

Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет
«Дніпровська політехніка»
Навчально-науковий інститут гуманітарних і соціальних наук
Кафедра філології та мовної комунікації

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеня магістра

студентки ЕРЕН Валерії Федорівни

академічної групи 035м-24з-1

спеціальності 035 Філологія

на тему: «Наративна організація прози про війну (на матеріалі текстів Марії Міняйло «24.02» та Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія»)»

Керівники	Прізвище, ініціали	Оцінка за шкалою		Підпис
		рейтинг овою	інституційною	
кваліфікаційної роботи:	канд. філол. наук, доц. РОМАС Л. М.			
розділів:	канд. філол. наук, доц. РОМАС Л. М.			
Рецензент	канд. філол. наук, доц. МАЙБОРОДА Н.Г.			

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота: 83 сторінок, 79 джерел.

Об'єкт дослідження: повість М. Міняйло «24.02» та щоденник Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія».

Мета дослідження: з'ясувати специфіку воєнної прози через призму наратологічного аспекту в повісті М. Міняйло «24.02» та щоденнику Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія».

Одержані висновки та їх новизна полягає в тому, що на сьогодні не існує літературознавчих досліджень творів М. Міняйло «24.02» та Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія» в наративному аспекті.

Результати дослідження можуть бути використані для подальшого аналізу наративної організації загалом та у творчому доробку Н. Сухорукової та М. Міняйло зокрема.

Ключові слова: наратив, наратор, воєнна література, Надія Сухорукова, Марія Міняйло.

RESUME

The graduation research of second level student Eren Valerii (Dnipro University of Technology, Institute of Human and Social Sciences). Theme of the work «Narrative organization of prose about the war (based on the texts of Maria Minyailo «24.02» and Nadiya Sukhorukova «Mariupol. Hope»»).

The work uses narrative and military discourses. The work consists of an introduction, two parts, conclusions, and bibliography.

Work will be interesting for students philologists, teachers of Ukrainian literature in school.

Bibliography consist of 79 sources.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНИХ НАРАТОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	9
1.1. Наратив як багатовимірна семантична система.....	10
1.2. Наукові концепції та підходи до аналізу художніх творів про війну..	22
РОЗДІЛ II. НАРАТИВИ ВОЄННОГО ДОСВІДУ: ПРАГНЕННЯ ФІКСАЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ	34
2.1. Щоденник Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія» як модель репрезентації досвіду.....	36
2.2. Повість Марії Міняйло «24.02» – зразок его-тексту.....	55
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77

ВСТУП

З початком повномасштабної російсько-української війни нових вимірів набувають дослідження сучасного українського літературного процесу, зокрема студії, спрямовані на аналіз наративної організації художніх та документально-художніх текстів. В умовах воєнних випробувань література постає не лише засобом фіксації подій, а й важливою формою осмислення індивідуального та колективного травматичного досвіду, механізмом збереження національної пам'яті й утвердження української ідентичності. Значущості набувають твори, що репрезентують реалії війни через особистісний вимір – індивідуальні історії, жіночий досвід, щоденникові записи та безпосередні свідчення очевидців, які забезпечують високий рівень достовірності та емоційної насиченості художнього наративу.

У сучасному літературознавстві значну увагу приділяють вивченню наративної організації твору. Аналіз наративу художніх текстів та осмислення теоретичних засад наратології представлено у таких працях, як: «Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології» Л. Мацевко-Бекерської [29], «Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору» Л. Мацевко-Бекерської [27]; «Нариси з наратології» І. Папуші [37], «Авторське експериментаторство в англomовній прозі XX століття» І. Бехти [1] тощо. Завдяки їхнім дослідженням здійснено глибше осмислення наративних структур у творах українських прозаїків. «Дослідники намагаються окреслити конститутивні ознаки терміну «наратив», виділяючи домінантні складники, бо саме від манери ведення оповіді, викладу матеріалу в індивідуально-авторському міфі залежить рецепція тексту читачем» [25].

Теоретичне підґрунтя та методологічні принципи даного дослідження сформовані на базі праць Тамари Гундорової [12] та Ярослава Поліщука [39], у яких представлено концептуальні засади аналізу літературного тексту, його культурно-семіотичного виміру та динаміки розвитку сучасного українського літературного дискурсу. Дослідження, котрі зосереджуються на вивченні

актуальних тенденцій національного літературного процесу та специфіки воєнної прози, представлені студії Яніни Кулінської [23, 24], Оксани Пухонської [40] та Марини Рябченко [48].

Окрему групу використаних джерел становлять праці, присвячені аналізу мілітарної літератури та її змістово-сміслових особливостей, серед яких дослідження Ніни Герасименко [9], Олега Коцарева [21], Ганни Улюри [59], Людмили Ромас [45], Валентини Біляцької [6], Олега Рарицького [43].

Зазначені автори висвітлюють питання формування нового дискурсу воєнного досвіду в українській літературі, окреслюють ключові аспекти інтерпретації текстів про війну, а також аналізують естетичні, жанрові та комунікативні параметри відповідних творів.

