МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА ЖУРНАЛІСТИКИ

Кваліфікаційна робота магістра

на тему «Документальні проєкти суспільного мовника про війну в Україні: домінанти та стратегії»

Виконала: студентка 2 курсу, групи 8.0614-ж
спеціальності 061 журналістика
освітньої програми «Журналістика»
Гарбузова С. О.
Керівник: к.філол.н., доцент
Мірошниченко П. В.
Рецензент: к. філол. н., доцент
Романюк Н.В.

Запоріжжя – 2025

ЗМІСТ

Реферат……..……3
Завдання……..……..7
Вступ……..……9
Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження документалістики у медіапросторі…….……12
1.1 Поняття та сутність документалістики ……..……12
1.2 Структура, функції та жанрові особливості документальних проєктів..19
1.3 Місія стандарти та принципи роботи суспільного мовника України під час війни……..26
Розділ 2. Особливості репрезентації війни у документальних проєктах суспільного мовника..…….34
2.1 Тематичні та наративні домінанти документальних проєктів про війну суспільного мовника…….…….34
2.2 Художньо-виражальні засоби та прийоми документування реальності..40
2.3 Етичні виклики та стандарти правдивого висвітлення воєнних подій…48
Розділ 3. Комунікативно-естетичні стратегії документальних проєктів «Суспільного»…..……..54
Висновки…….75
Список використаних джерел……80
Декларація академічної доброчесності…….88

РЕФЕРАТ

Тема кваліфікаційної роботи магістра: «Документальні проєкти суспільного мовника про війну в Україні: домінанти та стратегії».

Обсяг основного тексту: 71сторінка.

Кількість використаних джерел – 69.

Мета роботи – виявити основні тематичні домінанти та комунікативно-естетичні стратегії документальних проєктів суспільного мовника про війну в Україні.

Для досягнення мети передбачено виконання таких **завдань:**

1) визначити основні науково-теоретичні та галузеві підходи до розуміння й інтерпретації поняття «документалістика»;

2) охарактеризувати структуру, функції та жанрові особливості документальних проєктів сучасного телебачення;

3) проаналізувати особливості репрезентації образу «війни» в документальних проєктах суспільного мовника, зокрема в контексті етичних і професійних викликів щодо документування воєнних подій;

4) дослідити комунікативно-естетичні стратегії ключових документальних проєктів суспільного мовника.

Об’єкт дослідження – документальні проєкти про війну суспільного мовника 2023-2025 року («Голос спротиву», «Спіймані війною вдруге», «Вишиванки Росія не змогла заперечити»).

Предмет дослідження – тематичні домінанти та комунікативно-естетичні стратегії документалістики суспільного мовника про війну.

Отримані результати: здійснено типологічний аналіз ключових документальних фільмів суспільного мовника про війну 2025 року та встановлено, що їхні автори формують своєрідну модель репрезентації війни, яка базується на документуванні фактів і свідчень для історичного й правового архіву, фокусі на людських історіях, де центральною стає внутрішня драма героя, поєднанні наративів спротиву, гідності, пам’яті й осуду російської агресії, підкресленні культурних маркерів, що вибудовують українську ідентичність.

Ключові слова: війна, документальні фільми, суспільний мовник, тематичні домінанти, комунікативно-естетичні стратегії, журналістська етика, професійні стандарти.

SUMMARY

The Master's thesis is devoted to the analysis of documentary projects about the war in Ukraine produced by the public broadcaster.

The object of the research is the public broadcaster's documentary projects dedicated to the war in Ukraine, created within the period 2023 to 2025.

The subject of the study comprises the thematic dominants and communicative–aesthetic strategies of these war-related documentary projects.

The main aim of the research is to identify the key thematic dominants and communicative–aesthetic strategies employed in the public broadcaster's documentary projects about the war in Ukraine. This aim determined the accomplishment of the following objectives:

– to analyze and systematize scholarly literature on documentary filmmaking and war journalism;

– to examine theoretical approaches to the study of documentary films;

– to identify contemporary trends and methods in the creation of documentary projects under wartime conditions;

– to conduct a comprehensive content and narrative analysis of the public broadcaster's war-related documentaries.

The research examines the features of narrative construction in wartime documentaries, methods of representing protagonists and their stories, audiovisual techniques that shape emotional and informational impact, mechanisms for documenting facts and evidence of war crimes, stylistic and genre approaches characteristic of the public broadcaster's documentary projects, strategic decisions regarding structure, duration, and modes of presenting material, as well as principles of ethical interaction with protagonists and audiences during wartime.

The results of the study indicate that the public broadcaster's documentary projects form a distinct model of war representation grounded in factual documentation and testimonial evidence for historical and legal purposes. This model prioritizes human-centered narratives, in which the protagonists' personal experiences and inner conflicts become central, integrates themes of resistance, dignity, collective memory,

and condemnation of Russian aggression, and emphasizes cultural and symbolic markers that contribute to the construction and reinforcement of Ukrainian national identity.

Keywords: documentary film, public broadcaster, war representation, narrative strategies, thematic dominants, communicative–aesthetic strategies, full-scale invasion.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет журналістики
Кафедра журналістики
Рівень вищої освіти – магістр
Спеціальність 061 журналістика
Освітня програма «Журналістика»

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри_____Чернявська Л.В.
«12» березня 2025 року

З А В Д А Н Н Я

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ

Гарбузовій Світлані Олександрівні

1. Тема роботи: «Документальні проєкти суспільного мовника про війну в Україні: основні домінанти та стратегії» («Publik Broadcaster`s Documentary Projects About the Warin Ukraine: Dominants and Strategies»),
керівник роботи – Мірошничеко П.В., к.філол.н., доцент,
затверджені наказом ЗНУ від «12» березня 2025 року № 478-с.
2. Строк подання студентом роботи – 12.12.2025.
3. Вихідні дані до роботи – праці таких українських дослідників: О. Гудошник, А. Дроботенко, В. Долгов, А. Коваль, Т. Зубахін, А. Калич, К. Карпенко, Т. Ковальова, В. Коробко,.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки: 1) визначити основні науково-теоретичні та галузеві підходи до розуміння й інтерпретації поняття «документалістика»; 2) охарактеризувати структуру, функції та жанрові особливості документальних проєктів сучасного телебачення; 3) проаналізувати особливості репрезентації образу «війни» в документальних проєктах суспільного мовника, зокрема в контексті етичних і професійних викликів щодо документування воєнних подій; 4) дослідити комунікативно-естетичні стратегії ключових документальних проєктів суспільного мовника.

5. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Завдання видав (дата і підпис)	Завдання прийняв (підпис)
Вступ	Мірошниченко П.В., доцент	12.04.2025	12.04.2025
1 розділ	Мірошниченко П.В., доцент	18.06.2025	18.06.2025
2 розділ	Мірошниченко П.В., доцент	25.09.2025	25.09.2025
3 розділ	Мірошниченко П.В., доцент	15.10.2025	15.10.2025
Висновки і додатки	Мірошниченко П.В., доцент	15.11.2025	15.11.2025

6. Дата видачі завдання – 12 березня 2025 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Скласти графік виконання роботи, визначити мету, завдання, об’єкт, предмет дослідження	14.04.2025	Виконано
2	Написати попередній варіант вступу і змісту. Підібрати наукову літературу, визначити емпіричні джерела	18.05.2025	Виконано
3	Опрацювати літературу, написати теоретичну частину, оформити список літератури	25.06.2025	Виконано
4	Підібрати та проаналізувати документальні фільми	13.07.2025	Виконано
5	Оформити всі додатки	24.09.2025	Виконано
6	Написати висновки і остаточний варіант вступу	28.10.2025	Виконано
7	Пройти рецензування. Здати роботу на нормоконтроль.	11.11.2025	Виконано
8	Виправити недоліки оформлення і здати роботу на кафедру	24.11.2025	Виконано

Студент _____ С. О. Гарбузова

Керівник роботи (проєкту) _____П. В. Мірошниченко

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ Н. В. Романюк

ВСТУП

Актуальність. Тема магістерської роботи «Документальні проєкти суспільного мовника про війну в Україні: домінанти та стратегії» було обрано з огляду на те, що завдання медійників полягає не тільки в тому, що б фіксувати наслідки повномасштабного вторгнення, а й документувати їх із подальшим використанням своїх матеріалів у Міжнародному суді. У період війни важливо говорити про вторгнення Росії на територію України правдиво та не нехтувати журналістськими стандартами.

24 лютого 2022 року почалася повномасштабна війна. Саме тоді відбулися кардинальні зміни в телевізійній журналістиці. Зокрема, перед медіа постало питання, як говорити про війну правдиво, етично та відповідально. Особливу роль у цьому процесі відіграє суспільний мовник, який, на відміну від комерційних медіа, має місію служити громаді, забезпечуючи об'єктивне інформування, підтримку громадянського суспільства та збереження історичної пам'яті.

Однією з головних форм відображення війни в сучасному світі є документальні проєкти. Вони допомагають зафіксувати наслідки, передати людську втрату та правду війни через конкретних героїв, міста й історичні пам'ятки.

Основні дослідницькі питання цієї роботи: які прийоми використовує для створення документальних проєктів суспільний мовник; як він транслює наративи опору, гідності й людяності, формуючи спільне уявлення про війну через документальне слово й образ.

Мета роботи – виявити основні тематичні домінанти та комунікативно-естетичні стратегії документальних проєктів суспільного мовника про війну в Україні.

Для досягнення поставленої мети потрібно розв'язати такі завдання:

1) визначити основні науково-теоретичні та галузеві підходи до розуміння й інтерпретації поняття «документалістика»;

2) охарактеризувати структуру, функції та жанрові особливості документальних проєктів сучасного телебачення;

3) проаналізувати особливості репрезентації образу «війни» в документальних проєктах суспільного мовника, зокрема в контексті етичних і професійних викликів щодо документування воєнних подій;

4) дослідити комунікативно-естетичні стратегії ключових документальних проєктів суспільного мовника..

Об'єктом дослідження є документальні проєкти про війну суспільного мовника 2023-2025 року («Голос спротиву», «Спіймані війною вдруге», «Вишиванки Росія не змогла заперечити»).

Предмет дослідження – тематичні домінанти та комунікативно-естетичні стратегії документалістики суспільного мовника про війну

Теоретико-методологічна основа дослідження: праці таких українських і закордонних дослідників документалістики та воєнної проблематики в медіа, як О. Гудошника, В. Долгова, А. Дроботенка, Т. Зубахіна, А. Калича, К. Карпенка, Т. Ковальова, В. Коробка.

Наукова новизна одержаних результатів:

Уперше:

- здійснено комплексний аналіз ключових документальних проєктів суспільного мовника 2023-2025 року в контексті особливостей репрезентації в них образу війни;

- охарактеризовано комунікативно-естетичні стратегії документалістики суспільного мовника про війну (тематичні домінанти, виражально-зображальні засоби).

Удосконалено:

- трансформаційний вплив вимог воєнного часу на дотримання професійних журналістських стандартів і етичних норм не тільки в інформаційній, а й у художньо-публіцистичній діяльності, власне документалістиці, медіа.

Набули подальшого розвитку:

- науково-прикладні поглядина документалістику суспільного мовника в умовах війни не лише як на медіапродукт, а як на інструмент формування історичної пам’яті, громадянської ідентичності та доказової бази воєнних злочинів ворога в міжнародних судових процесах.

Методи дослідження: аналіз і синтез для вироблення наукової концепції дослідження, типологічний для систематизації емпіричного дослідницького матеріалу,порівняльний аналіз.

*Теоретичне і практичне значення дослідження.*Матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути використані в підготовці навчальних посібників, розробці лекційних курсів та відповідних спецкурсів з широкого спектра журналістських дисциплін, а також при написанні практичних робіт.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використанихджерел. Загальний обсяг роботи – 89 сторінок. Список використаних джерел містить 69 найменувань.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ У МЕДІАПРОСТОРІ

1.1 Поняття, сутність та функції документалістики в системі журналістики

У воєнний період документалістика посідає значне місце, адже виконує не лише інформаційну, а й суспільно-історичну функцію, фіксуючи події війни, зберігаючи свідчення очевидців та формуючи колективну пам'ять, водночас залишаючись інструментом осмислення реальності й протидії дезінформації. О. Галич у своїй статті «Термінологія сучасної журналістики» пропонує узагальнену дефініцію терміна: «Документалістика – це література, що заснована на реальних історичних документах та фактах і об'єднує три напрямки: мемуаристику, художню біографію та письменницьку публіцистику. Важливою ознакою документальної літератури є авторське осмислення явищ та суспільно-політичних подій, або життєвого шляху реальної історичної особи» [6]. Документалістика в системі журналістики має зазначені науковцем характеристики, бо її основою є схожі принципи, а саме: збір, аналіз та інтерпретації документальних матеріалів. Це можуть бути архівні дані, звіти, факти з життя окремих чи групи людей, свідчення очевидців та інші джерела, що гарантують об'єктивність та правдивість поданої інформації. Цей підхід забезпечує основу для журналістських матеріалів, що засновані на реальних даних, і передбачає обробку інформації та достовірних джерел. А. Дроботенко у своїй праці «Документальне кіно і журналістика: взаємозв'язок понять» зазначає: «Автор документального кіно, перш ніж створити стрічку, збирає свідчення з різних джерел, бере коментарі дійових осіб і експертів. Ці ж самі дії виконує і журналіст, аби написати свій матеріал» [13]. Фактологічність, точність та правдивість є основою професійної етики журналіста, тож документалістика в її класичному визначені є фундаментальним інструментом для фіксації фактів

та поданні об’єктивної інформації. Але документалістика не обмежена лише в репрезентації фактів. Науковці Р. Кук, Т. Вос, Б. Прагер та Дж. Хірн у статті «Журналістика, політика та сучасні документальні фільми: досьє на основі реальних подій» наголошують на тому, що «документалістика має й аналітичний та публіцистичний аспекти, які передбачають пояснення причинно-наслідкових зв’язків. Таким чином автор може формувати глибоке розуміння подій, демонструвати, за допомоги свого матеріалу тенденції та соціальні закономірності, а не лише передавати інформацію в її сухому вигляді» [51]. Одна з функцій публіцистики та документалістики – вплив на формування громадської думки. Документальні матеріали займають центральне місце у формуванні громадської думки й виступають як ефективний інструмент у практиці розслідувальної журналістики – тобто можуть впливати на суспільну думку, підвищувати обізнаність, стимулювати соціальні зміни. Про це у своїй статті «Кінодокументалістика: генеза і розвиток» вказує і Р. Тотиков: «Документалістика – це не безпристрасний фіксатор подій у суспільстві та природі: вона здатна значно впливати на настрої в суспільстві, формувати реакцію громадськості на ті чи інші події» [34].

Сучасні науковці відзначають також зв’язок документалістики з іншими журналістськими видами.

Документалістика здатна поєднати інформаційну, історичну та аналітичну функції. Це дозволяє журналісту створювати матеріали, які не тільки ґрунтуються на фактах, а й мають науково-аналітичну значущість. У статті «Освітня функція документальних телевізійних серіалів: філософське осмислення» К. Карпенко та С. Гулевський окреслюють основні завдання документального фільму:

1) повчальна й освітня місії;
2) дослідження з певною метою (географічне, зоологічне, історичне, етнографічне та ін.);
3) пропаганда (науки, технології, релігії);
4) створення хроніки події (тривале спостереження, репортаж);

5) публіцистика.

Жанрова структура документального кіно постійно зазнає змін, тоді як під журналістикою розуміємо процес пошуку, обробки та поширення актуальної соціальної інформації за допомогою преси, радіо, телебачення, кіно та інших медіа. Саме це і об'єднує ці дві галузі [15].

Отже, документалістика – не лише техніка для збору та опрацювання фактів. Вона слугує складним аналітичним інструментом, який поєднує у собі збір, аналіз та систематизацію інформації, а також їхню інтерпретацію. Р. Савчук у статті «Документальні програми-спогади про героя: медіатекст та його функції» зазначає: «У сфері журналістики документальний жанр визначається як процес створення та відтворення реальних подій, фактів та історій з метою об’єктивного відображення світу перед глядачами або читачами. Основна ціль документального фільму полягає у використанні медійних інструментів для поширення достовірної інформації, стимулювання громадської свідомості. Через те, що документалістика забезпечує достовірність інформації, по праву займає важливе місце у системі сучасної журналістики» [32]. Документалістика також виступає як інструмент або складова у багатьох журналістських жанрах. Адже новини, аналітика, журналістські розслідування, ґрунтуються на фактах та подіях. Документалістика є «основою» для журналістських матеріалів. Як наголошує у свої робті «Документальне кіно і журналістика: взаємозв’язок понять» А. Дроботенко, «об’єднавчими факторами документалістики та журналістики є предмет досліджень, а саме реальні події та явища життя й механізми створення матеріалу: пошук інформації, її обробка та систематизування, викладення в необхідній формі (кінострічка, телевізійний сюжет, стаття тощо). Серед відмінностей – вимога оперативності, що має велике значення для журналіста та може бути ігнорованою документалістом. Швидкість подання готового матеріалу є основною настановою для інформаційного жанру журналістики» [13]. Щоб створити матеріал, який відповідає стандартам журналістської етики та принципам роботи професійних медіа, необхідно мати документально підтверджену інформацію На цьому акцентує увагу і

О. Єфіменко у своїй роботі «Специфіка роботи журналіста в сучасній документалістиці»: «Незмінною залишається актуальність документального жанру адже аудиторії потрібні такі матеріали, що мають джерело правди» [14]. Окремо варто виділити ще одну функцію документалістики – збереження історичної пам’яті А. Суська у науковій праці «Використання документального кіно як історичного джерела» стверджує: «Документальні фільми можуть розглядатися як джерело для вивчення історичних фактів, для вивчення соціальної історії та історії культури, історії фільму та кіномистецтва, але в кінці найважливіший простір – для досліджень історичного наративу, історичної розповіді, таким чином фільм і стає джерелом для дослідження пам’яті» [62]. Журналістські матеріали, які ґрунтуються на документальній основі, по своїй суті архівують сьогодення. Це дозволяє в майбутньому досліджувати й відтворювати події та оцінювати їх у політичному й соціальному контексті. Ця функція важлива під час трансформації суспільства, коли факти можуть легко спотворюватися або суб’єктивно інтерпретуватися в разі їх неналежного документального оформлення. А. Елснер виокремлює у документалістиці «форму діалогу між автором і суспільством, де факт використовується як основа для оцінки дійсності з морального погляду» [54]. Особливо актуальним є оцінка факту з морального погляду в сучасних реаліях України, коли документалістика фіксує воєнні злочини російсько-української війни. Елементи, притаманні документалістиці, науковці відмічають і в журналістському розслідуванні, які нині також присвячують злочинам, що скоєні ворожою армією на території України. Як стверджує О. Хоменко, «професійне розслідування передбачає використання документальних джерел, які підтверджують факти. Документи є важливим джерелом інформації для журналіста і володіють масою переваг, а доступ до документів дозволяє нам уникнути багатьох помилок та суб'єктивності як власної, так і наших джерел інформації» [3, с.128-133]. Отже, вчені погоджуються, що документалістика є невіддільною частиною будь-яких журналістських матеріалів. Вона виступає як окремий вид діяльності, а також слугує інструментом для створення інформаційних та аналітичних матеріалів.

