

ГЛАВА V

УКРАЇНСЬКИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ КОМІКС У ПОЛІКОНТЕКСТІ

Оксана Гудошник

Сучасний комікс переріс первинне розуміння його як невибагливого комічного жанру, що незрозуміло балансує в міжкордонному просторі мистецтва та літератури (Chute, 2017). Не можна не погодитися з твердженням «Why Comics?: From Underground to Everywhere», винесеним у заголовок наукової роботи Хіларі Шют, адже сьогодні комікс – поширене як андеграундне, так і масове явище. Цей дев'ятий, услід за телебаченням, окремий вид мистецтва настільки розширив свої межі, що перестав у країнах із укоріненою традиційною коміксовою культурою асоціюватися лише з героїкою класичних блокбастерів. Ми тільки-но підходимо до такого широкого усвідомлення коміксових концептів та новацій.

Комікси як медіатренд

Від газетярських стрипів та документальних репортажів до потужної індустрії кіномистецтва, де фільми з супергероями долають мільярдну позначку прибутків – комікс сміливо презентує найсуперечливіші явища сучасності, стає формою культурної адаптації та медійним посередником у показі історичних подій та відтворенні травматичного досвіду. Наділений універсальною мовою, він доступний для сприйняття різними поколіннями та національностями, задовольняє різні смаки та уподобання, а ще, як з'ясувалося останнім часом, здатний до дивовижно точних передбачень: згадаймо провидницькі сюжети 2019 р. – знищення половини всесвіту в «Рукавиці нескінченності» чи відчуття прийдешнього «повстання мас» у «Джокері», прозорі натяки на майбутні заклоти на расистському ґрунті у «Вартових» або повну дискредитацію уславлених комікс-персонажів в антигеройському серіалі «Хлопаки» з промовистим слоганом «Ніколи не зустрічайте своїх героїв».

Утім дискусія навколо високого/низького в коміксі, попри різні історичні кейси (наприклад: Комікс у музеї сучасного мистецтва, 2018; Гудошник, 2020), і до сьогодні залишається актуальною. Презирливе ставлення до супергеройських фільмів відомих

О. Гудошник
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара,
Дніпро, Україна
gudoshnik_o@fszmk.dnulive.dp.ua

режисерів та членів американської кіноакадемії* змінюються поблажливим інтересом метрів**, а інколи – відвертим захопленням телевізійною адаптацією коміксів. Крім відомих фільмів К. Нолана про Бетмена, Гільєрмо дель Торо про Хелбоя, С. Спілберга про Тентена, назвемо фільм Л. Бессона за мотивами серії французьких коміксів «Валеріан і місто тисячі планет» (2017), серіал від НВО «Вартові» (2019) відомого творця *Lost* Д. Лінделофа, серіал «Хлопаки» від Amazon Studios (2019) режисера Е. Кріпке, автора *Supernatural*.

Ця успішність блокбастерної, а наразі й серіальної кіноіндустрії, «реабілітувала» в масовій свідомості комікс, винесла його на перші щаблі рейтингів популярності, а в Україні стимулювала появу й прискорений розвиток коміксової культури на всіх рівнях – від видавничих практик до створення цікавого власного контенту. Стереотипність сприйняття комікс-культури як виключно дитячої/несерйозної в Україні змінилася активним засвоєнням класичних коміксових сюжетних колізій та героїв і пошуком власних. Цей інтерес породжувався й увиразнювався декількома потужними силовими векторами.

По-перше, захоплення всесвітами кіногероїки Marvel та DC змусило український комікс у прискореному режимі **шукати власних супергероїв** і символічні приклади епічного; у видавничому просторі український переклад відомих світових коміксів вийшов із маргінесу самвидаву й завдяки відомих видавництвам («Рідна мова», «Ірбіс Комікси», «КМ-Букс») та ентузіазму окремих поціновувачів прийшов до читачів у яскравих палітурках добре відомих класичних і новітніх видань. Усе більш масовими та очікуваними стали українські фестивалі коміксів та косплеїв: у 2019 р. Comic Con Ukraine зібрав 30 тис. глядачів з 25 країн світу; чисельні відеоогляди та тематичні сайти (національні, регіональні, персоналізовані) засвідчують укорінення формату в просторі української масової культури.

По-друге, потужний вплив **соціально-політичного фактору подій 2014 і подальших років** на загальний тон українського коміксу. Сподіваємося, легкість, розважальність, іронічний тролінг – у майбутньому, на часі – героїка, хорор, фантастика, альтернативна історія, стім-панк та документальні жанри. Саме про останні йтиме в цьому розділі, адже напрямок *documentary comics* (так визначається цей вид у світовій коміксології) активно набирає оберти, стає предметом дослідження медійників, культурологів та комунікативістів. В українському коміксовому просторі це явище представлене різножанровими формами – романами, серіями та циклами, окремими комікс-історіями та стріпами.

По-третє, поширення документальних коміксів зумовлене новітніми візуальними практиками сучасного глядача: **зростання ваги суб'єктивної окремої думки**, емотивне залучення до власного досвіду стає мейнстримною ознакою процесу ідентифікації як особистості, так і етносів та націй. Диктат візуальності змушує звертатися до образотворчого мистецтва, у цьому розумінні послідовне мистецтво зображень, а власне так потрактовується комікс, стає продуктивним медіумом для відтворення суб'єктивних рефлексій. Намагаючись не втрутитися в давню полеміку представників слово- та візуаліцентричного культурологічних підходів, зауважимо, що передача інформації за допомогою зображень краще відповідала масовому характеру світових медіа й навіть визначила науковий феномен «ефекту переваги зображення» (*pictorial superiority effect*), згідно з яким текст сприймається як «допоміжний засіб для розуміння наочності» (Syeda, Heeba, 2018).

Загалом сучасне мистецтво кіно, а особливо технології чисельних стримінгових платформ та серіальні практики, закріпили фрагментарність і особистісність як наскрізні характеристики візуального мистецтва. Багаторазово цитований вислів Д. Джойса про «невідворотну модальність видимого» розкривається сьогодні новим прочитанням сенсу. У повній цитаті (Невідворотна модальність видимого. Принаймні

*М. Скорсезе порівнює марвелівські фільми з тематичними парками розваг (*Empire*. 4 October 2019), Ф. Коппола взагалі назвав їх огидними (*The Guardian*. 21 October 2019)

** Навіть М. Скорсезе був змушений перепрошувати за грубість та пояснив свою ескападу одноманітністю блокбастерів (*New York times*. 4 November 2019).

це, якщо не більше, кажуть мої думці мої очі. Я тут, щоб прочитати відмітки суті речей. «Уліс», III глава «Протеус») актуалізовані важливі концепти: диктат модальності й одночасна обмеженість видимого, встановлення власних знаків речей. У сучасній масовій культурі це виявляється в утраті колективного культурного досвіду, у тому числі спільному сприйнятті трагедій: можливість відбору контенту уособлює індивідуальний вибір як засадничий та самодостатній: «Ми споживаємо телепродукт кожен у своєму темпі й переважно наодинці» (Hughes, 2019).

Історія та факт в останні роки також активно вписуються в новий порядок переосмислення, де документ позбавлений характеристики істини в останній інстанції. Р. Гонсалес та М. Серра, презентуючи явище актуалізації документального, звертають увагу на відсутність визначення «документ», навіть попри існування науки, що займається власне документацією. Документ як доведений факт змінюється розумінням, що будь-який об'єкт реальності стає документом у процесі документації, тобто «через опосередкованість знання іншого ми вибудовуємо власне наповнення документу». Як текстова стратегія він має різні завдання, актуалізує синтагматичні/ парадигматичні принципи та різні функції: «наративну, референтну, системну (за допомогою документів реконструюється певна система (фотосеріал), функції посилення (наприклад, фото з місця подій) та розкриття – документи набувають нового сенсу, коли об'єднуються засобами монтажу» (González, Serra, 2020).

