тарасюк.

Проблему докуфікційності літературного репортажу осмислено з урахуванням наукових досліджень Гельмута Галле, Міхаеля Нігауза, Вільгельма Фюгер, Олесі Яремчук, а також на основі компаративних студій літератури та журналістики Агнес Бідмон, Нільс Вербер, Крістіне Лубколь. Окрему увагу приділено працям про особливості реалізації гіпертекстових стратегій (Уве Вірт, Жерар Женетт, Ернст Гесс-Люттіх, Теодор Голм Нельсон).

Варто підкреслити, що теоретико-методологічна база охоплює й новітні напрями досліджень про комікс-репортаж (Оксана Гудошник, Крістіне Гундерманн, Аугусто Пайм, Джо Сакко), комікс (Марія Івасишин, Микола Савчук), цифровий сторітелінг (Тревіс Воган, Корнелія Вольф, Александер Годулла, Девід Даулінг, Соня Кауте, Клаус Маєр, Єнс Радю).

У роботі використано актуальні визначення ключових понять із словників та наукових термінологічних джерел, а також з достовірних інтернет-ресурсів,

що дозволяє забезпечити сучасний і комплексний підхід до аналізу літературного репортажу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі німецької філології в межах наукової теми «Лінгволітературознавство: текст і твір, стиль і поетика, мова й оповідь, семантика і вираження» (номер державної реєстрації: 0122U001123). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка, протокол № 22/11 від 24.11.2021 року.

Мета роботи – проаналізувати медійні властивості літературно-репортажного тексту, визначити способи їхньої мовної реалізації, з'ясувати вплив медійних компонентів на сприйняття тексту та окреслити тенденції розвитку сучасного літературного репортажу з огляду на його медійну гібридність.

Це зумовило її основні **завдання**, які відображені у структурі дисертації та забезпечують послідовне дослідження медійних властивостей літературно-репортажного тексту:

- встановити особливості літературного репортажу як гібридного жанру між літературою і журналістикою;
- окреслити теоретичний контекст генези репортажного тексту, простеживши його витоки в давніх та новочасних формах (Геродот, паломницькі та сентиментальні тревелоги, свідчення очевидців), а також дослідити історію та розвиток німецькомовного літературного репортажу, від Г. Гейне до сучасності, зокрема період розквіту й емансипації жанру;
- обґрунтувати вибір перспективи дослідження літературного репортажу з огляду на аналіз його медійних властивостей, з цією метою виокремити із сучасних теорій поняття «медіум» та «медійність», релевантні для аналізу літературно-репортажного тексту;
- осмислити проблему медійності мови і медійності літературного тексту;

- охарактеризувати феномен інтермедіальності та виокремити типи інтермедіальних зв'язків;
- дослідити сучасний німецькомовний літературно-репортажний текст як інтермедіальний феномен, простеживши взаємодію тексту й фото, карти, звукових елементів, а також поєднання документального та художнього;
- виявити тенденції розвитку літературно-репортажного тексту, враховуючи особливості нових форм (комікс-репортажу, мультимедійного лонгформу).

Об'єкт дослідження – новітній німецькомовний літературний репортаж як гібридний тип тексту, який в умовах панування сучасних комунікаційних засобів вдається до поєднання класичних журналістських та літературних технік із медійними елементами, забезпечуючи багатоканальний спосіб комунікації та актуалізуючи свій вплив на читача.

Предметом дослідження є медійна текстуальність та інтермедіальна природа літературного репортажу, зокрема способи їхньої реалізації у вербальних, візуальних, аудіальних та інтерактивних компонентах, а також їхній вплив на сприйняття й комунікативно-художню функцію тексту.

Емпіричну базу дослідження становлять новітні німецькомовні літературні репортажі Карла-Маркуса Гауса («Abschied in Heydekrug – Bei den zersplitterten Deutschen Litauens»), «Von Hopgarten nach Smolník – Unterwegs in der Zips», «Die Zeit von Kudrjawka – Auf der Suche nach dem letzten Schwarzmeerdeutschen», «Der Wald der Geschichte – In der Gottschee», «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland», «Die Hundeesser von Svinia»), Мартіна Поллака («Davon war nie die Rede, das war nie im Gespräch...»), Іллі Троянова («Afrika», «Indien», «Asien», «Antarktis», «Bulgarien», «Gebrauchsanweisung für Indien»), Навіда Кермані («Einbruch der Wirklichkeit: Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa», «Ausnahmestand: Reisen in eine beunruhigte Welt», «Entlang den Gräben: Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan»), збірка «Odessa Transfer: Nachrichten vom Schwarzen Meer», комікс-репортажі Райнгарда Кляйнста («Kawergosk 5 Sterne»), Аугусто Пайма («Der freie Platz»),

Габі фон Борстель та Петера Айкмаєра («Liebe deinen Nächsten: auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius»), Адріана Пурвізе («Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer»), Патріка Обергольцера («Games – auf den Spuren der Flüchtenden aus Afghanistan»), мультимедійні лонгформи «100 Jahre Tour de France» та «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie».

Методологічною базою дослідження слугує *інтермедіальна парадигма* в літературознавстві й лінгвістиці, яка уможлиблює акцентування уваги на аспектах розрізнення в репортажному тексті засобів передачі інформації, приналежних до різних систем – художньої літератури і журналістики, організації комунікації за допомогою різних медіа, презентації текстуальних процесів смислотворення і рецептивних моментів його продукування.

Щоб виявити, яким чином у тексті вербально репрезентуються візуальні, аудіальні та просторові характеристики, застосовується *структурно-семіотичний, стилістичний аналіз* у поєднанні з *когнітивно-рецептивним методом* для розкриття механізмів смислотворення. Ці підходи доповнюються низкою спеціалізованих методів, зорієнтованих на дослідження окремих медійних властивостей тексту.

Для аналізу візуальності використано методи *наратологічного аналізу*, а також *метод уважного читання (close reading)*. Це дозволяє з'ясувати, яким чином у тексті вербально репрезентуються фотографічні характеристики. Дослідження проводиться у два етапи: спершу аналізується вербальний компонент із виявленням лексико-синтаксичних засобів зображення, а далі результати співвідносяться з класичним функціональним аналізом фотографії.

Картографічність інтерпретується на основі *наратологічних засад, теорії референційних систем та часопросторового аналізу*. Використання *текстуального аналізу*, зокрема *вибірки лексики* на позначення простору та зіставлення частотності різних референційних структур, дає змогу окреслити роль місця у формуванні образу світу, описаного в репортажі.

Звучність аналізується крізь призму *фоностилестичних підходів, дискурс-аналізу усної мови*, які дозволяють визначити особливості акустичного виміру репортажного тексту.

Для аналізу докуфікційності застосовуються *наратологічний, лінгвостилестичний підходи*, які уможлиблюють дослідження тексту на рівні структури, формальних ознак і внутрішніх характеристик, простежуючи процес конструювання реальності в літературному репортажі.

Аналіз медійності комікс-репортажів спирається на поєднання *іконографічного* (для виявлення композиційних рішень, ракурсу, деталізації, кольорової гами та просторової організації фреймів) та *лінгвостилестичного аналізу з урахуванням інтермедіального аспекту* (дає змогу комплексно дослідити, як поєднання мовних і візуальних елементів формує сприйняття та смислову структуру комікс-репортажу).

Для вивчення гіпертекстуальності застосовується *гіпертекстова модель читання*, що дає змогу простежити формування нелінійної структури та мультимедійних зв'язків у репортажному тексті.

Дослідження має інтердисциплінарний характер, оскільки спирається на напрацювання мовознавчих, літературознавчих, журналістикознавчих, медіа- та культурологічних студій. Це виправдано тим, що обмеження лише однією методологічною парадигмою є недостатнім, адже кожна з них дозволяє розкрити лише певний аспект медійної текстуальності, тоді як дослідження передбачає комплексний аналіз медійних характеристик літературного репортажу.

Наукова новизна роботи полягає в систематизованому осмисленні теоретичного матеріалу, який використовується для аналізу літературного репортажу з огляду на медійність. У роботі *вперше*

— узагальнено наявні підходи та вироблено термінологічний апарат, що дозволяє не тільки ідентифікувати медійні компоненти тексту, а й простежити, яким чином вони впливають на його структуру, смислотворення та рецепцію, формуючи нову якість тексту як медійного гібрида;

- інтегровано у філологічний контекст теоретичні поняття, запозичені з медіазнавства, що сприяє формуванню нової парадигми дослідження літературного репортажу;
- встановлено та класифіковано медійні властивості літературно-репортажного тексту, що дає змогу розширити його дефініцію;
- визначено тенденції розвитку літературного репортажу до медійної гібридизації, що простежуються завдяки аналізу комікс- та цифрових репортажів, які демонструють поєднання мовних, візуальних, аудіальних та інтерактивних компонентів.

Основні положення, винесені на захист:

1. Літературний репортаж – актуальна гібридна форма на межі літератури та журналістики, яка уможлиблює безпосередню репрезентацію досвіду, стимулює роздуми про сучасні виклики та підвищує обізнаність щодо актуальних глобальних процесів.
2. Систематизація теоретико-методологічних підходів до вивчення літературного репортажу та інтеграція медіазнавчих понять у філологічний контекст створюють підґрунтя для формування нової парадигми дослідження типу тексту.
3. Інтермедіальний підхід до аналізу літературного репортажу дає змогу виокремити його медійні властивості: візуальність, звучність, докуфікційність та гіпертекстовість, а також з'ясувати, як залучення різних медіа впливає на формування смислотворення.
4. Медійні властивості репортажного тексту проявляються у двох формах: як вербальна репрезентація іншого медіума та як безпосередня інтеграція іншого медіума у його структуру.
5. Медійні властивості літературно-репортажного тексту визначаються та класифікуються як його типологічна ознака, що дозволяє розширити його дефініцію з урахуванням інтермедіальних і мультимедійних характеристик.

6. Тенденція літературного репортажу до медійної гібридизації виявляється у нових форматах: комікс-репортажах та цифрових репортажах, що поєднують мову із мультимедійними елементами.
7. У контексті еволюції гібридність літературного репортажу трансформується у медійну гібридність, яка допомагає цьому типу тексту залишатися конкурентноспроможним, утверджуватися в сучасному цифровізованому світі й засвідчує його високу гнучкість з огляду на здатність адаптовуватися до нових медійних реалій.

Теоретичне значення дослідження полягає в поглибленні розуміння літературного репортажу як медійного явища та розвитку концептуальних і методологічних основ його аналізу. Інтеграція медіазнавчих понять у філологічний контекст та застосування інтермедіального підходу сприяє формуванню нової парадигми дослідження цього типу тексту, а систематизація його медійних властивостей створює основу для виокремлення нових текстотипологічних характеристик.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали роботи можна застосовувати у викладанні курсів «Інтермедіальність у літературі», «Інтермедіальний аспект художньої прози», «Німецькомовний літературний репортаж». Вони цінні як аналітичні інструменти для практиків: класифікація медійних властивостей тексту може допомогти журналістам, редакторам і медіа-аналітикам у створенні або оцінці репортажних матеріалів. Запроваджені методики інтермедіального аналізу дозволяють ефективно досліджувати комікс-репортажі та цифрові лонгформи як медійні гібриди, оцінюючи їхній вплив на смислотворення та рецепцію.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження виконано самостійно. Авторкою визначено об'єкт, предмет, мету та завдання роботи, обґрунтовано теоретико-методологічні засади, здійснено добір та аналіз матеріалу, узагальнено результати дослідження. Усі наукові положення, висновки відображені в дисертації та семи самостійно написаних і одноосібно опублікованих наукових статтях.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи презентовано на трьох наукових семінарах кафедри німецької філології, спільному німецько-українському колоквиумі аспірантів, тринадцятих всеукраїнських та міжнародних конференціях: XII Міжнародні Чичерінські читання (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 28-29 жовтня 2021 р.); Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 3-4 лютого 2022 р.); XXIX конференція Асоціації українських германістів «Долаємо кордони разом з німецькою мовою» (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 23 вересня 2022 р.); XIV Міжнародна наукова конференція «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, Запорізький національний університет, 25 листопада 2022); Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 2-3 лютого 2023 р.); Міжнародна наукова конференція «Літати небом. Жити на Землі. Геопоетичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень» (Бердянський державний педагогічний університет, 28-29 вересня 2023 р.); Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2023 рік (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 1-2 лютого 2024 р.); Sommerschule 2024 für Promotions- und Masterstudierende in Rzeszów «Mit der deutschen Sprache zu inter, trans- und multikulturellen Perspektiven in Europa» (Ряшів, Польща, 20-26 вересня 2024 р.); XIX Міжнародна літературознавчої конференції «Художній потенціал нефікційної літератури» (Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича 25-26 жовтня 2024 р.); Tagung Linguistische Juniorentreffen in Wrocław IV «Neue Ideen, Konzepte und Theorien in der Linguistik» (Вроцлав, Польща, 14-15 листопада 2024 р.); Міжнародна наукова конференція «Лінгволітературознавчі студії: інтерфілологічний аспект» (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 11-22 листопада 2024 р.); Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних

мов за 2024 рік (Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 7 лютого 2025 р.); IV Міжнародна конференція факультету лінгвістики спільно з Українською асоціацією когнітивної лінгвістики і поетики (УАКЛіП) «Лінгвістика і виклики сучасного світу: перетинаючи дослідницькі кордони» (Київ, Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського, 22-23 травня 2025 р.). Частина дисертаційної роботи виконана під час наукового стажування у Бамберзькому університеті імені Отто і Фрідріха (Німеччина) з 1 вересня 2024 р. по 28 лютого 2025 р. за підтримки стипендіальної програми DAAD, що надало можливість апробації результатів дослідження в міжнародному академічному середовищі. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 2 від 24 вересня 2025 р.).

Публікації. Результати дослідження висвітлено у 18 одноосібних наукових публікаціях, з яких дві статті у журналах, що індексуються в наукометричній базі «Scopus», чотири статті опубліковані у фахових наукових виданнях України, що включені до категорії «Б», одна публікація в німецькомовній колективній монографії, одна публікація в науковому виданні України, 10 тез доповідей на вітчизняних і міжнародних конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (226 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 277 сторінок, з яких 201 – основного тексту.

РОЗДІЛ І. ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕПОРТАЖ: ГЕНЕЗА, УСТАЛЕНІ ПРАКТИКИ, ЖАНР vs. ТИП ТЕКСТУ

1.1. Літературний репортаж: особливості гібридного жанру між літературою та публіцистикою

З огляду на гібридну природу літературного репортажу, дослідники пропонують різні визначення цього жанру. Увага здебільшого зосереджується на його межовості, суб'єктивному погляді автора на об'єктивні факти, а отже, на перший погляд, оксиморонічній докуфіційності. Ці ознаки є результатом процесу формування гібридної форми, що вибудовувалася тривалий час. Зважаючи на це, важливо окреслити історичну генезу жанру, простежити еволюцію його формальних і змістових характеристик та визначити ключові етапи його розвитку.

Літературний репортаж – це гібридний жанр, що поєднує інформаційну функцію журналістики (передавання достовірних відомостей про події, людей, соціальні явища) з естетичною функцією літератури (художнє оформлення, створення образної картини світу). Щоб дати вичерпне визначення цьому поняттю, варто звернутися до дефініції класичного репортажу. Репортаж – інформаційний оперативний жанр журналістики, нагальне, документально підтверджене повідомлення у періодичних виданнях, радіо- і телепередачах про важливі, безпосередньо описані й прокоментовані події суспільного життя, а також мистецької діяльності (Ковалів, 2007b, с. 315). Як зазначено у Довіднику з медіазнавства та журналістики, репортаж є фактичним, проте особистим звітом про досвід, особливо про дії. Для нього характерне чергування особистого досвіду та інформації, а також дотримання хронологічної послідовності подій. Репортаж є інформаційним і розважальним водночас, його мета – дати читачеві відчуття того, що він «був там», на місці події. Образи та відповідні порівняння підвищують наочність. Обсяг репортажу більший, ніж короткого повідомлення чи новин, тому він має пробудити інтерес читача за допомогою назви й

оригінального вступу та підтримувати його завдяки захопливим образам. Важливою також є наявність чітко сформульованого висновку, який міг би закарбуватися в пам'яті читача. У репортажі, який передбачає присутність автора на місці події, описуються враження та настрої, а також називається автор (Noelle-Neumann, Wilke, & Schulz, 2009). Німецький дослідник журналістики Еміль Довіфат підкреслює, що терміни «репортер» і «репортаж» походять з англо-американської газетної індустрії. На його думку, репортаж – це натхненне, правдиве, глибоко особисте та емпіричне зображення події. Визначення акцентує також на ролі репортера, який дає власне бачення ситуації, створюючи фактичне, детальне, але водночас і особисте загальне враження, він не очікує, поки щось відбудеться, а творить це сам. Довіфат називає репортаж «власним завданням журналіста», гаслом якого є «Дістатися до події!». Кожен професійний журналіст, на його думку, навіть якщо він займає керівну посаду у сфері журналістики, залишається добрим репортером (Dovifat, 1976, с. 39-40). У книзі «Літературний репортаж: про гібридну форму між журналістикою та літературою» («Die literarische Reportage: Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur») Катеріна Костенцер наводить інші визначення репортажу і підкреслює, що, згідно з «Енциклопедичним словником» Маєра, репортаж – це зазвичай коротка, подана з безпосередньої ситуації, включно з атмосферою, розповідь очевидця про подію; репортаж є відносно новим літературним жанром, який, маючи певних попередників, виник наприкінці XIX століття разом із сучасною журналістикою. Для неї очевидно, що репортаж апріорі класифікується як літературний жанр, що передбачає застосування відповідних літературних стандартів до нього як складової літератури. Однак на практиці, на думку Костенцер, цей аспект визначення не береться до уваги авторами посібників – свідомо чи несвідомо – тому що всі вони, схоже, сприймають приналежність репортажу до публіцистики як належне і зосереджуються переважно на першій частині визначення (Kostenzer, 2009, с. 82). Міхаель Галлер наголошує на концептуально-історичному аспекті слова і вважає, що якщо відштовхуватися від оригінального французького слова

«reportage» (яке потім було запозичене з англійської «to report»), то цей парафраз багато в чому точний: це форма репрезентації, яка стала популярною в сучасній журналістиці і по суті базується на свідченнях очевидців. Вона пов'язана з певним типом посередництва й наслідує давній літературний жанр оповіді, а отже, і культуру слухання (якої все більше бракує в наші дні). Оповідач взаємодіє з аудиторією, яка хоче щось пережити і зрозуміти те, що пережив він. На його думку, історія цього літературного жанру та розвиток репортажу завжди були взаємопов'язані. Галлер наголошує на функціональних аспектах репортажу: мета цієї форми репрезентації – подолати відстань і бар'єри, дозволити читачеві взяти участь в описуваних подіях (Haller, 2020, с. 16-17). Як наслідок, вважаємо доцільним розглядати репортаж як гібридний жанр, що поєднує елементи як літературної (зокрема у формі подорожнього нариса), так і журналістської традиції (у формі свідчення очевидця), що особливо виразно простежується в його генезі, до аналізу якої звернемося далі.

1.2. Теоретичний контекст генези репортажного тексту

Традиції репортажу формувалися тривалий час: його характерні риси та функції еволюціонували під впливом соціальних, медійних і естетичних чинників. Аналіз історичних передумов і трансформацій цього типу письма дає змогу глибше осмислити його сучасні особливості, а також простежити зміни, які зумовили його нинішній вигляд.

1.2.1. Походження репортажу: Геродот, паломницька література та годоєпорика

На думку Галлера, ознаки репортажу можна знайти ще в подорожніх нотатках і свідченнях очевидців, які простежуємо від Геродота і Плінія. Своїми культурними та країнознавчими репортажами Геродот розвинув поширену на той час наративну форму «логосів» (коротких, самодостатніх звітів, здебільшого

подорожніх нотаток) до художньої форми: він запропонував захоплюючі розповіді, урізноманітнені анекдотами, розповідями очевидців і свідченнями про спосіб життя чужих народів, династій і племен, завжди протиставляючи чуже знайомому, що передбачала первісна форма репортажу (Haller, 2020, с. 18). Галлер звертає увагу на таку ж думку польського репортера і письменника-мандрівника Ришарда Капусцінського, який назвав Геродота «першим у світі репортером» (Karuscinski, 2005). Після Геродота до подальшого розвитку жанру долучилися патриції, які намагалися задокументувати досвід, отриманий під час подорожей, у формі паломницьких звітів (Kostenzer, 2009, с. 13). Між 1320 і 1500 роками у такий спосіб було створено понад 120 німецькомовних звітів, серед яких були як переклади, так і оригінальні тексти (Kostenzer, 2009, с. 14).

Подальший етап розвитку репортажного жанру припадає на XVI століття, коли подорожня література була означена двома напрямками: у паломницькій літературі поступово утверджувався особистий наративний стиль, годоепорики, які спочатку були суб'єктивно забарвленими неолатинськими подорожніми віршами та дедалі більше тяжіли до фактографічного стилю викладу. Однак автори подорожніх нотаток незабаром зіткнулися з обмеженнями: традиційні типи та зразки були вичерпані, що, зі свого боку, призвело до об'єктивізації зображень і пасивного сприйняття подій, а вже на початку XVI століття такі тексти використовувалися у політичних цілях. На той час також припадає поява друкованих газет, що мало далекосяжні наслідки як для журналістики, так і для літератури (Kostenzer, 2009, с. 15-16). Міхаель Гайслер натомість припускає, що історичні та соціальні передумови для розвитку репортажу були значною мірою відсутні до середини XIX століття. Цільова аудиторія перших газет, наукових журналів і моральних тижневиків була кількісно надто малою, якісно надто однорідною. Лише в останню чверть століття це почало швидко й докорінно змінюватися (Geisler, 1982, с. 143).

Хоча науковці висловлюють різні погляди щодо текстів, які передували становленню репортажу, ми дотримуємося думки, що «логоси» Геродота, паломницька література та годоепорики означені характерними репортажними

рисами. Це дає підстави припустити, що інтерес до фактологічної оповіді з особистісною перспективою був цікавим для публіки задовго до перших кроків репортажу в його сучасному варіанті.

1.2.2. Просвітницькі та сентиментальні тревелоги XVIII століття

У праці Т. Гаврилів «Феноменологічна і прикладна цінність мемуаристики та тревелістики» зазначено, що спогадова та подорожня література становлять своєрідну «матеріальну археологію слова», адже здатні розповісти про добу не менше, ніж глиняні вироби, предмети побуту чи інші артефакти культури: «тривалий час спогадове та подорожнє письменства були важливим, а інколи чи не єдиним джерелом інформації про світ та інші спільноти, зокрема і передусім їхню подібність та інакшість» (Гаврилів, 2021, с. 9). Згодом подорож почала набувати нового змісту – як спосіб відкриття невідомого та водночас форма інтелектуального самовираження.

До середини XVIII століття люди все частіше подорожували, щоб розширити свій кругозір або здобути спеціалізовані знання. Ці подорожі були одним із способів вираження цінностей (знання, чесноти, розуму) і стали поштовхом до розвитку європейського тревелога – подорожнього нарису, що досягнув свого розквіту в епоху Просвітництва. К. Костенцер наводить приклади цієї форми, зокрема «Щоденник моєї подорожі 1769 року» («Journal meiner Reise im Jahre 1769») Йогана Готфріда Гердера, який описує емансипацію буржуазного соціального класу (Kostenzer, 2009, с. 16) і, відповідно, структурну зміну публічної сфери (Habermas, 1975, с. 44). Це і тексти Георга Форстера та Йоганна Готфріда Зойме з численними характерними рисами літературного репортажу. Зразки цієї форми набувають все яскравішого соціально-критичного забарвлення, як, наприклад, у творі «Подорож Верхньою Німеччиною» («Reise durch Oberdeutschland»), опублікованому 1778 року Вільгельмом Людвігом Вехрліном під псевдонімом Ансельм Рабіос, де він, зокрема, публічно висловлює невдоволення австрійською владою. Опублікована в 1784 році «Подорож

Баварським округом» («Reise durch den Baierischen Kreis») Йоганна Пецля також означена рисами, якими згодом прославиться Егон Ервін Кіш. Праця відзначається суб'єктивністю й полемічністю, адже між багатьма газетними журналістами та авторами тревелогів відбувався жвавий обмін думками ще з XVII століття (Kostenzer, 2009, с. 18), і є спробою радикального просвітника засудити тамтешню соціальну несправедливість.

У XVIII столітті було написано близько 10 000 німецькомовних текстів про подорожі, серед яких особливо популярними були описи міст (Kostenzer, 2009, с. 17). Тревелогі епохи Просвітництва вже мали деякі риси сучасного репортажу, або принаймні почали якісно змінювати жанр.

Наприкінці XVIII століття на противагу просвітницькому тревелогу розвивається сентиментальний тревелог, що призвело до нових тенденцій у розвитку жанру. Новий тип подорожньої літератури був присвячений зображенню почуттів і вражень. Прикладом цього є роман «Подорож до південних провінцій Франції» («Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich») Моріца Августа фон Тюмеля, який вміло поєднує матеріал досвіду, отриманого від особистої подорожі, тобто факти, з певною часткою вигадки. Згодом літературний, а, отже, явно вигаданий тревелог виокремився із сентиментального як самостійний жанр. Відбувається зміщення фактів на задній план, що мало дозволити читачеві зосередитися на зображенні індивідуальних, чуттєвих переживань (Kostenzer, 2009, с. 20).

Аналізуючи розвиток тревелога неможливо оминути «Італійську подорож» («Italienische Reise») 1786-1788 рр. Йоганна Вольфганга фон Гете. Його тревелог – автобіографічна праця, у якій зафіксовано ключовий період у житті митця, коли відбувався перегляд його естетичних та оцінювальних орієнтирів – від штюрмерської рокайльності та сентименталізму до нового предметно-сміслового синтезу, який згодом став фундаментом веймарської класики (Шалагінов, 2022, с. 72). Гете створює власний образ італійського світу. Він організовує свою подорож з чітким розумінням того, що його сприйняття чужої дійсності «може бути також плодом дуже свідомого, активного зусилля

бачення і вибору, яке, в свою чергу, ґрунтується на абстрактній концепції світу, розробленій мандрівником» (Niederer, 1980, с. 87). Так «Подорож» не лише посилила інтерес до дослідження подорожньої літератури, а й засвідчила, що включення авторських рефлексій, оцінок і суб'єктивного бачення сприяє поглибленню змістовності оповіді та збагаченню її інтерпретаційних можливостей.

Просвітницькі тревелоги, маючи на меті опис нових культур, наукових знань або історичних деталей, дали зрозуміти, що, окрім переказу побаченого, важливим для читача є й емоційний аспект сприйняття. Це успішно реалізували сентиментальні тревелоги з акцентом на емоційні переживання автора під час подорожі, особисті роздуми, припущення. Такий принцип відповідає літературно-художнім засадам і прокладає шлях до тієї моделі оповіді, у якій суб'єктивність не заперечує достовірність, а, навпаки, поглиблює її, спонукаючи до глибшого занурення в описані події та рефлексії над ними.

1.2.3. Свідчення очевидців

М. Галлер простежує журналістську традицію репортажу у формі свідчення очевидця. Порівнявши його із тревелогом, він робить висновок, що відмінність між цими двома формами полягає у (не)можливості обирати об'єкт опису, що має вагомий вплив на спосіб організації сюжету: «Особлива привабливість тревелогу полягає у вільній організації сюжету: репортер вирішує, коли і де він хоче бути, щоб зафіксувати події та враження. Він організовує свою подорож та інсценує свою тему, яка ніколи не є повністю фіксованою, а відкрита для змін до останнього дня: мандрівник часто може обрати тему на місці. Так і має бути, адже репортер хоче згодом розповісти про автентичний досвід. Але спочатку він має його набути» (Haller, 2020, с. 32). Якщо перенести ці категорії на свідчення очевидця, то можна дійти висновку, що очевидець не має перед собою відкритої теми, яку він міг би формувати на власний розсуд, а радше спостерігає за подіями, що відбуваються. Вони відбуваються і без нього. У

випадку стихійного лиха, наприклад, репортер присутній лише випадково (Haller, 2020, с. 32).

Порівнявши тревелог та свідчення очевидця можна підтвердити тезу Галлера про зв'язок літературної та журналістської традиції в репортажі, що особливо помітно в об'єктивних і суб'єктивних описах. З цієї причини одразу виникає питання, чи є сенс, визнавши літературну та журналістську традицію в жанрі «репортаж», який, отже, сам по собі має ознаки двох систем: літератури та журналістики, виокремлювати ще один різновид – «літературний репортаж». Ця тема ще довго викликати суперечки, оскільки одні вчені (Костенцер, Галлер) схвалюють спробу об'єднати літературні та журналістські характеристики під назвою «репортаж», а інші (Гайслер) виступають за диференціацію на дві менші форми: літературний репортаж і журналістський репортаж. Тому теоретичне осмислення статусу літературного репортажу є концептуально важливим кроком для подальшого аналізу.

1.2.4. Літературний репортаж: різновид журналістського репортажу чи самостійна форма?

Автор монографії про літературний репортаж «Літературний репортаж у Німеччині: можливості та межі оперативного жанру» («Die literarische Reportage in Deutschland: Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres») (1984) Міхаель Гайслер визначив, що репортаж сам по собі є дуже молодою формою, пов'язаною з іншими, старішими формами. Однак це, на його думку, не передбачає необхідності виводити з них сучасну дефініцію поняття. «Існують також труднощі з більш ранніми формами. «Декамерон» Боккаччо робить набагато більший внесок у розуміння короткого оповідання чи новели, ніж Геродот у розуміння репортажу (і все ж його також оголосили батьком репортажу)», – пише Гайслер (Geisler, 1982, с. 8). Репортаж – це більше, ніж просто розповідь очевидця, і він має інші цілі, ніж історіографія. Тим не менш, він певною мірою вкорінений і в тому, і в іншому – так само, як і в подорожньому

записі, купецькому листі, баладі, епосі менестрелів і, нарешті, в романі, повісті, оповіданні і т.д. (Geisler, 1982, с. 8). Водночас Гайслер вказує на існування теорії літературного репортажу, яка не прагне трактувати його як особливу форму журналістського репортажу і одразу ж ставить під сумнів посилення на німецьку традицію репортажних форм у ХІХ столітті, тим самим одночасно закладаючи фундамент для тези про те, що літературний репортаж не є похідним від газетного репортажу (а отже, не може ототожнюватися з категоріями, розробленими для нього).

У межах цього дослідження ми розглядаємо літературний і журналістський репортажі як явища, що мають спільні корені та поділяють численні структурні та функціональні характеристики. Водночас вважаємо за необхідне виокремлювати літературний репортаж, оскільки він характеризується ознаками, які виходять за межі традиційної журналістської форми: зокрема акцентом на авторську суб'єктивність, естетизацію викладу та глибину інтерпретації зображуваного. Важливу роль при цьому відіграють стилістичні засоби, притаманні художньому письму. Такий підхід дозволить розглядати літературний репортаж як гібридну форму, беручи до уваги репортажну традицію (Рис. 1.1).

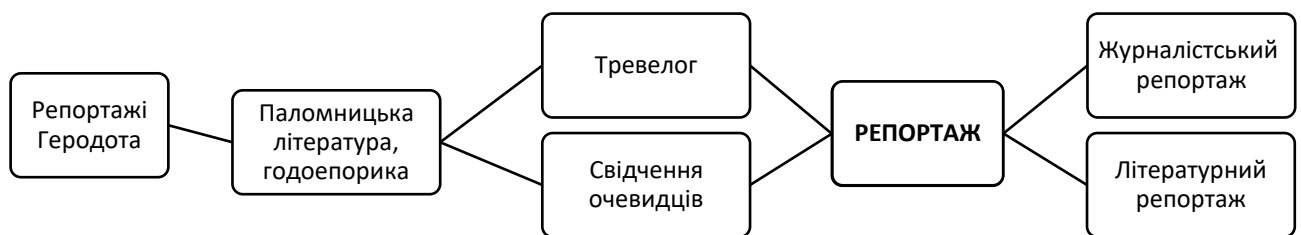


Рисунок 1.1. Генеза репортажу

Термін «гібрид» або «гібридність» походить від латинського *hybrida* (перемішування) і передбачає поєднання елементів різного походження. Для літературного репортажу це означає передусім, що він містить характеристики двох систем: літератури та публіцистики. К. Костенцер перенесла ці

характеристики на літературний репортаж і уклала наступні риси літературного репортажу:

- дві важливі основні функції: звернення до рівня інтелекту та рівня емоцій;
- конструювання фактів як основи;
- звернення до окремих уривків як до симптомів реальності в її цілісності;
- об'єктивні факти подаються суб'єктивним оповідачем;
- як журналістські, так і літературні характеристики визначають якість репортажу;
- принципова свобода в оформленні поряд з умовностями;
- відкритість до інтерпретації;
- орієнтація на аудиторію;
- актуальність і водночас позачасовість;
- цінність новизни (Kostenzer, 2009, с. 133).

Зазначені риси переконують у необхідності розмежування журналістського й літературного репортажу. Незважаючи на численні спільні ознаки, трактувати літературний репортаж як різновид журналістського означало б спиратися на подекуди неактуальні для нього категорії для аналізу. Це вказує на доцільність розробки відповідного аналітичного підходу до вивчення літературно-репортажного тексту як гібридної форми, що синтезує компоненти літературної та журналістської традицій.

1.3. Історія та розвиток німецькомовного літературного репортажу

У своєму дослідженні «Емпірична журналістика: методи дослідження соціальної реальності» («Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit», 1999) Ганнес Гаас дійшов висновку, що в XIX столітті з'явилася низка газетних повідомлень, які мали суттєві характеристики репортажу. Прикладами є «Олд-Бейлі» («Old Bailey»), судовий репортаж Генріха

Гейне з Лондона (1828), «Візит до Тюїльрі» («Ein Besuch in den Tuilerien») Георга Веєрта (1828) та «Година серед ткачів» («Eine Stunde unter den Webern») Теодора Фонтане (1858). З розвитком критичного реалізму в художню літературу дедалі активніше проникали журналістські елементи. Зокрема, Теодор Фонтане позитивно оцінював «репортерство» в літературі (Haas, 1999, с. 240). У цьому контексті форма літературного репортажу виявилася особливо органічною для тих авторів, які мали досвід водночас у журналістиці та художній прозі, що додатково ілюструє її гібридну природу.

1.3.1. Перші кроки літературного репортажу – Генріх Гейне

XIX століття, коли преса, книжковий ринок, читацькі товариства та процвітаюча клубна система, змогли розвиватися у вузьких рамках поліцейського нагляду (Osterhammel, 2022), стало часом зародження німецького літературного репортажу. Цьому значно посприяла творчість німецького поета та журналіста Генріха Гейне, якого вважають першим журналістом сучасного типу. Його іронічно загострені «подорожні картини» («Reisebilder»), збірка паризьких листів «Лютеція» («Lutetia») започаткували новий тип тексту, що поєднав журналістські й літературні форми та відкрив шлях до розвитку подорожніх звітів і культурної критики. Новаторство полягає в тому, що Генріх Гейне та Карл Людвіг Берне, який також був активним журналістом, літературним і театральним критиком, вводять новий елемент у фейлетон: окреме спостереження емансипується від цілого і стає у відкритій формі листа, яку полюблив Берне, більш структурованим, зрештою, свідомо поміщеним в історичний контекст, що робить його одночасно тактичною (актуальність) і стратегічною (документальність) зброєю (Geisler, 1982, с. 13). Уваги заслуговує й позиція Гейне щодо емпіричної концепції істини. Безсумнівно, факти займають центральне місце в газеті, але вже тоді Гейне розумів, що для того, щоб бути почутим, доведеться приписувати власні думки іншим людям: «Знаючи, наприклад, традиції “Allgemeine Zeitung”, я усвідомлював, що вона завжди

ставила перед собою завдання не тільки якнайшвидше довести до відома публіки всі факти того часу, але й зареєструвати їх повністю, немов у світовому архіві. Тому я мусив бути обережним, щоб усе, на що я хотів натякнути, подію, а також мій погляд на неї, усе, що я думав і відчував, одягнути у форму факту, наприклад, вкладаючи свої приватні думки в уста незнайомих людей або навіть діючи параболічно» (Heine, 2014, с. 13). Репортажам Гейне були притаманні суб'єктивність, відповідність запитам часу, майстерне змалювання атмосфери, поєднання часових площин: від минулого до теперішнього. Це ті характеристики, які й сьогодні визначають жанр як літературного репортажу, так і репортажу загалом. Гейне також звертається до образу фланера: «*flâneur*» – оповідач, який насолоджується міським простором, пересувається без чіткої мети, фіксує деталі повсякденного життя, що часто залишаються непоміченими; він створює наратив, базований на особистих враженнях, емоціях та випадкових зустрічах, поєднуючи спостереження з рефлексією. Проектує себе як активного діяча, він, з одного боку, надає політичному пророцтву своєрідної псевдоавтентичності, а з іншого – виносить точку зору письменника на обговорення (Geisler, 1982, с. 203).

Тобіас Ебервайн проаналізував «*Tagesberichte*», які Гейне написав у 1832 році як кореспондент аугсбурзької «*Allgemeine Zeitung*» про червневє повстання в Парижі і які невдовзі були видані у вигляді книги під назвою «Французькі реалії» («*Französische Zustände*»), підкресливши, що автор реалізував сучасну вимогу до літературного репортажу – максимально достовірно відтворити обмежену в часі і просторі ситуацію у вірцевій манері (Eberwein, 2013, с. 114).

Однак термін «репортер» щодо Гейне слід вживати з обережністю, застерігає Гайслер: «Гейне знайшов для своїх цілей “журналістсько-літературну амальгаму”, яка не знала послідовників в цій формі. Але він не був репортером, хоча загострив здатність сприймати такі “межові явища естетичного”; водночас він дав формальний матеріал, який дозволив літературі скористатися усталеними формами журналістики, щоб не бути витісненою на соціальне узбіччя. Він використав звичну для широкої аудиторії форму кореспондентського репортажу

і поклав її в основу нової форми. Цю експериментальну композицію не можна повторити за бажанням, але ідея спробувати щось подібне з іншими формами була очевидною» (Geisler, 1982, с. 205-206).

У першій половині XIX століття технічні нововведення та перехід газет на рекламну модель фінансування зумовили їхній стрімкий розвиток, унаслідок чого журнали втратили масового читача й почали спеціалізуватися на вузьких цільових групах. Разом з газетою на перший план вийшов фейлетон – сатиричний жанр художньо-публіцистичної літератури, що висміює негативні явища в суспільному житті, який частково увібрав у себе риси репортажу. Так, наприклад, замальовки Адальберта Штіфтера 1844 року «Відень і віденці, у картинах з життя» («Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben») містять окремі репортажні елементи. У берлінському, а особливо у віденському фейлетоні збереглася форма коузери¹, яку використовували Гейне і Берне, а також створений ними образ фланера. У цьому контексті варто згадати і Теодора Фонтане, адже в його книгах про Англію та нотатках з військового полону типові сюжети репортажу змішуються з формами викладу (вже фейлетонізованого) тревелогу (Geisler, 1982, с. 14-15). Хоча оповідь не позбавлена напруги, вона занадто зосереджена виключно на особистості Фонтане, він описує своє оточення лише настільки, наскільки воно стосується його особи, що зумовлює інший розподіл акцентів, ніж у репортажі, де репортер вписує себе в текст, щоб встановити особисту точку відліку до матеріалу, а не для того, щоб домінувати над ним (Geisler, 1982, с. 248).

Генріх Гейне, Адальберт Штіфтер, Теодор Фонтане хоч і не були авторами літературного репортажу в його сучасному розумінні, проте наблизили до німецькомовної публіки нове і продуктивне поєднання факту та вигадки, заклавши основи для подальшого його розвитку.

¹ «Causerie» – короткі неформальні есе, невимушена розмова, стаття у формі бесіди.

1.3.2. Репортаж і «нова предметність»

Наступним важливим етапом у становленні літературного репортажу в Німеччині слід вважати його розвиток у контексті художньої течії 1920-х років, «Нової предметності» (Neue Sachlichkeit)². Вона запропонувала авторам нову ідеологічну основу, що відзначалася прагматизмом, дистанцією до об'єкта зображення та орієнтацією на фактичність. При цьому не було жодної єдиної естетики. Незліченні суперечки визначали розпливчасті контури багатосарової програми, найнижчим спільним знаменником якої була присяга мистецтва на вірність «модернізму». «Нова література» має черпати свої теми із сьогодення. Від неї також очікували актуальності, як її подають мас-медіа: автентичність і документальний імпульс мали тісно переплітатися з тогочасним ставленням до життя. Крім того, сподівалися, що нове мистецтво буде «корисним», політично заангажованим «комерційним мистецтвом». Емоційні стани та конфлікти не привертали значної уваги, натомість люди більше цікавилися зовнішніми аспектами, які вважалися більш надійними показниками людської сутності порівняно з інтроспекцією та аналізом душевних станів (Фіськова, 2003, с. 295-296). Для репортажу, зокрема й літературного, це означає перегляд меж жанру та переосмислення його сутності, оскільки притаманна йому суб'єктивність була неприпустимою в контексті «нової предметності». Втім йому вдалося розвиватися далі і поступово наблизитися до свого розквіту. Цьому сприяли два чинники:

1) потенціал жанру став предметом активного обговорення у зв'язку з його здатністю відображати соціальну реальність, про що свідчить не лише накопичення відповідних текстових прикладів у найрізноманітніших друкованих виданнях, а й активізація теоретичного дискурсу про жанр (Eberwein, 2013, с. 125).

² В українській літературознавчій традиції термін «Neue Sachlichkeit» передається також як «Нова речевість», «Нова діловитість», «Нова матеріальність».

2) під час Першої світової війни репортажі часто піддавалися значній белетризації, спрямованій на створення оптимістичних воєнних наративів (Kostentzer, 2009, с. 23). Розрив між офіційними списками втрат і більш болісними, особистими розповідями постраждалих призводив до втрати достовірності та, як наслідок, довіри читачів (Geisler, 1982, с. 48). На відміну від інших політично заангажованих репортажів, літературний репортаж, нова, інноваційна форма подачі матеріалу, завоював більше довіри, оскільки зображував події реалістичніше. Доказом цього слугує творча та професійна діяльність Егона Ервіна Кіша. 4 вересня 1914 року Кіш зробив запис у своєму щоденнику, який пізніше був опублікований під назвою «Schreib das auf, Kisch! Das Kriegstagebuch», про те, що газета «Berliner Tageblatt» попросила його надсилати репортажі з фронту. Однак він відмовився, заявивши, що «не може писати про те, що пережив, так, як дозволяють писати зараз. Це було по-іншому» (Kisch, 1930, с. 90). Так, в одному із найгостріший з воєнних репортажів Кіша йдеться про невдалу спробу форсування Дрини з величезними втратами, ці події зіставляються з лаконічним реченням армійського звіту: «Наша південна армія зміцнила свої берегові позиції в гирлі Дрини» («Unsere Südarmee hat ihre Uferstellungen an der Drinamündung verstärkt») (Kisch, n.d.-a), що нагадує «На західному фронті без змін» Ремарка.

1.3.3. Емансипація жанру: Егон Ервін Кіш, Йозеф Рот та інші

Розквіт літературного репортажу безпосередньо пов'язаний з іменем Егона Ервіна Кіша. «Протягом чотирьох десятиліть він був найвидатнішим представником репортажу і багато зробив для розвитку жанру» (Schlenstedt, 1959, с. 6), – пише німецький літературознавець Дітер Шленштедт (Dieter Schlenstedt) у книзі «Репортаж Егона Ервіна Кіша» («Die Reportage bei Egon Erwin Kisch»). Саме австрійський, а згодом чехословацький письменник, журналіст і репортер, який народився у Празі, як стверджує Гайслер, першим поставив на порядок денний літературний репортаж як форму (Geisler, 1982,

с. 9). Кіш, чию журналістську творчість влучно охарактеризували як «Literatur in Eile», і сьогодні є взірцем для наслідування, про що свідчить названа на його честь премія імені Егона Ервіна Кіша, яку присуджують за видатні журналістські досягнення (Klaus, 2004, с. 100).

Написана 1 жовтня 1924 року праця «Der rasende Reporter» вважається програмною для репортажу «нової предметності» (Unger, 2003, с. 175). Десять років по тому, коли Кіш брав участь у Першому міжнародному конгресі письменників на захист культури в Парижі, він виголосив промову, де розглядав репортаж «як вид мистецтва і форму боротьби». Збірка репортажів «Der rasende Reporter» була опублікована в 1925 році і стала бестселером, а її назва набула синонімічного значення з іменем автора в період розквіту жанру репортажу. У передмові до книги автор бере на себе зобов'язання дотримуватися програми неупередженості і пояснює, що репортер не має своєї точки зору. Він повинен бути неупередженим свідком і надавати неупереджені свідчення. Для Кіша навіть поганий репортер виконував трудомістку роботу, оскільки він залежав від фактів, повинен був отримати знання про них через візуальний огляд, розмову, спостереження, аналіз інформації (Kisch, 1995, с. 7). Як слушно зауважує філологиня, спеціалістка у галузі лінгвостилістики Тетяна Буйницька, Кіш «повністю усвідомлював обмеженість репортажу і ставив собі за мету створити нову наративну форму в межах цього жанру. Він фактично намагався ввести рух і дію як структурні елементи тексту. Він, “фанатик фактів”, руйнує статичну нерухомість викладу фактів і перетворює тверезий репортаж на захоплюючу, різноманітну оповідь, яка справляє сильне враження на читача» (Buinytska, 2010, с. 28), що вдавалося йому зокрема завдяки вмілій інтеграції засобів гумору та сатири (пор. Буйницька, 1962, 1965). Ці стилістичні прийоми слугували способом критичного осмислення дійсності, зумовленого політичними та ідеологічними викликами доби.

Гайслер вважає Кіша наступником Гейне, зокрема в контексті його експериментів із формою. Спираючись на окремі матеріали та теоретичні висновки Гейне, Кіш прагнув сформувати власне бачення літературного

репортажу – жанру, який поєднує елементи журналістського репортажу, подорожнього щоденника, оповідання та літературної замальовки (Geisler, 1982, с. 206).

Внесок Кіша у розвиток жанру важко переоцінити, адже його творчість вперше вивела літературний репортаж як форму в публічну площину. Водночас у процесі формування жанру брали участь й інші автори, які також зробили суттєвий внесок у його еволюцію, особливо у 1920-х роках – такі, як Альфонс Паке, Ерік Регер, Франц Карл Вайскопф, Ернст Толлер, Марія Ляйтнер, Зігфрід Кракауер, Берnard фон Brentano, Аннемарі Шварценбах, Генріх Гаузер та багато інших. «Однак навряд чи хтось із них зміг наблизитися до тієї слави, яку мав тоді або має досі Кіш» (Eberwein, 2013, с. 127). Проте серед сучасників Кіша особливо вирізняється австрійський письменник, журналіст і репортер Йозеф Рот, родом із Бродів, що біля Львова. Його романи «Йов» (1930), «Марш Радецького» (1932) та «Гробівець капуцинів» (1938) є одними з найважливіших творів автора. Та і в журналістиці його ім'я досі згадують поряд з Гейне, Тухольським чи Кішем. У пошуках нового журналістського матеріалу Йозеф Рот здійснив численні подорожі, зокрема в Україну, Албанію, Польщу та Італію. Ці репортажі відзначаються позачасовою привабливістю, що забезпечує їхню актуальність і в сучасному контексті. Підхід Рота як письменника та репортера яскраво ілюструє функціональні можливості літературної журналістики, що пропонує альтернативу журналістському мейнстріму (Eberwein, 2015, с. 12).

Варто також згадати внесок австрійця Макса Вінтера (Max Winter) у розвиток німецькомовного літературного репортажу, адже він став засновником нової традиції в журналістиці – соціального репортажу, у якому відображається соціальне незадоволення. Вінтер не просто ставить себе на місце постраждалих, а на власному досвіді переживає несправедливість. Через глибоке розуміння ситуації і соціальну чутливість йому вдавалося передати складність і гостроту проблеми, що дозволяє його читачам усвідомити соціальні негаразди та їхні наслідки.

У 1920-х роках, під впливом ілюстрованої преси, до текстових характеристик літературного репортажу як гібридної форми, поступово додається ще одна суттєва властивість – візуальність, яка реалізується через інтеграцію фотографії та сприяє розширенню медійних меж. Якщо тексти Егона Ервіна Кіша зберігали свою документальну силу виключно завдяки слову, то вже на початку 1930-х років журналісти все частіше супроводжували свої розповіді зображеннями. Візуальні елементи не лише ілюстрували матеріал, а й почали визначати структуру та сприйняття тексту. Один із яскравих прикладів – подорож Генріха Гаузера Рурською областю, яку він здійснив як журналіст і фотограф водночас. Його звіт, побудований на поєднанні слова і зображення, набув форми експерименту, який сам автор визначав як «апаративне бачення». У дусі Б. Брехта він описує власну роботу як експеримент та інновацію, сплетіння елементів подорожнього опису, есе та оповідання. При цьому він підкреслює взаємозв'язок різних текстових жанрів, умови їхнього створення та сприйняття, а також тісний зв'язок медійності та технічності з його розповіддю (Hauser, 1930, с. 9). Інтеграція фотографії у текстову канву розширила можливості репортажного тексту, додаючи візуальний вимір, що посилює фактологічний рівень і впливає на його наративну структуру.

Завдяки згаданим авторам літературний репортаж набуває нового статусу, адже чи не вперше є об'єктом аналізу як повноцінний жанр. Це сприяє відносній формалізації стилю й технік, глибшому розумінню структури, а також демонструє здатність форми достовірно відображати суспільні події, водночас забезпечуючи глибину осмислення цих подій через літературні засоби, а згодом посилюючи цю достовірність та вплив завдяки інтеграції іншого медіума – фотографії.

1.3.4. Літературний репортаж у Третьому Рейху

Розквіт німецькомовного літературного репортажу змінився витісненням жанру за часів Третього Рейху, неможливим стало, зокрема, викриття соціальних

чи політичних проблем. Окрім цього, репортажній моделі бракувало авторів, адже авангард літературної журналістики 1920-х років складали переважно єврейські журналісти та письменники, багато з яких були вбиті в концтаборах або втекли за кордон під час панування нацистського режиму (Duchkowitsch, 2010). Натомість все частіше на сторінках преси з'являються газетні репортажі – зручна, пластична форма, яка, згрупована навколо двох-трьох «фактів», могла бути використана для передачі будь-якого виду пропаганди без побоювання, що відсутність внутрішньої та зовнішньої зв'язності буде руйнівною в порівнянні з рештою газети. Здебільшого це були апофеози «фюрера» (як-от портрет Гітлера «Берлін. Рейхсканцелярія» нацистського придворного драматурга Ганса Йоста), але показовим є репортаж про відпустку за програмою «Kraft-durch-Freude», який мав на меті змусити німецьких робітників повірити, що націонал-соціалісти виконали те, що обіцяли комуністи («Німецькі робітники їдуть на Мадейру»). Фрідріх Г. Кюрбіш включив цей репортаж до своєї збірки «соціальних репортажів».

Не складно здогадатися, яка форма журналістики користувалася особливою прихильністю з боку редакторів націонал-соціалістичної преси – мова йде про військові репортажі: «З точки зору особистої відданості, тут насправді були досягнуті дивовижні речі. Незліченна кількість операторів, фотографів і репортерів полягли на фронті, щоб задовольнити потреби публіки у ще більш «автентичних» репортажах, а також попит на всебічну пропагандистську експлуатацію бойових дій» (Geisler, 1982, с. 286-287). Тому хоч і в репортажах цього часу часто зустрічалася маніпуляція вигадкою, це не дає їм права називатись літературними, оскільки така фікціоналізація була свідомо прихованою, а отже, слугувала іншій меті, як от ідеалізація війни та влади.

1.3.5. Літературний репортаж від 1960-х до наших днів: огляд

Довга традиція літературного репортажу, яку можна простежити ще з XVI століття і яка досягла вражаючого розквіту в XIX і на початку XX століть, на деякий час припинилася (Eberwein, 2013, с. 129), тому до 1945 року цією формою майже не послуговувалися. Та попри перерву, зумовлену політичними й соціальними змінами, літературний репортаж зберіг свої традиції та вплив. Після цього періоду літературна журналістика продовжила свій розвиток, адаптуючи нові стилі та форми.

На початку 1960-х років спостерігалася тенденція відходу від суто фактографічної журналістики. Редактори газет дедалі чіткіше усвідомлювали, що такий спосіб подання інформації також може спотворювати дійсність. У цей період репортаж було знову відкрито як важливе доповнення до об'єктивних, фактологічно орієнтованих жанрів журналістики. У літературному полі також спостерігається зростання кількості авторів, які обирають репортаж як основну форму художньо-документального вираження.

Одним із найяскравіших прикладів репортерської діяльності 1960-х років стали праці Гюнтера Вальрафа – німецького журналіста, який прославився завдяки методам «прихованого спостереження» та занурення в соціальні проблеми (STERN.de, 2022). Його репортажі, зокрема ті, що стосувалися безробіття, умов праці, дискримінації та соціальної несправедливості, викликали значний резонанс у німецькому суспільстві. У своїх текстах Вальраф часто виступав не лише як спостерігач, а й як активний учасник подій. Він інкогніто влаштовувався на роботу або «вливався» в певні соціальні групи, щоб дослідити ситуацію зсередини. Так, у репортажі «На самому дні» («Ganz unten») (1988) Гюнтер Вальраф детально описує власний досвід «перевтілення» в турецького гастарбайтера Алі (Levent (Ali) Sigirlioğlu, вигадане ім'я). Задokumentовані події викривали тогочасну несправедливість, дискримінацію й експлуатацію іноземних працівників у ФРН. Книга «Ganz unten» стала на той час найуспішнішою в історії німецького книговидання, її було продано накладом

понад два мільйони примірників менш ніж за п'ять місяців: «У день публікації в 1985 році люди вишикувалися в черги біля книгарень, а подальші національні дебати про умови праці та расизм, зокрема про ставлення німців до «гастарбайтерів», були безпрецедентними» (Lowest Of, n.d.). Такий попит засвідчив зростання суспільного інтересу до глибоких, особистісно забарвлених форм журналістики й сприяв утвердженню літературного репортажу, а отже, з'являлося дедалі більше авторів, які обирали цю форму для висвітлення соціальних проблем, індивідуальних історій людей або ж власного досвіду.

У 1977 році журналістом, багаторічним видавцем і головним редактором журналу «Stern» Генрі Нанненом була започаткована премія Егона Ервіна Кіша. У 2005 році її було перейменовано на честь самого Наннена, який також був відомий своїми репортажами та журналістськими розслідуваннями. Зараз вона носить ім'я журналу – Stern-Preis (Stern, n.d.). Ця нагорода присуджується щорічно і слугує доказом того, що репортаж відновив свою важливість як форма презентації.

Іншою премією, яка відзначає твори літературної журналістики, є премія імені Курта Тухольського. З 1997 року вона присуджується кожні два роки Товариством Курта Тухольського та (до 2003 року) Фондом Курта Тухольського журналістам або публіцистам, які віддані «малим формам» (Kurt-Tucholsky-Preis, 2025).

З 2011 року у Швейцарії видається журнал «Reportagen», який віддає перевагу класичному літературному текстовому репортажу. Своєю місією журнал вважає створення та публікацію захопливих, літературних, суб'єктивних та авторських оповідей: «Ми любимо літературний репортаж, якщо автори не займаються чистим «мистецтвом заради мистецтва», а ставлять свою експертизу на службу досліджуваному матеріалу. Ми віддані журналістській етиці і прагнемо досягти максимально можливого ступеня об'єктивності в наших репортажах» (Reportagen, n.d.), – така позиція редакції щодо літературного репортажу.

Серед відомих сучасних авторів німецькомовного літературного репортажу варто відзначити Карла-Маркуса Гауса, Мартіна Поллака, Іллю Троянова, Навіда Кармані, Маркуса Фельденкірхена, Гуто Лютшера, елементи літературно-репортажного тексту притаманні і творам німецької письменниці та журналістки українського походження Каті Петровської. Тематика їхніх текстів відображає інтерес до міжкультурної комунікації, соціально-політичної проблематики, історичної пам'яті та особистісного досвіду в умовах сучасного глобалізованого світу.

Отже, простежена генеза німецькомовного літературного репортажу демонструє, як ця форма функціонує в різних історичних умовах і культурних контекстах. Слід відзначити, що попри еволюційні зрушення незмінною залишається його гібридна природа, яка передбачає поєднання журналістських і літературних елементів і водночас виявляє здатність до адаптації та трансформацій відповідно до соціальних викликів і потреб часу, що робить літературний репортаж і сьогодні визнаною та цінованою формою подачі матеріалу. Це свідчить про динамічний характер літературного репортажу як форми, що постійно переосмислює власні межі й засоби вираження, зберігаючи зв'язок із традицією.

1.4. Школа літературного репортажу в Україні та світі

Аналізуючи характерні риси німецького літературного репортажу, доцільно взяти до уваги й світовий контекст його розвитку. У різних країнах склалися власні школи літературного репортажу, серед яких найчастіше згадують американську, польську та німецьку. Хоча існують й інші традиції, саме ці три школи вирізняються сталістю розвитку, широким впливом і ґрунтовним теоретичним опрацюванням жанру. Особливої уваги заслуговує українська школа літературного репортажу, яка активно формується в умовах суспільних трансформацій та медіареформ. Порівняння цих підходів дозволяє виявити унікальні риси німецькомовного літературно-репортажного тексту, його

еволюцію та значення у ширшому журналістсько-літературному процесі, що особливо важливо в контексті дослідження медійних аспектів та взаємодії між фактами й вигадкою.

1.4.1. Літературна журналістика у США та її вплив на німецькомовний літературний репортаж

У другій половині XIX століття в США з'явився новий термін – «літературна журналістика» (англ. Literary Journalism), представниками якого були Марк Твен, Стівен Крейн, Джек Лондон, Ернест Гемінгвей, Джеймс Еджі, Джозеф Мітчелл, Джон Герсі. Під цим терміном зазвичай мають на увазі особливий спосіб поєднання літературних і журналістських засобів, однак дати йому точне визначення не просто, зокрема через розмаїття вторинних термінів, таких як «new journalism», «creative nonfiction» та «intimate journalism». У найпоширенішому визначенні літературної журналістики, поданому Норманом Сімсом, наголошується на наявності в текстах цього жанру моменту занурення, складних текстових структур, фокусу на реальних людях, точності й суб'єктивності (Sims, 2007, с. 6-7). Тобто літературна журналістика має більшу свободу, ніж звичайна, що спровокувало не одну дискусію стосовно її достовірності (Füger, 1998, с. 46-47).

Найвідоміший представник і теоретик «New Journalism» Том Вулф однак переконаний, що один із ключових прийомів, що використовується в новій журналістиці, полягає в тому, щоб зробити читача безпосереднім учасником подій. Це досягається через детальну реконструкцію сцен: техніка подання кожної сцени очима конкретного персонажа створює враження занурення у свідомість цього персонажа й дозволяє читачеві відчувати емоційну реальність події такою, якою її переживає сам герой (Wolfe & Johnson, 1973, с. 32). Цей підхід дозволяє зануритись в події і відчувати емоційний стан героїв, створюючи ефект присутності на місці подій.

У німецькомовних літературознавчих та журналістичкознавчих дослідженнях сам термін «літературна журналістика», за словами Тобіаса Ебервейна, не є поширеним (Eberwein, 2013, с. 17), коріння репортажу в Німеччині лежить насамперед у фейлетоністиці (Michael, 2020, с. 50). Проте завдяки таким авторам, як Джон Герсі та Норман Мейлер, а також Тому Вулфу, основоположнику «Нової журналістики», у сучасній американській літературі існують практики, які частково наближаються до німецького літературного репортажу (Geisler, 1982, с. 12). Це не спростовує американських впливів, однак підкреслює наявність у німецькомовному літературному репортажі власної традиції, самобутньої основи.

1.4.2. Польська школа літературного репортажу

Завдяки популярності та непересічній традиції літературного репортажу у Польщі можна стверджувати, що саме ця країна є однією із центрів художньої репортажистики у Європі (Шутяк, 2016, с. 32). Польський літературний репортаж має довгу та багату історію, у якій важливе місце займає творчість Мельхіора Ваньковича, автора репортажів про події в Польщі та за її межами. Його монументальна праця «Битва під Монте-Кассіно» («Monte Cassino») (2009) є визначним зразком цього жанру. Після нього такі автори, як Ришард Капусцінський, Ксаверій Прушинський, Ганна Кралль та Малгожата Шейнерт сприяли розквіту польського репортажу у 1960-1970-х роках.

На питання «Чому саме в цей період репортаж у Польщі читають з дедалі більшою цікавістю?» польський репортер, учень Ганни Кралль, Войцех Гурецький відповідає: «Тому, що дав змогу – власне, завдяки літературній формі – між рядків «протягнути контрабандою» змісти, які в прямому викладі не пропустила б у друк комуністична цензура. Тут прислужився «метод краплі води», який довела до досконалості Ганна Кралль: як у краплі води відбивається цілий океан, так і в розказаних нею історіях відбивалася вся тодішня польська дійсність. Не можна було писати про засилля алкоголізму, тому писали про долю

конкретного алкоголіка. Не можна було писати, що комунізм поганий, але можна було знайти десь у глибокій провінції одного дрібного поганого комуніста. Не можна було несхвально писати про Радянський Союз, тому...» (Гурецький, 2017). Викриття соціально важливих проблем у поетичній формі, потреба в розшифруванні завуальованого – те, чого прагнув тогочасний читач.