Надія Сухорукова – маріупольська журналістка, яка під час блокади міста Маріуполь вела щоденник у соціальних мережах, фіксуючи події та власні переживання. Фрагменти її записів прозвучали у виступі міністра закордонних справ Латвії Едгара Рінкевича в Європарламенті, а також на благодійному вечорі на підтримку України у Великій Британії, де їх читала британська акторка Грета Белламасіна. За мотивами щоденника литовський режисер Андрюс Саулюс (Вільнюський драматичний театр) створив театральну постановку. Уривки з тексту Сухорукової публікувалися на міжнародних медіаплатформах і в провідних виданнях світу, серед яких «Open Democracy» (Велика Британія), «Voice of America» і «The New York Times» (США), «Українська правда» (Україна), «Frankfurter Allgemeine Zeitung» і «Bild-Zeitung» (Німеччина), «Freefils» (Шотландія) та інші [55]. Сухорукова Надія все життя прожила в Маріуполі. Протягом останніх двадцяти років вона працювала в журналістиці, зокрема до початку війни вела авторську телепрограму «Вулиця нашої мрії», присвячену історії та життю міста. Хоч авторка вважає себе насамперед телевізійною журналісткою, її письмові тексти вирізняються глибиною та відвертістю, систематично фіксуючи реалії та трагедії Маріуполя під час війни. Варто відзначити, що до цього періоду Н. Сухорукова не займалася художньою

діяльністю, і її щоденникові записи є першим масштабним проявом письмової рефлексії над колективним і персональним досвідом окупації.

Дослідженню творчості Надії Сухорукової присвячено низку сучасних наукових праць, у яких увага зосереджена переважно на фактологічному та суспільному вимірах її письма. Зокрема, у роботах О. Янцелевич «Особистий досвід міграції українок під час російсько-української війни (щоденники О. Карі «Життя посеред життя», Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія» і Т. Белімової «Біженка»)» [67] як приклад літературної фіксації досвіду війни та вимушеного переселення; В. Стригуна «Жіночий погляд на війну в українській публіцистиці» [53] як призму суспільної ролі авторського свідчення, підкреслюючи його значення для формування національної пам'яті; С. Середа у «Репрезентація образу жінки-воїтельки засобами культурно-просвітницької діяльності» [50] як трансформацію стереотипного образу жінки-берегині в образ жінки-воїтельки.

Марія Міняйло – письменниця, член спілки письменників України. До її професійного доробку входять: «Зникла безвісті» (2023), «Діти Града» (2019), «Історії старого міста» (2017), «Діалоги з дияволом» (2016), «Чотири відтінки щастя» (2015). Авторка активно підтримує українських воїнів, організовуючи регулярні благодійні збори. Зокрема, ініціювала проєкт «Книга за донат», метою якого є збір коштів на потреби Збройних сил України. Один із таких зборів – 65 000 грн на ремонт автомобіля для роти ударних БПЛА 82-ї десантно-штурмової бригади, яка героїчно боронить Донеччину. Письменниця закликає долучатися до допомоги, пропонуючи всім, хто зробить внесок від 300 грн, примірник своєї книги «24.02» у подарунок. Книга М. Міняйло «24.02» набула міжнародного визнання: її англійський переклад було представлено на The London Book Fair, що сприяло популяризації української літератури за кордоном.

У власних висловлюваннях письменниця підкреслює важливість усвідомленого читання та впливу літератури на духовний розвиток людини: «Книги, як взуття. Неважливо, якою літературою ви захоплюєтеся, так само і

який дизайн взуття обираєте. Пам'ятайте лише головне: взуття не повинно деформувати ноги, а книги – мозок» [35].

Наукові розвідки повісті М. Міняйло «24.02» та її окремі структурні компоненти згадуються у статтях С. Яо «Основні тенденції розвитку масової літератури в Україні у воєнний час» [68], Д. Дроздовського «Дискурс опору в сучасній українській прозі: сатира й антиколоніальні мотиви в повісті «Вкрадена весна» М. Міняйло» [16], Д. Дроздовського «Агресивна інфантильність «кацапської душі» в повісті «Вкрадена весна» Марії Міняйло» [15].

Актуальність теми дослідження визначається тим, що попри наявність окремих праць, присвячених творчості Надії Сухорукової та Марії Міняйло, їхні наративи досі не отримали всебічного літературознавчого аналізу. У сучасному науковому дискурсі увагу зосереджено переважно на їхній здатності фіксувати досвід війни, а також на соціокультурному та тематичному аспектах. Натомість наративна структура, моделі саморепрезентації авторок, специфіка вибудови хронотопу й природа документальної оповіді залишаються недостатньо вивченими, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що творчість Н. Сухорукової та М. Міняйло вперше розглядається з позицій комплексного аналізу їхніх наративів: простежується функціонування оповідача, механізми фіксації пережитого досвіду, особливості моделювання часу й простору, а також способи документалізації індивідуальної та колективної пам'яті. Такий підхід дає змогу окреслити специфіку воєнного щоденника як форми художнього свідчення й простору осмислення травматичного досвіду.

Мета роботи – з'ясувати специфіку воєнної прози через призму наратологічного аспекту в повісті М. Міняйло «24.02» та щоденнику Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія».

Мета дослідження передбачає виконання таких завдань:

– здійснити огляд літературознавчих праць та визначити специфіку літератури воєнного часу за допомогою наративу;

- проаналізувати значення наративу в повісті «24.02» та щоденнику Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія», дослідити сюжетну оповідь наратора та його вплив на трактування читачем ...;
- з'ясувати специфіку втілення авторської позиції в названих текстах.

Об'єктом дослідження є повість М. Міняйло «24.02» та щоденник Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія».