Наративність стає вирішальною в образному представленні історичних подій. Звідси такі поширені останнім часом втілення альтернативної історії в кіно («Одного разу... в Голівуді», «Ла-Ла Ленд», певною мірою «Безславні виродки»), документалізованих фільмах та циклах («Америка: уявіть світ без неї»), науковій літературі. У межах останньої точиться дискусія в просторі історіографії, де кордони сучасної академічної науки активно розмикаються масовою культурою, літературою, кіно; навіть неможлива не так давно віртуальна (альтернативна) історія набуває чинності та завойовує прихильників (Фергюсон, 2019). Як у цьому вирі інтерпретацій не згадати цикл коміксів «What if...» (1977–2018), з варіативними сюжетами розгортання коміксового всесвіту героїв Marvel, чи цикл «Captain Confederacy» (1986), з відтвореним альтернативним світом після перемоги в Громадянській війні Конфедеративних штатів Америки.

Разом з тим, документальна наративність сприяла особливій популярності та різножанровості напряду true storytelling, зреалізованому, наприклад, у кіномистецтві, у потужному кіножанрі true crime, де показ реальних злочинів та історій відходить від схеми традиційних процедуралів, набуває форм мінісеріалів та антологій («Американська історія злочинів», «Американський злочин», «О. Джей: Зроблено в Америці», «Сходи», «Вбивця всередині: Розум Аарона Ернандеса» «Сповідь вбивці», «Полонений», «Стрічки сповіді», «Слідчий: британська історія злочину»).

У популярному просторі інтерпретативності суб'єктивне авторське прочитання й резонансних, і не дуже відомих світу подій набуває особливого значення, а стрімке поширення документалізованих форм, документального коміксу зокрема, набуває трендового характеру.

Документальні комікси у світі. Трохи теорії...

Традиція автобіографій, белетризованих розповідей про події, переказ і показ власних переживань мають укорінену історію. Дослідники вказують на принципову особливість сучасного документального коміксу, який звертається до досвіду інших, а **комікси виконує при цьому посередницьку функцію об'єктивації емоцій та травм свідків, учасників, реконструює події та відтворює спогади інших**, інколи докорінно руйнуючи сформовані ЗМІ стереотипні уявлення про події.

Ця новітня критична функція документальних/документалізованих жанрів не тільки зумовлює появу інтерпретативних версій світових трагедій і катастроф, але й уможливорює донесення правди в часи постправди та засилля фейкових новин, навіть більше – контекстуалізація подій в усій складності і вимога доступності відтворюються засобами графічної або коміксової журналістики. Перед вченими постає завдання певного узгодження практичних засад комунікативістики, документалістики, історіографії та журналістики. «Поворот до коміксів, – пишуть у вступі до спеціального випуску відомого електронного журналу *ImageText* Л. Шліхтінг та Й. Шмід, – що за

своєю природою спираються на спрощення та перебільшення, а також графічний нон-фікшн, виступають сьогодні контржестом до традиційних уявлень про авторство та об'єктивність» (Schlichting, Schmid, 2019–2020).

Активне звернення до документальних графічних жанрів актуалізувало науковий пошук: сором'язливе використання евфемізмів (креолізований текст, графічний роман, мальовані історії) у просторі наукової комунікації змінилося реальним бумом коміксових досліджень (Comics studies), які за традицією напрямку охоплюють широке коло міждисциплінарних соціально-політичних, семіотичних, текстознавчих, літературних, медійних проблем.

Такий ускладнений підхід до синтетичних форм коміксу продемонстрував Т. Гроенстін, який ще в 1999 р. дорікав адептам текстового чи візуального пріоритету в коміксах (пізніше визначення цього пріоритету Н. Міквітц, знаний фахівець документалістики, назве «яблуком розбрату» серед вчених галузі) і вказував на появу множинних наративних форм, які не відповідають застарілому уявленню про комікс лише як лінію панелей із простим поєднанням текст+малюнок. Образність коміксу та композиційні смислові ускладнення (мистецтво плетіння, за Т. Гроенстіном (Groensteen, 2016)) сучасні науковці ув'язують в єдине ціле. Вони називають гібридність генетичною властивістю коміксу, дотримуючись тим самим логіки визначення коміксу з класичної роботи С. Макклауда «Зрозуміти комікс» (1993): «суміжні статичні зображення та малюнки, вибудовані у наратив, покликані передати інформацію і/чи викликати естетичний відгук» (Макклауд, 2019).

В аспекті документального наративу досліджували нонфікшн-комікси Д. Адамс, У. Вебер та Х.-М. Ролл, Н. Міквітц, Л. Шліхтінг, Й. Шмід, Х. Шют та ін. У межах наративних стратегій документального коміксу були виділені базові тематичні вектори: документальність, історія, журналізм. Показовою є конференція 2018 р. в Гіссенському університеті (Justus-Liebig-University Giessen) з промовистою назвою «Графічні реалії: комікси як документалізм, історія і журналізм» (Menn, Glaser, 2018). Матеріали конференції продовжили дискусію в загальній коміксології (Creating Comics as Journalism, Memoir and Nonfiction, 2016), їй було присвячено окремий випуск електронного видання *ImageText* (2019–2020. Вип. 11. № 1). Інтерес до документальної графічної оповіді автори пояснюють історичним контекстом: зростання популізму, поширення фейкових новин у період постправди, технологічний прогрес у виробництві та поширенні документального контенту, проблеми довіри до традиційних ЗМІ й журналістики взагалі.

Важливою характеристикою документальних наративів стала **посередницька функція**. Опосередковані автором та зображеннями свідчення очевидців започатковують «візуальний реалізм» – так Н. Міквітц визначила цей підхід на панельній дискусії з нонфікшн графіки на бостонському книжковому фестивалі (Panel Discussion on Graphic Nonfiction, 2016). У роботі «Документальні комікси: графічний truth-telling у скептичну епоху» вона пропонує об'єднати теорію посередництва графічний репортаж, комікс-біографію та документалістику за принципом мультимодальності в загальний вид documentary comics (Mickwitz, 2016).

Попри жанрове різноманіття, дослідники звертають увагу на певну тематичну **вибірковість документального контенту**. «Звернувшись до опису життєвої повсякденності та реального життєвого досвіду, автори неминуче вступили в царину показу травматичних переживань, втрат і горя», – зазначає Д. Вандербек (2014). Проблему дослідник формулює в парадоксальній формі: читацькій аудиторії коміксів притаманна потреба у відтворенні всюдисущого горя при колосальному попиті на розваги. Звідси відзначена багатьма авторами унікальна здатність коміксу відтворити травматичну подію творчо опосередковано (у цьому різниця між малюнком і фото), навіть залучаючи прямі документальні свідчення. «Художня репрезентація кожного аспекту людського життя стала постійною метою коміксистів і художників, горе і смуток, звичайно, не повинні відхилятися від реалістичної оповіді про людський досвід і емоції. Але розповіді про втрату й горе часто поєднуються з розважальними елементами та веселими, часом кумедними моментами. Бо справді є сміх у скорботі й горе в сміху», – підсумовує автор (Vanderbeke, 2014). Крім того, комікси створюють «індивідуальну форму справжності, а довіра до них пов'язана з довірою до автора» (Schmid, 2015). Емпатичний катарсисний досвід та емоційне відчуття

історичного контексту визначається дослідниками як метазадання коміксу, документальне ж активно пов'язують зі стратегіями візуальної достовірності: присутність автора, фізична подібність, стилістичні прийоми, документальні свідчення (Weber, Rall, 2017).