До розквіту літературного репортажу в Польщі значно спричинився один із найвідоміших польських репортерів, публіцист, поет і фотограф Ришард Капусцінський. Особливістю репортажного письма Капусцінського є «вільне – насамперед у стилістичному плані – поводження з реальністю та її героями. Саме Капусцінський перший перетворює репортаж передусім на стилістичну пригоду, виводячи його за межі власне журналістики» (Бондар, 2007). Вправне маневрування між літературою і журналістикою, а подекуди і вихід за межі навіть літературного репортажу спровокували не одну дискусію стосовно достовірності репортажів автора. Так у 2010 Артур Домославський, польський репортер, журналіст, видає книгу «Kapuściński. Non-Fiction» (2010), де цитує результати власних досліджень і показання сучасних свідків, які ставлять під сумнів правдивість численних текстів Капусцінського. Біограф також стверджує, що Капусцінський не знав Че Гевари і не зустрічався з конголезьким політиком і першим прем'єр-міністром незалежного Конго Патрісом Лумумбою, про що писав у своїх репортажах. Швидше, він розширив межі репортажу далеко у сфери літератури, підпорядковуючи факти своїй оповідній меті. Чимало дослідників, серед яких перекладачка сучасного польського художнього репортажу О. Шеремет та поет, есеїст, перекладач А. Боднар, проти таких звинувачень, адже переконані, що творчість Капусцінського слід розглядати як власне літературну.

Дослідниця польської школи художнього репортажу Лілія Шутяк з огляду на це проводить влучну паралель між репортажем польським та американським: «Зазначимо, що через брак балансу між журналістикою і літературою, фікшн і нонфікшн свого часу звинувачували й американських «новожурналістів» на чолі з Т. Вулфом. Ці настрої ще раз засвідчують неприйняття суспільством будь-яких

відступів від усталених канонів» (Шутяк, 2016, с. 34). Водночас огляд історії розвитку літературного репортажу дає підстави стверджувати, що розмитість меж між фактом і вигадкою у ньому, попри свій новаторський характер і часткове неприйняття, стабільно викликала інтерес у публіки.

Після хвилі захоплення на польський літературний репортаж чекала криза через втрату актуальності стилістичних прийомів і мовних ігор, «Gazeta Wyborcza» залишилася чи не єдиною, яка продовжила його публікацію. Та це не завадило йому відвоювати свою популярність, чому, за Гурецьким, посприяли наступні чинники:

- традиція, де досвід майстрів створив міцний фундамент для нових авторів;
- орієнтація авторів на конкретні питання, що дозволяє їм глибоко занурюватися в обрану тематику;
- розмежування репортажу з мас-медіа, що дозволяє авторам зосередитися на власних проєктах;
- втома від художньої вигадки спонукає читачів до пошуку правди;
- якість літератури, яка продовжує утримувати високу планку жанру (Гурецький, 2017).

Завдяки розробці жанру в різний час та стійкій традиції польська школа літературного репортажу продовжує своє успішне існування, на що вказує зокрема Премія імені Ришарда Капусцінського (Nagroda im. Ryszarda Karusińskiego) – головна щорічна польська міжнародна літературна премія, яка є найважливішою відзнакою в жанрі літературного репортажу (Nagroda Im. Ryszarda Karusińskiego, n.d.). А проведені дослідження підтверджують спільні з німецькою та американською традицією іманентні риси. Серед яких – розмитість межі між літературою та журналістикою, фактом і вигадкою, фікційним та документальним, що, з одного боку, допускає звинувачення літературного репортажу у вигадках та браку правдивості, а з іншого – дозволяє формувати автору неповторний докуфікційний конструкт, який саме завдяки

цьому синтезу здатен резонувати із важливими суспільними питаннями та викликати емоційну реакцію в читача.

1.4.3. Літературний репортаж в Україні

«Коли мені було 13, писати літературні репортажі було для поляків національним спортом. Уже на той час “Gazeta Wyborcza” видавала додаток на сто сторінок, де публікувала найкращі тексти в цьому жанрі», – каже у розмові на тему «Чому ми полюбили літературний репортаж» Вітольд Шабловський (Громлюк & Омелянчук, 2021). Незважаючи на те, що коли польські літературні репортажі набирали дедалі більших обертів, українська читацька публіка ще не була добре знайома із цим жанром, з часом він почав проникати і в український культурний простір.

Український художній репортаж виник ще на початку 1920-х років: «Його зачинателями можна вважати Майка Йогансена і Софію Яблонську. Однак згодом на багато комуністичних десятиліть література факту зникла зі сторінок газет і журналів. Адже фактами могло бути лише те, що скаже Партія, а завдання літератури – не висуватися за рамки соцреалізму. Багато з тих, хто розвивав цей жанр, стали жертвами радянських репресій 1937-38 років» (Молодій, 2023). Так прослідковується паралель між зразками цього жанру в Німеччині та Польщі, де в певний історичний період літературний репортаж набуває особливої актуальності як форма, здатна розкривати похмурі соціальні реалії та акцентувати увагу на негативних суспільних явищах.

Позитивну тенденцію розвитку літературного репортажу можна спостерігати останнім часом. Він став одним із центральних видавничих напрямів видавництва «Темпора» (Шутяк, 2016, с. 36). Уже в 2012 було започатковано конкурс художнього репортажу імені Майка Йогансена «Самовидець». У 2017 році створено видавництво репортажної та документальної літератури «Видавництво Львівського медіафоруму» (ТМ «Човен»), яке спеціалізується на літературному репортажі й есеїстиці,

біографічній та історичній літературі, виданнях про медіа та науку (Човен, n.d.). Зараз літературні репортажі про українське суспільство, культуру та історію можна прочитати також на веб-сайтах «The Ukrainians», репортажного медіа «Reporters», які уклали онлайн-посібник із написання літературних репортажів (Редакція Reporters, 2020), «Читомо». Серед авторів сучасного українського літературного репортажу можна виділити Олега Криштопу, Наталю Гуменюк, Світлану Ославську, Віру Курико, Ольгу Карі. Вагомий внесок у розвиток традиції українського літературного репортажу робить Школа журналістики та комунікацій Українського католицького університету.

Варто зауважити, що саме літературний репортаж став одним із домінантних жанрів у час війни, зокрема після широкомасштабного вторгнення Росії в Україну. Воєнні репортажі, що ґрунтуються на безпосередньому досвіді зустрічі кореспондента з війною, відображають воєнні дії, фрагменти нетривалого перебування автора серед бійців, волонтерів чи військових лікарів (Конєва, 2023, с. 174). За словами літературознавиці Наталії Мочернюк, досвід війни, зафіксований в репортажах, має особливу пізнавальну та емоційну цінність: «Рефлексії авторів, які пережили ті чи інші події, розширюють пізнавально-емоційні горизонти читачів і стають свідченням російських злочинів проти людяності. Великою мірою цей інформативний жанр має й терапевтичну функцію, позаяк йдеться про проговорювання травм війни. Репортажистика воєнних часів, виконуючи інформативну роль, водночас провокує емоційну рецепцію й високий рівень емпатії читачів, може виконувати і катарсисну функцію» (Мочернюк, 2025, с. 127). Велика частина літературно-репортажних текстів, написаних у цей період, відкривають читачеві реалії життя у прифронтовій зоні, демонструють труднощі, з якими стикаються українці, зокрема військові та ветерани війни, волонтери. Серед них – «Бахмут» Мирослава Лаюка, «Десь поруч війна», «(Не)воля» Єлизавети Гончарової, «Вулиця причетних або Чернігівська справа Лук'яненка» Віри Курико, антології репортажів «Війна. Життя defacto», «77 днів лютого. Україна між двома символічними датами російської ідеології війни», «Найстрашніші дні мого

життя» та ін. На тлі цих подій формуються й новітні форми реалізації літературно-репортажного письма: події російсько-української війни стали предметом зокрема комікс-репортажів, серед яких «Звитяга: Савур-Могила», «Кіборги», «Охоронці країни», «Перемога. Victory for Ukraine» та ін. Така тенденція засвідчує тривалу актуальність жанру, його здатність реагувати на суспільно важливі події та зберігати свою цінність як у полі начасних подій, так і в майбутньому.

1.5. Жанрова та типологічна перспективи: аналітична оптика дослідження літературного репортажу

З'ясувавши, що літературний репортаж поєднує ознаки публіцистики та художньої літератури, окресливши ключові подібності й відмінності між цими двома комунікативними системами, а також виявивши його гнучкість і здатність до трансформацій, постає питання: з якої перспективи – жанрової чи типологічної – доцільніше здійснювати аналіз його медійності. Як зазначає авторка книги «Schweizer Pressenreportagen» Марліз Мюллер, хоча терміни «жанр» і «тип тексту» часто вживаються як синоніми, термінологічна диференціація має сенс з огляду на різні сфери дослідження (Müller, 1989, с. 24-27).

Лінгвістика типів текстів – важливий напрям лінгвістики тексту, завданням якого є аналіз, опис і систематизація текстів з огляду на певну сферу комунікації (Gansel, 2011, с. 13). Фрідеманн Люкс формулює ключові питання лінгвістики тексту, зосереджуючись передусім на типах тексту й механізмах їхньої класифікації. Серед них: що таке типи тексту і чи можливо надати їм точніше визначення; скільки існує типів текстів і які саме; чи виявляються між ними системні зв'язки, а також за якими критеріями або матрицями можливе їх упорядкування. Окрему увагу він приділяє проблемі текст-типологічних правил і тому, як їх можна описати (Lux, 1981, с. 14). Текст – це зв'язкова одиниця комунікації з визначеною комунікативною функцією та структурою,

організованою певним чином. Завдяки комунікативно-прагматичному підходу в лінгвістиці тексту з'явилася теоретико-методологічна орієнтація на аналіз, опис і впорядкування текстів, де категорія типу тексту є центральною (Gansel, 2011, с. 10).

Вольфганг Гайнеманн стверджує, що різні типи тексту (рецепт, рахунок-фактура, особисте оголошення, повідомлення, прогноз погоди, повідомлення про штраф і т.і.) можна ідентифікувати на основі мовних та структурних ознак і, відповідно, ситуативно й соціально адекватно на них реагувати. Дослідник заглиблюється в розробку системного підходу до аналізу типів текстів, зазначаючи, що спочатку розпливчасті уявлення про них поступово набувають чіткості через освіту (у школі та в інших навчальних закладах), а також через досвід повсякденного і професійного спілкування. Особливу увагу він приділяє текстам, що відіграють важливу роль у суспільній комунікації, а також літературним і публіцистичним жанрам (Heinemann, 2000, с. 507). Типи текстів визначаються тим, як певні комунікативні дії та патерни формулювання і побудови, що лежать в їх основі, функціонально і ситуативно пов'язані і можуть бути пояснені (Gansel, 2011, с. 10).

Натомість, за Клаусом Гемпфером, об'єктом дослідження літературного жанру є певний зріз сукупності всіх текстів, що зазвичай обмежується художньою літературою. Гемпфер підтримує твердження, що жанр «обов'язково історичне (соціокультурне) поняття», яке, втім, можна було б поширити й на пояснювальні тексти поза межами суто літературного поля, якби літературознавство мало на меті їх дослідження. При цьому дослідник підкреслює необхідність розмежування між лінгвістичним поняттям типу тексту та історико-літературним поняттям жанру, хоча й визнає, що в окремих випадках ці поняття можуть частково перетинатися за обсягом (Hempfer, 1973, с. 17).

У межах сучасної текстолінгвістики поняття «тип тексту» часто використовується як синонімічне до терміна «жанр». Т. Яхонтова, посилаючись на праці Т. ван Дейка та Г. Кресса, зазначає, що в текстолінгвістичних студіях простежуються два підходи: у першому «певному жанру, що розглядається як

функціонально-комунікативний феномен, ставиться у відповідність інваріантний тип тексту, або жанр просто трактують як текстовий тип з певними комунікативно-прагматичними параметрами і специфічними засобами вербального оформлення» (Яхонтова, 2009). За Г. Штайнмец терміни «жанр» і «тип тексту» також можуть уживатися як рівнозначні, оскільки обидва позначають різновиди або класи текстів, які виокремлюються залежно від комунікативної ситуації – як усної, так і писемної. Водночас дослідник наголошує, що література і літературна комунікація становлять не просто одну з численних сфер мовлення, а є окремим простором із притаманними йому характеристиками та цінностями. Саме тому в зв'язку з літературною творчістю він послідовно вживає поняття «жанр», тоді як термін «тип тексту» застосовує до інших форм комунікації (Steinmetz, 1983, с. 70). Такої ж думки дотримується і Г. Штегер: «Класифікація типів текстів і теорія типів текстів має справу з абсолютно іншими функціональними передумовами, ніж теорія жанрів. Через функціонально іншу мету літературної комунікації я запропонував продовжувати говорити про жанри в літературній сфері, а тип тексту та інші класифікаційні концепції застосовувати в інших функціональних сферах» (Steger, 1983, с. 39).

Отже, літературний репортаж з урахуванням його літературних та журналістських характеристик може бути проаналізований як з точки зору дослідження жанру, так і як тип тексту. Однак для здійснення комплексного аналізу медійності літературного репортажу та способів її реалізації в тексті доцільним є провести лінгвістичне дослідження, зосередившись на мовних засобах для опису й інтеграції візуальних, аудіальних елементів у текст, стилістичних прийомах, специфічних лінгвістичних стратегіях, якими з огляду на свій гібридний характер послуговується літературний репортаж, а також їхнім впливом на цілісне сприйняття тексту, на формування в читача нового медійного досвіду. Саме текстотипологічний підхід дозволяє фокусувати увагу на способах організації змісту, мовних і медійних властивостях, а отже, є методологічно виправданим для дослідження інтермедіальних аспектів. Така перспектива

уможливлює всебічний аналіз взаємодії різних знакових систем та кодів, а також рецептивних і когнітивних чинників сприйняття тексту як медіагібриду.

Висновки до розділу I

Літературний репортаж – це гібридна й відносно молода форма між літературою та журналістикою, перші кроки якої датуються XIX століттям. Постійна актуальність, домінанта особи автора, свобода композиції – характеристики, які відрізняють літературний репортаж від газетного репортажу або репортажу в його загальному значенні. Завдяки аналізу дефініції поняття було встановлено, що репортаж ґрунтується на чергуванні особистих вражень та інформації і має на меті зруйнувати бар'єри між читачем і подією, що передбачає суб'єктивність точки зору репортера. Цей факт тісно пов'язаний із питанням взаємодії літературних та журналістських характеристик у репортажі. Це зокрема стосується конфлікту між об'єктивністю та фактологічністю, властивими журналістиці, та суб'єктивністю і відкритістю до інтерпретації, характерними для літератури. Через це постало питання про потребу розмежування газетного і літературного репортажів.

У контексті дослідження походження репортажу констатуємо різне бачення науковців, адже коли одні вважають, що ознаки цієї форми можна простежити від Геродота, Плінія, паломницької літератури та годоепорики, то інші твердять, що про репортаж до середини XVIII століття не могло бути й мови через брак передумов для його розвитку. Витоки репортажу в XVIII столітті вказують на його зв'язок з літературними та журналістськими традиціями. Літературними попередниками цього жанру вважають просвітницькі та сентиментальні тревелоги, для яких характерне зображення почуттів, вражень та інших індивідуальних, чуттєвих переживань. Журналістські витoki репортажу можна простежити в свідченнях очевидців, які не мають відкритої теми. Існування цих двох традицій обґрунтовує подальше розмежування журналістського репортажу та літературного репортажу, а нечіткі межі між

фікційним та документальним є свідченням гібридного та межового характеру самого репортажного жанру.

Генезу німецькомовного літературного репортажу прослідковуємо з XIX століття та творчості Генріха Гейне, який своєю точністю та декларацією суб'єктивності маніфестував поєднання художнього та документального у тексті. Уже тоді літературна форма з виразною присутністю журналістського елементу мала функціональну зумовленість: зберегти актуальність літератури в контексті зміненої суспільної реальності, пов'язаної, зокрема, з розвитком засобів масової інформації, та не допустити її витіснення. Наступним етапом стала «нова предметність», яка надавала перевагу точному відтворенню сьогодення та актуальності, що не відповідало повною мірою поняттю «літературний репортаж», проте навіть у цей період форма не втратила своєї значущості через виявлення невідповідності воєнних репортажів реальній ситуації.

Розквіт літературного репортажу в Німеччині тісно пов'язаний з іменем Егона Ервіна Кіша, який зробив великий внесок в емансипацію жанру. Його збірка репортажів «Der rasende Reporter», у якій він дотримувався програми незаангажованого репортажу, стала бестселером. Багато дослідників, які вивчали творчість Егона Ервіна Кіша, стверджують, що він першим поставив на порядок денний літературний репортаж. Серед інших важливих представників цієї форми – Йозеф Рот, Макс Вінтер, Курт Тухольський. У 1960-х роках подальшому розвитку літературного репортажу сприяла творчість Гюнтера Вальрафа, а сам літературний репортаж досі залишається визнаною та цінною формою репрезентації для сучасних німецькомовних авторів, зокрема Карла-Маркуса Гауса, Іллі Троянова, Навіда Кармані, Маркуса Фельденкірхена, Гуго Лютшера.

Літературний репортаж розвивається і в інших країнах, це, наприклад, Сполучені Штати з власною теорією «Нового журналізму» Т. Вулфа; Польща, літературний репортаж у якій означений власною школою. В Україні літературний чи художній репортаж також стає дедалі популярнішим, адже часто

відображає реалії війни, що є актуальною та важливою темою для сучасного українського читача.

Дослідження генези німецькомовного літературного репортажу, а також його місця у світовому контексті є важливим етапом для подальшого аналізу літературно-репортажного тексту, оскільки дозволяє виокремити його характерні риси, простежити етапи розвитку та оцінити ступінь адаптації до соціальних і технологічних викликів. Цей тип тексту має тривалу історію становлення, протягом якої він реагував на умови відповідних епох, що формувало його класичні ознаки, визначальною серед яких є гібридність. Зважаючи на динамічність жанру, вона також зазнає трансформацій під впливом нових медіаформатів, каналів комунікації та змін у сприйнятті реальності. З огляду на результати дослідження генези літературного репортажу, можна констатувати його здатність постійно адаптуватися до нових умов і оновлюватися, водночас зберігаючи свою ідентичність. Це зумовлює потребу в розробці методологічного підходу, який би дозволив осмислити цей тип тексту на сучасному етапі крізь призму його медійної природи як наслідку історично зумовленої еволюції та пристосування до нових комунікативних середовищ.

Тож, повертаючись до гібридності літературного репортажу, порушуємо питання про те, як аналізувати цю форму. Порівняння аналізу типу тексту та дослідження жанру показує, що літературний репортаж можна розглядати з обох точок зору завдяки поєднанню в ньому як літературних, так і публіцистичних рис. У контексті медійності літературного репортажу та її реалізації доцільним є проведення лінгво-літературознавчого дослідження, яке передбачає аналіз мовних засобів, а також їхніх функцій у літературно-репортажному тексті.

РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО РЕПОРТАЖУ: МЕДІЙНІСТЬ ТЕКСТУ

Літературний репортаж як гібридна форма, яка поєднує риси художнього й документального письма, не залишається статичним, а постійно трансформується. Це сприяє урізноманітненню його медійних властивостей, тобто здатності інтегрувати інші медійні одиниці (фотографії, аудіо, карти), які можуть бути безпосередньо присутні в тексті або ж відображатися через засоби вербального опису. З огляду на це слід розглянути поняття медійності та специфіку функціонування літературного репортажу як текстового медіума, а також обґрунтувати наукову релевантність аналізу літературного репортажу крізь призму теорії інтермедіальності, з урахуванням його текстотипологічної специфіки.

2.1. Поняття «медіум» та концепція медійності в інтердисциплінарному контексті

Поняття «медіум», «медіа» та «медійність» є часто вживаними в сучасному насиченому інформацією та технологіями світі, який перебуває в умовах динамічного розвитку засобів комунікації та вираження ідей. У традиційних українських тлумачних словниках зустрічаємо тільки два значення поняття «медіум»: «за уявленнями спіритів медіумом є особа, яка виступає посередником між світом людей та світом духів» (Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, 2022а). Інше значення пов'язане з музикою: «медіумом позначають середній регістр жіночого голосу» (Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, 2022б). Множину «медіа» утотожнюють з «мас-медіа» (Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, 2022с). Однак, як відомо, феномен медійності не обмежується засобами масової інформації, у сучасній науковій літературі, зокрема в межах медіатеорії, поняття медіума набуло істотного переосмислення: «Наукова, технічна і художня творча діяльність немислима без

двовимірних написів у формі письма, графіків, діаграм і карт» (Krämer, 2019, с. 833), переконана Сибілле Кремер, багато праць якої присвячені концепції медійності. Теорія медійності справді генерується у таких різноманітних дискурсивних галузях, як філософія, фізика, психологія, інженерія, хімія, інформатика, економіка, не є винятком і лінгвістика, літературознавство, текстознавство, медіазнавство, науки про комунікацію, культурологія, у кожній з яких поняття «медіум» поряд зі своїм буквальним значенням «посередника» набуває нових обрисів (Hess-Lüttich, 2016a).

Попри широкий спектр сфер застосування теорії медійності, який сприяє розробці поняття сьогодні, в антології «Медіатеорія 1888–1933», виданій у 2002 році медіазнавцями Петрою Леффлер і Альбертом Кюммелем, наголошується на відсутності на той час чіткої теорії медіа (Kümmel & Löffler, 2002, с. 11). Неоднозначність поняття «медіум» тільки відносно недавно стала предметом дискусії, до чого значною мірою призвів розвиток засобів масової інформації, зокрема телебачення та радіо, оскільки їхнє активне використання спричинило зміщення акцентів у медіадискурсі. На те, що концепції медіа, визначені теорією масової комунікації, не відповідають вимогам, оскільки зводять медіа до його технічних вимірів, звертає увагу й німецький медіазнавець Юрген Е. Мюллер (Müller, 1996, с. 81). Поняття «медійність» здебільшого асоціюється з мас-медіа, тоді як інші його варіанти відходять на другий план попри те, що «історія медійності давніша за історію технічних медіа, які зрештою були б немислимі без їхніх культурно-історичних попередників, тому у цьому контексті історія технічних медіа розглядається лише як частина більш загальної історії медійності», – зазначає німецький лінгвіст, медіазнавець і культуролог Л. Єгер (Jäger, 2000, с. 12).

Зважаючи на інтердисциплінарний характер, термін «медіум» потребує розмежування, що призвело до утворення двох різних перспектив медіатеоретичного дискурсу: «жорсткої» та «м'якої» медіатеорій (Caduff, 2007, с. 94). У цьому контексті особливо важливими є міркування Фрідріха Кіттлера, який розглядає медіум як передачу («жорсткий» підхід) і медіум як

репрезентацію («м'який» підхід). Його розрізнення фікції та симуляції дає змогу виявити відмінності між художньою та технічною обробкою інформації, а також інтермедіально досліджувати різні ефекти мистецтв (Kittler, 1990, с. 196-199).

У 1964 році вийшла друком праця «Understanding Media. The extension of man» канадського філософа та літературного критика Маршала Маклуена, який одним із перших розпочав досліджувати медіум як засіб комунікації. Медіа, за Маклуеном, – це повідомлення, а особисті і соціальні наслідки будь-якого медіума, тобто будь-якого розширення нас самих, є результатом нового масштабу (McLuhan, 2001, с. 3). Він і поділив медіа на «холодні» та «гарячі» залежно від ступеня залученості реципієнта. Так, «гарячі» мають відносно низький рівень участі, надають інформацію односторонньо (радіо, кіно, фотографія), натомість «холодні» потребують зворотного зв'язку чи інтерпретації повідомлення (телефонна розмова, усне мовлення) (McLuhan, 2001, с. 24-25).

У центрі медіа-теоретичного дискурсу, який був встановлений після Маршала Маклуена та Пола Вірілію, здебільшого перебувають засоби масової інформації, що формує так звану «жорстку» теорію. Головний акцент зроблено на технічних процесах, які відіграють важливу роль у медіапередачі повсякденної культури та мистецтва (Caduff, 2007, с. 94-95). Сюди належить і феномен «нових медіа», охарактеризованих у праці «New media: a critical introduction» (Lister, Dovey, Giddings, Grant, & Kelly, 2009). Автори визначають їх як цифрові, інтерактивні, гіпертекстуальні, віртуальні, мережеві та симульовані і наголошують на їхній присутності в усіх зразках нових медіа, в різному ступені та в різних комбінаціях (Lister, Dovey, Giddings, Grant, & Kelly, 2009, с. 13-44).

З іншого боку, існує «м'яка» теорія медіа, яка у вузькому сенсі цікавиться мистецтвом як особливим медіумом репрезентації і відповідними медіаспецифічними формами: «тут медіум контактує з матеріальністю мистецтва або майже прирівнюється до самої форми мистецтва» (Caduff, 2007, с. 94-95). Як приклад наводять дослідження інтермедіальності музики, яке також

належить до «м'якої» теорії. Жорстка медіатеорія досліджує музичні носії, такі як комп'ютери, компакт-диски, платівки, радіо, друковані ноти чи інструменти та феномен голосу, тоді як у загальній естетичній теорії музика як така розглядається як медіум (Рис. 2.1.).



Рис 2. 1. Типи теорії медійності

До дефініції поняття «медіум» наявні різні підходи, зокрема універсальна концепція медіа австрійського психолога Фріца Гайдера, яка відсилає до арістотелівського уявлення про процеси сприйняття чи пізнання як медіапроцеси. Арістотель описує проміжне положення між оком, яке сприймає, і об'єктом, який сприймається як щось прозоре, що має медійну функцію, оскільки передає оку певні якості об'єкта, наприклад, його колір (Aristoteles, 2017). У контексті теорії каузальної атрибуції Фріца Гайдера передача знань безпосередньо пов'язана з «медіапроцесами», причому Гайдер підкреслює різницю між посередництвом і тим, що опосередковується: «Справжній медіум» – це щось, «через що можна безперешкодно бачити» (Heider, 2005, с. 35), наприклад, повітря, що знаходиться між тим, хто сприймає, і сприйманим об'єктом, а також світлові та звукові хвилі, через які передаються чуттєві враження.

Соціологічний підхід Білефельдської системної теорії пропонує таку ж універсальну концепцію. Він заснований на взаємозв'язку медіума і форми, який

вперше описав Фріц Гайдер. У дослідженнях Джорджа Спенсера-Брауна і Нікла Лумана медіум визначений як «посередницький елемент» між окремими людьми, об'єктами тощо: «це будь-який слабо пов'язаний зв'язок елементів, доступних для формування, а форма – це жорсткий зв'язок тих самих елементів, які переважають, бо медіум не чинить опору» (Luhmann, 1990, с. 53). Медіум і форма нерозривно пов'язані, оскільки форми можна сприймати через медіум, а медіум оновлюється у формах (Felsing, 2021, с. 71). Завдяки своїй власній «проникності» та «прозорості» він забезпечує формування та сприйнятливість форми, адже сприймаємо розповідь, а не шрифт, у розмові ділимося думками, а не фонетичними сполуками, дивимось на об'єкти на фотографіях, а не на відтінки сірого чи кольорового (Krämer, 1998, с. 560).

У своїй статті «Питання про медіум як питання про посередництво» («Die Frage nach dem Medium als Frage nach der Vermittlung») (Wirth, 2008) німецький літературознавець Уве Вірт досліджує поняття медіума у контексті посередництва, аналізуючи зокрема вищезгадані теорії. Відправною точкою у статті є дефініція поняття «медіум» у підручнику з медіакультури, де медіум означає центр і посередника, посередництво і посередника, і звертається до питання про те, як точніше конституюється роль, діяльність і матеріал цього проміжного (Pias et al., 1999, с. 9). Для Вірта важливою є відповідь на питання «Як функціонує медіум?» і, якщо він не існує в «суттєво та історично стабільному сенсі», то медіа поміщають те, що вони передають, обробляють або зберігають «в умови, які вони самі створюють і якими є» (Pias et al., 1999, с. 10). Він також зіставляє це твердження з листом як медіумом (Wirth, 2008, с. 223) і робить висновок, що «ми маємо три способи застосування концепції медіума, а саме лист як медіум: як символічно закодоване повідомлення, <...>; по-друге, листоноша як медіум: як агент передачі, який виконує посередницьку функцію у просторі між відправником і одержувачем; по-третє, поштова система як медіум, а саме як спільне знання відправника, одержувача і листоноші про основні умови листової комунікації, що формує як процес передачі, так і процес виникнення того, що передається» (Wirth, 2008, с. 223-234).

На прикладі обчислювальної техніки і математики (система координат як медіум) Сибілле Кремер обґрунтовує використання медіума в ролі посередницької третьої сторони, яка, розташована між двома непересічними сторонами, створює їх зв'язок і разом із цим зв'язком фундаментально змінює те, що обидві означають: «зрозуміло, що такі процеси, як з'єднання, передача, посередництво і переклад, включають надзвичайно різні форми діяльності. Але ми нехтуємо цими відмінностями на користь основної ідеї, яка тут має бути розкрита, що перспектива медійності насамперед акцентує не на виробництві та створенні чогось, а радше на зв'язку, передачі та посередництві між чимось» (Krämer, 2019, с. 839). Медіа-перспективу, на думку Кремер, можна порівняти з «моделлю посланця», де «посланець» не особиста інституція, що походить від історичного уявлення про нього, а будь-яка сутність – людська, символічна чи технічна, – яка встановлює зв'язок між гетерогенними (різними) речами. Ця модель ґрунтується на восьми ключових критеріях взаємодії та посередництва:

- 1) відстань – головна умова будь-якої комунікації;
- 2) гетерономія як говоріння чужим голосом: посланці говорять від імені іншого;
- 3) третість як ядро соціального: посланець встановлює соціальні відносини. Проміжна позиція між двома сторонами започатковує тріадичну форму зв'язку, для якої він є важливим, але не є його суб'єктом і автором;
- 4) нейтралітет, який лежить в основі посередництва;
- 5) уможливлення сприйняття невидимого;
- 6) матеріальність як втілення: незалежно від змісту, кожне повідомлення має бути вилучене з контексту свого походження та здатне до перенесення в інший простір або ситуацію сприйняття;
- 7) онтологічна байдужість: у своїй функції передачі посланець може бути замінений неперсональними сутностями, тобто символічними або технічними системами та апаратами. Технічно ніщо так не піддається передачі, як сама функція передачі;

8) посередництво як трансфігуративний потенціал: в акті посередництва ті, між ким має відбутися посередництво, переживають фундаментальну зміну (Krämer, 2019, с. 841–843).

Як слушно зауважує німецький кіно- та медіазнавець Йоахім Пех, складність визначення поняття полягає у тому, що «медіум розглядається не як «щось», а як «медіум», як можливість форми або також як «між», зрештою, як *засіб* у найширшому сенсі. Медіум сам по собі не піддається спостереженню, тому що він з'являється лише у тій формі, до творення якої сам спричинився» (Paech, 1998, с. 23).

У контексті дефініції медіума як засобу також варто зауважити, що не кожен засіб автоматично стає медіумом. На відміну від повсякденного використання окремих засобів, медіум – це не просто річ чи інструмент, а радше дія або процедура, у межах якої певні речі застосовуються для досягнення визначеної мети: «Це засіб як такий а, отже, тимчасова подія. У цьому зв'язку вона перебуває у чіткому часовому відношенні до мети: вона передусь їй. Мета починається, коли закінчуються медіа. Ви починаєте грати, коли скрипка налаштована», – паралель зі скрипкою проводить німецький лінгвіст Крістіан Штеттер, де стверджує, що необхідно враховувати й аспект компетентності виконавця, адже не кожна гра на скрипці варта називатися музикою (Stetter, 2005, с. 129). Дві найфундаментальніші властивості медіума Штеттер вбачає у розмежуванні між ефемерними та постійними медіа: «між тими, чиє творіння (нім. *Erzeugtes*) зникає разом із продуктивністю (*Performanz* – використання в конкретній ситуації), і тими, чиї продукти переживають акт продуктивності» (Stetter, 2005, с. 130). У поняття «медіум» Штеттер вкладає таке значення: «механізм, який приводиться в дію і за допомогою якого щось, а саме представлення (нім. *Darstellung*), набуває певної форми. Медіа в цьому сенсі є символізуючими перформансами» (Stetter, 2005, с. 131), а отже, важливу роль відіграє їхнє сприйняття, оскільки читач інтерпретує чи асоціює написане із звуками, картинами, фотографіями або іншими переданими у письмі системами. Водночас ці асоціації можуть бути різними для кожного читача, адже

інтерпретація залежить від індивідуального досвіду, культурного контексту: «Медіа є медіа для нас. Їхня медійність виявляється так само набором властивостей нашого простору сприйняття та дії, як і властивістю самих медіа» (Stetter, 2005, с. 135).

Отже, важливим кроком у дослідженні поняття медійності стало розмежування «жорсткої» та «м'якої» теорій, де «жорстка» відповідає за технічні процеси, а «м'яка» – прирівнює медіум до форми мистецтва. Завдяки цьому медійність не зводиться до засобів масової комунікації, а включає й мистецьку складову, що є важливим для нашого дослідження.

Спостерігаємо, що, формуючи дефініцію поняття, науковці звертаються до праць Арістотеля (Ф. Гайдер, білефельдська системна теорія), означуючи його як «посередницький елемент», а в процесі її розробки відкривають нові аспекти концепції (модель посланця, за У. Віртом; система координат як медіум, за С. Кремер; мета-медіум, за К. Штеттером). Поняття «медіум» постає як динамічна структура, що розширюється та поглиблюється в процесі теоретичного осмислення. У значенні посередницького елемента воно є особливо актуальним для аналізу літературного репортажу, оскільки відкриває перспективу дослідження медійності мови літературно-репортажного тексту як способу формування сенсів і передачі досвіду.

2.1.1. Медійність мови

Саме в мові, вважає німецький філософ та медіазнавець Дітер Мерш, теорія медійності знаходить свій найбільший виклик (Mersch, 2005), що підтверджують значні розбіжності у сприйнятті мови як медіума. У своїй праці «Мовне забуття медіатеорії» («Die Sprachvergessenheit der Medientheorie») (Jäger, 2000) Людвіг Єгер, досліджуючи зв'язок між мовою та медіа, пропонує зробити «крок назад» і, спираючись на тезу: «Комунікаційне середовище – це все, що забезпечує зв'язок між думками відправника і одержувача» (Boeckmann, 1994, с. 33), поставити собі питання, чи не варто спочатку зрозуміти мову як медіум, а,

«можливо, навіть як останню мета-медійну систему координат символічних і немовних медіа» (Jäger, 2000, с. 10).

Визначення медіа, сформульоване Роландом Познером ще у 1968 році, все ще є формальним для такого типу медіатеоретичного мислення. Будь-яке спілкування залежить від засобів зв'язку, які зазвичай називаються медіа і можуть бути визначені лише у контексті системи. Відповідно до загальноприйнятого вживання, медіум – це система засобів комунікації, яка забезпечує можливість повторного спілкування певного типу. Медіум, за Роландом Познером, – це система засобів для виробництва, розповсюдження і прийому знаків (Posner, 1986, с. 293).

Юрген Е. Мюллер дотримується цієї ж позиції, стверджуючи, що існування, філогенез і онтогенез людини медійно конституційовані. Мову він розглядає як «базовий медіум», завдяки якому спілкування виходить за межі безпосереднього «тут і зараз», перетворюючись із вираження суб'єктивних відчуттів та фізичних реакцій на осмислену взаємодію. «Подолання моменту “тут і тепер”, осмислення повсякденності, збереження пам'яті, формування історичного досвіду, планування майбутнього, інтеграція в соціальний контекст і побудова інтерсуб'єктивних зв'язків – усе це можливе лише завдяки використанню мовних знакових систем. Мова водночас пов'язана з тілом, впливає на нього й дозволяє виходити за його межі» (Müller, 1996, с. 26).

Уве Вірт, один із теоретиків медійності, підкреслює, що термін «медіум» стосується не лише інструментального характеру мови, а й аспекту посередництва, тобто йдеться про медійний склад імплікативної мови. Мова існує, щоб подолати прірву між відправником і адресатом, і саме у створенні містка між ними полягає її медійний характер (Wirth et al., 2013, с. 203).

На підставі проаналізованих підходів можна стверджувати, що мова є не лише засобом комунікації, а й повноцінним медіумом, через який людина сприймає, осмислює та передає досвід. Тож доцільним науковці вважають розглянути й письмо як автономний медіум: «усна мова має більше відношення до тіла, бо її артикуляція від природи закладена в людському організмі, а голос

довгий час був немислимий без людського організму, коли письмо передбачає інші, «штучні» знаряддя, наприклад, перо» (Wirth et al., 2013, с. 205). Складене Віртом рівняння: «Не кожне словесне висловлювання є письмовим, але кожне письмове висловлювання є словесним», – здається виправданим, адже, як пояснює дослідник, «кожна людина – відповідно до історичного розвитку людства – спочатку вчиться говорити, а потім писати» (Wirth et al., 2013, с. 203). Згідно із цим, письмо також функціонує як медіум: як позачасовий медіум для магічного та метафізичного; як медіум майбутнього, тобто як архівний засіб комунікації; як медіум «теперішнього» (Wirth et al., 2013, с. 208). До особливостей письмової мови, яку і Жак Дерріда вважає медіумом майбутнього через можливість прочитання, навіть коли відправник і отримувач уже не живуть (Derrida, 2001, с. 24), належить комунікація відправника й отримувача (адресант – адресат), письмове збереження, можливість асинхронної комунікації. Таке розрізнення набуло особливої актуальності після 1900-х років, коли з'явилася фото- і фонографія.

Сибіллі Кремер (Krämer, 2019, с. 847) і Вернер Голлі (Holly, 2013, с. 2) також зауважують, що факт існування письма як медіума, що робить правдоподібною концептуалізацію мови, залишився майже проігнорованим, недостатньо закріпившись у свідомості, хоча текстуальність є основою всіх філософських і наукових робіт: «це тривало аж до того моменту в останній третині минулого століття, коли прихована медійність мови стала явною тематично та в реконструкції різниці між усністю та писемністю» (Krämer, 2019, с. 847), але навіть тоді філософія не погодилася з цим явним визначенням медіума письма в концепції мови – принаймні за кількома винятками, тому філософію мови, яка ігнорує різницю між засобами письма та голосом для можливого використання мови, дослідниця вважає недостатньою.

Існує й інша точка зору, згідно з якою мова передує явищу медіума і тому не приписується йому. Автор праці «Medienphilosophie der Sprache» Дітер Мерш наголошує на нерозривності мови й медійності, адже всі медіа-теми завершуються розглядом мови. За його словами, ми стикаємося з неминучою

двозначністю: якщо мова є ключовою для розуміння медіума, то її вже не можна розглядати як медіум, адже вона вже виходить за межі простого медійного посередництва. Будь-яка медіа-філософія мови залишається в межах цієї плутанини й у такий спосіб це зумовлює її систематично невизначений стан. Відношення між мовою й медіумом, на його думку, має бути зворотним: мова не є медіумом, але кожен медіум нагадує мову: «Безумовно, існують медійні аспекти, і без медійного не було б ні значення, ні ефекту, однак мова не є безпосереднім джерелом їхнього виникнення. Іншими словами, мова охоплює письмо, семантичну структуру, стиль мовлення, присутність голосу, а також риторичні й аргументативні практики та акти артикуляції. Водночас її безмежна креативність проявляється у заломленнях і рефлексіях, де вона виходить за межі власної медійності» (Mersch, 2005, с. 123).

Існування різних концепцій розуміння медійності мови лише вказує на те, що мова є складною, багат шаровою системою, що, окрім передачі змісту, може творити його через власну рефлексивність. Такий погляд на мову відкриває нові теоретичні та методологічні перспективи, необхідні для глибшого розуміння процесів смислотворення в сучасному світі, адже показує, як через мову конструюється наше сприйняття реальності. Зважаючи на це, робота з медійністю й інтермедіальністю спрямована вирішити й ключові питання лінгвістики, переконана авторка праці «Медійність, інтермедіальність, транскрипційність» («Medialität, Intermedialität, Transkriptivität») Крістіне Домке (Domke, 2016, с. 376). Сама мова завжди прив'язана до конкретних, медійно-матеріальних форм вияву, значення яких виникає виключно через інтерактивну циркуляцію значення окремих мовних знаків у взаємозв'язку один з одним. Дослідниця робить висновок, що коли немає іншого стану мови, окрім як медійного, і немає незалежного від медіа доступу до понять і об'єктів світу, тоді значення може виникнути лише там, де мова (та інші системи символів) стикається із собою самою у своїй відповідній медійності, отже, всередині та між відповідними медіасистемами. Так постають два методи творення смислу – взаємне покликання в одній системі символів, тобто мовно-рефлексивний та

інтрамедіальний методи, а також взаємне покликання з іншими системами символів, наприклад, зображення картини через мову як інтермедіальний процес (Domke 2016, с. 377).

Інтрамедіальний принцип смислотворення полягає у вже згаданій здатності мови рефлексивно повертатися до самої себе, роблячи власні висловлювання об'єктом подальшого осмислення, коментування, пояснення або навіть спеціального кодування. Так мова здійснює самореферентні семіотичні операції (Jäger, 2005, с. 48). Здатність до рекурсії властива мові, тому може бути зрозуміла як фундаментальний тип транскрипції. Говорити мовою означає робити щось читабельним по-іншому (Domke, 2016, с. 379). Інтермедіальний принцип смислотворення передбачає транскрипційну взаємодію між різними знаковими системами, за якої одна система символів робить іншу доступною для прочитання. Тому коментування або перекодування однієї символічної структури через іншу розглядається як форма транскрипційної процедури. Проміжна транскрипція є невід'ємною складовою повсякденного життя, коли усне мовлення поєднується з візуальними елементами – як у презентаціях PowerPoint чи публічних оголошеннях на вокзалах, – його зміст може по-різному тлумачитися залежно від медіума чи контексту сприйняття. Таким чином, посилення на різні символічні системи та медіа стає природною практикою смислотворення в сучасній комунікації (Domke, 2016, с. 380-381). Тому здатність різних медіа та символічних систем взаємодіяти між собою через проміжну транскрипцію є ключовою для розуміння медійної природи сучасного літературного репортажу. Така взаємодія дозволяє тексту виходити за межі суто вербальної форми, активізуючи інші способи сприйняття – візуальні, звукові, просторові. У цьому контексті літературний репортаж, особливо у формах, що тяжіють до мультимедійності, виявляє свою здатність бути платформою для інтермедіальних смислотворчих процесів.

У цьому міжмедійно організованому просторі особливої ваги набуває не лише зміст повідомлення, а й матеріальні умови його репрезентації. Адже смисл виникає не у вакуумі, а завжди втілюється в певному медіумі – текстовому,

візуальному чи аудіальному. Через це питання: «Якою мірою мову та інші знакові системи слід розглядати як медійні форми комунікації незалежно від технічного посередництва?» Еріка Лінц пропонує переформулювати в «Якою мірою *матеріальність* мовних знаків можна віднести до сфери медійного та включити до сфери медіатеоретичного і медіалінгвістичного аналізів?» Відповідь на це запитання є актуальною, оскільки пов'язана не лише з різним сприйняттям медіа, а й із різними припущеннями щодо впливу медійності на конституювання значення (Linz, 2016, с. 102), воно охоплює більше, ніж проблему екстенсивного розширення вузької концепції медіа проти широкої. За Е. Лінц, якщо розглядати матеріальність у межах поняття медійності, вона виконує епістемологічну та комунікативну функції, виступаючи медіумом творення сенсу. Варто також звернути увагу на два медійні аспекти матеріальності: по-перше, медійність знака не обмежується роллю матеріального носія нематеріального змісту (інформації, уявлень чи форм), а є невід'ємною частиною процесу породження значення; по-друге, саме сприйняття матеріальності визначається знаковими процесами, у межах яких вона функціонує.

Отже, поняття медійності слід розглядати як сукупність перформативних процесів, у межах яких матеріальність і значення не просто передаються, а активно формуються та трансформуються в ході комунікації. У літературному репортажі, що функціонує на межі журналістики та літератури, матеріальний аспект відіграє подвійну роль: з одного боку, медіум – чи то текстовий, візуальний або аудіальний – формує способи конструювання сенсу, а з іншого – впливає на афективне й когнітивне сприйняття реальності.

Проаналізувавши погляди дослідників на мову як медіум (Д. Мерш, Л. Єгер, К. Бекманн, Р. Познер, У. Вірт, Ю. Е. Мюллер, Ж. Дерріда, С. Кремер, В. Голлі, К. Домке, Е. Лінц), можна констатувати розбіжності в їхніх позиціях. Для декого мова не може вважатися медіумом, оскільки передує йому, попри її медійні аспекти (Д. Мерш). Інші ж дослідники вважають, що саме мова створює місток між відправником і адресатом (У. Вірт), тобто виконує функцію

посередника (К. Домке, Л. Єгер, Е. Лінц), а її аналіз як медійної одиниці має враховувати також аспект матеріальності мовних знаків. Такий підхід постає як важливий інструмент для розв'язання низки ключових лінгвістичних питань (К. Домке).

Питання медійності мови є важливими для дослідження літературного репортажу, оскільки саме в цьому типі тексту мова виконує не лише комунікативну, а й медійну функцію. Вона бере участь у створенні багаторівневого смислу, поєднуючи документальне з художнім, фактичне із суб'єктивним, а також слугує платформою для інтеграції інших медійних елементів (звукових, візуальних, наративних).

2.1.2. Медійність літературного тексту

Питання медійності мови безпосередньо веде до ширшого осмислення текстових структур, у межах яких вона реалізується. У цьому аспекті особливої уваги заслуговує літературний текст. Коли говоримо про медійність тексту, маємо на увазі сукупність способів передачі інформації, якими послуговується автор завдяки медійній природі самого тексту. Якщо стосовно мови як медіума ще спостерігається концептуальна багатозначність, то літературний текст безперечно функціонує як медіум³, оскільки є засобом літературної комунікації. Структурно текст визначається як надзнак, культурно – як форма організації соціального досвіду, функціонально – як колективна дія, спрямована на розуміння (Hess-Lüttich, 2016b, с. 326). Ще до появи терміну «мультимедіа» як масового феномену, літературознавці почали переосмислювати концепцію літератури в умовах медійної конкуренції та телекомунікацій, що призвело до

³ Коли йдеться про феномен літератури як медіума, важливо відрізнити це поняття від терміна *літературний медіум* (нім. Literaturmedium). Як зазначає А. Ріхтер, про літературний медіум можна говорити лише тоді, коли переданий контент (усний, письмовий чи гібридний) класифікується як літературний. Відповідно, будь-яка медіатехнологія, яка транслює такий контент, ситуативно набуває статусу літературного медіума. Ключовим є саме поняття «ситуативності», адже одна й та сама медіаформа може функціонувати як літературний медіум лише залежно від змісту, що нею передається (Richterich, 2014, с. 65). Наприклад, електронна книга стає літературним медіумом лише тоді, коли її контент має художню або іншу літературну цінність.

зміщення парадигми в бік міжмедійного аналізу та гнучкого трактування тексту (Hess-Lüttich, 2016b, с. 327). Технічний прогрес у сфері комунікації актуалізував низку дослідницьких питань, пов'язаних із трансформацією літературних форм і структур під впливом медіа. Зміни, зумовлені появою друкарського верстата, листової пошти, телеграфу, фонографа, аудіо- та відеозапису, радіо, а згодом і цифрових технологій, вказують на необхідність переосмислення способів фіксації, передавання та організації художнього тексту (Hess-Lüttich, 2016b, с. 327).

З огляду на трансформації, спричинені розвитком медіа, постає необхідність по-новому осмислити поняття тексту та текстуальності – особливо зважаючи на те, що саме розуміння поняття «текст» вже давно є предметом дискусій (Fix, Antos, & Klemm, 2002; Wagner, 2016). Текст перестає бути сукупністю лінгвістичних знаків і стає складною медійною системою, у якій взаємодіють слово і його матеріальне втілення. Саме ця взаємодія є ключем до розуміння медійності літературного тексту: «поєднання текстуальності й матеріальності відкриває поле для аналізу медійності» (Lukas, Nutt-Kofoth, & Rodewski, 2014). Еволюцію зв'язків між текстами і медіа, від класичної інтертекстуальності Ж. Женетта та Ю. Крістєвої і до новітніх досліджень інтермедіальності за І. Раєвські та Й. Пехом, взаємодії між медіа від античності до сучасності, охоплюючи конкуренцію мистецтв і медіа в різних епохах, досліджено у праці «Інтертекстуальність та інтермедіальність: теоретичні засади – показові аналізи» («Intertextualität und Intermedialität: Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen») (Isekenmeier, Böhn, & Schrey, 2021). Автори роблять висновок, що літературні тексти артикулюють досягнення інших медіа, створюючи складні інтермедіальні зв'язки, а «увагу до медійності літератури можна розуміти як зворотний зв'язок дискурсу інтермедіальності» (Isekenmeier, Böhn, & Schrey, 2021, с. 124).

Питання медійності літературного тексту також порушує А. Боссе у дослідженні «Західно-східного дивана» («West-östlicher Diwan») Й. В. Гете. Вона підкреслює, що література як медіум функціонує там, де виходить за межі

власної системи і взаємодіє з іншими медіа, зокрема через посилання на них чи внаслідок медіазміни. Така взаємодія можлива завдяки тому, що літературний текст за своєю природою є гібридним: він об'єднує різні знакові системи – письмову, візуальну, звукову. Важливим для дослідниці є питання про те, як і з якою метою в межах одного медіаносія створюються та інсценуються посилання на інші медіа, а також яку функцію ці посилання виконують (Bosse, 2021, с. 175-176). Проаналізувавши збірку Гете з медійного погляду, А. Боссе констатувала, що її успіх значною мірою був зумовлений саме медійністю тексту. Водночас ця особливість стала причиною того, що одразу після публікації збірка не була прийнята, адже, за словами дослідниці, вона «випереджала час і перевантажувала читачів» (Bosse, 2021, с. 186). Це вказує на те, що медійність здатна відкривати потенціал для розширення меж літературної комунікації, що сприяє тривалому культурному резонансу таких текстів. Саме дослідження літератури з точки зору її медійності дозволяє досліджувати вплив літератури на її читачів, що забезпечує їй «продовження життя». Звернення до літератури як до медіума відкриває шлях до відповіді на антропологічне питання: що література робить із нами? Одна з можливих відповідей, за Боссе, полягає в тому, що вона нас трансформує – навіть на своїх межах, щойно ми в неї занурюємось (Bosse, 2021, с. 189).

Підсумовуючи, можна зазначити, що медійність літературного тексту полягає у його здатності взаємодіяти з іншими медіа через поєднання різних знакових систем, таких як письмо, звук і зображення. Наявність цих елементів впливає на спосіб його сприйняття та інтерпретації. Літературний текст створює інтермедіальні зв'язки, які розширюють можливості реценції, часто випереджаючи усталені моделі читання, тому його аналіз як медійного феномену є плідним і може бути застосованим не тільки до сучасних зразків, а й класичних творів, адже дає змогу глибше осмислити їхній потенціал.

2.2. Феномен інтермедіальності. Система інтермедіальних зв'язків

Медійні трансформації є важливою гарантією динамізму, вони запобігають застою, який би фіксував лише зміст тексту. Висловлене німецьким медіазнавцем Карлом Прюммом у 1988 році твердження про потребу «переборення ізольованої текстуальності абсолютизованого медіа» (Prümm, 1988, с. 195), звернення до того, що Юлія Крістева назвала «процесом інтертекстуальності», транспозицією однієї знакової системи (або кількох) в іншу» (Kristeva, 1978, с. 69), вже тоді здавалося зрозумілим і виправданим. Однак із часом виявилось, що для опису не лише текстових, а й міжмедійних зв'язків цього поняття недостатньо – саме тому в науковий обіг було введено термін «інтермедіальність», який дозволяє фіксувати взаємодію різних медіа. Тому хоч дане Крістєвою визначення формує одну з відправних точок дослідницького погляду на інтермедіальність, інтермедіальність «пропонує більше, ніж просто чергову наукову крилату фразу», а її аналітичний потенціал є очевидним на тлі теорій інтертекстуальності (Müller, 1996, с. 103), стверджує Ю. Е. Мюллер.

Попри актуалізацію поняття в сучасному дискурсі, варто зауважити, що термін «інтермедіальність» існував ще у 1812 році. Тоді закладене в ньому значення поняття «медіум» не зовсім відповідало його сучасному варіанту. Для Семюела Тейлора Колріджа, представника англійського романтизму, «інтермедіальний» ще не означає концептуальне злиття різних медіа, а скоріше наратологічний феномен, спрямований на властивості і наративні функції алегорії, та попри це його дефініція досі вважається термінологічною відправною точкою поточного медіатеоретичного дискурсу (Müller, 1998, с. 31).

Популярності у своєму теперішньому значенні термін набув у 90-х ХХ ст: «посилення інтересу до інтермедіальності та гібридності медіатекстів, безперечно, слід розглядати на тлі історичного розвитку медіаапаратів (що призвело до цифрової появи постмодерністських гібридних медіа) та на тлі сучасних наукових диференціацій» (Müller, 1998, с. 32). Цей історичний розвиток створив підґрунтя для сучасного розуміння інтермедіальності, яке вже

не обмежується лише взаємодією медіа, а акцентує на їхньому естетичному співіснуванні. Сьогодні інтермедіальним вважають такий продукт, у якому мультимедійне поєднання медіацитат та елементів перетворюється на концептуальне співіснування, що завдяки естетичним розривам і зсувам відкриває нові горизонти сприйняття (Müller, 1996, с. 83).

У дослідженні і розробці концепції інтермедіальності, формуванні її понятійно-категоріального апарату цінними є напрацювання Ірини Раєвські. Вона також наголошує на важливості застосування нового концептуального підходу, який передбачає розгляд інтермедіальності за аналогією до інтертекстуальності: «Якщо розуміти теорію інтертекстуальності як теорію зв'язків між текстами в цілому, то інтермедіальність можна розуміти відповідно як теорію зв'язків між медіа або продуктами різних медіа» (Rajewsky, 2003, с. 35). При цьому вона розрізняє трансмедійність (явища, не специфічні для окремого медіума, що можуть реалізовуватись у різних медіа за допомогою властивих їм засобів, без обов'язкової прив'язки до вихідного медіума), інтрамедіальність (явища, що відбуваються в межах одного медіума) та інтермедіальність (явища, які виходять за межі медіума і включають принаймні два медіа, які традиційно сприймаються як різні) (Rajewsky, 2002, с. 11-13). Область дослідження інтермедіальності, за Раєвські, включає три гетерогенні феномени, які повинні бути розмежовані:

1) Медіакомбінація (її також називають медіа-взаємодією, мульти-, плюри- або полімедіальністю, медіа-фузією, нім. «Medienkombination») лежить в основі мультимедійного шоу, вар'єте, пісні, фотороману (поєднання тексту та зображення) тощо. Поєднання різних медіа часто призводить до розвитку незалежних жанрів мистецтва чи медіа, у яких множинна базова структура стає специфікою новоствореного (єдиного) медіума (Рис. 2.2.). У випадку їхнього поєднання якість інтермедіального стосується констеляції медіапродукту, тобто комбінації або результату комбінації принаймні двох присутніх у своїй матеріальності медіа, які традиційно сприймаються як різні (Rajewsky, 2003 с. 18-19).

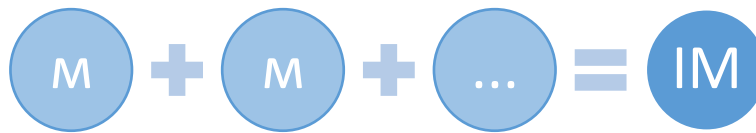


Рис. 2.2. Медіакомбінація

2) Медіазміна (медіа-трансфер або медіа-трансформація нім. «Medienwechsel»), тобто літературні фільми чи адаптації, опери, інсценізації драматичних текстів, новелізації тощо: якість інтермедіального пов'язана тут із процесом виробництва медіапродукту, тобто процес перетворення медіаспецифічного претексту або текстового субстрату в інший медіум, перехід з однієї семіотичної системи в іншу (Рис. 2.3.). Оригінальний текст стає джерелом медіапродукту, генезис якого ґрунтується на специфічному для медіума обов'язковому процесі трансформації інтермедіального характеру. При цьому отриманий продукт може мати паралелі (переважно семантичні) з оригінальним текстом і бути з ним генетично пов'язаним, але це необов'язково (Rajewsky, 2003, с. 18-19).

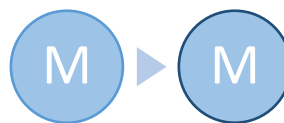


Рис. 2.3. Медіазміна

3) Інтермедіальні референції (тобто зв'язки й відсилання одного медіа до іншого, нім. «intermediale Bezüge») позначають процес, коли в одному медіумі є посилення на інший медіум як семіотичну систему (Рис. 2.4.). До цієї області належать явища «кінописьмо», «фільмізація літератури», «музикалізації літературних текстів», «наративізація музики», а також такі феномени як екфразис чи «transposition d'art». Тут інтермедіальність – комунікативно-семіотичний термін (Rajewsky, 2003, с. 20-21).

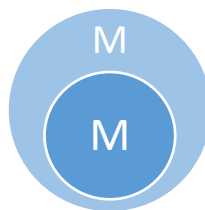


Рис. 2.4. Інтермедіальні референції

I. Раєвскі зробила вагомий внесок у формулювання теоретико-термінологічних передумов системи інтермедіальних референцій, де виокремила інтермедіальну згадку системи з її підтипами: експліцитну згадку системи (наприклад, назва у тексті фільму чи його компонентів), транспозицію (репродукція певних елементів чи структур, поняття «так, ніби», нім. «als ob»); а також системну контамінацію (злиття) як інтермедіальний варіант системної актуалізації (Rajewsky, 2003, с. 64-78, 371).

Отже, у межах цієї типології можна виокремити три базові форми інтермедіальних проявів: медіакомбінація, яка передбачає одночасну присутність кількох медіа в одному артефакті; медіазміна, що позначає перенесення змісту з одного медіума в інший; та інтермедіальні референції – зв'язки, що реалізуються через звернення одного медіума на інший. При цьому медіапродукт може відповідати критеріям двох або навіть усіх трьох категорій інтермедіальності (Rajewsky, 2003, с. 21) (див. Додаток А, Табл. 1).

Розширення уявлення про інтермедіальність потребує також розгляду підходів, які дозволяють осмислювати це явище не лише через типи взаємодії медіа, а й через способи їхнього концептуального співвідношення. Таке розрізнення, зокрема, пропонує Єнс Шрєтер (Schröter, 2008) який розрізняє три моделі інтермедіальності:

1) Синтетична інтермедіальність – процес об'єднання кількох медіа, які вважаються ізольованими сутностями, в новий медіум – «інтермедіум», який буде більшим, ніж сума його частин.

2) Трансмедійна інтермедіальність – здатність комп'ютерів модифікувати майже кожен окремий параметр медіаформи та трансформувати її в іншу медіаформу свідчить про те, що всі медіаформи стають трансмедійними. Це відбувається тому, що вони відділяються від конкретного матеріального субстрату. У початковій таксономії Є. Шрєтера трансмедійна інтермедіальність означала структури або форми, що можуть бути представлені в різних «медіа» за допомогою різних матеріалізованих засобів. Наприклад, наратив може бути реалізований в літературі чи кіно. Тут обговорюється центральне питання

специфіки медіа: «Як може відбутися передача «специфічної медіапроцедури» в інший медіум, якщо процедура конкретно залежить від структури свого медіума?» Він дійшов висновку, що передача є успішною лише тоді, коли пов'язана з медіумом процедурна логіка також демонструє подібності на додаток до відмінностей.

3) Трансформаційно-онтологічна інтермедіальність: щоб зафіксувати трансформацію та прояв медійності загалом, необхідно мати уявлення про те, яким (імовірно) є репрезентований медіум, тобто знати його онтологію. Такий тип інтермедіального зв'язку виникає тоді, коли один медіум репрезентує інший у зміненому вигляді (Schröter, 2008 с. 585-590).

Запропонована класифікація способів концептуального співвідношення медіа дозволяє систематизувати різноманітні форми взаємодії між знаковими системами, визначити рівень і характер їхньої інтеграції, що розширює аналітичні критерії для вивчення складних медійних утворень (див. Додаток А, Табл. 2).

Плідним є й дослідження Ю. Е. Мюллера «Інтермедіальність. Форми сучасної культурної комунікації» («Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation»), у якому вивчається питання виду і якості медійних та інтермедіальних процесів в аудіовізуальних продуктах, їхні можливі функції, при цьому зосереджується увага на фільмі як зразку такої комбінації (Müller, 1996). Йдеться про медіа, які «спричинили трансформацію нашої тривимірної соціальної реальності у двовимірні просторово-часові знакові системи» (Müller, 1996, с. 19). Дослідник підкреслює, що історія сучасних медіа не є сукупністю ізольованих одиниць, а розвиток фотографії, фонографа та кіно нерозривно пов'язаний з давнішими формами, такими, як письмо, друк, живопис і театр. Функції, медійні та естетичні параметри нових медіа XIX століття могли бути визначені лише через їхнє «медіа-альтер-его», тобто в порівнянні з уже усталеними та визнаними медіа. Мюллер також виділяє три рівні прояву інтермедіальності в історії медіа, які можуть перетинатися:

- 1) рівень вбудовування медіа(-«текстів») у специфічні інтер- та мультимедійні комунікативні сюжетні зв'язки;
- 2) рівень інтермедіальних технічних умов диспозитивів;
- 3) рівень інтеграції та трансформації медіаструктур одного чи кількох медіа в контексті іншого медіа (Müller, 1996, с. 20).

Ця категоризація є цінним інструментом для аналізу складної взаємодії між різними медіаформами, адже у сучасному розумінні інтермедіальності важливо зосереджувати увагу на процесах інтеграції різних медіа-структур, їхній інтерференції та потенційному впливі одне на одного (див. Додаток А, Табл. 3). Такий підхід дозволяє осмислити, яким чином ця взаємодія змінює сприйняття літературного твору, відкриваючи нові перспективи його інтерпретації. З огляду на це інтермедіальний аналіз дедалі частіше розглядається як перспективний інструмент для аналізу літературного тексту.

Саме під таким кутом зору на літературний текст пропонує поглянути Вернер Вольф у праці «Інтермедіальність як нова парадигма літературознавства? Заклик до літературоцентричного дослідження перетинів між словесним мистецтвом та іншими медіа на прикладі “Струнного квартету” Вірджинії Вулф» («Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs “The String Quartet”») (Wolf, 1996), де виступає за орієнтоване на літературу дослідження контактів між словесним мистецтвом і творами інших медіа, незалежно від їхнього статусу високого мистецтва, і передусім за (ре)інтеграцію таких досліджень у традиційні національні філології, стверджуючи, що дослідження інтермедіальності є дуже перспективним для літературознавства.