Предмет дослідження – наратив у зазначених творах, специфіка воєнної прози.

У дослідженні застосовано комплекс літературознавчих методів, які забезпечують всебічний аналіз текстів Надії Сухорукової та Марії Міняйло. Передусім використано філологічний метод, що дав змогу зосередитися на мовностилістичних особливостях текстів, специфіці оповіді, орієнтованої на достовірну фіксацію пережитого досвіду, та принципах організації наративу. Біографічний метод став важливим для розуміння того, як індивідуальні життєві обставини авторок вплинули на формування їхнього щоденникового письма, систему мотивів і способи репрезентації травматичного досвіду.

Також застосовано історико-культурний метод, що дозволив розглянути тексти у ширшому контексті повномасштабного вторгнення, осмислити їх як культурні документи часу та як форми витворення колективної пам'яті. Психоаналітичний метод допоміг простежити терапевтичну функцію щоденникового письма, механізми опрацювання травми, саморефлексію та способи емоційної саморегуляції, що проявляються в нотатках.

Апробація результатів дослідження. Найважливіші здобутки роботи викладено в усній доповіді на Всеукраїнській науково-практичній конференції «ОБРАЗНЕ СЛОВО ПРИДНІПРОВ'Я» із темою «Наративна організація прози про війну (на матеріалі текстів Марії Міняйло «24.02» та Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія»)» та в публікації матеріалів Всеукраїнської наукової конференції «УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ» із темою «Типи нарації у тексті Надії Сухорукової» «Маріуполь. Надія» [17].

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНИХ НАРАТОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У сучасному літературознавстві особливої ваги набуває вивчення мілітарної прози як специфічного сегмента художнього дискурсу, що формується під впливом актуальних історичних потрясінь та трансформацій колективного досвіду. У новітніх гуманітарних підходах художній текст, що народжується у воєнних обставинах, розглядається не лише як відображення історичної реальності, а як багаторівнева комунікативна конструкція, у якій поєднуються особисте переживання, соціальний досвід, колективна пам'ять і трансмісія травматичних станів.

Мілітарна проза вибудовує власні механізми репрезентації дійсності: вона прагне не стільки до базового транслювання конфлікту, скільки до артикулювання внутрішньої правди людини, змушеної існувати в умовах загрози, руйнування та радикальної нестабільності. У такому контексті особливого значення набуває аналіз наративної організації воєнних текстів – того, як вибудовується оповідна перспектива, якими є типи нараторів, яким чином авторка чи автор моделює часопростір, що постійно змінюється під впливом насильства та невизначеності. Саме наратологічний підхід дає змогу простежити, як у воєнному письмі поєднуються особистісні смисли та широке історичне тло, як формується оповідь, орієнтована на достовірну фіксацію пережитого досвіду, та як внутрішня логіка наративу трансформується під дією екстремальних обставин.

Застосування сучасних інтерпретаційних моделей у вивченні мілітарної прози дозволяє встановити, яким чином художній текст стає простором переосмислення реальності, способом впорядкування хаотичних вражень і водночас інструментом відтворення соціальної пам'яті. У цьому розділі теоретичного дослідження важливим є розгляд загальних принципів функціонування оповіді у творах, що виникають у контексті війни, а також висвітлення тих механізмів, які визначають специфіку їхнього художнього світу

та формують унікальну комунікативну модель взаємодії автора, наратора, тексту, наратора й читача.

1.1. Наратив як багатовимірна семантична система

У сучасній наратології простежується чітка тенденція до переосмислення власної методологічної основи. Якщо раніше дослідники переважно спиралися на класичну модель аналізу, що зводилася до опису формальних елементів оповіді та її структурно-синтаксичної організації, то нині дедалі більше уваги приділяється тому, як саме в тексті вибудовуються й функціонують смисли. Традиційне зосередження на сюжетних компонентах виявилось недостатнім для пояснення складних механізмів художнього осмислення дійсності, особливо коли йдеться про літературу, що фіксує травматичний досвід війни.

У сучасних літературознавчих підходах наратив аналізують як багатовимірну семантичну систему, у якій важливими стають способи організації художнього простору, взаємодія текстових концептів, а також їхній вплив на формування цілісної смислової картини твору. Не менш суттєвою є й прагматична перспектива: науковці досліджують, які комунікативні інтенції закладено у спосіб оповіді [56], як авторська стратегія визначає взаємодію між текстом і читачем та які емоційні, етичні або інтерпретаційні ефекти породжує наратив [5].

Такий методологічний зсув є особливо важливим у студіях воєнної прози, де сама структура оповіді часто стає засобом відтворення досвіду, що виходить за межі звичних наративних моделей. Саме тому сучасна наратологія дедалі частіше звертається до аналізу не формальної побудови сюжету, а тих глибинних смислових і комунікативних механізмів, що визначають унікальність і виразність художнього тексту.

У другій половині ХХ століття дослідницький інтерес до наративів істотно посилюється, що було пов'язано з переосмисленням ролі автора в процесі конструювання історичних подій у тексті. Науковці дедалі частіше зверталися до питання про те, як оповідач формує власну інтерпретацію реальності,

надаючи їй індивідуального смислового забарвлення [18]. У результаті навіть тексти, які покликані відтворювати події минулого максимально об'єктивно, почали розглядатися не як «дзеркальне» відображення фактів, а як упорядковані автором моделі досвіду.