З розвитком сучасних технологій науковці відмічають гібридизацію документалістики і художніх жанрів. Т. Подедворний у статті «Бюлетень журналістики» наголошує на тому, що «завдяки впровадженню нових технологій зростають і можливості більш точного відтворення подій, зокрема і через інсценізацію. Однак рівень гри у теледокументалістиці повинен бути мінімально необхідним» [29].

Зважаючи на слова українського журналіста Акіма Галімова, дослідник В. Коробко переконаний в тому, що «журналістикаі документалістика – поняття близькі між собою. Документаліст фільмує, фіксує і показує все, що відбувається насправді. Передає через картинку на екрані якесь явище, тенденцію та людину. Відкриває нову, реальну і невигадану інформацію. Зрештою, усе те саме, що робить журналіст. Саме тому він вважає, що документалістика – це і є журналістика, тільки не у класичному розумінні «інформування», а в поєднанні з художніми формами» [19, с.57-60]. Художньо-публіцистичні жанри телевізійної журналістики перебувають на межі між журналістикою та драматургією. Науковець зазначає, що «лише в поєднанні художніх і документальних елементах можливо досягти мети подіяти на свідомість і почуття аудиторії. Не менш важливий момент для характеристики телевізійних програм розподіл на документальні та художні. Один із суттєвих критеріїв відмінності документального від художнього на телебаченні є просторово-часова структура програми її темп і ритм монтажу формує просторово-часову структуру відеоматеріалу в формі ігрового фільму, де подія-прототип може бути відображена у вигляді, представленого автором, художнього образу» [19, с. 58].

До форм сучасної документалістики в журналістиці, окрім розслідувань та репортажів, відносяться також аналітичні досьє, хроніки, біографічні та портретні матеріали Завдяки розвитку мультимедійності журналістики науковці відмічають і появу нових форм для репрезентації документалістики, наприклад, інтерактивні онлайн-хроніки, де аудиторія має можливість взаємодіяти з матеріалами, перевіряти надані документи та сформувати власне розуміння подій. Ч. Форсвілл у статті «Інтерактивний документальний фільм та його

обмежені можливості переконати» зазначає: «Інтерактивні документальні проєкти суттєво змінюють природу документалістики та способи подачі фактів у журналістиці. На відміну від традиційних лінійних фільмів чи репортажів, цифрові формати дозволяють користувачеві самостійно обирати шляхи навігації між матеріалами, відкривати документи у довільному порядку, пропускати або повертатися до певних елементів. Така свобода перегляду значно зменшує авторський контроль над послідовністю оповідання і, відповідно, над тим, як буде вибудувана логіка аргументації» [55]. Важливим аспектом аналізованої цитати є твердження про зменшення авторського контролю та, відповідно, послаблення переконувального потенціалу інтерактивних форматів. У традиційній документалістиці автор формує логіку сприйняття матеріалу, вибудовує причинно-наслідкові зв’язки та пропонує глядачеві цілісну інтерпретацію подій. Натомість у цифрових документальних проєктах матеріал постає як сукупність фрагментів, даних і свідчень, з яких користувач самостійно конструює власну версію реальності. Це свідчить про зміщення акценту з авторського наративу на індивідуальний досвід сприйняття. Ця думка демонструє зміну ролі автора, який у межах інтерактивної документалістики постає не стільки як оповідач, скільки як куратор інформації. Такий підхід відповідає логіці «баз даних», де ключовим стає не сюжет, а структура зберігання та доступу до фактів. У цьому контексті інтерактивні документальні проєкти наближаються до журналістських форматів, орієнтованих на інформування, верифікацію та прозорість джерел, а не на емоційний чи ідеологічний вплив. Водночас автор цитати наголошує на зростанні залученості аудиторії, що є одним із головних здобутків інтерактивної документалістики. Активна участь користувача у перегляді матеріалу сприяє глибшому зануренню в тему, розвитку критичного мислення та самостійного аналізу фактів. Таким чином, обмеження переконувального впливу компенсується посиленням пізнавальної та дослідницької функції документального контенту. Отже, цитата комплексно окреслює інтерактивну документалістику як гібридний феномен, що поєднує риси журналістики, кіно та цифрового дизайну. Вона підкреслює еволюційний

характер цих форматів, які не лише оновлюють способи репрезентації реальності, а й трансформують комунікативну модель «автор – аудиторія», ставлячи нові теоретичні та жанрові виклики перед сучасною документальною журналістикою.

Документалістика також допомагає сформувати аналітичну компетенцію аудиторії. А Пратама підкреслює, що «документальні відео сприяють формуванню у глядачів здатності до спостереження, осмислення та інтерпретації соціальної реальності, активізуючи процеси пізнання та критичного мислення. Завдяки роботі з фактами, реальними життєвими ситуаціями та верифікованими джерелами документальні матеріали забезпечують умовно „безпечний простір“ для аналізу соціальних моделей поведінки та вивчення причинно-наслідкових зв’язків у суспільних процесах. Крім того, документальне відео виконує значущий комунікативний та просвітницький потенціал: воно дозволяє глядачеві не лише отримувати знання, а й формувати соціальну чутливість, емпатію та розуміння різних суспільних груп. Саме тому документалістика розглядається дослідниками як ефективний засіб соціалізації, що здатен впливати на цінності та поведінкові моделі аудиторії. У поєднанні з елементами критичної медіаграмотності документальні продукти стають інструментом розвитку вміння аналізувати інформацію, уникати маніпуляцій та усвідомлено сприймати складні соціальні явища» [64].

Документалістика в системі журналістики є важливим інструментом репрезентації реальних подій і фактів, проте вона стикається з низкою суттєвих проблем. На цьому наголошує М. Тимошик, який переконаний, що одна з головних проблем полягає у термінологічній невизначеності та складнощах класифікації жанрів журналістики. Автор підкреслює, що усталені схеми жанроієрархії не універсальні, а спроби перенести західні моделі на національний контекст можуть бути проблемними, що створює труднощі при визначенні меж документалістики [35]. Подібну проблематику термінології та сутності документалістики висвітлює О. Галич, наголошуючи, що «поняття „документалістика“ є багатовимірним і різноплановим. Незважаючи на розвиток

теоретичних і історико-літературних досліджень, єдиної загальноприйнятого визначення досі не сформовано. Це ускладнює чітке розмежування документальних матеріалів від інших журналістських жанрів та визначення їхніх функціональних меж» [6]. Це свідчить про те, що хоча документалістика є потужним інструментом журналістики, її сутність та визначення залишаються предметом дискусій та потребують постійного уточнення. Також особливої уваги на думку науковців заслуговують етичні питання створення журналістських матеріалів. Як зазначає П. Плейсанс, «журналіст має підтримувати баланс між правом суспільства на правдиву інформацію та правами героїв на приватність; при перевірці фактів та забезпеченні об'єктивності важливо не забувати про повагу до героїв» [63].

Журналістика, включно з документалістикою, здатна не тільки формувати інформаційне поле, а й впливати на суспільно-моральні процеси. Б. Зелізер зазначає, що медіа несуть відповідальність за власні наративи та формування історичної пам'яті [69].

Сучасна документалістика є не просто одним із жанрів журналістики, а й важливим інструментом демократичного контролю, просвітництва та збереження правди. Її розвиток визначається рівнем доступу до інформації, етичними стандартами та технологічними можливостями медіа. Таке тісне переплетення документалістики і журналістики в умовах війни визначає актуальність дослідження суспільного мовника, який створює матеріали заради суспільного блага, а не комерційного успіху.

1.2 Структура та жанрові особливості документальних проєктів

На початкових етапах розвитку документалістика була жанром кінематографу, змінюючись і трансформуючись із розвитком масової комунікації та цифровізації. Щоб розкрити структурні та жанрові особливості документалістики, варто розпочати з її ранніх форм та простежити до сьогодення, врахувавши як міжнародний досвід, так і українську історію.

На ранніх етапах розвитку документалістики, на початку ХХ століття, домінували форми, які узагальнено називають кінохронікою. Це короткі репортажні сегменти, що демонструвалися в кінотеатрах перед художніми фільмами, а згодом трансформувались у телевізійні репортажі. Цю форму, поміж інших, вирізняє лінійність подання та зовнішнє коментування дикторським голосом, який пояснював, інтерпретував те, що відбувалось на екрані. Прикладом такої документалістики є серія «Марш часу» (TheMarchofTime), де інтерпретація формує зміст і смислові акценти. Серед жанрів на ранніх стадіях розвитку документалістики виокремлюють такі, як звіт, хроніка та репортаж. У воєнні або політично напружені періоди – пропагандистський фільм. Прикладом останнього є «Чому ми воюємо» («WhyWeFight») ФренкаКапри, створений для армії США під час Другої світової війни. У таких кінофільмах використовували готові кадри та монтаж для формування громадської думки, а не лише для фіксації подій [61].

Д. Вертов і його серія «Кіно-Правда» демонструють ще одну рису ранньої практики: прагнення «записати правду» через добір фактів і репортажні візуальні замальовки. Водночас сам Вертов не завжди орієнтувався на лінійний наратив у сучасному розумінні –його підхід полягав у монтажній композиції фрагментів реальності, проте й тут «спостерігалася потреба в систематизації матеріалу для аудиторії». На ранніх етапах розвитку телебачення монтаж виконував технічну роль – поєднувати кадри послідовно, логічно, щоб створювати хронологічний зв’язок: до – під час – після. Такий технічний підхід мав на меті наочно підкреслити та підкріпити повідомлення, а не створити художній образ. Ця функція монтажу пояснюється обмеженнями технологій, але також жанровою метою та необхідністю «оперативно інформувати аудиторію» [67, с. 280].

У другій половині ХХ століття в документалістиці почав розвиватися жанр авторського есеїстичного кіно. У 1950-60 роках технології вдосконалювалися та змінився підхід до створення матеріалів. З появою легших портативних камер і синхронного звуку режисерам стало легше працювати на місці. Так виникли cinémavérité (французький контекст, пов’язаний із Жаном Рушем) та directcinema

(практики у США й Канаді, представники – D. A. Pennebaker, FrederickWiseman та ін.). Звукове наповнення дозволяло відмовитися від закадрового коментування і створювало безпосередньо відчуття присутності камери, а отже й глядача під час події. Це вплинуло, зокрема, і на структуру документального кіно. Режисери вибудовували не логічну послідовність кадру, а відштовхувались від ситуації, конфлікту, який поступово виокремлювали в просторі і часі [60]. Есеїчний вид документального кіно формувався паралельно авторському. М. Ренов у своїй книзі «Предмет Документалістики» («TheSubjectofDocumentary») підкреслюють важливу тенденцію: «в документальних фільмах з'являється авторська інтерпретація, рефлексія. Підтверджені факти поєднуються з інтелектуальним баченням висвітлюваної теми. Такі фільми будувались навколо ідеї, питання або особистого досвіду. У таких форматах суттєво змінилась і роль журналіста, режисера. Від того, хто лише фіксує подію, автор перейшов до учасника і коментатора, або навіть головного героя власного матеріалу. Це породило і розвиток жанрів у документалістиці. З'являються такі види, як:

- портрет,
- бібліографія,
- соціально-політичні репортажі.

Усі вони мають яскраво виражену авторську інтерпретацію» [75].

У своїй науковій праці С. Бруззі стверджує: «Документальні тексти мають розмиту межу між фактом і вигадкою та роблять акцент на гібридності жанрів та перформативності. Структура стрічки не обмежується послідовністю, а будується як авторська аргументація» [50, с. 186].

Наприкінці XX початку XXI століть документалістика розвиває багатошаровість, а режисер отримує роль куратора. Галузь стає мультимедійною та розвивається різноманіття. Документальні проєкт поєднують архівні дані свідчення очевидців чи то інтерв'ю, елементи перформансу та художнього монтажу навіть з реконструкціями подій. Трансформацію також формує і цифровізація. В документалістиці починають застосовують інтернет архіви, стримінгові платформи та цифрову обробку. Це дозволяє об'єднувати в одному

фільмі чи матеріалі різні джерела інформації, що робить його мультимедійним нарисом. Прикладами гібридних жанрів є аналітично документальна есеї 13th AvaDuVernay, гібридне інтерв'ю-розслідування. Режисер у ролі куратора, створюючи сучасні документальніпроєкти, обирає джерела інформації, створює з них логічний ланцюг і каркас розуміння для аудиторії. Дедалі частіше автор не просто свідок, а учасник, що інтерпретує події та форму емоційний та інтелектуальний контекст задокументованої події. Б. Ніколзнаголошує на тому, що «документальний текст завжди сформований автором, навіть якщо показує реальні події» [61].

Українська документалістика має схожі етапи розвитку та все ж і відмінності. До 2014 року розвиток галузі відбувався у межах традиційного телевізійного бачення. Так само як і у світовій парадигмі, перші документальні стрічки мали хронологічно-публіцистичний стиль і лінійну структуру. О. Галич зазначає, що документалістика цього періоду визначалась як форма відображення реальності що об'єднувала в собі факти і художній підхід до їх подачі. В українських стрічках також, як і в закордонних, переважно використовували дикторський супровід «візуального компонента» [6]. Прикладом таких матеріалів є цикли про культуру та історію України студії «Телефільм» державного телеканалу «УТ-1». Структура телевізійної документалістики будувалась на системі фактів інтерв'ю чи коментарів, об'єднаних за принципом узагальнення. Такі програми мали просвітницьку функцію, впливали на формування національної ідентичності через фактологічну демонстрацію минулого. В цих матеріалах присутня була лінійність, а дикторська озвучка «виконувала функцію формування глядацького сприйняття».В українській документалістиці цього періоду гібридність жанрів на межі журналістики, реконструкції та найпростішого художнього кінематографу. Різноманіття жанрів було обмежене телевізійним форматом. Здебільшого документалістика представлялась у репортажах, звітах і портретах. Тож, документалістика до 2014 року в Україні має ті ж риси, структуру та жанрові варіації, що й у світі на першому етапі її розвитку.

На трансформацію галузі в Україні вплинула Революція гідності 2013-2014 років. Від централізованого, державного представлення документалістика перейшла до незалежних ініціатив. З'являються численні громадські та студентські об’єднання, що прагнуть фіксувати події в режимі реального часу. Наприклад,«#Babylon’13», «Документування Майдану». В цей період документалістика «виходить» на вулиці, зазначає А. Лісневська. В таких умовах лінійна структура змінюється на фрагментарність, а хронологічний порядок фактів замінює тематичний та повністю зникає дикторський голос, змінюючись на живі коментарі «від очевидців» [21]. На думку С. Лойка, «документалістика в цей період отримала форму громадянського спротиву та спосіб самоідентифікації для суспільства. Такі проєктиоб’єднали достовірність з мистецькою візуальністю та емоційністю. Таким чином утворилась нова естетика прямої присутності, та документалістика часів Революції Гідності отримала не лише соціальний, а й громадянський вимір» [22, с.129].

Нова фаза розвитку української документалістики почалась після вторгнення Росії в Україну 2022 року. Журналісти та режисери створюють якісно нові матеріали, що поєднують свідчення очевидців з особистими історіями, аналітичний контекст і глобальне бачення війни. Такі проєкти суспільного мовника, як «Остання війна», «Між вибухами» та «Герої неба», структурно багатошарові та з балансом між аналітичною частиною та свідченнями очевидців. Вони поєднують матеріали з архівів, коментарі експертів, інтерв’ю на фронті та відео з «мобільних телефонів очевидців, які формують ефект присутності». Нові документальні стрічки отримали міжнародне визнання, такі як «20 Днів у Маріуполі» «20 DaysinMariupol» (Мстислав Чернов), «Залізні метелики» «IronButterflies» (Роман Любий) та «Літургія протитанкових перешкод» (Дмитро Сухолиткий-Собчук). Ці документальні стрічки, крім багатошаровості, мають полівокальнунарацію: одразу кілька поглядів, відсутність лише одного диктора та паралельність часових і просторових фігур.

Отже, сучасні документальні проєкти, що висвітлюють тему війни, об’єдналирепортажність, есеїстичність і аналітичність. Вони мають не лише

інформативну, а й меморіальну функції, формуючи історичну пам’ять крізь особистої історії. Українські науковці зокрема О. Галичта інші, відзначають що суттєвих змін зазнала саме структура документальних матеріалів. Вони стали багаторівневими, інтерактивними та орієнтованими на емоції. На думку О. Галича, документальні матеріали перестали існувати лише в одному форматі. Вони отримали ознаки медіапроєкту, що одночасно представлений у кіно, на телебаченні та у цифровому середовищі. «Така мультимедійність вимагає нових композицій та способів взаємодії з аудиторією» . Сучасні жанри документалістики стають більш відкритими, поєднуючи аналітику, емоційність та мистецьке осмислення. У цьому форматі документалістика не просто відображення реальності, а й інструмент для «осмислення національного досвіду. Структура таких проєктів відображає різноманітність перспектив, фрагментарність часу та індивідуалізацію інформації від очевидців» [6].

Закордонні та українські науковці виокремлюють спільні риси для документалістики в світі та Україні. На думку Б. Ніколса [61] однією з основних рис є гібридизація структур і жанрів. Сучасні документальні фільми створюють ефект свідчень і переживань, шляхом об’єднання спостережень, інтерв’ю, архівних даних й реконструкцій, як фактологічних складників, та авторське коментування, есеїчність та рефлексію як аналітичну й мистецьку частини. Сучасні документальні проєкти відмовляються від класичної лінійності на «користь багатошаровості». На думку А. Лісневської та Т.Коженовська, це «зумовлене переходом від репортажності документалістики до рефлексивності» [21].

Ще однією спільною рисою є персоналізація наративу у документалістиці. М. Ренов виділяє прагнення сучасної документалістики транслювати реальність крізь призму індивідуального бачення події. Для українського медіапростору цей підхід особливо актуальний під час війни. Адже це дозволяє транслювати особисті історії військових волонтерів та цивільних. Документалістика стала для українського інформаційного простору засобом трансляції особистих свідчень та формування історичної пам’яті [65].

Українські режисери та журналісти, як і закордонні, обирають багатоголосся поліфонічну структуру, у якій аудиторія самостійно формує смислові зв'язки. Сучасні медіа прагнуть довіри, а не нав'язування ставлення та позиції. Такий підхід наближає українську документалістику до «традицій» класичної документалістики, але з локальним акцентом на пам'ять і людяність.