Вольф розглядає інтермедіальність як внутрішнє явище твору. На відміну від інтертекстуальності, яка стосується контакту одного тексту з іншим або групою (перед)текстів незалежно від носія, інтермедіальність слід визначати як контакт між різними медіа (Wolf, 1996, с. 86). Окремо він наголошує на потребі відрізняти тематизацію іншого медіума від його інсценізації. Для своїх

досліджень від розглядає лише додаткову інсценізацію іншого медіума у твір (у формі імітації, інтеграції чи принаймні комбінації) як інтермедіальний феномен, виключивши тематизацію (наприклад, опис картини в романі) як «інтертекстуальний» метаестетичний елемент у ширшому розумінні з вужчого обсягу інтермедіальності, але не заперечуючи, що вона може бути ознакою наявності інтермедіальних зв'язків (Wolf, 1996, с. 87-88).

В. Вольф суттєво посприяв впровадженню інтермедіального підходу в дослідження літературних текстів, заперечуючи побоювання щодо маргіналізації або ж навіть втрати літературознавства в його нинішньому вигляді через зміцнення дослідницьких парадигм, у межах яких головний інтерес відходить від споконвічно центральних проблем цієї дисципліни. Науковець прагне довести, що інтермедіальність не обов'язково веде до маргіналізації літературознавства: «Літературоцентрична інтермедіальність як категорія аналізу і парадигма дослідження та викладання може суттєво загострити увагу як на медійних і естетичних властивостях літератури загалом, так і на історичних особливостях окремих текстів і жанрів. Нарешті, завдяки інтермедіальності літературні тексти можуть не лише виступати містком між різними медіа – саме осмислення цієї спорідненості сприяє міждисциплінарному діалогу між літературознавством, культурологією, музикознавством та медіадослідженнями в особливо плідний спосіб» (Wolf, 1996, с. 111).

Ізоляція медіа та жанрів одне від одного спричиняє неправильне прочитання й класичної поетики, що, на думку Ю. Е. Мюллера, є важливим аргументом на користь її аналізу з огляду на теорію інтермедіальності: «Історія рецепції аристотелівської поетики у нові часи підтверджує тезу про те, що впродовж тривалого часу Арістотеля тлумачили лише на основі наших сучасних категорій літератури, музики, поезії та театру з їхніми відповідними розмежуваннями» (Müller, 1998, с. 33), хоча для Арістотеля музика та поезія становили нерозривну (інтермедіальну) єдність, яка не потребувала окремого формування теорії для обох областей.

Досліджуючи інтермедіальність у діяхронному розрізі, Мюллер робить висновок про те, що в епоху Просвітництва Лессінг і його протистояння з античним Лаокооном призводить до символічної та медіатеоретичної функціональної детермінації образотворчого мистецтва й поезії. Така переорієнтація місця і функцій різних медіа та мистецтв, як наслідок, формує відправну точку сучасного романтичного мистецтва та естетики XIX століття: «Через змішування та накладання медіаструктур, а також шляхом розташування між різними медіа, романтичні твори мистецтва відкривали для себе нові, раніше недоступні виміри впливу. Концептуальне злиття різних медіа використовувалося як естетичний потенціал. Програмно-естетичні наслідки цього принципу яскраво проявилися у численних інтермедіальних творах періоду Романтизму. Поезія вже не обмежувалася лише написаним чи усним словом, а знаходила своє втілення також у музиці, образотворчому мистецтві, а згодом – і в кіно» (Müller, 1998, с. 34). Отже, на думку дослідника, вивчення інтермедіальності має включати пошук її проявів ще в античній поетиці та ранніх медіатеоріях, де вже можна констатувати медійну гібридність.

Карл Прюмм також вважає доцільним такий підхід, особливо для дослідження змішаних форм (як-от преса, фотографія, репортаж). Це зумовлено тим, що інтермедіальний контекст виникає тоді, коли естетичний об'єкт може бути представлений у кількох медіумах: попри відмінності між медіаверсіями, ідентичність базових структур зберігається (Prümm, 1988, с. 199). Так, змішані медіаформи слугують ключовим полем для вивчення незмінних структур у змінних медійних проявах.

Отже, інтермедіальність, яку можна трактувати за аналогією до інтертекстуальності, розуміємо, як теорію зв'язків між медіа або продуктами різних медіа, розрізняючи при цьому різні типи таких зв'язків (медіакомбінація, медіазміна, інтермедіальні референції) за І. Раєвські, а також різні способи їхнього концептуального співвідношення (синтетична, трансмедійна й трансформаційно-онтологічна інтермедіальність) за Є. Шретером. Інтермедіальність сприймаємо як аналітичний інструмент для вивчення

взаємодії медіа в межах естетичного дискурсу. Саме завдяки інтермедіальним зв'язкам виявляються трансформації образів, жанрових структур та засобів репрезентації, що, у свою чергу, дає змогу простежити динаміку культурних процесів у текстах різних епох, не тільки сучасних, де дослідження інтермедіального аспекту є очевидним з огляду на стрімку конвергенцію медіа та цифровізацію культурного простору. Можна узагальнити, що застосування інтермедіального підходу відкриває нові грані і для аналізу літературно-репортажного тексту, адже уможливить аналіз взаємодії його медійних елементів і дозволить встановити, як ці властивості впливають на когнітивні й рецептивні аспекти сприйняття тексту. Саме ці прояви стануть предметом подальшого аналізу.

2.3. Медійні властивості тексту

Аналіз дискурсу медійності, зокрема погляду на текст як медійний та інтермедіальний феномен, дав зрозуміти, що застосування такого підходу є доцільним й актуальним. «Хоча оповідна сила мови може бути неперевершеною, наративне значення може повністю або частково створюватися знаками, запозиченими з багатьох різних медіа: мови, живопису, фільму, пантоміми, музики, цифрового моделювання та мультимедійних творів, які задіюють численні сенсорні канали або семіотичні коди» (Ryan, 2003, с. 333), – ця теза літературознавиці Марі-Лор Раян вкотре підкреслює необхідність дослідження літератури в широкому медійному контексті, визнаючи її здатність інтегрувати та трансформувати елементи інших медіа, тобто налагоджувати канали передачі окремих видів мистецтва чи технічних явищ власними засобами.

Для констатації явища медійності в тексті необхідно встановити *друге*, тобто інший медіум, який знаходить у ньому своє відображення (фотографія, карта, музика, звуковий запис та ін.). Їх доцільно розглядати як *медійні одиниці*, що реалізуються у двох формах:

1) через мовну репрезентацію – коли елементи іншого медіа (наприклад, фотографія, звуковий фрагмент чи карта) не представлені матеріально, але відтворюються в тексті за допомогою вербальної знакової системи. У цьому випадку відбувається перекодування візуальних або аудіальних знаків у вербальний опис;

2) через фактичну присутність іншого медіума – коли відповідні зображення, картографічні елементи або аудіо безпосередньо фігурують на сторінках літературного репортажу як автономні медіа, реалізовані через власні знакові системи (візуальну, аудіальну тощо). Така форма виявляє інтермедіальні зв'язки, які значно розширюють семантичний простір тексту.

Репортаж тяжіє до залучення різноманітних знакових систем, однак у літературному репортажі найчастіше активуються саме ті медійні одиниці, що репрезентують візуальні й аудіальні канали: фотографія, карта, музика, звук. Їхня інтеграція у літературно-репортажний текст зумовлює появу медійних властивостей – фотографічності, картографічності, які є проявами візуальності, та звучності.

2.3.1. Візуальність

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років у гуманітаристиці відбувся так званий візуальний (іконічний) поворот (Pictorial Turn), концептуалізований Вільямом Дж. Томасом Мітчеллом (W. J. T. Mitchell, 1994). Цей зсув означав зміщення дослідницької уваги від текстоцентричної парадигми до вивчення зображення, візуального мислення та форм візуальної репрезентації, а також приніс із собою нові методологічні підходи, спрямовані на те, щоб розглядати зображення не лише як ілюстрації до текстів, але й аналізувати їх як самостійні артефакти, що несуть у собі смисл: «Цей поворот спричинив нове епістемологічне осмислення зображень у культурологічних дослідженнях. Пов'язаний із критикою знання та мови, він має на меті розвивати візуальну грамотність, що була недостатньо розвинена в західних суспільствах, починаючи

з платонівської ворожості до образів і логоцентричних тенденцій у філософії. Домінування мови в західних культурах тривалий час маргіналізувало вивчення візуальних культур» (Bachmann-Medick, 2016, с. 245).

Подібні ідеї про взаємозв'язок візуального та вербального в мистецтві висловлювалися й задовго до піктографічного повороту. Уже на початку ХХ століття Оскар Вальцель у своїй праці «Взаємне висвітлення мистецтв: внесок у переосмислення понять історії мистецтва» («Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe») (1917) підкреслював не лише плідне співіснування літератури та образотворчого мистецтва, а й акцентував увагу на можливих «взаємодіях» і синергетичних ефектах між мистецтвом і літературознавством. Це стало своєрідною опозицією до жорсткого розмежування між словесним і візуальним, яке ще у ХVІІІ столітті проголошував Готгольд Ефраїм Лессінг у класичному есеї «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» («Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie») (1881). Якщо Лессінг закликав до чіткого поділу між живописом і поезією, то Вальцель, навпаки, вбачав у взаємодії мистецтв не лише естетичну, а й теоретичну перспективу для гуманітарного знання. Відтак не дивно, що взаємодія тексту й зображення дедалі частіше стає об'єктом філологічного осмислення. Імпульс до вивчення візуальності тексту значною мірою надійшов із суміжних дисциплін – філософії мови (Krämer, 2010), критичних міркувань щодо «мовозабуття» в медіатеорії (Jäger, 2000). Особливої ролі в цьому процесі набули праці, присвячені текстово-візуальним зв'язкам, зокрема дослідження Ульріха Шмітца, який стверджує, що поєднання мови і зображення в текстово-зображальних структурах є особливо характерним для сучасної публічної комунікації, адже ілюстрація дає чітке уявлення про те, що було б важко сформулювати лише мовними засобами (Schmitz, 2016, с. 328). Тому в статті «Мультимодальна типологія текстів» («Multimodale Texttypologie») з метою систематизації типів мультимодальних текстів він розглядає тексти, у яких «є не тільки що читати, але й на що дивитися» (Schmitz, 2016, с. 327-328).

Серед українських досліджень, що розглядають проблематику взаємодії слова та зображення, варто відзначити навчальний посібник Валентини Фесенко «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» (Фесенко, 2014), у якому, спираючись на новітні літературознавчі підходи до інтертекстуальності та метатекстуальності, простежується діалектика взаємин тексту та візуального образу в межах сучасного розуміння інтермедіального дискурсу. Творчості українських митців, які поєднували письменницьку та художню практику, присвячене дослідження Наталії Мочернюк «Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної» (Мочернюк, 2018). Залучаючи інтермедіальні концепції та виробляючи власний підхід до аналізу літератури авторів-мультиталантів, авторка окреслює міжмистецьку спрямованість українського міжвоєнної та порушує ключові теоретичні питання діалогу мистецтв.

З'являються і роботи, присвячені стилістичному оформленню тексту, зокрема «Немовне як текстовий фактор: медійність, матеріальність, локальність» («Nichtsprachliches als Textfaktor: Medialität, Materialität, Lokalität») (2008) Улли Фікс, «Стилістика тексту в німецькій мові» («Textstilistik des Deutschen») (2006) Барбари Зандіг (2006). У своїй праці Ула Фікс пропонує розширене розуміння тексту, що включає немовні (візуальні, матеріальні, локальні) елементи як необхідні умови існування окремих текстів і жанрів. Такий підхід, орієнтований на міждисциплінарне поєднання лінгвістики й літературознавства, дозволяє краще охопити специфіку художніх текстів. Натомість Барбара Зандіг пропонує широке розуміння стилю, що охоплює не лише мовні, а й візуальні компоненти тексту, зокрема зображення, типографіку та колір. В основі її підходу – концепція «стилістики дії», доповнена когнітивними й конверсативними аспектами (Sandig, 2006). Візуальність і її вплив на розуміння та сприйняття тексту стали предметом уваги Штефана Каммера, який у праці «Візуальність і матеріальність літератури» («Visualität und Materialität der Literatur») окреслює методологічні засади (пере)осмислення «матеріальності літератури». Дослідник зосереджується на її візуальній складовій, сприйнятті й актуалізації буквально

очевидного: форм письма й кольору чорнила, типів друку та слідів інструментів письма, а також макету й оформлення книги (Kammer, 2014, с. 33-34). Такий підхід до вивчення візуальності як матеріального й чуттєво сприйманого аспекту створює важливий контекст для аналізу візуальних компонентів літературних текстів.

Як свідчать згадані приклади, у фокусі досліджень візуальності в тексті зазвичай опиняються інтегровані медіа – фотографії, діаграми, карти, малюнки тощо, їхня взаємодія. Водночас дедалі більше уваги привертають внутрішні аспекти візуальності самого тексту: типографіка, макет, кольорові акценти, стилістичне моделювання. Проте не менш важливою є здатність вербального тексту «візуалізувати» елементи інших знакових систем, що засвідчує його медійний характер: «Найбільше досягнення мови в обробці та передачі значення дещо приховує способи, за допомогою яких вона це робить» (Holly, 2013, с. 1). Через транскриптивний потенціал мови літературно-репортажний текст досягає ефекту візуальної присутності. Можна також стверджувати, що мова «далека від сприйняття»: образи є чуттєвими, тоді як мова – абстрактною, а тому схильною до формалізації. Окрім значної довільності засобів вираження, до чинників, що віддаляють мову від чуттєвості, належить її фундаментальна мультимодальність: мова існує в трьох формах – усній, писемній та (часто забутій) жестовій. І хоча іноді припускають, що передавання змісту мовлення нібито не залежить від форми, у якій його подано, мовляв, зміст є «амодальним» і не прив'язаним до способу вираження, це твердження є хибним (Holly, 2013, с. 2). Медійне втілення змісту відіграє вирішальну роль, особливо в художньому тексті, де вербальні засоби здатні створювати візуальні образи.

2.3.1.1. Фотографічність

У формуванні візуального виміру літературного репортажу важливою є фотографія, що пояснюється також традицією поєднання тексту й зображення в журналістському репортажі. Окрім ілюстративної функції, фотографія

підтримує фактографічний рівень і безпосередньо впливає на побудову наративу. У межах цього дослідження така інтеграція розглядається як прояв фотографічності. Мовиться про специфічну медійну властивість літературного репортажу, що виявляється у візуалізуючому потенціалі мови, який уможливорює створення враження реалістичності, аналогічно до того, як фотографії захоплюють моменти часу та простору, а також в інтеграції візуального медіума (тут – фотографії) у текстову структуру. У такому розумінні фотографічність охоплює як стилістичні, так і композиційні аспекти.

Здатність вербалізації фотографічного медіума в тексті пояснюється «імпліцитною образністю мовного середовища» (пор. Krämer, 2010). Мова є медіумом літератури, яка, за словами Боссе, сама «може розглядатися як медіум і описуватися у своїй функції там, де вона перетинає свої межі і вступає у відносини з іншими медіа, наприклад, через інтермедіальні посилання або через медіазміни» (Bosse, 2021, с. 175). Ефект фотографічності в цьому випадку може поставати як результат детального опису фотографічної сцени, що створює візуальний образ у свідомості читача, фокусуванні та кадруванні, коли детально описується лише частина сцени або конкретний об'єкт, фіксація моменту, коли текст, як фотографія, «зупиняє» час, закарбовуючи кульмінаційну мить. Так у літературному тексті використовуються прийоми, подібні до тих, що застосовуються у фотографічному мистецтві, навіть без прямого включення візуальних фото.

Використання фотографій як окремих медіа обумовлене, окрім функції посилення достовірності, ще й особливостями людського сприйняття. Зображення й мова активують різні когнітивні механізми: перше переважно обробляється правою півкулею, яка відповідає за емоційне сприйняття, тоді як друге – лівою, що асоціюється з аналітичним і раціональним мисленням. Крім того, візуальна інформація сприймається швидше та запам'ятовується ефективніше, ніж вербальна (Schnitzer, 1994, с. 64). Питання ефективності візуальної комунікації, зумовлене когнітивною специфікою сприйняття зображень, набуває особливої ваги в історичному контексті поширення

фотографії як культурного засобу. Уже в першій третині XX століття спостерігається інтеграція фотографії в документалістику, зокрема через поєднання візуального матеріалу з текстом у фотокнигах. У 1931 році Вальтер Беньямін, поєднавши огляд новітніх фототомів із короткою історією фотографії, зафіксував глибоке проникнення фотографічного елемента в літературу як актуальну ознаку того часу. Попри те що автентичність фотографічних зображень, що ставали дедалі фрагментарнішими й епатажнішими, протиставлялася шаблонності мовних кліше репортажу, вони залишалися залежними від підпису (Benjamin, 2023, с. 56). Саме підпис, за Беньяміном, дає змогу включити фотографію в процес «літераризації», тобто художнього переосмислення дійсності, тоді як без нього зображення залишалося б на рівні приблизного й нефіксованого враження.

Семіотичну структуру та семантичний потенціал статичних зображень у письмових текстах, описано у праці Вінфріда Нета «Взаємозв'язок тексту і зображення» («Der Zusammenhang von Text und Bild») (Nöth, 2000): «Відносини між зображеннями та мовою різноманітні. У повсякденному спілкуванні акустичне середовище розмовної мови доповнюється візуальним середовищем невербального спілкування за допомогою жестів або міміки. У цій типовій комунікативній ситуації можна визнати істотну взаємодоповнюваність між візуальним і акустичним. Зображення у пресі, кіно чи телебаченні показують, як акустично-вербальне доповнюється візуально-невербальним, але зображення представляють не лише невербальний аспект міжособистісного спілкування, але й візуальні аспекти об'єктів, фактів і подій у навколишньому середовищі» (Nöth, 2000, с. 489-490). На основі інших праць, присвячених поєднанню тексту та зображення, дослідник звертається до їхньої типології з точки зору семантики. Він розглядає такі типи взаємозв'язків:

- надлишковість (нім. Redundanz) – зображення, які є надлишковими щодо тексту, не сприяють його кращому розумінню, але можуть призвести до кращого запам'ятовування через подвійне кодування повідомлення (Eberle, 1990, с. 74);

– взаємодоповнюваність (нім. *Komplementarität*) – зв'язок зображення і тексту, у якому «обидва джерела інформації необхідні для розуміння загального значення (тобто в тексті є прогалини, які закриваються зображенням, і навпаки)» (Molitor, Ballstaedt & Mandl, 1989);

– протиріччя (нім. *Kontradiktion*) передбачає передачу зображенням змісту, який суперечить тексту. Прототипом такого зв'язку є іронія (Nöth, 2000, с. 494);

– невідповідність (нім. *Diskrepanz*) – незв'язне зіставлення тексту та зображення (Nöth, 2000, с. 493).

Між текстом і зображенням можуть встановлюватися відносини домінування, які аналізуються як з позицій загальної семіотики (який медіум є більш виразним?), так і через призму медіапсихологічних та педагогічних підходів (який медіум домінує в певному повідомленні і які наслідки це має для розуміння чи запам'ятовування інформації?).

Мова і фотографія можуть перебувати в різноманітних типах взаємозв'язку, проте не всі з них є релевантними для репортажного тексту. Якщо в газетному репортажі найчастіше спостерігаються відносини домінування або комплементарності, то для літературного репортажу характерна складніша форма взаємодії, що нерідко виходить за межі взаємодоповнення, утворюючи більш гетерогенні, інтерпретаційно відкриті зв'язки між медіа. Гетерогенність та неоднорідність функцій таких медіакомбінацій констатує Анне-Катрін Гілленбах у своєму дослідженні «Література і фотографія: дослідження інтермедіальних зв'язків» («Literatur und Fotografie: Analysen eines intermedialen Verhältnisses») (Hillnbach, 2012). Авторка стверджує, що поєднання фото й літературного тексту може бути плідним і пропонує подібну процедуру для дослідження комбінацій відкритих медіа: «Спершу реципієнт має розглянути залучені медіа окремо та проаналізувати їх, використовуючи інструменти відповідної дисципліни в кожному конкретному випадку. У нашому випадку це були, передусім, методи уважного читання – з одного боку, та класичний аналіз

зображень/фотографій – з іншого. На другому етапі отримані результати слід було узагальнити та співвіднести між собою» (Hillenbach, 2012, с. 257).

Аналізуючи текст і фотографію в літературному репортажі, важливо усвідомлювати напругу між фікціональністю і фактографічністю. Вона закладена вже на рівні номінації жанру: «літературний» (із відсиланням до художності, вигадки) поєднується з «репортажем», що передбачає відповідність дійсності. Фотографія на перший погляд, постає як об'єктивне відтворення реальності, оскільки надає візуальні докази у формі зображень. Утім, і вона не є нейтральною: вибір ракурсу, кадрування, композиції та інших технічних параметрів зумовлює інтерпретаційний потенціал і впливає на сприйняття реципієнта: «Камера показує «правду», але вона обмежена» (Hillenbach, 2012, с. 41). Це ставить під сумнів абсолютну фактичність фотографії: «Сама по собі фотографія не може брехати, проте саме тому вона не здатна говорити правду; або, точніше, правда, яку вона передає <...> є обмеженою» (Berger, 1984, с. 57). Усвідомлення (відносної) об'єктивності фотографії є важливою передумовою для критичного осмислення її взаємодії з текстом.

2.3.1.2. Картографічність

Одним із найяскравіших мотивів літературних репортажів залишається мотив подорожі, дороги до раніше невідомих, або ж навпаки – добре знайомих, географічних об'єктів. Така особливість зрозуміла і відсилає до умовного «попередника» літературного репортажу – літературних тревелогів чи подорожніх нотаток. Відтак конструювання простору стає важливим аспектом, що визначає структуру тексту.

Критична література, присвячена просторовості текстів, об'ємна і багатоаспектна. Проблему дихотомії «Lokal» і «Raum» зокрема висвітлює Герман Маєр (Meyer, 1963), поняття ландшафту є предметом дослідження Крістіана Саппока (Sappok, 1970), на необхідність розрізнення простору і середовища вказує у своїх студіях Бруно Гіллебрант (Hillebrand, 1971). На

особливу увагу заслуговує праця Міке Баль, у якій «місце» у контексті просторовості фігурує як основний елемент (Bal, 1985).

У межах наратологічного підходу до просторовості тексту поняття місця здебільшого визначене як центральне. Тезою «зрештою, простір – це місце, з яким ви щось робите», французький історик, антрополог, культуролог, соціальний філософ Мішель де Серто прагне розрізнити «простір» і «місце», які в німецькій мові переважно використовуються як синоніми. На думку дослідника, статичне місце уможлиблює формування простору через людські дії: «Відносно стабільне місце стає «конгеніальною тінню» простору: воно забезпечує динамічні, гнучкі і переривчасті просторові конструкції фіксованою точкою, в якій вони можуть бути розташовані. Місця унікальні, здебільшого географічно позначені, як правило, вони проявляються фізично і матеріально, можуть мати конкретні назви» (de Certeau, 2006, с. 345).

2019 року в рамках Бамберзьких досліджень літератури, культури та медій Марлен Френзелт, Кетрін Гейст і Клаудія Оберраух упорядкували присвячену проблемі місця та простору збірку праць «Одне місце — багато (теорій) простору?» («Ein Ort, viel Raum(theorie)?») (Frenzel, Geist, & Oberrauch, 2019), в якій, виходячи з ідеї місця як можливості конституювання одного чи багатьох різноманітних просторів, сформульована проблема порівняльного аналізу певного місця/простору в різних художніх творах. У вітчизняному літературознавстві проблемами художнього простору займалася Нонна Копистянська, напрацювання якої у цій сфері узагальнені у монографії «Час і простір у мистецтві слова» (Копистянська, 2012).

Репрезентація простору в літературно-репортажному тексті мотивує присутність картографічної складової, яка знаходить свій вияв у двох формах: карти як іншого медіума, інтегрованого у текст, та тексті, що діє медійно, вербально картографуючи місцевість.

Вплив карти та її складових на наративну структуру тексту дослідила літературознавиця Марі-Лор Раян, яка вважає, що карти справді можна намалювати для аналізу певних аспектів, але вони також можуть становити

невід'ємну частину тексту. Зіставлення понять карти та наративу передбачає розширення загальноприйнятого визначення наративу як вираження часової природи людського досвіду. Авторка розглядає наратив як тип смислу, що охоплює чотири виміри просторово-часового континууму. У цьому контексті часовий вимір наративу проявляється не в «чистому вигляді» (як, наприклад, у музиці), а завжди у поєднанні з просторовим середовищем (Ryan, 2003, с. 335). Для аналізу наративної картографії вона обирає наступне визначення карти: «карта – це візуалізація просторових даних; її мета – допомогти користувачам зрозуміти просторові відносини. Отже, щоб бути застосовним до наративу, поняття карти передбачає просторовий вимір текстів» (Ryan, 2003, с. 335). Класифікація Раян розрізняє **карти географічного контексту**, створені істориками літератури, щоб показати відношення між текстами та їхньою географією, як, наприклад, «Атлас літератури» за редакцією Малькольма Бредбері (Ryan, 2003, с. 337). Окрему категорію становлять **карти текстового світу**, які бувають кількох форм: розроблені автором як частина інтерфейсу тексту; створені ілюстратором на замовлення; додані редакторами; спонтанно намальовані читачами або створені критиками для підтримки своїх інтерпретацій» (Ryan, 2003, с. 338). Серед них виділяють:

1) Внутрішні карти, які є текстовим референтом і путівником до сюжету, можуть функціонувати як на внутрішньо-дієгетичному, так і на позадієгетичному рівнях. Одним із ключових аспектів їхньої дії є стимулювання мисленнєвого моделювання подорожі персонажів вигаданим світом: коли герої переміщуються між локаціями, уява читача супроводжує їх, візуалізуючи навколишній простір і постійно оновлюючи його відповідно до розвитку сюжету (Ryan, 2003, с. 338-340).

2) Інтерналізовані зовнішні карти включені до самого тексту, як у випадку з оксфордським виданням «Божественної комедії», вони стають для читача авторитетними путівниками до текстового світу (Ryan, 2003, с. 340).

3) Зовнішні карти репрезентують форму візуалізації, що виникає в уяві читача як складова процесу читання. У цьому випадку когнітивна карта

текстового світу, сформована в свідомості реципієнта, може трансформуватися у графічне зображення. Водночас у більшості випадків такі когнітивні карти залишаються внутрішніми ментальними конструкціями, які не набувають матеріальної форми (Ryan, 2003, с. 342).

У той час як карти текстового світу спрямовують уяву читача в межах міметично відтвореної географії, **карти текстового простору** слугують засобом орієнтації у взаємозв'язках між різними елементами наративу (Ryan, 2003, с. 345). Ще одним різновидом є **карти просторової форми**, які фіксують мережі відносин, що стають помітними внаслідок позачасового, узагальненого погляду на текст (Ryan, 2003, с. 351). **Сюжетні карти** передбачають графічне відображення наративної дії. Їх побудова складається з двох етапів, кожен із яких вимагає низки аналітичних рішень: спочатку створюється модель сюжету, а потім вона трансформується у візуальну форму (Ryan, 2003, с. 352).

Останнім елементом цієї класифікації є **текст як карта**. На прикладі «A Humument: A Treated Victorian Novel» Тома Філіпса продемонстровано, як твір прагне не лише нагадувати карту, а й буквально перетворитися на неї. Як зазначає Раян, «хоча не кожна сторінка виглядає як вид землі із висоти пташиного польоту, кожна з них веде читача крізь текст за допомогою навігаційної стратегії: дотримуючись маршруту, позначеного на сторінці білим» (Ryan, 2003, с. 360), тому, коли читач вивчає карту, виділені слова сприймаються як окремий текст, тоді як вікторіанський роман, який слугував його основою, відступає на задній план і перетворюється на підтекст.

Запропонована М.-Л. Раян типологія карт охоплює різні способи просторової репрезентації в художньому тексті – від буквального позначення географічного середовища до візуалізації когнітивних процесів читача та структури сюжету.

На важливості осмислення літературної географії та картографії як продуктивних літературознавчих підходів, які запозичують концептуальні, термінологічні та технологічні елементи з географії та картографії наголошує Барбара Піатті (Piatti, 2015, с. 227). При цьому літературну картографію вона

вважає підрозділом (або допоміжною дисципліною) літературної географії, яка намагається науково мотивовано відобразити **літературу в просторі** (місця проживання та творчості письменників, канали прийому та розповсюдження тощо), а також **простір в літературі** (вигадані географії). Подібну типологію пропонує і Йорг Дьорінг, де **літературні карти** (нім. Literaturkarten), що репрезентують авторів, окремі тексти або цілі текстові корпуси, протиставляються **картам у літературі** (нім. Karten in der Literatur), тобто тим, які включені як паратексти в художні твори – переважно в романи – і створені або самими авторами, або видавцями для візуалізації окресленого текстом вигаданого сюжету. Незалежно від того, чи зображують вони уявний простір, змодельований на основі фізичної географії, чи повністю вигаданий ландшафт, ці карти залишаються органічним компонентом естетичної структури твору (Döring, 2009, с. 247). Літературні карти створюються літературознавцями як аналітичний інструмент, тоді як карти у літературі є елементами, що ілюструють простір твору.

Піатті розрізняє три функціональні можливості літературної картографічної візуалізації:

- 1) ілюстрація: карта переводить текстову інформацію у графічно-медійне зображення;
- 2) натхнення: процес підготовки карти (передусім літературної) привертає увагу до просторової організації тексту. Намір візуалізувати окремий твір або групу творів слугує герменевтичним імпульсом;
- 3) інструмент: вже готова карта може спричинити миттєвий когнітивний ефект – вона дозволяє побачити те, що раніше залишалося непоміченим при звичайному прочитанні (Piatti, 2015, с. 233-234).

Цей поділ дає змогу аналітично осмислити функції, які можуть виконувати літературні карти, і демонструє, що візуалізація в літературознавстві не зводиться лише до ілюстративної ролі, а може виступати потужним аналітичним інструментом і джерелом нових інтерпретацій.

Важливі висновки про функціонування літературної географії, топографічної і геомедіальної літератури зробила Анніка Ріхтеріх у праці «Геомедійні фікції: мапові мешапи – до ренесансу літературної картографії в цифровій літературі» («Geomediale Fiktionen: Map Mashups – zur Renaissance der literarischen Kartographie in der digitalen Literatur») (Richterich, 2014). Дослідниця звертає увагу на те, що тенденції репрезентації літературної географії – картографічні візуалізації та просторовий аналіз вигаданих чи поетичних просторів – можна простежити до XVI століття. Тому цифрові медіа лише розширюють і переосмислюють вміст, що раніше існував виключно в друкованих або аналогових формах. Як зауважує Ріхтеріх, письменники, видавці, картографи-аматори та науковці використовували картографічні знання та пов'язані з ними знання природничих наук для кількісної оцінки й картографування літературних текстів. Ці літературні відображення спираються на базове розуміння того, що кожна розповідь має географічну прив'язку: література завжди відбувається у просторі (Richterich, 2014, с. 10). Дослідниця також наголошує на двох течіях в історії досліджень літературної географії (пор. Piatti, 2015; Döring, 2009). Перша зосереджується на локалізації письменників – фіксуються місця їх народження, проживання та творчості, а також регіональні особливості літератури. Друга стосується аналізу літературних просторів, зокрема ландшафтів, міст і країн, які або ототожнюються з реальною географією, або репрезентуються вперше у вигляді карт вигаданих територій (Richterich, 2014, с. 32).

Літературна картографія відкриває можливості для інтерпретації та передачі літератури та її геопросторової прив'язки у привабливій сучасній формі, тому важливо наголосити на різній формі вияву карти. Зі зміною акцентів у сучасному світі Ріхтер пов'язує і потребу вивчення геомедіальної літератури, яка залишається малодослідженим цифровим полем літературної географії: «оскільки концепції літературної географії, будь то ілюстративні літературні карти чи літературно-аналітичні картографії, більше не обмежуються паперовими носіями, літературна географія також має звернутися до цих нових

об'єктів або збалансувати потенціал нових медіа з вимогами літературно-географічного аналізу (Richterich, 2014, с. 32). Б. Піатті також протиставляє аналогові карти, які видаються на поліграфічних матеріалах методом офсетного або цифрового друку, картам цифровим та інтерактивним (Піатті, с. 230-233). Отже, можемо спостерігати тенденцію до визнання цифрового впливу, а відтак – і необхідності його дослідження в медійному чи інтермедіальному ключі. У цьому контексті стає очевидною потреба у зближенні літературознавства та медіазнавства, поєднанні їх методологічних інструментів. В аналізі геомедіальної літератури класичних підходів до вивчення тексту чи зображення вже недостатньо – натомість необхідне комплексне осмислення їхньої появи як результату медіатехнічного впливу (Richterich, 2014, с. 433). Це спостереження особливо актуалізує інтермедіальний підхід до аналізу сучасного репортажного тексту, зокрема його цифрових зразків, де, окрім тексту, з'являються візуальні просторові елементи, інтерактивні карти.

Цифрові журналістські репортажі вже активно використовують картографію, яка, на відміну від статичних зображень, притаманних друкованим репортажам, перетворюється на інтерактивне джерело інформації. Це відбувається завдяки динамічним функціям: можливості масштабування, відкриття додаткових шарів інформації або навігації між різними локаціями. Така форма картографії посилює ефект занурення, залучаючи читача до активного дослідження зображеного простору, що відкриває нові горизонти для інтерпретації тексту в його медійному вимірі. У подібному ключі ці механізми можуть стати актуальними і для літературного репортажу в його цифрових формах. Зараз такі приклади з'являються лише епізодично, однак вони демонструють потенціал жанру до розширення засобами інтерактивної картографії.

У дослідженні «Картографування Землі: влада і втіха в картах і літературі» («Kartierung der Erde: Macht und Lust in Karten und Literatur») (Stockhammer, 2007) Роберт Штокгаммер порівнює знакові системи картографії і літератури та аналізує їхню взаємодію. Досвід картографування літературних текстів показує,

що просторове моделювання можливе в найрізноманітніших жанрах – від реалістичного роману та художнього тревелогу до пригодницької прози, фантастики та утопії, яка, попри етимологічне заперечення конкретного місця, демонструє особливо тісний зв'язок із простором. Усі ці карти підтримують просторове уявлення про рельєф місцевості та забезпечують «повний контроль» над нею: для автора – через можливість узгоджено конструювати події у відповідному просторі, для читача – через можливість «перевірити» ці події через їхнє розташування (Stockhammer, 2007, с. 63). Однак окрім візуального компонента, важливим для аналізу картографічної репрезентації в літературі є і вербальний опис, зокрема способи його наближення до картографічної логіки. Йдеться про те, як текст вибудовує простір, співвідноситься з картографічними стратегіями репрезентації: «Основну увагу зосереджено на взаємозв'язку між художніми текстами та картою як медіумом, тобто як специфічною знаковою системою й особливою формою обробки знань <...>. Мапи й літературні тексти як об'єкти цього порівняння не обов'язково мають бути безпосередньо пов'язані між собою. Літературні тексти можуть виявляти структурну спорідненість із картографічними формами навіть без прямої згадки про карти. Водночас їхньою перевагою є те, що вони не лише часто супроводжуються картами, а й відкрито звертаються до самого картографічного інструментарію – через розповідь про створення й/або читання карт» (Stockhammer, 2007, с. 68). Аналізуючи романи, які тематизують медіум карти, Штокгаммер зауважує, що вони явно або неявно артикулюють зв'язок карти із власною медійною формою, літературним текстом. У цих творах простежується вплив картографічного способу репрезентації на мовну структуру тексту, що дозволяє дослідити подібності, відмінності й навіть потенційні відносини конкуренції між літературою та картографією (Stockhammer, 2007, с. 69). Такий підхід близький до досліджуваної нами другої форми фігурування карти в літературному репортажі, де автор вербально картографує місцевість. Цього можна досягти через інтеграцію в текст різних референційних систем: топологічної, що виражає зв'язки включення, контакту та близькості (переважно за допомогою прийменників); метричної, яка фіксує

точні відстані. Подібну функцію виконує і геореференційна система, в основу якої закладено сторони світу, широти, довжини, географічні орієнтири, а також топоніми чи характерні ландшафтні орієнтири (пор. Dennerlein, 2009, с. 79-80).

Картографія через літературний текст може спонукати читача створити зовнішні карти текстового світу, але ймовірно такі візуалізації будуть відрізнятися одна від одної і змінюватися, залежно від рівня усвідомленості реципієнтом тексту. Із такої перспективи дослідження картографії як медійного феномену є доцільним для відкриття нових смислів. Також у випадку втрачених, зниклих місць і регіонів літературні картографічні методи потенційно мають особливе значення (Piatti, 2015, с. 235). Саме такі місця часто стають об'єктом зображення у літературно-репортажному тексті.

2.3.2. Звучність

Поруч із фотографією та картою у тексті літературного репортажу присутній звук, який є важливим елементом наративної організації, впливає на сприйняття тексту та посилює його емоційний ефект. Дослідження звучності літературно-репортажного тексту, як і інших медійних властивостей, передбачає аналіз двох форм її реалізації. Як структурний елемент звук проявляється у вигляді інтегрованих у текст аудіальних медіа, що особливо притаманно цифровому літературному репортажу. Але роздуми про звучність у літературних текстах доцільно поглибити й іншою перспективою, де активується поняття медіума, що виходить за межі матеріальної ідентифікації носія знака або ж перебуває на якісно іншому рівні, де його реалізація можлива через різноманітні способи та носії знаків: «Якщо розглядати літературу як інтермедіальну взаємодію трьох медійно та естетично відмінних вимірів – письма, зображення і звуку, – то кожен із них може реалізовуватися через різні знакові носії. Зокрема, звук може бути втілений у вигляді музичної нотації, графічного зображення коливань або ж як поетична організація ритму, метру й рими» (Honold, 2009, с. 188). Тобто звук як явище може бути репрезентований не лише акустично, а й

через вербальні знаки, що відтворюють або імітують звучання, ритм, тембр чи інші аудіальні характеристики: «Медійний потенціал літератури такий, що вповні дозволяє їй відображати звучні феномени» (Маценка, 2022а, с. 158). Це дозволяє говорити про медійну багат шаровість літературного тексту. Л. Єгер також підкреслює той факт, що концептуалізація літературних процесів передбачає розгляд їх як артефактів, які також «стають чутними» в різні медійні способи (Jäger, 2020, с. 69).

Аналізуючи взаємодію звуку та тексту, Борис Превішич (Previšić, 2017) стверджує, що література, перебуваючи у напрузі між звучністю та текстовістю, генерує щонайменше три можливі поля реалізації: література як акустичне часове мистецтво (з акцентом на часовому вимірі та звуковому аспекті); література як поліфонічне сплетіння (підкреслюється багат шаровість, коли літературний текст, подібно до поліфонічної музики, може містити різні смислові рівні, голоси оповідачів, культурні коди, які взаємодіють); література як (а)семантичний звук (текст сприймається як звук, де його фонетичні, ритмічні, акустичні якості стають первинними). Для нових дослідницьких перспектив у літературознавстві та музикознавстві він пропонує комбіноване застосування «крос-читання» (Cross-Reading) та «крос-слухання» (Cross-Listening), при якому музикознавство досліджує звучність літератури, а літературознавство – текстовість музики (Previšić, 2017, с. 41-42). Запропонована перспектива засвідчує важливість міжмедійного осмислення слухового виміру й водночас пояснює, чому, коли йдеться про звучність, чи не найперше згадується медіум музики – адже саме вона традиційно асоціюється зі слуховим сприйняттям. Цьому феномену присвячено численні дослідження української літературознавиці Світлани Маценки (Маценка, 2022а, 2022б, 2017а, 2017б, 2017с), зокрема про перформативність письма на прикладі фрі-джазу (Маценка, 2019, 2022а), а також лінгвістки Ольги Воробйової (Воробйова, 2012, 2021а, 2021б), яка розглядає інтермедіальність на перетині наукових парадигм і досліджує явище художньої музикалізації. Їхні праці суттєво розширюють уявлення про звуковий вимір художнього тексту, пропонуючи інтермедіальний

підхід до аналізу його звучності, де слово і музика вступають у співтворчий акт, спрямований на взаємне пізнання, внаслідок чого аудіальна чутливість тексту постає як змістотворчий принцип.

Такий інтермедіальний підхід виявляється особливо продуктивним і в контексті дослідження голосу – одного з головних виявів звучності в літературному репортажі. Голос є фізіологічним каналом передачі мови, але поруч із цим – носієм інтонації, ритму, емоційної забарвленості, тобто тих характеристик, що доповнюють загальний образ персонажів. Авторка дослідження про взаємозв'язок літератури та голосу Бріта Герман (Hermann, 2020) вказує на особливості, пов'язані із передачею голосу, наголошуючи на тому, що паралінгвальні та матеріальні якості голосу виходять на передній план, тоді як рівень слів та їхньої семантики відступає. На папері голосові артикуляційні та виразні можливості відображаються у фонетичному коді літер, які типографічно оформлюються, існують окремо або поєднуються в довгі ланцюги (Hermann, 2020, с. 35). Це приклад того, як невербальні, матеріальні аспекти мови та візуальні елементи тексту стають настільки ж важливими, як і сама семантика слів.

У цьому контексті уваги потребує голосовість, як засіб перформансу мови та комунікації: «Коли мовиться про перформанс, то мається на увазі просторовість, часовість, тілесність, матеріальність, подія, наявність, тобто аїстезис. За умови аїстезису голосовості мовність виявляється у той спосіб, який не має нічого спільного з логосо-орієнтованим концептом мови. Тут голосовість розгортає власну динаміку, автономію, яка пориває з медійними дорученнями. Тому медійний характер голосу релятивується, натомість у функції медіума мови виступає письмо. Голос стає засобом перформансу письмового вираження» (Варецька та ін., 2023, с. 81). Тобто враховується не лише фізичний голос як акустичне явище, а й його функціонування як автономного носія сенсу, що реалізується в межах письмового тексту. Таке розширене розуміння мовних проявів, а саме «мовна перформативність», на думку С. Кремер, і має бути реконструйоване як «медійність» (Krämer, 2002, с. 333), адже події, пов'язані зі

значущими феноменами, такими як мовлення, письмо, читання, інтерпретація, завжди мають характер оперативного процесу: «Вирішальним є не просто те, що робиться, а як це робиться, і саме на це «як» спрямований ключовий термін «втілення» (нім. «Verkörperung»), що стосується матеріальності та допредикативних форм сенсу» (Krämer, 2002, с. 345).

Звучність охоплює й передачу акустичних характеристик простору, таких, як фонові шуми, звуки довкілля, уривки розмов, що разом із голосом створюють звукову атмосферу події, посилюючи ефект присутності та довіру до розповіді. Вони знаходять своє відображення зокрема в ритмізованій мові, яка більше не оцінюється як посилення на архітекстуальні структури, а як оноματοпоетичний резонансний простір нового світу (Previšić, 2017, с. 51). Це спонукає до пошуку способів вираження голосовості в літературно-репортажному тексті та визначення функцій, які вона виконує.

Отже, звучність у літературному репортажі постає як важливий медійний феномен, що охоплює музику, акустичний фон та голос. Її аналіз вимагає медійного підходу, зокрема з позиції інтермедіальної перформативності. Розгляд звучності із такої перспективи передбачає врахування як художніх засобів вербалізації звуку, так і способів кодування аудіального досвіду, які базуються на процесах транскрипції.

2.3.3. Докуфікційність як інтермедіальне явище

Поняття документальності і фікційності звично сприймають як протилежні, спираючись на уявлення про чіткі межі між фактом та фікцією. Проте ці категорії нерідко перетинаються. Літературний репортаж є одним із прикладів такої взаємодії, адже його характерною ознакою є відображення реальних подій через призму суб'єктивних вражень за допомогою засобів художньої виразності. Такий спосіб репрезентації сприяє творенню емоційно насиченого наративу і водночас спонукає читача до роздумів про достовірність інформації, адже слово «літературний» супроводжується неприпустимою

фікціоналізацією предмета. Це є однією з причин, чому лише дехто із тих, чий текст за своїми художньо-стилістичними ознаками відповідають літературному репортажу, вважає себе літературним журналістом. Журналісти, які працюють репортерами в якісних виданнях – і, отже, займають центральну позицію в журналістській системі – відкидають термін «літературна журналістика», вважаючи його таким, що спотворює їхню професійну ідентичність (Eberwein, 2013, с. 219). З іншого боку, позиціонуючи свій текст як репортаж, його автор претендує на відтворення у художній формі подій, які справді мали місце в реальному житті. Ймовірно це і слугує поштовхом для багатьох підпорядковувати праці, які за своїми ознаками відповідають літературному репортажу, жанру «есе» – невеликому за обсягом «прозовому твору із довільною композицією, якому властива белетризація зафіксованих індивідуальних вражень, асоціацій чи інформації, отриманої з різних галузей знань, несистематичне поєднання філософських, літературно-критичних, науково-популярних, іноді специфічно наукових елементів» (Ковалів, 2007а, с. 347). Есе приваблює своєю довільністю, модальністю та гнучкістю, що певним чином співзвучне із літературним репортажем, якщо порівнювати його із публіцистичним. Однак є і ознаки, які вказують на потребу в диференціації:

- літературний репортаж орієнтований на фактичне висвітлення подій з використанням літературних прийомів, тоді як есе спрямоване на вираження суб'єктивних роздумів автора;
- літературний репортаж зазвичай передбачає розповідь з чітким сюжетом, деталізацією подій, місць, та персонажів. Есе менш структуроване, часто особистісне і може бути рефлексивним;
- в основі літературного репортажу – реальні події, есе ж ґрунтується не на описі реальних фактів, а на думках автора стосовно певної теми або питання, навіть, якщо мова йде про журналістське есе.

Така необхідність у чіткому розрізненні літературного репортажу та есе зумовлена не лише жанровими міркуваннями, а й ширшим контекстом взаємодії літератури й журналістики, які, перебуваючи на межі фактичного й фікційного,

формують гібридні оповідні структури. Саме в цьому міжпросторі проявляється докуфікційність як інтермедіальне явище. Щоб глибше зрозуміти його механізми в контексті літературного репортажу, доцільно порівняти системи літератури та журналістики, які мають чимало спільних рис, серед яких – застосування подібних наративних технік, поєднання форми та змісту для досягнення впливу, функція опосередкування реальності: у випадку журналістів це відбувається за допомогою інформації про поточні події, які об'єднуються в теми, а у випадку письменників – за допомогою вигадок (Bidmon & Lubkoll, 2022, с. 30). Попри взаємний вплив і спільні риси літературу та журналістику зазвичай розглядають як дві окремі системи, кожна з яких має свої умови, концепції, форми репрезентації та функції. Бернд Бльобаум і Штефан Нойгауз пояснюють це тим, що журналісти передають факти, а письменники зазвичай сидять удома за письмовим столом і вигадують історії. Їхні вигадки – це штучні світи, віртуальні реальності, які можна сприймати як дзеркало певного часу, але також можна пов'язати з їхнім власним часом і середовищем (Bidmon & Lubkoll, 2022, с. 7), що дає письменникам більшу свободу, тоді як журналісти зазвичай при виборі теми повинні бути прив'язаними до реальності. На відміну від журналістики, література є поліфункціональною, а отже, виконує багато функцій, задовольняючи різні потреби читацької аудиторії. З іншого боку, журналістика зосереджена на фактах, тобто на чіткій та актуальній інформації. Від журналістських матеріалів: новин, репортажів, коментарів чи інтерв'ю – зазвичай очікують новизни, фактичності та актуальності, ці характеристики не є визначальними в літературній системі. Літературні тексти не зобов'язані бути актуальними. Вони також не обов'язково мають бути сформульовані у зрозумілий спосіб. Не варто очікувати, що описане в літературі відповідає реальності. Натомість такі критерії, як структура, драматургія, сюжет і мова, відіграють тут важливу роль (Eberwein, 2013, с. 74). Проте й журналісти пишуть книжки, а письменники часто є активними в публіцистиці, що є доказом гнучкості й розмитості меж між літературою та журналістикою. Одним з яскравих прикладів є діяльність англійського письменника Джорджа Орвелла.

Його зробили відомим роман-антиутопія «1984» та «Ферма тварин», але до цього одним із напрямків діяльності Орвелла була журналістика. Працюючи з газетою «The Observer», у 1945 році він як військовий кореспондент поїхав до звільненого Парижа, а потім до Німеччини та Австрії. Для його репортажів про останні дні Другої світової війни характерне констатування побаченого, поєднане із суб'єктивним стилем оповіді. Згодом ці репортажі було видано окремою книгою «Подорож крізь руїни: репортажі з Німеччини та Австрії 1945» («Reise durch Ruinen: Reportagen aus Deutschland und Österreich 1945») (Orwell, 2021). Журналістська діяльність допомогла йому сформувати соціально-політичні погляди та виробити стиль письма, що мало вплив на його літературні твори.

Ступінь художності – ще один важливий, проте не основний критерій розмежування літератури та журналістики, оскільки різні межові жанри, такі, як есе, репортаж або подорожній нарис, часто ускладнюють чітке розмежування, адже вони, як і літературний репортаж, збагачуються як від літературної традиції, так і від журналістської практики. Нерідко одним із критеріїв для розмежування виступає наявність факту і вигадки, однак і їхнє протиставлення в цих двох системах із наукової точки зору не завжди доречне. Нільс Вербер обґрунтовує цю думку, стверджуючи, що вигадка сама по собі не є визначальним чинником, який робить текст літературним (Werber, 2004, с. 163-164).

Перспективним для осмислення таких розмитих меж є погляд крізь призму інтермедіального методу. У праці «Де починається інтермедіальність?» («Wo beginnt Intermedialität?») Вільгельма Фюгера (Füger, 1998) розглянуто проблему інтерференції між інтермедіальністю і художньою літературою, у контексті якої науковець порушує питання фікційності в нефікційних текстах. Автор зосереджує увагу на досі мало дослідженому процесі свідомо-внутрішньої вербалізації несвідомих процесів, зокрема на переході від процесів у свідомості до їхніх вербальних проявів. В. Фюгер пише про акт медіатизації, на основі якого (згодом) виражений досвід завжди є чимось принципово відмінним від реального досвіду, часто залишається невідрефлексованим з боку реципієнтів відповідних

текстів і навіть має бути свідомо прихований там, де автори не хочуть, щоб така рефлексія виникла. Такий підхід, на його думку, зазвичай, розглядається як «невід'ємний привілей художньої літератури, здобутий ціною неминучого визнання того, що представлений таким чином світ був просто вигаданим. Проте спокуса скористатися привілеями художньої літератури, не заплативши за це відповідної ціни, зрозуміло, велика, а тому навіть у завідомо нехудожніх текстах неодноразово зустрічається вживання типових для художньої літератури засобів вираження, щодо чого «Нова журналістика» («New Journalism») навіть склала свою програму» (Füger, 1998, с. 44-45). Особливо проблематичними є випадки, коли читачі нібито документальних текстів неправильно розуміють ілюзорний характер використаних там вільних форм мови, яка вводить в оману, створюючи враження максимальної автентичності, іноді навіть із наміром маніпуляції. Саме тому скептичне ставлення до такого способу представлення є виправданим, навіть якщо добрі наміри автора не викликають сумнівів, адже джерела інформації зазвичай залишаються поза досяжністю читача, і він не може оцінити, наскільки достовірно передано їхній зміст.

Слід також враховувати, що навіть суто журналістська емпатія до внутрішнього світу зображуваних персонажів не гарантує точного відтворення фактів, а прийнятність такого підходу залежить від контексту та газетної рубрики, у якій він використовується. Як зазначає Фюгер, реципієнт має бути обачним, усвідомлюючи можливість маніпуляції через такі наративні стратегії, і критично сприймати подібні матеріали (Füger, 1998, с. 46-47), коли документально підтверджені факти і реальні події знаходять своє відображення у творі, який включає художні елементи і набуває при цьому літературної форми.

Для означення цього феномену у середині XX століття почали застосовувати термін «доку-фікшн» (англ. docufiction) – кіножанр, який поєднує елементи документального та художнього кіно. Однак це явище притаманне не тільки фільмам, а й літературі, яка під впливом особливої взаємодії документального та фікційного змінюється, трансформується. Тому в сучасних

дослідженнях дедалі частіше спостерігається тенденція до рефлексії про взаємодію документальності та фікційності.

У колективній монографії «Докуфікційність у літературі й медіа» («Dokufiktionalität in Literatur und Medien») (Bidmon & Lubkoll, 2022) проведено аналіз докуфікційності із крос-медійного погляду і висунуто припущення про те, що розвиток докуфікційності став можливим із кінця 1990-х років, коли Web 2.0 почав революціонізувати світ через досі невідомі можливості комунікації. Цьому сьогодні сприяє смартфон, за допомогою якого можна зняти «реальність», а потім поширити створений таким чином медіаартефакт через широкий спектр каналів розповсюдження в режимі реального часу. Це має амбівалентний результат, за якого, з одного боку, з'являються можливості мобілізації критичної контргромадськості, а з іншого, – цілеспрямованої дезінформації учасників комунікації: «чим більше (само)документальних практик суспільство розвиває та інтегрує у свою повсякденну реальність, тим менш відчутною здається задокументована реальність» (Bidmon & Lubkoll, 2022, с. 2). Цю проблематику порушено і в інших наукових розвідках. Про наративні техніки докуфікційної оповіді йдеться зокрема у статті «Наративні прийоми та техніки докуфікційної оповіді» («Erzählverfahren und Erzähltechniken dokufiktionalen Erzählens») Міхаеля Нігауза (Niehaus, 2022). Фікційність в опозиції документального роману і документальної драми супроти репортажу і документального кіно досліджує Гельмут Галле у праці «Фікційність у гібридних жанрах» («Fiktionalität in hybriden Gattungen») (Galle, 2016), що вказує на послідовну увагу науковців до межових форм між фікційним та документальним.

Докуфікційні медіа-формати мають справу з історичними чи сучасними подіями або людьми, які вважаються реальними, зважаючи на дані різних джерел, а для цього на рівні дискурсу вони використовують методи репрезентації, які відповідають як традиційним практикам документування, так і художній літературі, що пов'язує інтрамедіальні, інтермедіальні чи трансмедіальні процеси (Bidmon & Lubkoll, 2022, с. 10). Таке розуміння поняття порушує важливі питання наративної етики, адже докуфікційна оповідь

претендує на особливу достовірність через свою стратегію відтворення матеріальних доказів, а також нерідко торкається моральних категорій, таких, як «правда» та «брехня». Якщо теорія кіно ще у XX столітті підтримувала бінарну онтологічну систему (фіктивне/справжнє), що дозволяло інтерпретувати документальний фільм як правдиве зображення реальності, то документальну літературу із самого початку підозрювали як ненадійну і сприйнятливую до маніпуляцій. Це і стало для неї поштовхом адаптувати кінематографічні практики надання доказів з метою підвищення своєї достовірності (Bidmon & Lubkoll, 2022, с. 6-12). Тому в контексті розгляду докуфікційності до уваги береться «напівдокументальний пакт». Ідеться про «угоду» між автором та читачем як спосіб сприйняття реципієнтом твору, у якому наявні реальні факти, місця, імена людей, інформація про події, які відбувалися насправді, що вказує на достовірність; але поруч із цим присутні художні елементи, фікційні діалоги, описи та інші літературні засоби, які підкреслюють художній підхід. Такий межовий характер тексту робить його особливо цікавим для дослідження, зокрема з огляду на можливості мови. Фюгер підтримує позицію Маклуена щодо мови як розширення свідомості й наводить два приклади такого розширення – поетичне та наукове використання мови, які мають різний медійний характер. Поезія створює власну реальність і не прив'язана до фактичних обставин, натомість наука прагне максимально точно документувати факти, які можна перевірити емпірично. Журналістські тексти, а особливо тексти «Нової журналістики», використовують переваги обох типів лінгвістичного доступу до реальності, що робить їх інтермедіальним феноменом і обґрунтовує аналіз у відповідному ключі (Füger, 1998, с. 54-55). Про це ж ідеться у студіях В. Вольфа: «Як наступну форму новішого інтермедіального контакту мистецтва оповіді слід розглядати наближення публіцистичного та документального стилів письма у так званих «Новій журналістиці» та нон-фікшн романі» (Wolf, 1996, с. 96). Відтак синтез літературного й журналістського підходів створює унікальну інтермедіальну форму, яка поєднує точність фактів з художньою експресією.

Об'єкт нашого дослідження, літературний репортаж, як і документальний роман чи документальна драма, які Гельмут Галле зіставляє із документальним кіно, належить до змішаних, гібридних форм, адже конкретний статус між фактами і вигадкою значною мірою неясний: «з одного боку, вони стверджують, що читач або глядач має справу із тим, що насправді сталося, а, з іншого боку, вони використовують аналогічні до вигадки наративні і продюсерські техніки та наближаються за своїм зовнішнім виглядом до вигаданих аналогів у літературі та кіно» (Galle, 2016, с. 145). Щоб визначити відмінності між творами та фактичним і вигаданим дискурсом, дослідник зосередив увагу на порівнянні комунікативної структури (прагматики), онтологічного статусу репрезентованого (семантики) та наративної структури репрезентації. Проведений аналіз показав, що на всіх трьох рівнях – прагматичному, семантичному та наратологічному – обидві розглянуті роботи не лише чітко задають фактографічний спосіб реценції, й завдяки специфіці збирання та опрацювання матеріалу забезпечують читачеві або глядачеві конфронтацію з фактами: «хоча репрезентації підлягають конструктивному втручанню авторів, вони зберігаються у вузьких межах, які дозволяють читачеві/глядачеві отримати доступ до інформації» (Galle, 2016, с. 165). Автор висновує, що документальний роман і документальна драма не можуть бути чітко віднесені ані до фактичного, ані до вигаданого модусу, адже обидва із самого початку виступають під неоднозначними умовами пакту. Можна припустити, що сюжет багато в чому достовірно співвідноситься з реальними подіями, тобто не є вигаданим автором, коли манера подачі закладає прийоми під естетичні, а не інформаційні аспекти. Водночас документальний роман і документальна драма відрізняються від вигаданих репрезентацій тими викликами, які передбачають для автора сильний і явний зв'язок із реальністю. Г. Галле вважає, що свій талант у таких випадках автори застосовують «не для вигадкування сюжетів, а для створення естетично витонченого оформлення реального, в якому справжні досягнення мистецтва мають вплив та становлять критерій відмінності від науки і журналістики» (Galle, 2016, с. 166).

Серед українських науковців питання фікційності літературного репортажу порушила О. Яремчук, яка у публікації «Факт проти вигадки у літературному репортажі» згадала суперечливі випадки на прикладі репортажів з американської, польської та української школи і також констатувала, що для сучасних українських репортерів «основою тексту є факт і зображення героя, власні ж рефлексії автора є радше додатковою надбудовою у композиції» (Яремчук, 2018, с. 98).

Отже, за своєю природою на перший погляд оксиморонічна докуфікційність (тобто наявність підтверджених документальних фактів у літературному творі, який при цьому послуговується художніми засобами, що допускають вигадку) є непоодиноким явищем. Художня література прагне увиразнити модельне та виявити закономірності, тоді як базована виключно на фактах журналістика спирається на безпосереднє, поверхнєве – те, що постає як факт «перед очима». Обидві форми намагаються схопити сутнісне, проте роблять це різними способами. Тому в точці їхнього перетину виявляється інтермедіальна природа докуфікційності. Явище докуфікційності притаманне і літературному репортажу, де розмежування між документальним і фікційним ускладнює взаємодія цих компонентів, що пояснюється його гібридністю і позицією на межі між літературою і документальною журналістикою.

2.3.4. Гіпертекстуальність

Літературний текст у сучасному медійному середовищі виходить за межі виключно друкованої форми, дедалі частіше постаючи у вигляді мультимедійних версій, що поєднують різні коди та формати взаємодії, зокрема в електронному вигляді. Ці тенденції стимулюють переосмислення класичної теорії інтертекстуальності, масштабування якої знаходить логічне продовження та розширення в концепції гіпертексту. Створення інтертекстуальних посилань є центральною особливістю гіпертексту, за допомогою якого первинний текст як текстова основа, що зберігається в цифровому вигляді, доповнюється іншими

«вікнами» з варіантами тексту, поясненнями слів, коментарями, посиланнями на літературу та джерела, зображеннями або звуковим матеріалом, прикладами інсценізації, кіноверсіями (Hess-Lüttich, 2016b, с. 331). Теодор Голм Нельсон визначив «гіпертекст» як «нелінійний текст» (Nelson, 1967, с. 195). Якщо «лінійними» в традиційному сенсі вважаються тексти, матеріальність яких передбачає фіксовану послідовність серійних елементів, як-от у природній писемній мові, де спостерігається просторово-лінійне розташування сегментів (фонем, морфем, речень, абзаців, розділів тощо), і ця структура неминуче задає порядок сприйняття для читача або слухача (Nöth, 1994), то гіпертексти слід осмислювати вже не як лінію чи послідовність, а як конструктивну форму – структуру, тканину, сплетіння, тобто як мережу (Hess-Lüttich, 2016b, с. 332).

Саму ідею гіпертексту як структури, що виходить за межі лінійного письма, було сформульовано задовго до широкого поширення цифрових технологій. Ще у 1960-х роках Т. Нельсон, увівши термін «гіпертекст», подолав розрив між технологіями та текстознавством. У праці «Literary Machines» (Nelson, 1987) автор стверджує, що гіпертекст є традиційним і входить до основної течії літератури. Коли звичайне письмо обирає один послідовний виклад з безлічі можливих варіантів, гіпертекст дозволяє багато таких послідовностей, усі з яких доступні читачеві (Nelson, 1987, с. 1/17). Жерар Женетт у праці «Палімпсести: Література другого ступеня» («Palimpsestes. La Littérature au second degré») (у німецькому перекладі Genette, 1993) також виділяє гіпертекстуальність і розглядає її як один із п'ятих типів транстекстуальних зв'язків. За Женеттом вона позначає взаємозв'язок між пізнішим текстом Б (гіпертекстом) і попереднім текстом А (гіпотекстом). Дослідник наголошує, що гіпертекст не є коментарем, а «творчим накладанням» (Genette, 1993, с. 15) одного тексту на інший (у французькому оригіналі використано поняття «se greffe», яке буквально означає «прищеплюватися на щось», як це відбувається під час щеплення рослин). Отже, йдеться також про поняття гіпертексту, яке спочатку вживалося в суто літературознавчому значенні для позначення міжтекстових зв'язків незалежно від носія, чи то друкованого, чи електронного.