Разом із тим, культура та естетика травматичного досвіду зумовили цілий комплекс дотичних проблем: «постійне зосередження на історії трагедій і катастроф..., певне “паразиткування” істориків на трагічних сторінках минулого, дещо проблематичне з морального погляду “смакування” страждань, що призводить до певної “втрати чутливості” й такого собі суспільного “звикання” до публічних репрезентацій жахів минулого» (Усна історія в сучасній Україні: здобутки і виклики часу, 2016).

Це тематичне «паразиткування» на жанрі травми уможливило в 1995 р. вихід сфальшованих мемуарів про Голокост Б. Вількомірського «Фрагменти: спомини про дитинство воєнних часів». Перекладені дев'ятьма мовами, ці псевдоспомини стали спочатку предметом міжнародного захоплення, автор отримав престижні премії та нагороди в США, Франції, Британії; а згодом – об'єктом скандального розслідування швейцарського журналіста Даніеля Ганцфріда в тижневику *Die Weltwoche*, спростуванням та викриттям шахрайства автора «Фрагментів».

...історії та освітянських практик

Історія нефікшн-коміксів як журналізму, історії та виміру пам'яті починається з газетярських та журнальних традицій ілюстрованої преси, де малюнки з місця подій, портрети героїв та дійових осіб, скоріше, виконували роль фотографій (видання *Illustrated London News*, *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*); подальший розвиток репортерської журналістики стимулював народження циклів малюнків про політичні, воєнні, навіть спортивні події. Інший напрямок, представлений американською та європейською історією карикатури, утілюється в циклах сатиричних малюнків (французьке видання Ш. Філіпона *Le Charivari*, англійські сатиричні тижневики *Punch* та *Fun*, німецький журнал *Kladderadatsch*) та в появі газетних стрипів – пракоміксів XIX ст.

Історію документальних форм починають як з освітнього циклу коміксів True Comics (1941–1950) (Mickwitz, 2016; 2019), так і з низки серій кримінальних коміксів, у яких була представлена «риторика кримінального правосуддя» (Mickwitz, 2019). Документальні, журналістські комікси – більш пізнє відкриття, його покрокова історія досліджена в антологіях та посібниках. Визначено також жанрову типологію (політичні, освітні, релігійні, біографічні та мемуарні та інші види нефікшн-коміксів).

Як вказують дослідники, різниця між документальним коміксом і документалізмом ЗМІ «не в ретроспекції, а у визначальній ролі суб'єктивного як досвіду, так і спілкування, в особливій подачі цього досвіду» (Mickwitz, 2019). Через це коротко окреслити проблематику документалізованого коміксу неможливо: занадто багато абсолютно різних за темою і сюжетом прикладів об'єднані (доволі умовно, а почасти і неоднотайно) в найвідоміший must-read перелік. Документальний комікс став вдалим варіантом повернення до складних неоднозначних травмуючих історичних подій (Documenting Trauma in Comics, 2020).

Мовою коміксів говорять:

журналісти в репортажах з гарячих точок (Д. Сакко «Палестина», Д. Лефевр, Е. Гіберт «Фотограф»);

жертви воєнних злочинів (К. Наказава «Босоногий Ген: Історія Хіросими», М. Лемельман «Дочка Менделя»),

- геноциду (Р. Базамбанза «Посмішка крізь сльози», Ж-Ф. Штассен «Деогратіас. Повість про Руанду», Д. Полонський «Вальс із Баширом: Історія Ліванської війни»),

- тероризму (С. Джейкобсон та Е. Колон «Доповідь 9/11: Графічна адаптація», А. Торрес «Американська вдова», К. Меврис «Легкість»),

- насильства (Є. Шилак і Й. Карпович «Розквашене яблуко») та безправ'я (В. Ломаско «Other Russias», «Кафка-кодекс. Документальні комікси судового абсурда 2018–2019 гг.»);

постраждали від стихії (Д. Нойфельд «А. Д. Новий Орлеан після повені», К. Ванг «Січуанський землетрус у стрипах»),

- у техногенних катастрофах (Е. Лепаж «Весна в Чорнобилі»),

- у міжнаціональних та міжнародних конфліктах (А. Ніколопулос (Solour) «Айвалі: Історія греків і турків 1922 р.», Д. Сакко «Безпечний район Горажде: Війна в Східній Боснії 1992–1995 рр.», Ш. Маккей «Брати війни: графічний роман»);

біженці, знедолені та позбавлені захисту («Історія охоронця». *Global Mail*, тематичні підбірки на сайті <http://www.comix4equality.eu/>).

Друга світова війна стала темою біографічних та історичних коміксів А. Шпігельмана, Е. Гібберта «Війна Алана», С. Рубіо «Фотограф Маутхаузена», Р. Вандітті та К. Мауера «Шість днів: неймовірна історія Дня Д» та численних графічних історій (див. наприклад, антології за пошуком WWII comics). Представлений і український дискурс: найуспішніша жінка-снайпер Людмила Павличенко стала героїнею дитячого коміксу від сайту Rejected Princesses з реальною історією подвигів, страшних воєнних випробувань, снайперських дуелей та описом зустрічі з Елеонорою Рузвельт. Попри стилістику дитячої літератури, достовірності коміксу надають архівні фото, мапи, чітка прив'язка до реалій війни та біографії героїні (Pogach, 2016). Світова війна залишається у фокусі уваги й сучасних коміксистів: у 2020 р. лауреатом найвідомішої премії Уїлла Айснера в номінації Best Reality-Based Work стала робота Д. Такея «Вони називали нас ворогом» про табір інтернованих японців у США 1942 р.

Особливу групу складають комікси про повсякденне, інколи жахливе у своїй банальності життя в соціальних нетрях великих міст. Генеза цих коміксів починається з айснерівського «Контракту з богом» (1978), відомого роману про життя іммігрантів 30-х рр. в орендованому будинку №55 на Дропсі-Авеню. Його вважають навіть першим графічним романом, а в межах нашої тематики комікс примітний документалізованими прив'язками до нью-йоркського життя та трагічними автобіографічними паралелями. Інший класик американського коміксу, Харві Пікар, буденність бідних районів Клівленда зробив темою автобіографічного роману «Американська велич» (1986). Сучасні іспанські автори Х. Карріона та С. Форні, продовжуючи традиції графічної журналістики Джо Сакко, пронизливо й чесно розповіли про збирачів металобрухту, безхатків та жебраків Барселони, взявши десятки інтерв'ю та провівши власне розслідування (Барселона. «Сміттєві волоцюги», 2015).

Документальні комікси стають не тільки предметом наукового вивчення, а й основою освітніх бакалаврських та магістерських курсів, темами дисертацій, численних конференцій та панельних дискусій. Швецький університет у Мальме в 2020 р. запропонував навчальний курс «Журналістський та документальний комікс» задля набуття знань у царині документальної коміксології та навичок і технологій створення індивідуального коміксу. У відомій Відкритій школі журналістики при Університеті Джорджа Вашингтона (Вашингтон, США) пояснюють необхідність введення модулю «Коміксова журналістика» нагальною потребою вивчення нових можливостей журналістики, її великим адаптивним та просвітницьким потенціалом та вмінням пом'якшити емоційні відчуття від показу трагедій. Університет Данді в Шотландії модуль «Документальний комікс» увів у вже сталий курс комікс-досліджень післядипломної освіти. Цей університет є засновником Шотландського центру досліджень коміксів (Scottish Centre for Comics Studies – SCCS), бакалаврську програму з відповідної тематики веде з 2011 р., магістерську – з 2016 р. Університет Тіссайда (Велика Британія) пропонує дослідження документальних коміксів у бакалаврських та магістерських курсах «Комікси та графічні романи», магістерська програма коміксових досліджень представлена також в Університеті східної Англії. Документальні комікси досліджують у рамках курсу «Комікси та графічні романи» в університеті Торонто. Останнім часом зазначена тематика представлена в посібниках, педагогічних розвідках і регулярних оглядах графічних романів для бібліотек (Letizia, 2020).