Та все ж історичні події та воєнний період мають індивідуальний вплив на документалістику в Україні. О. Галич наголошує, в українській документалістиці на перший план у структуруванні виходить травматичний досвід, який потребує осмислення, в той час, як світова документалістика все ще орієнтована на подію. Така побудова має нефіксовану фрагментарну структуру, яка відображає природу «травматичної пам'яті» [6]. Західна документалістика прагне універсальності, а українські проєкти концентруються на етичному свідченні. Документалістика в Україні відіграє роль колективної терапії крізь усвідомлення власної історії, що впливає на структуру, яка часто емоційна та емпатична, а «в центрі матеріалу не лише факт, а і його внутрішній резонанс». А. Лісновська та Т. Коженовська відзначили також подвійність української документалістики, в якій рефлексія йде паралельно з фіксуванням подій, що створює гібридність жанрів – репортажного, аналітичного, художнього. Позицію автора можна виокремити як важливу відмінність документальної практики. У світі режисер чи журналіст часто лише спостерігач, у той час, як в Україні, він учасник подій унаслідок обставин. Коробко В. зазначає «автор у таких умовах переживає подію разом з очевидцями, що змінює структуру фільму. Замість традиційної лінійної композиції: початок – кульмінація – висновок утворюється фрагментами історій, що співіснують одночасно у відкритому просторі» [21].

Підсумовуючи, можна сказати, що українська документалістика має спільні з закордонною риси у структурі та жанровому різноманітті. Розвиток галузі в Україні схожий зі світовим, з ознаками лінійності, дикторського впливу на аудиторію та підходу до подання фактів. Трансформація та розвиток документалістики до початку воєнних дій в Україні майже не відрізнялися від закордонних процесів. Однак Революція Гідності та повномасштабне вторгнення

змінили фокус і презентацію документальних даних у матеріалах. На думку більшості українських дослідників, документалістика сьогодні не лише відтворює дійсність, а й виконує місію фіксації історичної правди. В Україні документалістика набула функції збереження історичної пам'яті, який є фіксером не лише війни, а й реакцій суспільства. Саме в цьому контексті особливо актуальним стає розгляд ролі суспільного мовника в Україні як одного з ключових суб'єктів формування документальної традиції воєнного часу. Його діяльність під час війни демонструє, як поєднуються журналістські стандарти, місія громадського мовлення та принципи відповідальної комунікації під час війни.

1.3 Роль суспільного мовника в інформаційному просторі України

Суспільний мовник в Україні заснований відповідно до Закону «Про суспільне телебачення і радіомовлення України» від 17 квітня 2014 року та існує у форматі акціонерного товариства – НСТУ. Реформа державного мовлення шляхом об'єднання телерадіоорганізацій сформувала незалежну суспільну медіаплатформу, що стало кроком до трансформації інформаційного простору України. У відповідному законі про суспільне зазначені також і принципи діяльності НСТУ, серед яких:

1. Всебічне, об'єктивне, збалансоване інформування про суспільно значущі події;

2. Пріоритет суспільних інтересів над комерційними та політичними;

3. Чітке відокремлення фактів від коментарів;

4. Незалежне управління та поточна діяльність, від органів державної влади, органів місцевого самоврядування, політичних партій [43].

Суспільний мовник формує стратегію розвитку, яка доступна всім громадянам України. В ній, зокрема, приділяється увага і ролі медіа як незалежного джерела інформації, що орієнтується на потреби суспільства, а не на комерційні чи політичні процеси. НСТУ позиціюється як медіа, що

зобов’язане працювати з урахуванням високих журналістських стандартів, з урахуванням громадського інтересу [46]. Суспільний мовник має особливе місце серед українських медіа, адже функціонує відповідно до законодавчо затвердженої місії – задовольняти інформаційні, освітні та культурні потреби громадян – та не орієнтується на комерційний компонент медіаринку. У матеріалі «Public broadcastingin Ukraine: How 11 years ofre formwent» автори наголошують, реформування державного телебачення та радіомовлення мало на меті створення структури, що відрізняється від комерційних ЗМІ, зокрема стандартами, орієнтацією не лише на розважальний контент, але й на суспільно важливі функції [44]. На відміну від комерційних каналів, які є конкурентами в рейтингу, рекламі та репрезентують інтереси власників, «Суспільне» має фіксовані завдання:

1) бути інструментом громадського мовлення;

2) орієнтуватися на широку аудиторію;

3) орієнтуватися на національну інтеграцію;

4) орієнтуватися на розвиток культури, мови й громадянського суспільства [43].

Відповідно до завдань і функцій суспільний мовник має відмінний від комерційних каналів фокус та підхід до роботи. З початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 року «Суспільне», як і всі медіа, пережили переломний момент у функціонуванні ЗМІ. У нових умовах існування медіа перестали просто інформувати, їхня роль розширилась до активної участі в інформаційному протистоянні. У програмі розвитку суспільного мовника на 2025-2029 роки зазначено: «Повномасштабне вторгнення змінило орієнтири та багато прав і свобод були обмежені. Суспільне своєю чергою виконувало місію по боротьбі з пропагандою, дезінформацією та у формування правдивою комунікації між державою громадянами та спільнотою» [47]. У звіті медіа за 2022 рік фіксується таке: «У відповідь на війну НСТУ запустила власні документальні проєкти, серед яких „Герой“, як спосіб збереження історичної пам’яті та донесення до суспільства історій з фронту»[48]. Керівництво

«Суспільного» зазначає, що в нових умовах функціонування відбулися такі зміни:

-пріоритети медіа зміщується на національну єдність і протидію дезінформації;

- посилюється інформаційна відповідальність;

- «Суспільне» стає «щитом» інформаційної гігієни в умовах інформаційної війни (як зазначено у програмі розвитку) [49].

Місія «Суспільного» в умовах війни трансформувалась від підтримки інформаційно простору відповідно до журналістських стандартів до активної участі в забезпеченні опору дезінформації та формуванню суспільної свідомості та єдності.

«Суспільне» бере на себе зобов'язання подавати факти точно, без перебільшень чи маніпуляцій, розділяти коментар і аналіз, надавати контекст. У звіті суспільного мовника за 22 рік зазначено, що «високий попит на надійне інформаційне сповіщення прослідковується у тому, що через марафон «Єдині новини #UAразом» частка глядачів каналу «Перший» зросла втроє [47].

Ще одне важливе завдання, яке стоїть перед медіа в умовах війни, протидія дезінформації. НСТУ серед завдань визначає: виявлення та спростування фейків і маніпулятивної інформації. Прикладом цього є, наприклад, матеріал «ТОП-10 росфейків за рік», що транслювався в ефірі «Єдиних новин» 24 лютого 2023 року. У телемарафоні «Суспільне» формувало блоки з документальними фільмами та розслідуваннями власного виробництва, що є компонентом боротьби з дезінформацією [47].

Також серед завдань можна визначити об'єднання суспільства. Під час війни суспільство потребує символів, історій що об'єднують, згуртовують, а також платформи для публічного спілкування. Спецпроєкти, документальні стрічки – спосіб створити саме такий простір обміну інформацією з залученням аудиторії до діалогу, дати майданчик для висвітлення подій у прифронтових регіонах, проблематики внутрішньо переміщених осіб та громад у регіонах. У програмі розвитку НСТУ наголошено, суспільний мовник має виступати мостом

між державою, громадами та окремими громадянами, підтримувати довіру та єдність навіть в критичних умовах інформаційного тиску [48]. Прикладом реалізації цього завдання є марафон «Єдині новини», який став елементом національної консолідації інформаційного простору [52].

Узагальнені в таблиці 1.1 дані демонструють суттєві зміни місії, цілей і професійних стандартів Суспільного мовника після початку повномасштабного вторгнення.

Таблиця 1.1 – Відмінність мети і завдань «Суспільного» до війни та після 24 лютого 2022 року

Критерій/Принцип	До 24 лютого 2022 р	Після 24 лютого 2022 р. (воєнний стан)
Місія	Інформування, освіта, культура, сприяння демократичним процесам.	Забезпечення інформаційної безпеки, підтримка суспільної єдності, протидія пропаганді.
Редакційні стандарти	Баланс думок, точність та достовірність, відокремлення фактів від коментарів	Оперативність без шкоди достовірності, етичне висвітлення бойових дій, безпека джерел інформації
Журналістська етика	Дотримання нейтральності та уникнення дискримінації	Етика війни: недопущення розкриття стратегічної військової інформації та обережність у демонстрації насильства
Аудиторна стратегія	Культурно освітній контент та реформа регіонального мовлення	Марафони новин, спецпроєкти, підтримка психологічного стану громадян
Комунікація з владою	Відокремлення від державного впливу	Співпраця з Міністерством оборони та Офісом Президента в

		питаннях інформаційної безпеки
Роль у медіапросторі	Альтернатива комерційним медіа популяризація громадських цінностей	Стабільний національний мовник із довірою аудиторії понад 70%

До 24 лютого 2022 року діяльність Національної суспільної телерадіокомпанії України переважно була зосереджена на культурних та освітніх завданнях. Як зазначає Інститут масової інформації, «Суспільне» зберегло систему, в якій дотримуються базові журналістські стандарти та підходи до роботи: точність, баланс думок та етичність [44]. Аналітичний центр «Детектор Медіа» у своєму дослідженні підкреслює, у нових умовах «Суспільне» об'єднало незалежність редакційної політики з взаємодією з державною владою в питаннях інформаційної безпеки [53]. Також важливим є рівень довіри в роботі НСТУ. Результати опитування USAID-Internews у 2024 році засвідчили, що понад 70% українців довіряє медіа, що свідчить про високу ефективність обраної стратегії [45].

Отже, діяльність «Суспільного» під час повномасштабного вторгнення показує його виняткову роль, як незалежного джерела інформації, морального орієнтира та інституції, що має довіру від суспільства. Зміна НСТУ від культурно-просвітницького до стратегічного інформаційного мовника сприяла появі нових форм документалістики, які поєднують журналістські стандарти, художні засоби та соціальну місію. Тому дослідження документальних проєктів саме «Суспільного» є актуальним, щоб розглянути, як медіа не тільки відображає події війни, а й виступає фіксатором історичної пам'яті, формує наратив національної стійкості та демонструє, як ЗМІ можуть виконувати функцію соціального свідчення в умовах воєнних дій.

У результаті проведеного теоретичного дослідження, можна зробити висновок, що документалістика в системі журналістики виконує ключову функцію збереження історичної пам'яті та формує суспільну довіру до медіа. У

межах журналістики вона є не лише технікою збирання фактів, а й складним інструментом, що об’єднує збір, перевірку, інтерпретацію та публіцистичне осмислення реальності. «Документалістика є унікальним способом відтворення дійсності через фактологічність та авторське осмислення, що забезпечує баланс між аналітичністю й емоційною достовірністю. Її сутність полягає у фіксації реальних подій і документальних свідчень, водночас зберігаючи інтелектуальний аналіз, пояснення причинно-наслідкових зав’язків та соціальних процесів».

Документалістика виконує не лише інформаційну, а й соціальну функцію – формує громадську думку, сприяє утвердженню демократичних цінностей, знижує рівень дезінформації у медіапросторі. Через поєднання фактологічності та аналітичності документалістика виступає одним із провідних жанрових і функціональних напрямів журналістики, який забезпечує довіру до медіа, що впиває на стабільність інформаційного простору. документалістика поєднує інформаційну, історичну та аналітичну функції, створюючи основу для змістовної комунікації між журналістом і суспільством.

У структурному вимірі документалістика трансформувалася від хронікально-репортажних форм до складних гібридних форматів, у яких поєднуються інтерв’ю, архівні кадри, реконструкції та авторські коментарі.

Від початку ХХ століття документалістика еволюціонувала від кіножурналів і кінохронік до мультимедійних цифрових проєктів, які втілюють ідеї авторського бачення та соціальної відповідальності. Сучасні форми документалістики характеризуються гібридністю жанрів, полівокальністю (множинністю голосів) і відмовою від лінійності на користь фрагментарної, есеїстичної структури, що краще відповідає природі травматичного досвіду.

Українська документалістика, попри спільні риси із західною, має власні унікальні ознаки. Її розвиток тісно пов’язаний із суспільно-політичними процесами – Революцією гідності та повномасштабною війною 2022 року. У цей період документалістика набула громадянського та меморіального вимірів, виконуючи функцію фіксації історичної правди та формування колективної

пам’яті. Вона стала не лише медійним жанром, а й інструментом осмислення національної ідентичності та опору дезінформації. Сучасна українська документалістика поєднує журналістську достовірність, публіцистичну глибину та художню емпатійність, що дозволяє досягати ефекту присутності й залучення глядача до співпереживання.

Окремої уваги заслуговує роль Суспільного мовника України (НСТУ) як ключового інституту у виробництві документальних проєктів. Його діяльність демонструє практичне втілення журналістських принципів достовірності, прозорості та суспільної відповідальності. Як зазначено в офіційних звітах НСТУ, «Суспільне» виконує не лише інформаційну, а й об’єднавчу місію – формує національну єдність, протидіє дезінформації та створює платформи для документування сучасної історії. У воєнний період функції «Суспільного» розширилися: воно стало не лише ретранслятором подій, а й «інформаційним щитом» держави, осередком правди та етичної комунікації. Документальні проєкти«Суспільного», такі як «Герої неба», «Остання війна», «Між вибухами», поєднують журналістські стандарти з аналітичним і меморіальним підходами. Як зазначає М. Наконечна, вони формують багаторівневу структуру наративу, що включає свідчення очевидців, експертні коментарі та аудіовізуальні матеріали з поля бою. Ці проєкти виконують подвійну функцію – інформування та архівування, тобто документують сьогодення для майбутнього осмислення.

Документалістика в українському контексті набуває стратегічного значення не лише для журналістики, а й для суспільства загалом. Вона поєднує правдивість, етичність і соціальну відповідальність, створюючи основу для формування національної пам’яті, протидії пропаганді та збереження культурної ідентичності. документалістика стає «моральним простором» журналістики, у якому відбувається діалог між фактами, свідомістю та суспільством.

Отже, можемо зробити такі узагальнення:

1. Документалістика є фундаментальним елементом журналістики, що забезпечує достовірність, аналітичність і довіру.

2. Сучасна документалістика – гібридна, мультимедійна, персоналізована та орієнтована на взаємодію з аудиторією.

3. Українська документалістика, сформована в умовах війни, стала інструментом фіксації правди, громадянського спротиву та колективної терапії.

4. Суспільний мовник України відіграє ключову роль у розвитку документальної традиції воєнного часу, поєднуючи стандарти журналістики та місію суспільного служіння.

Усе це свідчить про необхідність подальшого наукового осмислення документальних практик, зокрема у межах діяльності суспільного мовника, як моделі поєднання професійної журналістики, громадянської відповідальності та збереження історичної пам’яті українського народу.

РОЗДІЛ 2
ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІЙНИ У ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ СУСПІЛЬНОГО МОВНИКА

2.1 Тематичні та наративні домінанти документальних проєктів про війну суспільного мовника

Наратив – це форма організації інформації у вигляді розповіді, яка має свою внутрішню структуру, що включає події, дії та персонажів, розміщених у хронологічній послідовності [28, с. 15-17].

Термін «наратив» походить від латинського слова «narrare» – розповідати, пояснювати. Розповідь є інтегральною частиною людського буття, адже ми інтерактуємо з історіями в усіх сферах нашого життя. Засновник наратології Ж. Женетт переконаний, що слово «наратив» є неоднозначним, та вказує на його три значення: «наратив як наративне твердження – форма оповідного дискурсу; наратив як послідовність подій, що є предметом дискурсу; наратив як розповідний акт» [66]. Д. Крістал розглядає наратив у контексті «узагальнення минулого досвіду, в якому мова використовується для структурування послідовності (реальних чи вигаданих) подій» [52, с.185-192].

Також варто проаналізувати такий термін, як «наратив війни». О. Дойчик та В. Ганзін пропонують таке тлумачення окресленого терміна: «особливе мультимодальне повідомлення про війну, створене з метою впливу на цільову аудиторію. Мультимодальність пояснюємо тим, що подача інформації може здійснюватись не тільки через текст, але й за допомогою аудіовізуальних засобів. Виокремлюємо такі структурні рівні наративу війни:

1. Макрорівень. На цьому рівні наратив війни розглядаємо як ідею, яку можна вира-зити реченням чи навіть словосполученням. Ця ідея є певним комунікативним та мотиваційним стрижнем, який сприяє реалізації наративу на нижчих рівнях. На макрорівні наратив війни має ознаки стратегічного наративу, адже слугує мотиваційною основою повідомлення. Однак якщо мета

стратегічного наративу доволі вузька – пояснення залучення держави до збройного конфлікту, наратив війни розглядаємо у контексті ширшого впливу на цільову аудиторію. Наратором стратегічного наративу зазвичай виступає учасник конфлікту чи союзник (держава чи інше утворення). У випадку наративу війни наратором може бути як держава, так і окремі актори всередині та поза нею (політичні партії, організації, тощо).

2. Мезорівень. На цьому рівні наратив війни реалізується залежно від медіуму його передачі. У текстовому форматі, до прикладу, це відбувається у формі дискурсивних структур. У аудіовізуальному – у вигляді зображень, мемів постерів, листівок, відео та аудіозаписів. На мезорівнінаратив війни отримує форму та структуру, в яких може реалізуватись певна історія чи оповідь, яка залежить від мети наративу та засобів вираження.

3. Мікрорівень. На цьому рівні наратив війни розглядається через призму його найменших структур, які є предметом вивчення різних гуманітарних наук. Аналіз лінгвістичного аспекту на цьому рівні, до прикладу, приведе дослідника до детального аналізу речень, фраз, тощо, які є матерією дискурсу певного наративу війни, дискурсивних стратегій та їхніх мовних особливостей (прагматичних, когнітивних, семантичних тощо» [11].

І. Ковальчук вважає, що в контексті війни наративи стають інструментом не лише збереження пам’яті, але й інтерпретації подій. Зокрема, на його думку, за допомогою наративів суспільство будує свій досвід, надає сенс певним подіям та формує колективну пам’ять. До прикладу, героїчні звитяги допомагають формуванню національної ідентичності та зміцненню морального духу, тоді як трагічні наративи формують усвідомлення втрати, які пов’язані з війною [16, с.45-46].

В. Долгов зазначає, що наративи у період російсько-української війни не лише відображають сьогодення, але й активно формують суспільне уявлення про війну, впливають на національну ідентичність та політичну свідомість [12, с.7-9].

У своїй роботу Т. Ковальова, Ю. Зубахін, С. Ковальов зазначили, що «наративи про українців у час повномасштабного вторгнення, про можливості та сили для боротьби, про стійкість, втрати, загалом вплив на життя дозволяють не тільки показувати реальну картину дійсності, а глибоко емоційно осмислювати її, демонструвати українську ідентичність світові і самим собі» [18, с.13-20]. Н. Фенько та О. Гундерук вважають, що «документальні історії українців, про українців і Україну сприяють закарбуванню історичної пам'яті, зокрема і в медіаландшафті, адже «історії, які відтворюють реальний досвід та емоції людей, набагато ефективніше доносять інформацію та залишаються в пам'яті аудиторії» [37].