У дослідженнях американської літературної теорії гіпертекст почав розглядатися як повноцінний літературний жанр, що продовжує авангардні експерименти з делінеарністю оповіді. Його трактували як спробу подолати медіаобмеження традиційної книги та залучити читача до активної співучасті у творенні тексту. До конститутивних ознак гіпертексту було віднесено нелінійність, інтертекстуальність, множинність прочитань, відкритість читацьких маршрутів і активну роль читача, для кожної з яких у літературній традиції знаходили відповідні моделі, стверджує Гес-Лютіх, посилаючись на Курта Фендта (Hess-Lüttich, 2016b, с. 337). Такі прийоми вже давно застосовуються, зокрема, в енциклопедіях та жанрі енциклопедичних романів, тому нібито нові явища у сфері гіпертексту часто вказують на забуті можливості традиційних друкованих засобів. Література ж починає усвідомлювати себе як медіум переважно в порівнянні з (відносно) іншим медіумом (Isekenmeier, Böhn, & Schrey, 2021, с. 132-133) і це усвідомлення стимулює до пошуку нових форм і засобів, що здатні відобразити специфіку цифрової епохи.

Сучасні тексти, зокрема цифрові, пропонують більш складні й інтерактивні моделі організації інформації. У праці «Інтертекстуальність та інтермедіальність: теоретичні засади – показові аналізи» (Isekenmeier, Böhn, & Schrey, 2021, с. 129) описаний і критично осмислений випадок цифрової гіпертекстуальності в романі американського письменника Марка З. Данилевського «House of Leaves», де один із розділів моделює навігаційну діяльність, яку зазвичай виконує читач веб-сайтів. Різниця полягає в активній роботі з матеріалом книги: руху вперед і назад по сторінках, перегортанні та дзеркальному відображенні тексту. Структуру цього розділу можна візуалізувати у вигляді карти, яка помітно нагадує схему сайту. Аналізуючи це явище, автори праці дійшли висновку, що організація розділу роману виступає як проміжна форма гіпертекстуальності, тобто як різновид «системної контамінації» (Rajewsky, 2002, с. 118-149). Такі твори демонструють, як сучасна цифрова гіпертекстуальність поряд із розвитком традиційного письма формує

нові способи взаємодії читача з текстом, розширюючи межі літературного медіума.

Зважаючи на те, що гіпертекстовість як явище існувало й раніше і використання посилань, особливо тих, що трапляються безпосередньо в тексті, саме по собі не є новим досягненням цифрової текстовості, Уве Вірт пропонує розрізняти медійну та концептуальну гіпертекстуальність, розглядаючи їх відповідно як предмет «твердої» та «м'якої» інтермедіальної дослідницької перспективи. Якщо концептуальна гіпертекстуальність є незалежною від технічних засобів і стосується передусім структурних і когнітивних принципів організації тексту, то медійна реалізується завдяки комп'ютерним технологіям і водночас ґрунтується на концептуальній (Wirth, 2004, с. 422). Ця диференціація допомагає чіткіше окреслити зміст та межі поняття гіпертексту і водночас дозволяє говорити про гіпертекстуальність навіть за відсутності гіперпосилань у цифровому сенсі, базуючись лише на структурній відкритості, навігації, мережевій побудові та інших подібних характеристиках.

Гіпертекстові стратегії значно розширюють свободу читача, надаючи йому доступ до інших текстів з різноманітними медіаканалами, а також дозволяючи визначати рівень деталізації, форму подання інформації: в усній та письмовій формі, у вигляді зображення чи звуку, у графіці, фільмі чи у всьому разом. Це змінює його роль від пасивного читача до співавтора, який активно втручається в текстовий процес, доповнює, скорочує, змінює, маніпулює та руйнує текст у його частинах відповідно до свого смаку та інтересу (Hess-Lüttich, 2016b, с. 333). Змінюється й уявлення про можливості організації художнього тексту, адже його якість визначається не лише мовною майстерністю чи стилістичною довершеністю. До уваги беруться також аспекти візуального й мультимедійного оформлення, зокрема, привабливий дизайн, структурна цілісність і гармонійна взаємодія полікодових елементів. Авторам літературного репортажу важливо бути чутливими до таких тенденцій, адже саме вони визначають нові способи взаємодії з читачем і створюють простір для якісної рецепції.

2.4. Корпус дослідження

Медійні властивості сучасного німецькомовного літературного репортажу можуть бути описані на основі емпіричного аналізу корпусу текстів. У межах цього дослідження опрацьовано 17 літературно-репортажних текстів, які увійшли до наступного переліку:

- 1) «Abschied in Heydekrug – Bei den zersplitterten Deutschen Litauens», К.-М. Гаус (Gauß, 2005, с. 7-77);
- 2) «Von Hopgarten nach Smolník – Unterwegs in der Zips», К.-М. Гаус (Gauß, 2005, с. 79-146);
- 3) «Die Zeit von Kudrjawka – Auf der Suche nach dem letzten Schwarzmeerdeutschen», К.-М. Гаус (Gauß, 2005, с. 147-228)
- 4) «Der Wald der Geschichte – In der Gottschee», К.-М. Гаус (Gauß, 2001, с. 51-95);
- 5) «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland», К.-М. Гаус (Gauß, 2001, с. 143-182);
- 6) «Die Hundeesser von Svinia», К.-М. Гаус (Gauß, 2006);
- 7) «Davon war nie die Rede, das war nie im Gespräch...», М. Поллак (Pollack, 2010);
- 8) «Afrika», І. Троянов (Trojanow, 2008, с. 11-81)
- 9) «Indien», І. Троянов (Trojanow, 2008, с. 83-148)
- 10) «Asien», І. Троянов (Trojanow, 2008, с. 149-183)
- 11) «Antarktis», І. Троянов (Trojanow, 2008, с. 184-198)
- 12) «Bulgarien», І. Троянов (Trojanow, 2008, с. 199-229)
- 13) «Gebrauchsanweisung für Indien», І. Троянов (Trojanow, 2010)
- 14) «Einbruch der Wirklichkeit: Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa», Н. Кермані (Kermani, 2016)
- 15) «Ausnahmestand: Reisen in eine beunruhigte Welt», Н. Кермані (Kermani, 2015)

16) «Entlang den Gräben: Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan», Н. Кермані (Kermani, 2018)

17) «Odessa Transfer: Nachrichten vom Schwarzen Meer», (Raabe, 2009)

Корпус складається із текстів провідних авторів німецькомовного літературного репортажу: К.-М. Гауса, І. Троянова, Н. Кермані, М. Поллака та ін. Вибір цих матеріалів зумовлений різноманітністю способів реалізації у них медійності. Різний тематичний спектр – від подорожей і етнографічних описів до політичних і соціальних криз – дозволяє дослідити, як медійні властивості проявляються в текстах різної спрямованості. Їхній обсяг і кількість уможливають проведення системного лінгвістичного аналізу, що дозволяє виявити загальні закономірності у використанні медійних засобів. Сформований корпус текстів є репрезентативним, різноманітним і достатнім для комплексного вивчення медійних властивостей сучасного німецькомовного літературного репортажу.

Дослідження тенденцій розвитку літературного репортажу відсилає до аналізу новітніх форм репортажного тексту – комікс-репортажів. Щоб з'ясувати особливості реалізації медійності в такій формі, проаналізовано наступні зразки:

- 1) «Kawergosk 5 Sterne», Р. Кляйнст (Kleist, n. d.)
- 2) «Der freie Platz», А. Пайм (Paim, 2017)
- 3) «Liebe deinen Nächsten: auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius», Г. Борстель та П. Айкмаєр (Borstel & Eickmeyer, 2017)
- 4) «Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer», А. Пурвізе (Pourviseh, 2023)
- 5) «Games – auf den Spuren der Flüchtenden aus Afghanistan», П. Обергольцер (Oberholzer, 2023),

На зразках цифрового сторітелінгу проілюстровано, як новітні технології розширюють арсенал медійних засобів та трансформують способи взаємодії читача з репортажним матеріалом. Для аналізу обрано такі приклади:

- 1) «100 Jahre Tour de France», Zeit (Tour de France, 2013)

2) «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie», WDR (Reinle, Eckardt, & Knoff, 2025).

Обрані зразки комікс-репортажів та цифрових репортажів ілюструють сучасні тенденції розвитку репортажного тексту, які відповідають загальній медіатизації культури та зростанню ролі візуальних та інтерактивних форматів.

2.5. Методологія дослідження

Умови, у яких функціонує літературна творчість, істотно змінюють не лише способи її сприйняття, а й принципи побудови тексту. Значення нових медіа та їхній вплив усвідомлював зокрема Бертольт Брехт, стверджуючи, що наявні форми передачі не залишаються незмінними й не просто співіснують поруч із новими – під їхнім впливом вони зазнають трансформацій: «Той, хто дивиться фільм, інакше читає оповідання. Але й той, хто їх пише, також є глядачем фільму. Технологізацію літературного виробництва вже неможливо відкотити назад» (Brecht 1967, с. 156). Навіть ті автори, які безпосередньо не використовують технічні інструменти, прагнуть в своїх творах досягти того, що ці інструменти можуть забезпечити. Можливості візуальних чи аудіальних медіа дозволяють показувати чи робити чутними певні аспекти реальності, формують інший вимір сприйняття дійсності. Авторський стиль письма також трансформується під впливом технологій, що виразно засвідчує зміну в сприйнятті та здійсненні творчого процесу. У цьому контексті літературний репортаж постає як складна медійна структура, що поєднує друковані, аудіальні, візуальні та цифрові елементи і водночас характеризується гібридною природою, перебуваючи на перетині літератури й журналістики, фактографічного та фікційного. Це актуалізує необхідність переосмислення методологічних підходів до його аналізу. У світлі змін, спричинених розвитком медіа, літературний репортаж доцільно трактувати не виключно крізь призму жанрових параметрів чи структурних особливостей, а й як тип тексту, де взаємодіють різні медійні

канали. Це зумовлює застосування інтермедіального підходу як теоретичної основи дослідження.

Методологія цього дослідження спирається на окреслені в попередніх підрозділах теоретичні підходи, зокрема на теорію медійності та інтермедіальності, що дозволяють осмислити літературний репортаж як багатошаровий медійний конструкт. Термінологічний апарат дослідження подано у Додатку Б.

Різноманіття дефініцій поняття «медіум» та «медійність» в залежності від обраної теорії, галузі дослідження та її мети свідчить про можливість інтердисциплінарного та багатоаспектного вивчення цього феномену. У дослідженні застосовується розуміння поняття «медіум» у межах «м'якої» теорії медійності (Caduff, 2007, с. 94-95), згідно з якою медіум розглядається передусім як естетично й матеріально зумовлений засіб художньої репрезентації (зображення, мова чи звук), що майже ототожнюється з формою або матеріальністю самого мистецтва. Враховуючи наявні концепції та підходи до розуміння поняття (Heider, 2005; Luhmann, 1990; Felsing, 2021; Krämer, 1998; Wirth, 2008; Pias et al., 1999; Paech, 1998; Stetter, 2005 та ін.), ми розглядаємо *медіум* як структурну одиницю передачі, репрезентації, конструювання змісту, що має власні матеріальні, технічні та семіотичні властивості й визначає спосіб організації літературної комунікації. У тексті медіум може проявлятися через різноманітні форми репрезентації – від мовних до візуальних, аудіальних, цифрових тощо. Їхня наявність свідчить про *медійність* – властивість тексту виходити за межі вербального рівня, залучаючи інші способи передачі змісту, що активізують додаткові (*медійні*) канали сприйняття. Залучення різних медіа та взаємодія між ними в тексті зумовлює потребу в аналітичному інструменті, здатному враховувати цю багатовимірність. Відповідний аналітичний інструментарій для такого типу досліджень пропонує теорія інтермедіальності, концептуальні засади якої значною мірою сформувалися під впливом медіазнавства. Як інтердисциплінарний підхід, інтермедіальність охоплює категорії та поняття з різних наукових сфер, що зумовлює використання

термінології, спорідненої з медіааналізом і характерної для міждисциплінарного теоретичного поля. Інтермедіальність концептуалізована медіазавцями К. Прюмом (Prümm, 1988), Ю. Е. Мюллером (Müller, 1996, 1998), Й. Пехом (Paech, 1998), Є. Шретером (Schröter, 2008), літературознавцями В. Вольфом (Wolf, 1996), І. Раєвські (Rajewsky, 2002, 2003), В. Фюгером (Füger, 1998), функціонально розвинена й емпірично осмислена лінгвістом та комунікативістом Е. Гессом-Лютіхом (Hess-Lüttich, 2016a, 2016b), медіалінгвісткою К. Домке (Domke, 2016) та ін. В український гуманітарний дискурс теорія увійшла завдяки дослідницьким напрацюванням літературознавиці С. Маценки (Маценка, 2017a, 2017b, 2017c, 2022a, 2022b; Маценка, ред., 2019), О. Воробйової (Воробйова, 2012, 2021a, 2021b), В. Фесенко (Фесенко, 2014), Н. Мочернюк (Мочернюк, 2018, 2020), які інтерпретують інтермедіальність у контексті літературознавства, когнітивної лінгвістики, культурології та медіадосліджень. Теорія інтермедіальності постає як методологічний підхід, що дає змогу осмислити взаємодію між різними медіа в структурі літературного репортажу, встановити типи їхнього співіснування. Окрім цього, важливим аналітичним завданням є встановлення функцій міжмедійних взаємодій, зокрема їхньої ролі у трансформації сприйняття літературно-репортажного тексту. На важливість цього аспекту звертає увагу й Ю. Е. Мюллер, стверджуючи, що для медіадосліджень першочерговим є не сам технічний акт передавання інформації, а вплив медіума на структуру переданого змісту та процеси формування значення з обох боків комунікації (Müller, 1996, с. 81). Таке завдання спрямовує дослідницьку увагу на розгляд медіума як активного учасника процесу смислотворення, що відкриває нові перспективи для осмислення літературного репортажу. Під цим кутом зору літературно-репортажний текст постає як своєрідний медіум, який відповідно до своєї специфіки залучає медійні канали.

Зважаючи на властивості літературно-репортажного тексту, у ході аналізу було виокремлено його ключові медійні властивості: візуальність, що реалізується у формах фотографічності та картографічності, а також звучність як

прояв аудіального виміру. Окрім того, як інтермедіальні феномени розглядаються докуфікційність і гіпертекстуальність. Різноманітність цих компонентів зумовлює звернення до кількох аналітичних підходів. Зокрема, для виявлення вербальних репрезентацій візуальних, аудіальних та просторових характеристик, а також для встановлення випадків взаємодії вербального тексту з іншими медіа, застосовано структурно-семіотичний аналіз із урахуванням інтермедіального підходу.

Застосування *структурно-семіотичного аналізу* у цьому дослідженні зумовлене потребою виявити, яким чином у тексті вербально репрезентуються візуальні, аудіальні та просторові характеристики. Теоретичною основою обраного підходу є семіотика – «напрям, який досліджує усі аспекти і чинники продукування та інтерпретації знаків і процесу означування» (Зубрицька, ред., 2002, с. 806). Її засадничі положення були сформульовані у працях Фердинанда де Сосюра та Чарльза С. Пірса, які започаткували відповідно європейську та американську традиції семіотичного аналізу. Семіотика як наука досліджує життя знаків у суспільстві, використовуючи мову як первісну модель, через яку можна осмислити інші системи моделювання (Гок, 2003, с. 378). Семіотичний підхід дозволяє розглядати текст, зокрема літературно-репортажний, як знакову систему, у межах якої вербальні елементи взаємодіють з іншими *знаковими системами*, що функціонують відповідно до власних культурно зумовлених *кодів*, тобто сукупності правил або обмежень, які визначають принципи формування й забезпечують функціонування знакової системи (пор. Зубрицька, ред., 2002, с. 795). Це дає змогу проаналізувати, яким чином у тексті репрезентуються або безпосередньо присутні інші медіа, що функціонують у власних семіотичних координатах. Структурна компонента цього підходу забезпечує виявлення повторюваних форм, синтаксичних конструкцій, стилістичних моделей, що свідчать про наявність тих чи інших медійних властивостей. Такий аналіз уможливорює систематизацію репрезентативних засобів, за допомогою яких літературний репортаж імітує або відображає інші способи чуттєвого сприйняття (зорового, слухового, просторового).

Інтермедіальний підхід передбачає виявлення присутності або мовної репрезентації інших медіа, дослідження способів їх інтеграції в структуру тексту, аналіз функцій, які вони виконують у процесі смислотворення та рецепції. У його межах враховано типологію інтермедіальних феноменів, запропонованих І. Раєвські, зокрема категорії медіакомбінації, медіазміни та інтермедіальних референцій (Rajewsky, 2002, 2003). Ця класифікація дає змогу структуровано описати способи взаємодії вербального компонента з іншими медійними одиницями у літературно-репортажному тексті. Під *медійними одиницями* розуміємо окремі елементи, які формують медійну структуру тексту. До них належать як візуальні (фотографії, карти), так і аудіальні (музика, звукові записи) елементи.

Доповненням до цієї моделі виступає підхід Єнса Шрєтера (Schröter, 2008), який пропонує розрізняти і способи концептуального співвідношення медіа. Ідеться зокрема про синтетичну, трансмедійну та трансформаційно-онтологічну інтермедіальність.

При аналізі розрізняємо дві форми реалізації медійних властивостей у літературно-репортажному тексті:

- вербальна репрезентація іншого медіума, коли звучність або візуальність передається за допомогою мовних засобів, що відсилає до міркувань про медійність мови (Boeckmann, 1994; Müller, 1996; Jäger, 2000; Mersch, 2005; Holly, 2013; Wirth et al., 2013; Domke, 2016; Linz, 2016; Krämer, 2019);
- безпосередня присутність іншого медіума в структурі тексту, зокрема візуальних (фотографій, карт) чи аудіальних елементів, які функціонують у межах власних знакових систем і створюють багатокодовий простір сприйняття.

Такий підхід дозволяє визначити специфіку міжмедійних зв'язків як важливу складову медійності тексту.

Розмаїття медійних властивостей літературно-репортажного тексту, зокрема фотографічності, картографічності та звучності, передбачає до кожної з них залучення диференційованих методологічних підходів, які враховують

відмінності у знакових системах, каналах сприйняття та формах репрезентації, притаманних кожному з цих феноменів.

Аналіз *фотографічності* тексту, як і будь-якої іншої його медійної властивості, передбачає виявлення другого медіума, репрезентованого в ньому. У цьому випадку таким медіумом слугує фотографія. Дослідження вербальної репрезентації ознак цього медіума передбачають застосування методів стилістичного, семіотичного та наратологічного аналізу, що дають змогу виявити лексичні й синтаксичні засоби, за допомогою яких текст завдяки власній медійній природі (пор. Krämer, 2010; Bosse, 2021) імітує візуальну фіксацію: опис з високим ступенем деталізації, статичність сцени, фокусування, кадрування, композиція, візуальні метафори та ефекти зупиненого моменту.

У разі наявності в тексті фотографії як окремої медійної одиниці, дослідження фокусується на характері взаємодії між вербальним і візуальним компонентами з урахуванням типології зв'язків між текстом та зображенням В. Нета (Nöth, 2000), а також аналізі функцій такої взаємодії крізь призму інтермедіального підходу. У межах цього підходу аналітична процедура передбачає двоетапність, притаманну аналізу відкритих медіакомбінацій: на першому етапі залучені медіа розглядаються окремо, з використанням інструментів відповідної галузі (пор. Hillenbach, 2012, с. 257). У нашому випадку це, з одного боку, методи уважного читання (*close reading*) для аналізу вербального компонента, а з іншого – класичний функціональний аналіз фотографії. На другому етапі результати обох видів аналізу співвідносяться між собою в межах єдиного інтермедіального простору, що дає змогу простежити характер взаємодії між вербальним і візуальним рівнями репрезентації, а також виявити, як ця взаємодія трансформує текстову цілісність, вибудовує окремі смислові площини та моделює специфічний досвід рецепції.

Картографічність у літературному репортажі аналізується на основі міждисциплінарних підходів, зокрема наратологічних засад із врахуванням міркувань В. Шміда про просторову перспективу (Schmid, 2014, с. 122-123), що дають змогу простежити способи просторової організації тексту. Основою

наших міркувань є теорія референційних систем. Референційна система на позначення місця – це система координат, виражена мовою, яка використовується для визначення фізичного розташування об'єкта у просторі (Levinson, 2003, с. 26). У когнітивній психології та лінгвістиці досі сперечаються щодо того, скільки референційних систем існує та як їх розрізняти. Так, британський учений-соціолог Стівен Левінсон спільно з колегами з Інституту Макса Планка виділяє три референційні системи: абсолютну, відносну і внутрішню (Levinson, 2003, с. 314), Йоахим Грабовскі, психолог, професор Ганноверського університету імені Лейбніца, дотримується поділу на внутрішню, зовнішню і дейктичну референційні системи (Grabowski, 1999, с. 97-98). Проте вчені погоджуються з тим, що відмінність між дейктичними і недейктичними референціями фундаментальна, тому у своєму дослідженні про наратологію простору художнього тексту літературознавиця Катрін Деннерляйн пропонує протиставлення дейктичної референційної системи на позначення місця абсолютній (Dennerlein, 2009, с. 78-79). Такий підхід вважаємо плідним і для дослідження літературного репортажу. Текст розглядається як система місць, які корелюють між собою. У такий спосіб, застосовуючи текстуальний аналіз, зокрема вибірку лексичних одиниць на позначення місця, порівняння частоти використання певних референційних систем і способів їхнього мовного вираження, можна окреслити роль місця в структурі літературно-репортажного тексту та визначити стилістичні засоби, за допомогою яких автор конструює просторову уяву. З метою виявлення домінуючих референційних систем та способів їхньої реалізації проведено лінгвістичний аналіз вибраних лексичних компонентів і здійснено їхню класифікацію відповідно до окресленої методологічної моделі. Для розкриття функціонального спектру місць у репортажному тексті також застосовано методи контекстуального і часово-просторового аналізу тексту, що дає змогу простежити, яким чином місце інтегрується в наративну структуру й набуває семантичної значущості.

Важливою є також інтермедіальна перспектива, що дозволяє розглядати карти, описані маршрути, навігаційні елементи як медійні одиниці, інтегровані в

нарративну канву літературного репортажу. Як свідчить дослідження Марі-Лор Раян (Ryan, 2003), у художньому тексті функціонують різні типи карт, які репрезентують простір. У деяких з них навігаційна система функціонує як активний медіум, що визначає логіку переміщення, вибудовує маршрут і керує розгортанням тексту. Цей підхід перетинається з концепцією літературної картографії (пор. Döring, 2009; Richterich, 2014; Piatti, 2015), яка передбачає зокрема створення карт на основі текстових описів, просторову реконструкцію маршруту героя або географії подій, а також аналіз того, як простір структурує нарратив і впливає на орієнтацію читача в тексті.

Звучність як медійна властивість літературно-репортажного тексту аналізується з урахуванням фоностилестичних підходів, що дозволяють дослідити звукові засоби виразності та виявити їхню роль у формуванні й емоційного тону. Фоностилестика як галузь лінгвістики досліджує використання звукових елементів (звуків, інтонації, наголосу, темпу, тембру, ритму тощо) для створення певних стилістичних ефектів, вираження смислових відтінків, емоцій та прагматичних цілей у різних сферах мовлення, зосереджується на «питаннях фонетичного мотивування значення, яке втілюється у звукозображуванні» (Руда, 2018, 240-241). Застосування фоностилестичного аналізу уможливлює виявлення того, як звукові структури сприяють створенню слухових образів, відтворенню акустичних вражень або ритміко-мелодійної організації тексту. У межах інтермедіального підходу ці звукові характеристики розглядаються як маркери залучення іншого медіума – аудіального, що уможливлюється через мовну форму.

Окрім медійних властивостей, у цьому дослідженні також аналізуються докуфікційність і гіпертекстуальність як інтермедіальні явища. Докуфікційність розглядається як форма текстової гібридності, у якій документальне та фікційне співіснують у межах одного нарративу, що свідчить про взаємопроникнення різних медіа-дискурсів – журналістського й літературного. Такий змішаний характер зумовлює необхідність аналізу з позицій інтермедіальності, оскільки в

тексті моделюється не лише зміст, а й тип сприйняття, який передбачає постійне перемикання між читацькими установками.

Процес трансформації реального досвіду в текст зумовлює використання авторами різноманітних стратегій подання інформації, які дозволяють поєднувати точність фактів із прагненням зробити матеріал захопливим й естетично виразним. У межах лінгвістичного аналізу репортажного тексту такі стратегії можуть бути класифіковані за трьома категоріями:

- структура тексту (текстовий фрейм);
- формальні ознаки;
- внутрішні характерні риси.

Таку типологію запропонувала Марліз Мюллер у дослідженні «Швейцарські пресові репортажі: лінгвістичний аналіз типу тексту» («Schweizer Pressereportagen: eine linguistische Textsortenanalyse») (Müller, 1989) для аналізу журналістського репортажу. З огляду на спільні риси між журналістським і літературним репортажем, зокрема, фактологічну основу, наративну структуру й виразну авторську присутність, цю класифікацію адаптовано до аналізу літературно-репортажного тексту.

Окрім докуфіційності, ще одним важливим інтермедіальним феноменом, притаманним літературному репортажу, є гіпертекстуальність (пор. Wirth, 2004; Hess-Lüttich, 2016b). Її доцільно розглядати як особливий тип текстової організації, що виводить друкований текст за межі лінійної композиції. Гіпертекстуальність виявляється у формуванні множинних смислових зв'язків між різними частинами тексту, що створюють ефект нелінійності та уможливають перехід між різними частинами тексту. Це дозволяє читачеві активно взаємодіяти з інформацією та активізує його участь у процесі смислотворення. З методологічного погляду ці явища аналізуються шляхом застосуванням гіпертекстової моделі читання, яка дозволяє простежити нелінійність, поліфонію та багаторівневість організації наративу.

Отже, методологія цього дослідження має системний міждисциплінарний характер, що зумовлено багатоаспектністю предмета дослідження. Літературний

репортаж розглядається як медійний гібрид із структурно й функціонально різнорідними елементами, що зумовлює потребу в застосуванні комплексного, мультиметодичного підходу. Залучення різних дослідницьких перспектив, зокрема медіазнавчої, мовознавчої та літературознавчої, дає змогу інтегрувати методи аналізу, спрямовані на виявлення, опис і концептуалізацію медійності як однієї із визначальних характеристик літературно-репортажного тексту.

Висновки розділу II

Теорія медійності функціонує в різних дискурсивних сферах, що зумовило потребу в розрізненні «м'якої» та «жорсткої» її гілок. Встановлено, що поняття «медіум» у контексті нашого дослідження розглядається з позиції «м'якої» теорії, оскільки виходить за межі засобів масової комунікації і постає у ролі посередницького елемента, засобу, що впливає на способи репрезентації реальності та визначає характер взаємодії між текстом і реципієнтом.

У розділі порушено питання медійності мови, а також матеріальності мовних знаків, тобто якою мірою цю матеріальність можна віднести до сфери медійного та включити до поля медіатеоретичного й медіалінгвістичного аналізу. За таких умов продуктивною видається теорія, яка розглядає мову як медіум, здатний вербалізувати й транслювати інші знакові системи завдяки властивій їй транскриптивності – здатності переосмислювати, перекодовувати чи коментувати одну знакову систему засобами іншої. Під таким кутом зору текст також постає як медіум, здатний артикулювати досягнення інших медіа та формувати складні інтермедіальні зв'язки, у яких взаємодіють різні знакові системи. Це зумовило потребу в теоретичному осмисленні явища інтермедіальності як ключової аналітичної рамки для дослідження літературного репортажу.

У межах цього розділу розглянуто низку підходів до трактування інтермедіальності – від типології І. Раєвскі, що розмежовує медіакомбінацію,

медіазміну та інтермедіальні референції, до моделей концептуального співвідношення медіа Є. Шретера та проявів інтермедіальності за Ю. Е. Мюллером, які наголошують на структурних, матеріальних і процесуальних аспектах медійної взаємодії. Серед дослідників, які суттєво вплинули на становлення інтермедіального підходу в аналізі літературних текстів, чільне місце посідає В. Вольф, який у своїх працях підкреслює продуктивність цього підходу, оскільки він дозволяє розширити аналітичні межі літературознавства без втрати специфіки самого літературного дискурсу.

Звернення до вищезгаданих класифікацій і концептуальних рамок підтверджує доцільність аналізу літературного тексту з позицій інтермедіального підходу, що є релевантним не лише у контексті сучасної літератури, яка активно взаємодіє з іншими медіа, а й стосовно класичних творів, у яких також можна простежити прояви медійної гібридності.

Літературний репортаж належить до типів тексту, де медійність виявляється особливо виразно. Його структура спрямована на документальну фіксацію реальності та водночас художнє моделювання досвіду й передбачає активне залучення інших медіа, що надає тексту характерних медійних властивостей. Вони реалізуються як через мовну репрезентацію медійних одиниць, так і через фактичну присутність іншого медіума в межах тексту. У літературному репортажі такими властивостями є передусім візуальність і звучність.

Посилення інтересу до візуального, зокрема після так званого іконічного повороту в гуманітаристиці, сприяло переосмисленню тексту як простору, відкритого до зорового сприйняття. Це зумовило зростання зацікавленості такими явищами, як фотографічність письма, візуальна композиція сторінки, картографічні структури тощо, тобто усіх тих елементів, що формують візуальне сприйняття.

Фотографічність літературно-репортажного тексту пояснюється його спорідненістю з журналістським репортажем, для якого вона є органічною характеристикою. Залучення візуального каналу сприйняття активізує механізми

зорової уяви читача та сприяє створенню ефекту присутності. Наявність фотографій як окремих медіа підсилює документальний рівень тексту. Водночас важливо враховувати, що попри свою видиму об'єктивність фотографія залишається результатом суб'єктивного вибору: ракурс, композиція, момент зйомки та технічні параметри визначаються фотографом, що слід враховувати при інтерпретації зображення.

Іншою візуальною медійною властивістю є картографічність, яка зумовлена характерним для літературного репортажу мотивом подорожі. Проаналізувавши класифікацію карт текстового світу, типи їхньої інтеграції у художній наратив, а також функціональні можливості літературної картографічної візуалізації, можемо зробити висновок, що літературна картографія відкриває нові горизонти для інтерпретації художнього досвіду. Вона виконує функцію візуалізації простору подій, а також – моделює маршрути сприйняття, якими керується читач. У цьому сенсі текст набуває властивостей навігаційного медіума, що скеровує читача в межах оповіді, задає траєкторії уваги та впливає на логіку прочитання.

Якщо фотографічність і картографічність апелюють до візуального виміру сприйняття та просторової орієнтації в межах тексту, то залучення звукових елементів активізує аудіальний канал і формує звучність як окрему медійну властивість літературного репортажу. Вона виявляється у музиці, голосі, інтонації, фонових шумах, звуках довкілля, які мова робить чутними в тексті завдяки власній медійній перформативності. Так акустичне й вербальне співіснують у межах єдиного простору, забезпечуючи багатоканальність сприйняття.

У розділі теоретично осмислено явища докуфікційності та гіпертекстуальності як інтермедіальні феномени. Докуфікційність виявляється у зближенні фактографічного письма з художнім наративом, що породжує нову форму оповіді, у якій факт і вигадка взаємодіють не як протилежності, а як взаємодоповнювальні елементи. Така взаємодія є однією із визначальних ознак літературного репортажу, зважаючи на його гібридну природу.

Гіпертекстуальність відкриває нові простори для нелінійного сприйняття тексту, стимулюючи активну навігацію читача як в інтернет-текстах із клікабельними посиланнями, так і в друкованому тексті, де вона формується через композиційну фрагментарність, інтертекстуальність та багаторівневу організацію змісту.

З огляду на окреслені теоретичні засади, у завершальному підрозділі визначено методологічні орієнтири дослідження медійності літературно-репортажного тексту. Інтермедіальна парадигма, покладена в основу аналізу, спрямована на вивчення медійних властивостей тексту, їхніх функцій та впливу, що простежуються у двох формах реалізації: через мовну репрезентацію та через безпосередню присутність інших медіа у текстовій структурі. Така подвійна перспектива реалізується шляхом поєднання методів стилістичного, семіотичного, наратологічного та фоностилістичного аналізу, що дає змогу врахувати багатовимірність досліджуваного матеріалу.

РОЗДІЛ III. СУЧАСНИЙ НІМЕЦЬКОМОВНИЙ ЛІТЕРАТУРНО-РЕПОРТАЖНИЙ ТЕКСТ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН

Різноманітні медіаформи, які дедалі частіше з'являються в художніх текстах, свідчать про зростання значення інтермедіальних посилок, що відкриває нові перспективи для аналізу та інтерпретації. Не є винятком і літературний репортаж, зокрема в німецькомовному культурному середовищі, де він представлений як у традиційних друкованих виданнях, так і в цифрових форматах, поєднуючи документальність із художніми прийомами. Специфіка німецькомовного літературного репортажу полягає у високому рівні фактографічної точності, увазі до соціально значущих тем та широкій палітрі медійних властивостей. Тому, окрім аналізу вербального медіума, важливо звернути увагу на інші медіа, присутні в літературному тексті, щоб дослідити їхні взаємовідносини.

3.1. Фото і текст: медіакомбінація у літературно-репортажних текстах

Два найважливіші канали епохи мультимедіа – це письмове слово і друковане зображення (Stöckl, 1998, с. 75), зокрема фотографічне. Тож не дивно, що таке поєднання вже давно стало нормою і спостерігається в найрізноманітніших типах текстів. Практика поєднання фотографії з текстом є особливо поширеною в журналістських репортажах, де візуальний ряд виконує функцію ілюстрації, доповнення чи контрапункту до словесного наративу. Подібна модель застосовується й у деяких літературних репортажах, де фотографії виступають як рівноправна частина медіакомпозиції. Такий приклад демонструє репортаж «Einbruch der Wirklichkeit» Навіда Кермані (Navid Kermani) з фотографіями Мойзеса Самана, присвячений досвіду біженців на шляху через Європу, де на 92 сторінках з'являються 12 фотографій (див. Додаток В). Світлини, створені безпосередньо в місцях подій, відображають дійсність,

яка описується в тексті, документально підтверджують і підсилюють вербальний наратив.

У цьому репортажі фотографії займають цілу розгортку – вони розміщені на двох сторінках, утворюючи повноцінний візуальний блок. Кожне зображення супроводжується підписом на попередній сторінці, де використовується формула «Наступні сторінки: місце події: коротке контекстуальне пояснення», що підсилює документальний статус тексту й наближає його до форми журналістського репортажу:

«Folgende Seiten: Opatovac, Kroatien: Flüchtlinge steigen nach der Registrierung in einen Bus, der sie von der Grenze zu Serbien weiter zum Zug nach Ungarn bringt» (Kermani, 2016, с.13).

«Folgende Seiten: Miratovac, Serbien: Flüchtlinge, die von Mazedonien über die grüne Grenze nach Serbien marschiert sind» (Kermani, 2016, с.33).

«Folgende Seiten: Geugelija, Mazedonien: Flüchtlinge, die von Griechenland über die grüne Grenze gelaufen sind, erreichen den mazedonischen Grenzort» (Kermani, 2016, с. 41).

«Folgende Seiten: Lesbos, Griechenland: Flüchtlinge steigen aus einem aufblasbaren Schlauchboot, mit dem sie von Assos in der Türkei gekommen sind» (Kermani, 2016, с.55).

Така композиційна організація готує читача до візуального контакту. Зображення репрезентують динаміку міграційного маршруту: перетин кордону між Македонією та Сербією, пересадку до Угорщини, очікування на реєстрацію до табору для біженців. Показано й засоби пересування, якими вони користувалися, зокрема надувні човни, автобуси. Окрему групу становлять зображення з акцентом на фрагментарні деталі, наприклад, фото дитини великим планом чи ніг біженця, який спить поблизу вокзалу. У межах інтермедіального аналізу це поєднання розглядаємо як приклад медіакомбінації, де вербальні й візуальні знаки співіснують у межах єдиного твору, зберігаючи свою автономність, але водночас вступаючи у змістову взаємодію, де вони взаємодоповнюють одне одного. Розгортаючись у власній знаковій системі,

фотографії відкривають простір для рефлексії та емпатії. Крім того, з огляду на документальний характер зображень, інтермедіальна структура тексту сприяє актуалізації культурної пам'яті: зафіксовані фрагменти реальності набувають значення символічних свідчень досвіду людей, який транслюється через медійну взаємодію тексту та фотографії.

«Einbruch der Wirklichkeit» демонструє, як поєднання медіа створює новий рівень змістової глибини. У таких текстах взаємодія між словесним і візуальним переосмислюється: фотографія перестає бути лише ілюстрацією і перетворюється на складову медіакомбінації, а отже – спричиняється до творення наративу.

На прикладі літературного репортажу австрійського письменника, журналіста Карла-Маркуса Гауса «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland» (в українському перекладі Х. Назаркевич – «Слов'яни по сусідству: лужицька подорож Німеччиною») можемо водночас простежити інший формат реалізації медіакомбінації. На відміну від репортажу Н. Кермані, де зображення супроводжують динаміку подій у розвитку, світлини у Гауса створюють більш статичний візуальний рівень, зосереджуючи увагу на локусах, занурених у культурну й історичну глибину.

Літературний репортаж «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland», як і інші чотири репортажі збірки «Die sterbenden Europäer» (в українському перекладі Х. Назаркевич – «Зникомі європейці»), розповідає про етнічну меншину з давньою історією та багатими культурними традиціями. Лужичани (нім. Sorben) – західнослов'янська етнічна група, яка проживає здебільшого в регіоні Лужиця в Німеччині та в сусідній частині Польщі. Попри глибоке історичне коріння, яке сягає Середньовіччя, лужицька спільнота не була звільненою від необхідності знову й знову доводити своє право на культурне існування:

«Dort, in den deutschen Bundesländern Brandenburg und Sachsen, im Nordosten den Polen benachbart, im Süden den Tschechen, leben die Sorben in einigen Städten wie Cottbus, Hoyerswerda und Bautzen und in malerischen Weilern und

Dörfern, von denen ihnen in diesem Jahrhundert viele genommen, zerstört, geschliffen wurden» (Gauß, 2001, с. 145), – землі, на яких жила спільнота і в цьому столітті були «відібрані у них, знищені і зрівняні з землею».

Автор вирушає в подорож, щоб відкрити лужицьку культуру для світу і зобразити не лише її минуле, але й сучасний стан. Цю подорож він здійснює разом із австрійським фотографом і медіазнавцем Куртом Кайндлем, який задокументував побачене у фотографіях. Його роботи були опубліковані в окремій фотокнизі під назвою «Die unbekannten Europäer: Fotoreise zu den Aromunen, Sepharden, Gottscheern, Arbëreshe und Sorben» (Kaindl&Gauß, 2002), а також поруч із репортажами збірки К.-М. Гауса. Проте на 39 сторінках репортажу про лужичан присутні лише дві фотографії: кладовища в Ральбицях (Додаток Г, рис. Г.1.) та бібліотеки в Шляйфе (Додаток Г, рис. Г.2.). Це наштовхує на запитання, чому саме ці сцени зображено як вербально, так і візуально, а також які функції виконує включення цих непримітних, але водночас важливих для змісту фотографій.

Початкове речення літературного репортажу не описує політичний і культурний центр лужичан – місто Баутцен, а натомість посилається на Ральбиці (на німецькій дорожній карті воно позначене як «Ralbitz», автор вказує географічну назву двома мовами, що є типовими для регіонів із присутністю етнічних груп із власною мовою – Ralbicy/Ralbitz). Маленьке село з приблизно 300 мешканцями не є показовим: «macht nicht viel Aufheben von sich» (Gauß, 2001, с. 145), але має місце, яке відіграє важливу роль в історії лужичан – кладовище, заради якого їдуть до Ральбиці: «*Nach Ralbicy fährt man nur des Friedhofs wegen*» (Gauss, 2001, с. 145).

«Nur der Friedhof ist berühmt, aus allen sechs Dörfern der Kirchengemeinde werden die Toten gebracht, die hier für 25 Jahre ihre Ruhe haben möchten. Der Friedhof wird in einer Art Zweifelderwirtschaft bestellt. 25 Jahre lang legt man alle Verstorbenen in die eine der beiden Wiesen, dann ist die andere dran, und inzwischen werden die Kreuze der einen Wiese entfernt und die Gräber begradigt. Dann überwächst Gras die Narben der Natur und des Gedächtnisses, sodaß der Acker bereit

ist, die nächste Generation in sich aufzunehmen» (Gauß, 2001, с. 145-146), – опис сприяє формуванню в читача відчуття інтуїтивного розуміння сакральності простору, оскільки він знайомиться з місцем, де природний ландшафт, трав'яне покриття, маскує сліди фізичної дії часу, тобто зовнішнього світу, який пізнається через органи чуття. Водночас сцена резонує з пам'яттю як складовою ментального, внутрішнього світу, що формується під впливом особистого та колективного досвіду. Автор надає детальний опис цвинтаря, акцентуючи увагу на його візуальних характеристиках: просторовому розташуванні могил, їхній кольоровій гамі та епітафіях. Концепція відносної скінченності вічності підкреслюється за допомогою антитетичного зіставлення:

«Die Ewigkeit dauert hier nur 25 Jahre, dafür ist sie von vollendetem Ebenmaß. Abgezirkelt genau schließt ein Grab sich an das andere und keines darf sich ungebührlich hervortun. Schnurgerade sind die Reihen gezogen, jedes Grabkreuz ist aus dem gleichen weißgestrichenen Holz, sodaß der Friedhof, als der wolkenverhangene Vormittag aufriß, von ferne wie ein schlafendes Birkenwäldchen in der Sonne blinkte. Und auf jedem Holzkreuz war in goldenen und schwarzen Lettern derselbe Spruch zu lesen: Oh Herr, gib ihm seine Ruhe! Gerade noch der Name, das Geburts- und Sterbedatum waren einem jeden zugebilligt, daß er sich auch am Ort der befristeten Ewigkeit von den anderen unterscheide» (Gauß, 2001, с. 145-146).

Зіставляються, на перший погляд, протилежні поняття «вічності» та «обмеженості часу». З одного боку, вічність описується як тимчасове явище, що триває лише 25 років («Die Ewigkeit dauert hier nur 25 Jahre»), що вказує на її скінченність і тимчасовість. З іншого боку, ця вічність має «повний, завершений порядок» («von vollendetem Ebenmaß»), що підкреслює її структурованість, рівність і беззаперечну організованість. Обмеженість часу поєднується з ідеєю суворої симетрії та однаковості: могили ідуть одна за одною, жодна не виділяється («kein Grab darf sich ungebührlich hervortun»), усі хрести однакові за формою і кольором, що створює ефект безликої, однакової «вічності».

Вербальному опису старого кладовища присвячений перший розділ тексту. У наступних частинах читач наштовхується на ретроспективні роздуми,

дізнається про історію церкви та її роль у житті меншини, знайомиться з відомими лужичанами. Лише приблизно через десять сторінок з'являється фотографія, що ілюструє описане. Вона займає цілу сторінку й супроводжується підписом «Die Geometrie der Toten, Ralbicy/Ralbitz» (укр. «Геометрія мертвих, Ральбиці») (Gauß, 2001, с. 161). Таке віддалене розміщення зображення може бути зумовлене як технічними обмеженнями макету й дизайну, так і авторським наміром не одразу надати реципієнту візуальне підтвердження. Своєрідним містком між вербальним та візуальним медіа є метафоричний підпис, який підкреслює їхню взаємодію в процесі смислотворення. Контраст між поняттями «геометрія» (яка асоціюється з порядком, структурою, впорядкованістю) та «мертві» (які символізують фатальність, невідворотність) створює бажану напругу.

Амбівалентністю означений ще один вимір життя лужичан: протягом століть вони мають два імені: німецьке, яке офіційно фіксується в документах, та лужицьке, що зберігається в повсякденному житті і на надгробках: «*Niemals würde ein Sorbe in seinem Dorf anders als mit seinem sorbischen Namen angesprochen werden, aber wenn er sein Kind zur Schule anmelden geht, muß er es auf deutsch tun*» (Gauß, 2001, с. 147). Однак існує й інше використання лужицького імені – у дужках поруч із німецьким, що особливо поширено серед письменників, де воно з'являється на обкладинках книг. Ця традиція вказує на важливість письмової фіксації як маркера культурної ідентичності, самотності лужицької лінгвістичної системи. Особливе місце в ній займає публіцист і політичний діяч Якуб Лоренц-Залеський, чия оселя слугувала епіцентром лужицького опору в період панування фашистського режиму, та його онук Кіто Лоренц, який, демонструючи високий рівень білінгвізму, сприймає свою двомовність як цінний ресурс і особисте надбання.

З огляду на тісний зв'язок Кіто Лоренца з цією місцевістю, можна припустити, що саме ця обставина зумовила включення до тексту фотографії центральної бібліотеки як репрезентативного візуального маркера (див. Додаток Г, рис. Г.2). Друге фото в літературному репортажі має назву «Der Wert der

Bücher, Слепо/Schleife» (укр. «Цінність книг, Слепо/Шляйфе») і демонструє частину фасаду центральної бібліотеки імені Якуба Лоренца-Залеського зі старовинним вікном. На відміну від фотографії кладовища, яка супроводжується розгорнутим словесним описом, це зображення не має вербальної інтерпретації в основному тексті, окрім підпису. Читач не отримує жодної інформації про актуальний стан бібліотеки, однак її вигляд, зафіксований на фотографії, наштовхує на припущення про втрату нею своєї колишньої суспільної ролі. Водночас символічне значення того, що приховане за її стінами, за вікном, яке можна тлумачити як метафоричний погляд у світ лужицької культури, залишається незаперечним. Фотографія постає тут як медіум, що фіксує конкретне місце культурної пам'яті, і водночас виконує функцію автентифікації репрезентованого, тобто надає йому фактичної достовірності.

Кладовище та лужицька бібліотека вважаються символічними відображеннями культури, ідентичності й історії лужицької спільноти. Їхнє значення виходить за межі фізичної присутності та проявляється в символічній глибині, адже ці локації функціонують як своєрідні архіви спадщини, що зберігають широкий спектр знань, які передаються крізь покоління. У цьому контексті важливою постає концепція локусів пам'яті, запропонована французьким істориком П'єром Нора, який розглядає їх як символічні простори, що репрезентують колективну пам'ять і служать осередками процесів пригадування та формування ідентичності (пор. Nora, 1997). Підхід Карла-Маркуса Гауса, що поєднує дослідження, подорожі та рефлексію, набуває особливого значення, оскільки він сприяє глибшому розумінню національних і політичних конфліктів та висвітлює їхню складність і багатогранність (Streibel, 2001).

Характерною рисою літературного репортажу є те, що в його текстах дуже часто зображується минуле. Як зазначає Анна Катрін Гілленбах, це тісно пов'язано з інтеграцією фотографій у такі тексти, де вони можуть виконувати низку функцій. Подібно до процесу згадування, фотографії можуть слугувати своєрідним переходом від теперішнього до минулого. Крім того, сама природа

фотографічного зображення подібна до характеру людської пам'яті: фрагментарність, уривчастість і відсутність послідовності. Так само, як пам'ять не зберігає події цілком, а лише окремі епізоди, фотографія пропонує фрагмент дійсності. Нарешті, фотографії можуть виступати як відправна точка для пригадування або ж бути об'єктом самих спогадів (Hillenbach, 2012, с. 255).

Завдяки репортажному тексту та медіа, які він містить, спогади оживають, що відсилає до репрезентації минулого за Роланом Бартом. Цей процес стосується згадування, у якому минуле постає як частина теперішнього досвіду. Наголос робиться на суб'єктивному характері спогадів, сформованих індивідуальним досвідом, емоційним станом і перспективою. Фотографія стирає межу між реальністю та її репрезентацією, адже, як підкреслено в дослідницькому дискурсі, «кожна фотографія є інтерпретацією, а не точним відтворенням об'єкта» (Barthes, 2016). У ширшому інтермедіальному контексті це дозволяє трактувати вбудовані в текст інтермедіальні акти як внесок у соціальну пам'ять (Isekenmeier, Böhn, & Schrey, 2021, с. 173). Залучаючи до тексту інші медіа, зокрема фотографію, літературний репортаж сприяє актуалізації подій минулого в сучасному досвіді, а приватне переживання набуває колективного виміру.

Крім того, фотографія може мати власну наративність, яка дає змогу не лише автору, а й читачеві інтерпретувати зміст зображеного. Обидві фотографії літературного репортажу «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland» демонструють місця, які обмежені в просторі та часі, що особливо виразно простежується на прикладі кладовища: два поля, на яких померлі перебувають лише 25 років. Горизонтальний вимір простору залишається незмінним: кладовище не розширюється, так само як і чисельність лужичан, яка не зростає, а навпаки – постійно зменшується. Їхні традиції зберігаються насамперед завдяки своїй туристичній привабливості, однак, як визнають самі представники меншини, так не буде вічно (Gauß, 2001, с. 157). Справжнє значення однак розкривається у вертикальному вимірі. Вертикальні структури, що формуються в межах невеликих локацій, зафіксованих на світлинах, сягають

глибоко в історичну пам'ять, втілюють ідентичність, мову, культуру та літературу. Завдяки цьому візуальні фрагменти набувають функції смислових опор, що структурують і підсилюють головну ідею літературного репортажу.

Текст і фотографія у літературному репортажі «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland» поєднані у формі медіакомбінації, яку визначає принцип взаємодоповнення. Враховуючи тип тексту, фотографія виконує як ілюстративну, так і документальну функцію, але водночас має ще одне важливе завдання – активізувати наратив. Візуальні зображення виступають як опорні точки, на яких вибудовуються вертикальні осі, що формують глибші смислові шари історичного розвитку та ідентичності людей, які колись там жили. З огляду на постійну трансформацію соціального та політичного ландшафту, питання збереження культурного розмаїття та самотності набуває особливої ваги.

У випадках, коли фотографія функціонує як самостійний візуальний медіум у літературному репортажі поруч із текстом, маємо справу з класичною медіакомбінацією, яка в межах класифікації І. Расівскі розглядається як взаємодія двох автономних медіа в межах одного цілого. Подібну структуру в типології Є. Шретера описує поняття синтетичної інтермедіальності, що означає поєднання двох медіа в інтермедіум, у якому взаємодія тексту та зображення створює додатковий рівень смислової насиченості. У контексті класифікації Ю. Е. Мюллера така взаємодія відповідає рівню вбудовування медіума в комунікативну структуру іншого, коли фотографія, залишаючись автономною, інтегрується в загальний наратив і бере участь у формуванні значення текстуального медіума.

3.2. Фотографічність репортажного письма

У літературному репортажі фотографія може бути присутньою не лише як окремий медіум, але й відтворюватися засобами мови. Одним із варіантів такої присутності є вербалізація візуального матеріалу. У цьому випадку літературний

текст безпосередньо звертається до фотографії як до іншого медіума, описуючи її зміст, композицію чи контекст створення, вбудовуючи у межі словесного наративу.

Прикладом цього є літературний репортаж зі збірки «Die sterbenden Europäer» Карла-Маркуса Гауса «Der Wald der Geschichte – In der Gottschee» (укр. «Ліс історії: у Готше/Кочев'є»), у якому є опис оригінальної старої фотографії Готше: *«Es zeigt den ganzen Ort, angetreten im Dezember 1941, Frauen mit weißen Kopftüchern, Männer in schweren Winterloden, Jugendliche, ihre kleinen Geschwister an der Hand, wie er sich auf dem Friedhof versammelte, um Abschied von den Generationen zu nehmen, die in Göttenitz gelebt und ihren Tod gefunden hatten. Die Familien standen um die Gräber ihrer Vorfahren, denn es war der Tag ihrer Abreise, noch nicht das tödliche Ende vom Ende, aber schon ein Tag des Verderbens, des Verrats, der Verzweiflung»* (Gauß, 2001, с. 66).

Текст вербалізує зображену на фотографії сцену: на кладовищі в грудні 1941 року зібралася група людей: жінки у білих хустках, чоловіки в зимовому одязі, підлітки з молодшими дітьми. Перед від'їздом із Готше вони стоять біля могил своїх предків, щоб попрощатися з поколіннями, які проживали там і були поховані на цьому кладовищі. Автор дає власну оцінку зображеному через морфемну анафору, повторення префікса «ver» із його негативною конотацією в усіх трьох словах. Надана інтерпретація занурює читача в авторське осмислення побаченого: цей момент ще не є фатальним кінцем, але вже позначений розпадом, зрадою та відчаєм. Такий підхід дозволяє зосередитися на ключових смислових акцентах, свідомо відмовляючись від другорядних деталей на користь тематичної цілісності, що простежується далі:

«Ich konnte den Friedhof von Göttenitz nicht mehr finden. Ich konnte Göttenitz nicht mehr finden. Etwa dort, wo im Dezember die Dorfbewohner vor den Gräbern standen, stieß ich in der nicht mehr existierenden Gemeinde auf zwei merkwürdige Gebäude» (Gauß, 2001, с. 66), – місця з фото вже не існує, від нього залишилися тільки дві дивні будівлі.

Описана фотографія, подібно до тих медіа, які з'являються у медіакомбінації, також виступає точкою відліку, на якій формується вертикальна вісь наративу.

Фотографія вже ліквідованого циганського табору, яку австрійський письменник, журналіст і перекладач Мартін Поллак побачив у архіві міста Лодзь, описана у літературному репортажі «Davon war nie die Rede, das war nie im Gespräch...» (Pollack, 2010):

«Im Archiv der Stadt Łódź habe ich Fotografien vom Lager gesehen, aufgenommen nach der Liquidierung. Zerschlagenes Geschirr, Blecheimer, Milchkannen, geflochtene Körbe, zerdepperte Töpfe und Reindeln, alles achtlos auf einen Haufen geworfen; zerschlossene Federbetten, auf dem nackten Boden liegend, Lumpen, Kleidungsstücke; mit Unrat übersäte Straßen; die tiefen Gräben, die das Lager gegen das Getto abgrenzten (die Gräben mussten zugeschüttet werden, weil die an ihnen stehenden Häuser abzurutschen drohten)» (Pollack, 2010 с. 192).

Цей опис апелює до зорової пам'яті, проте візуальність тут поєднана з глибоким етичним виміром, адже мова стає засобом реконструкції травматичного досвіду через матеріальні деталі. Перед читачем – не просто речі, а рештки зниклого життя.

Згідно з концепцією І. О. Раєвскі, у таких випадках йдеться про інтермедіальну референцію, зокрема експліцитну згадку іншої медіасистеми, де текст прямо вказує на фотографію як на джерело зображеної сцени. У межах типології Єнса Шретера маємо справу з трансформаційно-онтологічною інтермедіальністю, оскільки вербальний наратив транслює зміст і форму фотографічного образу, імітуючи його сприйняття через інший медіум. Водночас відповідно до моделі Ю. Е. Мюллера, це приклад інтеграції структур.

Поряд із прямим вербалізованим посиланням на фотографію, у літературному репортажі виявляється ще один тип медійної репрезентації – специфічна форма письма, у якій сама репрезентація має «фотографічні характеристики», тобто є суто мовною реалізацією «типових» фотографічних способів сприйняття» (Steinaecker, 2007, с. 26). Завдяки своїй медійності мова

здатна актуалізувати фотографічне бачення: у тексті можуть з'являтися сцени, які за характером композиції, деталізацією й статикою нагадують зупинені кадри. Така вербалізована фотографічність створює ефект зорової фіксації, надаючи описаному простору документальності, навіть за відсутності візуального медіума.

Фотографічна сцена розпочинає репортаж «Antarktis» зі збірки «Der entfesselte Globus: Reportagen» І. Троянова (Trojanow, 2008). Словесні образи мають майже візуальну точність і створюють ефект кадру, сповненого світла й кольору:

«Es ist ein demutsvolles Schweigen, Ausdruck einer Überwältigung, die sich seit Tagen aufgebaut hat – seit dem Sichten der ersten Albatrosse, der ersten Eisberge, der ersten Wale, der ersten spitzen Inseln, die aus einem gleichfarbigen Dunst so unvermittelt herausragen, dass sie einen erschrecken. Am Ausgang des Kanals öffnet sich der Ausblick wieder, auf ein ausufernderes Wasser, auf vereiste Berge und gebuckelte Gletscher, ihr grelles Türkis die einzige eitlere Farbe unter einer Glocke gedeckter graublauer Töne» (Trojanow, 2008, с. 187), – опис гір та льодовиків, яскравий бірюзовий колір яких – єдиний пишний колір на тлі приглушених сіро-блакитних тонів, підкреслює живописну природу зображення. Кольори стають носіями емоційної атмосфери: холодний, приглушений сіро-блакитний відтінок асоціюється з тишею й безмежністю простору, а яскравий бірюзовий акцентує увагу на неповторності та унікальності природних форм.

«Показує» автор читачеві і королівських пінгвінів *«Zwar sind in diesem Teil der Antarktis keine Kaiserpinguine beheimatet, doch ihre Verwandten, die Königspinguine, machen den Nachteil an Statur mit ihrer fast unglaublichen Schönheit wett – die kleinen dichten Federn sind von einem schimmernden Graublau, über den Unterschnabel zieht sich ein feuriges Orange, das in einer eleganten Biegung hinter den Augen wiederaufgenommen und unter dem Hals zusammengeführt wird. Hier wandelt sich das Orange in leichteres Gelb und überlässt den wohlgerundeten Bauch einem klaren Weiß. Sich einer Kolonie zu nähern ist nicht nur wegen des stechenden Geruchs ein Erlebnis. Die Königspinguine stehen zu Tausenden beisammen, schützen*

sich gegenseitig gegen die Kälte und ein jeder scheint nach Vermögen um sich zu schreien, denn Eltern erkennen ihre Kleinen nur anhand der Tonlage, weswegen sich der Besucher nicht grämen muss, dass ihm alle Pinguine gleich erscheinen. Die Kolonien sind voller Neugeborener, die in einer Brutfalte am unteren Bauch vor der Kälte geschützt werden. Wenn sie sich hinaustrauen, bleiben nahe bei der Mutter, stützen sich an ihr ab und verlangen unablässig plärrend etwas zu essen. Sie sind dunkelbraun und überaus hässlich; erst mit etwa einem Jahr legen sie ihr Daunenkleid ab, das so aussieht, als sei ein Loch in einen alten Sack geschnitten und unachtsam übergestülpt worden. Darunter kommt dann der wahre Pinguin zum Vorschein, allerdings dauert es auch danach noch einige Zeit, bis sie alle Federflecken verlieren und in voller Pracht erstrahlen. Die Metamorphose ist noch erstaunlicher als beim Schwan» (Trojanow, 2008, с. 193), – пір'я, що переливається і виблискує сіро-блакитним, контрастує з «вогняним оранжевим» на піддзьобку, який переходить у «легкий жовтий» і чисто білий на животі. Таке точне колірне моделювання працює як візуальний кадр.

Відтворені мовними засобами образи створюють у читача враження живописного досвіду. Мова виконує функцію опису фотографічних сцен, формуючи естетичний ефект, який активізує візуальну уяву та перетворює текст на квазі-зображувальне сприйняття. Фотографічний стиль характеризується особливою ефектністю: фотографія зазвичай асоціюється з реальністю, її вважають відображенням моменту, однак у тексті цей стиль призначений не лише для того, щоб щось зобразити, а й для того, щоб дати читачеві можливість глибше зрозуміти зображену сцену та розпізнати більше, ніж видно на перший погляд, відчувати емоції, які переживає автор.

У випадках, коли мова в літературному репортажі відтворює фотографічне бачення через композиційну статичність, зорову деталізацію та ефект зупиненого моменту, йдеться про вербалізовану фотографічність, що є проявом інтермедіальності без прямої присутності візуального образу. Такий тип взаємодії можна класифікувати як транспозицію у межах інтермедіальних референцій за І. Раєвські, оскільки вербальний текст відсилає до іншого медіума,

модельюючи його структури, не згадуючи його прямо. У типології Є. Шретера це відповідає трансформаційно-онтологічній інтермедіальності, адже мовлення імітує медіум фотографії з урахуванням його онтологічних властивостей – статичності, зорової спрямованості, фрагментарності. За класифікацією Ю. Е. Мюллера, така форма інтермедіальної взаємодії репрезентує рівень інтеграції медіаструктур, де елементи фотографічної композиції та сприйняття інтегруються в межі словесного медіума. Незважаючи на відмінності у теоретичних підходах, усі три моделі фіксують спільну рису – перенесення семіотичних характеристик і/або параметрів сприйняття одного медіума (фотографії) в межі іншого (тексту), без його матеріальної присутності.

3.3. Карта у літературному репортажі

Картографічність як медійна властивість літературного репортажу є однією з ключових форм візуалізації просторових вимірів тексту, що підсилює географічний та культурний контекст, у якому розгортаються події. С. Кремер тлумачить карти «як площинні проєкції тривимірних світів, які втілюють парадокс: будь-яка точність у структурному зображенні певних географічних умов завжди досягається дорогою ціною втрати точності щодо інших властивостей <...> . Ми бачимо: коли карта використовується для орієнтування, вона сприймається так, ніби вона передає вигляд зображеної території. Однак медіакритична рефлексія виявляє інше: карта демонструє не саму територію, а знання про неї, сформовані з огляду на її прагматичне призначення» (Krämer, 2019, с. 848-849). Важливо усвідомлювати, що карта не є віддзеркаленням території, а радше сконструйованою моделлю знань, сформованою з урахуванням конкретного прагматичного призначення. У літературному репортажі воно полягає передусім в орієнтації читача у просторі, підсиленні документального ефекту, структурному упорядкуванні наративу та візуалізації смислових акцентів.