Видавничий ринок українського документального коміксу

Визначальними для формування тематичного сегменту є робота видавництва та готовність торгівельних мереж до реалізації відповідного товару, поширення інформації про вихід нових книг, презентація відповідної продукції не тільки на книжкових фестивалях, форумах, а й у межах традиційної для комікс-культури комунікації: коміккони, інтернет-огляди, робота з блогер-спільнотою. Цей останній напрямок в Україні недостатньо актуалізовано, а в щорічних оглядах ринку українських коміксів документальний сегмент не аналізують і не враховують як важливий:

«Нонфікшн у коміксах завдяки лише одному видавцю набрав після нульового 2018-го ті ж самі 4 %. Здається, що надалі цей відсоток буде лише падати, бо такий вузький жанр не зможе витримувати загальний темп розвитку. Хоча потенціал тут, звичайно, є», – такий висновок щодо ринку коміксів за 2019 р. зроблено на сайті vertigo.com.ua (Мишенов, 2020).

Попри песимістичні прогнози, документальний жанр розвивається в Україні і представлений передусім перекладами класичних документальних світових коміксів від видавництва «Видавництво» з примітним гаслом: Виняткові теми. Виняткові книжки (<https://vydavnytstvo.com/>). В інтерв'ю *Читомо* його очільник І. Стронговський так характеризував завдання та мету проєкту: «Робота нашого видавництва присвячена книжкам на складні теми, тобто якщо книжка не містить складної теми, то нам вона не цікава. ... Наше завдання як видавців – мати літературу, яка відповідала би на будь-які питання, зокрема й складні. Але ми живемо у світі не рожевих єдинорогів – ми живемо в Україні» (Читомо. 22.11.2018).

Цьому видавництву належить переклад знакових для нашої теми видань. Українському читачеві вже відомі графічна автобіографія М. Сатрапі «Персеполис» про долю іранської дівчинки під час ісламської революції; комікс пулітцерівського лауреата А. Шпігельмана «Мауз» про концтаборні поневіряння його батька; графічна адаптація щоденника Анни Франк; проілюстрований численними знаковими атрибутами радянських часів комікс Петра Сіса «Стіна» про часи залізної зависи в Чехословаччині; документальна графічна історія іммігранта Шона Тена «Прибуття»; подорожні нариси Гі Делія «Пхеньян»; навіть дитячий нонфікшн (С. Тараторіна «Оця Марія звірив малювала», 2019).

До процесу представлення складних історичних тем або звернення до недавньої історії, нового її прочитання долучилися окремі автори та видавництва. Так, у 2019 р. у видавництві PNZL вийшла заборонена тривалий час перша книга серії про пригоди репортера Тентена бельгійського коміксиста Жоржа Ремі («Тентен. Репортер ХХ століття у країні Сов'єтів», 2019). Три роки тривали перемовини з великим франко-бельгійським видавництвом Casterman щодо прав на переклад і видання українською мовою. Завдяки наполегливості та довгій культурній співпраці директора видавництва Івана Рябчія з Посольством Бельгії комікс зайшов на український ринок.

Показово, що один з інвесторів проєкту звернув увагу на документалізм коміксу: «Це дуже цінно з історичної перспективи, адже книжка засвідчує всі жахіття советського режиму: фіктивні вибори, конфіскація майна в селян, репресії, переслідування журналістів, а герой Тентен показує приклад боротьби за справедливість. Його пригоди – не просто розважальний комікс, а джерело важливої історичної інформації, яка представлена в легкій гумористичній формі» (Кисельова, 2019).

Різноманітними, але напрочуд продуманими та глибокими роботами відрізняється видавництво IST Publishing. Так, у 2017 р. за редакцією Б. Філоненка вийшла книга «Комікс в музеї сучасного мистецтва», де зібрані найцікавіші документи запеклої дискусії навколо високого й низького в мистецтві та коміксі (про



Рис. 1. Книги видавництва «Видавництво»

видання розповімо нижче). У 2020 р. видавництво презентувало комікс про незрячу людину (В. Гавриш, А. Беницький «Blindman») з рельєфними ілюстраціями та текстом Брайля. За підтримки Українського культурного фонду представлені три різних формати книги: у вигляді традиційного коміксу, просвітницьких постерів та гіпсових барельєфів з аудіосупроводом для експозицій.

Наративи сучасного українського документального коміксу

Досліджуючи сучасний український коміксовий простір, ми виокремили три базових наративи, що відтворюють документальний дискурс у різних тематичних та жанрових формах.

Історико-героїчний наратив

Доволі умовний тематичний кластер, опосередкований міфологічною поетикою сюжету й стилю. Український історико-героїчний епос став своєрідною формою національної ідентифікації та створення українського міфу, але із зрозумілих причин цей міф опинився в часовій та хронотопній петлі: історично вкорінена постать козака – мандрівника та героя – утілилася спочатку в традиційних сюжетах козацької пригодницької саги (В. Карпенко, О. Гайдученко «Марко Пиріг, запорожець», М. Прасолов, О. Чебикін «Дагопак») та легенди (І. Бакута «Кобзар», А. Дяків «Курган»), детективу (І. Баранько «Максим Оса»), космічної одісеї (А. Данкович «Козаки на орбіті»).

Потім добре знаний, майже стереотипний образ утілюється в новітніх рецепціях відомого й здавалося б сталого козацького міфу. Так, саркастично-гумористична оповідка Вадима Назарова «Патріот» презентує героя лейтенанта Відірвенка через знакові елементи козацького образу: упевненість, задирливо-саркастичний гоноровий характер, зачіска-оселедець. Легко впізнавані й антигерої сучасного протистояння на Сході: шаржовані персонажі бойовиків, політиків (Путін, Ленін, Сталін, Гітлер, Янукович) представлені як нескінченні клони, втілення абсолютного й огидно-мерзенного зла, темряви, якій протистоїть майже класичний супергерой у знайомій козацькій обгортці.



Рис. 2. Комікс «Воля»

Обігрування знайомих історичних персонажів та сюжетних колізій притаманне українського коміксу. Чи не найвідоміший національний мультимедійний проєкт «Воля» повертає нас до періоду першої світової війни (1918 р.), часу проголошення молоді Української Держави під проводом гетьмана Скоропадського. Примітним бачиться скрупульозне виписування образів та характерів, коміксовий арт насичений деталізованістю. Історичні консультанти плідно попрацювали із символами часу, майже документальним відтворенням одягу, зброї, мап, історичних локацій (львівські вулиці та кав'ярні, кронштадтські будівлі, московський Кремль, каїрський палац Хедива

та Каїрський музей, кримські Ластівчине гніздо та пам'ятник Затопленим кораблям, панорами Києва). Козацтво також є наскрізним образом – героями першого тому «Волі» стають козак Орест, полк Чорних запорожців, Максим Кривоніс.

Другий том графічного роману містить додаткові сторінки з докладними описами паротрамваю, моноциклу, дирижаблю, кулеметів та гвинтівок і пістолетів, максимально точно відтворюючи історичні реалії коміксової атрибуції, а уведення реальних персонажів (І. Сікорський, В. Вернадський, П. Скоропадський, М. Грушевський), наділених творчим задумом авторів героїчними якостями, надсилою та потужною зброєю (книга Грушевського «Історія України-Русі», особистий пірнач Скоропадського), дозволяє згорнути простір минулого в сучасний хронотоп трагічного й вкрай складного становлення незалежної країни. Цей рівень прочитання документального коміксу дослідники відносять до метаісторій – прозорого представлення надзавдання, ідеєтвірного цілісного наративу. Показовою в процесі становлення документалізму в українському коміксі стала презентація нового проєкту «Воля: Легенди. Кримська операція» від «The Will Production»: на сайті видавництва (<https://thewill.com.ua/>) зазначається, що акцент «планується зробити на визначних історичних подіях, а фантастичні елементи будуть мінімізовані або повністю прибрані, утім, розважальна складова базуватиметься на динамічному сюжеті, елементах вестерну, драматизмі та експресії».