Тематичні домінанти – це ключові проблеми, події та ідеї. Навколо них і будується документальний фільм. Ми виокремили ключові ідеї та проблеми, які використовує суспільний мовник у своїх документальних проєктах. До них належать:

1) долі людей на фронті;
2) життя цивільних у прифронтових містах;
3) героїзм і втрати військових;
4) руйнування, евакуація та відбудова;
5) пам'ять про загиблих і колективна історія;
6) опір і стійкість українського суспільства.

У своїй роботі М. Тимошик зазначає, що «теледокументалістика є надзвичайно ефективним засобом передачі важливої соціальної інформації, своєрідною емоційною альтернативою новинним матеріалам. Документальний фільм, на відміну від новин, надає голос безпосереднім учасникам подій і дає глядачу можливість співпереживати. З одного боку, можна зазначити, що в такому разі не йдеться про абсолютну неупередженість у поданні зображуваного, яка є певним ідеалом журналістики. Проте, з іншого боку, глядач залучається значно глибше завдяки емоційному інтелекту» [35]. Розвиток сучасних платформ поширення контенту, зокрема YouTube, Netflix та інших цифрових сервісів, забезпечує оперативний доступ широкої аудиторії до інформації, яка

виходить за межі короткого новинного повідомлення й орієнтується на ґрунтовну фіксацію фактів та людського досвіду. Це, своєю чергою, сприяє зростанню зацікавлення документальними форматами. Таким чином, актуальність дослідження зумовлена суспільним запитом на відтворення історичної правди, потребою осмислення особливостей впливу документальних фільмів на аудиторію через трансльовані наративи, а також необхідністю аналізу їхньої спрямованості й джерел у межах українського культурного простору та в контексті культурних практик інших народів.

Тематичні домінанти набувають сенсу через наративну форму, а саме спосіб організації розповіді та представлення події. Загалом, ми можемо виділити основні типи наративів російсько-української війни, серед яких: героїчні, трагічні, мітологізовані та сатиричні наративи. О. Миронова зауважує, що героїчні наративи зосереджуються на історіях про мужність і самопожертву українських військових і цивільних, які протистоять агресії РФ. Ці наративи використовуються для зміцнення національного духу та єдності суспільства [24, с.71-72]. Трагічні наративи розповідають про людей, які, внаслідок війни, зазнали втрати, руйнування. Такі наративи акцентують увагу на гуманітарних аспектах конфлікту, вважає На відміну від зазначених вже вище наративів, сатиричні використовують гумор та іронію як спосіб висміювання агресора та підтримки морального духу населення, яке щодня потерпає від російської агресії [40, с.88-90]. До прикладу, міфологізовані наративи включають у себе відтворення старих історій у новому контексті, зокрема із залученням символіки й образів, що мають культурне або релігійне значення, вважає П. Савченко [31, с.39-41]. Документальні фільми «Суспільного» підпадають під визначені науковцями типи наративів і мають відповідні тематичні домінанти та функції.

Документальний фільм «Герої України. Крути. Перша незалежність» є прикладом героїчного наративу та має такі ключові сцени: архівні фото, інтерв'ю з істориками та рідними загиблими. Реалізується наратив за рахунок хронологічної побудови подій, чергування драматичної реконструкції та експертних коментарів. Також присутній емоційний ефект, який зміцнює

національну ідентичність, підтримує моральний дух та формує відчуття історичної спадкоємності. У фільмі розповідають про «Центральну раду – підтримку від українських студентів та подвиг біля станції Крути, прагнення незалежності та автономії України, революції більшовиків та спроби силового захоплення влади» [7], що відображено в таблиці 2.1.

Таблиця 2.1 – Приклади документальних фільмів суспільного мовника та типи їхніх наративів.

Тип наративу	Тематичні домінанти	Функція	Документальний фільм
Героїчний	Підтримка від українських студентів та подвиг біля станції Крути, прагнення незалежності та автономії України, революції більшовиків та спроби силового захоплення влади.	Зміцнення національної ідентичності; підтримка морального духу;	Герої України. Крути. Перша незалежність
Трагічний	Документальний фільм є нагадуванням, що за кожною цифрою у статистиці втрат стоїть цілий світ людини. Він присвячений збереженню пам’яті про загиблих захисників і захисниць України.	Усвідомлення наслідків війни, формування колективної пам’яті; емоційне співпереживання	А між снарядами – життя Мій соколик
Сатиричний	-	-	-

Мітологізований	Документальний фільм про військового ромського походження та його досвід повернення в цивільне життя після жахіть війни.	Формування національної пам’яті; передача цінностей; надання подіям символічного значення	Арсен. Історія одного воїна

Трагічний наратив прослідковується у фільмі «А між снарядами – життя». Ключова сцена: інтерв’ю з родиною загиблого, спогади та архівні фото. Реалізація наративу: крупні плани на обличчях героїв, паузи у звуковому ряді, порівняння своїх дітей із загиблим сином. Емоційний ефект: формує усвідомлення наслідків війни та сприяє співпереживанню глядача. «“Мій Соколик” – так ніжно називає Анна Сидоришина свого загиблого сина Кирила. Від початку повномасштабного вторгнення 21-річний хлопець пішов захищати свою родину та країну від російської навали. 19 липня 2022 року Кирило загинув на полі битви у селі Покровське, Бахмутського району Донецької області. Вступивши у нерівний бій, Кирило із побратимом врятували життя інших захисників.У день свого народження Анна їхала в морг на опізнання сина. Як родина Сидоришинів проживає втрату? Що допомагає триматися і як пам’ять про Кирила продовжує жити після його смерті? Про це дивіться у документальному фільмі «А між снарядами – життя. Мій Соколик». Цей меморіальний документальний фільм є нагадуванням, що за кожною цифрою у статистиці втрат стоїть цілий світ людини. Він присвячений збереженню пам’яті про загиблих захисників і захисниць України» [1].

Мітологізований наратив – «Арсен. Історія одного воїна». Ключова сцена: символічні елементи, які підкреслюють шлях героя, виклики, з якими довелося зіткнутися після повернення до цивільного життя. Реалізація наративу: хронологія подій, сюжетні паузи, паралельні монтажні лінії з минулого та сьогодення. Емоційний ефект: підкреслює цінності стійкості та відновлення,

надає подіям символічного значення. «Документальний фільм про військового ромського походження та його досвід повернення в цивільне життя після жахіть війни. У березні 2022 року Арсен добровольцем вступає до лав ЗСУ. Єврей, сирієць і Арсен, ром за походженням, воюють під українським прапором. Арсен, який сповідує іслам, між боями на передовій робить намаз. Він штурмовик і щоразу, йдучи в бій, йшов на вірну смерть» [2]. Саме під час одного з таких штурмів поблизу Херсона військовий підірвався на міні та зазнав тяжких поранень: місяць перебування в комі, ампутація пальців рук і повна втрата слуху. Після фронту на Арсена чекали виснажливі медичні комісії, паперова тяганина та багатотижневі черги в лікарнях, що морально його спустошили. Про те, через що довелося пройти бійцю на війні та як він нині продовжує боротьбу з невидимими, але не менш болісними травмами вже в тилу розповідає документальний фільм.

Отже, сучасні наративи російсько-української війни мають чимале значення для формування колективної пам’яті, зміцнення національної ідентичності та підтримки суспільної єдності. Поєднання різних типів наративів у документальних проєктах, зокрема поєднуючи інформаційну, емоційну та символічну форми передачі інформації, дозволяє створювати багатогранний образ війни. Можемо зазначити, що тематичні та наративні домінанти взаємопов’язані: тема визначає, про що розповідь, а наратив – як це подають, зокрема через композицію, хронологію та тип подання. Зокрема, це дозволяє суспільному мовнику виконувати свої функції, а саме інформувати, формувати національну пам’ять тощо.

2.2 Художньо-виражальні засоби та прийоми документування реальності

Український режисер-документаліст Сергій Буковський поділяє документальне кіно за трьома критеріями, а саме: «Історичне; біографічне – те, що фіксує поведінку; те, що фіксує емоції. Тільки не називайте документальне

кіно документалкою. Це клопітка праця, що потребує сильного втручання автора в реальність. Я називаю це «сушкою мозку». Кіно не можна переказати словами, воно метафоричне. Щоби глядача торкнуло, потрібно побачити в калюжі океан. Якась деталь – частина замість цілого – створює образ і виражає те, що ти хочеш сказати. Якщо тобі вдалося цю деталь помітити. Але якщо ідею не можна викласти на папері, нічого не вийде» [42].

В умовах повномасштабної війни документалістика набуває особливого значення, зазначають О. Москаленко-Висоцька та Р. Ширман. Зокрема, вона стає не лише джерелом достовірної інформації, а й інструментом збереження автентичних свідчень про події війни. Документальні фільми дозволяють фіксувати перебіг історичних процесів та водночас створювати емоційно насичене відображення людських переживань. Сучасна українська документалістика сформувалася під безпосереднім впливом революційних і воєнних подій останнього десятиліття. Теми революції та війни стали провідними у вітчизняному кінопроцесі, визначаючи не лише тематичні, а й художньо-виражальні орієнтири [25]. Упродовж тривалого часу телевізійна документалістика функціонувала як поєднання кіномистецтва та журналістської практики, виступаючи синтезом екранної драматургії й публіцистики. Поступове стирання меж між реальним і уявним, ігровими та неігровими формами, інформуванням і розвагою, зумовлене експериментальними пошуками у сфері телевізійної документалістики, сприяло становленню нового типу документалізму та трансформації його жанрових характеристик. Це, своєю чергою, актуалізує необхідність наукового осмислення зазначених процесів у контексті кодів масової культури та естетичних принципів постмодернізму.

Документальні проєкти про війну поєднують у собі елементи журналістського спостереження та художньої виразності, завдяки чому створюється глибоке, багатовимірне бачення реальності, водночас залишається неупередженність журналіста як автора, що дає глядачу змогу зробити висновки самостійно. Такі фільми наповнені фактами, реальними історіями людей. Зокрема, кінематографісти або журналісти фокусуються на персональних

історіях героїв, через які розкривають масштаб суспільних змін, втрат і надій. Ці фільми демонструють глибоку психологічну рефлексію над війною. Важливою тенденцією стає відмова від пафосу на користь людяності, інтимності та правдивості – саме це забезпечує високий рівень довіри глядача до зображеного. У своїй роботі «Сучасна українська теледокументалістика: головні виклики і завдання» Т. Подедворний стверджує, що «докумдрама як один зі способів відображення реальності художньо-документального спрямування визначається авторською інтерпретацією фактичного матеріалу. Унікальне поєднання об'єктивного та суб'єктивного поглядів на навколишній світ дозволило жанру досягнути високого рівня образності, що виникає як наслідок поєднання кінодокумента з інсценуванням, кінохронікою та відтвореною подією. Дуальна природа докудрами, а саме поєднання елементів документального та художнього кіно, викликає дискусії серед теоретиків і практиків сучасного телемистецтва загалом та телевізійної документалістики зокрема, в процесі дефініції поняття «докудрама», визначенні її місця в єдиній системі екранних мистецтв та ін.» [29].

На думку Сергія Буковського, «ідеального сценарію не існує. Є компроміс між планами автора й реальним життям. Мені було дуже важко звикнути до телевізійного зображення: я все життя знімав на плівку. Воно вбивче для мене, я завжди шукаю способи змінити його, дистанціюватись. Я не люблю логіки побудови кадру «від А бо Б» і навпаки, адже життя куди складніше. Теми можна знайти просто під ногами. У вашому селі, на вашій вулиці, у вашому домі. Треба вміти бачити незвичайне в буденному. Коли знімаєш, для камери цікаво те, що було до і буде після. Спершу обираю матеріал, без якого фільму не може бути. В іншій папці – резерв. Часто буває: приїжджаєш зі зйомки, маєш добрий матеріал. Та кіно не складається: немає структури. Посередній матеріал, навпаки, іноді складається в гарну картину. Під час зйомки я одразу намагаюся структурувати відзняте –автоматично думаю про монтаж. Але несподівані, спонтанні речі теж бувають корисні» [42].

Художньо-виражальні засоби, які використовуються у документальних проєктах, охоплюють використання натурної зйомки, ручної камери,

мінімальної кількості монтажних втручань, а також суб'єктивної оповіді – голосу героя або автора. Зокрема, використовують візуальні метафори, які підсилюють статичними планами руйнувань, звуками сирен, а тиша у кадрі стає частиною аудіовізуальної мови, символічним маркером травматичного досвіду. Фільми, присвячені повномасштабному вторгненню, забезпечують цінне документування подій, які відбуваються. Ці проєкти дають висловитися жертвам війни, висвітлюють героїзм воїнів і звичайних людей, аналізують глибинні причини та наслідки воєнних дій вважають дослідники.

Варто зазначити, що серед художньо-виражальних засобів можна також спостерігати поетизацію пейзажів рідного краю, зокрема через трансформацію прийомів монтажу задля створення додаткового сенсу та характеристики персонажів фільму. Здебільшого використовують загальні, середні та наближені плани, нетрадиційні ракурси та фрагментовані композиції кадру, динамічну зйомку з рук та уповільнений монтаж (ритмічний та поетичний).

Візуальні засоби: композиція, кадрування, світло у фільмах «Суспільного». Один із базових прийомів – це використання кадру, ракурсу і композиції. У документальних проєктах «Суспільне» часто застосовує ручну камеру, подекуди використовується мобільна зйомка, яка створює відчуття присутності. Так документальні фільми зберігають у собі репортажний характер.

Крупні плани облич героїв, коли увага зосереджена на деталях – руках, очах, рухах – допомагають передати внутрішні стани та емоції. Використання природного освітлення або ламаного природного світла підкреслює відсутність будь-якої студійної постановки, наголошуючи на реальності подій. Контраст світла і тіні, особливо в сценах руйнування або спогадів, виступає художнім засобом драматизації (Рис. 2.1). Ці ефекти підсилюють емоційність і драматизм документального проєкту, дає змогу глядачеві прожити ці спогади разом із героям історії.



Рис. 2.1. Скриншот кадру з документального фільму «Арсен. Історія одного воїна».

Варто зазначити, що звук у документальних проєктах відіграє не менш важливу роль, ніж зображення та багатогранність кадрів. У фільмах «Суспільного» зазвичай звуковий ряд часто включає природні шуми, або так званий інтершум, а саме: звуки повітряної тривоги, вибухи, шум вітру, дитячий сміх, музичний супровід або взагалі тишу. Л. Мурей вважає, що «Документальні фільми займають своєрідне місце, оскільки їх вважають нехудожніми, але вони містять багато конвенцій і практик, характерних для художніх фільмів: по-перше, звукові ефекти використовуються для передачі емоційної чи підсиленої реальності більше, ніж фактичної, або вставляються там, де насправді не було запису; по-друге, музика використовується для маніпулювання емоційною реакцією глядача; по-третє, голоси та діалоги підсилюються стосовно інших звуків, щоб забезпечити зрозумілість, а не автентичність» [60]. Ці елементи створюють атмосферу дійсності. Звукова пауза або тиша можуть стати художнім прийомом: коли звук припиняється – глядач залишений з кадром і думкою, що створює сильний емоційний вплив. Звуковий компонент у документальному фільмі має особливе значення. Глядацьке сприйняття ґрунтується на очікуванні, що візуально представлений матеріал відтворює реальні події, а у випадку використання реконструкцій це має бути чітко окреслено. Саме ці очікування значною мірою визначають добір звукових елементів: аудиторія зазвичай не

усвідомлює художньої умовності звуку, якщо він узгоджується з візуальним рядом і створює враження правдоподібності. Водночас звук може викликати недовіру, коли, попри свою синхронність і реалістичність, він не відповідає усталеним уявленням глядача про те, як повинні звучати певні явища чи події. На відміну від документалістики, у художньому кіно автори не зобов'язані дотримуватися повної автентичності звукової й візуальної складових, обмежуючись прагненням до загального реалізму. У результаті як для творців, так і для глядачів автентичність звуку не завжди є визначальною, а переважає принцип «прихованої умовності», за якого звукова доріжка коригується відповідно до драматургічних потреб, залишаючись здебільшого непомітною для аудиторії.

Не менше уваги «Суспільне» приділяє й монтажу та динаміці в кадрі. Монтаж є одним із ключових прийомів, що визначає форму наративу. На думку С. Буковського, «монтаж потрібен для досягнення ефекту повноти. Якщо говорити прагматично, кіно – це сума всіх історій та елементів. Ця сума прорахована, і нічого страшного в тому немає. Професійний режисер монтажу – це той, хто робить фільм саме таким, яким ти його запланував. Коли монтуєте, звертайте увагу на паузи. Це найцінніше в фільмі: вони творять атмосферу. Тиша – це теж звук. Вона навіть може дихати. Тиша – це не просто секунди, коли тихо в кадрі: іноді на неї можуть піти місяці роботи. Я ставлюся до звуку в кіно як перфекціоніст. І дуже обережний із музикою» [42].

У проєктах «Суспільного» помітна тенденція до повільного монтажного ритму – сцени мають достатньо часу для осмислення, глядач може «пережити» момент. Також у фільмах часто можна побачити прийом чергування «теперішнього – минулого»: архівні кадри чи реконструкції змінюються сучасною зйомкою, створюючи відчуття хронології подій (Рис.2.2). Асоціативний монтаж поєднує образи, символи, деталі побуту, продовжуючи тематичні та наративні лінії.



Рис.2.2. Скриншот кадру з документального фільму «Арсен. Історія одного воїна»

Інтерв'ю та портретність. М. Недопитанський відзначив, що сутність інтерв'ю як журналістського жанру полягає в діалогічній побудові матеріалу за формою: запитання – відповідь [27]. Головною метою інтерв'ю є: розкрити героя як особистість, створити його професійний портрет, показати певні аспекти особистого життя. Цей прийом можна спостерігати у проєктах суспільного мовника. Здебільшого в центрі документальних фільмів «Суспільного» стоїть людина – герої чи героїні, які розповідають власну історію. Зокрема, це можуть бути очевидці, військовослужбовці, волонтери та ін. Локація зйомки притаманна історії того чи іншого героя: дім, позиція, місце події, улюблене місце (Рис.2.3). Такий прийом підсилює емоційність та створює атмосферу довіри.



Рис.2.3. Скриншот кадру з документального фільму «А між снарядами – життя. Мій соколик»

Символіка та метафорика. У проєктах «Суспільного» можна побачити художньо-виражальні засоби, а саме кадри міста після відбудови, дитячі малюнки тощо. Ці кадри є нібито контрапунктом до війни: кадри неба чи степу змінюються вибухами чи руїнами, створюючи наративний контраст між життям і руйнуванням.