У літературних репортажах використання внутрішніх карт текстового світу є регулярною практикою, що виконує важливу функцію змістової підтримки та просторової орієнтації читача, візуалізуючи топографію описаних подій (пор. Ryan, 2003, с. 338-340). Так, карта на форзаці книги Н. Кермані «Entlang den Gräben: eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan» (Kermani, 2018), окрім назв міст і країн, червоною лінією відображає маршрут автора (див. Додаток Г, рис. Г.1.). Оскільки подорож охоплює кілька країн, ця карта є важливою просторовою опорою для читача, адже допомагає краще орієнтуватися в описаному просторі, що створює додатковий рівень сприйняття. Інша збірка Кермані «Ausnahmezustand: Reisen in eine beunruhigte Welt» (Kermani, 2015) містить 11 карт з детальним зображенням необхідних для розуміння об'єктів (див. Додаток Г, рис. Г.2, Г.3, Г.4), зокрема аеропорту (Flughafen), порту (Hafen) та табору біженців (Flüchtlingslager), кордону (Grenze), лінії припинення вогню (Waffenstillstandslinie), що відображає як інфраструктуру, так і соціальні виклики регіону. Вони зображені у колі (inset map), яке, немов лупа, деталізує та збільшує окрему місцевість на ширшій карті, яка надає загальний контекст і дозволяє чітко ідентифікувати, про який саме регіон ідеться. Подібний принцип організації карти (див. Додаток Г, рис. Г.5) присутній і в збірці «Einbruch der Wirklichkeit: Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa» (Kermani, 2016).

У збірці літературних репортажів про подорож Індією Іллі Троянова «Gebrauchsanweisung für Indien» (Trojanow, 2010) використано політичну карту Індії (див. Додаток Г, рис. Г.6). На нахзаці книги «Die versprengten Deutschen: Unterwegs in Litauen, durch die Zips und am Schwarzen Meer» (Gauß, 2005) є карта східної Європи (див. Додаток Г, рис. Г.7). Зважаючи на те, що тексти збірки розповідають про пошуки німців, яких життя розсіяло від Балтійського до Чорного моря, та їхні унікальні історії, на карті відображено ареали, де вони зараз мешкають. Дублюється карта на форзаці та нахзаці збірки «Odessa Transfer: Nachrichten vom Schwarzen Meer» (Raabe, 2009), яка містить зокрема літературні репортажі (див. Додаток Г, рис. Г.8). Всі тексти присвячені одному

регіону – узбережжю Чорного моря, який може бути недостатньо відомим німецькомовній аудиторії. Наявність карти виконує функцію орієнтира, що допомагає читачеві краще уявити просторовий контекст.

Отже, внутрішні карти текстового світу виконують низку важливих функцій у літературних репортажах. Вони створюють просторовий орієнтир для читача, допомагаючи краще уявити географічний контекст подій і маршрут подорожі. З огляду на її матеріальне розташування на форзаці та композиційну інтегрованість, карта належить до інтегрованих у структуру видання візуальних елементів, але технічно вона позатекстова, тобто не входить безпосередньо до основного вербального тексту. Її можна розглядати як медійну одиницю на рівні технічного диспозитиву або у випадку присутності карти між сторінками тексту – на рівні вбудовування (за Ю. Е. Мюллером), одночасно втілюючи синтетичну інтермедіальність (за Є. Шретером) як результат злиття картографічного та літературного медіа у єдину комунікативну форму. У межах класифікації І. О. Раєвскі карта функціонує як елемент медіакомбінації, оскільки входить у взаємодію з вербальним текстом, створюючи поліфонічну структуру сприйняття, у якій просторове і наративне переплітаються в одному творі.

3.4. Текст як навігатор

У межах інтермедіального підходу особливого значення набуває здатність вербального медіума виконувати функцію картографування простору. Репрезентуючи географічні об'єкти, маршрути чи ландшафти, мова створює референційні зв'язки між текстом і позатекстовою реальністю, формуючи у свідомості читача когнітивну модель простору. Такий підхід узгоджується з положеннями теорії референційних систем, яка розглядає мову як механізм кодування просторових координат через систему локалізації, орієнтації та взаємного розміщення об'єктів. У літературному репортажі, де простір часто є структурним компонентом наративу, через мовні засоби створюється уявна карта подорожі.

Німецький мовознавець Гайнц Фатер 1991 року опублікував працю «Вступ до лінгвістики простору» («Einführung in die Raum-Linguistik»), у якій він розрізняє дві групи мовних засобів: ті, які використовуються для «позиціонування» (опису положення предметів чи людей) і «спрямування» (опису переміщення предмета чи людини з одного місця на інше) (Vater, 1991, с. 46). В обох випадках він виділяє дейктичні і недейктичні типи референцій. «Дейктичні вирази», за Карлом Бюлером, це ті, які не називають клас предметів, їх розуміємо тільки тоді, коли позиція, особа і часова ситуація мовця згадувалися раніше (Bühler, 1934, с. 121-140). Класичними прикладами дейксів місця в німецькій мові є прислівники «hier», «da», «dort».

Абсолютні (недейктичні) системи, за Катрін Деннерлайн, охоплюють внутрішні, топологічні, геореференційні і метричні референційні системи. Спільною для них є можливість визначення положення об'єкта, незалежно від поточного положення спостерігача і решти середовища. Так, внутрішня референційна система може використовуватися лише для певних об'єктів, які наділені просторовою віссю. Наприклад, входні двері для будинку або напрямок руху для транспортного засобу. Топологічна референційна система охоплює інклюзивні зв'язки, контакт, що, зазвичай, лінгвістично виражається за допомогою прийменників «in», «bei», «an» та ін. Геосистема – це референційна система, в основу якої закладено сторони світу, широти, довжини, географічні орієнтири. Особливо поширене позначення геосистем за допомогою топоніміки – власні назви міст, сіл, річок та інших географічних об'єктів. Метрична система передбачає точні дані відстані, які можуть бути виражені у кілометрах, милях, кроках (Dennerlein, 2009, с. 79-81).

У центрі подальшого аналізу літературний репортаж «Der Wald der Geschichte – In der Gottschee» Карла-Маркуса Гауса, який вирізняється виразною просторовою структурою, що робить його продуктивним матеріалом для вивчення мовного картографування простору.

Текст присвячений опису життя готшейських німців, невеликої німецькомовної етнічної групи на півдні Словенії. Її коріння сягає XIV століття,

а представники все ще розмовляють своїм середньовісньонімецьким діалектом. Автор заглиблюється в історію готшейців, які довгий час жили тільки у своєму світі. Хоча з 1492 року, щоб продати свій товар, люди могли покидати місцевість, у тривалу мандрівку вирушали здебільшого чоловіки, які продавали свій крам, збирали історії і переповідали їх після повернення додому. Гауса цікавить сучасний статус меншини, тож він вирушає в подорож, фіксує маршрут і водночас звертає увагу читача на історичну трансформацію ландшафту: територія, яка колись була лісом і зусиллями людей була освоєна та пристосована до життя, згодом, під впливом історичних обставин, знову повернула собі природний вигляд – ліс «відвоював» своє. Лише залишки будівель, церкви, наявність фундаменту свідчать про те, що Готше колись було заселеним і там вирувало життя. У західній частині описаної місцевості – долина з двома головними місцями: селом Ріг і громадою Гьотеніц. У населеному пункті Ріг зараз здебільшого проживають словени. Останні готшейці покинули місцевість 1972 року. Під час подорожі автор знайомиться з Августиним Грілем, який заснував «Gottscher Altsiedler-Verein», його сестрою Маріцою, яка була пов'язана з «Altsiedler Museum», Маріде Черне, яка викладала готшейську та німецьку мови для дітей із готшейських родин. Їхні спогади стали одним із джерел, які допомогли відтворити в уяві побут спільноти.

Наратор у літературному репортажі, якого ми ідентифікуємо з автором, мобільний, тож він вільно переміщається у просторі. Чітко відстежується концепція подорожі (нім. *Wanderung*, англ. *tour*):

«Wir waren in Rajndol beim Sägewerk auf die kleine Straße abgebogen, die zu den alten Dörfern Verderb, Verdreng und Unterfliegendorf führte» (Gauß, 2001, с. 53),

«Der auf den Landkarten eingezeichnete Weg führte holprig um ein paar Kurven, wurde enger und enger – und ließ es dann gänzlich sein» (Gauß, 2001, с. 53).

Із картою в руках, нерівною звивистою дорогою, через села із промовистими назвами *Verderb, Verdreng, Unterfliegendorf* Карл-Маркус Гаус не просто мандрує, фіксуючи певні пункти, першим з яких є Райндоль, невелике

поселення муніципалітету Кочев'є на півдні Словенії. Поступово мандрівка набуває історичного характеру, бо з кожним місцем мандрівник-спостерігач відкриває читачеві нову вертикальну вісь, презентує це місце в діяхронному розрізі, спираючись на власні спостереження, історичні факти, спогади жителів і статистичні дані.

Американська літературознавиця Марі-Лор Раян стверджує, що ментальна модель світу, про який розповідається у тексті, постає у перших рядках (Ryan, 203, с. 338-339). Саме такий часопросторовий образ відкладається в довготривалій пам'яті читача. Тож і характерною ознакою просторової організації тексту К.-М. Гауса є зміщення просторового навантаження на першу частину тексту, а історичні хроніки, спогади і ретроспекції домінують усередині та наприкінці. Такий принцип дозволяє сформувати у читача чітке уявлення про місцевість, яка описується, вибудувати горизонтальну площину.

У тексті наявні як дейктичні, так і абсолютні референційні системи на позначення місця. Помітним є те, що домінуючими є геореференційна і метрична системи. Геосистема літературного репортажу широка і включає топоніми:

«In Kočevska Reka, wie Rieg heute heißt, ...» (Gauß, 2001, с. 59),

«Der Rog, der Hornwald, ist ein idyllischer Ort der Gewalt» (Gauß, 2001, с. 93),

«Pöllandl zeigte sich uns als schönes Dorf...» (Gauß, 2001, с. 85);

географічні напрямки:

«Am westlichen Rand des Ländchens liegt das Göttenitzer Tal...» (Gauß, 2001, с. 59).

Нерідко автор вдається до порівняння одного місця з іншим:

«Das Tal von Pöllandl liegt, anders als das Göttenitzer Tal, das die Gottschee nach Westen hin abschließt, im Osten des Hornwaldes und hat einen ganz anderen landschaftlichen Charakter» (Gauß, 2001, с. 85),

а також до поєднання геореференційної та метричної систем:

«Die Gottschee ist ein Gebiet von 850 Quadratkilometern, das vom Fließchen Krka im Norden bis zum Fluß Kolpa im Süden reicht» (Gauß, 2001, с. 57).

Завдяки такому вибору домінантної референційної системи і згаданим вище міжсистемним зв'язкам вдається якомога точніше передати вигляд місцевості, фактично картографуючи її.

Метрична референційна система покликана вказувати відстані між місцями:

«Nach ein paar hundert Metern erreichte die Schotterstraße den Wald und schnitt in die Finsternis hinein» (Gauß, 2001, с. 53),

«Vielleicht 150 Meter führte sie ... durch den Ort...» (Gauß, 2001, с. 59),

«... an neuen Friedhof, einen Kilometer außerhalb der Gemeinde...» (Gauß, 2001, с. 56).

Подано й інформацію про розміри місцевості:

«An seiner westlichen Stelle streckt sich das Gebiet von Ost nach West auf gute vierzig Kilometer Breite und von Nord nach Süd auf knappe dreißig Kilometer Länge» (Gauß, 2001, с. 57).

Помітно, що автор надає перевагу наближеним даним і здебільшого вдається до округлення чисел (*ein paar Kilometer; gute vierzig Kilometer; knappe dreißig Kilometer; vielleicht zehn Kilometer; umweit von Starilog liegt das gewaltige Massiv des Hornwalds*), що спрощує сприйняття тексту реципієнтом.

Характерною особливістю літературних репортажів є передача метражу за допомогою часу, який потрібен для досягнення точки Б, вирушивши з точки А:

«Göttenintz war mit dem Auto von Kočevska Reka binnen einer Viertelstunde zu erreichen» (Gauß, 2001, с. 66),

«Eine Autostunde südlich der slowenischen Hauptstadt Ljubljana...» (Gauß, 2001, с. 7).

Для того, щоб надати тексту об'єктивності й уможливити читачеві краще орієнтування у просторі, використовується комбінація геореференційної та метричної систем:

«Wir mussten von Pöllandl aus nur ein paar Kilometer die Landstraße südwärts fahren...» (Gauß, 2001, с. 86),

«..., dessen zwei Hauptorte früher das Dorf Rieg und die vielleicht zehn Kilometer entfernte Gemeinde Göttenitz waren» (Gauß, 2001, с. 59).

На відміну від геореференційної і метричної, внутрішня та топологічна референційні системи трапляються значно рідше:

«*Ihre Stadt ... blieb die längste Zeit eigentlich ein Dorf, in dessen Mitte das große Schloß stand*» (Gauß, 2001, с. 73),

«*Vor dem Haus lag ein uralter Hund schlafend in der Sonne...*» (Gauß, 2001, с. 83).

Прийменник «vor» (укр. «перед») із попереднього прикладу не завжди є недейктичним, проте в цьому випадку розглядаємо будинок як власну систему (Dennerlein, 2009, с. 78), адже у наступному реченні читаємо:

«*Die Frau, die aus der Tür des renovierungsbedürftigen Hauses trat, auf dem der Schriftzug Gasthaus «Zur Post» kaum mehr zu identifizieren war, trug bäuerliche Kleidung...*» (Gauß, 2001, с. 83). Зрозуміло, що йдеться про бік будинку, де є двері, з яких вийшла господиня.

«*Gegenüber dem Supermarkt fiel mir das rätselhafte Haus mit Nummer 19 ins Auge*» (Gauß, 2001, с. 61) – приклад використання топологічної референційної системи, яка в репортажі Карла-Маркуса Гауса трапляється також у поєднанні з геореференційною:

«*... war das einstige Kernland der Gottscheer Besiedlung zwischen Rieg und Göttenitz*» (Gauß, 2001, с. 58).

У репортажі наявна і дейктична система референціювання, виражена здебільшого прислівниками місця «тут», «там»:

«*... dass hier alles längst vorbei ist*» (Gauß, 2001, с. 55).

Стилістичною особливістю тексту слід вважати те, що попри вжиті дейктичні засоби, автор усе ж використовує уточнювальні обставини місця:

«*...dort, in dem idyllischen Tal, werde der Tourismus als erstes anziehen*» (Gauß, 2001, с. 59),

«*Hier im Ort, in Pöllandl, einem uralten Gottscheer Dorf...*» (Gauß, 2001, с. 84),

«Hier, im Hornwald, vor den Gräbern der Partisanen...» (Gauß, 2001, с. 94).

Спостерігаємо тенденцію до повторень географічних назв замість їхньої заміни дейктичною референційною системою.

Карл-Маркус Гаус надає перевагу використанню абсолютних референційних систем, які дозволяють читачеві краще сформувати уявлення про описану місцевість, а також посилюють документальний рівень репортажу. Однак, незважаючи на об'єктивні дані, в тексті є і суб'єктивні описи окремих місць, зокрема через описово-оцінні епітети і гіперболи:

«Gegenüber dem Supermarkt fiel mir das rätselhafte Haus mit Nummer 19 ins Auge, ein Haus ohne Aufschrift, mit vergitterten Fenstern, dunkler Farbe, Tür ohne Glocke und Namenszug und einem rabiat gepflegten, auf Streichholzlänge rasierten Rasen. Aus dem Dach ragten dünne Antennen gewiß über hundert Meter hoch in den Himmel» (Gauß, 2001, с. 61),

«Ob Kočevje jemals eine schöne Stadt war, ist zu bezweifeln, zweifellos war sie aber nie so häßlich wie jetzt» (Gauß, 2001, с. 74),

«Maride Tscherne zeigte uns in den hellen, freundlichen Räumen, wie sie den Unterricht gestaltete. An den Wänden hingen Bilder mit Tieren, Obst- und Gemüsesorten, Bäumen, deren Bezeichnungen spielerisch in drei Sprachen gelernt werden sollten» (Gauß, 2001, с. 87), – «загадковий будинок», на рівні сірника підстрижений газон, що вказує на надмірну педантичність, величезні антени, що вистрілюють на сто метрів в небо, «потворне місто», «привітні приміщення», – передають індивідуальне сприйняття описуваних локацій і надають просторовому зображенню експресивної виразності.

Варто зауважити, що в літературному репортажі є і персонажна розповідь другого рівня (гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації). Вона тричі зустрічається у тексті. Ці оповіді теж означені яскраво вираженим просторовим аспектом. Згадані в них місця належать до ключової інформації. Здебільшого це географічні назви (топоніми):

«In Marburg, slowenisch Malibor, bekannten sich bei der Volksversammlung von 1910 noch über achtzig Prozent zur Deutschen Nationalität, was bedeutet, dass

damals wesentlich mehr Deutschsprachige in Marburg als im österreichischen Klagenfurt lebten, umgekehrt aber auch wesentlich mehr Slowenen in Klagenfurt/Celovec als im später vollständig slowenisierten Maribor» (Gauß, 2001, с. 81),

«Nach 1991 haben sich jedenfalls zwei Gottscheer Vereine gebildet, der «Slowenische Gottscheer Verein Peter Kosler» in Ljubljana und der «Gottscheer Altsiedler Verein» in Pöllandl/Polanje» (Gauß, 2001, с. 81).

«Die ersten Siedler hatten in den Wäldern von Wisconsin und Montana, in den Bergwerken von Pennsylvania geschuftet, den nächsten gelang es in New York und in Cleveland meist rasch, sich eine Existenz aufzubauen» (Gauß, 2001, с. 88).

Одним із таких оповідачів є Августин Гріль, зображення якого теж частково здійснене через опис місця, де він перебуває, а саме через його бюро, яке сам він називає «*Bihro*»:

« Als er (Augustin Gril – X. K.) über den Hof seiner Fabrik am Rande der Stadt stapfte, trug er einen grauen Overall <...>. Das Bihro (Büro – X. K.) im ersten Stock des Fabrikgebäudes erwies sich als eine Art Umkleidekabine mit Kochnische, vollgeräumt mit allerlei Utensilien, die zur Firma gehörten oder mit ihr nur wenig zu tun hatten, mit Schachteln, Weinkisten, Ordern mit Geschäftskorrespondenz, Prospekten von Maschinen» (Gauß, 2001, с. 77).

Бачимо, що саме за допомогою опису місць автор розкриває проблематичну дихотомію «тоді-тепер»:

«Das ist es, was von Unterfliegendorf, seinen Häusern, Ställen, Obsthainen und Feldern, von Arbeit und Ausdauer, Trotz, Gleichmut und Verzweiflung der Bewohner übriggeblieben ist» (Gauß, 2001, с. 54) – через однорідні додатки, де перераховано те, що колись було в селі, автор наголошує на спустошеній тепер місцевості:

«Jaja, das sei Verdreng, mehr ist nicht mehr...» (Gauß, 2001, с. 54),

«Viel mehr war auch von Verdreng nicht übriggeblieben» (Gauß, 2001, с. 55).

Ще одним маркером змін у часі є ліс. Це одухотворене місце змогло «проковтнути», «відбороти», «повернути» собі територію, яку готшейці століттям намагалися зробити придатною для життя:

«Unterfliegerdorf, das dem Wald abgerungen worden war, ein paar hundert Jahre bewohnt blieb und, nachdem seine letzten, bedrängten Einwohner es verlassen hatten, wieder vom Wald verschluckt wurde» (Gauß, 2001, с. 53),

«Der Versuch dauerte sechshundert Jahre, fünfzig haben genügt, dass sich der Wald alles wieder holte, was ihn zuvor abgenommen worden war. Selbst die Spuren der menschlichen Anwesenheit hat er zugedeckt» (Gauß, 2001, с. 54),

«Während die Natur einen großen Teil des Gebiets nach einem halben Jahrtausend zurückgewann, ...» (Gauß, 2001, с. 58).

Лейтмотив лісу, який є символом правічного, загадкового, непрохідного, автор закріплює обрамленням репортажу першим реченням:

«Und plötzlich, im tiefen Wald, begriff ich, dass ich mitten im Dorf stand» (Gauß, 2001, с. 53)

та останнім:

«Und plötzlich, im tiefen Wald, begriff ich, dass ich mich mitten in ihrer Geschichte befand» (Gauß, 2001, с. 94), – які, маючи однаковий початок, демонструють рівень пізнання автором раніше незнайомої місцевості і її культури. Місце в лісі, де перебуває наратор, – не просто колишнє село, а ціла історія одного народу.

Просторовий аспект і місце як один із його центральних компонентів є визначальними для літературного репортажу Карла-Маркуса Гауса «Der Wald der Geschichte – In der Gottschee». Подорож мобільного наратора супроводжується описами місця, які переважають у першій частині, що відповідає твердженню Марі-Лор Раян про формування ментальної моделі світу в перших рядках тексту.

Для змалювання місць автор літературно-репортажного тексту залучає абсолютні і дейктичні референційні системи. Здійснений аналіз показав, що у тексті переважають геореференційна і метрична системи, а також їхнє поєднання. Топологічна і внутрішня референційні системи зустрічаються рідше й зазвичай у комбінації з двома попередніми, а використані дейксиси все одно конкретизуються уточненнями з абсолютних референційних систем. Це вказує на прагнення автора посилити документальний рівень літературного репортажу,

водночас спростивши його сприймання читачем через заокруглення чисел, вказування наближених даних, передачу відстаней часовою системою та ін. Місце є визначальним аспектом і в оповідях другого рівня з гомо- чи гетеродієгетичним наратором в інтрадієгетичній ситуації. Це здебільшого спогади людей або ж ретроспекції, через які у тексті постає дихотомія «тоді-тепер». Вдало вибудована автором у тексті система місць у просторі не лише допомагає читачеві краще орієнтуватися в описаному світі, але й уможливорює створення уявної карти місцевості. Вона слугує своєрідним медіумом для передачі історичного і культурного аспекту життя готшейських німців. Через імагінацію окремих місць автор зумів текстуалізувати, оживити і донести до широкого кола читачів те, що залишилося у спогадах декількох людей. Саме тому текст Гауса називають «репортажем пам'яті» (Перехрест, 2017), який збирає цільний образ загубленої в історії і культури меншини.

Для підтвердження загальних тенденцій і демонстрації варіативності просторового оформлення доцільно звернутися до низки прикладів з інших літературних репортажів. До літературного мапування К.-М. Гаус вдається у багатьох своїх текстах, зокрема «Die Hundeesser von Svinia» (Gauß, 2006), де також візуалізує свій маршрут:

«Es stand, zwölf Stockwerke hoch, zwischen der Ringstraße, die die Altstadt umrundete, und der Hlavná ulica, der Marktstraße, die in den Markt übergang, der kein viereckiger Platz war, sondern aus zwei Häuserzeilen bestand, zwischen denen sich über mehrere hundert Meter eine Fußgängerzone mit prächtigen Gebäuden erstreckte» (Gauß, 200, с. 14).

Використання топонімів, особливо конкретних вказівок на те, які вулиці місцеві жителі обирають частіше, надає художньому тексту локального забарвлення і служить засобом закріплення дії в реалістичному просторі:

«Fährt man von der Ausfallstraße in das Ghetto hinauf, findet man dort eine kleine, versteckte Straße, die Lunik IX mit dem nächsten Vorort von Kosice verbindet. Sie wird kaum befahren oder begangen, denn um nach Myslava zu gelangen, benutzen die Leute lieber die Ausfallstraße, die zuerst am Hügel Lunik IX vorbeiführt und dann,

nach nicht einmal hundert Metern, eine Abzweigung hat, die nach Myslava führt» (Gauß, 2006, с. 23).

«Am oberen Ende des Hauptplatzes war ich ziellos in eine Seitenstraße nach links abgebogen und nach wenigen Metern in einer Art von Hof gestanden» (Gauß, 2006, с. 56).

Опис маршруту може включати опис погоди, як у тексті «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland»:

«Von Bautzen zog sich die schmale Straße hügelan, hügelab an Dörfern vorbei, die schmuck- und menschenverlassen zugleich wirkten. Es war ein kalter, windiger Tag, und Mitte März lag kein Fleckchen Schnee mehr auf dem Boden, den der vorzeitige Frühling aufgeweicht hatte» (Gauß, 2001, с. 145).

У віддалених і маловідомих місцевостях нерідко спостерігається характерний контраст: природна краса, що не приваблює людей і лишається поза межами людського інтересу. У цьому контексті доцільно звернутися до феномену «контамінованих ландшафтів». За визначенням Мартіна Поллака, йдеться про простори, які зовні не мають нічого примітного, проте приховують сліди травматичного минулого: «Якщо говорити прямо: коли я починаю копати, щось виринає на поверхню. Щось, що стало частиною ландшафту, було приховано» (Pollack, 2014). Мальовничі місцевості, описані в репортажі, також несуть у собі сліди прихованої історії:

«Der holprige Weg, alle paar Hundert Meter von steinernen Feldzeichen gesäumt, die an eine Bluttat des 17. Jahrhunderts oder einen tödlichen Blitzschlag anno 1857 gemahnten, führte westwärts durch die Felder der Oberlausitz, ins Herzland der katholischen Sorben» (Gauß, 2001, с. 145), – вибоїста дорога, польові знаки функціонують як засоби матеріалізації історії, медійні носії колективної пам'яті, в яких природний ландшафт набуває змісту.

Репортаж Іллі Троянова «Gebrauchsanweisung für Indien» також відкриває маршрут досвіду:

«Nach Indien kam ich über Kenia. Nach Kenia kam ich über Zirndorf. Nach Zirndorf kam ich über Triest. Und nach Triest kam ich über den Fluchtweg. Bei soviel

Umwegerei erschien mir Indien gar nicht so fremd» (Trojanow, 2010, с. 9), – анафоричне повторення граматичної конструкції «Nach ... kam ich über ...» (укр. «До... я прибув через...») імітує ритм подорожі і насправді підкреслює її фрагментарність. Кожен топонім тут функціонує як семантичний вузол, пов'язаний із певним життєвим етапом або обставиною. Цю послідовність порушує останній елемент перелічування – «Fluchtweg» (укр. «шлях втечі»), який акцентує на травматичному, вимушеному характері руху, підкреслюючи, що подорож – це не просто фізичне переміщення, а складний досвід, часто пов'язаний із втратами та пошуком безпеки.

Картографування простору в літературному репортажі не обмежується переліченням географічних об'єктів або документальним описом маршруту. Застосування стилістичних фігур надає тексту авторської індивідуальності та емоційності, перетворюючи його на простір співпереживання. Завдяки цьому підходу візуалізації формуються в уяві читача як невід'ємна частина процесу читання: напрямки руху, позначені в тексті, створюють відчуття, ніби читача ведуть від однієї ключової точки до іншої, одночасно занурюючи в особистісно забарвлений наратив. Така стратегія дозволяє формувати когнітивні зовнішні карти текстового світу (пор. Ryan, 2003, с. 342), які, хоча й потенційно можуть бути візуалізовані у графічній формі, зазвичай залишаються ментальними образами. У цьому контексті картографування постає як інтерактивний процес, що зумовлює взаємодію між уявним простором і конструкцією реальності у тексті. Відтак простір у репортажі постає як дискурсивний конструкт. Топографічне в його метафоричному значенні і дієвості сприймається водночас і у його пов'язаності з ментальним і дискурсивним місцезнаходженням. Тому топографія слугує як джерелом, так і зв'язувальним елементом розказаної історії.

3.5. Текстова звучність

Окрім виразної візуальності, медійний вимір літературно-репортажного тексту доповнюється звучністю, яка дозволяє навіть друкованому тексту

набувати акустичних якостей. У цьому контексті звертаємося до уявлення про те, що повноцінне сприйняття звучання тексту неможливе без урахування його зв'язку з конкретним культурним і природним середовищем (Binczek, 2020, с. 4). Ця ідея дозволяє розглядати читання не як ізольовану декодувальну операцію, а як чуттєво занурений процес, у якому акустичні властивості письма активуються лише за певних умов. Тоді звучність постає як медійна категорія, що функціонує на рівні фізичного сприйняття.

Першим і найбільш очевидним способом вираження звучності в літературному репортажі є передача мовленнєвої поведінки персонажів. Оскільки літературний репортаж дуже часто фокусується на особистостях, то те, як люди говорять, має велике значення. Сюди належать всі ті елементи розмовної мови, які, навіть якщо вони не є частиною смислорозрізняювального коду, тим не менш можуть мати значення, тобто мати принаймні потенційну інформаційну цінність: гучність, висота, ритм, інтенсивність голосу, діалектне забарвлення, що у лінгвістиці відноситься до «надсегментних» характеристик розмовної мови (Dembeck, 2020, с. 192), де виділяють мелодійну, динамічну та темпоральну складові. Тут важливо те, як і в який спосіб щось говориться. Манера мовлення може бути означена за допомогою *verba dicendi*, таких як *flüstern* (*шепотіти*), *schreien* (*кричати*), *rufen* (*кликати, крикнути*), *klagen* (*нарікати*), *stottern* (*заїкатися*), а також за допомогою опису голосу мовця.

У тексті «Die Letzten sein – Die Sepharden von Sarajevo» (Gauß, 2001, с. 7-50) К.-М. Гаус знайомить читача з Давидом Камхі. Спочатку ми дізнаємося, як він розмовляє: м'якою, мелодійною іспанською, – а вже потім, як його звати: «*Er sprach ein weiches, melodiöses Spanisch, dem ich mit meinen geringen Kenntnissen dieser Sprache unerwartet leicht folgen konnte. David Kamhi, Professor für Violine...*» (Gauß, 2001, с. 45). Це можна пояснити тим, що голос, за Б. Германн, часто можна використовувати як засіб характеристики осіб: «Те, що за тембром голосу можна зробити висновок про *ethos*, тобто про характер мовця, є топосом, що бере початок ще в античності. Попри критику, він зберігає вплив до сьогодні» (Herrmann, 2020, с. 28).

«*Er hatte eine angenehm gutturale Stimme, mit der er gleich schnell und viel auf deutsch und slowakisch sprach*» (Gauß, 2005, с. 105), – опис голосу персонажа як «приємного, гортанного» («angenehm guttural») активує слухове сприйняття, а згадка про двомовність підкреслює культурну приналежність персонажа.

«*Sie mußte die Sprachschule nicht lange besuchen, ein Wort fügte sich an das andere, eine Satzkonstruktion erzeugte die nächste, eine Zeitform erschuf gleich all die anderen, und schon nach wenigen Monaten sprach sie fehlerfrei. Mir fiel erst jetzt auf, daß außer dem rollenden R kaum eine dialektale Färbung in Luises Sprache zu erkennen war*» (Gauß, 2005, с. 20), – автор підкреслює майже музичний перебіг синтаксичних конструкцій у мовленні героїні, зосереджує увагу на звуковій деталі «das rollende R» як єдиній ознаці діалекту, що вказує на походження Луїзи.

У цьому контексті доречно згадати концепт зернистості голосу (le grain de la voix), запропонований Роланом Бартом (Barthes, 2002), який акцентує саме на тілесному вимірі мовлення – тому, що передається не через значення, а через відчутну, акустично текстуровану матеріальність звуку. У літературному репортажі, де голос часто реконструюється в письмовому просторі, це поняття можна інтерпретувати як прагнення тексту зберегти тілесно-аудіальний ефект голосу і відтворити матеріальність слухового досвіду.

Багато прикладів звучності надає літературний репортаж К.-М. Гауса «Von Hopgarten nach Smolník – Unterwegs in Zips» (Gauß, 2005, с. 79-146) зі збірки «Die versprengten Deutschen», адже звук не лише відображає загальну атмосферу, але й є невід’ємною частиною життя меншини, найпрекраснішою річчю в житті якої був спів (Gauß, 2005, с. 85):

«*Mit hellen, kräftigen Stimmen sangen die Frauen, die, von wer weiß wem gerufen, aus dem Dorf herbeigeeilt waren, alle in dunkler Tracht mit grünen, roten oder schwarzen Kopftüchern, und mit seinem weichen Bariton fiel der Hausherr Stefan Kozák, Leiter des Kirchenchores, Mesner und Ortschronist, in den Gesang ein. Zuerst sangen sie ein Lied, das weltweit auf allen Tagungen und Heimattreffen der karpatendeutschen Vereine gesungen zu werden pflegt und in dem darüber geklagt wird, daß man von Heim und Herd vertrieben worden sei und fremde Leute mit ihren*

fremden Sitten das eigene Land in Besitz genommen hatten» (Gauß, 2005, с. 82-83), – епітетами «яскравий» та «сильний» людський голос персоніфікується, завдяки чому йому приписується активна, діюча якість. Епітет «м'який баритон» підкреслює характеристику голосу.

«Nach dem traurigen deutschen Lied sang der kleine Chor, ehe er so rasch, wie er zusammengekommen war, wieder verschwand, noch ein lustiges polnisches, ein schwermütiges ruthenisches und ein dem deutschen in der Stimmung recht verwandt klingendes slowakisches Lied» (Gauß, 2005, с. 82-83) – настрій співаних пісень передається в переліченні з паралельною структурою, що створює ритмічний ефект.

Діалоги з діалектизмами або фіксація розмовної мови з її фонетичними особливостями та відхиленнями пояснюється медіазміною. Це також надає літературному репортажу інтонаційної достовірності: *«In Oberungarn sprach man, um es mit einem bekannten Satz zu sagen, auf den Schlössern Ungarisch, in den Städten Deutsch und auf dem Land Slowakisch. Die Zipser Städte trieben Handel mit aller Welt, im Inneren aber gaben sie sich ihr eigenes strenges Regiment, das die Gesellschaft nach den geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen von Zünften gliederte: Wer als »freyer Mann« der Zunft eines bestimmten Handwerks zugehören wollte, der mußte außer vielen Dingen, für deren Kenntniss oder Beachtung er selber verantwortlich war, auch »aus einem keuschen Ehebett erzeugt und geboren seyn«, worauf er naturgemäß weniger Einfluß hatte«»* (Gauß, 2005, с. 90). Водночас слід зазначити, що попри наявність діалектизмів, цитовані фрагменти подано так, що їхній зміст залишається зрозумілим навіть читачеві, для якого відповідний діалект не є знайомим.

Мовна специфіка діалекту може бути передана через опис його звучання: *«Ja, so hießen hier die Deutschen oder besser: die Mantaken, denn wir wurden gleich belehrt, daß die melodiose Sprache mit ihren dunklen Vokalen und weichen Konsonanten das reinste Mantakisch war»* (Gauß, 2005, с. 143), – виразна акустична характеристика функціонує як індекс культурної ідентичності.

Звучність у репортажі виявляється не тільки в передачі особливостей голосу чи манери говоріння, а й у описі звучання симфонічної музики, яку оповідач чує на вулиці:

«Aus vier Lautsprechern, die am Hauptplatz gegenüber dem Supermarkt an einem hohen Masten angebracht waren dröhnte in alle vier Himmelsrichtungen ein Orchesterkonzert der späten Romantik» (Gauß, 2005, с. 141), – опис музики, що лунає з чотирьох гучномовців у всі сторони світу, створює звукову панораму, яка охоплює простір репортажу. Створенню такого ефекту сприяють звукопис і контраст: «...über die leergefegten Straßen rauschte der breite Klang eines Orchesterstücks, für das die große Besetzung vonnöten war, alle Streicher und Bläser, dazu noch das Schlagwerk in voller Mannschafsstärke» (Gauß, 2005, с. 141), – потужний оркестровий звук («усі струнні й духові, до того ж ударні в повному складі») протиставляється порожнім вулицям. Опис наростаючого звучання додає динаміки і передає вже емоційний зміст.

Літературному репортажу притаманна суб'єктивність, яка виявляється в оцінних судженнях стосовно звучання музики:

«Über Einsiedel, fanden wir heraus, wurde von neun bis 17 Uhr klassische und romantische Musik ausgegossen nicht jener synthetische Müll, der bei uns aus den Kaufhäusern dringt und unsere Widerstandskräfte abschwächen soll, sondern Smetana, Dvorák und verwandte Tonmeister, die die Gemütskräfte stärken» (Gauß, 2005, с. 141), – можемо констатувати протиставлення двох типів музики, класичної, яка ніби «ллється», супроти сучасної музики з торгових центрів, яка маркується як «синтетичне сміття», і є не лише гіршою за якістю, але й навмисно призначена для «ослаблення сил опору». Позитивна конотація таких композиторів, як Сметана і Дворжак, і «споріднених майстрів звуку», які «зміцнюють сили розуму», створює естетичний контраст.

По-особливому привертає увагу поєднання звукових і візуальних образів:

«Wir standen unter der Musik, die über uns, über das Dorf hinwegschallte und waren versucht, die Landschaft, in die sie hinausdrang, mit einem Mal neu anzuschauen und in ihr das Erhabene der Musik zu sehen, wie wir umgekehrt das

Erhabene der Landschaft wiederum in der Musik zu hören meinten» (Gauß, 2005, с. 142), – уривок демонструє тісний зв'язок між музикою і пейзажем через взаємне відображення, музика, яка проникає в пейзаж, і пейзаж, у якому можна побачити піднесеність музики. Музика постає як всепроникна сила, що змінює сприйняття навколишнього середовища. Структура речень з паралелізмом, повторами та реципрокною метафорою⁴, коли два явища (музика та ландшафт) ототожнюються через взаємний обмін якостями, посилюють медитативний, майже синестезійний характер роздумів, що вкотре підкреслює продуктивність таких комбінацій.

Ефект звучання можуть посилювати ритмічні синтаксичні структури:

«Der Busfahrer, Mr Shah, stets grimmig und grollend, ein Mensch, der Türen ofnet und schließt und die leichteste Andeutung von Unfug lauthals erstickt, der manchmal flucht, wenn ihm ein Landrover den Weg abschneidet, und der nur aus seiner Funktion zu bestehen scheint, bis zu jenem Tag spät im August, als ein Staatsstreich versucht wurde und im Radio Marschmusik lief, als geschossen wurde in der Innenstadt und am Flughafen, als in Vierteln, die wir nie besuchten, Grauenhaftes geschah, als die Menschen, die wir Banyanis nannten, ausgeplündert und ihre Frauen vergewaltigt wurden. Seit jenem Tag im August fluchte und schimpfte Mr Shah nicht mehr, er verstummte hinter seinem Lenkrad, es wurde gemunkelt, er habe seinen Sohn oder gar seine ganze Familie verloren, aber wir trauten uns nicht, ihn darauf anzusprechen» (Trojanow, 2008, с. 14-15), – згадки про маршову музику з радіо чи постріли активують уявне слухове сприйняття, яке підсилює анафоричний повтор сполучника «als..., als..., als...», додаючи змісту наростаючої напруги, що обривається тишею: раптове мовчання персонажа після звичних лайок демонструє внутрішнє спустошення і створює різкий акустичний контраст, який посилює драматизм описаного досвіду.

⁴ Термін «реципрокна метафора» (лат. *metaphora reciproca*) походить від класифікації метафор, поданої Еразмом Роттердамським. Йдеться про метафори, в яких два поняття можуть взаємно заміщувати одне одного. У грецькій традиції такі метафори називалися «ἀκολούθαι» (букв. «супровідні», «наслідкові»). Цит. за: Goldmann, 2019, с. 100.

«Wer Bombay beschreiben will, muss einen literarischen Weg finden, diese dynamische Allgegenwart, diese Synkopen zwischen Hoffen und Verzweifeln, zwischen Fluchen und Frohlocken einzufangen» (Trojanow, 2008, с. 130), – через ритм, синкоповану побудову речень і чергування контрастних емоційних «між надією і розпачем, між прокльонами і тріумфом» передано динаміку міського простору.

Іноді в тексті експліцитно вказується на слухове сприйняття:

«Obwohl sich die Palmen im Wind wiegten, hatte sich ein bleierner Nebel auf den Tag gelegt. Es war, als hörte ich einen Ton, den ich zuvor nicht hatte wahrnehmen können, einen Ton der Trauer, der in dem Buch und in dem Land war, und nun auch in mir» (Trojanow, 2008, с. 174), – звук, який чує оповідач, постає як звук смутку. Попри відсутність чіткої ідентифікації його джерела чи акустичних характеристик, він наділений емоційним змістом і передає відчуття внутрішнього болю.

Аналіз акустичного виміру німецькомовних літературно-репортажних текстів засвідчив цілеспрямоване використання в них звукових елементів, інтегрованих у текст. Реалізація звучності здійснюється за допомогою описів звуків і шумів, ритмічних структур, звукових метафор, оноματοпеї. Особливу увагу слід приділити передачі прямої мови персонажів, оскільки вона часто супроводжується описом манери розмови та використанням діалектизмів, що додає тексту автентичності й глибини. Отже, виключно друкований текст також може «звучати», адже завдяки своїй медійності мова здатна власними вербальними засобами налагодити акустичний канал передачі, відкриваючи новий інтермедіальний рівень.

3.6. Інтермедіальний контакт фікційного та документального у літературному репортажі

Однією з ключових характеристик літературного репортажу є синтез фікційного й документального. Завдяки цій інтермедіальній властивості текст не лише передає факти, а й розширює їхнє тлумачення, пропонуючи глибше

розуміння дійсності. Факт і вигадка при цьому не існують в опозиції, а взаємодоповнюються. Процес трансформації реального досвіду в текст вимагає від авторів застосування різних стратегій подання інформації, які дозволять балансувати між точністю фактів і прагненням зробити матеріал захопливим та виразним. Їх можна виокремити в межах трьох категорій:

- структура тексту (текстовий фрейм);
- формальні ознаки;
- внутрішні характерні ознаки.

У межах текстового фрейму, який охоплює організацію тексту, включно з інформацією про назву, видавця, присвятами, анотацією, важливу роль відіграє пресигналізація, оскільки саме ця дискурсивна стратегія в репортажі та подібних до нього гібридних формах, де невизначеність у використанні назв типів текстів є особливо помітною (Müller, 1989, с. 87), має значення. Означивши текст як «літературний репортаж», автор дає зрозуміти, що реальні події у тексті будуть відображені з використанням художніх засобів. Так у збірці «Mit Sprache unterwegs. Literarische Reportagen», упорядкованій Манфредом Мюллером і Куртом Нойманном (Müller & Neumann, 2010), із передмовою Іллі Троянова, роботи різних авторів підпорядковані типу тексту «літературний репортаж», про що свідчить підзаголовок книги – «Literarische Reportagen», зазначений на обкладинці. Репортажі Джорджа Орвелла, як стверджує в епілозі до них Фолькер Ульріх, також належать до «англосаксонської традиції літературного репортажу» (Orwell, 2021, с. 108).

До формальних характеристик репортажу належать обсяг тексту, наявність ілюстрацій, фотографій та інших супутніх елементів. Як уже зазначалося, літературні репортажі нерідко містять фотографії, однією із функцій яких є підсилення документального виміру тексту. Це можуть бути як фотографії, створені заздалегідь із продуманою постановкою кадру, так і спонтанні знімки, отримані репортером безпосередньо під час події на місці її розвитку. Важливим ілюстративним елементом є також інтегрована у текст або наявна на форзаці географічна карта, яка полегшує читачеві сприйняття інформації про невідому

йому місцевість. Наявність у тексті карт і фотографій надає йому достовірності, підтверджуючи подану інформацію візуальними доказами.

Однак найбільш плідним з огляду на формування уявлення про дійсність через текстуальне вираження є аналіз граматичних та семантико-змістових ознак, макроструктури тексту, елементами якої є три глобальні за змістом рівні тексту:

- рівень безпосередньої присутності автора;
- рівень персонажів;
- документальний рівень.

Марліз Мюллер вважає, що для виокремлення ознак на внутрішньотекстовому рівні репортажу повинні бути знайдені уривки, які дають 1) зрозуміти присутність автора на місці події, 2) у яких представляються люди і є посилання на їхні висловлювання, 3) і в яких передається фонові довідкова інформація (Müller, 1989, с. 91).

Дослідження на рівні безпосередньої присутності залучає аналіз п'ятих піделементів: вимір простору, вимір досвіду, часовий вимір, акустичний вимір і сценічний репортажний вступ (Рис. 3.1).

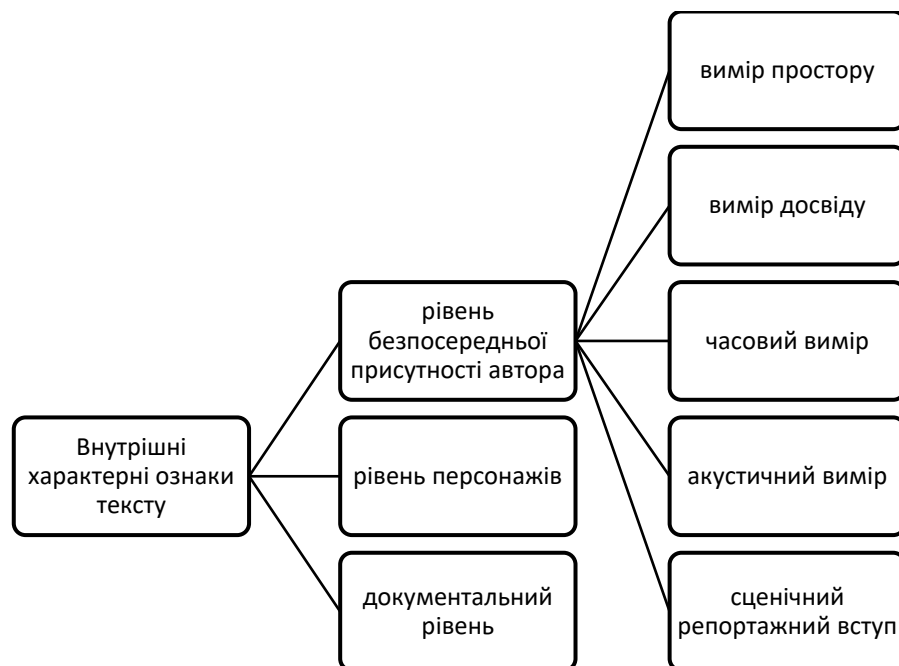


Рис. 3.1. Внутрішні характерні ознаки тексту

У літературно-репортажних текстах просторовий вимір часто формується через точний і детальний опис місця дії, що актуалізує поняття картографічності як одну з характерних рис цього типу письма. Для того, щоб читач міг помістити події в реальний простір, згадуються назви міст і вулиць, а також відомі пам'ятки.

«Die Gottschee ist ein Gebiet von 850 Quadratkilometern, das vom Fließchen Krka im Norden bis zum Fluß Kolpa im Süden reicht» (Gauß, 2001, с. 57),

«Es stand, zwölf Stockwerke hoch, zwischen der Ringstraße, die die Altstadt umrundete, und der Hlavná ulica, der Marktstraße, die in den Markt übergang, der kein viereckiger Platz war, sondern aus zwei Häuserzeilen bestand, zwischen denen sich über mehrere hundert Meter eine Fußgängerzone mit prächtigen Gebäuden erstreckte» (Gauß, 2006, с. 14), – точне зображення місця дії посилює документальність тексту, оскільки воно допомагає створити враження реальності та автентичності.

Вимір досвіду як маркер безпосередньої присутності сприяє відтворенню емоційного стану, психологічних переживань автора. Цей аспект має велике значення, оскільки саме через нього виявляється авторське «я» із суб'єктивними висловлюваннями, сприйняттями та оцінками. У цьому контексті важливим постає наратологічний вимір: спосіб розповіді, ракурс, фокус на сприйнятті подій з точки зору автора або очевидця. І. Троянов розпочинає збірку репортажів, розповідаючи власну передісторію, його досвід у таборі для біженців, який є релевантними для подальшого розуміння тексту:

«Geboren bin ich in Bulgarien. Aber schon mit sechs lernte ich die Fremde kennen. Seit jenem Tag, an dem ich mit Mutter und Vater in ein Lager kam, in dem in vielen unverständlichen Zungen gesprochen wurde, kann ich meiner Erinnerung vertrauen. Mit sechs wurde ich ins Unverständliche geworfen» (Trojanow, 2008, с. 7).

Форма першої особи множини «ми» та присвійний займенник «наш/а/і» підкреслюють приналежність автора до певної групи людей:

«Wir fahren stattdessen in den Norden. In eine Dürre hinein. Unser Entsetzen über die ausgemergelten Gestalten, die uns so verzweifelt anbetteln, als hinge ihr

Leben davon ab. Die unvergessliche Trauer von ausgetrockneten Flüssen. Im Jahr darauf bricht unser Bus im Schlamm des Mount-Elgon-National-parks zusammen. Johannes der Wiener macht sich auf zum einen Parktor, ich zum anderen» (Trojanow, 2008, с. 18).

У літературному репортажі простежується інтрагомодієгетична нарація (Schmid, 2014), при цьому обрана перспектива не обов'язково має пронизувати весь текст, іноді відбувається перехід до авторської оповідної перспективи із всезнаючим наратором у центрі (екстрагомодієгетична нарація), що реалізує принцип камери в репортажі та забезпечує багатогранність зображення ситуації.

Фігуральна перцептивна перспектива характерна і для літературного репортажу «*Davon war nie die Rede, das war nie im Gespräch...*» Мартіна Поллака (Pollack, 2010), що висвітлює проблему пам'яті 5000 убитих за часів націонал-соціалізму бургенландських ромів. Наратор є дієгетичним, описує побачене і почуте з точки зору «колишнього» Я, що відповідає четвертому типу наратора за теорією В. Шміда (Schmid, 2014, с. 129):

«*Wir betrachten die Taffel. Über uns geht das Fenster auf*» (Pollack, 2010, с. 189), – використання форми «ми» зумовлене тим, що наратор пізнає історію не лише самотужки, а й має, як він сам каже, «супровід»:

«*Mein Begleiter deutet auf eine gläserne Tafel an der Wand des niedrigen Gebeudes, sie sieht neu aus*» (Pollack, 2010, с. 188).

Призма, через яку дивиться на події наратор, відповідає його власній точці зору. Він достеменно не знає, чи все, що йому розповідають, є правдою, критично аналізує отриману інформацію:

«*Im letzten Krieg sind, laut Tafel, fünf Nussgraber zu Tode gekommen, Adolf, Johann, Josef, Karl, Pep. (Pepi? warum die Abkürzung?)*» (Pollack, 2010, с. 196).

Він ставить під сумнів достовірність почутих історій:

«*Ich weiß nicht, ob ich ihm glauben darf?*» (Pollack, 2010, с. 189);

і навіть свої припущення:

«*Vielleicht rede ich mir da etwas ein*» (Pollack, 2010, с. 210).

Запитання, на які автор не в змозі дати відповідь, покликані залучити і читача до активної участі у пошуках:

«Aber haben sie je eine Bestrafung der Schuldigen gefordert, unter denen sich auch viele ihrer Landsleute, Österreicher, befanden?» (Pollack, 2010, с. 212).

Обрана автором перспектива та її інтенсивність визначають ступінь присутності репортера у тексті, а також – рівень залученості читача до процесу співтворення сенсів. Через відкриті питання, сумніви та припущення наратив набуває інтерактивного характеру, у якому читач стає учасником інтерпретації. Варто врахувати, що інтенції автора істотно впливають на вибір наративного ракурсу та стратегії репрезентації дійсності, що зумовлює поділ літературного репортажу на соціальний, який покликаний критикувати суспільний лад, і тревелог, що представляє враження репортера від подорожі.

Можна констатувати, що вимір досвіду означений високим ступенем суб'єктивності завдяки описам власних спогадів і настроїв, а отже, є маркером фікційності в літературно-репортажному тексті. У такому разі «фікційність» слід розуміти не як вигадку чи фантазію, а як суб'єктивну інтерпретацію реальних подій через призму власного досвіду автора.

Окрім просторової орієнтації, важливу роль відіграє також орієнтація в часі подій, тому літературний репортаж зазвичай використовує хронологічну оповідь, де час або дата вказуються в минулому (здебільшого *Präteritum*) або теперішньому (*Präsens*) часі, а конкретизацію забезпечують обставини часу, наприклад, «jetzt», «spät am Vormittag», «vor kurzem», «nach kaum einer Minute» «am nächsten Morgen», «schon», а також дані про точний час і дату:

«Nach ein paar Minuten schneuzten sie sich, entzündeten ein Grablicht, schlugen das Kreuz und verließen so überstürzt, wie sie gekommen waren, den Friedhof, der Wagen reversierte mit aufheulendem Motor und sauste in Richtung Mozelj zurück» (Gauß, 2001, с. 56),

«Dieses Mal trafen wir uns im Café Bosna, und Dievad zeigte uns einen Nachmittag lang seine Stadt» (Gauß, 2001, с. 39),

«*Allerdings war es jetzt Vormittag und nicht Abend, was womöglich den Eindruck des Bizarren verstärkte*» (Gauß, 2001, с. 205).

Зазначені засоби вираження часу підтверджують безпосередню присутність репортера на місці подій, виконуючи документальну функцію. Вони також сприяють точному хронологічному впорядкуванню подій для читача, забезпечуючи детальне розуміння часових координат.

Присутність автора на місці подій підтверджується також відтворенням звуків. Як засвідчує аналіз медійних властивостей, звучність як медійний феномен посідає помітне місце в літературно-репортажних текстах і слугує важливим засобом емоційного впливу та просторової актуалізації. Її ефект досягається, зокрема, через відтворення фонових звуків:

«*Die Insel ist vierzehn Kilometer lang, vier Kilometer breit und friedlich wie ein Naturpark. Frösche quaken eifrig, Vögel singen vergnügt, und zu beiden Seiten der Piste, die durch die Längsseite der Insel schneidet, wachsen Weiden, in gebührendem Abstand voneinander*» (Trojanow, 2008, с. 210), – опис природи в поєднанні з акустичними деталями (кумканням жаб і співом птахів) створює ефект гармонії і оживляє простір.

Діалоги з діалектизмами або фіксація розмовної мови з її фонетичними особливостями та відхиленнями також надають літературному репортажу інтонаційної достовірності: «*Warum das so war? Einfach, weil »ich die Bolitich all gutt gewissen hab«*», «*»Ich frog Eich: zu wos?«*» (Gauß, 2005, с. 199), – репліки подані у тексті в лапках, що підкреслює їхній статус прямої мови та водночас акцентує на збереженні індивідуального голосу персонажа.

Акустичний вимір передає алітерація та ритмічний малюнок, підсилюючи ефект присутності та достовірності, оскільки допомагають відтворити звуки, що характерні для конкретного місця чи ситуації. У процесі аналізу таких фрагментів ключовим стає не питання «Що саме було сказано?», а «Як це звучало?», що зумовлює часте акцентування на манері мовлення, інтонації та тембрі голосу:

«*Der Lehrer läuft rot an, er schreit. Er scheint der festen Überzeugung zu sein, unser Lebensglück hänge von der Kenntnis der deutschen Hymne ab*» (Trojanow, 2008, с. 14), – крик, шепіт, інтонація мають визначальну роль.

Акустичне тло функціонує у тісній взаємодії з візуальним образом. Слухові враження автора, зафіксовані в тексті, доповнюють цілісне сприйняття простору й стимулюють виникнення відповідних асоціацій у читача. Це свідчить про те, що взаємодія вже згаданих медійних властивостей формує характерні ознаки літературно-репортажного тексту, зокрема в контексті його документальності.

Останнім елементом цього рівня безпосередньої присутності є сценічний репортажний вступ. Його функція – спонтанно перенести читача на місце події. Вступ до репортажу може містити опис місцевості та імена людей:

«*Lavington Green. Passion Fruit. Riverside Drive. Pineapple. Westlands. Mango. Der Morgen kalt auf hoher Ebene. Spring Valley. Neben der Tankstelle aufgereiht orangefarbene Kleinbusse der Firma Private Safaris*» (Trojanow, 2008, с. 13), – односкладні речення на початку репортажу, які, хоч і не виражають логічної комбінації, характеризують місце, про яке далі буде йти мова в частині «*Szenen aus der Savanne der Jugend*» репортажу про Африку І. Троянова.

Ілюстративним є вступ до літературного репортажу «*Von Hopgarten nach Smolník – Unterwegs in Zips*» (Gauß, 2005, с. 79-146). Читач з перших рядків переноситься у будинок, де «панувала піднесена атмосфера»:

«*Im Haus Familie Kozák herrschte ausgelassene Stimmung. Am Vortag war die Nachbarin gestorben, in ihrem Bett, das sie schon ein paar Jahre nicht mehr hatte verlassen können und aus dem sie oft den Herrgott anrief, er möge sie doch in Hopgarten Nr. 77, Gemeinde Chmel'nica, Bezirk Stará Ľubovňa, nicht vergessen, sondern zu den Ihren heimholen*» (Gauß, 2005, с. 79-146), – день перед тим померла сусідка цієї родини, яка довший час була прикутою до ліжка і «просила Бога не забути її», яка проживає за адресою «Hopgarten Nr. 77, Gemeinde Chmel'nica, Bezirk Stará Ľubovňa». Цей уривок ілюструє одну з характерних рис вступу в літературному репортажі: представлення персонажів із їхніми іменами, а також

передачу суб'єктивного враження автора щодо атмосфери в домі, тобто поєднує фактографічну основу (реальні імена та адреси) із суб'єктивною перспективою.

Аналіз рівня персонажів у літературному репортажі засвідчив, що відтворення висловлювань персонажів сприяє підвищенню його об'єктивності. Тип вторинної нарації при цьому варіюється. Персонажі розповідають про події, які самі пережили, а в центрі такої оповіді – приватна історія та власний досвід. Або оповідь ґрунтується на тому, що їм самим довелося лише почути

Під час переказу почутого автор не оминає увагою і те, як саме про це розповідають, описує поведінку, міміку, інтонацію, манеру оповіді:

«...*manchmal hält er kurz inne, um sich ein Detail zu erinnern, um das richtige Wort zu finden*» (Pollack, 2010, с. 189),

«*Henryk nickt*» (Pollack, 2010, с. 189),

«*Er verzieht unwillig das Gesicht. Er macht einen Schluck aus der Dose*» (Pollack, 2010, с. 189).

Ще одним способом передачі слів інших осіб є використання непрямої мови, в тому числі форми кон'юнктиву (Konjunktiv I):

«*Er sei froh, dass die Tafel angebracht wurde*» (Pollack, 2010, с. 193),

«*Er persönlich hätte kein Problem mit einer solchen Tafel, versichert Heinz-Peter Krammer. Er glaube auch nicht, dass es innerhalb der Gemeinde dagegen großen Widerstand geben würde*» (Pollack, 2010, с. 204),

«*Was ihn betreffe, hätte er nichts einzuwenden gegen eine Tafel oder einen Stein für die ermordeten Zigeuner*» (Pollack, 2010, с. 210).

А використання модального дієслова *sollen* у суб'єктивному значенні для відтворення сказаного іншими додає інформації скептицизму:

«*Auf der Pyramide soll die ganze Geschichte erklärt werden, Europa-Österreich-Burgenland-Kemetten, auf einer der Tafel sollen die Roma Erwähnung finden*» (Pollack, 2010, с. 199), – здається, сам автор сумнівається в реалізації проєкту, про який розповідає Йозеф Нусграбер, – піраміди пам'яті, де мали б серед інших бути вшановані закатовані до смерті бургенландські роми.

Оскільки літературний репортаж, попри його численні літературні ознаки, має значну претензію на фактографічність, аналізовані тексти супроводжуються довідковою інформацією. На цьому рівні можна констатувати прагнення авторів інтегрувати фактичний матеріал у текст так, щоб читач міг зрозуміти його без особливих зусиль. Так автори звертаються до історичних студій, результати яких лаконічно підсумовують у власному тексті:

«Die deutsche Historikerin Ruth Kibelka, die nicht nur bedeutende Studien über die gemeinsame Geschichte von Deutschen und Litauern vorgelegt, sondern leidenschaftlich auch viele Wolfskinder bei ihrer Suche nach der Wahrheit und ihren Familien unterstützt hat, ist zum Ergebnis gekommen, daß jene, die ein streunendes Kind gleich welcher Nationalität adoptieren wollten, dies beim Kreisamt gewissermaßen mit einem Federstrich vollziehen lassen konnten. So sind die Kinder, aus denen Erwachsene wurden, vom Suchdienst des Roten Kreuzes stets unter Namen gesucht worden, die sie nicht mehr hatten und die in keinem amtlichen Dokument aufschienen» (Gauß, 2005, с. 16).

Часто вказано роки, якими датовано документи:

«Mitte der Fünfzigerjahre lebten offenbar wieder zwei Familien in der Ortschaft, denn im Bericht über die Ereignisse 1945 bis 1956 in der Gemeinde Goberling, erstellt im Jahre 1956 für die Bezirkshauptmannschaft Oberwart, schrieb der Bürgermeister: «1955 gelang es, die letzten zwei Zigeunerfamilien aus Goberling wegzubringen»» (Pollack, 2010, с. 196).

Як слушно зазначає М. Мюллер, специфічним для цього типу тексту на документальному рівні є не так те, що в ньому наявні реальні докази та факти, а те, як їх вплетено у текстову канву. Репортажі повинні не тільки інформувати, але й подавати факти в зручній для читача формі (Müller, 1986, с. 157), щоб уникнути перевантаження великим обсягом цифр, документів та історичної довідкової інформації.

Отже, докуфікація дозволяє автору літературного репортажу інтегрувати документальні факти з вигаданими або інтерпретованими елементами, що сприяє глибшому розкриттю теми: документальне може додавати певну

умовність і відносність фікційному елементу, водночас фікційне може увиразнювати чи інтерпретувати документальні аспекти. Враховуючи це, протиставлення фікційного і документального стає не тільки недоречним, але й позбавляє аналіз повноти. Встановлення способів конструювання реальності в межах літературного репортажу засвідчує, що для нього як концептуального тексту характерне прагнення досягти чогось більшого, ніж просто відтворення ситуацій, а саме запропонувати глибший аналіз, стимулювати рефлексію та формувати нові підходи до розуміння і переосмислення подій.