Отже, українська метаісторія коміксу максимально осучаснена показом подій останніх років. Історичні реалії сьогодення пояснюються як творчим переосмисленням минулого в жанрі альтернативної історії, фантастики, так і стереотипізованим героїчним кодом прочитання, симультанним часово-просторовим згортанням сюжетів минулого в реалії сучасного. Цей світ легко пізнаваний, оціночно вивіреним як перемога головного героя; вибудований за універсальними принципами героїки, спрямований на визначення національного, свого.

Це підтверджує нашу гіпотезу про неконвенціональну одночасність векторного розвитку в царині історичної та сучасної героїки як **прояв прискореного створення національного наративу** (Гудошник, 2019), де героїчне виступає потужною національною ознакою міфу, а вітчизняний комікс проходить стадії розгортання цього міфу через легко впізнавану читачем козацьку героїку, альтернативну історію до прочитання сучасних подій у знайомих образах воїнів-захисників і героїв.

Останній напрямок яскраво представлений військовими коміксовими циклами «Звитяга» («Савур-могила», 2015), «Кіборги», «Охоронці країни». Оскільки ці проєкти стануть предметом окремого наукового дослідження, лише оглядово визначимо особливості. Усі герої серій мають власних прототипів, а документалізм пов'язаний з воєнними подіями на Сході країни з 2014 р. – і до сьогодні. Сюжетним джерелом стали інтерв'ю та спомини героїв-захисників Донецького аеропорту («Кіборги»), історії захисників Савур-могили («Звитяга»), авторське сприйняття та потрактування перебігу подій («Охоронці країни»). Представлені різні рівні документального: від чіткої прив'язки до локацій, з тайм-кодами, мапами, портретами героїв, цитатами та документами до лише приблизних описів та назв міст, територій та персонажів. Різняться й художнє втілення задумів – небагата палітра кольорів межує з яскравими серіями останніх випусків, усе більше комікси відходять від ілюстративної стилістики самвидавних нехитрих картинок і наближаються до більш знайомих сучасному глядачеві коміксових артів, з розгорнутою сюжетикою та цікавими знахідками, зникає й одноманітність у презентації головних героїв, композиційні рішення все більше подаються нелінійно й ускладнено.

Отже, на прикладі різних тематичних серій бачимо, що український комікс поступово виходить за межі узвичаєної для книжкової традиції ілюстративності, через що ми не включили до історичного сегменту документальної графіки відомі та популярні видання братів Капранових («Мальована історія незалежності України», «Історія нашої церкви»): попри перегукування засадничих установок («історія як безперервна послідовність»), наявність коміксових стрічок, це все ж таки жанр «історії в малюнках». Український комікс проходить власний шлях розвитку: ілюстративність повільно поступається логіці та динаміці коміксової стратегії, але в документальних жанрах вплив її залишається очевидним.



Рис. 3. С. Захаров «Діра»

Джерело: http://books.lutasprava.com/index.php?route=product/product&product_id=62

Автобіографічний та біографічний наратив

Найдосліджуваніший наратив у просторі сучасних документальних коміксів – «втрачена історія та історія втрачених» (Х. Шют) (Chute, 2011). Як пише авторка: «Комікс потужно виражає життєві історії, особливо травматичні, тому що він робить буквально присутність минулого, порушуючи просторові й часові умовності для накладення або палімпсесту минулого й сьогодення» (Chute, 2016).

Ми вже вказували, що «український простір таких свідчень не може бути розгорнутим, оскільки принципи відтермінування на сьогодні унеможливлені – війна роздирає країну і людські долі, вириває окремі біографії та спогади з щоденної воєнної буденності» (Гудошник, 2019). Такі біографічні історії стали, на жаль, поширеними видами документального коміксу в Україні. Графічний роман «Діра» став формою реабілітації, арттерапією донецького художника С. Захарова, члена відомого творчого об'єднання «Мурзилка», що ледь вийшов живим з катівні так званої ДНР. Він провів в ув'язненні півтора місяця й метою проєкту назвав показ «не стільки подій, скільки місця несвободи та того, через що проходять люди» (О. Вагнер «У нас у Дірі». Книжка про життя під «ДНР». *Радіо Свобода*. 07.08.2019).

С. Захаров називає свою роботу коміксовим репортажем, потужний потенціал цього формату пов'язує із можливістю художника візуалізувати реальність, зовсім по-іншому подаючи її, не так, як у вербальному описі чи фактографічному зображенні. Хронотопний простір роману розпадається на дві чітко визначені площини: світ катівні, кунгу, камери, місця тортур, де часу немає, де біль і знущання – безперервні, а день і ніч розрізнити неможливо. Порушений хронологічний формат нескінченності по колу втягує людину в жахливий простір камера–знущання–імітація розстрілу–побиття. Співкамерники, які потрапляють у цю коловертзель нелюдських страждань, позбавлені особистісних рис, усі схожі, усіх об'єднує біль та зневіра. Інший простір – реальності – створений цитатами зі споминів С. Захарова та фактологічними даними про головні

події, які орієнтують читача в часопросторі 2014 р. (текст С. Мазуркевича). Принциповою для автора-героя бачиться й кольорова гама, а скоріше одноманітно сіро-чорна графіка тюремного буття. Єдина яскрава врізка – український прапор, який бачить автор на вільній території країни. Це відчуття свободи відбивається на появі перспективи, укрупненні картинки, нових емоцій на обличчях: жах, зневіра та нескінченний біль змінюються надією.

Ще одна історія воєнних злочинів проти людяності представлена в електронному форматі – графічна новела **А. Рожкової та О. Біди «Маша в стране кошмаров»**, яка була написана на основі реальних подій і стала результатом співпраці з Центром Документування порушень прав людини та воєнних злочинів в зоні АТО (Рожкова, Бидя, 2017). Як вказують автори в передмові: «Данной историей мы хотели привлечь внимание к проблеме сексуального насилия, незаконного удержания в плену, нарушения прав и свобод людей, которые находятся в зоне военных действий».

Казкові персонажі, спочатку так схожі з героями роману-казки Л. Керрала «Аліса у Дивокраї» (ляльки, овочі, іграшки, гральні карти, пухнастий заєць, далеко несимпатичний іграшковий ведмідь), знущуються, гвалтують, втілюють у реальність світ найстрашніших людських жахів. Використання цих персонажів автори пояснюють не тільки бажанням полегшити сприйняття, а й необхідністю підкреслити вихід насилля за межі звичної для нас реальності. Топографічні прив'язки, стереотипні лозунги (фашизм не пройде, смерть шпionке, пальцы поломать – быстро вспомнит), ходульні портретні деталі бойовиків роблять упізнаваними реальність, атмосферу та погляди населення на окупованих територіях. Знов презентується вже знайомий розподіл на дві світи: світ миру, свободи і світ насилля, страждання, де метафора дивокраю трагічно подовжена іншою – людське задзеркалля, безжальне, звіряче й... неживе: це протистояння і в С. Захарова, і у А. Рожкової та О. Біди уособлено похмурістю тонів, підкреслено відразливими обличчями катів («Діра»), пародіюванням дитячих милих іграшок, які перетворилися на жажливих перевертнів-звірів («Аліса в стране чудес»).

Складно аналізувати ці роботи: дистанціювання, часове та емоційне, неможливе в сучасному вітчизняному документальному коміксі. Можна співчувати палестинцям Д. Сакко («Палестина»), іранській дівчинці з роману «Персеполіс», що змушена повернутися в релігійне середньовіччя, але відсторонено оцінювати свій час і свою війну – болісно важко, особливо, коли розумієш, що жахливий світ книжок С. Захарова, А. Рожкової – поряд і створений нещодавно твоїми співвітчизниками тут і зараз, у ХХІ столітті.