За спостереженнями С. Буковського, «камера забирає в людини життя. Певний час пересічні люди, яких ви знімаєте, стараються виглядати так, як хочуть, а потім відпускають себе. Коли людина перестає думати про те, як виглядає, вона почувається вільною. Наберіться терпіння. Треба, принаймні, каву випити з людиною, яка розповідатиме вам історію. Дітям і старим людям зазвичай байдуже, що їх знімають, тому вони найкраще поводяться в кадрі. Хочете зануритись у людину чи ситуацію – не поспішайте. Зачекайте п’ять-шість днів. Коли виходить зняти довгі суцільні шматки відео, режисеру дуже щастить: вони неймовірно переконливі. Документальність – це реальність, яку режисер і знімальна група втягують у себе. Чи можна поставити камеру так, щоб вона знімала об’єктивно? Ні, адже її ставить людина. Важливо уникати кліше. Наприклад, коли знімаєш фільм про геноцид і хочеш створити відчуття трагедії, потрібно розуміти, що це дуже делікатні речі. Перед зйомкою потрібно встановити етичні межі, зрозуміти для себе, чого знімати не варто. Багато

залежить від бекґраунду. Я передивляюся дуже багато матеріалу, перш ніж працювати над такою темою. В мене вдома три ящики касет із відео про Голодомор, знятих в усій Україні. На жаль, коли ми почали роботу над фільмом «Живі», виявили, що в кіноархіві немає жодного документального кадру з 1932-1933 років. Збереглися тільки пропагандистські фільми. Щоби тканина фільму була гармонійною, весь час треба осмислювати навколишній світ. Багато і постійно читати. Різниця між журналістикою й документалістикою не лише у фокусі, а й у самому процесі роботи над темою. Напрямків і жанрів безліч, але телебачення обмежує. Те, що ми сьогодні бачимо на телеекрані, є радше поєднанням репортерства і кіно, ніж власне кіно» [42].

Зазначимо, що художньо-виражальні засоби у документальних проєктах Суспільного виконують не просто декоративну роль – вони служать засобом комунікації, через який тематичні та наративні домінанти набувають форми, стають сприйнятними й пам’ятними. Завдяки цій комбінації та авторському задуму, етичному підходу й технічному виконанню документальний фільм перетворюється на засіб культурної пам’яті, соціальної рефлексії, документуванням воєнного злочину та емоційним впливом. Варто додати, що візуальні, звукові, монтажні та інтерв’юальні прийоми в документальних проєктах суспільного мовника дозволяють створювати багатовимірне та правдиве відображення війни, поєднуючи репортажну достовірність і художню виразність.

2.3 Етичні виклики та стандарти правдивого висвітлення воєнних подій

На думку А. Коваль і Т. Сидоренко, «постановка і актуальність проблеми пов’язана з війною Росії в Україні, появою у журналістів нових викликів, зокрема з дотримання журналістських стандартів. Протягом періоду військової агресії росіян журналісти вирішували для себе, як публікувати фото тіл загиблих і чи публікувати взагалі, чи показувати обличчя російських полонених, як писати про

російські звірства, воєнні злочини та геноцид і про що говорити з потерпілими» [17]. В. Улибін вважає, що«сучасна українська журналістика існує та розвивається в умовах перехідного періоду та зламу історичного контексту українського суспільства. Повномасштабна війна в Україні не лише привнесла у професію журналіста кардинальні зміни, а й змушує переглянути основні засади роботи журналіста й засобів масової комунікації» [36, с.95-103].

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну суттєво трансформувало медіапростір та вплинуло на всі складники медіапроцесу. Журналісти, редактори й видавці щоденно опиняються перед складними морально-етичними рішеннями щодо збору та поширення інформації, яка, з одного боку, має значну суспільну цінність, а з іншого – може завдати шкоди постраждалим від воєнних злочинів. Тож, один із головних викликів для журналістів під час війни – знайти баланс між інформуванням і недопущенням витоку даних, які можуть загрожувати безпеці. Зокрема, «Суспільне» обрало тактику «не нашкодь». За переконанням В. Улибіна, «етичні аспекти роботи журналіста під час воєнного стану мають включати повагу до прав людини, об’єктивність і точність інформації, уникнення поширення пропаганди та маніпуляцій. Журналісти повинні бути обережними при розповсюдженні «чутливої» інформації, забезпечуючи її контрольованість та вибірковість з метою запобігання паніці та подальшому загостренню ситуації. Захист національних інтересів в інформаційній сфері має бути забезпечений, зокрема у плані інформаційної безпеки, що передбачає запобігання розголошенню інформації з обмеженим доступом. Водночас важливо запобігати зловживанню свободою діяльності засобів масової інформації, шляхом введення відповідних правових обмежень і контролю за дотриманням законів та норм» [36, с.95-103].

У матеріалах мовника можна спостерігати заблюрені обличчя, розмиті фони, загальні плани та заміну справжніх імен задля безпеки героя. «Війна – це не лише людське горе, а й справжнє випробування для професіоналів, які прагнуть донести суспільству правдиву й неупереджену інформацію» [15]. G.Gerard вважає, що «фундаментальні принципи журналістської етики є основою

професійної діяльності, визначаючи моральні та професійні норми. До них належать принципи правдивості, об'єктивності, відповідальності перед суспільством, неупередженості, поваги до особистого життя та професійної незалежності. Журналістика відіграє важливу роль у демократичному суспільстві, виконуючи функцію посередника, формуючи суспільну думку та надаючи достовірну інформацію»[56]. Варто зазначити, що журналістська етика передбачає не лише дотримання законодавчих вимог, а й усвідомлення відповідальності за вплив власного слова на суспільство, адже воно здатне як інформувати, так і маніпулювати. Таким чином, журналістська етика постає як система морально-етичних принципів і норм, спрямованих на захист суспільних інтересів, гарантування правдивості та збалансованості інформації й підтримання високого рівня професійних стандартів.

На думку М. Недопитанського, «в умовах інформаційної війни, гібридних конфліктів та поширення пропаганди журналісти змушені переглядати етичні норми, пристосовуючи їх до нових реалій. Це стосується, зокрема, питань висвітлення воєнних дій, де журналістика стикається з необхідністю балансувати між правом суспільства на інформацію та національною безпекою» [27]. Інформаційна війна та пропаганда стали потужними інструментами впливу у сучасних збройних конфліктах, особливо у війні РФ проти України. Журналісти в умовах війни стикаються з необхідністю балансування між свободою слова, правом на інформацію та національною безпекою. Інформаційна війна включає дезінформацію, маніпуляцію фактами, цензуру, пропаганду та психологічний тиск. Дезінформація є свідомим поширенням неправдивих або викривлених фактів. Спотворення фактів передбачає подання частково правдивої інформації у викривленому контексті. А контроль над медіапростором є складовою інформаційної війни, що дозволяє нав'язувати єдиний інформаційний порядок денний. Варто зазначити, що перший досвід висвітлювання російської агресії суспільним мовником припав на 2014 рік. Цей період показав українським медійникам, на що варто звернути увагу, тож з початком повномасштабного вторгнення журналісти були готові до інформаційної війни. Зокрема, до

створення документальних фільмів. Завдяки минулому досвіду працівники медіа змогли проаналізувати прогалини. Сьогодні наші колеги показують свій професіоналізм і працюють над помилками минулого: «Український досвід висвітлення війни свідчить про те, що журналістика може й повинна бути відповідальною, професійною, незалежною та правдивою, незважаючи на всі ризики роботи у надскладних умовах. Інформаційна війна, на часі, стала новим полем битви, де ЗМІ відіграють ключову роль» [15].

У час інформаційних війн перевірка даних стає не просто професійним стандартом, а питанням довіри до медіа. Редакції «Суспільного» працюють за принципом fact-checking. Щодня медійники стикаються з маніпуляціями з боку ворога. Російська влада активно просуває дипфейки, фейки, пропаганду, аби дестабілізувати ситуацію в Україні та підірвати авторитет української влади. «Технологія дипфейків («deepfakes») – це оброблені фото чи відео, які покладаються на технології штучного інтелекту (ШІ) для нанесення зображення когось на обличчя іншого» [20].На думку В. Улибіна, «увагу потрібно надавати фактчекінгу та верифікації даних як важливим елементам практики журналістики. Ці методи дають змогу перевіряти достовірність інформації, уникати поширення фейків та маніпуляцій, а також формувати суспільну думку на основі перевірених фактів. Особливо актуальним це стає в контексті гібридної інформаційної війни та пропаганди, які впливають на суспільство» [36, с.95-103]. О. Гороховський, О. Мельникова-Курганова, П. Мірошниченко, Н. Островська зазначають, що у «сучасному інформаційному світі методологія фактчекінгу набула розвитку і поширення – її використовують для встановлення достовірності фото- та відеоконтенту. Як окремий напрямок фактчекінгу – перевірка виконання обіцянок. У сучасному фактчекінгу для здійснення перевірки активно використовуються різні програмні засоби, спеціалізований софт» [8].

Окремо варто розібратися з етичною роботою з потенційними героями документальних фільмів. Проаналізувавши проєкти «Суспільного», можна помітити тенденцію, що зазвичай героями таких матеріалів є:

- військовослужбовці;
- очевидці подій;
- поранені;
- ВПО;
- родини загиблих;
- колишні військовополонені.

Згідно з рекомендаціями сучасних дослідників, «під час створення матеріалу, в якому розглядаються проблеми вразливих груп або згадуються особи, які належать до вразливих груп, журналісту варто дотримуватись таких основних правил: використовувати коректну лексику (уникати мови ворожнечі), бути точним, аргументовано викладати факти, отримані чесним шляхом; аналізувати, як вплине матеріал на долю його героїв зараз і через кілька років, та зважати на це під час висвітлення теми» [32].

Зауважимо на тому, що діяльність журналістів «Суспільного» регулюється Редакційним статутом Суспільного мовлення, де визначено такі ключові стандарти, як вимоги до створення контенту щодо вразливих та не захищених груп. «3.1.2. Медіа мають значний вплив на суспільство, зокрема на дитячу аудиторію, прагнуть сприяти руху українського суспільства до європейських цінностей і дедалі більшій повазі до прав людини, тож насильство й жорстокість у будь-яких проявах є неприйнятними. 3.1.3. АТ «НСТУ», виробляючи або поширюючи контент щодо насильства й жорстокості, вважає, що висвітлення теми, а також окремих випадків насильства та проявів жорстокості необхідне, щоб надавати суспільству повну, об’єктивну й достовірну інформацію про наявність важливої суспільної проблеми, окреслювати напрямки й стан її вирішення, ризики, які ця проблема створює безпосередньо для аудиторії, а також прагне переконати людей, схильних до насильства й жорстокості, утримуватися від них» [47]. С. Буковський вважає, що «знімати в Україні є що. Сьогодні документальне кіно в нашій країні переживає своєрідний революційний момент. Та Україна має показувати світу не лише війну і проблеми. Є теми, де ще копати й копати. Шістдесятники, наприклад. Але

відродження українського кіно не може бути миттєвим. Ми маємо бути терплячими й наполегливими, відновлювати кінематограф поступово» [42].

А. Коваль та Т. Сидоренко у своїй роботі «Етика журналістики під час військових конфліктів: висвітлення війни в Україні» зазначають, що «Аналіз журналістських стандартів під час російсько-української війни показує випадки недотримання етичних норм як українськими, так і міжнародними медіа. Проблема етики постає і в роботі західних журналістів на окупованих територіях, які підтримують російські наративи. В українських медіа також існують проблеми з поширенням неперевірених фактів у прагненні донести масштаби злочинів країни агресора. Проблема сенсаційності у висвітленні війни стосується як українських, так і західних ЗМІ. Журналісти нерідко використовують драматичні заголовки, перебільшення та емоційно забарвлені формулювання, що може створювати викривлене уявлення про ситуацію. Ми вважаємо, що дотримання журналістської етики під час висвітлення війни в Україні є необхідною умовою для створення якісного, достовірного та етично виваженого медіаконтенту. Висвітлення війни вимагає від журналістів високого рівня професіоналізму та відповідальності» [17]. Втім, у своїй діяльності Суспільне демонструє приклад етично виваженої журналістики, що ґрунтується на принципах достовірності, гуманізму, відповідальності перед аудиторією та поваги до людської гідності.

РОЗДІЛ 3
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ВІЙНИ В ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ «СУСПІЛЬНОГО» 2025 РОКУ

Документальні проєкти «Суспільного» відіграють важливу роль у формуванні колективної пам’яті про війну, відображенні досвіду цивільних і військових, а також у презентації етичних стандартів журналістики в умовах збройної агресії. Варто зазначити, що «Суспільне» прагне не лише інформувати, а й інтерпретувати суспільно значущі процеси, вибудовуючи багатошарові наративи, де поєднуються документальність, свідчення очевидців та аналітичний погляд на події. Відповідно до Закону України «Про Суспільне телебачення і радіомовлення України» 2014 року, «з метою задоволення інформаційних потреб суспільства, залучення громадян до обговорення та вирішення найважливіших соціально-політичних питань, сприяння формуванню громадянського суспільства створюється Суспільне телебачення і радіомовлення України (стаття 1 Закону). Для забезпечення поступового та послідовного становлення Суспільного телебачення і радіомовлення України Кабінет Міністрів України на базі Національної телекомпанії України, Національної радіокомпанії України, Державної телерадіокомпанії «Всесвітня служба “Українське телебачення і радіомовлення”», Державної телерадіокомпанії “Культура”, обласних державних телерадіокомпаній, Державної телерадіокомпанії “Крим”, Київської державної телерадіокомпанії, Севастопольської державної телерадіокомпанії, Української студії телевізійних фільмів “Укртелефільм”, що реорганізовуються, утворює юридичну особу публічного права “Національна суспільна телерадіокомпанія України” (надалі – НСТУ)» [43].

За статтею третьою Закону, «діяльність НСТУ провадиться на принципах:

1. Всебічного, об'єктивного і збалансованого інформування про суспільно значущі події в Україні та за кордоном.

2. Дотримання норм суспільної моралі, традицій і культури Українського народу, поширення сімейних цінностей та зміцнення ролі традиційної сім'ї у розбудові українського суспільства.

3. Пріоритету суспільних інтересів над комерційними та політичними.

4. Чіткого відокремлення фактів від коментарів та оцінок.

5. Вільного вираження поглядів, думок і переконань.

6. Незалежності управління та поточної діяльності від органів державної влади, органів місцевого самоврядування, їх посадових і службових осіб, політичних партій, підприємств, установ, організацій, фізичних осіб.

7. Участі громадськості в управлінні, формуванні програмної політики; відсутності дискримінації за будь-якою ознакою; прозорості та відкритості діяльності» [43].

Відповідно до Стратегії розвитку Національної суспільної телерадіокомпанії України, «мета діяльності АТ «НСТУ» – забезпечувати право громадян бути поінформованими про важливі для суспільства події, задовольняти інформаційні й культурні потреби суспільства, залучати громадян до обговорення й розв’язання найважливіших соціально-політичних питань, підтримувати національний діалог, сприяти формуванню громадянського суспільства, забезпечувати право кожного на свободу думки й слова, отримання повної, достовірної та оперативної інформації, відкрите й вільне обговорення суспільних питань. Творчий колектив АТ «НСТУ» складається з журналістів та інших працівників творчих підрозділів. Члени творчого колективу АТ «НСТУ» виробляють і поширюють текстовий, графічний, аудіальний, аудіовізуальний продукт (далі – контент) з огляду на місію, цінності, завдання й цілі. Суспільного на засадах неухильного дотримання стандартів журналістики, відповідальності перед користувачами та професійним співтовариством. Члени творчого колективу АТ «НСТУ» зобов’язані дотримуватися положень Кодексу етики українського журналіста й Редакційного статуту» [47].

У цьому розділі проаналізовано три ключові документальні цикли «Суспільного» за 2025 рік. Такі фільми, як «Голос спротиву», «Спіймані війною

вдруге» та «Вишиванки Росія не змогла заперечити», які найбільш показово ілюструють редакційну політику й жанрові підходи мовника у воєнний період. Кожен із цих проєктів репрезентує різні підходи до документування війни, водночас розкриваючи спільні риси редакційної стратегії «Суспільного», а саме: фокус на правдивості, персональних історіях та суспільно важливих висновках. Розглянемо кожен з них детальніше, визначивши ключові тематичні та наративні домінанти, особливості побудови сюжету, джерела інформації та використані журналістські прийоми.

«Голос спротиву» –документальний фільм, створений як частина проєкту «Суспільне. Спротив». Його мета – зберегти пам'ять про те, як медіакомпанія вистояла на початку повномасштабного вторгнення. Героями фільму стали працівники медіа, які брали участь в евакуації, релокації та забезпеченні мовлення в умовах війни. Варто зазначити, що автори стрічки ставили перед собою завдання задокументувати «свіжу пам'ять»– свідчення очевидців, хроніку подій, емоції, страх та надії. Фільм концентрується не лише на загальних відомостях, а й на ризиках та викликах, з якими зіткнулися працівники медіа: редактори, журналісти, технічний персонал тощо. Їхнє завдання було зберегти інформаційний зв'язок для країни (Рис.3.1). Такий підхід додає глибини: глядач бачить не абстрактну «мову», а конкретних людей з їхніми страхами, внутрішніми переживаннями, моральним вибором. Це допомагає відчути війну не як статистику, а як особисті долі. Стрічка базується на інтерв'ю з тими, хто пережив евакуацію і працював у кризовому режимі, а також на хроніці, відзнятій самими працівниками «Суспільного» у перші дні та тижні війни.

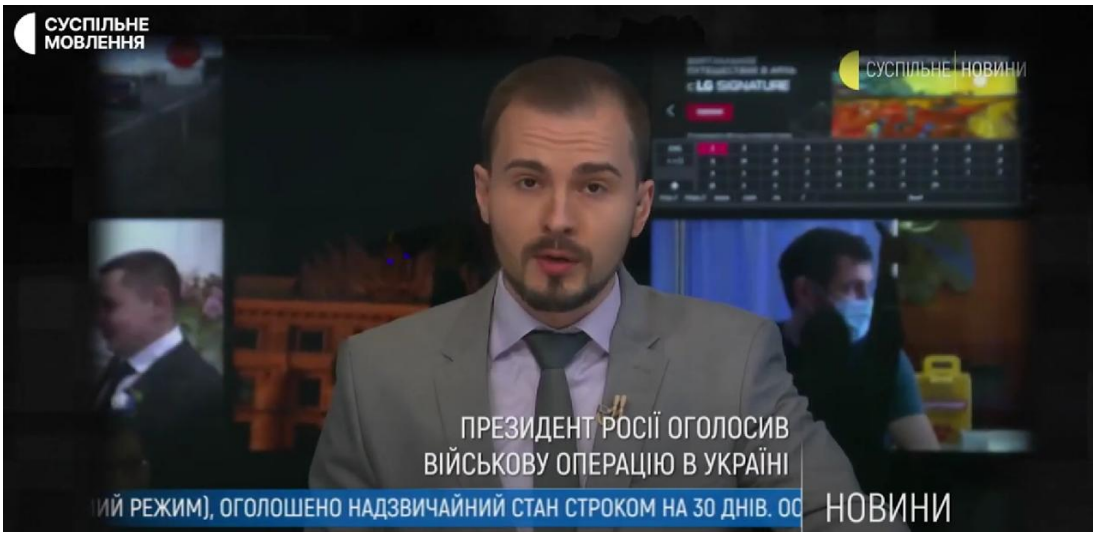


*Рис.3.1.*Скриншот кадру з документального фільму «Голос спротиву».