Висновки до розділу III

Аналіз медійних властивостей літературно-репортажного тексту засвідчив, що інтеграція медійних одиниць розширює комунікативний потенціал тексту, поглиблює рівень його сприйняття та сприяє формуванню багатогранного досвіду читача. Така взаємодія вербального з візуальним, картографічним або акустичним компонентами збагачує наративну структуру, оновлює форми репрезентації дійсності, що особливо актуально в умовах сучасного, насиченого багатоканальним сприйняттям, медіасередовища.

У цьому контексті інтермедіальність утвердилася як релевантна аналітична категорія та продуктивна дослідницька парадигма для дослідження фотографічності, картографічності та звучності. Встановлено, що літературний репортаж, з його журналістськими та літературними характеристиками, відкритий для обох проявів фотографії.

На прикладі репортажів «Einbruch der Wirklichkeit» Навіда Кермані та «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland» Карла-Маркуса Гауса продемонстровано різну інтенсивність інтеграції фотографій у текстову структуру. Коли в першому тексті фоторяд є розгорнутим і складається з 12 зображень, що надає візуальному рівню оповіді динаміки й багатоплановості, то текст К.-М. Гауса обмежується двома світлинами, які формують більш статичний

візуальний рівень і водночас стимулюють читача до їхньої інтерпретації у вертикальному вимірі.

У структурі літературного репортажу фотографія набуває статусу повноцінного комунікативного елемента, що, окрім ілюстративної функції, здатен вибудовувати власну наративну лінію, формувати додаткові семантичні рівні й активізувати рецептивні стратегії читача.

Фотографія з'являється у тексті і через здатність вербального медіума передавати та трансформувати візуальні образи. Літературно-репортажний текст у такому випадку може артикулювати зміст візуального медіума, що дозволяє виділити ключові смислові акценти, відмовившись від інших деталей задля збереження цілісності наративу. Водночас йому властива транспозиція, що у цьому випадку передбачає форму письма, у якій опис набуває «фотографічних ознак», тобто йдеться про мовне відтворення, яке використовує фотографічні техніки. Така вербалізована фотографічність формує ефект зорової фіксації та надає описам достовірності, навіть коли безпосередні візуальні матеріали відсутні.

Візуальність літературного репортажу посилюють інтегровані в нього або надруковані на форзаці чи нахзаці книги внутрішні карти, які сприяють поглибленню розуміння матеріалу, дозволяючи відчутти масштаб і локалізацію описаних подій. Значну роль у тексті відіграє процес мовного конструювання простору, у межах якого мова виконує функцію своєрідного картографування місцевості, сприяючи формуванню зовнішніх когнітивних карт текстового світу. Аналіз референційних систем літературного репортажу «Der Wald der Geschichte – In der Gottschee» К.-М. Гауса дозволив простежити послідовну реалізацію просторових структур у межах одного наративу, а також визначити їхні функціональні властивості, зокрема створення площини, яка поєднує реальні географічні координати на горизонтальному рівні з символічними значеннями, розкриваючи глибокі шари історичної пам'яті та ідентичності.

Аудіальний вимір літературно-репортажних текстів твориться через використання звукових елементів, що створюють враження, ніби читач фактично

чує чи відчуває звуки, описані в тексті. Звучність може проявлятися через описи звуків і шумів, звукові ефекти, ритмічну структуру (повторення, рими, алітерації), звукові метафори, онomatопеї, а також діалоги. До цього також належать елементи розмовної мови, які хоч і не належать до смислорозрізняювального коду, проте мають потенційну інформаційну цінність (гучність, висота, ритм, інтенсивність голосу та діалектне забарвлення). Цілеспрямоване застосування звукових елементів у тексті розширює спектр читацького сприйняття та дозволяє відчути атмосферу описаних подій.

Як інтермедіальне явище розглядається докуфікційність, яка дає змогу автору поєднувати документальні факти з вигаданими або інтерпретованими елементами, що сприяє глибшому розкриттю теми та формує емоційно насичений наратив. Тому доцільно було встановити, які стратегії використовує автор для конструювання реальності. Для цього було здійснено аналіз у межах трьох категорій: структури тексту, формальних ознак і внутрішніх характерних елементів (рівень безпосередньої присутності, рівень персонажів, документальний рівень). Отримані результати свідчать про те, що суттєва документальність у літературному репортажі реалізується через художній стиль оповіді. Органічна взаємодія документального та фікційного компонентів у літературному репортажі зумовлена передусім його медійною природою, що проявляється в багатоканальному способі передачі інформації. Інтермедіальний зв'язок вербальних текстів із візуальними образами та звуковими елементами постає як одна з ключових ознак цього типу тексту, що увиразнює зокрема його докуфікційний характер і робить літературний репортаж живим та актуальним медійним явищем в умовах сучасних медіатрансформацій.

Такі автори, як Карл-Маркус Гаус, Мартін Поллак, Ілля Троянов, Навід Кермані, репрезентують сучасний літературний репортаж у німецькомовному просторі, роблять вагомий внесок у розширення медійних властивостей цього типу тексту, формуючи репортажну літературу новітнього зразка. Інтеграція у вербальний наратив інших медійних одиниць є доречною і з огляду на тематику текстів, що часто охоплюють складні соціальні, культурні та політичні

проблеми. За таких умов медійна поліфонія формує цілісну й багатовимірну картину досліджуваної реальності, у якій документальність органічно переплітається з художнім вираженням.

РОЗДІЛ IV. ТЕКСТ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПОЄДНАННЯ: МУЛЬТИМЕДІЙНІ ФОРМИ РЕПОРТАЖНОГО ПИСЬМА

Наростаюча «мультимедійна революція» та домінування цифрових форматів в сучасному світі впливають на способи сприйняття та продукування літературних текстів і зумовлюють появу нових зразків, зокрема у цифровому просторі. Причиною цього є активне використання мобільних пристроїв, які відкривають широкі можливості для інтеграції різних медіа: відео, аудіо, інтерактивної графіки, – безпосередньо у структуру тексту. Тому слушним видається підхід Улли Фікс, яка пропонує «відштовхуватися від фактичного розчинення лінгвістичного тексту в мультимедійному і відповідно налаштувати інструменти дослідження» (Fix, 2001, с. 115). Не менш переконливим є й твердження Ульріха Шмітца про те, що «чисте письмо без мультимодальних вкраплень зустрічається відносно (не абсолютно) все рідше і рідше» (Schmitz, 2016, с. 329). Ці міркування підтверджуються також аналізом друкованих літературних репортажів, у яких медійність поступово формує одну з визначальних рис цього типу тексту.

У контексті розвитку мультимедійних форматів і зростання ролі візуальних комунікативних засобів трансформується й загальне уявлення про репортажний текст, який нині може активно залучати мальоване зображення, породжуючи нову форму вираження – комікс-репортаж. Паралельно з цим дедалі більшої популярності набуває й цифровий репортаж – форма, що функціонує безпосередньо в онлайн-просторі та поєднує текст із відео, фотографією, графіками й інтерактивними елементами. Мережа Інтернет, наявність чисельних платформ із широким спектром функцій, різноманітних інтерфейсів роблять цифровий простір сприятливим середовищем для існування такого типу тексту. Комбінація медійних одиниць робить новітній репортаж конкурентоспроможним у цифровому просторі, у якому сучасна людина проводить значну частину свого часу. Репортажні тексти, адаптовані до її вимог і звичок, здатні викликати інтерес і заохочувати до читання.

4.1. Комікс-репортажі: світ крізь призму графічного сторітелінгу

Сучасний репортаж виходить за межі традиційного письмового формату та набуває нових форм у поєднанні різних медіа. Одним із його видів є гібридизація репортажу і коміксу (англ. comics, множина від comic – комедійний, комічний, смішний), графічно-оповідного жанру, у якому поєднано малярство (карикатуру, послідовність малюнків) і літературу (короткі тексти у вигляді «мовної бульки» чи «хмарки») (Савчук, 2014). Яскраві малюнки із короткими текстовими вкрапленнями вже понад сто років захоплюють читачів вдалим поєднанням тексту та зображення. Доступність, наративна гнучкість та візуальна виразність – ключові рушії розвитку цього жанру, які роблять його сприятливим до різного роду трансформації.

Комікс-репортаж – жанр, що поєднує журналістику, літературу й візуальне мистецтво. Його засновником вважають мальтійсько-американського мультиплікатора й журналіста Джо Сакко, який своїми комікс-репортажами про війни в колишній Югославії та Ізраїлі зробив суттєвий внесок у розвиток коміксової журналістики. Сакко, характеризуючи власний підхід до журналістики, підкреслює її суб'єктивний характер: «Мій журналізм – суб'єктивний. Я проводжу свої дослідження, коли щось застає мене зненацька, як удар в живіт» (Kedves, 2010). Він не претендує на об'єктивність. Так, зокрема, у своїй книзі про Палестину ставить собі завдання продемонструвати світу часто не почуті думки. У тексті простежується як дослідницький підхід автора, так і відвертість щодо меж достовірності. Він прямо вказує на власні сумніви або ж на місця, де свідчення очевидців суперечать одне одному. Читач отримує багатогранну, але неоднозначну інтерпретацію, яка актуалізує епістемологічне питання: що є правдою і чи можлива вона взагалі? Це повертає нас до роздумів про гібридну докуфікційність як одну з ключових властивостей літературного репортажу. Для створення ілюстрованих репортажів також необхідні ґрунтовні, довготривалі дослідження, які ґрунтуються на авторському баченні й

враховують ефект «парадоксу спостерігача» – реакцію учасників подій на присутність репортера та сам факт фіксації дійсності.

Значна суб'єктивність, притаманна комікс-репортажу, попри його посилення на реальні історії (Hillenbach, 2012, с. 162), часто слугує підставою для критики та ставить під сумнів відповідність цього жанру стандартам журналістської достовірності. Джо Сакко визнає, що малюнок відображає індивідуальне бачення, але не вважає мальовані репортажі такими, що виходять за межі журналістської сфери: «Я не вважаю, що це виключає мальований репортаж із царини журналістики. Гадаю, цілком можливо прагнути точності в межах суб'єктивної рамки мальованого твору. Інакше кажучи, факти (вантажівка з ув'язненими їхала дорогою) і суб'єктивність (те, як зображено цю сцену) не є взаємовиключними. Особисто я приймаю наслідки суб'єктивного репортажу й волію їх підкреслювати» (Sacco, 2012, с. XIII), – у цьому випадку якість визначається не абсолютною об'єктивністю, а оптимальним поєднанням обох аспектів. Така гібридність, поряд із різноманітністю змістових акцентів, є однією із причин існування численних термінів, що по-різному позначають одне й те саме явище або однаково застосовуються до різних феноменів, ускладнюючи їх точну класифікацію. Аугусто Пайм згадує такі форми, як «науково-популярні комікси», «графічна журналістика» із «графічними репортажами», «малюнки до репортажу», «документальні комікси», «політичні комікси», «графічні романи» (Graphic Novels), «історичні комікси» та ін. (Paim, 2022, с. 88). Він пояснює, за яких умов комікс можна віднести до жанру комікс-репортажу, чітко виокремлюючи критерії, які підтверджують його приналежність до цієї категорії: вказівка в паратексті, автор із журналістським досвідом, дослідження безпосередньо на місці подій, проведення особистих інтерв'ю, а також позиція репортера як свідка, а не як головного героя. Важливою ознакою є наявність детальної документації процесу створення у вступі або післямові. Водночас фікціоналізація та надмірна драматизація сюжету кваліфікуються як небажані характеристики (Paim, 2022, с. 124-150).

Допоки точаться дискусії стосовно права називати такі малюнки репортажами, комікс-репортаж продовжує завойовувати читацьку аудиторію. Його присутність є помітною й у німецькомовному просторі, де з'являється дедалі більше прикладів коміксів на документальну тематику, що репрезентують історичні й сучасні події. До них належать «Kawergosk 5 Sterne» Райнгарда Кляйнста (Reinhard Kleist), «Kriegszeiten: Eine grafische Reportage über Soldaten, Politiker und Opfer in Afghanistan» журналіста Давіда Шравена (David Schraven) й художника Вінцента Бурмайстера (Vincent Burmeister), «Der freie Platz» з текстом Аугусто Пайма і малюнками Марліна ван Суста (Marlin van Soest), «Liebe deinen Nächsten: Auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius» Петера Айкмаєра (Peter Eickmeyer), Габі фон Борстель (Gaby von Borstel), «Games – auf den Spuren der Flüchtenden aus Afghanistan» Патріка Обергольцера (Patrick Oberholzer), «Das Schimmern der See» Адріана Пурвізе (Adrian Pourviseh) та ін. У цьому контексті варто враховувати і перекладені німецькою зразки, які формують ширше уявлення про специфіку комікс-репортажів і впливають на розвиток локальної комікс-культури. Серед них – вже згадана «Palästina» Джо Сакко, «Dem Krieg entronnen: Begegnungen mit Syrern auf der Flucht» Олівера Куглера (Olivier Kugler), а ще – збірка італійського художника коміксів Ігорта (Igor) «Berichte aus der Ukraine: Tagebuch einer Invasion» (2022), присвячені подіям в Україні за часів Радянського союзу та на час повномасштабного вторгнення Росії в Україну в 2022 році. Їхня поява засвідчує відкритість німецькомовного культурного простору до інтернаціонального досвіду та сприяє жанровій динаміці. Тематика цих робіт стосується війни, політичних конфліктів, міграції, соціальних криз, особистих історій та пошуків ідентичності в умовах глобальних змін, що вказує на прагнення висвітлювати складні суспільні явища в унікальній інтермедіальній формі.

Причиною популярності комікс-репортажів є не тільки здатність доступно пояснювати складні ситуації, а й наявність у них характерних для цього формату виражальних засобів: панелей, просторово організованої послідовності кадрів, інтервалів між ними, мовних хмарок, звуконаслідування та мультикодовості, яка

виявляється у тісній взаємодії вербального й візуального компонентів під час передачі змісту. До цього додається й опора на реальну історію, що є ознакою журналістського дискурсу. Це робить комікс-репортаж одночасно аналітичним і емоційно виразним жанром, який балансує між документальністю та авторською інтерпретацією, і засвідчує перехід до нової форми медійної гібридності, означеної тісною взаємодією різних комунікативних каналів та семіотичних систем у межах єдиного наративного цілого.

У контексті цієї гібридності особливого значення набуває візуальний компонент, який через медіум малюнку стає невід’ємною складовою наративу (Гудошник, 2020) комікс-репортажу, де візуальний і вербальний медіа функціонують як медіакомбінація. Композиція, ракурс, фокусування на деталях (міміці, жестах, фактурі простору), рівень деталізації є, зокрема, індикаторами авторського підходу до репрезентації реальності. Емоційності комікс-репортажу можуть надавати гіпербола, наближення, спотворення рис (Додаток Д, Рис. Д.1.). Варто звернути увагу й на кольорову гаму, яка також виконує семіотичну функцію: монохромні колірні рішення часто вказують на серйозність або ретроспективність подій (див. Додаток Д, Рис. Д.2., Рис. Д.3., де у фреймах зображено людей, які живуть у таборі, а мовні хмари містять їхні короткі висловлювання й спогади; ці сторінки обмежуються бежевими, сірими, чорними кольорами, що робить акцент на змісті, а не на декоративності, посилює атмосферу вразливості й невизначеності). Навпаки – контрастні чи деформовані кольори можуть бути ознакою емоційного навантаження, напруження (Додаток Д, Рис. Д.4.). У комікс-репортажах часто фігурує ширший простір дії. Завдяки візуалізації ландшафтів (Додаток Д, Рис. Д.5.), інтер’єрів (Додаток Д, Рис. Д.6.), а також відтворенню міміки та жестів (Додаток Д, Рис. Д.7., Рис. Д.8.) вдається детальніше презентувати читачеві місце дії й наблизити до нього героїв.

На сприйняття змісту впливає й просторова організація зображень на сторінці. Окремі кадри, які розміщені в певному порядку, – це блоки текстового простору, які належать до визначальних ознак коміксів: «зазвичай такі блоки мають прямокутні межі, хоча можуть бути будь-якої форми або навіть не мати

меж взагалі» (Івасишин, 2019, с. 65), їх також називають «панелями». «фреймами» або «боксами» (Видавництво «РМ», 2018). Ця організація не є суто формальною, оскільки виконує також смислотворчу функцію: кадрування, форма й розмір панелей вказують на послідовність подій і задають ритм оповіді. Великі панелі сповільнюють темп (Додаток Д, Рис. Д.9., Рис. Д.10.), тоді як дрібні передають динаміку або фрагментарність досвіду (Додаток Д, Рис. Д.11.). У деяких випадках структура наративу стає нелінійною: з'являються розриви, візуальні нашарування та зіткнення, що візуально відтворюють відчуття хаотичності. Просторовий монтаж у комікс-репортажах демонструє кінематографічну логіку, яка фокусує увагу читача на ключових моментах події.

Важливу роль у візуальному сприйнятті відіграє й графічний текст, що інтегрується в зображення у вигляді діалогів чи пояснень, створюючи багаторівневу взаємодію між вербальним і невербальним контентом. Особливого значення набуває типографічне оформлення. Шрифти можуть варіюватися залежно від тону розмови, емоційного стану персонажа чи рівня напруги в ситуації. Наприклад, жирний шрифт, великі літери, підкреслення або різка геометрія можуть сигналізувати про наголошення на чомусь або крик (Додаток Д, Рис. Д.12.), тоді як дрібний курсив чи хвиляста лінія тексту – про невпевненість, біль, втому. Відтворення багатомовного середовища можливе через використання символів або літер інших мов (Додаток Д, Рис. Д.14.), що є прикладом інтерлінгвального включення. Навіть коли читач не володіє відповідною мовою, візуальна присутність іншої абетки вказує на інакшість – аспект, який часто супроводжує тему вимушеної міграції.

Ще однією формою візуальної організації тексту є мовні хмари та наративні блоки. Їхня форма (прямокутна, округла, зубчаста), спосіб розміщення, зв'язок з персонажами передають характер комунікації, її джерело та настрій. Наприклад, «групове мовлення» візуалізується у формі однієї мовної хмари з кількома хвостиками/пойнтерами (Видавництво «РМ», 2018), спрямованими до різних персонажів, що свідчить про одночасне висловлювання (Додаток Д, Рис. Д.15.).

Документальний рівень комікс-репортажів посилюють неавторські або вторинні візуальні матеріали. Так, на сторінках «Kawergosk 5 Sterne» Р. Кляйнста з'являються відтворені малюнки дітей із табору для біженців, які іноді супроводжуються авторськими коментарями, що пояснюють зображене (Додаток Д, Рис. Д.15., Рис. Д.16.). Окрім підсилення документального виміру, автентичний візуальний артефакт у просторі мальованого наративу виконує низку інших функцій, а саме – розширює спектр медійних каналів і надає тексту емоційності, адже малюнок дитини стає прямим візуальним свідченням, що має силу впливу на читача через свою безпосередність. Автори можуть звертатися й до власних ескізів. Р. Кляйнст поряд із кольоровими фреймами подає намальовані лише олівцем власні малюнки (Додаток Д, Рис. Д.17.).

Цікавим для інтермедіального аналізу видається випадок, коли в комікс-репортажі зображено епізоди перегляду автором відео, яке зняв один із свідків подій, після чого послідовність панелей відтворює кадри з цього відео (Додаток Д, Рис. Д.18.). У такому візуальному переході від репортера як персонажа до погляду «зсередини» відео відбувається трансформація медіаструктури, за якого комікс імітує естетику іншого медіума. Аналогічний принцип застосовується до карти, яка, хоча й подана у спрощеному вигляді, є репрезентативною для розуміння (Додаток Д, Рис. Д.19., Рис. Д.20.), чи діаграмами (Додаток Д, Рис. Д.21.).

На останній сторінці «Kawergosk 5 Sterne» замість традиційного мальованого зображення є фотографія (Додаток Д, Рис. Д.22.), на яку накладено коміксні наративні блоки. Такий візуальний прийом створює ефект гібридності між документальним і художнім шаром репрезентації. З одного боку, фотографія функціонує як реальний візуальний артефакт, що засвідчує наявність табору для біженців із наметами, які читач бачив намальованими на попередніх сторінках; з іншого – доданий у коміксному форматі текст надає їй суб'єктивного або інтерпретаційного виміру. У такий спосіб комікс-репортаж демонструє медійну проникність між візуальними кодами й тематизує поняття документальності через інтермедіальний синтез між фотографічним і мальованим медіумом.

Хоч комікси належать до візуально домінантних форм, їхню іншу медійну ознаку формує аудіальний аспект – передача діалогів, звуків, атмосфери через графічні засоби. Звучність передана, що характерно для коміксів, здебільшого за допомогою ономотопеї – графічного зображення звуків, наприклад, *grrrrr, bang, zap, peng, srrrrr, poc, tweeee, boom, broar* (Додаток Д, Рис. Д.23., Рис. Д.24., Рис. Д.25.). Ефект посилюють дизайн шрифтів, форми й контури букв, розташування у просторі кадру, масштаб, колір, деформація шрифту. Всі ці чинники сигналізують про гучність, характер, тривалість і джерело звуку. Так, наприклад, звук вибуху часто передається великим розірваним шрифтом, тоді як шепіт – хвилястими літерами чи хвилястим хвостиком хмари на тлі кадру. Гучний звук може відображати текст, що виходить за межі кадру, або ж зубчаста форма мовної хмари чи хмара у формі вибуху. Такі візуальні прийоми застосовуються також для репрезентації технічно ретрансльованого голосу, наприклад, повідомлень, переданих через рацію або мікрофон (Додаток Д, Рис. Д.23.).

Не менш важливим елементом є передача фонових звуків. У комікс-репортажі, зосередженому на реальних подіях, часто відтворюють шум міста, сирени, звук транспорту, постріли або вибухи, які зазвичай позиціонуються на задньому плані кадру. У деяких випадках ці звуки зображуються як візуальна текстура, що «нашаровується» на основний зоровий образ, створюючи ефект акустичного тиску (Додаток Д, Рис. Д.26.). Комікс-репортаж уможлиблює й візуалізацію тиші: мовчазні панелі, відсутність тексту, зображення персонажів, зосереджені виключно на міміці – усе це створює ритмічну паузу, що може вказувати на напругу, тривогу, осмислення подій чи очікування.

Значно розширює медійність комікс-репортажу наявність інших знакових систем. Зокрема, ноти символізують спів або звучання музики, а зображення мікрофона, гучномовця, навушників чи іншої звукової техніки виступають як візуальні маркери аудіального компоненту. Прикладом є кадр із комікс-репортажу, де зображено салон автомобіля. Водій запитує знімальну групу, чи не заважає їм музика, і на тому ж кадрі видно радіо, а поряд – хмарка з текстом пісні «Last Christmas I gave you my heart...», яка, ймовірно, «зазвучить» у

свідомості читача (Додаток Д, Рис. Д.13.). У цьому випадку відтворюється не лише факт звучання, а й фрагмент аудіального контенту (уривок пісні), що підсилює відчуття реального середовища.

Отже, аудіальний вимір у комікс-репортажі постає як складна система візуально-кодованих звукових ефектів. Він розширює семіотичний простір тексту і створює багаторівневу рецепцію: читач не лише «бачить», а й «чує» через уяву. Це також ілюструє перформативну функцію медіума, коли графічні елементи стають засобами символічного відтворення звуку, активуючи слухове сприйняття, хоча медіум залишається візуальним.

Завдяки поєднанню візуальних, вербальних і звукових кодів, комікс-репортаж постає як синтетичний медіаформат, споріднений з мультимедійними практиками сучасної журналістики. Зацікавленість ним вказує на зміну медіаспоживання, коли складні історичні та соціальні події подаються у формах, що поєднують текст і зображення для емоційнішого й доступнішого сприйняття. Коміксова журналістика пропонує ще один варіант рефлексивного погляду на наше суспільство. Роботи художників, які подорожують до кризових регіонів і записують свої репортажі в комікс-формі, сприяють ґрунтовному осмисленню генерації знань у нинішній час (Gundermann, 2015). Це свідчить про те, що комікс-репортаж є важливим прикладом розвитку репортажного жанру, що відображає посилення інтермедіальних тенденцій у цьому типі тексту.

4.2. «Snowfall»-ефект: мультимедійний лонгформ як інноваційний формат репортажу

Розвиток цифрових технологій та зростання ролі Інтернету як провідного каналу комунікації суттєво трансформували спосіб створення, розповсюдження та сприйняття інформації. Помітно зросла присутність традиційних друкованих журналістських видань у цифровому середовищі. Однак така тенденція не обмежується лише зміною форми публікації: йдеться про новий вимір медійності репортажних текстів, які постають як гібридні, мультимедійні форми, тобто такі,

що поєднують текст, фото, відео, діаграми, аудіо, створюючи наратив, який виходить за межі лінійного текстового викладу.

Слушно вказує Александер Годулла на феномен емергенції, який у сучасному розумінні означає здатність системи набувати нових властивостей завдяки спільній дії її окремих частин (Godulla, 2019, с. 72). Цифровий формат дає авторам можливість експериментувати з формою подачі, вибудовувати складні наративні архітектури, доповнюючи розповідь інтерактивними візуальними, звуковими та картографічними елементами. Важливу роль відіграють також гіпертекстуальні стратегії, які сприяють формуванню нелінійної, розгалуженої структури оповіді.

Інтеграція згаданих медійних елементів, а також посилення інтерактивної складової через комплексність мультимедійної організації тексту є трудомістким процесом, який потребує тривалого планування й злагодженої роботи команди фахівців. Саме тому такий підхід видається малопридатним для новинної журналістики, орієнтованої на оперативність та швидке оновлення контенту. Водночас у цифровому середовищі поширюється форма цифрової журналістики, яка зосереджується не на повідомленні про поточні події, а на висвітленні ширшого контексту суспільних процесів чи культурних феноменів. Для цього використовуються так звані цифрові лонгформи – формати, що за обсягом і структурною складністю відповідають або й перевищують традиційні журнальні досьє (Godulla, 2019, с. 72). Часто через поєднання документальності із елементами художньої оповіді вони наближаються до літературного репортажу. Завдяки більшому обсягу, а також тематиці, що передбачає аналітичне заглиблення, лонгформи є особливо сприятливими до реалізації мультимедійних і гіпертекстуальних стратегій, які, окрім того, що збагачують наратив, допомагають редакційним командам упорядкувати великі обсяги матеріалу. Це забезпечує кращу структурованість змісту, а в поєднанні з багатоканальною подачею інформації сприяє глибшому зануренню читача в тему. Така модель виводить медійність репортажного тексту на якісно новий рівень і трансформує його в інтерактивну форму комунікації.

Із часу виникнення цифрових репортажів поставали питання про критерії якості такого формату. Клаус Маєр ще на відносному початку цифрової ери був переконаний, що у «подорож на новий континент Інтернет ми беремо з собою основні інструменти журналістики, а критерії цієї професійної журналістики є навігаційними приладами» (Meier, 2000). Тому для нього важливими постають інформаційний дизайн; верстка та розкадрування оповіді, поділ її на змістові блоки; навігація й позначення навігаційних точок, які акцентують ключові фрагменти та підсилюють драматургію оповіді; використання розширених гіперпосилань, зокрема зовнішніх джерел, що збагачують контекст; інтеграція аудіо- та відеоматеріалів. Дотримання цих критеріїв дозволяє ефективно залучити читача від початку й мотивувати його залишатися у просторі наративу до самого кінця (Meier, 2000). З часом вимоги до цифрового сторітелінгу зазнавали змін і уточнень. Проаналізувавши результати опитувань як пересічних читачів, так і професійних журналістів, Єнс Радю розширив перелік критеріїв до десяти. Це, по-перше, мультимедійність як гармонійне поєднання різних медійних елементів у межах одного наративу; по-друге, візуальність, домінування зображень або дизайн як основа вираження змісту; по-третє, імерсивність, коли історія занурює користувача за допомогою інтровідео, візуальної виразності або VR-елементів. Наступний критерій – вже згадана модульність, яка передбачає логічну послідовність блоків. Важливими також є ефект несподіванки (через технічні, ігрові або наративні інновації) та емоційність, тобто здатність викликати емоційну реакцію. Ритм оповіді визначає балансування між різними формами медіа і різноманітності побудови матеріалу, тоді як переходи між елементами мають бути плавними й логічно обґрунтованими. Драматургія забезпечує структурну цілісність мультимедійного оповідання, а зручність користування (usability) – його інтуїтивно зрозумілу навігацію та легкість взаємодії (Radü, 2019). Без сумніву, ці критерії є важливими для оцінки якості мультимедійного репортажу, адже слугують орієнтирами у процесі його створення. Водночас не менш важливими залишаються вибір теми та мовна реалізація, адже ці чинники також значною

мірою визначають потенціал цифрового лонгформу зацікавити читача та утримати його увагу.

Знаковим прикладом такого формату став проєкт «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek» (Branch, 2012), опублікований «The New York Times». Менш ніж за тиждень після публікації в Інтернеті статтю, розділену на шість розділів, де близько 15 000 слів поєднані з відеоінтерв'ю, інтерактивною графікою та анімованими симуляціями, переглянули понад 3,5 мільйони людей (Bahr, 2022). «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek» отримала Пулітцерівську премію 2013 року в категорії «Feature Writing» (The New York Times, 2013) та премію Пібоді за внесок у галузі масмедіа (Peabody Awards, 2012). Такий успіх проєкту актуалізував питання про те, чи не є така форма майбутнім журналістики (Greenfield, 2012), адже, чи не вперше, на високому технічному й редакційному рівні реалізовано принципи інтермедіального цифрового сторітелінгу, де текстова розповідь органічно поєднувалася з відеофрагментами, анімацією, картографічними елементами, інфографікою та аудіо-елементами.

Мультимедійний репортаж «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek» розповідає про лавинну катастрофу, що сталася у 2012 році в Таннел-Крік (Tunnel Creek), штат Вашингтон. У центрі розповіді – група досвідчених фрірайдерів, які вирушили кататися в горах, не підозрюючи про небезпеку. Статтю розпочинає повноекранне відео, що відтворюється циклічно і показує, як сніг здувається з гори. Коли читач прокручує сторінку, поряд із текстом з'являються інші медіа. Відеофрагменти, інтегровані в мультимедійний репортаж, зазвичай містять записи з інтерв'ю або зображення, зафіксовані з екшн-камер. Вони доступні для перегляду як у повноекранному режимі, так і у вбудованому форматі безпосередньо на сторінці. Тривалість таких відео не перевищує двох хвилин, що відповідає сучасним уявленням про оптимальний часовий обсяг для підтримання уваги користувача та його залучення до подальшого читання.

Фотографічні матеріали репрезентовані в кількох форматах: як окремі повноекранні зображення, у вигляді слайд-шоу або як ілюстрації, інтегровані у

текстовий масив. Вони візуалізують ключові аспекти події: людей, просторове середовище, природний ландшафт, технічне спорядження, процес катання на лижах. Праворуч від основного тексту у зменшеному форматі розміщено портрети учасників події. Під кожним фото зазначено ім'я відповідного лижника. Гіперпосилання, вмонтовані в основний текст, також забезпечують доступ до цього візуального контенту, підкреслюючи інтерактивну природу цифрового формату. Клік на портретне зображення активує слайд-шоу з приватними фотографіями, що репрезентують моменти з родиною, дозвілля. Читач отримує доступ до особистого, такого, що не було доступне широкому загалу, тому ці галереї виходять за межі репортажної фіксації подій і надають тексту емоційної насиченості, посилюючи емпатійну взаємодію.

Цифрова форма наративу розширює межі текстового висловлення, зокрема через інтеграцію аудіокомпонентів. До таких елементів належать фонові шуми, фрагменти діалогів, аудіозаписи інтерв'ю, що накладаються на текст або супроводжують його, формуючи додатковий рівень сприйняття. У «Snow Fall» такими елементами є, зокрема, уривки записів дзвінків до служби 911. Їхнє використання посилює емоційний вплив тексту, підвищує його достовірність. У такий спосіб формується багат шаровий досвід читання, у якому вербальна складова доповнюється активізацією аудіального каналу сприйняття. Залучення гіпертекстових стратегій спричиняє трансформацію ролі читача: із пасивного споживача інформації він перетворюється на активного учасника комунікативного процесу, який самостійно визначає послідовність і спосіб взаємодії з медійним контентом.

Окремої уваги заслуговують анімаційні елементи, які пояснюють механізм виникнення лавини або демонструють роботу лавинних рюкзаків – одного з ключових елементів екіпірування фрірайдерів, що підвищує шанси вижити при сходженні лавини. До мультимедійної структури репортажу також інтегровано симуляції, які візуалізують маршрути руху лижників та їхнє орієнтовне розташування на схилі: «візуалізація даних, що визначають місце дії, виконана за допомогою комп'ютерної графіки, топографічні карти, що «пролітають»,

досягають ефекту, який нагадує поєднання супутникового картографування Google Earth та анімації Pixar» (Dowling & Vogan, 2014, с. 213). Окремі траєкторії руху з'являються й зникають у процесі перегляду, поступаючись місцем новим шляхам, що дає змогу дозовано розкривати інформацію, структуровано подаючи її відповідно до логіки наративу.

На джерела медіаелементів, дані для їх створення, а також на загальний процес підготовки матеріалу вказано у післямові: підготовка тривала понад шість місяців і включала інтерв'ю з усіма тими, хто вижив, родинами загиблих, рятувальниками, представниками адміністрації курорту «Stevens Pass» й експертами зі снігових процесів. Журналісти опрацювали офіційні звіти поліції, судмедекспертизи та гірськолижного патруля, а також 40 записів екстрених викликів на 911. Візуалізація лавини була змодельована Швейцарським федеральним інститутом снігу та лавинних досліджень на основі звіту про аварію й свідчень очевидців. У створенні мультимедійного контенту також використовувалися LIDAR-дані, метеоінформація з Мезомережі довкілля штату Айова, консультації експертів із Лісової служби США та Національного лавинного центру (Branch, 2012). Ці посилання суттєво підсилюють фактографічний характер «Snow Fall» і виконують один із критеріїв якості цифрового лонгформу – документації процесу.

Медіа у «Snow Fall» поєднано органічно й раціонально, а їхня помірна кількість дозволяє зберегти баланс між інформативністю та комфортом сприйняття тексту. За таких умов медійні складові не сприймаються як додатки чи ілюстрації до тексту, а виступають повноцінними наративними компонентами, що забезпечують цілісність оповіді. Варто зауважити, що популярність планшетних пристроїв стала важливим чинником, що зумовив реалізацію цього принципу. Редакційна команда врахувала те, що дедалі більше читачів почали споживати контент через планшети та смартфони, тому інтеграція мультимедійних елементів мала здійснюватися так, щоб забезпечити зручне занурення в наратив. Варто врахувати й важливість скролінгу: «читачі, які переглядають «Snow Fall», пересуваючи екран вгору, фактично рухаються по

візуальній низхідній траєкторії, яка сигналізує про буквально занурення в міру того, як вони заглиблюються в оповідь» (Dowling & Vogan, 2014, с. 213). Завдяки цьому плавному прокручуванню і виринанню різних медійних елементів у репортажі реалізується «ефект завіси», що має вирішальне значення для його кінематографічної якості. Саме прокрутка «є стрижнем розгортання наративу як у текстовому, так і у візуальному плані, оскільки зображення буквально розквітають перед очима користувача. Драматизм підняття завіси в живому театрі та використання світла для поперемінного затемнення і освітлення сцени – це старі медіа, які об'єдналися в цій техніці» (Dowling & Vogan, 2014, с. 214). «Snow Fall» демонструє, що цифровий лонгформ здатен поєднувати традиційні медіаелементи з новими цифровими технологіями, створюючи синестетичний досвід, у якому візуальні, аудіальні та вербальні компоненти зливаються в єдину структуру.

Проект «The New York Times» відкрив нові обрії цифрового журналізму і фактично став основою для форми цифрового мультимедійного контенту, відомого сьогодні як скролітелінг (Godulla & Wolf, 2017, с. 60-61). Він встановив такий рівень для цієї нової форми журналістської презентації, що сьогодні дієслово «to snowfall» іноді використовується для опису створення цього типу репортажів, а вигук «Snowfall this!» (Dowling & Vogan, 2014, с. 209) поширений у журналістиці як заклик збагатити цифровий проєкт якомога більшою кількістю мультимедійного контенту.

Цей приклад став поштовхом до подальших експериментів у сфері цифрового лонгформу, зокрема й у німецькомовному медіапросторі. Репортаж «Stillstand – Die Schneekatastrophe 1978/79 in Schleswig-Holstein» (Tietgen, Carstens & Köhler, n. d.) нагадує «Snow Fall», зокрема через зображення екстремального природного явища та його драматичного впливу на людей і ландшафт. Обидва репортажі показують, як стихія взимку здатна раптово перетворити звичне життя на кризову ситуацію. У німецькомовному матеріалі із залученням фотографій, відеохроніки, свідчень очевидців, інтерактивних карт, графіків і хронологічної шкали подій реконструйовано одну з найпотужніших

снігових бур у північній Німеччині. На завершення читачу запропоновано пройти тест, який активізує залучення користувача і виконує дидактичну функцію, оскільки покликаний підвищити рівень знань про захист у надзвичайних ситуаціях.

Аналіз списку цифрових німецькомовних репортажів (лонгформи, мультимедійні історії, веб-репортажі, скролітелінг), укладеного у 2015 році С. Кауте (Kaute, 2015), свідчить про те, що вже на той час ця форма активно застосовувалася в різноманітних констеляціях медійних елементів. Серед них найчастіше використовуються відео (зокрема архівні, анімаційні чи з ефектом прискорення – «timelapse»), а також фотографії, архівні зображення, інтерактивні Thinglink-зображення та фото у форматі «до/після». До візуального ряду належать ілюстрації, зокрема виконані в стилі коміксу. Аудіокомпоненти представлено у вигляді фонових треків, свідчень очевидців або звукових ефектів. Значну роль відіграють інтерактивні елементи: інтерактивні карти, інфографіка, таймлайни. У багатьох проєктах також залучено користувацький контент, елементи зворотного зв'язку, опитування, адаптивні інтерфейси (з можливістю змінювати шрифт, фон, масштаб), а також функції поширення матеріалу через соціальні мережі. Окремі репортажі містять фрагменти архівних документів, що підсилюють їхній документальний рівень.

Водночас при спробі переглянути репортажі зі згаданого переліку сьогодні можна помітити, що деякі з них архівовано або вони стали недоступними. Це може бути пов'язано з технічними й економічними чинниками, оскільки створення мультимедійних лонгформів потребує значних ресурсів. Це стосується як етапу розробки, що передбачає залучення команди фахівців і використання складних технологій, так і тривалого зберігання та технічної підтримки на сервері. Такі проєкти потребують регулярного оновлення технологічної бази та технічного обслуговування, що є фінансово витратним для редакцій. Окремі медіа все ж забезпечують сталість доступу до цифрових репортажів, часто виокремлюючи їх в окрему рубрику на своїх веб-ресурсах. Подібну практику реалізують «ZEIT MAGAZIN» та «ZEIT ONLINE» (DIE ZEIT,

n. d.), на платформах яких цифрові лонгформи публікуються системно в межах окремої рубрики. До характерних прикладів цього формату належать «Wer darf leben?» – мультимедійна розповідь про моральну дилему, перед якою постають батьки дитини з синдромом Дауна; «Mauerfall: Das geteilte Land» – візуалізований аналіз історичних, політичних і статистичних наслідків поділу Німеччини; «Tut doch nicht so, als sei alles in Ordnung» – репортаж, який також зосереджений на темі поділу Німеччини, однак подає її з іншої перспективи – крізь особисті свідчення дев'ятих людей, які розповідають про власну ідентичність, дитинство, кар'єру й внутрішні суперечності, що виникли в умовах возз'єднаної Німеччини; а також, мабуть, найвідоміший німецькомовний мультимедійний репортаж «Am Berg der Fahrrad-Verrückten», присвячений велоперегонам, повсякденню професійних спортсменів і викликам, з якими вони стикаються. Масштабні інтерактивні матеріали, як-от «Der Zaun» – репортаж про подорож уздовж європейських кордонів, та візуально насичений «Mythos Matterhorn» про альпінізм на Матергорн, публікує «Süddeutsche Zeitung». «WDR» (WDR, n. d.) також системно розвиває формат цифрового лонгформу, що підтверджується окремою рубрикою «Multimedia», де регулярно публікуються мультимедійні репортажі. Тематика репортажів широка й охоплює історичні події, питання екології, політики, здоров'я, культури та спорту, а зразки із категорії «Deutschland, wo brennt's?», фокусуються на суспільно-політичних питаннях, актуальних для німецького населення. Серед уже знакових прикладів цифрового сторітелінгу цього мовника варто відзначити «Onkel Willi» – мультимедійну оповідь про митця з Мюнстера, «Der Krater von Köln» – детальне розслідування обвалу міського архіву в Кельні, яке відкриває інструкція з користування, що пояснює, як читати та взаємодіяти з репортажем у новому форматі. Значна частина зразків, створених «WDR», зосереджується на подіях минулого, деякі осмислено на рівні суспільної пам'яті та через особисті історії, як у репортажі «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie». Окрему категорію становлять тревел-репортажі, які також активно використовують мультимедійні формати, як от зразки веб-ресурсу

«Reisedepeschen» (Reisedepeschen, n. d.), де подорожні нариси доповнюються фотографіями та відео.

Ці приклади засвідчують, що формат цифрового лонгформу поступово інтегрується в редакційну політику окремих медіа як її повноцінна складова. Здатність розширювати межі репортажного висловлення та забезпечувати багатоканальну комунікацію з аудиторією, активізуючи різні канали сприйняття інформації, робить цифровий репортаж цікавим і свідчить про високий потенціал цього формату до подальшого розвитку.

4.2.1. Мультимедійний репортаж «100 Jahre Tour de France»: особливості структури та медіаінтеграції

Одним із найбільш відомих прикладів мультимедійних репортажів у німецькомовному просторі є «100 Jahre Tour de France» (100 Jahre Tour de France, 2013), опублікований на платформі «ZEIT Online».

Репортаж складається із трьох частин, кожна з яких відкриває широкоформатна фотографія, що ілюструє події, пов'язані з темою. У центрі наративу – історія трьох людей, для яких велоперегони «Тур де Франс» є особливим дійством, що відіграє велику роль у їхньому житті. Це вказано на початку репортажу: *«Das größte Radrennen der Welt ist mehr als Sport. Es ist Geschäft, Spektakel, Doping. Wie die Tour de France drei Menschenleben lenkt»* (100 Jahre Tour de France, 2013).

Перший герой – Жульєн Кастійян. Розділ відкривається сценічним репортажним вступом, у якому читач відразу стикається з іменем героя та занурюється в побутову сцену – Жульєн навчає свого сина кататися на велосипеді. Цей епізод задає особистісну тональність оповіді й водночас вводить у ширший контекст: сім'ї Кастійян належить готель у місцевості Л'Альп д'Юез, де проходить один із етапів «Тур де Франс».

«In den Wochen vor und nach dem Radrennen grasen Kühe neben der Dorfstraße in L'Alpe d'Huez. Wenn es soweit ist, stehen auf diesen Wiesen Japaner,

Holländer und Mexikaner. Einige schlafen im Hotel, viele im Wohnmobil, die meisten zelten. Alle warten» (100 Jahre Tour de France, 2013), – перед перегонами біля сільської вулиці на луках пасуться корови, але в дні «Тур де Франс» ті самі місця заповнюють глядачі з усього світу. Такий контраст підкреслює масштаб і вплив події на локальний простір. Еліптична конструкція «Alle warten» створює напругу, підсилюючи атмосферу очікування у передчутті чогось величного. Присутня також вербальна візуалізація, характерна для літературного репортажу, читач «бачить» сцену: гірське село, намети, кемпери, натовпи людей. Візуальний опис не розширений, адже перегукується із зробленою згори фотографією на початку першого розділу (див. Додаток Е, Рис. Е.1.), на якій зображено саме таку сцену: глядачі, на зелених гірських луках, спостерігають за велоперегонами.

У репортажі є й ретроспективні елементи, зокрема погляди в дитинство Жульєна та спогади про його перший «Тур»: *«Zu Julien kam die Tour erstmals, als er ein Jahr alt war. Michel Pollentier hatte gerade die Etappe nach L'Alpe d'Huez gewonnen und sich im Ziel die Mütze vom Kopf gerissen. Dem Belgier mit der Glatze trauten viele den Gesamtsieg zu, noch vor dem jungen Franzosen Bernhard Hinault. Das war 1978. Wie in jedem Jahr übernachteten einige Fahrer im Hotel Castillan. Juliens Eltern hatten die Betten bezogen, das Essen vorbereitet. Die Masseure erwarteten die Radfahrerwaden»* (100 Jahre Tour de France, 2013), – що вказує на тісний зв'язок приватного життя героя з глобальним спортивним дійством.

Не можна залишити поза увагою й типографічний аспект: попри цифровий формат репортаж зберігає риси традиційного друкованого видання, зокрема, використання великої ініціальної літери на початку розділу (буквиці) (див. Додаток Е, Рис. Е.2.) та типового оформлення ключових цитат, які виділяються й виносяться на поле сторінки (див. Додаток Е, Рис. Е.3.).

Репортаж насичений фотографічним матеріалом з підписами. У першому розділі це – галерея (див. Додаток Е, Рис. Е.4.), яка складається з історичних фотографій, зокрема з архіву готелю, які також слугують візуальним підтвердженням написаного. Послідовність подачі фотографій має

хронологічний характер: спочатку демонструються давніші кадри, далі – новіші. Примітним є те, що після завершення серія зображень розпочинається спочатку. Через подану на білому фоні фотографію і підпис до неї візуалізовано також хронологію еволюції шосейних велосипедів. Інтерактивності додає горизонтальна часова пряма внизу, за допомогою якої користувач самостійно обирає послідовність і швидкість перегляду, а отже – стає активним учасником процесу.

Другий розділ зосереджується на постаті Бернгарда Коля – колишнього велогонщика, чия кар'єра завершилася через допінговий скандал і який вперше після багатьох років знову відвідав «Тур де Франс». Його повернення у ролі глядача показано також у 4-хвилинному відео з підписом «*Neustart nach dem Doping-Skandal: Bernhard Kohl hat die Radprofi-Szene hinter sich gelassen – doch die Magie der Tour de France wirkt nach*» (100 Jahre Tour de France, 2013). У структуру репортажу інтегровано окремі слайди, присвячені забороненим речовинам у велоспорті та їхньому впливу на організм спортсменів. Ці компактні за обсягом і візуально виокремлені вставки є інформативними і функціонують незалежно від основного тексту, не перевантажуючи читачське сприйняття й не відволікаючи від основного тексту. Через інтерв'ю з Бернгардом Колем автор демонструє читачеві особисту драму спортсмена, підкреслюючи визнання ним власної провини, прагнення до прозорості та життя без брехні: «*Kohl steht dazu. Anders als Jan Ullrich, der immer noch herumblüht. Anders als Lance Armstrong, der nur zugab, was man wusste. Kohl sprach offener, arbeitete mit der Polizei zusammen, wurde Kronzeuge, nannte Hintermänner. Sein ehemaliger Manager Matschiner musste ins Gefängnis. Kohl wollte das nicht, aber vor allem wollte er ein Leben ohne Lügen*» (100 Jahre Tour de France, 2013). На це вказує і наданий Колем допінг-план, реконструйований за його особистими записами: «*Den im Folgenden dokumentierten Dopingplan hat der frühere Rad-Profi Bernhard Kohl auf Basis persönlicher Aufzeichnungen rekonstruiert. Um Beweismittel zu vernichten, hatte er die Originale 2008 zerstört*» (100 Jahre Tour de France, 2013). Документ

представлено у вигляді PDF-файлу, що містить чотири сторінки з таблицями, де детально описано схеми вживання заборонених речовин.

Завершує репортаж частина про велосипедиста-аматора Кіта Таффлі – колишнього інвестиційного банкіра, який радикально змінює своє життя, полишаючи кар’єру заради участі в «Тур де Франс». Історія також супроводжується старими фото Таффлі і відео, де він долає дистанцію професійних велосипедистів, розпочавши свій маршрут на кілька годин швидше. Особливо цікавим є інтегрована інтерактивна інфографіка (див. Додаток Е, Рис. Е.5.), що відображає порівняння динаміки між професійним велогонщиком Маркусом Бурггардтом і аматором Кітом Таффлі під час першого етапу «Тур де Франс». Графік передбачає можливість перемикання між показниками швидкості та потужності, що дозволяє порівняти зусилля, витрачені на подолання маршруту аматором і професійним велогонщиком.

Репортаж «100 Jahre Tour de France» насичений різноманітними медійними елементами, які, попри свою інформативність, не перевантажують сприйняття. У верхній частині сторінки також розміщено лінію прогресу читання, яка сприяє збереженню уваги читача й підвищує мотивацію дочитати текст до кінця. На відміну від літературних репортажів у традиційному форматі, у яких медійність нерідко виявляється на рівні мови, у цьому цифровому репортажі речення здебільшого короткі, лаконічні, сконструйовані так, аби гармонійно співіснувати з візуальними та інтерактивними компонентами.

4.2.2. Інтермедіальна репрезентація історичної пам’яті у репортажі «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie»

Міжтекстуальні та інтермедіальні зв’язки є суттєвими для осмислення історичної пам’яті, адже, як зазначають дослідники, «інтермедіальні посилення – це не лише посилення на щось, дане в іншому носії, але й на інший час. Часовий проміжок тут змінний, і багато посилень у поточній медіапродукції спрямовані на те, що є актуальним або нещодавно з’явилося. Водночас у деяких випадках

ідеться про подолання значної часової дистанції» (Isekenmeier, Böhn, & Schrey, 2021, с. 173). Дослідження літературних репортажів засвідчило, що звернення до історичних подій, забутих фактів чи особистих спогадів очевидців становлять характерну тематичну домінанту для багатьох текстів, однак подібні практики можемо спостерігати й у медіапросторі. Так, мультимедійний репортаж «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025) поєднує особисту історію із документальними матеріалами, створюючи інтермедіальне поле, конструкт, пронизаний взаємодією різних медіа, які розширюють способи репрезентації й водночас функціонують як інтермедіальні посилання, що апелюють до культурної пам'яті.

У центрі репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» виробництва WDR – історія Магдалени Гітце, яка через війну двічі залишала місце, де народилася й виросла – Нижню Сілезію. Після вигнання Магдалена знайшла прихисток у західній федеральній землі – Північному Рейні-Вестфалії, яка на той час прийняла значну кількість переселенців зі східних територій. Репортаж відкривається колажем, що поєднує архівну фотографію юної Магдалени та її сучасний портрет, розміщений на тлі документальних зображень Другої світової війни: радянських танків, колон біженців, зруйнованих міст. Такий візуальний монтаж виконує функцію символічного мосту між минулим і теперішнім, унаочнюючи зв'язок особистої історії з колективною пам'яттю. Уже на вступному екрані читач бачить характерні для цифрового репортажу елементи інтерфейсу: у верхній частині розміщено лінію прогресу читання, а також піктограму звуку, яка сигналізує про наявність аудіоматеріалів і спонукає активувати аудіальний канал сприйняття (Див. Додаток Е, Рис. Е.6.).

Журналісти поспілкувалися з трьома поколіннями цієї родини: Магдаленою, її сином Гвідо та онукою Фелісітас, яку сімейна історія скерувала до вивчення історії. Такий анонс зроблено вже на початку репортажу: «*Wir haben mit drei Generationen der Familie gesprochen: mit Magdalena, Felicitas und ihrem Vater Guido. Außerdem zeigen wir in Zahlen und Grafiken, wie viele Menschen damals*

nach NRW kamen, woher sie flohen oder vertrieben wurden und wo sie ankamen» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025), крім того, у вступі зазначено, що в подальшому матеріалі читач стикатиметься з графіками, цифрами та картами. Зміст подано у форматі інтерактивного меню з гіперпосиланнями, що дозволяє переходити до окремих розділів тексту безпосередньо, полегшуючи навігацію та забезпечуючи зручність сприйняття складної інформації. Варто звернути увагу на візуальну структуру цього меню. Воно поділяється на розділи, що передають особисту історію родини, та окремі інформаційні блоки з довідковою інформацією, позначені як «*Hintergrund*» і виділені курсивом (Див. Додаток Е, Рис. Е.7.).

Репортаж містить дев'ять відеоінтерв'ю: три з Магдаленою Гітце та шість з її сином й онукою. Всі вони маю підписи і тривають не більше двох хвилин, що є характерним для цього типу тексту, оскільки така тривалість не перевантажує читача, але й значно підсилює документальний рівень. Інформація з відео часто повністю або частково дублюється у вербальному медіумі, що забезпечує цілісне сприйняття: навіть якщо читач не перегляне відео, він усе одно зможе скласти загальне уявлення про події чи явища, що репрезентуються. Крім того, технічне рішення щодо автоматичної зупинки відео під час прокручування сторінки дозволяє уникнути надмірної концентрації уваги та не потребує від користувача додаткових дій, а отже, взаємодія з медіа залишається інтуїтивною й ненав'язливою.

Представлено також сім фотографій, які ілюструють різні періоди життя Магдалени Гітце та її родини. Три з них є архівними: зображення батька Магдалени – Еміля Францке, зроблене до приходу націонал-соціалістів до влади; фото федерального президента Генріха Любке; а також сімейний знімок родини Францке 1950 року. Чотири інші світлини – сучасні: Фелісітас з батьком Гвідо Гітце, сам Гвідо, Фелісітас з бабусею Магдаленою на початку квітня 2025 року. Знаковим медіумом є карта, на якій Магдалена Гітце позначила маршрут втечі. Цей візуальний документ фіксує просторові координати, поєднані із особистим досвідом жінки.

Окрему категорію становлять медіа у розділах «*Hintergrund*», де читач отримує загальну інформацію про історію, географію та динаміку примусового переселення німецького населення після Другої світової війни. Візуалізації охоплюють широкий спектр даних, від географічного розподілу переселенців, їхніх маршрутів та кількості, до порівняння динаміки їхньої чисельності у різних федеральних землях і адміністративних районах упродовж певного періоду часу, віровизнання, а також відстеження загальної кількості переселенців у часі, що дозволяє продемонструвати пікові значення. Для унаочнення редакційна команда звертається до діаграм (Див. Додаток Е, Рис. Е.8.), графіків (Див. Додаток Е, Рис. Е.9.), картодіаграм (Див. Додаток Е, Рис. Е.10.), зокрема інтерактивних. Так у лінійному графіку зміни відсотка переселенців у часі для різних регіонів кожна лінія є клікабельною (Див. Додаток Е, Рис. Е.11.), що додає репортажу гнучкості і заохочує читача самостійно досліджувати дані та заглиблюватися в конкретні історії, а не лише отримувати загальну картину.

Примітним є те, що числові дані в тексті подано з високою точністю, що не є типовим для зразків літературного репортажу, де дані числа зазвичай округлюються: «*Schaut man sich Daten vom Landesamt für Datenverarbeitung und Statistik Nordrhein-Westfalen zum Anteil der Vertriebenen nach Verwaltungsbezirken an, zeigt sich folgendes Bild: 1946 hatte den mit Abstand größten Anteil das westfälische Halle (19,9 Prozent). Dieser Trend setzte sich zunehmend fort, bis der Kreis 1970 knapp vom Kreis Bielefeld überholt wurde (28,7 Prozent, Halle bei 28,5). Zu den Städten und Kreisen mit einem Anteil von mehr als 20 Prozent zählen zu dieser Zeit auch die Stadt Bielefeld, Lüdenscheid, Iserlohn, Lünen, Leverkusen, Hagen, der Kreis Iserlohn und Unna*» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025);

«*Während die Gesamtbevölkerung in NRW 1961 noch zu etwa 46 Prozent katholisch ist und nur 39 Prozent evangelisch, ist das Verhältnis bei den Vertriebenen umgekehrt: Sogar 61 Prozent von ihnen sind evangelisch, nur 36 Prozent katholisch*» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025). Такий підхід, ймовірно, зумовлений наявністю графіків як візуальної опори для вербального викладу. Візуалізація даних

полегшує сприйняття й дозволяє уникнути перевантаження тексту навіть за умови подання точних чисел.

Трансформує роль читача й наявність у репортажі «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» гіпертекстових посилань, із якими він постійно взаємодіє – від згадки про автора тексту на початку до понад двадцяти лінків, розміщених упродовж усього матеріалу (Див. Додаток Е, Рис. Е.12.). Ці посилання ведуть на сторінки з додатковою інформацією про окремі історичні події на платформі WDR, а також скеровують до ресурсів інших інформаційних майданчиків, музеїв і навіть до освітніх матеріалів. Можливість переходити за гіпертекстовими посиланнями позбавляє репортаж лінійності й дозволяє читачеві самостійно обирати, які джерела відкрити та яку інформацію поглибити. У такий спосіб він перестає бути спостерігачем і набуває ролі дослідника, що активно конструює власну траєкторію читання.

Варто окреслити й співвідношення об'єктивності та суб'єктивності. Попри те, що у тексті репортажу зустрічається форма першої особи множини «wir» («ми»): «*Sie hat 2019 dem Haus der Geschichte NRW ein Zeitzeugen-Interview gegeben, das wir hier in Ausschnitten zeigen*» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025), – вона, на відміну від літературних репортажів, не свідчить про суб'єктивність авторської позиції. Використання цієї форми є поодиноким і здебільшого обмежується вступними анонсами або фрагментами, що фіксують документально засвідчене. Тому у репортажі велика кількість цитат:

«*„Am 8. Mai 1945 befand ich mich mit meiner Familie noch auf der Flucht“, sagt Magdalena Hitze beim ersten Kontakt Anfang April 2025 mit dem WDR*» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025),

«*„Als wir das Dorf verlassen, steht der Russe bereits 200 Meter vor unserem Hof“, heißt es in Magdalenas Buch. Ihr Vater Emil Franzke – „wegen politischer Unzuverlässigkeit aus der Wehrmacht entlassen“ – bleibt zunächst zurück*» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025),

«*„Beide Männer begrüßten sich sehr herzlich und Herr Bozek half uns“, notiert Magdalena später*» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025), –

або цитування у формі непрямої мови:

«Auch habe es „ganz seltsame Vorstellungen“ von Schlesien gegeben, erzählt Guido Hitze.»

«Das seien Empfindungen gewesen, so glaubt Guido Hitze, „die jenseits des Heimatverlustes eben auch eine große Rolle gespielt haben.“»

Можна спостерігати змішану форму передачі мовлення: частину висловлювання наведено дослівно в лапках, тоді як інша частина викладена у формі переказу (зокрема за допомогою Konjunktiv I). Така структура дає змогу з одного боку передати емоційну безпосередність завдяки прямій мові, а з іншого – сприяє спрощенню сприйняття інформації: висловлювання набувають зрозумілої, лаконічної форми, що полегшує читання, попри те, що автори демонструють стриманість в аналітичному коментуванні висловлювань героїв.

Аналіз мультимедійного репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» засвідчив, що медіа у його складі взаємодіють у формі медіакомбінації. Наявність відео, фотографій, графіків, діаграм, карт розширює інформативний і комунікативний потенціал репортажу. Тематично цей цифровий текст перегукується з літературними репортажами, що дає підстави для їхнього порівняння. У процесі такого зіставлення можна констатувати, що візуальні та аудіальні медіа в цифровому репортажі переймають на себе чимало функцій, які в літературному репортажі традиційно виконує вербальний медіум. Розмови-інтерв'ю в літературному репортажі зазвичай супроводжуються детальним описом зовнішності співрозмовника, його голосу, постави, емоційних реакцій. Натомість у мультимедійному форматі ці аспекти передаються безпосередньо через відеозапис. Подібна трансформація стосується й історичних фактів чи спогадів. Те, що в літературному репортажі вимагає розлогого наративного викладу, у цифровому варіанті візуалізується через діаграми, карти або фотоархіви, що усуває потребу у вербальній деталізації. Це змушує переосмислити функцію вербального медіума в новітніх цифрових репортажах, який втрачає свою позицію головного носія інформації. Візуальні, аудіальні та інтерактивні елементи опиняються в центрі комунікації,

оскільки саме навколо них зосереджується читацька увага. Вони змінюють стратегію читання, де текст перестає бути лінійним, а навігація між медіа залежить від вибору реципієнта, його інтересів, знань і навіть технічного середовища.

Висновки до розділу IV

Зміни у медіаспоживанні сучасного читача безпосередньо впливають на текстотипологічний ландшафт, сприяючи появі нових форм і трансформації традиційних. Збільшення мультимедійних, інтерактивних і нелінійних форматів, формує нові звички і способи сприйняття інформації. У відповідь на це репортажний текст розвивається, інтегруючи різні медійні одиниці, що забезпечує йому актуальність.

Одним із прикладів трансформації репортажного тексту є поява комікс-репортажу, засновником якого вважають Джо Сакко. Поєднуючи журналістику, літературу та візуальне мистецтво, цей жанр демонструє нову форму гібридності. Вона виявляється у поєднанні суб'єктивного авторського погляду з журналістською фактографічністю, а також – у сталій комбінації візуального й вербального медіа, які функціонують на одному рівні, доповнюючи й посилюючи одне одного.

Дослідження німецькомовних комікс-репортажів демонструє, що їхня медійність виходить далеко за межі поєднання зображень і тексту. Важливо враховувати, що композиційні рішення, ракурс, фокусування на деталях, рівень деталізації також належать до засобів, які забезпечують його візуальну виразність. Семіотичну функцію виконує обрана кольорова гама й просторова організація фреймів, додаючи наративу нових акцентів. Особливу роль відіграє типографічне оформлення тексту: шрифт, форма та розміщення мовних хмар можуть передавати інтонацію, емоційний стан або підкреслювати значущість інформації. Поглиблює оповідь інтеграція в коміксну канву вторинних матеріалів: дитячих малюнків, власних ескізів чи фотографій. Примітним є факт,

що комікс-репортажі можуть відтворювати естетику інших медіа, наприклад, карт або відео, які постають у вигляді послідовності панелей, що сприяє орієнтації в просторі (у випадку картографічного відтворення), підсилює динаміку оповіді й створює ефект руху або монтажу (у випадку наслідування відео).