У сучасному літературознавстві спостерігається стійка тенденція до уточнення змістового обсягу та структурних параметрів поняття «нарратив». Дослідники неодноразово намагалися виокремити його конститутивні характеристики, оскільки саме спосіб організації розповіді, добір нарративних прийомів і специфіка подання подієвого матеріалу формують механізми сприйняття тексту реципієнтом. Наратив у цьому контексті постає не лише як послідовність фактів чи подій, а як системно впорядкована структура, що створює основу для інтерпретації художньої дійсності. Ракурс наратора, тип фокалізації, ритм і темпоральна побудова оповіді впливають на формування авторського концептуального простору та визначають особливості рецепції тексту. Саме ці параметри зумовлюють різні рівні смислової насиченості твору та визначають його комунікативні можливості.

У зв'язку з цим аналіз нарративу розглядається як необхідний методологічний інструмент для виявлення логіки побудови художнього світу та специфіки взаємодії між автором, текстом і читачем. «Наратив» – «об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним (кількома) наратором, адресоване одному (кільком) нараторам» [11, с.476]. Наратив включає не тільки тип оповіді (від першої або третьої особи), композиційну структуру, ступінь вигаданості та приховані ідеї та значення. Важливе значення для структури нарративу, особливо в сучасних текстах, мають об'єкт, персонаж і їхній зв'язок з внутрішньотекстовими інстанціями, такими, як наратор, реципієнт і автор-деміург [25, с. 130].

Значно ширше сьогодні інтерпретується поняття «наратологія», яку визначають як «теорію нарративу, покликану досліджувати його специфіку, форму та функціонування, компетенцію, спільні та відмінні ознаки оповідей, моделювання фабул і визначення відповідних типологічних рядів» [1, с. 476]. У

сучасному гуманітарному дискурсі наратологія постає не лише як система аналітичних інструментів для вивчення структурної організації оповіді, а й як міждисциплінарний напрям, що синтезує підходи літературознавства, лінгвістики, філософії, культурології, психології та історіографії. Розширення меж наратологічних досліджень зумовлено усвідомленням того, що наратив функціонує як універсальний механізм конструювання досвіду, смислів та ідентичностей. Відтак об'єктом уваги наратології стають не лише формальні й композиційні параметри тексту, але й когнітивні процеси, що лежать в основі його сприйняття й інтерпретації, а також комунікативні стратегії автора й способи впливу на читача.

Сучасна наратологія враховує множинність типів наративів та їхню здатність функціонувати в різних культурних і соціальних контекстах, що сприяє формуванню комплексного уявлення про закономірності організації художнього та документального письма. У цьому сенсі вона слугує методологічною основою для аналізу наративних практик, які відображають індивідуальний досвід, соціальні процеси або історичні події, зокрема в текстах воєнної тематики.

Щодо взаємозв'язку між наративною теорією та теорією інтерпретації дослідники зазначають, що «існує два головних шляхи характеризувати взаємозв'язок між наративною теорією і теорією інтерпретації» [38, с. 38]. Перший із них передбачає автономний статус наратології, яка «не займається інтерпретацією окремих текстів, а визначає загальні характеристики наративу» [38, с. 38]. Такий підхід корелює з класичною, формальною наратологією, що прагнула описувати універсальні структури оповіді, відсторонені від конкретного змістового наповнення. Автономістська позиція наголошує на можливості існування наративу як моделі, яку можна описати незалежно від авторського задуму, читацького досвіду чи культурного контексту.

Другий шлях, який, за спостереженнями науковців, є значно поширенішим, виходить із визнання того, що «нративна теорія може долучатися до інтерпретації текстів» [38, с. 38]. У контексті цієї широкої парадигми

окреслюються дві різні методологічні позиції. Перша – контекстуалістська – стверджує, що наратологія не лише здатна виконувати інтерпретативну функцію, а й має всі підстави розглядатися як повноцінний інтерпретативний підхід. У цьому випадку аналіз наративних стратегій розглядається як спосіб виявлення світоглядних домінант автора, формування його комунікативної інтенції, реконструкції концептуальної картини світу, репрезентованої текстом. Наратологія в такому розумінні виходить за межі структурного опису і долучається до вивчення семантичних та когнітивних механізмів породження смислів.

Сучасна наратологія поступово виходить за межі класичної структурної моделі та інтегрується в ширші інтерпретативні, когнітивні й культурологічні дослідження. У контексті аналізу текстів про війну, зокрема свідчень очевидців та художньо-документальної прози, такий підхід набуває особливої значущості. Саме тут наратив постає не лише як об'єкт аналізу, а як спосіб репрезентації травматичного досвіду, його осмислення та комунікації, що уможливорює глибше розуміння того, як автор конструює смисловий простір подій і як читач долучається до процесу інтерпретації.