Наступний блок документальних сторителінгів вибудовано в просторі візуалізації усних історій та інтерв'ю.

Більшість цих проєктів виникли за сприяння міжнародних фондів та організацій і певною мірою пов'язані з їхньою тематикою (докл.: Гудошник, 2020) Так, за підтримки Представництва Міжнародної організації з міграції в Україні та громадських організацій виник проєкт «На межі», серед авторів якого був Ден Арчер, відомий коміксист та фундатор напрямку коміксової журналістики. Усні свідчення 7 пацієнтів реабілітаційного центру Представництва Міжнародної організації з міграції (МОМ) в Україні стали основою представленого коміксу (Арчер, Трусова, 2011). У вступі Д. Арчер пише: «Моя мета як журналіста, який працює в жанрі коміксу, полягає в тому, щоби подати історію у цікавій з візуальної точки зору формі та стисло передати великий обсяг інформації читачам, для яких ця тема є новою».

Автори підкреслювали не тільки інтерес до важливої й глобальної теми, комікс було спрямовано і на співчуття («емоційний відгук»), і на усвідомлене розуміння власної причетності до проблеми – дуже велике коло людей виявилися дотичними до травматичних поневірянь українців на нивах трудової міграції: безжальні батьки та робітники соціальних установ, що нівечать долі малолітніх, суспільна терпимість до так званого «кола насилля», де постраждали вербують інших задля своєї свободи, відсутність громадського інтересу до питань сексуального насильства та трудової експлуатації. Ці важливі теми активно імплементувалися до порядку денного української політики та повсякдення, але 2014 рік жорстоко й безжально поставив нові пріоритети і перед країною, і перед документальним коміксом.

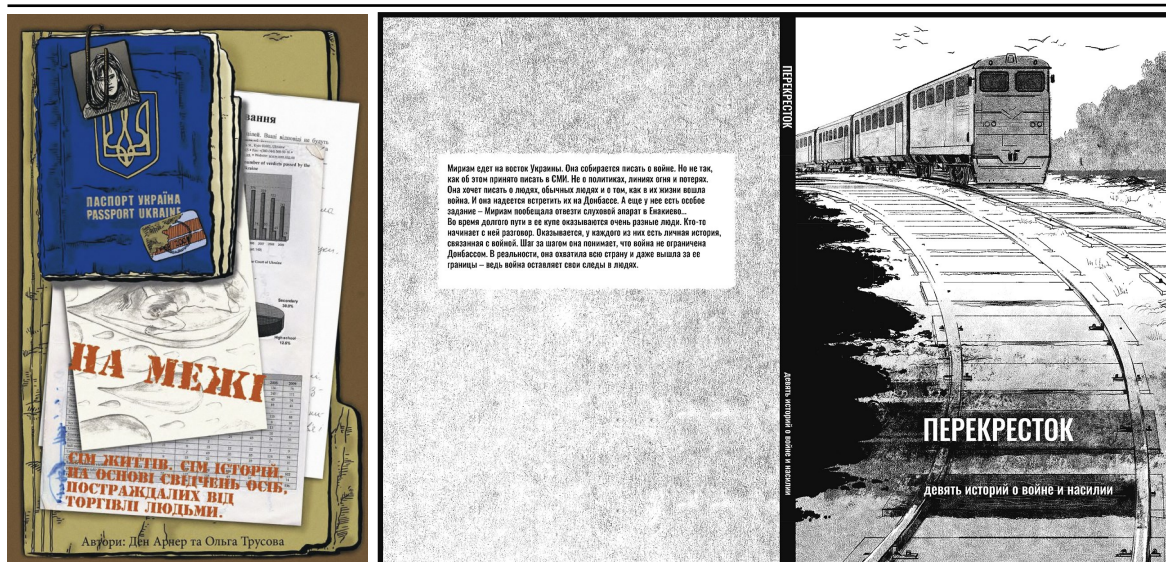


Рис. 4. Зліва: Комікс Д. Арчер, О. Трусова «На межі». Справа: «Перекресток: дев'ять історій о войне и насилии».

Джерела: http://www.stoptrafficking.org/sites/default/files/mom/documents/140702_1726_border-land_ukr_text_prew_%232_1.pdf; https://www.lphr.org/wp-content/uploads/2020/06/Crossroads_rus_full.pdf

Тема війни стає тлом і головним рушієм усіх сюжетних ліній графічного роману «Перекресток: дев'ять історій о войне и насилии». «Колективна робота про порушення прав людини і вплив збройного конфлікту на Донбасі на життя окремих людей і суспільства в цілому», – так визначено головну тему твору. Примітною в цій збірці графічних новел є активна співпраця численної потужної команди: художників (серед них вже згаданий С. Захаров), редакторів та документаторів. Важливим для нашої теми стало звернення авторів до методик усної історії, які на сьогодні в документальному коміксі набувають поширених практик і різноманітних відтворень. Історії в цьому режимі максимально особистісні – вони позбавлені диктату часу, обов'язкової форми запитання-відповідь (інколи просто монологічні оповіді), «без впливів і інструкцій», як зазначають автори. Через це й хронологія межі роману широкі: від початку війни до повсякдення окупації; великі міста (Сімферополь, Львів, Київ, Луганськ, Донецьк) поряд з невідомими до війни, але такими, що набули трагічної слави (Іловайськ, Трьохізбенка). Різнопланові герої та сюжети об'єднані композиційним стрижнем «вагонних розмов» з журналісткою з Німеччини, яка працювала в гарячих точках. Надзавдання – показати окремі людські долі на тлі війни – впливає на графічне втілення: сіро-чорні зображення, присутність великої кількості персонажів, перенаселеність панелей і шпальт («По зову серця», «Цена вибора», «Кто, если не я»), підкреслена відсутність рамок та проміжків між панелями («Мій брат»). Кольорова одноманітність – поширений прийом української документальної графіки – у романі доповнюється стисненням простору й часу і навіть карикатурно-плакатною стилістикою зображення («Новая власть»). Графічна неоднорідність, різноплановість перспектив, мовних врізок, пласкі зображення майже стріпових стрічок змінюються професійним панелюванням та виразною графікою («Другой навсегда») – строкаті долі, строкате зображення, у кожного своя мова і свій ритм розповіді. Як зазначають автори, «у сучасних ЗМІ мало місця для історій людей, а ще менше – для їх голосів», і це різноголосся графічного роману чітко унаочнює метазавдання коміксу.

Відповіддю на такий соціальний запит може стати потужний національний проєкт онлайн-музею «Голоси Мирних», в якому вже зібрано більше 1000 усних свідчень мирних жителів, що постраждали унаслідок подій на Донбасі (<https://civilvoicesmuseum.org/>). Важливим для ініціаторів проєкту була наукова складова, адже традиції школи усної історії в Україні представлені глибокими розробками та потужними архівними зібраннями документів усної історії Голодомору (Музей Голодомору, Український інститут національної пам'яті), Голокосту (Музей «Пам'ять

єврейського народу та Голокост в Україні», Дніпро), Чорнобильської катастрофи (Чорнобильська історична майстерня).

Коміксова журналістика в просторі документального

Слід сказати, що розуміння коміксової журналістики, попри поширені практики його вжитку (в усіх документальних свідченнях наявні ознаки інтерв'ю та репортажні характеристики), пов'язують із самовизначенням, яке вперше дав Джо Сакко – фундатор та засновник нового журналістського напрямку, автор графічного роману «Палестина» (1993, 1996), засадничого твору в розумінні коміксової журналістики. Звернення до найважливіших істин, а не буквальної правди зумовлює, за Д. Сакко, критерій зображальної правдивості (Sacco J. «A Manifesto Anyone?», 2012). Більше того, Д. Сакко кидає виклик «священним» засадам американської журналістики – об'єктивності та балансу. Люзорність (чи, принаймні, суперечливість) апологетики неупередженості та нейтральності коміксист пояснює правом журналіста на вибір кута зору й підтримку тих, хто страждає (докл.: Гудошник, 2020).