Медійна звучність у комікс-репортажах реалізується здебільшого за допомогою ономапоєї, типографіки (дизайну шрифтів, форми й контурів літер, їхнього просторового розміщення в кадрі), а також – через масштаб, колір, деформацію тексту й залучення інших знакових систем, як-от музичних нот. Це свідчить про те, що аудіальний досвід моделюється за допомогою візуальних засобів, що ілюструє перформативну функцію медіума.

Медіакомбінація та інтермедіальні референції є невід’ємними складовими комікс-репортажу. Синтез медійних засобів підсилює відчуття присутності, забезпечує емоційніше й доступніше сприйняття, що набуває особливої ваги з огляду на часто властиву їм складну й чутливу тематику.

Іншим прикладом мультимедійного втілення є цифровий лонгформ. За своєю тематикою, змістовими акцентами цифровий лонгформ значно наближений до літературного репортажу, оскільки обидва формати орієнтовані на глибоке, контекстуалізоване висвітлення подій. Проте цифрове середовище відкриває нові можливості для презентації матеріалу через інтеграцію медіа (відео, аудіо, анімації, інфографіки) та гіпертекстуальних механізмів, що створюють ефект багатоканального занурення. У цьому сенсі лонгформ постає як інтермедіальне розширення традиційного репортажу, збагачене візуальною й інтерактивною складовою. Одними з основних його критеріїв є гармонійність у поєднанні медійних одиниць, домінування візуальних кодів, імерсивність, логіка у побудові, динамічність. Їх майстерно втілено у проєкті «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek», над яким понад пів року працювала команда «The New York Times». Цей матеріал став знаковим для розвитку мультимедійного лонгформу не лише завдяки масштабності репортажного розслідування, а й завдяки інноваційній формі подачі. Гармонійне поєднання відеофрагментів,

анімації, карт, інфографіки, фотографій і аудіо створює ефект занурення читача в події. Додаткової динаміки та інтерактивності наративу надає нелінійна структура, зумовлена наявністю гіперпосилань, а плавне прокручування забезпечує безперервну зміну медіаформ без порушення цілісності сприйняття. Після появи цього цифрового лонгформу в професійному середовищі з'явилося дієслово «to snowfall», яким описують практику мультимедійного збагачення тексту.

Успішний досвід «The New York Times» надихнув інші ресурси на впровадження подібних форматів. Цей тренд знайшов відображення й у німецькомовному середовищі. У межах розділу розглянуто два приклади реалізації інтермедіального потенціалу в цифровому репортажі.

У мультимедійному репортажі «100 Jahre Tour de France» через призму сім'ї Кастійян, яка керує готелем на Альп д'Юез, місцевості, де проходить гірський етап велоперегонів «Тур де Франс», читач дізнається цікаві історичні факти про велоперегони, розвиток технологій гоночних велосипедів. Історія Бернгарда Коля слугує ілюстрацією медичних аспектів допінгу в спорті, тоді як на прикладі Кіта Таффлі проводиться порівняння результатів професійних і аматорських велогонщиків. Репортаж пронизаний різноманітними медійними елементами: фотографіями, відеофрагментами, інтерактивними інфографіками, гіпертекстовими посиланнями, зокрема на архівні документи, які через свою взаємодію формують синтетичний мультимедійний твір. Водночас він містить елементи, характерні для друкованих літературних чи журналістських репортажів: у тексті є сценічний репортажний вступ, елементи вербальної візуалізації та ретроспективні погляди. Окрема увага приділена типографічному оформленню: використанню буквиці, виокремленню ключових цитат.

Другий приклад – мультимедійний цифровий репортаж «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» аналізується крізь призму інтермедіальної репрезентації культурної пам'яті. Особливу увагу зосереджено на тому, як у такому форматі осмислюється досвід минулого – процес тематизації культурної пам'яті, що властивий і літературним репортажам. Цей зразок

насичений медійними елементами, що зазначено вже на початку тексту. Відеоінтерв'ю, які автоматично зупиняються після прокручування, архівні й сучасні фотографії вибудовують площину, у якій репрезентовано досвід родини Гітце. Присутні у тексті діаграми, графіки, картограми трапляються в інформаційних розділах і дозволяють читачеві самостійно аналізувати дані, зокрема через інтерактивну взаємодію. Подібну функцію виконують і гіпертекстові посилання, які вказують на додаткові джерела для поглибленого ознайомлення з окремими історичними подіями. Ці елементи формують нелінійну структуру тексту та надають читачеві більше свободи у виборі траєкторії читання та способу взаємодії з матеріалом. Окремо варто відзначити низький рівень суб'єктивності наративу: автор майже не втручається в інтерпретацію, зосереджуючись на документуванні фактів.

Встановлено, що обидва проаналізовані репортажі демонструють тенденцію до зниження частки мовної медійності і спрощення мовного вираження, що проявляється, зокрема, у синтаксичній структурі, адже медійні елементи частіше беруть на себе функції передачі інформації через візуальний чи аудіальний коди.

Отже, завдяки гармонійним медіакомбінаціям цифровий репортаж набуває медійної поліфонічності й нової глибини сприйняття. Роль читача змінюється, оскільки взаємодія з мультимедійними елементами вимагає, окрім сприйняття тексту, навігаційних рішень. Такий принцип, безперечно, є актуальним в умовах сучасного цифрового середовища, де взаємодія з різними медійними каналами стали звичними способами комунікації.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Літературний репортаж належить до типів тексту із багатою історичною традицією, який і сьогодні привертає увагу читацької аудиторії. Аналіз генези репортажного тексту вказує на наявність репортажних ознак у подорожніх нотатках і свідченнях очевидців, які можна простежити від Геродота і Плінія. Розвитку літературного репортажу сприяли паломницькі звіти, згодом – просвітницькі й сентиментальні тревелоги, зокрема «Італійська подорож» Йоганна Вольфганга фон Гете. Ці зразки продемонстрували, що авторське сприйняття та його суб'єктивна перспектива мають суттєве значення в контексті передачі досвіду і належать до характерних літературних ознак тексту. Водночас журналістська традиція репортажу відсилає до свідчень очевидців, у яких, на відміну від тревелогів, неможливо обрати тему, а отже, зміст і структура тексту визначаються реальними подіями та їхнім документально зафіксованим перебігом. Зважаючи на зв'язок літературної та журналістської традицій у репортажі, деякі вчені вважали недоцільним розрізнення між літературним та журналістським репортажем. У роботі потребу в такому розмежуванні обґрунтовано наявністю в літературному репортажі ознак, які виходять за межі журналістської форми: зокрема, акцентом на авторську суб'єктивність, естетизацією викладу та глибиною інтерпретації зображуваного у поєднанні з художніми засобами, притаманними літературі. Визначено, що доцільним є аналіз літературного репортажу як гібридної, але окремої форми, що поєднує елементи літературної та журналістської традицій.

Об'єкт дослідження зумовив необхідність окреслити еволюцію літературного репортажу в німецькомовному просторі. Аналіз перших зразків форми, де опис фактів поєднано із суб'єктивними акцентами та художньою виразністю, засвідчив, що її автори часто мали досвід створення як журналістських, так і літературних текстів, серед них – Генріх Гейне, Карл Людвіг Берне, Адальберт Штіфтер, Теодор Фонтане. Хоча їхні тексти ще не можна означити як літературні репортажі в теперішньому значенні, вони істотно

вплинули на розвиток цього типу тексту і засвідчили ефективність поєднання фактичної достовірності з естетизованим викладом та авторською інтерпретацією.

Несподіваними стали збереження й розвиток літературного репортажу в період домінування течії «нової предметності». Попри її настанову на усунення суб'єктивності та емоційності, а також орієнтацію на «корисне» мистецтво, цей тип тексту залишався актуальним. Однією з причин цього стала репрезентація в ньому воєнних подій з позицій реалістичного й детального зображення. Однак розквіт літературного репортажу пов'язують з іменем Егона Ервіна Кіша, який не лише збагатив цю форму новими тематичними й стилістичними прийомами, а й критично осмислив у праці «Der rasende Reporter», визначивши її принципи та можливості. Поряд із Кішем вагомий внесок у формування характерних ознак літературного репортажу зробив Йозеф Рот. Враження від здійснених ним численних подорожей стали основою його літературно-репортажних текстів. Важливою постаттю серед інших був і Макс Вінтер, який започаткував соціальний репортаж, зосереджений на відображенні проблем міського життя та становища соціально вразливих верств населення. У практиці часів Третього Рейху літературний репортаж не використовували. Викриття соціальних проблем стало небажаним і фактично неможливим, а преса рясніла репортажами, які ідеалізували війну й просуvalи воєнні наративи. До літературного репортажу автори знову звернулися вже у 1960-х роках. Серед них особливо вирізняється Гюнтер Вальраф, який завдяки методу «прихованого спостереження» у своїх репортажних текстах звертав увагу на існуючі соціальні проблеми.

Історико-літературний погляд на генезу жанру дає змогу побачити, що літературно-репортажний текст формувався поступово, набуваючи специфічних художніх і документальних ознак. Згадані зразки попередніх етапів заклали підвалини сучасного німецькомовного літературного репортажу. Їхній аналіз свідчить, що його стійка актуальність у різні історичні періоди зумовлена передусім гібридною природою жанру та високою здатністю до адаптації. Літературний репортаж продовжує розвиватися й сьогодні, що підтверджують

численні премії в цій галузі. Репортажі публікуються як у спеціалізованих медіаресурсах, так і у вигляді збірок.

До формування типологічних ознак літературного репортажу спричинилися й інші національні літератури, тому у роботі здійснено звернення до американської школи з її літературною/новою журналістикою на чолі з Томом Вулфом, художньої репортажистики Польщі, а також до українських зразків. Такий підхід дозволив виокремити спільні риси, характерні для цього жанру в різних культурних традиціях: суб'єктивність оповіді; залучення читача як безпосереднього учасника подій; реконструкція сцен, що відтворюють хід подій у деталях; створення ефекту присутності; розмитість межі між фікційним і документальним. Можемо також констатувати, що літературний репортаж часто постає реакцією на соціальні проблеми та кризи, зокрема війни, оскільки ця форма дає змогу побачити реальність крізь призму індивідуального досвіду тих, чий голоси зазвичай лишаються непочутими.

Аналіз літературно-репортажних практик засвідчує, що цей жанр є історично змінним і динамічним. У періоди інтенсивного розвитку він вбирає суспільно значущу проблематику та поетологічні прийоми епохи. У сучасних умовах класичний репортаж демонструє високу гнучкість, адаптуючись до нових медійних реалій. Унаслідок цієї трансформації він набуває специфічних медійних властивостей, що зумовлює необхідність їхнього дослідження та аналізу впливу на текстову структуру. З огляду на це, у роботі порушено питання про те, у якому аналітичному ракурсі доцільніше розглядати літературний репортаж – як жанр чи як тип тексту. Визначено, що обидва підходи є продуктивними, проте для дослідження його медійних характеристик оптимальним є аналіз з позиції лінгво-літературознавчої перспективи, який зосереджується на мовних особливостях та їхніх комунікативно-художніх функціях у межах текстотипологічної парадигми. Продуктивною методологічною основою для такого аналізу слугують теорія медійності та концепція інтермедіальності, які дозволяють розглядати репортаж як медіагібрид і досліджувати взаємодію в ньому різних медійних компонентів.

З метою розробки категоріально-понятійного апарату дослідження було залучено поняття «медіум» та розглянуто теоретичні підходи до опису феномену медійності. Встановлено, що у сучасному медіазнавстві існують дві основні концептуальні гілки цього поняття: «жорстка», у центрі якої – технічні процеси медіапередачі, та «м'яка», у якій медіум ототожнюється з матеріальністю мистецтва. Проаналізовано різні підходи до дефініції поняття «медіум» і констатовано, що воно є динамічним. Для літературного репортажу особливо значущим є розуміння медіума як засобу репрезентації, що визначає форму, спосіб існування та сприйняття змісту, реалізуючись у його знаково-матеріальній формі. У цьому контексті розглянуто проблему медійності мови, яка виявляється в її здатності до транскриптивної взаємодії з іншими знаковими системами. Окрему увагу приділено медійності літературного тексту, що полягає у його здатності ставати простором взаємодії різних медіа і знакових систем. Ці положення органічно корелюють із теорією інтермедіальності, яка вивчає зв'язки між медіа або між продуктами різних медіа. У роботі проаналізовано класифікацію інтермедіальних зв'язків Ірини О. Раєвські (медіакомбінація, медіазміна, інтермедіальні референції, серед яких – експліцитна згадка системи, транспозиція, системна контамінація), підхід Єнса Шретера (синтетична, трансмедійна та трансформаційно-онтологічна інтермедіальність) та модель Юргена Е. Мюллера (рівень вбудовування, рівень інтермедіальних технічних умов диспозитивів; рівень інтеграції та трансформації медіаструктур). Залучення цих підходів є важливим, оскільки вони надають інструментарій для системного виявлення та опису способів взаємодії різних медійних компонентів у літературно-репортажному тексті, дозволяючи простежити, як поєднання та трансформація медіа впливає на його структуру, зміст і читацьке сприйняття. Спираючись на концепції Вернера Вольфа, Юргена Е. Мюллера та Карла Прюма, обґрунтовано доцільність інтермедіального підходу до аналізу літературного репортажу.

Для констатації медійності літературного репортажу виокремлено такі його ключові властивості: візуальність (у формах фотографічності та

картографічності) та звучність. Кожна з цих властивостей була концептуалізована й теоретично осмислена. Встановлено, що вони реалізуються у двох формах: через мовну репрезентацію та через фактичну присутність іншого медіума в тексті.

Тенденція до візуалізації пояснюється зростанням форм візуальної репрезентації, що відобразилося в літературних текстах та актуалізувало дослідницьку увагу до ідей співіснування слова і образотворчого мистецтва та міркувань про текстово-візуальні зв'язки. З'ясовано, що в межах візуального вираження варто враховувати й немовні, зокрема типографічні елементи.

Аналіз теоретичних праць, присвячених феноменам фотографічності, картографічності та реалізації акустичного виміру в літературі, зокрема через мовну перформативність, дозволив виокремити класифікації та методологічні орієнтири, які стали концептуальною основою подальшого аналізу.

Як інтермедіальне явище окреслено також властиву літературному репортажу докуфікційність. Констатовано, що навіть у мономедійній формі, коли читач взаємодіє лише з текстом, у літературному репортажі поєднуються художність і фактографічність. Важливо розглядати їх не як протилежності, а як взаємодоповнювальні складові текстового конструкту. Окрему увагу приділено гіпертекстуальним стратегіям як проявам системної контамінації.

Спираючись на опрацьовані теоретичні підходи та результати аналізу наукових концепцій, у дослідженні було сформовано методологічну основу, зорієнтовану на виявлення та опис медійних властивостей літературного репортажу у двох її проявах. Розроблена аналітична модель поєднала елементи лінгво-літературознавчого аналізу з інтермедіальним підходом, що дозволило комплексно враховувати як мовно-стилістичні, так і міжмедійні характеристики тексту. Обраний методологічний інструментарій дав змогу простежити розвиток цього типу тексту в сучасному культурологічному та медійному контексті, та виявити ключові тенденції, що зумовлюють трансформацію його структури, функцій та засобів вираження. Наступним кроком стало укладання корпусу німецькомовних літературних репортажів, дібраних з огляду на тематичну й

медійну різноманітність, який слугував емпіричною базою для перевірки та конкретизації запропонованих методологічних рішень. До нього також увійшли зразки комікс-репортажів і цифрових сторітелінг-проектів, які репрезентують новітні тенденції розвитку репортажного письма в умовах медіатизації культури.

Комплексне дослідження корпусу сучасного німецькомовного літературного репортажу засвідчило, що медійні властивості в ньому реалізуються системно й багаторівнево, поєднуючи вербальні, візуальні та акустичні коди. Одним із ключових медіа, інтегрованих у текст, є фотографія. У корпусі виявлено різні моделі її використання. Один із прикладів – репортаж Навіда Кермані «Einbruch der Wirklichkeit», у якому є 12 фотографій, а їхнє поєднання з вербальним рядом створює додатковий рівень змістової глибини та емоційного впливу. Інший підхід демонструє Карл-Маркус Гаус у «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland», де два знімки: старого кладовища та фасаду бібліотеки, – виконують роль смислових опор, структурно підтримуючи і підсилюючи головну ідею репортажу. Є й випадки, коли візуальний медіум репрезентується опосередковано, через вербальну транскрипцію. Такий прийом спостерігаємо у «Der Wald der Geschichte – In der Gottschee», де автор відтворює враження від зорових образів виключно мовними засобами, свідомо уникаючи надмірних другорядних деталей на користь цілісності та концентрації на ключових темах. Окремо слід відзначити специфічну форму письма, у якій сама словесна репрезентація набуває «фотографічних характеристик», тобто відтворює типові способи кадрування й фіксації моменту, властиві фотографії. Так, у репортажі «Antarktis» зі збірки «Der entfesselte Globus: Reportagen» Ілля Троянов створює майже зорову точність словесних образів, що формують ефект статичного кадру.

Знаковою медійною властивістю є картографічність, яка у літературних репортажах часто пов'язана з мотивом подорожі і зумовлює присутність у них внутрішніх карт текстового світу, що виконують важливу функцію змістової підтримки та просторової орієнтації читача, візуалізуючи топографію подій та створюючи додатковий рівень сприйняття. Особливістю таких карт є їхнє

пристосування до цілей конкретного тексту: інформація подається відповідно до змістових пріоритетів твору, що надає картам персоналізованого характеру. Виявлено також, що у багатьох випадках вербальний медіум виконує картографічну функцію, виступаючи своєрідним навігатором, який скеровує читача у просторі тексту. Такі приклади розглянуто з позиції теорії референційних систем і встановлено, що практики літературного мапування зустрічаються в літературно-репортажних текстах регулярно. У них переважають геореференційні та метричні системи, а також їхні комбінації; топологічні та внутрішні референційні системи фіксуються рідше і зазвичай інтегруються з двома попередніми, тоді як використані дейксиси уточнюються за допомогою елементів абсолютних референційних систем.

Аналіз візуального виміру засвідчив, що фотографічність і картографічність формують своєрідні вертикальні осі, які розширюють історичний і просторовий контекст тексту. Це демонструє, як медійні структури та просторове уявлення взаємно підсилюють одна одну, а також відображає вплив сучасних технічних засобів, зокрема фотоапаратів, мобільних пристроїв та смартфонів, GPS-навігаторів і цифрових карт, на організацію та сприйняття літературного репортажу.

Встановлено, що нарівні з фотографічністю та картографічністю важливою медійною властивістю літературно-репортажного тексту виявляється звучність. У друкованих зразках цього типу тексту вона реалізується через описи звуків і шумів, відтворення звукових ефектів, використання ритмічних структур (повторів, рим, алітерацій), звукових метафор, ониматопеї, а також діалогів і передачі мовленнєвої поведінки персонажів. Такі прийоми створюють ілюзію того, що читач фактично чує або відчуває звукову атмосферу зображених подій. Акустичний вимір підсилює емоційний вплив, робить описи експресивними та сприяє глибшій залученості читача за допомогою звукових вражень.

У площині категорій структури тексту, а також його формальних та внутрішніх ознак окреслено інтермедіальний контекст взаємодії фікційного та документального. Встановлено, що в структурному аспекті важливою є

пресигналізація, тобто підпорядкування тексту типу «літературний репортаж», що засвідчує художнє відтворення реальних або актуальних подій. Документальність і достовірність зображеного підсилюють наявність у літературно-репортажному тексті фотографій та карт, які виступають його важливою формальною ознакою.

Співвідношення між фікційним і документальним на рівні безпосередньої присутності проаналізовано крізь призму його п'яти піделементів: просторового, часового, акустичного вимірів, виміру досвіду та сценічного репортажного вступу. Тенденція до точного опису місця дії, хронологічної оповіді з конкретизацією часу та деталізації аудіальних елементів свідчить, що просторовий, часовий та акустичний виміри відіграють ключову роль у посиленні документального характеру тексту. Вимір досвіду, попри маркування безпосередньої присутності автора, насичений суб'єктивними переживаннями та враженнями, що зумовлює його переважно фікційну природу. Фактографічну основу із суб'єктивною перспективою вдало поєднує сценічний репортажний вступ, а пряма мова, відтворення почутого й довідкова складова додатково підвищують рівень достовірності. Такий синтез зумовлений, зокрема, медійною природою літературного репортажу, що виявляється у поєднанні вербального тексту з візуальними та аудіальними елементами, створюючи багатоканальний спосіб комунікації. Підтверджено висунуту в дослідженні гіпотезу про недоцільність протиставлення документального та фікційного в літературному репортажі, оскільки їхня взаємодія є органічною й забезпечує розширення смислових та художніх можливостей тексту.

Актуалізація теми медійної гібридизації у контексті літературного репортажу зумовлена, зокрема, появою нових журналістських форматів, які змінюють уявлення про репортажний текст та його комунікативні можливості. Гібридні форми поєднують елементи різних медіа, розширюючи канали сприйняття та пропонуючи нові способи репрезентації дійсності. У роботі розглянуто дві показові форми, що демонструють ці трансформації: комікс-репортаж та цифровий мультимедійний лонгформ.

Комікс-репортаж як один із яскравих прикладів медійної гібридизації поєднує принципи документальної журналістики з художніми прийомами графічної оповіді. У роботі опрацьовано дефініцію цього поняття та простежено історію його виникнення, що засвідчила зростання популярності комікс-репортажу, зумовленої передусім його здатністю просто й доступно відтворювати складні події. Однією з характерних рис комікс-репортажу є виразна суб'єктивність, яка, однак, не суперечить документальній основі матеріалу, а радше увиразнює авторську позицію. Медійні властивості комікс-репортажу було проаналізовано на прикладі шести німецькомовних текстів. Встановлено, що візуальність реалізується не лише у використанні мальованих зображень, які разом із текстом утворюють медіакомбінацію, а й у багатьох художньо-композиційних прийомах. Зокрема, важливу роль відіграють композиція кадрів, вибір ракурсу, фокусування на деталях, застосування гіперболи та спотворення рис, колористичні рішення, а також просторова організація зображень на сторінці. Форма й розмір панелей задають ритм оповіді та визначають логіку сприйняття, а просторовий монтаж часто наслідує кінематографічну структуру. Важливим аспектом дослідження є графічний текст та типографічне оформлення: мовні хмари, їхня форма та спосіб розміщення передають характер комунікації, визначають її джерело, інтонаційний малюнок та емоційний тон. Виявлено здатність комікс-репортажу до імітації інших медіа. Простежено способи формування в ньому аудіального виміру за допомогою ономапої та графічного зображення звуків, а також через дизайн шрифтів, форми й контури букв, їх розташування у просторі кадру, масштаб, колір і деформацію шрифту.

Цифрові лонгформи становлять відносно новий різновид репортажної журналістики, що вирізняється високим ступенем мультимедійної маневреності та гнучкості. Це робить їх придатними для різнопланових експериментів з інтеграцією текстових, візуальних та аудіальних компонентів. До ключових критеріїв форми належать гармонійне поєднання медійних елементів, дизайн як засадничий інструмент вираження змісту, імерсивність, логічна послідовність

блоків та емоційна насиченість. З огляду на це, у дослідженні проаналізовано зразковий приклад цифрового лонгформу в американській журналістиці – «Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek» виробництва «The New York Times», який став еталонним стандартом мультимедійної презентації репортажного матеріалу. Здійснено огляд німецькомовних варіантів цієї форми та виокремлено ЗМІ, які системно інтегрують мультимедійні лонгформи у власну редакційну політику. На прикладі двох німецькомовних зразків: «100 Jahre Tour de France» та «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» окреслено принципи структурної організації та способи інтеграції медійних компонентів. Обидва репортажі демонструють широку палітру медійних елементів: від фотографій, відео- та аудіофрагментів до інтерактивних інфографіків і гіпертекстових посилань. Гармонійне поєднання цих компонентів змінює роль читача, перетворюючи його з пасивного спостерігача на активного учасника взаємодії з матеріалом, що є інноваційним і актуальним у контексті сучасного медійного середовища.

Попри тривалу історію становлення літературного репортажу, під час якої сформувався комплекс його засадничих характеристик, він постійно переосмислює і видозмінює навіть свої стабільні ознаки. Гібридність літературного репортажу в сучасних умовах розширюється до рівня медійної гібридності, зберігаючи при цьому своє жанрове ядро, гнучке в межах літератури та публіцистики. Саме ця гнучкість забезпечує його здатність адаптуватися до нових комунікативних і технологічних умов, реагувати на зміни у медіапросторі та залучати нові медійні одиниці. Вони не нівелюють його природу, а змінюють способи її реалізації, що яскраво засвідчує і друкований літературний репортаж, який, щоб залишатися актуальним, запозичує окремі риси сучасних цифрових форматів, проте втілює їх власними художніми та структурними засобами, зберігаючи баланс між документальністю і фікційністю.

Отже, літературний репортаж – це гібридна форма на перетині літератури і журналістики, у якому об'єктивні факти подаються крізь призму суб'єктивного оповідача. Він відкритий до інтерпретації, орієнтований на аудиторію, поєднує

актуальність із позачасовістю та здатністю резонувати в різних культурних контекстах. В умовах сучасного медіапростору літературний репортаж зберігає свої базові характеристики, але розширює виражальні можливості завдяки медійності, яка знаходить свій вияв, зокрема, у візуальності, звучності та інтерактивних елементах, що формують багатоканальний спосіб комунікації та підсилюють його вплив на читача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Бондар, А. (2007). Ришард Капусцінський між історією та літературою. *Критика*, 11(6), 30.
- Буйницька, Т. (1962). Фразеологічні одиниці як засіб гумору та сатири у творах Егона Ервіна Кіша. *Вісник Львівського державного університету. Серія: Романо-германська і класична філологія*, (1), 126-132.
- Буйницька, Т. (1965). Алогічний лексичний зв'язок як засіб гумору та сатири в творах Егона Ервіна Кіша. *Іноземна філологія: наук. зб.*, (3), 116-123.
- Варецька, С., Маценка, С., Мельник Д., & Тарасюк, Я. (2023). Медійність голосу у драматичному тексті Лесі Українки. *Studia Ucrainica Varsoviensia*, 11(null), 75-93. <https://doi.org/https://doi.org/10.31338/2299-7237suv.11.5>.
- Видавництво «РМ». (2018, 16 січня). Баббл, панель, омнібус: що як називається у світі коміксів? <https://ridna-mova.com/shcho-yak-nazivaetsya-u-sviti-komiksiv-.html>
- Воробйова, О. П. (2012). Смак «Шоколаду»: інтермедіальність й емоційний резонанс. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія: Філологія*, 15(1), 5-11.
- Воробйова, О. П. (2021a). Музичні мотиви у творах Кадзуо Ішігуро: горизонталі й вертикалі інтермедіальності. В О. Л. Олійник, О. І. Самойленко, Н. В. Петлюченко, С. І. Потапенко та ін. (ред.), *«Одеські діалоги культур: творчість, людина, мова» & «Риторика медійного дискурсу»: Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції та Круглого столу (26–27 листопада 2021 р., м. Одеса)* (с. 15-18). Одеса: Фенікс.
- Воробйова, О. П. (2021b). Труднощі музикалізації: «The Piano Teacher» Ельфріди Елінек у контексті інтермедіальності. В О. П. Воробйова (Ред.), *Інтермедіальність на перетині наукових парадигм: ретроспектива і сучасність: Матеріали III Міжнародної наукової конференції УАКЛіП/КНЛУ* (с. 10). Київ: Видавничий центр КНЛУ.
- Гаврилів, Т. (2020). Феноменологічна і прикладна цінність мемуаристики та тревелістики. У Т. Пастух (відп. ред.), *Стратегії мемуарної та мандрівної*

- літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX – першої половини XX століття: колективна монографія (с. 8-44). Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Гок, Б. (2003). Семіотика (Semiotics) (В. Шовкун, Пер.). У Ч. Е. Вінквіст & В. Е. Тейлор (Ред.), *Енциклопедія постмодернізму* (с. 378–380). Київ: Основи
- Громлюк, І., & Омелянчук, О. (2021, вересня 15). *Як ми полюбили репортаж: Історія жанру, який навчив нас слухати*. The Ukrainians. <https://theukrainians.org/poliubyly-reportazh/>
- Гудошник, О. В. (2020) Трансмедіальні наративи коміксової журналістики: світовий та український досвід. *Communications and Communicative Technologies*, 20, 32-41.
- Гурецький, В. (2017, 22 грудня). Літературний репортаж. Чим Польща захоплює світ [Переклад]. *Choven*. <https://choven.org/news/vojtseh-guretskyj-literaturnyj-reportazh-chym-polshha-zahoplyuye-svit/>
- Зубрицька, М. (Ред.). (2002). *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис.
- Івасишин, М. (2019). *Мультиmodalність англomовного коміксу: лінгвальний і екстралінгвальний виміри* [Дис. канд. філ. наук, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»; Львівський національний університет імені Івана Франка]. https://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/09/dis_ivasysyn.pdf
- Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України. (2022a). Словник української мови XXI століття (електронна версія). https://sum20ua.com/?wordid=50381&page=1592&searchWord=%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%83%D0%BC#lid_50381
- Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України. (2022b). Словник української мови XXI століття (електронна версія). https://sum20ua.com/?wordid=50382&page=1592&searchWord=%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D1%96%D1%83%D0%BC#lid_50382

- Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України. (2022с). Словник української мови XXI століття (електронна версія).
<https://sum20ua.com/?page=1591&searchWord=%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D1%96%D0%B0&wordid=155051>
- Ковалів, Ю. І. (2007а). *Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1*. Київ: ВЦ «Академія».
- Ковалів, Ю. І. (2007b). *Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2*. Київ: ВЦ «Академія»
- Конєва М. І. (2023). *Поетика художнього репортажу в українській прозі початку XXI століття* [Дис. д-ра філос., Запорізький національний університет].https://phd.znu.edu.ua/page/PhD/2023/Konieva/2023_disertats_ya_kon_voyi_mar_yi.pdf
- Копистянська, Н. (2012). *Час і простір у мистецтві слова: монографія*. Львів, Україна: ПАІС.
- Маценка, С. (2017а). *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури і музики*. Львів: Apriori.
- Маценка, С. (2017b). *Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії*. Львів: Аpriori.
- Маценка, С. (2017с). Інтермедіальні зв'язки слова та музики в німецькому експресіонізмі. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Літературознавство»*, (11-12 [360–361]), 182-188.
- Маценка, С. (2022а). Музична звучність як перформативна властивість художнього тексту. *Іноземна філологія*, (135), 158-168.
<http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2022.135.3815>
- Маценка, С. (ред.) (2019). *Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії*. Львів : Срібне слово.
- Молодій, В. (2023, 17 листопада). *Почуте, побачене і пережите: Як польський репортаж став унікальним жанром і чому його варто читати*. Culture.pl.
<https://culture.pl/ua/stattia/pochute-pobachene-i-perezhyte>

- Мочернюк, Н. (2018). *Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*. Львів: Видавництво Львівської політехніки.
- Мочернюк, Н. (2020). Інтермедіальність: термін, концепція, методологія. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*, 4(40), 207-214. <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1173>
- Мочернюк, Н. (2025). Структурно-нарративна специфіка жанру літературного репортажу (на матеріалі репортажистики про російсько-українську війну). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*, (24), 125-131.
- Перехрест, О. (2017). Розсипана сіль малих народів Європи. Карл-Маркус Гаус і його «Зникоми європейці». *ZAXID.NET*. https://zaxid.net/blogi_tag50977/
- Редакція Reporters. (2020, 17 січня). *Репортаж. Крапка*. Reporters. <https://reporters.media/reportazh-krapka/>
- Руда, Г. (2018). Фоностилістика як самостійна лінгвістична наука: проблеми і перспективи. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*, (3), 240-249.
- Савчук, М. (2014). Комікс. У І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-1449>
- Фесенко, В. (2014). *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*. Київ: Вид. центр КНЛУ.
- Фіськова, С. (2003). *Історія німецької літератури. Періоди, напрямки розвитку, ідеї, постаті: навчально-методичний посібник*. Львів: ПАІС.
- Човен, В. (2018, June 5). Войцех Гурецький: “Літературний репортаж. Чим Польща захоплює світ.” Видавництво «Човен». <https://choven.org/news/vojtseh-guretskyj-literaturnyj-reportazh-chym-polshha-zahoplyuye-svit/>
- Човен. (n.d.). *Про нас*. Човен. <https://choven.org/about/>

- Шалагінов, Б. (2022). «Італійська подорож» Й. В. Гете: між Вінкельманом і Гегелем. *Слово і Час*, (6), 69-86. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.06.69-86>
- Шутяк, Л. М. (2016). Польська школа художнього репортажу. *Інтеркультура: наукові студії*, (23), 31-37. https://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/is/is_2016_23.pdf
- Яремчук, О. (2018). Факт проти вигадки у літературному репортажі. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*, (44), 95-100.
- Яхонтова, Т. В. (2009). *Лінгвістична генеалогія наукової комунікації*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- 100 Jahre Tour de France. (2013). *Zeit Online*. <https://www.zeit.de/sport/tour-de-france.html#chapter-01>
- Aristoteles. (2017). *Über die Seele: Griechisch-Deutsch* (Übers. und Hrsg. von K. Corcilus). Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Bachmann-Medick, D. (2016). *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110402988>
- Bahr, S. (2022, December 23). 'Snow Fall' at 10: How it changed journalism. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/12/23/insider/snow-fall-at-10-how-it-changed-journalism.html>
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (C. van Boheemen, Trans.). Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (2002). *Die Körnung der Stimme: Interviews 1962–1980*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, R. (2016). *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2023). *Kleine Geschichte der Photographie*. Berlin: Alexander Verlag.
- Berger, J. (1984). Erscheinungen. In J. Berger & J. Mohr, *Eine andere Art, Geschichten zu erzählen* (pp. 81-129). München/Wien: Carl Hanser.

- Bidmon, A., & Lubkoll, C. (Eds.). (2022). *Dokufiktionalität in Literatur und Medien: Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin, Boston: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110692990>
- Binczek, N. (2020). 1. Einleitung: Literatur und Audiokultur. In N. Binczek & U. Wirth (Ed.), *Handbuch Literatur & Audiokultur* (pp. 1-24). Berlin, Boston: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110340631-001>
- Boeckmann, K. (1994). *Unser Weltbild aus Zeichen: Zur Theorie der Kommunikationsmedien*. Wien: Braumüller.
- Borstel, G., & Eickmeyer, P. (2017). *Liebe deinen Nächsten: auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius*. Bielefeld: Splitter Verlag.
- Bosse, A. (2021). Zur Medialität der Literatur: ‚Goethe‘ als Beispiel und Modell. In M. Wyder, B. Naumann & G. Felten (Eds.), *Goethe medial: Aspekte einer vieldeutigen Beziehung* (pp. 173-194). Berlin, Boston: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110732870-011>
- Branch, J. (2012, December 20). Snow Fall: The avalanche at Tunnel Creek. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/#/?part=tunnel-creek>
- Brecht, B. (1967). *Über den Dreigroschenprozeß*. In *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Bd. 18). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bühler, K. (1934). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Gustav Fischer
- Buinytska, T. (2010). Mittel von Humor in der Erzählstruktur der Reportagen von Egon Erwin Kisch. У *Ukrainisch-bayerische Germanistentagung an der Nationalen Iwan-Franko-Universität Lwiw «Ukrainisch-deutsche Begegnungen: Sprache, Literatur, Didaktik»* (16.-17. April 2010) (с. 28-33). Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка.
- Caduff, C. (2007). *Die Künste im Gespräch: zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München [u.a.]: Fink.

- de Certeau, M. (2006). Praktiken im Raum. In J. Dünne & S. Günzel (Eds.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (pp. 343-353). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dembeck, T. (2020). 3.2. Sprechweise – Akzent – Dialekt. In N. Binczek & U. Wirth (Ed.), *Handbuch Literatur & Audiokultur* (pp. 192-208). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110340631-011>
- Dennerlein, K. (2009). *Narratologie des Raumes*. Berlin, New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110219920>
- Derrida, J. (2001). Signatur Ereignis Kontext (pp. 15–45). In *Limited Inc* (Dt. Erstausg., Werner Rappl, Trans.). Wien: Passagen-Verlag.
- DIE ZEIT. (n. d.). *Multimedia-Projekte: Longform-Journalismus bei der ZEIT*. <https://www.zeit.de/longform>
- Domke, C. (2016). 37. Medialität, Intermedialität, Transkriptivität. In L. Jäger, W. Holly, P. Krapp, S. Weber & S. Heekeren (Hrsg.), *Sprache - Kultur - Kommunikation / Language - Culture - Communication: Ein internationales Handbuch zu Linguistik als Kulturwissenschaft / An International Handbook of Linguistics as a Cultural Discipline* (S. 376-383). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110224504-039>
- Domosławski, A. (2010). *Kapuściński non-fiction*. Warszawa: Świat Książki.
- Döring, J. (2009). Zur Geschichte der Literaturkarte (1907–2008). In J. Döring & T. Thielmann (Ed.), *Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion* (pp. 247–289). Bielefeld: transcript Verlag.
- Dovifat, E. (1976). *Band 1 Theoretische und rechtliche Grundlagen. Nachricht und Meinung. Sprache und Form*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110836158>
- Dowling, D., & Vogan, T. (2014). Can We “Snowfall” This? Digital longform and the race for the tablet market. *Digital Journalism*, 3(2), 209-224. <https://doi.org/10.1080/21670811.2014.930250>
- Duchkowitsch, W. (2010). Journalismus und Literatur. Diskussionsstand und neue studentische Arbeiten zu einem alten Thema. *Otázky žurnalistiky*, (1-2), 15-25.

- Eberleh, E. (1990). Komplementarität von Text und Bild. In T. Becker (Ed.), *Sprache und Technik: Gestalten verständlicher technischer Texte*; Konzepte, Probleme, Erfahrungen (pp. 67-89). Aachen: Alano, Rader Publ.
- Eberwein, T. (2013). *Literarischer Journalismus: Theorie – Traditionen – Gegenwart*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Eberwein, T. (2015). Der „andere“ Journalismus: Verselbständigung und Differenzierung an der Grenze von Journalismus und Literatur. *Medien & Zeit*, 30 (1), 5-16.
- Felsing, U. (2021). 2.4 Medialität. In *Reflexive Kataloge: Ein Medium der Übersetzung als Ausstellung, Film und Hypertext* (S. 69-73). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839456286-010>
- Fix, U. (2001). Zugänge zu Stil als semiotisch komplexer Einheit. Thesen, Erläuterungen und Beispiele. In E.-M. Jakobs & A. Rothkegel (Hrsg.), *Perspektiven auf Stil* (S. 113-124). Boston: Max Niemeyer Verlag.
- Fix, U. (2008). Nichtsprachliches als Textfaktor: Medialität, Materialität, Lokalität. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik*, 36, 343-354.
- Fix, U., Antos, G., & Klemm, M. (Eds.). (2002). *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage*. Frankfurt am Main: Lang.
- Frenzel, M., Geist, K., & Oberrauch, C. (Eds.). (2019). *Ein Ort, viel Raum(theorie)? Imaginationen gleicher Räume und Orte in Literatur und Film: Monografie*. Bamberg: University of Bamberg Press.
- Füger, W. (1998). Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In J. Helbig (Ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (pp. 41-57). Berlin: Schmidt Verlag.
- Galle, H. (2016). Fiktionalität in hybriden Gattungen: Tatsachenroman und Dokudrama versus Reportage und Dokumentarfilm. In A. Enderwitz & I. Rajewsky (Eds.), *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien* (pp. 145-166). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110498646-007>
- Gansel, C. (2011). *Textsortenlinguistik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Gauß, K.-M. (2001). *Die sterbenden Europäer : unterwegs zu den Separden von Sarajevo, Gottscheer Deutschen, Arbëreshe, Sorben und Aromunen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
- Gauß, K.-M. (2005). *Die versprengten Deutschen: Unterwegs in Litauen, durch die Zips und am Schwarzen Meer*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Gauß, K.-M. (2006). *Die Hundeesser von Svinia*. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Geisler, M. (1982). *Die literarische Reportage in Deutschland: Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres*. Königstein/Taunus: Scriptor Verlag.
- Genette, G. (1993). *Palimpseste : die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Godulla, A. (2019). Digitales Storytelling als Komplexitätsproblem. In B. Dernbach, A. Godulla, & A. Sehl (Eds.), *Komplexität im Journalismus* (pp. 71-78). Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-22860-6_7
- Godulla, A., & Wolf, C. (2017). *Digitale Langformen im Journalismus und Corporate Publishing*. Wiesbaden: Springer.
- Goldmann, L. (2019). *Phänomen und Begriff der Metapher: Vorschlag zur Systematisierung der Theoriegeschichte*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110585353>
- Grabowski, J. (1999). *Raumrelationen: Kognitive Auffassung und sprachlicher Ausdruck*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Greenfield, R. (2012, December 20). What the New York Times's 'Snow Fall' Means to Online Journalism's Future. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/12/new-york-times-snow-fall-feature/320253/>
- Gundermann, C. (2015). Comics als historische Quelle. *Visual History*. <https://visual-history.de/2015/01/26/comics-als-historische-quelle/>
- Haas, H. (1999). *Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Wien: Böhlau.
- Habermas, J. (1975). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied/Berlin: Luchterhand.

- Haller, M. (2020). *Die Reportage. Theorie und Praxis des Erzähljournalismus*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Hauser, H. (1930). *Schwarzes Revier*. Berlin: Fischer.
- Heider, F. (2005). *Ding und Medium*. Berlin: Kadmos.
- Heine, H. (2014). *Lutetia: Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*. Berlin: Henricus - Edition Deutsche Klassik GmbH.
- Heinemann, W. (2000). 48. Textsorte - Textmuster - Texttyp. In K. Brinker, G. Antos, W. Heinemann & S. Sager (Ed.), *1. Halbband Text- und Gesprächslinguistik 1. Halbband* (pp. 507-523). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
<https://doi.org/10.1515/9783110194067-050>
- Hempfer, K. (1973). *Gattungstheorie: Information und Synthese*. München: Fink.
- Herrmann, B. (2020). 2.1. Literatur und Stimme. In N. Binczek & U. Wirth (Ed.), *Handbuch Literatur & Audiokultur* (pp. 27-43). Berlin, Boston: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110340631-002>
- Hess-Lüttich, E. W. B. (2016a). Textbegriffe der Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften im Zeichen technischer Umbrüche. In F. Wagner (Hrsg.), *Was ist Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie* (S. 159-175). Basel: Schwabe Verlag.
- Hess-Lüttich, E. W. B. (2016b). Medialität der Literatur: Textbegriff, Intertextualität, Intermedialität, Hypertextualität, Digitale Poesie. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik*, 44(3-4), 325-348.
- Hillebrand, B. (1971). *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*. München: Winkler-Verlag.
- Hillenbach, A. (2012). *Literatur und Fotografie: Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Holly, W. (2013). Textualität – Visualität. *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 41(1), 1-7. <https://doi.org/10.1515/zgl-2013-0001>
- Honold, A. (2009). Der singende Text: Klanglichkeit als literarische Performanzqualität. In W. Schmidt & T. Valk (Ed.), *Literatur intermedial* (pp.

- 187-208). Berlin, New York: De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110217018.187>
- Igort. (2022). *Berichte aus der Ukraine: Tagebuch einer Invasion* (M. Alfano, перекл.). Berlin: Reprodukt.
- Isekenmeier, G., Böhn, A., & Schrey, D. (2021). *Intertextualität und Intermedialität*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Jäger, L. (2000). Die Sprachvergessenheit der Medientheorie. Ein Plädoyer für das Medium Sprache. In W. Kallmeyer (Hrsg.), *Sprache und Neue Medien* (S. 9-30). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110622652-003>
- Jäger, L. (2005). Vom Eigensinn des Mediums Sprache. In D. Busse, T. Niehr & M. Wengeler (Hrsg.), *Brisante Semantik: Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik* (S. 45-64). Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag.
<https://doi.org/10.1515/9783110918328.45>
- Jäger, L. (2020). 2.3. Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen. In N. Binczek & U. Wirth (Ed.), *Handbuch Literatur & Audiokultur* (pp. 61-84). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110340631-004>
- Kaindl, K. & Gauß K.-M. (2002). *Die unbekannten Europäer : Fotoreise zu den Aromunen, Sepharden, Gottscheern, Arbëreshe und Sorben*. Salzburg: O. Müller.
- Kammer, S. (2014). 2.1 Visualität und Materialität der Literatur. In C. Benthien & B. Weingart (Ed.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur* (pp. 31-47). Berlin, München, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110285765.31>
- Kapuscinski, R. (2005). *Meine Reisen mit Herodot*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- Kaute, S. (2015). *Longform, Web-Reportage, Multimedia-Storytelling, Scrollytelling: Die ultimative Liste mit 60+ Beispielen*. <https://stift-und-blog.de/scrollytelling-longstory-reportage-web-storytelling/>
- Kedves, A. (2010, 16. Dezember). Der Comic kann mehr – auch punkto Ehrlichkeit. *Tages-Anzeiger*. <https://www.tagesanzeiger.ch/der-comic-kann-mehr-auch-punkto-ehrllichkeit-393463397342>

- Kermani, N. (2015). *Ausnahmezustand: Reisen in eine beunruhigte Welt*. München: C.H. Beck.
- Kermani, N. (2016). *Einbruch der Wirklichkeit: Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa*. Mit Fotografien von Moises Saman. München: C.H. Beck.
- Kermani, N. (2018). *Entlang den Gräben: Eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan*. München: C.H. Beck.
- Kisch, E. E. (1930). „Schreib das auf, Kisch!“: *das Kriegstagebuch*. Berlin: Reiss.
- Kisch, E. E. (1995). *Der rasende Reporter*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Kisch, E. E. (n.d.-a). *Egon Erwin Kisch: Marktplatz der Sensationen*. <https://www.projekt-gutenberg.org/kisch/sensatio/chap022.html>
- Kittler, F. (1990). Fiktion und Simulation. In K. Barck, P. Gente, H. Paris, & S. Richter (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (S. 196-213). Leipzig: Reclam.
- Klaus, E. (2004). Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion. In J. K. Bleicher & B. Pörksen (Hrsg.), *Grenzgänger : Formen des New Journalism* (S. 100-125). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kleist, R. (n. d.). Kawergosk 5 Sterne. *Reinhard Kleist*. <https://www.reinhard-kleist.de/bilder/kawergosk/>
- Kostenzer, C. (2009). *Die literarische Reportage: Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur*. Innsbruck: Studien Verlag.
- Krämer, S. (1998). Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form? *Rechtshistorisches Journal*, 17, 558–573.
- Krämer, S. (2002). Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In U. Wirth (Ed.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (pp. 323–346). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krämer, S. (2010). Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In A. Deppermann & A. Linke (Eds.), *Sprache intermedial: Stimme und Schrift, Bild und Ton* (pp. 13–28). Berlin, New York: de Gruyter.

- Krämer, S. (2019). Epistemologie der Medialität: Eine medienphilosophische Reflexion. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 67(5), 833-850.
<https://doi.org/10.1515/dzph-2019-0061>
- Kristeva, J. (1978). *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kümmel, A., & Löffler, P. (2002). *Medientheorie 1888 - 1933 : Texte und Kommentare*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kurt-Tucholsky-Preis. (2025, März 10). *Kurt Tucholsky-Gesellschaft*.
<https://tucholsky-gesellschaft.de/kurt-tucholsky-preis/>
- Lessing, G. (1881). *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783112512449>
- Levinson, S. C. (2003). *Space in language and cognition: Explorations in cognitive diversity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Linz, E. (2016). 10. Sprache, Materialität, Medialität. In L. Jäger, W. Holly, P. Krapp, S. Weber & S. Heekeren (Hrsg.), *Sprache - Kultur - Kommunikation / Language - Culture - Communication: Ein internationales Handbuch zu Linguistik als Kulturwissenschaft / An International Handbook of Linguistics as a Cultural Discipline* (S. 100-111). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
<https://doi.org/10.1515/9783110224504-012>
- Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I., & Kelly, K. (2009). *New media: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Lowest of the Low (Ganz unten)*. (n.d.). <https://www.guenter-wallraff.com/lowestof.html>
- Luhmann, N. (1990). *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lukas, W., Nutt-Kofoth, R., & Podewski, M. (2014). Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. In W. Lukas, R. Nutt-Kofoth, & M. Podewski (Eds.), *Text – Material – Medium: Zur Relevanz editorischer Dokumentation für die literaturwissenschaftliche Interpretation* (pp. 1–22). Berlin.

- Lux, F. (1981). *Text, Situation, Textsorte: Probleme der Textsortenanalyse, dargestellt am Beispiel der britischen Registerlinguistik : mit einem Ausblick auf eine adäquate Textsortentheorie*. Tübingen: Narr.
- Macenka, S. (2022b). Mozarts Lemberg: Das musikalische Galizien-Bild in der literarischen Biographie Ein Mozart in Galizien von Dieter Kühn. *Germanoslavica*, 33(2), 25-41.
- McLuhan, M. (2001). *Understanding media : the extensions of man*. London; New York: Routledge.
- Meier, K. (2000). Journalistic story-telling with online multimedii: Challenges, quality criteria, training. <https://www.klaus-meier.net/meier-storytelling.pdf>
- Mersch, D. (2005). Medienphilosophie der Sprache. In M. Sandbothe & L. Nagl (Hrsg.), *Systematische Medienphilosophie* (S. 113-128). Berlin, Boston: Akademie Verlag.
- Meyer, H. (1963). Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst. In *Zarte Empirie*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Michael, H. (2020). Die Sozialreportage als Genre der Massenpresse: Erzählen im Journalismus und die Vermittlung städtischer Armut in Deutschland und den USA (1880-1910). Bremen: edition lumière.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on visual and verbal representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Molitor, S., Ballstaedt, S.-P., & Mandl, H. (1989). Problems in knowledge acquisition from texts and pictures. In H. Mandl & I. R. Levin (Eds.), *Knowledge acquisition from text and pictures* (pp. 3-35). Amsterdam: North-Holland.
- Müller, J. E. (1996). *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus-Publ.
- Müller, J. E. (1998). Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In J. Helbig (Ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (pp. 31-40). Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Müller, M. (1989). *Schweizer Pressereportagen: Eine linguistische Textsortenanalyse*. Arau: Verlag Sauerländer.
- Müller, M., & Neumann, K. (Hrsg.). (2010). *Mit Sprache unterwegs: Literarische Reportagen*. Wien: Ed. Atelier.
- Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego. (n.d.). Kultura. <https://kultura.um.warszawa.pl/nagroda-im--ryszarda-kapuscinskiego>
- Nelson, T. H. (1967). Getting it out of our system. In G. Schechter (Ed.), *Information retrieval: A critical view* (pp. 191-210). Washington/London: Thompson / Academic Press.
- Nelson, T. H. (1987). *Literary machine*, Edition 87.1. [Self-published].
- Niederer, H. (1980). Goethes unzeitgemäße Reise nach Italien 1786–1788. In D. Lüders (Hrsg.), *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (S. 55-107). Tübingen: Niemeyer.
- Niehaus, M. (2022). Erzählverfahren und Erzähltechniken dokufiktionalen Erzählens. In A. Bidmon & C. Lubkoll (Eds.), *Dokufiktionalität in Literatur und Medien: Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion* (pp. 51-70). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110692990-003>
- Noelle-Neumann, E., Wilke, J. & Schulz, W. (2009). *Fischer-Lexikon Publizistik, Massenkommunikation*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- Nora, P. (Ed.). (1997). *Les lieux de mémoire : [la République, la Nation, les France]*. Paris, France: Gallimard.
- Nöth, W. (1994). Der Text als Raum. In D. W. Halwachs et al. (Eds.), *Sprache, Onomatopöie, Rhetorik, Namen, Idiomatik, Grammatik. Festschrift für Karl Sornig* (pp. 163-174). Graz: Universität.
- Nöth, W. (2000). 46. Der Zusammenhang von Text und Bild. In K. Brinker, G. Antos, W. Heinemann & S. Sager (Eds.), *1. Halbband Text- und Gesprächslinguistik 1. Halbband* (pp. 489-496). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110194067-048>
- Oberholzer, P. (2023). *Games – auf den Spuren der Flüchtenden aus Afghanistan*. Bielefeld: Splitter

- Orwell, G. (2021). *Reise durch Ruinen: Reportagen aus Deutschland und Österreich 1945*. München: C.H. Beck.
- Osterhammel, J. (2022, January 19). *1800 bis 1850*. bpb.de. <https://www.bpb.de/izpb/142105/1800-bis-1850>
- Paech, J. (1998). Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In J. Helbig (Hrsg.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (S. 14-30). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Paim, A. (2017). Comics-Reportage: Der freie Platz (Text: A. Paim, Zeichnungen: M. van Soest). *Augusto Paim*. <https://augustopaim.com.br/comics-reportage-der-freie-platz/>
- Paim, A. (2022). *Die Comicroportage: Journalistische Erzählung in Comicform*. Berlin: Ch.A. Bachmann Verlag.
- Peabody Awards. (2012). *Snow Fall: The avalanche at Tunnel Creek*. <https://peabodyawards.com/award-profile/snow-fall-the-avalanche-at-tunnel-creek/>
- Pias, C., Vogl, J., Engel, L., Fahle, O. & Neitzel, B. (Hrsg.). (1999). *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA.
- Piatti, B. (2015). 20. Literaturgeographie und Literaturkartographie. In J. Dünne & A. Mahler (Ed.), *Handbuch Literatur & Raum* (pp. 227-239). Berlin, München, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110301403-021>
- Pollack, M. (2010). Davon war nie die Rede, das war nie im Gespräch.... In M. Müller & C. W. Bauer (Hrsg.), *Mit Sprache unterwegs: Literarische Reportagen* (pp. 188-212). Wien: Edition Atelier.
- Pollack, M. (2014, 22. Februar). Martin Pollack: „Wo ich gehe und stehe“. Der Standard. <https://www.derstandard.at/story/1392685903291/martin-pollack-wo-ich-gehe-und-stehe>
- Posner, R. (1986). Zur Systematik der Beschreibung verbaler und nonverbaler Kommunikation: Semiotik als Propädeutik der Medienanalyse. In H. Bosshardt

- (Hrsg.), *Perspektiven auf Sprache: Interdisziplinäre Beiträge zum Gedenken an Hans Hörmann* (S. 267-314). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Pourviseh, A. (2023). *Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer*. Berlin: avant-verlag.
- Previšić, B. (2017). II.1.2. Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur. In N. Gess & A. Honold (Ed.), *Handbuch Literatur & Musik* (pp. 39-54). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110301427-003>
- Prümm, K. (1988). Intermedialität und Multimedialität: Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In R. Bohn, E. Müller, & R. Ruppert (Eds.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (pp. 195-200).
- Raabe, K. (Ed.). (2009). *Odessa Transfer: Nachrichten vom Schwarzen Meer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Radü, J. (2019). *Was macht eine gute Multimedia-Reportage aus?* journalist. <https://www.journalist.de/werkstatt/werkstatt-detail/was-macht-eine-gute-multimedia-reportage-aus/>
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen [u.a.]: Francke.
- Rajewsky, I. O. (2003). *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Narr.
- Reinle, D., Eckardt, L.-M., & Knoff, J. (2025, May 8). *80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie*. WDR. <https://reportage.wdr.de/80-jahre-kriegsende-flucht-nach-nrw>
- Reisedepeschen. (n. d.). *Reisedepeschen: Reiseblog & Reisebuch*. <https://www.reisedepeschen.de/>
- Reportagen. (n.d.). *Über uns*. <https://reportagen.com/uber-uns>
- Richterich, A. (2014). *Geomediale Fiktionen: Map Mashups - zur Renaissance der literarischen Kartographie in der digitalen Literatur*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Richterich, A. (2014). *Geomediale Fiktionen: Map Mashups – zur Renaissance der literarischen Kartographie in der digitalen Literatur*. Bielefeld: transcript Verlag.

- Ryan, M. (2003). Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology. In T. Kindt & H. Müller (Ed.), *What Is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (pp. 333-364). Berlin, New York: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110202069.333>
- Sacco, J. (2012). *Journalism*. New York: Metropolitan Books.
- Sandig, B. (2006). *Textstilistik des Deutschen*. Berlin, München, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110911121>
- Sappok, C. (1970). *Die Bedeutung des Raumes für die Struktur des Erzählwerks: Aufgezeigt an Beispielen aus der polnischen Erzählliteratur*. München: Verlag Otto Sagner.
- Schlenstedt, D. (1959). *Die Reportage bei Egon Erwin Kisch*. Berlin: Rütten & Loening.
- Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie*. Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110350975>
- Schmitz, U. (2016). 14. Multimodale Texttypologie. In N. Klug & H. Stöckl (Ed.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (pp. 327-347). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110296099-015>
- Schnitzer, J. (1994). *Wort und Bild: Die Rezeption semiotisch komplexer Texte*. Wien: Braumüller.
- Schröter, J. (2008). Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus: Ein Versuch. In J. Paech & J. Schröter (Eds.), *Intermedialität analog/digital: Theorien, Methoden, Analysen* (pp. 579–601). München: Fink.
- Sims, N. (2007). *True stories : a century of literary journalism*. Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press.
- Steger, H. (1983). Über Textsorten und andere Textklassen. In *Textsorten und literarische Gattungen* (pp. 25-67). Berlin: Schmidt.
- Steinaecker, T. (2007). *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839406540>

- Steinmetz, H. (1983). Historisch-strukturelle Rekurrenz als Gattungs-/Textsortenkriterium. In *Textsorten und literarische Gattungen* (pp. 68-91). Berlin: Schmidt.
- Stern. (n.d.). *Wettbewerb. Stern Preis*. <https://sternpreis.stern.de/wettbewerb/>
- STERN.de. (2022, October 1). Günter Wallraff: Enthüllungen des Investigativjournalisten. *stern.de*. <https://www.stern.de/lifestyle/leute/guenter-wallraff--enthuellungen-des-investigativjournalisten-32776642.html>
- Stetter, C. (2005). Medienphilosophie der Schrift. In M. Sandbothe & L. Nagl (Hrsg.), *Systematische Medienphilosophie* (S. 129-146). Berlin, Boston: Akademie Verlag.
- Stockhammer, R. (2007). *Kartierung der Erde: Macht und Lust in Karten und Literatur*. Paderborn: Brill Deutschland.
- Stöckl, H. (1998). Multimediale Diskurswelten zwischen Text und Bild. In B. Kettemann, M. Stegu & H. Stöckl (Hrsg.), *Mediendiskurse* (S. 73-92). Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag.
- Streibel, R. (2001, April 3). Europas schwindende Vielfalt. *Die Furche*. <https://www.furche.at/religion/europas-schwindende-vielfalt-1187293>
- The New York Times. (2013, April 15). 2013 *Journalism Pulitzer Winners*. <https://www.nytimes.com/2013/04/16/business/media/2013-journalism-pulitzer-winners.html>
- Tietgen, K., Carstens, J., & Köhler, T. (n. d.). *Stillstand – Die Schneekatastrophe 1978/79 in Schleswig-Holstein*. KN Online. <https://story.kn-online.de/schneekatastrophe-1978-und-1979/>
- Trojanow, I. (2008). *Der entfesselte Globus: Reportagen*. München: Hanser.
- Trojanow, I. (2010). *Gebrauchsanweisung für Indien*. München, Zürich: Piper.
- Unger, T. (2003). Erlebnisfähigkeit, unbefangene Zeugenschaft und literarischer Anspruch. In: B. Blöbaum & S. Neuhaus (Eds.), *Literatur und Journalismus* (S. 173-194). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Vater, H. (1991). *Einführung in die Raum-Linguistik*. Hürth-Efferen: Gabel.

- Wagner, F. (Ed.). (2016). *Was ist Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie*. Basel: Schwabe.
- Wallraff, G. (1988). *Ganz unten: Mit einer Dokumentation der Folgen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Walzel, O. (1917). *Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard.
- Wańkiewicz, M. (2009). *Bitwa o Monte Cassino*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- WDR. (n. d.). *Multimedia-Reportagen im WDR*. <https://www1.wdr.de/pageflow-uebersicht102.html>
- Werber, N. (2004). Factual Fiction. In J. K. Bleicher & B. Pörksen (Eds.), *Grenzgänger* (pp. 123-139). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-322-80493-8_8
- Wirth, U. (2004). Hypertextualität als Gegenstand einer »intermedialen Literaturwissenschaft«. In: Erhart, W. (Eds.) *Grenzen der Germanistik. Germanistische Symposien Berichtsbände* (pp. 410-430). Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05570-5_26
- Wirth, U. (2008). Die Frage nach dem Medium als Frage nach der Vermittlung. In S. Münker & A. Roesler (Hrsg.), *Was ist ein Medium?* (S. 222-234). Suhrkamp Wissenschaft.
- Wirth, U., Meyer-Kalkus, R., Faulstich, W., Prümm, K., & Simanowski, R. (2013). Medialität. In T. Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft* (S. 203-264). Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-01271-5_7
- Wolf, W. (1996). Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?: Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs "The String Quartet." *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 21(1), 85-116. <http://www.jstor.org/stable/43025491>
- Wolfe, T., & Johnson, E. W. (1973). *The new journalism*. New York: Harper & Row.

ДОДАТКИ

Додаток А

Класифікації типів інтермедіальності

	Тип інтермедіальності	Визначення	Приклади
1.	Медіакомбінація	Поєднання різних медіа в межах одного твору, де множинна базова структура стає специфікою новоствореного (єдиного) медіума	мультимедійне шоу, вар'єте, пісня, фотороман (поєднання тексту та зображення)
2.	Медіазміна	Трансформація одного медіума в інший	літературні фільми чи адаптації, опери, інсценізації драматичних текстів, новелізації
3.	Інтермедіальні референції	Відсилання одного медіума до іншого, включно з цитатами, імітаціями, злиттями	експліцитна згадка системи (наприклад, назва у тексті фільму чи його компонентів),
			транспозиція (репродукція певних елементів чи структур, поняття «так, ніби»)
			системна контамінація (злиття)

Табл. 1. Класифікація типів інтермедіальності за І. Раєвські

	Тип інтермедіальності	Визначення
1.	Синтетична інтермедіальність	Поєднання кількох ізольованих медіа в новий інтегрований медіум, більший за суму частин
2.	Трансмедійна інтермедіальність	Передача структури чи форми між різними медіа, зберігаючи процедурну логіку медіума
3.	Трансформаційно- онтологічна	Усвідомлення онтології медіума для фіксації змін і трансформацій у процесі медіа- представлення

Табл. 2. Класифікація типів інтермедіальності за Є. Шретером.