Одним із ключових елементів наративної організації твору виступає образ наратора, що є комплексною категорією сформованою сукупністю текстових характеристик і функціональних ознак. Дослідження «наратора» як одного із основних суб'єктів літературного твору здійснювали такі українські літературознавці, як: Л. Мацевко-Бекерська, М. Легкий, Т. Черкашина, Г. Максименко, С. Сіверська, І. Бехта, К. Коваленко. Зауважимо, що, відповідно до визначення О. Ткачука, наратор – «той, хто розповідає у тексті» [58, с. 83]. Водночас, як підкреслює В. Бут, наратор репрезентує «Я» твору, однак це «Я» майже ніколи не збігається з образом автора-письменника [71, с. 73]. За визначенням В. Шміда, наратор виступає як адресант фіктивної наративної комунікації [79, с. 64]. П. Аббот пропонує розглядати наратора як інструмент, конструкцію, засіб, яким оперує автор [69, с. 63]. І. Бехта, своєю чергою, визначає наратора як «суб'єкта свідомості, який безпосередньо втілений у тексті

і з яким має справу читач» [2, с. 214]. Це визначення акцентує на внутрішній позиції оповідача як смислотворчого центру, через який здійснюється посередництво між художнім світом і реципієнтом. Такий підхід дозволяє розглядати наратора не лише як формальну інстанцію передачі сюжету, а як складну когнітивну конструкцію, що організовує сприйняття фабули, інтерпретує події та моделює специфічний тип читацької взаємодії. Таким чином, наратор відіграє ключову роль у забезпеченні цілісності структури та композиційної організації тексту, виступаючи посередником між авторською концепцією і читачем та координуючи смисловий і часово-просторовий розвиток оповіді.

Здатність наратора вести сюжетну оповідь та впливати на зміну жанру роману є одним із ключових завдань, які він виконує. Наратор може «членувати матерію тексту на самостійні смислотворчі фрагменти, а також максимально конденсувати загальне значення твору» [29, с. 49]. Це дозволяє йому створювати відмінні жанрові переходи та змінювати атмосферу та стиль оповіді. Крім того, наратору, який відтворюється в тексті, властива здатність озвучувати думки та почуття персонажів, зближуючи їх з читачем та роблячи його більш доступним та ідентифікованим. Це дозволяє наратору мати власний погляд на події, що розгортаються в тексті, та розширює його можливості у формуванні художнього зображення. Відповідно до В. Шміда, «наратора сприймають читачі не лише як абстрактну функцію, але й як суб'єкт, обдарований антропоморфними рисами мислення і мови» [79, с. 38].

На початку 1970-х років Дж. Принс [78] запропонував теоретичне обґрунтування категорії наратора та виділив його основні функції в структурі наративу. Важливим аспектом цього підходу є усвідомлення того, що присутність наратора у тексті досить складно окреслити, оскільки він проявляється в різних текстових фрагментах і не завжди постає явно. Кожний наратив передбачає наявність щонайменше одного наратора, який звертається до внутрішнього адресата (наратора).

Нарататор або фіктивний читач є адресатом фіктивного наратора, тобто інстанцією, до якої спрямована розповідь у структурі тексту. Як зауважує дослідник, назва «фіктивний читач» носить умовний характер, що пояснюється не тим, що ця інстанція часто постає як слухач, а тим, що вона завжди існує лише як концептуальний образ адресата [29, с. 54]. Нарататор виконує важливу когнітивну функцію, оскільки сприймає інформацію, яку подає наратор, і водночас створює можливість для читача двічі зрозуміти смислову структуру твору: спершу через призму наратора, а потім – через його взаємодію з нарататором.

Уявний адресат наратора може існувати як у площині художнього тексту, виступаючи у ролі персонажа, так і поза ним, виконуючи функцію читача. Риторичні звертання наратора до цього внутрішнього адресата, за Ж. Женеттом, реалізують його комунікативну функцію, створюючи ефект прямої взаємодії з оповідачем. У випадку, коли через такі звертання автор надає читачеві доступ до власного творчого процесу, демонструє стратегічні наміри щодо побудови сюжету або організації наративного простору, активується так звана режисерська функція наратора. Обидві функції спонукають реципієнта усвідомлювати специфіку художньої оповіді, її літературність та певну фікційність створеного світу. Завдяки цьому читач отримує можливість спостерігати подвійний часовий шар: хронологію подій у сюжеті та часову перспективу нарації, що підкреслює мета-структурну організацію тексту та його внутрішньо-комунікативну динаміку.

Наратором може бути як автор, так і герої твору, оскільки й сам текст може відтворюватись різними суб'єктами. Л. Мацевко-Бекерська стверджує, що наявність розповіді чи оповіді у тексті передбачає присутність голосу Іншого, який має більше знань, сприймає більше і розуміє більше, ніж сам читач. Цей голос сприймається як вияв авторської волі [29, с. 37].

Таким чином, включення нарататора в наративну систему підкреслює багатовимірність структури тексту та складність комунікативних зв'язків між автором, текстом і читачем. Це дозволяє не лише відтворювати події та сюжетні

лінії, а й забезпечує додатковий рівень інтерпретації, через який розкриваються смисли твору, а читач має змогу глибше зрозуміти авторську концепцію та способи організації художнього простору.

Обов'язковою складовою діяльності наратора є реалізація наративної функції, яку Д. Косте визначає як репрезентативну [73, с. 165–166]. Зміст цієї функції полягає у відтворенні подієвого світу твору та впорядкуванні його для читача. Водночас репрезентативна функція невіддільно пов'язана з контролювальною, адже наратор визначає спосіб організації тексту, регулює подання інформації й здійснює відбір мовлення персонажів, зокрема через цитування чи інтерпретацію їхніх висловлювань.

Хоча наратор не є конкретною особистістю, а радше абстракцією, він виконує специфічну місію – структурує художній простір і задає рамки для сприйняття наративу. Саме завдяки ньому текст набуває внутрішньої логіки, послідовності й семантичної узгодженості, що забезпечує можливість комунікації між автором і читачем.