Такий формат можна назвати щоденником колективної травми і спротиву, який має високу цінність як історичний документ. Режисери свідомо підкреслюють, що це історія звичайних, не героїзованих людей, а спокійного, професійного виконання обов'язку всупереч жахливим обставинам. Відсутність надмірної маніпуляції дає змогу глядачеві самому відчути масштаб викликів і важливість інформаційної протидії під час війни. Фільм має не лише медійний, а й архівно-меморіальний характер. Він документує перші дні повномасштабного вторгнення – періоду, який згодом можна буде подавати як доказ російської агресії у Міжнародному суді. Також варто зауважити, що у стрічці «Голос спротиву» домінують тематичні лінії, пов'язані з інформаційним фронтом, особистими втратами та професійними викликами, які виникли в перші дні повномасштабного вторгнення. Цей фільм демонструє поєднання героїчного та трагічного наративів (за класифікаціями, наведеними у розділі 2.1). Героїчного – через показ стійкості та відповідальності працівників суспільного мовника, трагічного – через акцент на страху, невизначеності, евакуації та постійному ризику, який супроводжував кожен день роботи. Відповідно до визначення І. Ковальчука, у фільмі наратив виступає не лише засобом фіксації пам'яті, а й інструментом її інтерпретації: журналісти не просто згадують події, а пояснюють їх значення в ширшому контексті – для країни, суспільства та медійної

спільноти. На корпоративному сайті «Суспільного» зазначили, що «у День працівників радіо, телебачення та зв'язку, Суспільне Мовлення представляє документальний фільм "Голос спротиву" – це історії команди Суспільного про те, як вдалося зберегти український суспільний мовник на початку повномасштабного вторгнення. Фільм присвячено загиблим на війні працівникам Суспільного Мовлення».

Цей фільм є показовим прикладом того, як «Суспільне» інтегрує етичні стандарти та професійні правила роботи у воєнних умовах, одночасно формуючи наратив про внутрішній і зовнішній спротив під час повномасштабного вторгнення. Стрічка демонструє, як журналісти адаптувалися до екстремальної ситуації, приймаючи рішення на межі професійного та морального. У фільмі видно, що редакція дотримується тактики «не нашкодь», яка стала ключовою для суспільного після 2014 року. В умовах війни журналісти стикаються з низкою дилем: чи публікувати відео тіл загиблих, як знімати російських полонених, як коректно висвітлювати воєнні злочини, як працювати з потерпілими. У фільмі «Голос спротиву» це виявляється у ретельному уникненні потенційно небезпечних деталей: замість крупних планів – загальні, замість назв локацій – узагальнені географічні маркери. Також варто зазначити, що у фільмі використовують архівні ефіри в перші дні вторгнення Росії на територію України. Показово, що автори свідомо уникають демонстрації так званого «шок-контенту». Тож у кадрі не порушуються принципи гідності або ймовірного повторного травмування. Це узгоджується з положеннями Редакційного статуту НСТУ, де наголошено, що медіа мають право висвітлювати прояви насильства, але з метою інформування та із пріоритетом прав людини. Окрема увага приділяється перевірці даних. На тлі активних інформаційних атак, фейків і дипфейків, які стали однією з ознак сучасної інформаційної війни, редакція будує розповідь виключно на перевірених фактах, власних архівних записах. Таким чином фільм демонструє той самий принцип fact-checking, про який говорять Masood та інші дослідники, тож перевірка інформації стає не просто професійною нормою, а інструментом суспільної довіри. Важливим складником

фільму є те, як автори показують внутрішній вимір професійної етики. Журналісти розповідають, як ухвалювали рішення у критичних ситуаціях: чи виходити в ефір під обстрілом, чи ризикувати дорогою до студії, як повідомляти людям про вторгнення без паніки. Їхні розповіді корелюють із тезою Зайцевої про те, що війна стала випробуванням журналістської незалежності, відповідальності та вміння працювати в умовах тотальної невизначеності. «Усі герої документального фільму – працівники Суспільного Мовлення, які брали участь в евакуації компанії та забезпечували роботу в перші місяці повномасштабного вторгнення. Продюсер проекту Володимир Ладижець зазначає, що «Голос спротиву – це спроба зберегти для самих учасників тих подій і для глядачів Суспільного пам'ять про період, який став для всіх великим випробуванням» У фільмі також відчутний вплив досвіду 2014 року. Це простежується у впевненості команди, злагодженості дій та розумінні важливості інформаційної роботи. Журналісти діють швидко, але виважено, демонструючи той „навчений рефлекс", який виробився ще в період перших бойових дій на Донбасі. Такий досвід, згідно з Зайцевою, дозволив Суспільному увійти у 2022 рік вже готовими до інформаційної війни. Документальний фільм має хронометраж 31 хвилину 43 секунди, що відповідає формату середнього телевізійного документального проєкту суспільного. Така тривалість є типовою для спеціальних репортажів і документальних історій, що виходять на платформах мовника, оскільки дозволяє зберегти динаміку викладу, не перевантажуючи глядача надмірною деталізацією. Водночас вона створює достатній простір для розгортання персональних історій, історичного контексту та аналітичних узагальнень. Варто зазначити, що формально проєкт належить до документального жанру, у ньому можна побачити окремі репортажні елементи, притаманні стилю суспільного, серед яких є:

1.Наявність роботи журналіста на місці подій. В окремих епізодах камера фіксує простір так, ніби глядач «присутній» у тій точці, де відбувалися події: будівлі, інтер'єри. Це створює ефект присутності – ключову ознаку репортажу.

2.Свідчення очевидців. Інтерв'ю з безпосередніми учасниками та свідками подій мають характер «живих свідчень», часто поданих без складного наративного монтажу. Це також наближує фільм до репортажної манери.

3.Переважання хронікальної побудови. Фільм структурується навколо перебігу подій, що подаються у часовій послідовності або через ключові моменти – характерний прийом телевізійного репортажу.

4.Акцент на фактичності і точності опису. Документальний стиль підсилено репортажними вкрапленнями: короткі фактичні пояснення, уточнення деталей, дат чи обставин.

Варто зазначити, що у фільмі «Голосі спротиву» домінує інформаційно-професійний вимір, а саме: журналісти, редактори, режисери та інший персонал суспільного демонструються як учасники інформаційного фронту, а сам фільм – як зразок архівного документування дій медіаспільноти. Попри документальний жанр, фільм частково спирається на репортажні підходи, що робить його більш динамічним, актуальним і наближеним до глядача. Для «Суспільного» це типовий стиль: документальні історії часто мають репортажну виразність, оскільки мовник працює у зоні підвищеного суспільного інтересу (війна, свідчення, досвід цивільних та військових), а репортаж надає матеріалу додаткової емоційної достовірності.

Другий фільм, який пропонуємо проаналізувати,– «Спіймані війною вдруге». Це епізод із циклу, присвяченого історіям переселенців та людей, які змушені були вдруге пережити війну й шукати шанс на «друге життя». «Історії переселенців, які вже втрачали свої домівки. Ці люди вже тікали від війни, але вона наздогнала їх знову в Харкові. Володимир – столяр, який втратив майстерню в окупованому Первомайську на Луганщині, але продовжує вірити у власну справу. Магран – юнак із Сирії, вимушений покинути Алеппо у вогні. В Харкові він заснував мистецько-громадський простір і знайшов спільноту, де можна творити, навіть коли навколо падають ракети. Анастасія – лікарка, яка напередодні повномасштабного вторгнення планувала відкрити клініку в рідному Вовчанську, однак зробила це вже в Харкові після евакуації з рідного

міста. «Спіймані війною вдруге» – епізод про шанси на друге життя, попри війну, яка наздоганяє. Документальний серіал «Ті, хто лишаються вдома» показує рутину українців, які попри війну продовжують жити й працювати у прифронтових регіонах. Кожна з п’яти серій знайомить нас із жителями одного з регіонів, що перебуває на лінії вогню: Чернігівська, Херсонська, Харківська, Миколаївська та Донецька області» [33].

Він має характер документального соціального кіно, орієнтованого на персональні долі та наслідки війни для цивільного населення. Наративно цей фільм, за формою, належить до трагічного й частково героїчного наративів (відповідно до класифікацій, що розглядали у розділі 2.1). Через трагічні історії втрат і руйнувань він конструює емпатію, співпереживання, усвідомлення масштабів людських жертв. Через історії подолання, адаптації та пошуку нових сенсів–втілює наратив стійкості, можливості відновлення, надає глядачу надію.

У фільмі використовуються такі прийоми, які надають йому силу документального свідчення та соціальної чутливості див Рис.3.2. Скриншот з документального фільму «Спіймані війною вдруге»:

1. Інтерв’ю з очевидцями – основна форма подання, через яку розкриваються долі, почуття, переживання героїв. Це робить наратив особистим, «живим» та дає змогу глядачу відчути людський вимір трагедії.

2. Поєднання хроніки та персональних історій. Через це досягається баланс між контекстом ситуації та індивідуальним досвідом.

3. Фокус на деталях побуту, шумі, реальних умовах життя допомагає створити атмосферу правдивості, занурення.



Рис.3.2. Скриншот з документального фільму «Спіймані війною вдруге»

На передній план фільму виходить соціогуманітарнапроблема: через особисті трагедії та історії втрат.Цей проєкт формує емпатичний образ цивільного досвіду війни. Якщо спиратися на загальні етичні норми журналістики в умовах війни, які вже проаналізували у розділі 2.3 можна зробити висновок, що у «Спіймані війною вдруге» висвітлюють історії людей до вимог Редакційного статуту НСТУ.

Документальний фільм «Вишиванки Росія не змогла заперечити» звертає увагу на культурну ідентичність, символіку та значення національного одягу, а саме вишиванки – як елемент, що перевищує просто одяг чи моду, а є символом ідентичності українського суспільства. У контексті війни й окупації вишиванка у стрічці постає як символ опору, збереження національної пам’яті, культурного коду та особистої та колективної гідності. Отже, тема стає не лише етнографічною чи історичною – вона набуває політичного та морального значення, а вишиванка стає спротивом російському режиму. Цей підхід перегукується з ідеєю, що наративив документальних фільмах пов’язані не лише з подіями збройного конфлікту, а й має також культурний вимір. Фільм підкреслює, що у часи повномасштабного вторгнення, коли фізичні простори зруйновані, носії культури залишаються. Варто зазначити, що у стрічці тип наративу близький до мітологізованого та частково героїчно-символічного:

вишиванка перетворюється на символ незламності та національної пам’яті. У фільмі автори використовують символічні образи, а саме: крупні плани, деталі орнаменту, контраст між сучасністю та історичною пам’яттю, кадри з вишиванками та архівними фото та відео на тлі історії ветерана війни (Рис.3.3).



*Рис.3.3.*Скриншот з документального фільму «Вишиванки Росія не змогла заперечити»

В описі стрічки зазначено: «Олександр Ткачук – ветеран російсько-української війни, разом із дружиною він заснував власний бренд вишиванок. Їх сорочки подорожують світом і відображають самобутню культуру України, адже у своїх вишиванках подружжя використовує традиційні етнічні візерунки, які вони збирають з усіх регіонів нашої держави» [4]. Документальний фільм «Вишиванки Росія не змогла заперечити» – структурує наратив війни у символічній площині, зокрема, демонструючи, як культура перетворюється на інструмент спротиву та захисту ідентичності.

Загалом можна зробити висновок, що ці фільми демонструють різні підходи до побудови наративу про війну, але водночас засвідчує сталість редакційних принципів, зокрема етичності, достовірності. Перш за все, помітною є відмінність у хронометражі проєктів. «Голос спротиву» триває 31 хвилину 43 секунди – це типовий формат для телевізійної документальної стрічки,

орієнтованої на широкого глядача. «Спіймані війною вдруге» має значно більшу тривалість – 48 хвилин 15 секунд, що дає змогу авторам більш розгорнуто розкрити багатошарову тему історії ветерана війни. Третій фільми має хронометраж близько 9 хвилин, що значно менше ніж попередні два. Можна припустити, що документальні фільми створюють з меншим хронометражем задля оперативності та втримання глядача. Також варто зазначити, що вони мають ознаки репортажу та новинного матеріалу. Зокрема, варто виокремити особливість документалістики «Суспільного», що у період саме повномасштабної війни відбулась гібридизація жанрів, у якій телевізійний репортаж поступово набуває ознак документальної стрічки, зберігаючи оперативність журналістського матеріалу, але водночас інтегруючи глибину, притаманну лінійному документальному кіно. Така гібридизація є реакцією на специфіку воєнного часу: події розгортаються настільки швидко, що традиційна багатомісячна підготовка документального фільму виявляється неможливою, тож журналісти змушені «документувати в режимі реального часу». Це створює своєрідний «репортажний документалізм», де новинна оперативність поєднується з елементами аналітичного, емоційного й меморіального наративу, але без драматизації чи штучної художньої виразності.

Зворотний процес також має місце: сучасні документальні фільми «Суспільного» дедалі більше відходять від традиційної естетики попередніх десятиліть, коли документалістика активно використовувала художні засоби, а саме стилізовану реконструкцію, поетичні образи, елементи метафоричного монтажу. Причина цього – передусім стандарти суспільного мовника: прагнення уникати будь-яких прийомів, які можуть бути інтерпретовані як маніпуляція, «драматизація заради ефекту» чи навіть художній домисел. Тому в документальних проєктах НСТУ практично не зустрічаються стилістичні маркери, типові для авторського документального кіно: символічні вставки, надмірна метафоричність, декоративні кадри, створені лише для атмосфери. Наприклад, фільми «Суспільного» майже не містять постановочних кадрів на кшталт «падаючих листочків», які в авторській документалістиці можуть

використовуватися для передання пори року, меланхолії чи драматизму сцени. Якщо ж такі елементи з’являються, то лише як частина реальних подій або у супроводі закадрової розповіді очевидця, що надає їм фактичного, а не художньо-символічного змісту.

Водночас журналістські документальні стрічки «Суспільного» позбавлені потреби у реконструкції чи «дописуванні» реальності. Оскільки значна частина матеріалу знімається безпосередньо під час подій або незадовго після них, автори мають можливість зафіксувати події максимально точно й детально. Журналісти «Суспільного» фактично є свідками історичних моментів у момент їхнього розгортання – це усуває потребу в постановці, монтажній імітації чи символічних композиціях, властивих традиційній документалістиці. Такі фільми не відтворюють подію «так, як могло бути», а показують її так, як вона була насправді. Таких підхід забезпечує високий рівень достовірності та збільшує доказову цінність документальних проєктів мовника. Він особливо важливий у контексті війни, де візуальні та текстові матеріали можуть мати юридичну вагу й використовуватися як елементи доказової бази в міжнародних судах. Гібридна форма документування – оперативна, але водночас рефлексивна – дозволяє суспільному мовнику поєднати функції журналістики, пам’яті та громадянського свідчення.Таким чином, сучасна документалістика «Суспільного» відходить від декоративної художності та тяжіє до максимальної точності, природності та етичної прозорості. Саме це відрізняє її як від колишніх моделей авторського документального кіно, так і від частини сучасних приватних медіапродуктів, що часто звертаються до естетизації війни. У фільмах НСТУ емоційність досягається не через художній символізм, а через силу свідчень, справжність переживань і документальну деталізацію реальності.

Окремо варто розглянути аудіовізуальний складник документальних проєктів «Суспільного», адже вони є одним із ключових чинників формування їхньої достовірності, емоційної переконливості й упізнаваного стилю. У контексті висвітлення війни вибір операторських, монтажних і звукових рішень стає не лише творчим, а й етичним та професійним вибором, що визначає, яким

чином глядач сприйматиме реальність. На відміну від авторського документального кіно попередніх десятиліть, де художня образність часто домінувала над фактичністю, сучасна документалістика «Суспільного» тяжіє до максимальної точності та прозорості. Особливістю операторської роботи у воєнних документальних стрічках є переважання мобільної, ручної камери, яка дозволяє авторам бути максимально близькими до подій. Ручна камера не лише забезпечує технічну гнучкість у складних умовах – евакуації, обстрілів, хаотичного руху людей, а й створює ефект присутності, характерний для репортажної традиції суспільного мовлення. Така манера зйомки формує у глядача відчуття того, що він перебуває поруч із героями, переживає ті самі події та емоції, що й вони. Це особливо помітно у фільмі «Голос спротиву», де камера фіксує простір студій, укриттів, коридорів під час евакуації, не приховуючи технічних недосконалостей зображення – тряски кадру, спонтанних ракурсів, різких змін освітлення та подекуди мобільної зйомки чи включення у прямий ефір з телефону.

Зйомка в екстремальних умовах стає елементом документальної достовірності: камера не створює реальність, а реагує на неї. Це принципово відрізняє суспільного мовника від комерційних продакшенів, які часто надають перевагу естетизованим кадрам. В умовах війни «Суспільне» послідовно уникає будь-якої сценарної постановки чи художнього оформлення сцени. Якщо у кадрі присутні символічні образи – наприклад, руйнування, уламки, деталі побуту під час обстрілів – у своїй більшості вони не є постановочними й не вводяться для створення метафоричності, а виступають реальними елементами довколишнього середовища.

Окрему увагу варто звернути на кадри «зсередини подій», зняті самими героями. Автентичні відео журналістів або цивільних стають частиною наративу та підсилюють довіру до матеріалу. Таке використання суб’єктивної камери розширює репрезентацію реальності та демонструє війну очима її безпосередніх учасників.

Монтажна побудова документальних проєктів «Суспільного» тяжіє до хронікального принципу. Перевага надається часовій послідовності подій або логічній структурі, що опирається на свідчення героїв. Це підсилює журналістську достовірність і дає змогу зберегти цілісність історичного свідчення. На відміну від авторського документального кіно, де монтаж може мати метафоричний або символічний характер, суспільні фільми практично не використовують художнє підсилення – ефекти slow-motion, декоративні інтермедії чи символічні плани. Така мінімалістична естетика відповідає стандартизованому підходу НСТУ: уникати будь-яких засобів, які можуть бути трактовані як маніпулювання емоціями глядача.