	Тип інтермедіальності	Визначення	Приклади
1.	Рівень вбудовування медіа (-«текстів»)	Вставка одного медіа в інший (наративно-комунікативний контекст)	Фото + текст
2.	Рівень інтермедіальних технічних умов диспозитивів	Залежність форми від технічного носія	Форма телерепортажу
3.	Рівень інтеграції та трансформації медіаструктур	Перенесення структур одного медіа у форму іншого	Вербальна імітація фотографії

Табл. 3. Класифікація типів інтермедіальності за Ю. Мюллером.

Додаток Б

Термінологічний апарат дослідження

Термін	Значення / Визначення	Приклад
Медіум	засіб або умова репрезентації, що визначає форму, спосіб існування й сприйняття змісту; виявляється через знаково-матеріальну форму, яку сам уможлиблює.	Фотографія як медіум; карта як медіум; текст як медіум
Медійна одиниця/медійний елемент	Окремий елемент або одиниця іншого медіума, що вбудована в текст або імітується в ньому. Складає медійну структуру тексту, може проявлятися через опис (мовна репрезентація) або фактичну присутність.	Фото, фотографічний опис
Медійний канал	Спосіб передачі інформації між відправником і одержувачем	Візуальний канал, аудіальний канал
Медійність/Медійна властивість	Характеристика тексту, що зумовлена наявністю або імітацією іншого медіума; результат впливу медійної одиниці на текст	Фотографічність, картографічність, звучність
Знакова система	Система, що складається із знаків певного типу (візуальних, звукових, вербальних), через яку створюється і передається значення	Мова, зображення, карта, музика
Код	Сукупність правил або обмежень, які визначають принципи формування й забезпечують функціонування знакової системи	Лінгвістичний код, візуальний код, аудіальний код

Додаток В

Приклади фотографій у літературному репортажі «Einbruch der Wirklichkeit» Навіда Кермані



Рис. В.1.

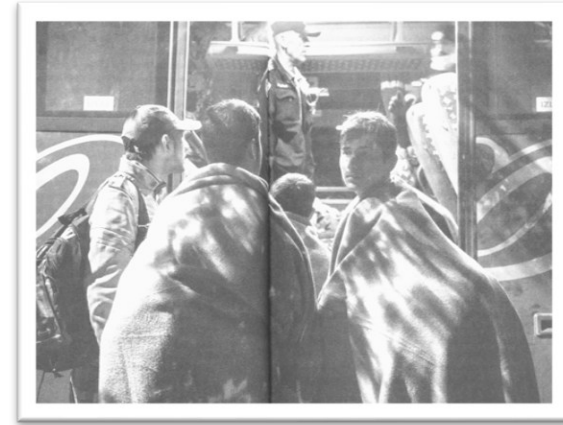


Рис. В.2.

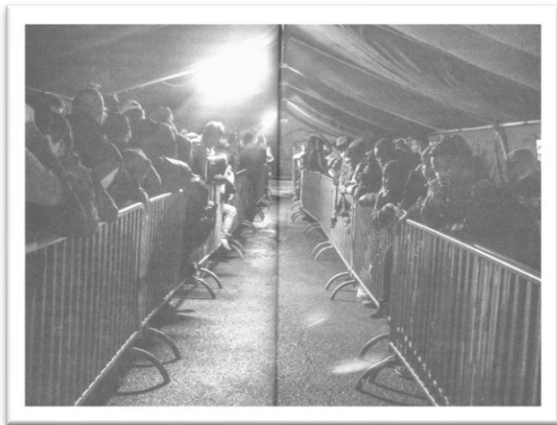


Рис. В.3.

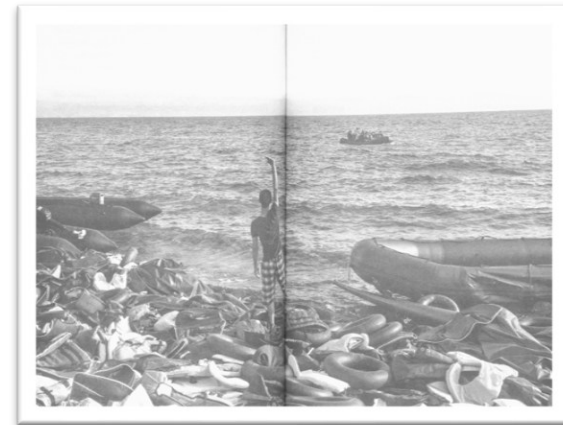


Рис. В.4.

Додаток Г

Фотографії у літературному репортажі «Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland»

Карла-Маркуса Гауса



Рис Г.1. Фотографія кладовища



Рис Г.2. Фотографія бібліотеки

Додаток Г

Приклади внутрішніх карт текстового світу у літературних репортажах



Рис. Г.1. Карта на форзаці книги Н. Кермані «Entlang den Gräben: eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan»



Рис. Г.2. Карта зі збірки Н. Кермані «Ausnahmezustand: Reisen in eine beunruhigte Welt» (Kermani, 2015, с. 138-139)



Г.3. Карта зі збірки Н. Кермані «Ausnahmezustand: Reisen in eine beunruhigte Welt» (Kermani, 2015, с. 192-193)



Рис. Г.4. Карта зі збірки Н. Кермані «Ausnahmezustand: Reisen in eine beunruhigte Welt» (Kermani, 2015, с. 278-279)

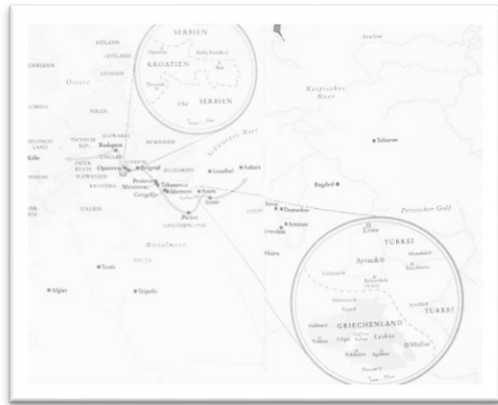


Рис. Г.5. Карта на форзаці книги Н. Кермані «Entlang den Gräben: eine Reise durch das östliche Europa bis nach Isfahan»



Рис. Г.6. Карта на форзаці збірки І. Троянова «Gebrauchsanweisung für Indien» (Trojanow, 2010)



Рис. Г.7. Карта на нахзаці збірки К.-М. Гауса «Die versprengten Deutschen: Unterwegs in Litauen, durch die Zips und am Schwarzen Meer» (Gauß, 2005)



Рис. Г.8. Карта на форзаці й нахзаці збірки «Odessa Transfer: Nachrichten vom Schwarzen Meer» (Raabe, 2009)

Фрагменти комікс-репортажів



Рис. Д.1. Фрагмент комікс-репортажу «Games – auf den Spuren der Flüchtenden aus Afghanistan» (Oberholzer, 2023)

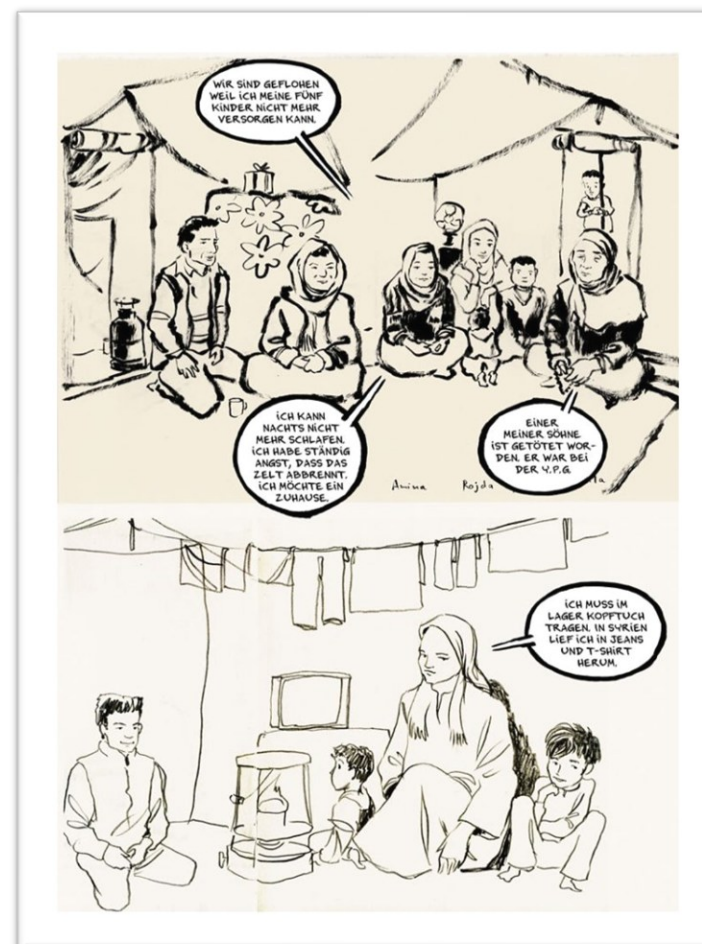


Рис. Д.2. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)



Рис. Д.3. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)



Рис. Д.4. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)



Рис. Д.5. Фрагмент комікс-репортажу «Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer» (Pourviseh, 2023, с. 48)



Рис. Д.6. Фрагмент комікс-репортажу «Liebe deinen Nächsten : auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius» (Borstel & Eickmeyer, 2017, с. 13)



Рис. Д.7. Фрагмент комікс-репортажу «Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer» (Pourviseh, 2023, с. 54)

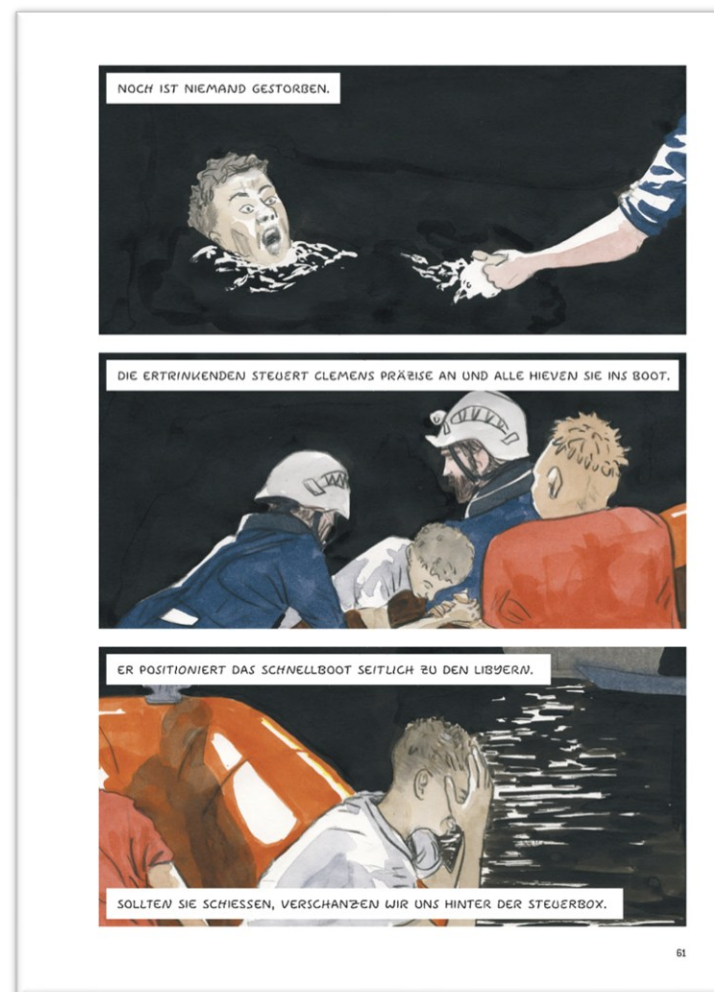


Рис. Д.8. Фрагмент комікс-репортажу «Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer» (Pourviseh, 2023, с. 61)



Рис. Д.9. Фрагмент комікс-репортажу «Liebe deinen Nächsten : auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius» (Borstel & Eickmeyer, 2017, с. 8)



Рис. Д.10. Фрагмент комікс-репортажу «Liebe deinen Nächsten : auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius» (Borstel & Eickmeyer, 2017, с. 9)



Рис. Д.11. Фрагмент комікс-репортажу «Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer» (Pourviseh, 2023, c. 55)

Рис. Д.12. Фрагмент комікс-репортажу «Der freie Platz» (Paim, 2017)



Рис. Д.13. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne»
(Kleinst, n.d.)

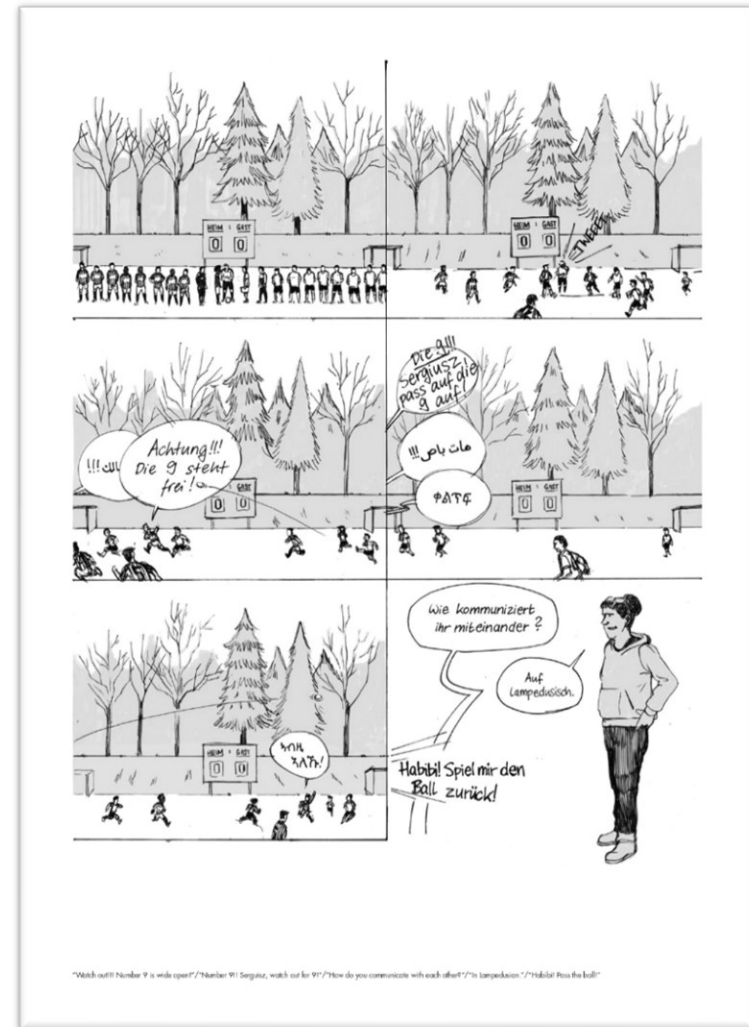


Рис. Д.14. Фрагмент комікс-репортажу «Der freie Platz»
(Paim, 2017)

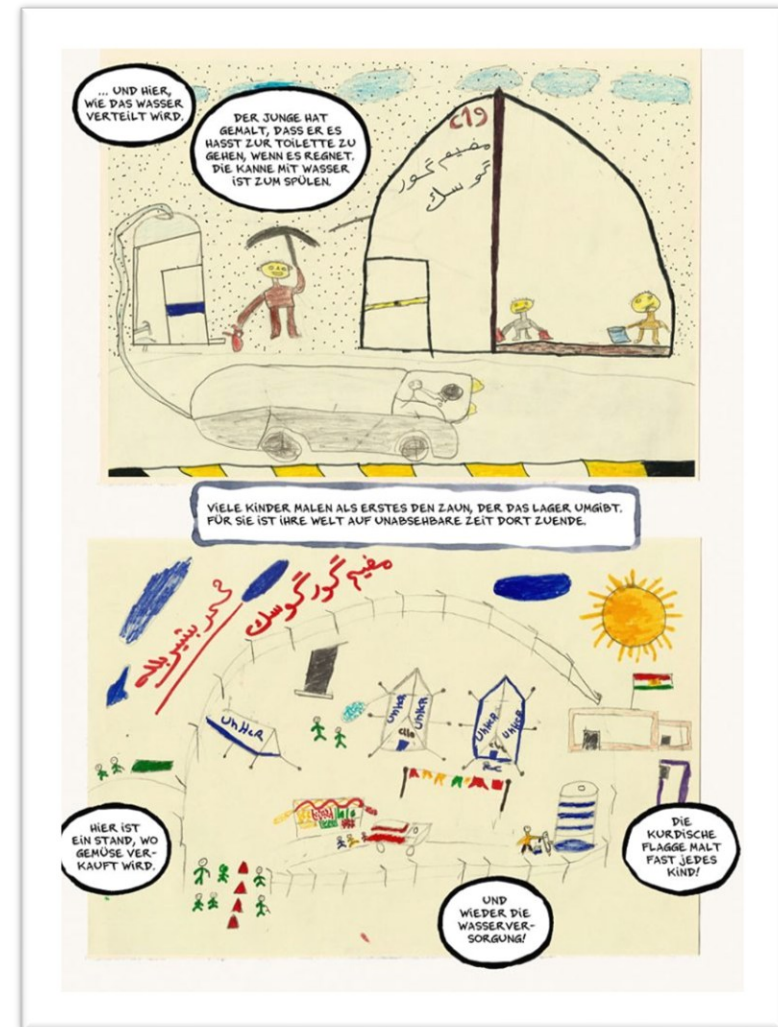
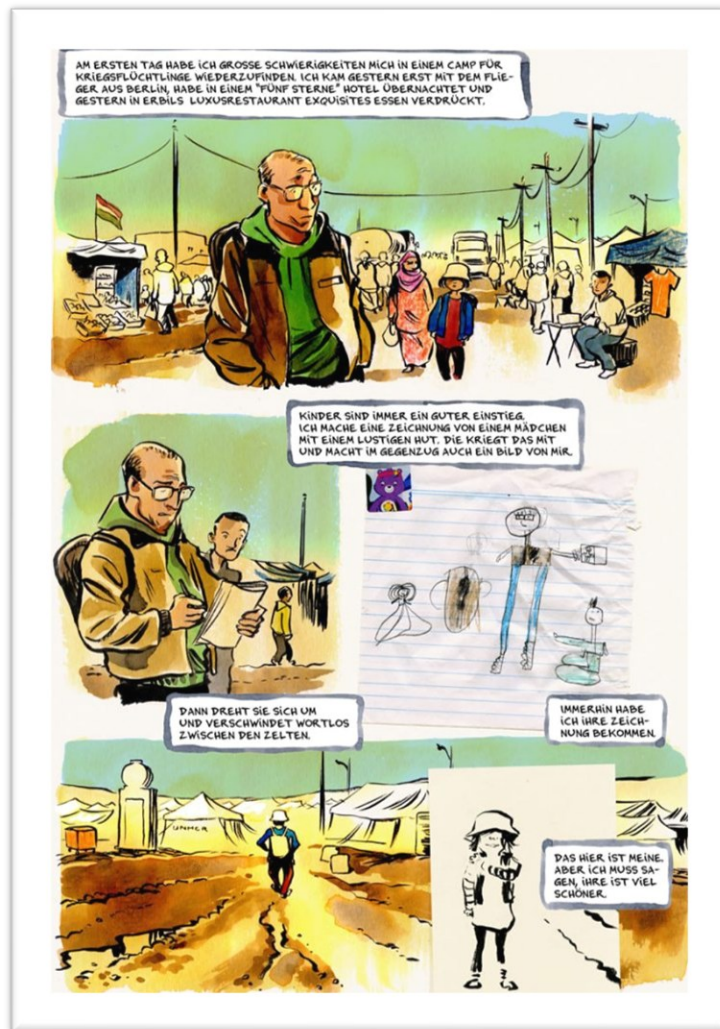


Рис. Д.15. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)

Рис. Д.16. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)



Рис. Д.17. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)

Рис. Д.18. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)

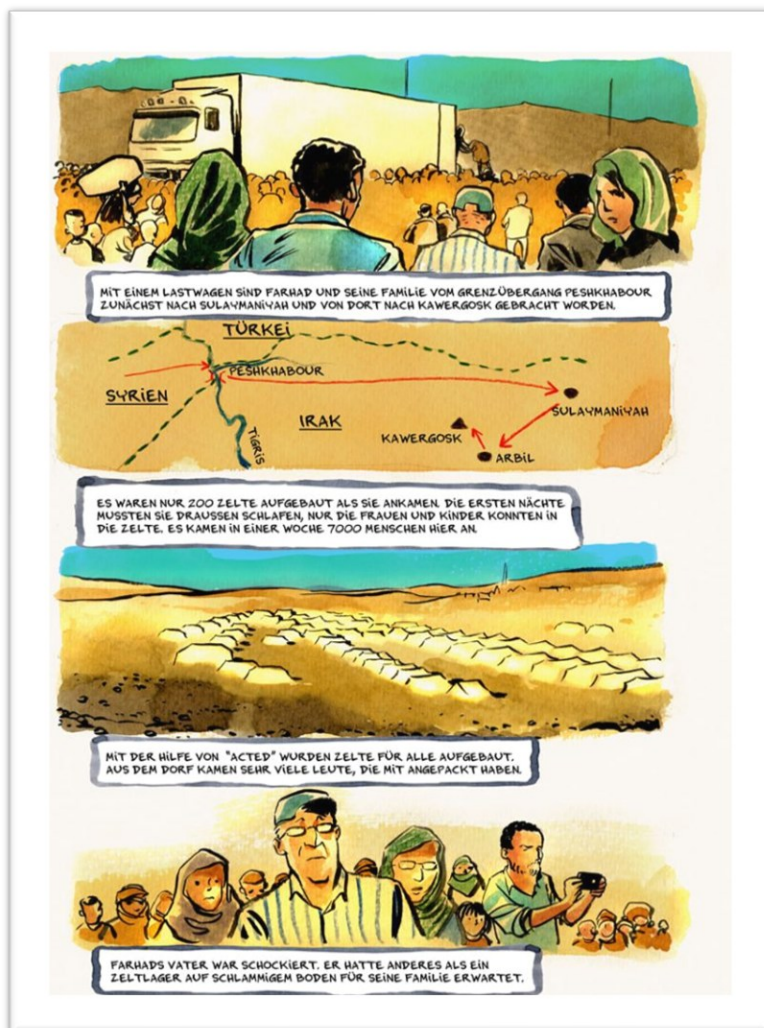


Рис. Д.19. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)



Рис. Д.20. Фрагмент комікс-репортажу «Liebe deinen Nächsten : auf Rettungsfahrt im Mittelmeer an Bord der Aquarius» (Borstel & Eickmeyer, 2017, с. 6)

HINTERGRÜNDE

Afghanistan hat eine junge, schnell wachsende Bevölkerung mit einer großen kulturellen und ethnischen Vielfalt. Über dreißig Sprachen und unzählige Dialekte werden gesprochen. Zwei Sprachen sind besonders verbreitet: Dari, das dem Persischen ähnelt, und Paschtu – die Sprache der Paschtunen.

17
JAHRE beträgt das mittlere Alter in Afghanistan. Zwischen 2000 und 2020 hat sich die Bevölkerung verdoppelt, auf 40 Millionen Menschen.

63
JAHRE beträgt die Lebenserwartung. Sie ist seit dem Jahr 2000 um zehn Jahre gestiegen.



Nur 30 % der Frauen und 55 % der Männer können lesen und schreiben.



75 % der Menschen leben auf dem Land.



5
KINDER bringen Afghaninnen durchschnittlich zur Welt.

DIVERSE

HAZARA

Sie sind eine stark verfolgte religiöse Minderheit mit mongolischen Einflüssen. Sie sind Schiiten und sprechen Dari. Viele der afghanischen Geflüchteten in Europa sind Hazara.

USBEKEN

Sind sunnitisch und sprechen Usbekisch.



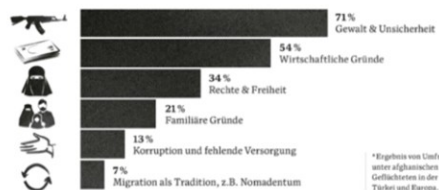
PASCHTUNEN

Sie sind die dominierende Ethnie von Afghanistan. Sie leben einen sunnitischen Islam und sprechen Paschtu. Ihre Stammesgebiete reichen bis ins Nachbarland Pakistan hinein.

TADSCHIKEN

Als Tadschiken bezeichnen sich Dari-sprechende Sunniten.

WESHALB FLÜCHTEN DIE MENSCHEN AUS AFGHANISTAN*?



*Ergebnis von Umfragen unter afghanischen Geflüchteten in der Türkei und Europa.

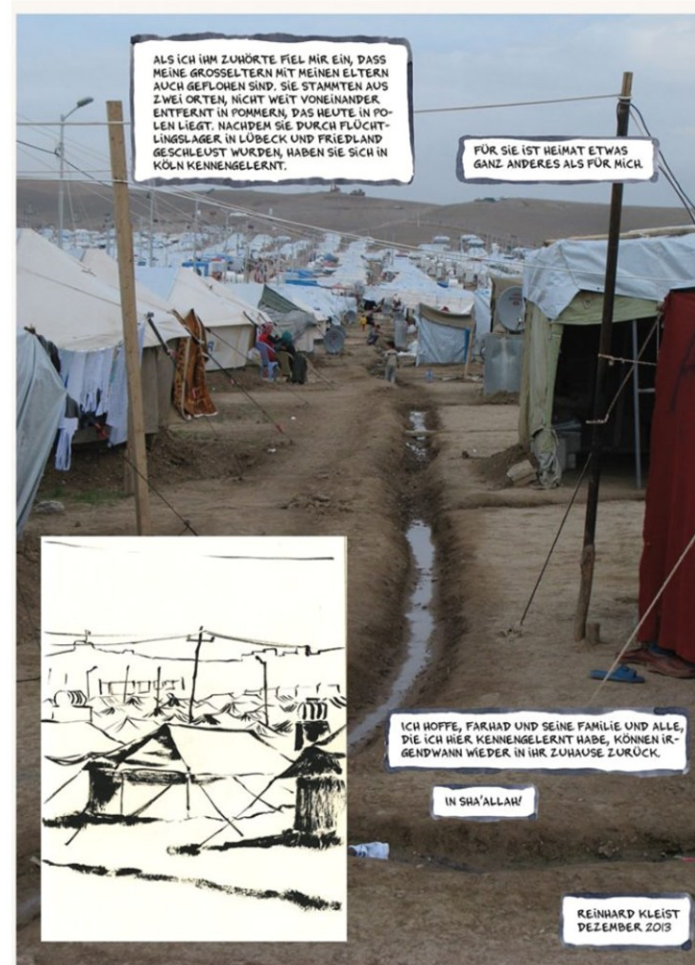


Рис. Д.21. Фрагмент комікс-репортажу «Games – auf den Spuren der Flüchtenden aus Afghanistan» (Oberholzer, 2023)

Рис. Д.22. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)



Рис. Д.23. Фрагмент комікс-репортажу «Das Schimmern der See: als Seenotretter auf dem Mittelmeer» (Pourvisch, 2023, с. 49)



Рис. Д.24. Фрагмент комікс-репортажу «Kawergosk 5 Sterne» (Kleinst, n.d.)

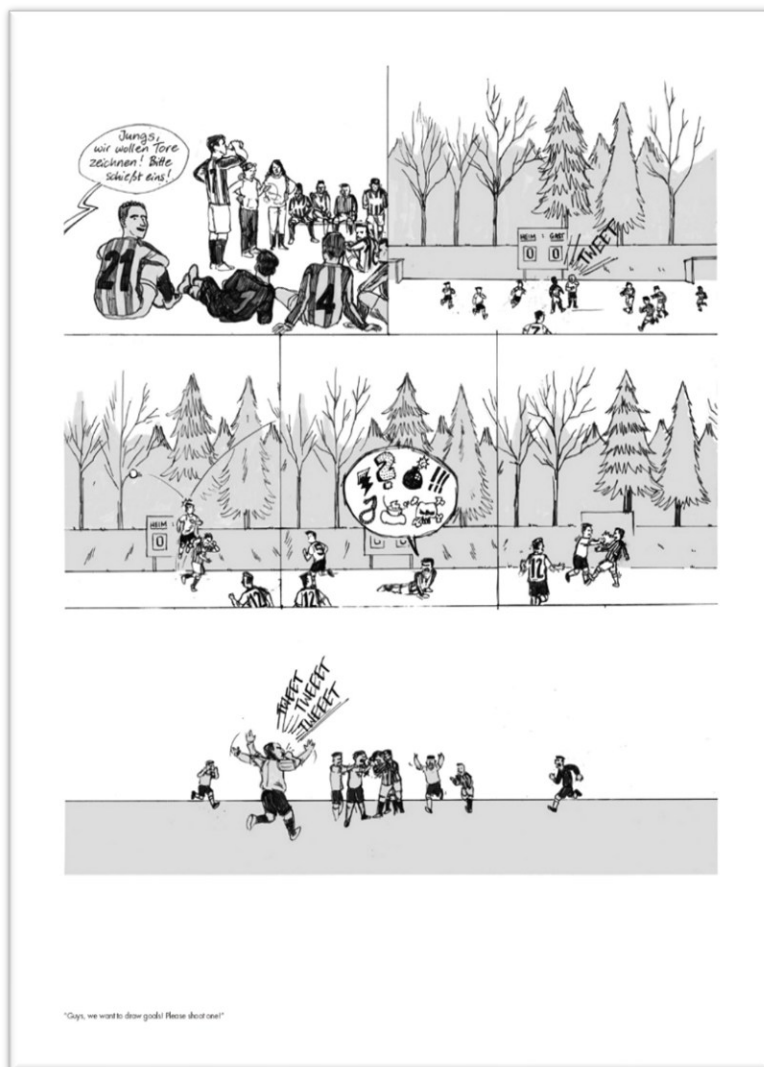


Рис. Д.25. Фрагмент комікс-репортажу «Der freie Platz» (Paim, 2017)



Рис. Д.26. Фрагмент комікс-репортажу «Games – auf den Spuren der Flüchtenden aus Afghanistan» (Oberholzer, 2023)

Фрагменти електронних репортажних текстів



Рис. Е.1. Фрагмент мультимедійного репортажу «Am Berg der Fahrrad-Verrückten» (100 Jahre Tour de France, 2013)

Julien Castillan rennt vor seinem Hotel über die Straße. Er will seinem Sohn das Fahrradfahren beibringen. Der kleine Adrian schafft ein paar Meter. Oma und Opa stehen am Straßenrand und applaudieren. Familie ist den Castillans wichtig, Radfahren auch. Sie führen ihr Hotel in L'Alpe d'Huez als Familienbetrieb. Meist bleibt dabei viel Zeit füreinander. Nur an einem Tag im Sommer kann sich niemand um Adrian kümmern. Immer, wenn die Tour kommt.

Рис. Е.2. Фрагмент мультимедійного репортажу «Am Berg der Fahrrad-Verrückten» (100 Jahre Tour de France, 2013)

*»Helden kommen, Helden
gehen. Das Rennen bleibt,
immer.«*

— JULIEN CASTILLAN

Juliens Mutter stand gerade an der Rezeption, als der erste Journalist hinterhergelaufen kam. Julien lag im Kinderbett im Nebenzimmer. Bald drängten sich Hunderte Reporter mit ihren Fotoapparaten und Fernsehkameras vor Zimmer 32. Die Schlange reichte bis hinunter zur Straße. Juliens Vater stand in der Küche und versuchte, alle zu versorgen. Irgendwann gab es nur noch Spiegeleier. In der Nacht verschwand Pollentier durch den Hinterausgang. »Wenn ich einmal sterbe, wird nur von dieser Urinprobe in L'Alpe d'Huez gesprochen werden«, sagte er später.

Рис. Е.3. Фрагмент мультимедийного репортажу «Am Berg der Fahrrad-Verrückten» (100 Jahre Tour de France, 2013)

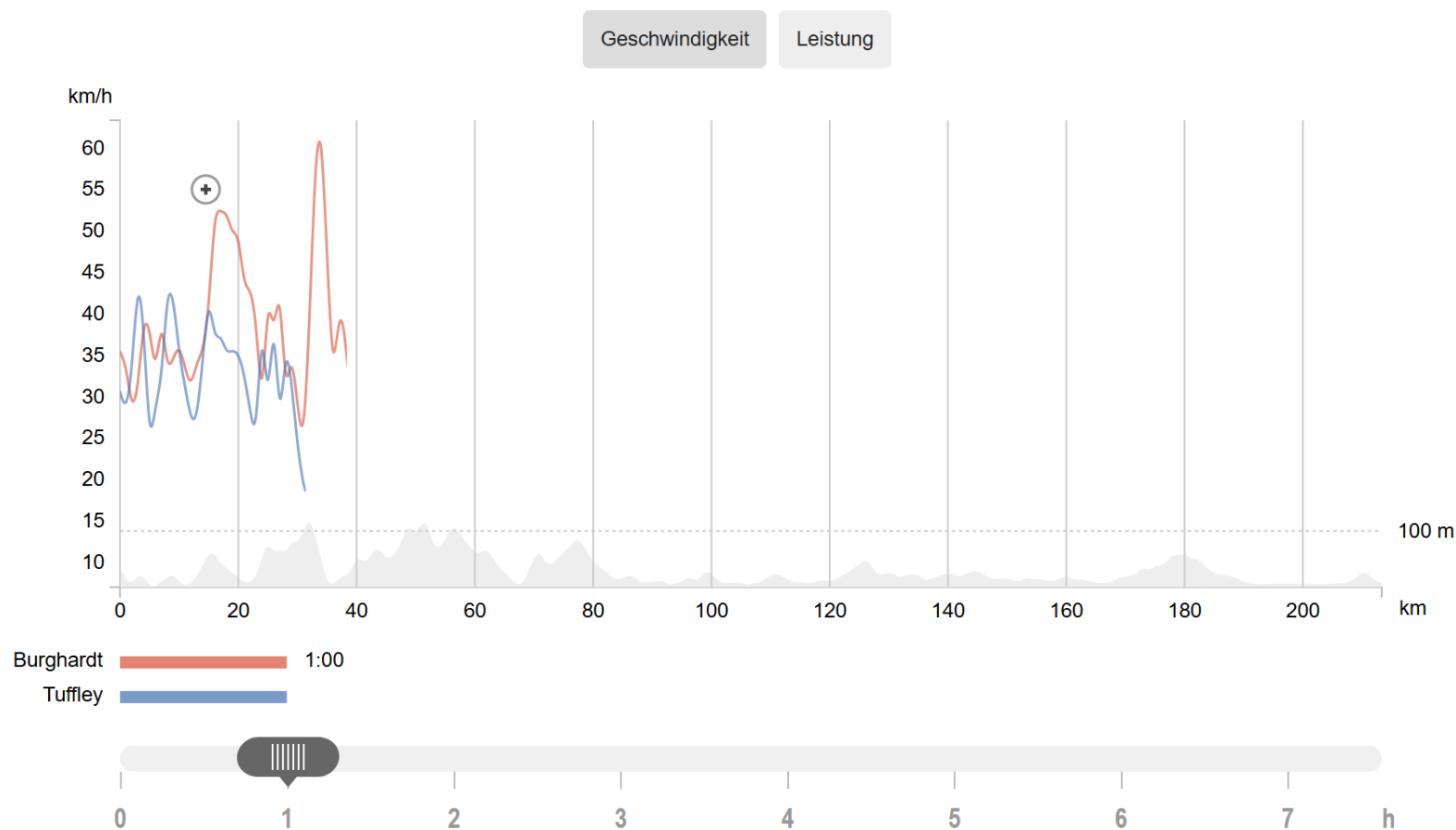


FOTOSTRECKE: DIE TOUR IN L'ALPE D'HUEZ | 1952: Der Italiener Fausto Coppi auf der Etappe zwischen L'Alpe d'Huez und Sestrières
| © dpa

Рис. Е.4. Фрагмент мультимедійного репортажу «Am Berg der Fahrrad-Verrückten» (100 Jahre Tour de France, 2013)

Keith Tuffley und der Tour-Profi Marcus Burghardt im Leistungsvergleich

Vergleich am Beispiel der 1. Etappe, 213 Kilometer von Porto-Vecchio nach Bastia am 29. Juni 2013



Keith Tuffley fuhr auf den 213 Kilometern durchschnittlich 33 km/h, Marcus Burghardt 41. Der Hobbyfahrer brauchte folglich fast zweieinhalb Stunden mehr als der Profi, obwohl beide ähnlich viel Kraft aufwendeten. Tuffley trat durchschnittlich 202 Watt, Burghardt 208. Das liegt vor allem an Tuffleys höherem Körpergewicht und schlechterem Trainingszustand. Er muss für die gleiche Geschwindigkeit

Рис. Е.5. Фрагмент мультимедійного репортажу «Am Berg der Fahrrad-Verrückten» (100 Jahre Tour de France, 2013)



Рис. Е.6. Фрагмент мультимедійного репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025)

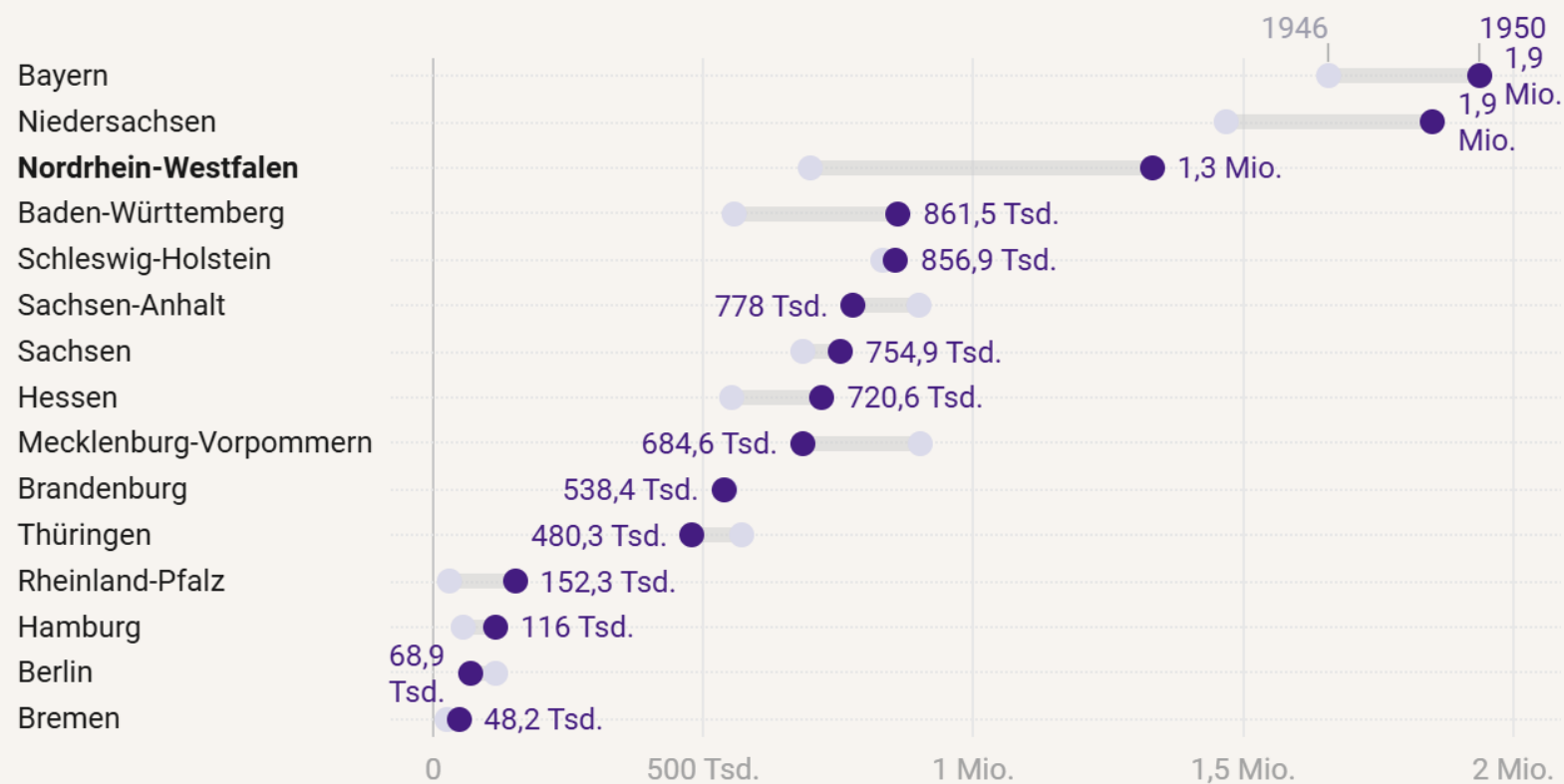
Inhaltsübersicht

- „Unsere Angst ist entsetzlich“: Flucht und Ausweisung aus Oberschlesien
- Hintergrund: Flucht und Vertreibung in Zahlen und Karten
- „Der Empfang war nicht gerade euphorisch“: Ankommen in NRW
- Hintergrund: Wo leben in NRW die Schutzsuchenden?
- „Unbedingt in Erinnerung behalten“: Wie umgehen mit der Familiengeschichte?

Рис. Е.7. Фрагмент мультимедійного репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025)

Wo die Zahl der Vertriebenen stieg – und wo sie sank

Anzahl der Vertriebenen pro Bundesland 1950 – im Vergleich zu 1946*



* Angaben zu Berlin nur für Ost-Berlin, keine Angaben für das Saarland

Grafik: WDR Data • Quelle: LpB-NRW, Die Vertriebenen

Рис. Е.8. Фрагмент мультимедійного репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025)

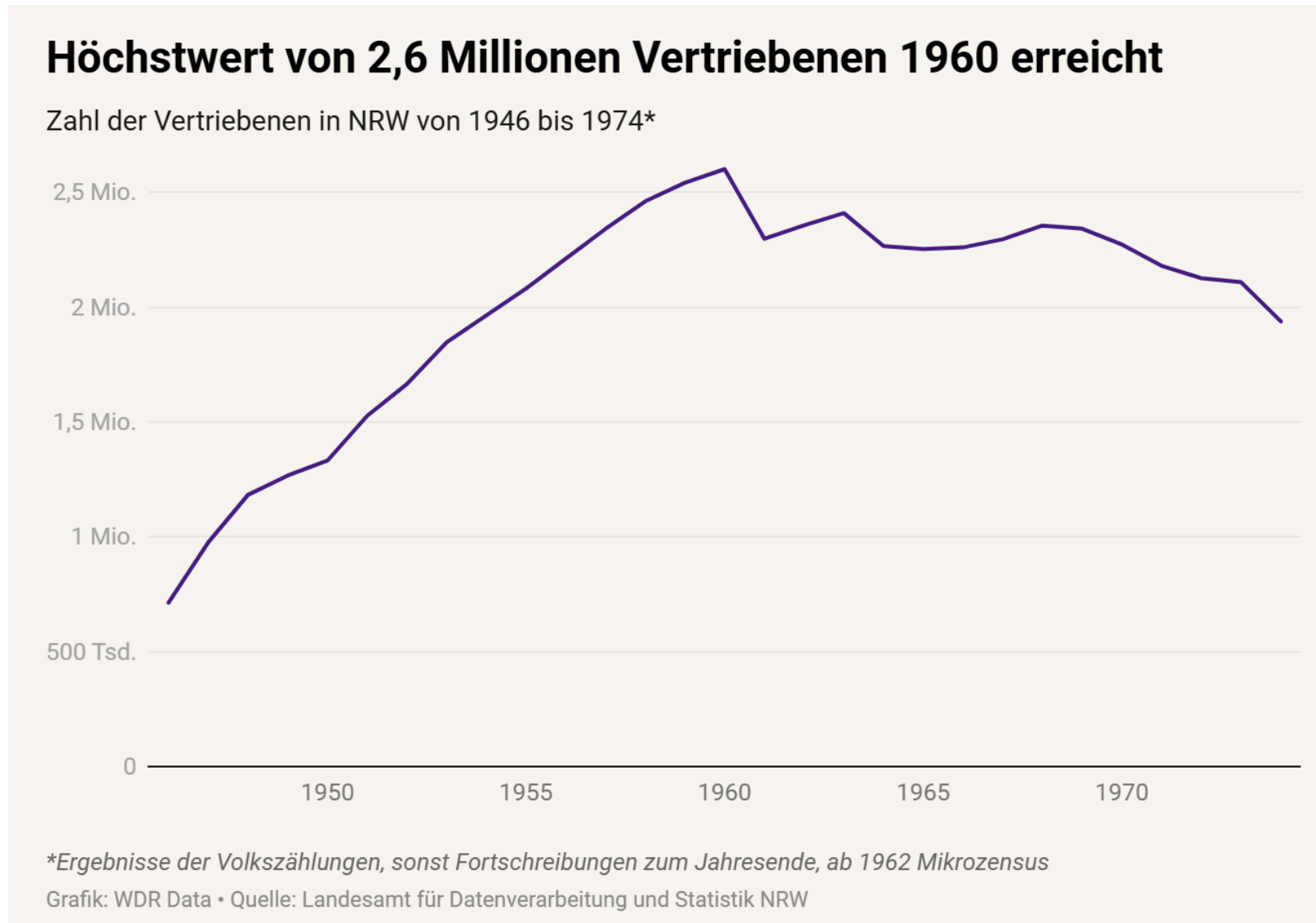


Рис. Е.9. Фрагмент мультимедійного репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025)

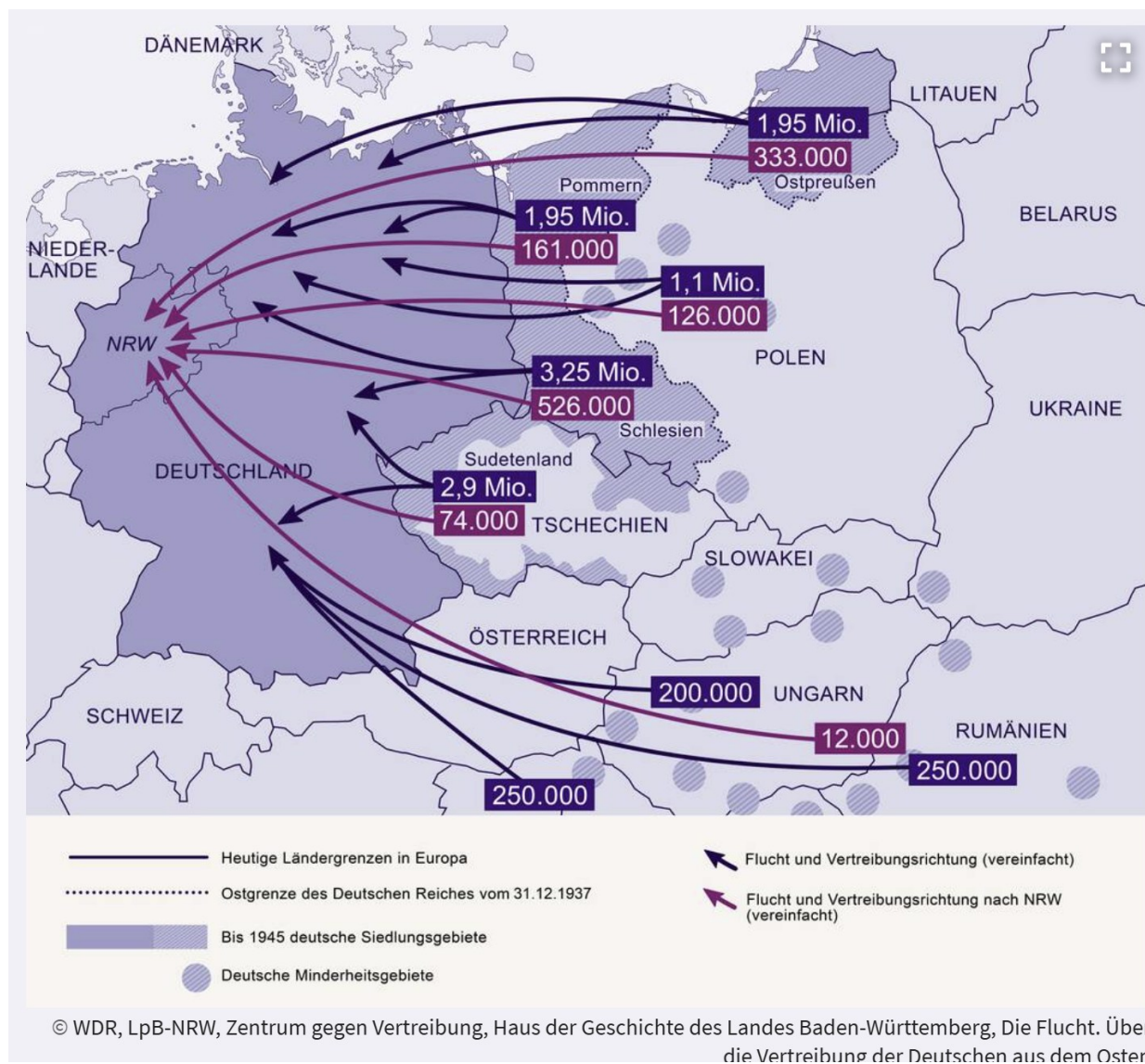
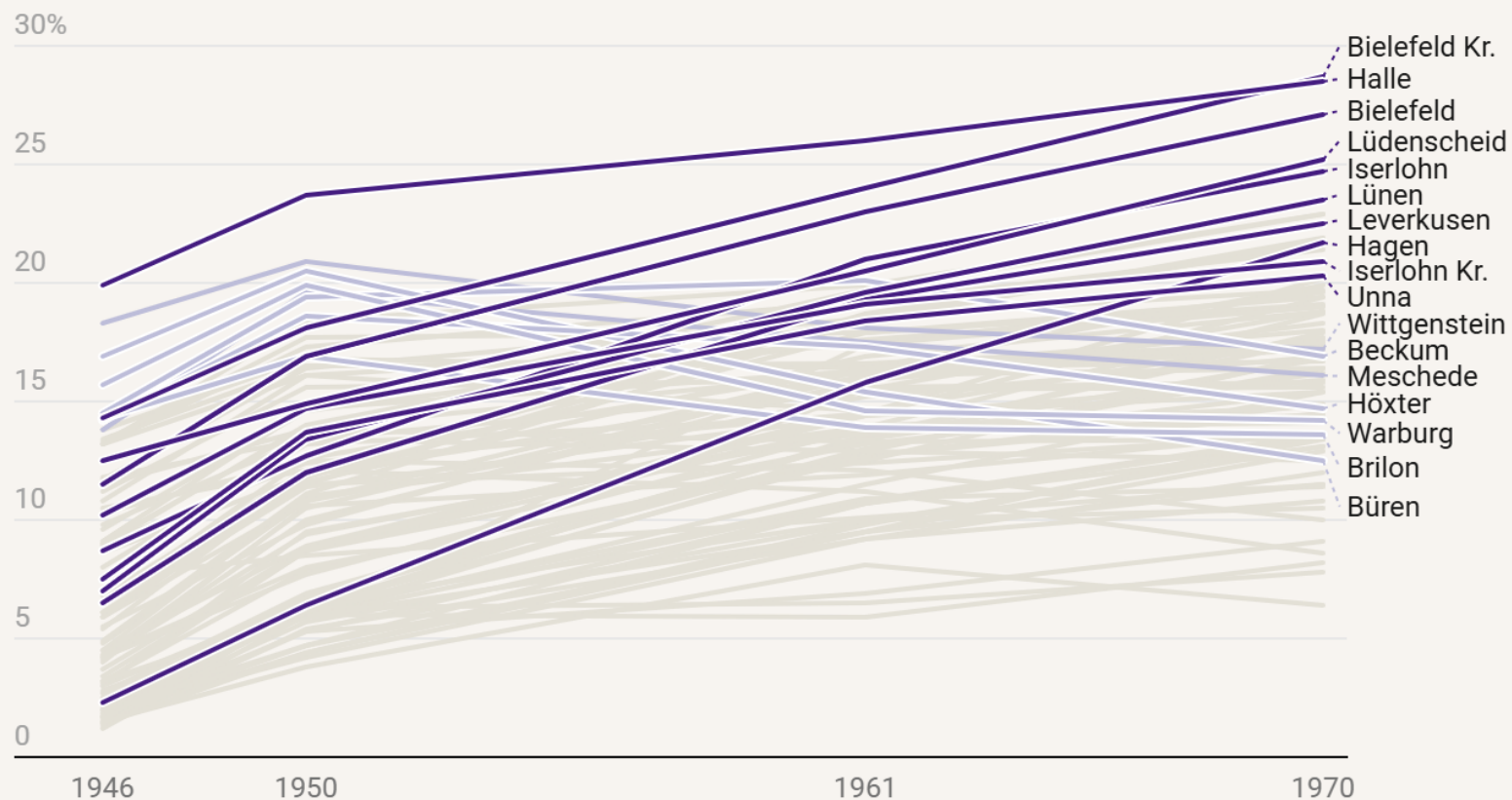


Рис. Е.10. Фрагмент мультимедійного репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025)

Wohin die Vertriebenen gingen, wo sie blieben und wo nicht

Anteil der Vertriebenen in NRW je Verwaltungsbezirk (Hervorhebung: Städte und Kreise, die 1970 bei mehr als 20 Prozent lagen und bei denen der Anteil stark abnahm)



Grafik: WDR Data • Quelle: Landesamt für Datenverarbeitung und Statistik NRW

Рис. Е.11. Фрагмент мультимедійного репортажу «80 Jahre Kriegsende: Flucht, Vertreibung und unsere Familie» (Reinle, Eckardt & Knoff, 2025)

Ausweisung nach einem Jahr

Magdalenas Familie bleibt das erspart. Als eine polnische Familie bei ihr einziehen will, kommt Arka Bożek, der Chef des polnischen Verwaltungsbezirks, überraschend zu Besuch. Magdalenas Vater kennt ihn aus der Landwirtschaftskammer. 1937 hatte Emil Franzke ihm zur Flucht vor der SS ins Ausland verholfen. „Beide Männer begrüßten sich sehr herzlich und Herr Bozek half uns“, notiert Magdalena später. Er untersagt jede Maßnahme gegen die Familie und stellt ihr einen Schutzbrief aus.

Als auf der Potsdamer Konferenz im August 1945 die Aussiedlung der Deutschen aus den Ostgebieten beschlossen wird, bietet Bozek sogar die Option zu bleiben an. „Vater lehnte jedoch ab mit der Begründung, dass er nicht als Einziger mit seiner Familie in Polen leben wollte.“ Am 8. Juli 1946 ist es soweit: Für alle deutschen Bewohner von Szonów - wie Schöнау nun heißt - geht es per Güterzug sieben Tage lang durch die sowjetisch besetzte Zone. In Marienborn, an der Grenze zur britisch besetzten Zone, erfolgt der Wechsel in einen Personenzug. „Wir fuhren nach Wipperfürth.“

Додаток Ж

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА
ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1) статті у наукових фахових виданнях України:

1. Качак Х. І. Референційні системи на позначення місця у літературному репортажі “Ліс історії – у Готше/Кочев’є” Карла-Маркуса Гауса. *Іноземна філологія*. 2022. Вип. 135. С. 146-157.
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/fpl.2022.135.3814>
2. Качак Х. І. Досвід втечі у літературному репортажі. *Нова філологія*. 2022. Вип. 88. С. 31-36. DOI: <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2022-88-5>
3. Качак Х. І. Оповідна перспектива у літературному репортажі “Davon war nie die Rede, das war nie im Gespräch...” Мартіна Поллака. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 29, т. 1. С. 143-149. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.29.1.26>
4. Качак Х. І. Конструювання реальності в літературному репортажі: фікційний вимір документального. *Питання літературознавства*. 2024. Вип. 110. С. 218-238. DOI: <http://doi.org/10.31861/pytlit2024.110.218>

2) статті в іноземних фахових виданнях, що індексуються в наукометричній базі даних Scopus:

1. Kachak Kh. Foto und Text: Medienkombination in der literarischen Reportage „Die Slawen von nebenan – Sorbische Reise durch Deutschland“ von Karl-Markus Gauß. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*. 2024. Vol. 52. S. 17-31.
DOI: <https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1540960>

2. Kachak Kh. Literarische Reportage aus dem medientheoretischen Blickwinkel. *Linguistische Treffen in Wrocław*. 2025. Vol. 27. S. 339-353.
DOI: <https://doi.org/10.23817/lingtreff.27-21>

3) статті в інших іноземних виданнях

1. Kachak Kh. Funktionalität der Orte in den literarischen Reportagen von Karl Markus Gauß. *Verbindungen II: Deutsch-ukrainische Germanistiken im weiteren Dialog* / Hrsg. Ivanytska M., Materynska O., Rothstein B. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2024. S. 39-52.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Качак Х. І. Німецькомовний літературний репортаж: гібридність і проблема дефініції. *XII Міжнародні Чичерінські читання «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст.»*: матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань, Львів, 28-29 жовтня 2021 р. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 77-80.
2. Качак Х. І. Специфіка літературного репортажу Йозефа Рота. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік, Львів, 3-4 лютого 2022 р. Львів : ПАІС, 2022. С. 105-108.
3. Kachak Kh. Autorenpräsenz in den literarischen Reportagen am Beispiel von Egon Erwin Kisch. *Долаємо кордони разом з німецькою мовою = Mit der deutschen Sprache gemeinsam Grenzen überwinden* : Матеріали XXIX Міжнар. наук.-практ. конф. Асоціації українських германістів, Львів, 23 вересня 2022 р. Львів : ПАІС, 2022. С. 50-52.

4. Качак Х. І. Досвід втечі у літературному репортажі. *Іноземна філологія у XXI столітті* : Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті». Запоріжжя : ЗНУ, 2022. С. 67-71.
5. Качак Х. І. Medialität der Sprache. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік, Львів, 2-3 лютого 2023 р. Рівне : Волин. обереги, 2023. С. 76-78.
6. Качак Х. І. Картографія як медійний феномен у літературному репортажі. „*Літати небом. Жити на землі*“. *Геополітичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень* : Матеріали Міжнародної наукової конференції, 28-29 вересня 2023 р./ ред. кол. О. П. Новик, О. Д. Харлан. Бердянськ : БДПУ, 2023. С. 49–52.
7. Kachak Kh. Text-Bild-Beziehungen in der literarischen Reportage. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2023 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2023 рік, Львів, 1-2 лютого 2024 р. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. С. 124-127.
8. Качак Х. І. Фікційний компонент реальності у літературному репортажі. *Художній потенціал нефікційної літератури* : матеріали XIX Міжнародної літературознавчої конференції, Чернівці, 25-26 жовтня 2024 р. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2024. С. 15-18.
9. Качак Х. І. Медійність літературного репортажу: від класичного тексту до мультимедійного досвіду. *Лінгволітературознавчі студії: інтерфілологічний аспект* : матеріали міжнародної наукової конференції, Львів, 21-22 листопада 2024 р. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. С. 82-87.
10. Качак Х. І. Звучність як медійна властивість літературного репортажу. *Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік* : Тези звітної наукової конференції професорсько-

викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік, Львів, 7 лютого 2025 р. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. С. 171-173.

11. Качак Х. І. Комікс-репортажі: світ крізь призму графічного сторітелінгу. *Лінгвістика і виклики сучасного світу: перетинаючи дослідницькі кордони = Linguistics and the challenges of the present-day world: crossing disciplinary boundaries* : матеріали IV Міжнародної конференції факультету лінгвістики спільно з Українською асоціацією когнітивної лінгвістики і поетики (УАКЛіП), Київ, 22-23 травня 2025 р. Київ: КПП ім. Ігоря Сікорського, 2025. С. 83.

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1. XII Міжнародні Чичерінські читання (Львів, Львівський національний університет імені І. Франка, 28-29 жовтня 2021 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
2. Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2021 рік (Львів, Львівський національний університет імені І. Франка, 3-4 лютого 2022 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
3. XXIX конференція Асоціації українських германістів «Долаємо кордони разом з німецькою мовою» (Львів, Львівський національний університет імені І. Франка, 23 вересня 2022 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
4. XIV Міжнародна наукова конференція «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, Запорізький національний університет, 25 листопада 2022), форма участі – дистанційна.
5. Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2022 рік (Львів, Львівський національний університет імені І. Франка, 2-3 лютого 2023 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
6. Міжнародна наукова конференція «Літати небом. Жити на Землі. Геопоетичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень» (Бердянський державний педагогічний університет, 28-29 вересня 2023 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.

7. Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2023 рік (Львів, Львівський національний університет імені І. Франка, 1-2 лютого 2024 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
8. Sommerschule 2024 für Promotions- und Masterstudierende in Rzeszów «Mit der deutschen Sprache zu inter, trans- und multikulturellen Perspektiven in Europa» (Ряшів, Польща, 20-26 вересня 2024 р.), форма участі – очна; усна доповідь.
9. XIX Міжнародної літературознавчої конференції «Художній потенціал нефікційної літератури» (Чернівці, Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича 25-26 жовтня 2024 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
10. Tagung Linguistische Juniorentreffen in Wrocław IV «Neue Ideen, Konzepte und Theorien in der Linguistik» (Вроцлав, Польща, 14-15 листопада 2024 р.), форма участі – очна; усна доповідь.
11. Міжнародна наукова конференція «Лінгволітературознавчі студії: інтерфілологічний аспект» (Львів, Львівський національний університет імені І. Франка, 11-22 листопада 2024 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
12. Звітна наукова конференція професорсько-викладацького складу факультету іноземних мов за 2024 рік (Львів, Львівський національний університет імені І. Франка, 7 лютого 2025 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.
13. IV Міжнародна конференція факультету лінгвістики спільно з Українською асоціацією когнітивної лінгвістики і поетики (УАКЛіП) «Лінгвістика і виклики сучасного світу: перетинаючи дослідницькі кордони» (Київ, Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського, 22-23 травня 2025 р.), форма участі – дистанційна; усна доповідь.