Комунікативна взаємодія наратора з реципієнтом часто набуває форми своєрідної «гри», коли читача залучають до інтерпретаційного процесу, пропонуючи йому простір для співтворення сенсів. Як зазначає дослідниця, така стратегія є способом узгодити авторську всезнаність із прагненням читача до присвоєння досвіду, репрезентованого в тексті [28, с. 64]. Таким чином, наратор постає посередником між авторською інтенцією та читацьким сприйняттям, забезпечуючи цілісну побудову художнього дискурсу.

Не заперечуючи авторський голос у творі, українське літературознавство шукає спільні для автора та наратора сфери. Н. Римар описує потенційні розбіжності між автором і оповідачем: «з одного боку, наратор може не мати нічого спільного з автором, бути просто ним вигаданий; з іншого – бути безпосереднім відображенням авторських позицій, його думок, ідей» [44 с. 208]. За Л. Мацевко-Бекерською, духовність наратора, яку вкладає в нього автор, є важливим аспектом інтенцій. Наратор – «вторинна моделююча система» [27, с. 53], що означає, що він створений згідно з певними канонами та

правилами і розглядається як самостійний організм з власними переконаннями, які впливають на сприйняття тексту читачем. Тобто, наратор як персона, яку моделює автор, яку конструює автор-скриптор, присутньо впливає на художній світ наратованого ним тексту.

За В. Шмідом, наратор і його взаємодія з дієгезисом поділяється на дієгетичний і недієгетичний типи. Отже, дієгетичний наратор – це той, хто розповідає про себе як про персонажа в дієгезисі. Такий наратор діє в двох планах – як суб'єкт в оповіді та як об'єкт у самій історії. Недієгетичний наратор, навпаки, розповідає не про себе як фігуру дієгезису, а лише про інших персонажів [79, с. 81].

У класифікації Ж. Женетта поняття типології наративів вибудовується передусім на основі ступеня залученості наратора до подій, що становлять зміст історії. Науковець виокремлює два фундаментальні різновиди: гетеродієгетичний наратив, у межах якого оповідач не є учасником змальованих подій і залишається поза межами дієгезису, та гомодієгетичний наратив, де оповідач фігурує як персонаж у власній розповіді [76, с. 420]. Щодо концепції другого типу, як уточнює Женетт, наратор «може бути або центральною фігурою, або глядачем» [76, с. 420]. Якщо оповідач водночас виступає головним героєм, який описує власний досвід, такий різновид отримує назву автодієгетичного. Окрім ступеня участі наратора в історії, Женетт пропонує враховувати й рівневу організацію оповіді. З цього погляду розрізняють екстрадієгетичний рівень, на якому формується основна рамка розповіді, та інтрадієгетичний, що охоплює наративи, вкладені в інші історії або представлені в межах вторинної розповідної інстанції. Така багаторівнева структура дає змогу простежити, як створюється ефект опосередкованості або, навпаки, максимальної наближеності до досвіду персонажа. Ця чотиричленна класифікація поєднує обидва підходи:

«1) екстрадієгетичний – гетеродієгетичний – наратор першого ступеня, який розказує історію, у якій він відсутній;

2) екстрадієгетичний – гомодієгетичний – наратор першого ступеня, який розказує власну історію;

3) інтрадієгетичний – гетеродієгетичний – наратор другого ступеня, який розказує історію, у якій, як правило, відсутній;

4) інтрадієгетичний – гомодієгетичний – наратор другого ступеня, який розказує власну історію» [76, с. 421].

Розглядаючи вплив різних аспектів викладу на зображення ситуації «жінка – чоловік», варто звернути увагу на думку Л. Мацевко-Бекерської. Вона стверджує, що гетеродієгетичний наратор демонструє різні підходи залежно від контексту: «може максимально суб'єктивувати саму презентацію історії і постійно нагадувати читачеві про власну позицію щодо зображуваного, або намагається підкреслити лише знання про подію чи її фрагменти, але право оцінки та акцентування смислових стрижнів віддає читачеві» [27, с. 55].

Також В. Шмід звертає увагу на те, яка фізична природа оповідача: антропоморфний та неантропоморфний. «Проблематику особистості наратора слід відрізнити від проблематики його антропоморфності. Розповідна інстанція може бути особистісною, але водночас не бути людиною. Цей випадок є, коли оповідання ведеться всезнаючим і всюдисущим наратором, коли воно виходить за межі певної просторової та тимчасової точки зору, обмеженої можливостями одиничної людини» [15, с. 40].

«Завданням наратора є здатність асимілювати авторську інтенцію в читацьку, стати центром порозуміння у класичній опозиційній структурі між адресатом і реципієнтом» [27, с. 52]. Загалом, наратор у тексті зазвичай має домінуючу роль, бо він об'єднує різні точки зору та є центральною фігурою, навколо якої розгортається оповідь. Наратор виступає як маркер, який визначає концепцію твору для читача та встановлює межі художнього простору.

За способом зображення В. Шмід виокремлює експліцитного та імпліцитного наратора. «Експліцитне зображення ґрунтується на самопрезентації наратора. Наратор може називати своє ім'я, описувати себе як «я», що розповідає, оповідати історію свого життя, викладати спосіб свого

мислення. Експліцитне зображення, проте, необов'язково виявляється у докладній самопрезентації. Вже саме вживання займенників і форм дієслова першої особи є самозображенням, хоча й редукованим. Якщо експліцитне зображення є факультативним прийомом, імпліцитне має фундаментальний, обов'язковий характер» [79, с. 38].