Ден Арчер, вищезгаданий автор графічних новел про трудових мігрантів «На межі», на 17 панелях коміксу-пояснення «What is Comics Journalism?» виклав базові засади нового жанру: журналіст-коміксист досліджує та розслідує (research + investigate) історії традиційно, але подає їх у вигляді коміксу, а не як звичайний текст, фото або відео. У короткій лекції на сайті archcomix.com до обов'язкових прийомів графічної журналістики блогер відносить: інтерв'ю, усні свідчення, візуальні пояснення, відтворення об'єктивності, візуалізований виклад даних.

Більшість цих прийомів представлені в книзі Бориса Філоненка «Тіні забутих предків. Графічні історії» (Київ : Артбук, 2016). Автор відомий не тільки як арткритик, видавець, тонкий поціновувач коміксів, він виступив ініціатором важливих для нашої тематики проєктів. Ми вже згадували книгу «Комікс у музеї сучасного мистецтва», у якій, за словами редактора Б. Філоненка, «представлені тексти в галузі коміксових студій, різні за жанром і авторством». Комікси знаних у світі майстрів А. Шпігельмана, Р. Крамба, розлоге інтерв'ю з останнім, взяте Г. У. Обрістом, статті комікс-критиків (Д. Карлін, Б. Філоненко) виступають не тільки документами епохи, а й важливими рушійними дискусії навколо взаємовідносин мистецтва та коміксу в культурі взагалі. Презентуючи свій погляд на сучасний український комікс, в інтерв'ю *Your Art* Б. Філоненко порівняв комікс з письмом, а коміксиста «с внимательным документалистом, который работает сейчас, с по-настоящему сложными темами, давая им шанс быть проговоренными, работает в пространстве социального антагонизма и личных историй» (Б. Філоненко: «Независимый комикс – это тихий авангард». *Your*



Рис. 5. «Тіні забутих предків. Графічні історії». Обкладинка

Джерело: <https://yagallery.com/publishing/tini-zabutih-predkiv-grafichni-istoriyi>

Art. 30.12.2019). Сам автор не чекає смішних, дитячих чи супергеройських українських коміксів, очікує критичного осмислення, а роботу коміксиста порівнює з «скромним записувальним пристроєм».

Цим методом і скористався Б. Філоненко при підготовці графічної історії про «корпус малих сюжетів», що виникли за лаштунками відомої стрічки С. Параджанова «Тіні забутих предків». У рамках підготовки до експозиції в Мистецькому Арсеналі «Тіні забутих предків. Виставка» (2016) до 50-річчя картини було зібрано близько 30 інтерв'ю. Спочатку артоб'єкти, коміксові стрічки стали частиною окремого комік-буку, з власною композицією, коментарями та різними голосами героїв, представленими в роботі (умовно Б. Філоненко розподілив їх на три групи: учасники зйомок, гуцули та Іван Зеленчук, дослідник фільму).

Говорячи про самовизначення комікс-журналістики, маємо на увазі пояснення, що дав Б. Філоненко, презентуючи свою співпрацю із «оберемком спогадів» та малюнками від Pictoric. «Наш проект із Pictoric – це щось на кшталт комікс-журналістики, адже є робота із пам'яттю. Тобто фіксація не самої реальності, а реакції на неї. Ми долучаємо документальні речі, але посилання на них – мінімальні. В цьому контексті можна пригадати «Мауса» Арта Шпігельмана, «Палестину» Джо Сакко, «Персіполіс» Мажан Сатрапі. Оскільки є дуже мало точного фактажу, ми будемо давати ці маленькі спогади і документи, з яких можна скласти якусь картинку. Тому більшою мірою це робота уяви читача, глядача» (Калитенко, 2016). Стилiстику коміксових ілюстрацій автор порівнює з розкадровками Параджанова, а використання коміксу пояснює «потребою іншої мови для продовження традицій, що знайомі сучасному читачеві».

Півроку йшла робота над збиранням інтерв'ю, обробкою текстового матеріалу, добіркою сюжетів, порівнянням версій подій, підготовкою коментарів та частковим оформленням матеріалу у вигляді коміксу, адже, як пише Б. Філоненко, він «дозволяє бути поруч навіть протилежним версіям історії». Ця робота дуже близька до журналістського пошуку матеріалів, розслідування та створення цікавого читачеві контенту. 24 історії, подані в збірці, доповнені візуальним рядом, де шаржовані та стилізовані портрети, стріпові стрічки у вигляді кінорозкадровки (новели «Грим», «Монтаж геніального фільму») межують з документальними врізками: телеграма Параджанова («Квартира Параджанова»), репліки героїв («Іван Драч серед класиків української літератури», «Прем'єра фільму в кінотеатрі «Україна»), цитати зі споминів («Як знімається кіно?», «Сорочка Івана Миколайчука»). Стилiзовану панелізацію та традиційні для коміксу мовні кульки (балби) бачимо лише в історіях «Цирк з Леніним» та «Показ фільму у тюрмі».

Повертаючись до визначення «коміксова журналістика», звернемо увагу на традиційну ознаку жанру – активну присутність автора не тільки в самому коміксі, а й в усьому процесі підготовки графічного матеріалу. Причому суб'єктивність визначається як особливий вимір правдивості, що має право на існування, більше того – такі історичні комікси, «подібно іншим ЗМІ та жанрам, мають унікальну систему виробництва сенсу, який відповідає певним акцентам і точкам зору» (Ashkenazi, 2019–2020).

На відміну від традиційних наративів коміксової журналістики, у тексті збірки авторське «я» представлене лише коментарями, а через усю книгу проходить відчуття трепетної любові-поваги до героїв, обережне опрацювання зібраного безцінного матеріалу споминів, намагання очистити дискурс пам'яті від авторської оцінки, дбайливо відтворити історію голосами творців легендарної стрічки та всіх дотичних до подій. Цей авторський варіант прочитання відомого культурного тексту «перетворюється на альтернативний дискурс: відроджена коміксовим наративом пам'ять про культове кіно й людей, що його створювали, повертається з архівного історичного минулого, осучаснюється формою представленості матеріалу, а головне – актуалізованими й такими «живими» деталями повсякденності, характерними рисами учасників зйомок, різними кутами погляду на події: спомини головних героїв (оператора Ю. Ілленка, актриси Л. Кадочникової, композитора М. Скорика, поета І. Драча) доповнюються інтерв'ю з невідомими широкому загалу співробітниками картини та пересічними жителями карпатських селищ та верховин, де проводилися зйомки» (Гудошник, 2020).

Отже, документальний український комікс, попри певну відповідність трендовому напрямку, має власні особливості та національні форми. Це пов'язано, з одного боку, з прискореним становленням жанрової, типологічної структури українських коміксів та

одночасним вибудовуванням власної сюжеттики та актуальної тематики. З іншого, образотворча традиція українського культурного простору почасти впливає на ілюстративний характер документальних жанрів. Історико-героїчний, біографічний, журналістський наративи використовують комікс як допоміжний фактор при поданні усної історії, споминів реальних свідків подій. Певною мірою можна погодитися з науковцями, які пропонують розглядати в документальних графічних формах комікс не просто як жанр, а засіб представлення серйозних тем (Rall, Wang Ziyang, Weber, 2013). У цьому розумінні графічний контент, скоріше засіб партисипативного залучення та емпатичного переживання. Значущою бачиться здатність документального коміксу змікшувати, приглушити криваві, відразливі сцени насильства та жорстокості. Графічний документальний реалізм покликаний привернути увагу до проблеми, залишити в пам'яті образи та смисли вкрай складних та трагічних подій. Цей принцип комеморації та впливовості авторських свідчень, активно застосований в українському документальному коміксі, засвідчує гібридність, полімодальність як виміри сучасної культури, а інтерпретативність увиразнює роль читача як учасника графічного сторителінгу.