Домінування прямих свідчень – одна з характерних рис монтажу. Усі три проаналізовані стрічки – «Голос спротиву», «Спіймані війною вдруге» і «Вишиванки Росія не змогла заперечити» – надають перевагу довгим фрагментам інтерв'ю, що подаються без надмірного скорочення. Варто зазначити, що новинні матеріали мовника в десятки разів коротші. Тож хронометражі цих фільмів формують відчуття щирості та правдивості, а також запобігають втраті важливих емоційних нюансів розповіді героїв. Крім того, монтаж підкреслює логіку реального часу: у стрічках часто зустрічається фіксація моментів підготовки до інтерв'ю, шумових пауз, крупних планів деталей одягу чи рук. Ці елементи не декоративні, а фактичні, що також відображає відмову від художнього стилізування.

Звуковий складник є одним із найбільш важливих аспектів документального стилю «Суспільного». Її характерною ознакою є пріоритет людського голосу над музичними чи звуковими ефектами. Музичні доріжки використовуються мінімально: лише як нейтральне фонове оформлення або для створення переходів між частинами фільму, і ніколи не виконують функції драматизації.Таке рішення відповідає ключовій етичній установці суспільного мовника: не впливати на емоції глядача шляхом штучного нагнітання, а дозволити людині самостійно пережити та інтерпретувати почуте. Завдяки

цьому центральним елементом звукового простору стає саме голос героя – його інтонації, паузи, злами голосу.

Також у стрічках широко використовуються реальні звуки середовища: сирени, постріли на віддаленні, шум міста, робота генераторів, побутові звуки укриттів. Усе це формує автентичний звуковий простір і підсилює ефект реальності. Водночас ці звуки не підсилюються й не підчищаються у монтажі – навпаки, їхня «шорсткість» є свідомою частиною стилю.Відмова від художньої драматизації звуком також проявляється у відсутності різких музичних акцентів, трагічних оркестрових тем чи символічних аудіовставок, характерних для традиційних документальних стрічок. Замість цього автори створюють атмосферу за допомогою природних звукових шарів, які відображають реальний стан середовища, у якому живуть герої.

Таким чином, аудіовізуальні стратегії документальних фільмів «Суспільного» відображають прагнення до максимальної фактичності, етичної прозорості та збереження реальної атмосфери подій. У центрі цих стратегій – людина, її голос, її досвід та її простір, зафіксований без художнього домислу. Відмова від естетизації, мінімізація постановочних елементів та використання репортажної операторської манери створюють унікальний стиль, який вирізняє воєнну документалістику суспільного мовника серед інших медійних форматів.

Узагальнюючи аналіз трьох документальних проєктів «Суспільного» – «Голос спротиву», «Спіймані війною вдруге» та «Вишиванки Росія не змогла заперечити» – можна виокремити спільні риси редакційної політики мовника, що визначають характер документалістики воєнного періоду. Незважаючи на відмінності у тематиці, хронометражі, емоційній тональності та жанрових формах, усі стрічки демонструють стратегію поєднання фактографічності з емоційною достовірністю, соціальною відповідальністю та чітким дотриманням етичних принципів висвітлення війни. По-перше, ключовою домінантою документальних проєктів «Суспільного» є персоналізація досвіду війни. В усіх трьох фільмах центральною точкою стає людина – журналіст, переселенець, військовий, носій культурної пам’яті. Через окремі біографії вибудовується

ширший суспільний контекст. Такий підхід відповідає тенденціям сучасної документалістики, у якій приватна історія стає засобом пояснення колективної травми та колективної ідентичності. «Суспільне» використовує цей прийом систематично, аби показати багатовимірність досвіду війни. Також фільми демонструють стратегію змішаних жанрових форм, що є характерною для воєнної документалістики. Як показав аналіз, кожен із проєктів має документальну основу, але включає елементи телевізійного репортажу: хронікальність, фіксацію простору, актуальність, «ефект присутності». Це дозволяє поєднати аналітичність з емоційним залученням, а також забезпечити оперативність реагування на події. Такий гібридний стиль дає змогу створювати документальні фільми, які водночас мають і архівну, і журналістську цінність. По-друге, усі три стрічки демонструють послідовне дотримання етичних стандартів НСТУ, зокрема принципів «не нашкодь», уникнення шокового контенту, захисту людської гідності та точного зазначення джерел інформації. У проєктах, попри їхні різні сюжетні лінії, простежуються однакові підходи до роботи з травматичним досвідом: автори не використовують візуальний сенсаціоналізм, не драматизують насильство, а натомість створюють простір для спокійного, гідного представлення героїв. Це підкреслює позицію суспільного як медіа, що працює в руслі гуманістичної журналістики. У фільмах суспільного важливим є інформаційний та архівно-меморіальний вимір документальних стрічок. Усі три проєкти виконують не лише комунікативну функцію, а й слугують формою збереження доказів російської агресії, фіксації свідчень, документування соціальних та культурних наслідків війни. Враховуючи значення документальних матеріалів для міжнародного правосуддя, ці фільми можуть розглядатися як частина медіадоказової бази, що в майбутньому матиме історичну та юридичну вагу. По-третє, кожен із аналізованих фільмів реалізує свою тематичну домінанту стратегію, але разом вони утворюють комплексне бачення війни у трьох площинах:

1) інформаційна боротьба («Голос спротиву»);
2) соціально-гуманітарний вимір («Спіймані війною вдруге»);

3) культурна ідентичність та символічний спротив («Вишиванки Росія не змогла заперечити»).

Такий тематичний трикутник репрезентує не випадкову, а системну редакційну політику, в якій «Суспільне» розглядає війну як багаторівневий феномен: військовий, інформаційний, гуманітарний, культурний. У документальних фільмах «Суспільного» герої стають основним носієм змісту й сенсів, адже саме через них глядач отримує доступ до різних вимірів війни – особистого, соціального, професійного та історичного. Стратегії репрезентації героїв передбачають уважне фокусування на їхніх переживаннях, досвіді та ролях у спільному спротиві. Це дозволяє не лише конкретизувати масштабні події, а й показати багатошаровість воєнної реальності. На основі аналізу документальних стрічок Суспільного можна виокремити такі типи персонажів, які формують наративну структуру та визначають комунікативну функцію фільмів, що відображено в таблиці 3.1. «Типи героїв документальних проєктів суспільного мовника та їхні наративні функції у репрезентації війни».

Проведений нами свідчить, що документальні проекти «Суспільного» сприяють формуванню української колективної пам’яті, а також конструюванню наративів опору, гідності, солідарності. Вони не лише інформують, а й рефлексують над сенсами війни, пропонують суспільству моральні орієнтири, а не лише факти. Зокрема це відзначається й в обраних героях цих стрічок, що відображено в таблиці 3.1.

Табл. 3.1. «Типи героїв документальних проєктів суспільного мовника та їхні наративні функції у репрезентації війни».

Тип героя	Ключова роль у репрезентаціївійни	Функції в наративі документального фільму	Прикладивластивих тем та акцентів
Журналісти як нові	Демонструють війну зсередини	свідки й учасники подій; носії	небезпека роботи під обстрілами,

«фронтові солдати» інформаційної боротьби.	через роботу медіа; підкреслюють боротьбу за правду як частину оборони країни та підтримки цивільне населення.	професійної етики в умовах небезпеки; фіксатори історичної пам’яті «в моменті».	саморефлексія, професійна відповідальність, роль медіа в інформаційній війні.
Переселенці як носії колективної травми і стійкості.	Уособлюють цивільний вимір війни; демонструють довготривалі наслідки насильства та втрат.	голоси травматичного досвіду; джерела соціальної правди; учасники побудови життя заново.	втрата дому, адаптація, «невидимі» наслідки війни, трансформація особистої ідентичності.
Військові й ветерани як суб’єкти культурної пам’яті.	Формують уявлення про героїзм, жертовність і моральні орієнтири суспільства.	носії бойового досвіду; символи колективної пам’яті; учасники безпосередньої оборони.	бій, повернення з війни, реабілітація, осмислення досвіду, побратимство.

Це відповідає місії суспільного мовника як інституції, що має суспільно-культурну, а не комерційну функцію. Тож, три проаналізовані документальні стрічки демонструють цілісну систему комунікативно-естетичних стратегій суспільного у воєнний період: персональний фокус, багатошаровість наративів, етичну чутливість, фактографічність, мінімізацію маніпуляції, використання репортажних прийомів та увагу до культурно-символічного виміру війни. Саме

ці риси формують упізнаваний стиль воєнної документалістики «Суспільного» та підкреслюють її значення як медійної, історичної та суспільної практики.

Отже, сукупність цих документальних проєктів відображає системний підхід мовника до висвітлення війни: від фактографічної фіксації та професійної рефлексії – до соціального досвіду та культурного осмислення. Така багаторівнева стратегія дає змогу медіа формувати цілісний образ війни, де поєднуються реальні свідчення, етичні стандарти, емоційна залученість і культурні маркери. У цьому полягає особливість воєнної документалістики НСТУ, що відрізняє її від комерційних та приватних медіа: вона зосереджена не на драматизації подій, а на збереженні їхнього значення для суспільства, історії та національної пам'яті. Документальні фільми «Суспільного» демонструють новий етап розвитку української документалістики, у якому інформаційна відповідальність, етична чутливість та стратегічна увага до людських історій стають не просто стандартом роботи, а маркером суспільної місії мовника. Саме це забезпечує їхню довготривалу цінність – як для сучасного глядача, так і для майбутніх дослідників історії війни.

Перспективи розвитку документальних проєктів суспільного мовлення в Україні безпосередньо пов'язані з трансформацією медіаспоживання, умовами воєнного часу та потребами аудиторії, що переживає глибоку емоційну, соціальну та інформаційну напруженість. Однією з помітних тенденцій сучасної документалістики «Суспільного» є гібридизація жанрів, коли:

1. Телевізійний репортаж набуває документальних рис – отримує глибший контекст, розширену героїзацію, емоційну історію, але при цьому зберігає оперативність і динаміку журналістського матеріалу;

2. Документальні фільми частково відмовляються від художньої насиченості, властивої попереднім десятиліттям, аби уникати штучного драматизму та залишатися в межах журналістських стандартів достовірності.

Це сприяє формуванню нового типу документалістики – гібридної, швидкої, мінімалістичної, але максимально фактологічної. На відміну від класичної докудрами, де художні елементи допомагали створювати атмосферу,

суспільний мовник здебільшого відмовляється від подібних метафор, аби не створювати хибне враження реконструкції.Якщо художній прийом все ж використовується, він завжди закріплений закадровою чи прямою мовою героя, тобто має пояснення і не виконує функції маніпуляції чи естетизації події. Такий підхід підсилює довіру та створює ефект чесної фіксації подій.Тож варто зазначити, щов умовах повномасштабної війни документалістика еволюціонує від традиційних телевізійних форматів до мультимедійних моделей, здатних забезпечити глибину аналізу, достовірність, етичну чутливість та доступність для максимально широкої публіки. Документальні фільми «Суспільного» все частіше виходять за межі лінійного сюжетного викладу та зосереджуються на поясненні причинних зв'язків, структурних проблем, контексту воєнних подій та їх довгострокових наслідків. Такий підхід здатний задовольняти запит аудиторії на глибше розуміння процесів, а в перспективі він може сприяти появі складних багатоепізодних документальних серій аналітичного спрямування. Другим важливим вектором перспективи розвитку є цифровізація та адаптація контенту під платформи онлайн-споживання. YouTube став центральною точкою для прем'єр документальних фільмів «Суспільного», а тому режисери та редактори дедалі частіше підлаштовують структуру фільмів під особливості поведінки онлайн-аудиторії. Найпомітніша тенденція – скорочення хронометражу документальних проєктів. Якщо раніше типовий фільм тривав щонайменше 45-60 хвилин, то нині дедалі частіше з'являються роботи тривалістю 25-35 хвилин та менше. Це відповідає логіці цифрових платформ, де глядач швидко перемикає увагу, а довгі формати потребують додаткової мотивації для перегляду.

Скорочення хронометражу виконує одразу кілька функцій:

1) утримання уваги глядача;

2) оперативніше виробництво матеріалів, що дозволяє «Суспільному» зберігати конкурентний стандарт швидкості у висвітленні воєнних подій;

3) зменшення навантаження на виробничі групи, що працюють у складних умовах та потребують гнучких моделей виробництва.

Третім перспективним напрямом є посилення регіональної документалістики, яка має великий потенціал у воєнний період. Локальні редакції володіють прямим доступом до громад, що пережили окупацію, деокупацію або наближені до лінії фронту. Це дозволяє створювати унікальні документальні свідчення «зсередини», тобто з погляду людей, які живуть у прифронтових районах і щодня стикаються з наслідками війни. Загалом, скорочення хронометражу, впровадження оперативних форматів і зміцнення регіонального виробництва є ключовими умовами ефективної роботи мовника в умовах війни та підвищених очікувань суспільства. В умовах війни документалістика стає важливим складником:

- фіксації воєнних злочинів;
- збору свідчень;
- створення історичного архіву.

Цей аспект робить документальні фільми не лише культурним продуктом, а й доказовим інструментом для майбутніх юридичних процесів. Узагальнюючи, можна зробити висновок, що розвиток документалістики «Суспільного» у воєнний період визначатиметься поєднанням кількох чинників:

1) адаптацією до цифрового середовища;
2) посиленням регіональної присутності;
3) впровадженням інноваційних технологій;
4) розширенням аналітичних форматів і збереженням високихстандартів достовірності й етичності.

У довгостроковій перспективі «Суспільне» має потенціал сформувати сучасну модель української документалістики, яка поєднуватиме швидкість реагування, глибину дослідження та гуманістичний підхід до висвітлення воєнних і соціальних тем.

ВИСНОВКИ

Актуальність теми магістерської роботи «Документальні проєкти суспільного мовника про війну в Україні: домінанти та стратегії» визначається суспільною потребою не лише фіксувати наслідки повномасштабного вторгнення Росії, а й документувати їх для подальшого використання у процесах міжнародної відповідальності. Із 24 лютого 2022 року українська телевізійна журналістика зазнала кардинальних трансформацій: медіа отримали виклик говорити про війну правдиво, етично та відповідально, зберігаючи журналістські стандарти, навіть в умовах постійної небезпеки. Особливу роль у цьому відіграє суспільний мовник, чия місія служити громаді, забезпечувати об'єктивну інформацію, підтримувати громадянську стійкість і зберігати історичну пам'ять.

Документальні проєкти стали однією з ключових форм висвітлення війни, адже дають змогу зафіксувати реальність через долі конкретних людей, зруйновані міста, символи спротиву та культурні й історичні артефакти. У межах дослідження було встановлено, що документальні проєкти суспільного мовника є однією з провідних форм репрезентації війни, оскільки дозволяють відтворювати воєнну реальність через персоналізовані історії, досвід безпосередніх учасників подій, долі цивільного населення, а також через образи зруйнованих міст, символи спротиву та культурно-історичні маркери. Такий підхід сприяє глибшому емоційному залученню аудиторії та осмисленню війни не лише як воєнного конфлікту, а як комплексного соціального й гуманітарного явища.

За результатами проведених досліджень, вдалося сформулювати такі ключові висновки.

Аналіз трьох документальних проєктів «Суспільного» – «Голос спротиву», «Спіймані війною вдруге» та «Вишиванки Росія не змогла заперечити» – дозволяє окреслити цілісну модель воєнної документалістики національного мовника, яка поєднує фактографічність, емоційну достовірність, етичну чутливість та суспільну відповідальність. Попри відмінності у тематиці,

жанрових акцентах, хронометражі та наративних структурах, усі стрічки демонструють спільні редакційні принципи, що формують характер документального контенту «Суспільного» у період повномасштабної війни. Ключовою рисою цих фільмів є персоналізація досвіду війни. Людина – журналіст, переселенець, ветеран або носій культурної пам'яті – стає центром наративу. Через індивідуальні історії розкривається ширший соціальний, гуманітарний та інформаційний контекст. Такий підхід узгоджується зі світовими тенденціями документалістики, де приватна історія використовується як спосіб зрозуміти колективну травму та колективну ідентичність. «Суспільне» систематично обирає цю стратегію, підкреслюючи людський вимір війни. Усі стрічки демонструють змішану жанрову форму, що виникла як відповідь на виклики воєнного часу. Документальні фільми інтегрують елементи телевізійного репортажу – хронікальність, ефект присутності, фіксацію простору, оперативність реагування. Саме ця гібридизація, яка перетворює документалістику на «репортажний документалізм», дозволяє мовнику працювати у режимі реального часу, не втрачаючи глибини аналізу та аналітичності викладу. Це забезпечує створення фільмів, що одночасно мають журналістську, культурну та архівну цінність. Також фільми «Суспільного» відзначаються послідовним дотриманням етичних стандартів. Усі проєкти уникають шокового контенту, візуальної сенсаційності та художньої драматизації. Автори працюють за принципом «не нашкодь», приділяють особливу увагу гідності героїв, точності даних та перевірці інформації. Це відповідає положенням Редакційного статуту НСТУ та світовим підходам гуманістичної журналістики. У контексті активних інформаційних атак та масових фейків така етична прозорість стає важливим чинником формування довіри до суспільного мовника.

Аудіовізуальні рішення проєктів свідчать про орієнтацію на документальну достовірність. Використання ручної камери, природних звуків середовища, довгих інтерв'ю без надмірного монтажного втручання, відсутність постановочних кадрів та мінімальне застосування музики підкреслюють

автентичність зображення. На відміну від авторської документалістики попередніх десятиліть, «Суспільне» відмовляється від художньої естетизації війни, натомість фіксує реальність такою, як вона є. Це не лише підсилює емоційну переконливість, а й збільшує доказову вагу матеріалів у контексті документування воєнних злочинів.

Аналіз трьох стрічок демонструє тематичну багатовимірність документалістики «Суспільного». Фільм «Голос спротиву» висвітлює інформаційний фронт і професійні рішення журналістів у кризових умовах. «Спіймані війною вдруге» фокусуються на людському вимірі переселенського досвіду, травмі та адаптації. «Вишиванки Росія не змогла заперечити» підкреслюють роль культури та символів у національному спротиві. Така тематична різноманітність утворює системну картину війни – інформаційну, соціально-гуманітарну, культурну. Тож, документалістика «Суспільного» розглядає війну не лише як сукупність бойових дій, а як складний феномен, який охоплює всі сфери життя. Варто зазначити, що в центрі документальних проєктів залишається герой. Він виступає носієм сенсу та визначає комунікативні функції фільмів. Журналісти – як учасники інформаційного спротиву; переселенці – як голоси цивільної трагедії та стійкості; військові й ветерани – як носії культурної пам’яті та моральних орієнтирів. Така типологія героїв формує багатошарову картину війни і дозволяє глядачеві зрозуміти її крізь особистий досвід. Узагальнення змісту трьох фільмів дає змогу простежити редакційну сталість та впізнаваний стиль НСТУ. Вони включають фактографічність, мінімізацію маніпуляції, репортажну виразність, глибокий контекст, повагу до глядача та відсутність штучного драматизму. Ці принципи відрізняють суспільне мовлення від комерційних медіа та зумовлюють високу довіру до його документальних робіт.