У структурі будь-якого художнього твору функціонує особлива семіотична система, яку прийнято окреслювати як наративний код. У цьому контексті суттєвим є уточнення, запропоноване Р. Бартом, який трактує код як «простір цитатій, обсяг усіх можливих «голосів», які зображено в тексті» [70, с. 297]. Отже, йдеться не лише про формальні сигнали, що організують оповідь, а й про сукупність потенційних смислів, які текст здатен актуалізувати у свідомості реципієнта.

Оскільки кожен адресант наративу використовує власні способи репрезентації досвіду, наративний код можна розглядати як своєрідну систему очікувань, що формує рамки інтерпретації. Автор, взаємодіючи з комплексом глибинних комунікативних стратегій, застосовує специфічні смислові механізми та мовні прийоми для опосередкованої передачі емоцій, ідей та інтенцій читачеві, попри часову й просторову дистанцію між ними. Саме ці знаково-смислові структури сприяють творенню художньої атмосфери, визначають емоційно-образний тон твору та моделюють спосіб його прочитання. Як зауважує Барт, семіотична організація тексту дає змогу читачеві не лише декодувати сюжет, але й інтерпретувати приховані смислові нашарування [70, с. 23]. Важливо й те, що один твір може містити кілька різноспрямованих наративних кодів. У процесі рецепції вони співіснують, взаємодіють і конкурують між собою, а читач – спираючись на власний досвід, світоглядні установки та інтерпретаційні навички – вибудовує з них домінантну смислову конфігурацію.

Варто зазначити, що одну з актуальних тенденцій у сучасному трактуванні постаті автора, а точніше його ролі в тексті, становить прагнення розглядати автора як суб'єкта з виразною активною позицією, що реалізується передусім через його творчу, смислотворчу діяльність [56]. У цьому підході акцент

робиться не лише на авторській присутності, а й на специфічних механізмах, завдяки яким автор конструє текстуальну реальність. Така інтерпретація суттєво відрізняється від концепцій, які пропонують уявлення про всевладність або абсолютність авторської інтенції. Натомість вона підкреслює радше функціональний аспект авторства, зокрема наголошує на тому, яку конкретну роль виконує автор у процесах вироблення та організації дискурсу. У результаті автор постає не як всемогутній деміург, а як один із ключових елементів комунікативної системи тексту, відповідальний за формування певних смислових і структурних орієнтирів, що спрямовують інтерпретацію читача.

Наративну модель як своєрідний тип дискурсу досліджували Й. Брокмейєр і Р. Харре: «Наративи є водночас моделями світу й моделями власного «я». За посередництвом історій ми конструємо себе як частину нашого світу» [72, с. 33]. В. Шмід, досліджуючи поняття наративна модель, встановлює дефініцію наративної моделі як сукупність моделей описаних комунікативних рівнів [79, с. 24].

Наративна структура твору включає ієрархічно впорядковані «голоси», серед яких основним є голос оповідача. Голос героя залежить від голосу автора, може відрізнитися від нього або мати інші ідеали. Іноді голоси героя і автора можуть збігатися або накладатися один на одного, тоді оповідну функцію бере на себе герой, свідомість якого зливається з авторським баченням [25, с. 132]. Від голосу наратора залежить рецепція тексту безпосередньо читачем.

Наративна організація – це спосіб, яким структуровано і організовано події, сюжет і розповідь в літературному творі. Вона включає методи розповіді, розташування сцен та епізодів, використання флешбеків, зміну перспективи та інші техніки, які впливають на послідовність подання матеріалу та розвиток сюжету. Наративна організація може бути лінійною, нелінійною, фрагментарною або відтворювати історію через різні перспективи або хронологічні складові. Її мета полягає в тому, щоб створити певну структуру, яка допомагає розкрити сюжет і передати ідеї автора читачеві.

Залежно від хронологічного співвідношення між актом оповіді та наратованими подіями розрізняють кілька типів нарації. Апостеріорна нарація характеризується тим, що акт оповідування відбувається після описуваних подій, тобто наратор звертається до минулого досвіду; цей тип є домінантним у класичному, або традиційному, наративі. Попередня (предиктивна) нарація, навпаки, передує наратованим подіям у часовій послідовності й реалізує прогностичну або пророчо-аналітичну функцію оповіді. Симультанна нарація передбачає синхронність оповіді та дії, коли опис подій відбувається водночас із їхнім розгортанням; у такому випадку наратор постає як безпосередній спостерігач. Включена нарація репрезентує оповідь, розміщену між двома часовими моментами основної дії, і найчастіше реалізується в епістолярних або щоденникових формах письма, де акт розповіді інтегрований у сам подієвий простір [58, с. 85].

Під час прочитання твору реципієнт підсвідомо обирає найближчий до його світогляду кут зору на події та персонажей. У розвідці М. Павичич стверджує, що якщо фокалізація пов'язана з одним із героїв, які є частиною фабули, то цей персонаж матиме технічну перевагу над іншими персонажами, оскільки читач бачить події з його точки зору, а не з інших [36, с. 148].