Література

- Арчер Д., Трусова О.** На межі. URL: http://www.stoptrafficking.org/sites/default/files/mom/documents/140702_1726_borderland_ukr_text_prew_%232_1.pdf (дата звернення 27.09.2020).
- Гудошник О.В.** Documentary comics у сучасному науковому дискурсі та українському комікс-просторі. *Communications and Communicative Technologies*. 2019. Вип.19. 2019. С. 32–40. DOI: 10.15421/291905.
- Гудошник О.В.** Трансмедіальні наративи коміксової журналістики: світовий та український досвід. *Communications and Communicative Technologies*. 2020. Вип. 20. С. 32–41. DOI: <https://doi.org/10.15421/292005>.
- Калитенко Т.** «Тіні забутих предків. Графічні історії». Спроба порозумітися зі спогадами. *Читомо*. 21 березня 2016. URL: <http://archive.chytomo.com/book-art/tini-zabutix-predkiv-grafichni-istoriii-sproba-porozumititsya-zi-spogadami> (дата звернення 27.09.2020).
- Кисельова К.** Як герой коміксу рятував українців від голоду. *Освіторія*. 28 жовтня 2019. URL: <https://osvitoria.media/experience/yak-geroj-komiksu-ryatuvav-ukrayintsiv-vid-golodu/> (дата звернення 27.09.2020).
- Комікс у музеї сучасного мистецтва [Обріст Г.У., Крамб Р., Шпігельман А., Карлін Дж., Філоненко Б.]; за ред. Б.Філоненка. Харків : IST Publishing, 2018. 112 с.
- Макклауд С.** Зрозуміти комікс. Невидиме мистецтво. Пер. з англ. Я. Стріха. Київ : Рідна мова, 2019. 224 с.
- Мишенов Я.** Комікси в Україні: підсумки 2019 року. *Vertigo*. URL: <https://vertigo.com.ua/comics-in-ukraine-2019/> (дата звернення 27.09.2020).
- Перекресток: дев'ять історій о війні и насилии. И. Хансен [и др.] худож.-оформ. С.В. Захаров, С.Ю. Рунова. Київ : ОО Восточноукраинский центр общественных инициатив, Либереко – Партнерство за права человека, 2017. 124 с.
- Рожкова А., Бида А.** Маша в стране кошмаров. URL: <https://d.facebook.com/photo.php?fbid=152209768606753&id> (дата звернення 27.09.2020).
- Тіні забутих предків. Графічні історії. Київ : Артбук, 2016. 56 с.
- Усна історія в сучасній Україні: здобутки і виклики часу. 2016. URL: <http://oralhistory.com.ua/novini/akadem-zhittya/usna-istoriia-v-suchasni-ukraini-zdobutky-i-vyklyky-chasu.html> (дата звернення 27.09.2020).
- Фергюсон Н.** Виртуальная история: альтернативы и предположения. Москва : Corpus, 2019. 656 с.
- Ashkenazi O, Dittmar J.** Comics as Historiography. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 2019–2020. Vol. 11. No. 1. URL: http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v11_1/ashkenazi_dittmar (дата звернення 27.09.2020).
- Chute H.** Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *PMLA*. 2008. Vol.123. Issue 2. P. 452–465. DOI:10.1632/pmla.2008.123.2.452.

-
- Chute H.L.** Comics Form and Narrating Lives. *The Modern Language Association of America*. 2011. P. 107–117. DOI: 10.1632/prof.2011.2011.1.107.
- Chute H.** Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge : Harvard UP, 2016. 359 p.
- Chute H.** Why Comics?: From Underground to Everywhere. New York : HarperCollins, 2017. 464 p.
- Creating comics as journalism, memoir and nonfiction / eds. R. Duncan, M.R. Taylor, D.J. Stoddard. London : Taylor & Francis Ltd, 2016. 256 p.
- Documenting Trauma in Comics. Traumatic Pasts, Embodied Histories, and Graphic Reportage. / eds. D. Davies, C. Rifkind. London : Palgrave Macmillan, 2020. 345 p. (Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels).
- González R., Serra M.** Documentary functions: the uses of documents in non-fictional texts. *Visual Studies*. 2020. DOI: 10.1080/1472586X.2020.1746195.
- Groensteen T.** The Art of Braiding: A Clarification. *European Comic Art*. 2016. Vol. 9. Issue 1. P. 88–98. DOI:10.3167/eca.2016.090105/.
- Hughes S.** How a TV revolution swept the 2010s. *BBC*. 13 December 2019. URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20191212-how-a-tv-revolution-swept-the-2010s> (дата звернення 27.09.2020).
- Letizia A.J.** Graphic Novels as Pedagogy in Social Studies: How to Draw Citizenship. London : Springer Nature, 2020. 238 p.
- Menn R., Glaser T.** Report on the Conference «Graphic Realities: Comics as Documentary, History, and Journalism», Justus-Liebig-University Giessen. *International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC)*. February 22–23, 2018. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/339> (дата звернення 27.09.2020).
- Mickwitz N.** Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age. New York : Palgrave Macmillan, 2016. 187 p.
- Mickwitz N.** “True Story”: The Aesthetic Balancing Acts of Documentary Comics. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 2019–2020. Vol. 11. No. 1. URL: http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v11_1/mickwitz/ (дата звернення 27.09.2020).
- Panel Discussion on Graphic Nonfiction. 2016. October 15. URL: <https://www.c-span.org/video/?416423-3/panel-discussion-graphic-nonfiction> (дата звернення 27.09.2020).
- Porach J.** Lyudmila Pavlichenko (1916–1974). The Deadliest Female Sniper in History. URL: <https://www.rejectedprincesses.com/princesses/lyudmila-pavlichenko> (дата звернення 27.09.2020).
- Rall H., Wang Ziyang A., Weber W.** Comics Journalism: Insights into a New Genre. *CONFIA 2nd International Conference on Illustration & Animation*. Porto: Edizro IPCA, 2013. P. 347–365. URL: http://www.confia.ipca.pt/files/confia_2013_proceedings.pdf (дата звернення 27.09.2020).
- Schlichting L., Schmid J. C. P.** Graphic Realities: Comics as Documentary, History, and Journalism. *ImageText*. 2019–2020. Vol. 11. No. 1. URL: http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v11_1/graphic_realities_introduction/ (дата звернення 27.09.2020).
- Schmid J. C. P.** Bilder des Grauens. Zur Darstellung von Krieg und Gewalt im intermedialen Verhältnis von Comic und Fotografie. *CFP: Closure: Kieler e-Journal für Comicforschung*. 2015. Vol. 2. P. 67–89.
- Syeda A., Heeba D.** Innovating the Narrative: A study into the emerging genre of Graphic Journalism. *International Journal of Research in Social Sciences*. 2018. Vol. 8. Issue 11. P. 527–545.
- Vanderbeke D.** Graphic Grief. *Narrating Loss: Representations of Mourning, Nostalgia and Melancholia in Contemporary Anglophone Fictions*. Eds. B. Glaser und B. Puschmann-Nalenz. Trier : Wissenschaftlicher Verlag, 2014. P. 309–326. URL: https://www.researchgate.net/publication/332834840_Dirk_Vanderbeke_-_Graphic_Grief (дата звернення 27.09.2020).
- Weber W., & Rall H.-M.** Authenticity in comics journalism Visual strategies for reporting facts. *Journal of Graphic Novels and Comic*. 2017. Vol. 8. Issue 4. P. 376–397. DOI: 10.1080/21504857.2017.1299020.
-