Аналіз перспектив розвитку документальних проєктів свідчить, що «Суспільне» рухається у напрямку цифровізації, гібридних форматів, скорочення хронометражу, підсилення регіональної документалістики та створення документів воєнного часу, які можуть стати частиною майбутнього

історичного й юридичного архіву. В умовах війни документалістика перетворюється на інструмент фіксації злочинів, збереження пам’яті й формування національного наративу. Тож сучасна воєнна документалістика «Суспільного» демонструє новий етап розвитку українського кіно: вона поєднує швидкість реагування, глибину дослідження, етичну чутливість і гуманістичну спрямованість. У цьому полягає її значення як медійної, історичної та суспільної практики.

Суспільний мовник формує власну специфічну модель репрезентації війни, яка базується на: документуванні фактів та свідчень для історичного й правового архіву; фокусі на людських історіях, де центральною стає внутрішня драма героя; поєднанні наративів спротиву, гідності, пам’яті та осуду російської агресії; підкресленні культурних маркерів, що вибудовують українську ідентичність.

Також помітною тенденцією є скорочення хронометражу документальних фільмів, що пояснюється зміною в медіаспоживанні: щоб не втратити увагу глядача, забезпечити оперативний вихід матеріалу та залишатися конкурентними у цифрових середовищах, режисери обирають динамічніші структури та компактні, але емоційно насичені форми.

Дослідження дозволило узагальнити теоретичні та практичні засади документалістики в умовах війни, визначити жанрово-стилістичні особливості «Суспільного» та окреслити напрями розвитку документальних проєктів, які сьогодні виконують одночасно журналістську, культурну, історичну й правову функції. Отримані результати мають як теоретичне значення – для осмислення трансформацій медіапростору в умовах війни, так і практичне – для підвищення ефективності виробництва документальних фільмів суспільного мовника. Варто зазначити, перспективи розвитку документальних проєктів суспільного мовника пов’язані з адаптацією до цифрових платформ, інтеграцією мультимедійних форматів та посиленням регіональної документалістики. Скорочення хронометражу та використання динамічних, багатошарових наративів дозволяє утримувати увагу аудиторії, оперативно реагувати на актуальні події та

забезпечувати доступність контенту для різних груп глядачів. Розширення аналітичних і багатоепізодних серій, поєднання персональних історій із контекстом соціальних та культурних процесів, а також підвищення етичної та фактологічної точності матеріалів створюють умови для більш глибокого осмислення війни та формування колективної пам’яті українського суспільства. У довгостроковій перспективі ці тенденції сприятимуть підвищенню ролі суспільного мовника як надійного джерела документальної інформації та культурного ресурсу, здатного відображати складність сучасних подій. Загалом було здійснено типологічний аналіз ключових документальних фільмів суспільного мовника про війну 2025 року та встановлено, що їхні автори формують своєрідну модель репрезентації війни, яка базується на документуванні фактів і свідчень для історичного й правового архіву, фокусі на людських історіях, де центральною стає внутрішня драма героя, поєднанні наративів спротиву, гідності, пам’яті й осуду російської агресії, підкресленні культурних маркерів, що вибудовують українську ідентичність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А між снарядами – життя. Мій соколик. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=sT7FQ6oCtUQ (дата звернення: 12.12.2025).
2. Арсен. Історія одного воїна. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=SuG8fLbBfj (дата звернення: 12.12.2025).
3. Бєль В., Бурмагін О., Патора Т., Хоменок О. Посібник з журналістських розслідувань: теорія та практика. Київ : ІРРП, 2013. 190 с. URL: https://irrp.org.ua/wp-content/uploads/2013/12/verstka.pdf (дата звернення: 15. 09. 2025.).
4. Вишиванка Росія не змогла заперечити. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DC_9mSV5wDs&t=63s (дата звернення: 12.12.2025).
5. Венгер О., Ямбор М. Ведучий у сучасному документальному кіно: в кадрі та поза ним. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. *Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2024. № 7(1). С. 8–19.
6. Галич О. А. Термінологія сучасної документалістики. URL: https://eprints.zu.edu.ua/919/1/06goatsd.pdf (дата звернення: 15. 09. 2025.).
7. Герої України. Крути. Перша незалежність : документальний фільм. *Суспільне Медіатека*. 2014. 56 хв. URL: https://mediateka.suspilne.media/media/2857 (дата звернення: 15. 09. 2025.).
8. Гороховський О., Мельникова-Курганова О., Мірошниченко П., Островська Н. Фактчекінг і медіаграмотність: словник термінів. Київ : ГО «Центр аналітики і розслідувань», 2020. 79 с. URL: https://without-lie.ams3.digitaloceanspaces.com/home/dr343163/without-lie.info/www/2020/10/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA-%D0%BE%D1%82%D1%80.pdf (дата звернення: 12.12.2025).

9. Голос спротиву. *YouTube* 2025. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KiFsS8AMxSw (дата звернення: 12.12.2025).
10. Гудошник О., Бучарська І. Медіальність українського документального коміксу під час війни. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: журналістика*. 2023. Вип. 1. №5. DOI: 10.23939/sjs2023.01.070 (дата звернення: 15. 09. 2025.).
11. Дойчик О. Я., Ганзін В. В. Наратив війни: визначення і структура (контекст сучасних збройних конфліктів). *Науковий вісник Херсонського державного університету*. *Серія «Германістика та міжкультурна комунікація».* 2025. Вип. 1. URL: https://tsj.journal.kspu.edu/index.php/tsj/article/view/684/653 (дата звернення: 15. 09. 2025.).
12. Долгов В. Суспільні уявлення про війну: теорія та практика. *Український соціологічний журнал*. 2022. Вип. 3. С. 7–9.
13. Дроботенко А. Е. Документальне кіно і журналістика: взаємозв'язок понять. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Соціальні комунікації*. 2017. Вип. 11. С. 4–7.
14. Єфіменко О. О. Специфіка роботи журналіста в сучасній документалістиці. URL: http://surl.li/osdkn (дата звернення: 20.07.2025)
15. Карпенко К., Гулевський С. Освітня функція документальних телевізійних серіалів: філософське осмислення. *Філософія освіти*. 2019. Вип. 25. С. 273–286 URL: https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/30455(дата звернення: 19.10.2025).
16. Ковальчук І. Наративи та колективна пам'ять у контексті війни. *Соціологічні студії*. 2020.Вип. 2. С. 45–46.
17. Коваль А. Г., Сидоренко Т. В. Етика журналістики під час військових конфліктів: висвітлення війни в Україні : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «бакалавр». Миколаїв, 2025. 67 с.URL: https://krs.chmnu.edu.ua/jspui/handle/123456789/4087(дата звернення: 19.10.2025).

18. Ковальова Т., Зубахін Ю., Ковальов С. Медіасторітелінг і пам’ять війни: наративні стратегії комеморації. *Образ*. 2025. Вип. 2 (48). С. 13–20. https://doi.org/10.21272/Obraz.2025.2(48)-13-20.
19. Коробко В. І. Характеристика телевізійної документалістики у дискурсі журналістикознавства та її форми. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Science.* 2017. V(23), I. С. 57–60.
20. Куликов А., Кузьменко Л., Дворовий М., Дуцик Д., Кущ Л. Посібник з журналістської етики : навч. посіб. Київ : Комісія з журналістської етики. 2023. 129 с. URL: https://cje.org.ua/library/posibnyk-z-zhurnalistskoi-etyky/ (дата звернення: 19.10.2025).
21. Лісневська А., Коженовська Т. Мистецтво телевізійного репортажу : навч.-метод. посіб. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 190 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4057/1/O_Lisnevska_MTR_GI.pdf (дата звернення: 19.10.2025).
22. Лойко С. Громадянська документалістика в Україні: нові практики бачення. Київ : НБУВ, 2019. 204 с.
23. Мельникова-Курганова О., Ятчук О. Телепублiцистика й документалістика у висвітленні облоги Маріуполя. *Образ*. 2023. № 2(42).С. 52–61. DOI: 10.21272/obraz.2023.2(42)-52-61
24. Миронова О. Героїчні наративи сучасної України. *Українська фольклористика*. 2021.Вип. 8. С. 71–72.
25. Москаленко-Висоцька О., Ширман Р. Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. *Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С.50–58. URL: http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/306757/298327. (дата звернення: 19.10.2025).
26. Мостовий В., Різун В. Журналістська етика : посібник для підготовки до державного іспиту. Київ : Інститут журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка,

2014. 224 с. URL: https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/3383/1/Shturkhetskyy_150123.pdf (дата звернення: 19.10.2025).

27. Недопитанський М. І. Сучасна практика журналістського інтерв'ю: стратегія запитання. *Електронна бібліотека Інституту журналістики.* URL: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1239 (дата звернення: 19.10.2025).
28. Петров О. Наратив у фольклорі: структура і функції. *Фольклорні студії.* 2017. Вип. 5. С. 15–17.
29. Подедворний Т. Сучасна українська теледокументалістика: головні виклики і завдання. *Вісник Львівського університету*. *Серія «Журналістика».* 2017. № 42. С. 178–184. URL: https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/journalism/article/download/7673/7659 (дата звернення: 19.10.2025).
30. Рожило М. А., Заболотна П. С. Особливості роботи журналіста з соціально-чутливими темами в медіа під час війни (на прикладі людей із порушенням слуху). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. *Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34(73). № 2. С. 141–145.
31. Савченко П. Мітологічнінаративи в сучасному медійному просторі. *Культурні студії*. 2021.Вип. 4. С. 39–41.
32. Савчук Р. Л. Документальні програми-спогади про героя України Віталія Мерінова в інформаційному просторі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2024. Т. 35 (74). № 1. С. 180-186. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/1_2024/part_2/32.pdf (дата звернення: 19.10.2025).
33. Спіймані війною вдруге. Історії переселенців, які почали життя наново. URL: https://www.youtube.com/watch?v=U-sO-iXgx64 (дата звернення: 01.12.2025).
34. Тотиков Р. Кінодокументалістика: генеза і розвиток: сучасні тенденції та технології. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 83. Т. 3. С. 85–98. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/83_2025/part_3/15.pdf (дата звернення: 19.10.2025).

35. Тимошик М. Journalism Genresas a Scientific and Practical Problem: to Professional Polemics Provocation of Media Theoreticians and Practitioners. URL: https://zenodo.org/records/7595410 (дата звернення: 16.11.2025).
36. Улибін В. А. Етичні аспекти роботи журналіста в умовах воєнного стану. *Інтегровані комунікації*. 2023. № 1 (15). С. 95–103.
37. Фенько Н. М., Гундерук О. О. Інструменти креативного письма в медійному сторітелінгу. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. *Серія: Філологія. Журналістика.* 2024. Т. 35(74). № 3. Ч. 2. С. 128–133. URL: https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.3.2/21 (дата звернення: 19.10.2025).
38. Харченко О. Громадянська журналістика в Україні та глобалізаційні медіапроцеси в період російсько-української війни. *Інтегровані комунікації*. №2 (16). 2023. с. 63-66 URL: https://intcom.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/276/224 (дата звернення: 19.10.2025).
39. Чайка М. А. Художньо-стильові пошуки кіновиразності та гібридна документалістика: до питання генеалогії мок'юментарі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 103–109. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5721/Visnyk_2024_3-DOI-f-103-109.pdf?isAllowed=y&sequence=1(дата звернення: 19.10.2025).
40. Черненко І. Сатира і війна: вплив гумору на суспільну свідомість. *Літературний огляд*. 2023.Вип. 3. С. 88–90.
41. Чорна К. В. Специфіка документальної драми в контексті інфотейнментизації телевізійного простору. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 201–207.
42. Чупринська А. Сергій Буковський: «Тільки не називайте документальне кіно документалкою». *MediaSapiens / Детектор медіа*. URL: https://ms.detector.media/maister-klas/post/15258/2015-12-16-sergiy-bukovskyy-tilky-ne-nazyvayte-dokumentalne-kino-dokumentalkoyu/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 12.09.2025).
43. Про Суспільне телебачення і радіомовлення України: Закон України від 17 квітня 2014 р. № 1227-VII. URL: https://comin.gov.ua/npas/pro-suspilne-telebachennya-i-radiomovlennya-ukrayini(дата звернення: 19.10.2025).

44. Інститут масової інформації (IMI).Медіа під час війни: аналітичний звіт. Київ : IMI, 2023. URL: https://imi.org.ua/monitorings/media-pid-chas-vijny-i53137 (дата звернення: 18.10.2025).
45. USAID Internews. Рівень довіри до медіа в Україні 2024: результати опитування Київ : InternewsUkraine, 2024. URL: https://internews.in.ua/uk/research/trust-in-media-2024 (дата звернення: 18.10.2025).
46. Стратегія розвитку Національної суспільної телерадіокомпанії України (НСТУ). URL : https://webportal.nrada.gov.ua/strategiya-rozvytku-nstu/(дата звернення: 19.10.2025).
47. Національна суспільна телерадіокомпанія України. Редакційний статут АТ «НСТУ» (нова редакція 28.03.2024). Київ, 2024 URL: https://corp.suspilne.media/media/documents/zagalni-dokumenti/redaktsiina-rada/Redaktsiynyy_statut_NSTU_nova_redaktsiya_28_03_2024.pdf(дата звернення: 19.10.2025).
48. НСТУ. Щорічний загальний звіт АТ «НСТУ» за 2022 рік. URL: https://corp.suspilne.media/media/documents/zagalni-dokumenti/Shchorichnyy_zahalnyy_zvit_AT_%C2%ABNSTU%C2%BB_za_2022_rik_1.pdf(дата звернення: 19.10.2025).
49. Суспільне. Офіційний корпоративний сайт НСТУ. URL: https://corp.suspilne.media/(дата звернення: 19.10.2025).
50. Bruzzi S. “The Performing Documentary: The Performing Filmmaker, the Acting Subject.” In The Subject of Documentary / Michael Renov. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. P. 185–192.
51. Cook R.F., Vos T.P., Prager B., Hearn J. Journalism, Politicsand Contemporary Documentaries: A Basedon a True Story Dossier. URL: https://www.academia.edu/28921350/Journalism_Politics_and_Contemporary_Documentaries_A_Based_on_a_True_Story_Dossier(дата звернення: 19.10.2025).

52. Crystal D. A Dictionary of Linguistic sand Phonetics .Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008. 560 p.
53. Detector Media. Як змінилося Суспільне під час війни URL: https://detector.media/infospace/article/2024/ (дата звернення: 18.10.2025).
54. Elsner A. «Dejourenjour / Fromdaytoday': Documenting Times of Self-Mourningin Hervé Guibert's La Pudeuroul'impudeur (1990)».*Film-Philosophy*. 2016. 20(2-3).P. 250-264. URL: https://www.researchgate.net/profile/Anna-Magdalena-Elsner(дата звернення: 19.10.2025).
55. Forceville C. Interactivedocumentaryanditslimitedopportunitiestopersuade Discourse.*Context& Media*. 2017.№ 20.P. 218–226. URL: https://doi.org/10.1016/j.dcm.2017.06.004 (дата звернення: 19.10.2025).
56. Gérard G. Narrative Discourse: An Essayin Method. Ithaca. New York :Cornell University Press, 1980.285p..
57. Masood M., Nawaz M., Malik K. M., Javed A., Irtaza A., Malik H. Deep fakes generation and detection: State-of-the-art, open challenges, countermeasures, and wayforward. *Applied Intelligence*. 2023.Vol. 53.No. 4. P. 3974–4026. DOI: 10.1007/s10489-022-03766-z
58. Michelson A. ReadingVertov, orthe Perilsof Film Analysis. *October*, 1981. № 19. С. 61–71.
59. Murray L. Authenticity and realism in documentary sound. *TheSoundtrack*. 2010.Vol. 3. № 2. P. 131-137. DOI: 10.1386/st.3.2.131_1 URL: https://www.researchgate.net/publication/269605209_Authenticity_and_realism_in_documentary_sound(дата звернення: 19.10.2025)
60. Murray L. Sound in documentary occupies a curiousposition. *The Soundtrack*. 2010.Vol. 3. № 2. P. 131–137. DOI: 10.1386/st.3.2.131_1. URL: https://www.researchgate.net/publication/269605209_Authenticity_and_realism_in_documentary_sound(дата звернення: 19.10.2025)
61. Nichols B. *Introductionto Documentary*. Bloomington, Indiana: *Indiana University Press*. 2017. 258 p. URL:

https://catalog.libraries.psu.edu/catalog/30873565?utm_source=chatgpt.com(дата звернення: 19.10.2025)

62. Syska, A. Using documentary film as a historical source. PEARL *University of Plymouth*. 2021. DOI: 10.47594/RMPS_0085 URL: https://pearl.plymouth.ac.uk/cgi/viewcontent.cgi?article=1291&context=sc-research (Дата звернення: 13.11.2025).
63. Plaisance P. L. *Communication and Media Ethics*. 2018. URL:https://books.mipt.ru/book/306260(дата звернення: 19.10.2025)
64. Pratama A.Y., Yafie E., Wijaya D.N., Masruroh H. Benefits and challenges of Documentary Video for Social Learning: A Systematic Review. *Journal of Innovation and Teacher Professionalism*. 2025.Vol. 3(3). P. 746–758. URL: https://www.researchgate.net/publication/390182214_Benefits_and_challenges_of_Documentary_Video_for_Social_Learning_A_Systematic_Review
65. Renov M. TheSubject of Documentary. Minneapolis: University of MinnesotaPress. 2004. 280 c.
66. Rosinska, O., &Tymińska, M. Methods for designings trategic narratives in the description of the 2022 Russian-Ukrainian war in documentaries. *Images.The International Journal of European Film, Performing Artsand Audiovisual Communication.* 2023. № 34(43).P. 79-95. DOI: 10.14746/i.2023.34.43.5
67. Vertov D. Kino-Eye*:* The Writings of Dziga Vertov. ред. Annette Michelson. Berkeley, LosAngeles, London : University of California Press, 1984. 344 c.
68. Public broadcastingin Ukraine: How 11 years of reform went. *Intent.press,* 2025. URL: https://intent.press/en/news/society/2025/public-broadcasting-in-ukraine-how-11-years-of-reforms-went/ (дата звернення: 19.10.2025).
69. Zelizer B., Tenenbaum-Weinblatt K. (eds.). *Journalism and Memory*. Palgrave Macmillan, 2014. 282 c. URL: https://link.springer.com/book/10.1057/9781137263940 (дата звернення: 19.10.2025).

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Гарбузова Світлана Олександрівна, студентка 2 курсу, контрактної форми навчання, факультету журналістики,спеціальність 061, адреса електронної пошти garbuzovasveta7@gmail.com, - підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Професійні реалії підготовки телевізійних матеріалів про війну» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ Гарбузова С.О.

Дата_____ Підпис_____ Мірошниченко П.В.