Д. Герман називає фокалізацію одним зі складників «наративно організованої системи для мислення» [77, с. 311]. Дослідник вважає, що фокалізація, яка є одним з елементів наративу, – це важливий стимулятор думки. Він описує концепцію «поширеної фокалізації», яка полягає в частій зміні точок зору у тексті. За його тлумаченням, фокалізація створює мережу різних перспектив, між якими «подорожує» читач [77, с. 112].

Фокалізація є результатом взаємодії фокалізатора (персонажа, на якому зосереджено увагу в конкретному фрагменті) і того, що фокалізується (подій або об'єктів). Це проявляється у відмінності (або її відсутності) між тим, що бачить фокалізатор, і тим, про що розповідає наратор. Взаємозв'язок між цими трьома елементами (фокалізатор, те, що фокалізується, і наратор) визначає природу фокалізації [75]. Ж. Женетт відрізняє фокалізацію і наратора. Він вважає, що

нараторологічні студії слід поділити на дві категорії: «голос», який охоплює дослідження автора, і «стиль», який охоплює регулювання наративної інформації. «Хто бачить?» і «Хто говорить?» – це два основні питання, які ставить Ж. Женетт [76]. Таке розмежування мало означати, що статус автора не впливає на точку зору. З іншого боку, емпіричні дослідження показують, що статус наратора має бути врахований під час аналізу точки зору. Отже, без наратора фокалізація неможлива.

1.2. Наукові концепції та підходи до аналізу художніх творів про війну

Російсько-українська війна, що розпочалася 2014 року й набула повномасштабного характеру після 24 лютого 2022 року, стала вагомим імпульсом для формування й активного розвитку сучасної української антивоєнної прози. Саме ця література фіксує війну як феномен радикально абсурдної та травматичної реальності, у якій концентруються досвіди болю, втрати, страху, руйнування та постійної загрози смерті. Воєнні події останнього десятиліття спричинили появу значної кількості текстів різної жанрової природи, що репрезентують як безпосередній досвід участі в бойових діях, так і життя цивільних у прифронтових і окупованих регіонах.

У період повномасштабної російської агресії українське суспільство пережило глибокий цивілізаційний та ідентифікаційний злам. Події війни стали каталізатором масового усвідомлення власної суб'єктності, що виявилось не лише на рівні державних інституцій, а й у колективній свідомості громадян. Українці, які десятиліттями існували в умовах постколоніального впливу, у вирішальний момент продемонстрували цілісність, зрілість та готовність до самостійного історичного вибору. Це виявило, що населення України є не випадковим конгломератом регіональних ідентичностей, а сформованою політичною та культурною нацією, здатною до опору та тривалої боротьби.

Дослідниця О. Сидоренко впевнена, що повномасштабне вторгнення росії на територію України 24 лютого 2022 року спричинило певне «оніміння літературної та культурної еліти в цілому» [52, с. 93]. Утім, цей стан не набув

зтяжного характеру: вже протягом перших місяців війни письменники активно шукали адекватні новим реаліям способи фіксації, вербалізації та рефлексії травматичного досвіду українського суспільства. Вони прагнули не лише документувати події, але й транслювати особисті та колективні переживання, формуючи нові художні наративи, що відображають специфіку війни, її психологічні та соціокультурні наслідки, а також механізми опору та виживання. Такий підхід сприяв розвитку сучасної мілітарної прози як окремого жанрового феномена та підкреслював її роль у конструюванні колективної пам'яті та національної ідентичності.

Сучасний український літературний процес дедалі інтенсивніше реагує на воєнні події, фіксує їх не лише як історичний факт, а й як культурну ситуацію, що визначає духовні орієнтири суспільства. Потреба у збереженні правдивої оповіді про війну підкреслюється не лише науковцями чи письменниками, а й тими, хто безпосередньо формує оборонний дискурс держави.

У цьому контексті позиція Головнокомандувача Збройних сил України Валерія Залужного, який акцентував увагу на ключовій ролі сучасної мілітарної літератури, є актуальною. У передмові до антології «Воєнний стан» він наголосив на значущості, ролі і сутності новітньої мілітарної літератури, її виховній та ідеологічній функції: «2022-й рік уже став історією. Ця цифра назавжди закарбована в нашій пам'яті... Важливо, щоб правдива історія цього року не загубилася. Щоб вона звучала у світі українським голосом, щоб вона збереглася у видатних творах для майбутніх поколінь. Бо правда – це один із найточніших різновидів зброї. Тому хочу подякувати українським письменникам та письменницям за те, що тримають культурний фронт, доказом чого слугує ця антологія» [26, с. 7].

Швидкість реагування письменників на травматичний досвід війни зумовлена, передусім, сприятливими технічними та інформаційними умовами сучасності. Значна частина текстів створювалася, поширювалася та ставала доступною широкому загалу саме в електронному форматі завдяки соціальним мережам, інформаційним порталам, книжковим видавництвам, а також

особистим блогам авторів. Ця цифрова доступність сприяла оперативному документуванню подій та формуванню колективного нарративу війни.

Водночас мілітарна проза органічно інтегрується у загальні тенденції розвитку сучасного літературного процесу, оскільки активно долучається до осмислення і переосмислення історичного та соціокультурного досвіду українського суспільства. Вона продовжує роботу з критики колоніальної, тоталітарної, постколоніальної та посттоталітарної спадщини, розпочату ще в 1980-х роках, водночас адаптуючи її до специфіки сучасної війни та сучасних нарративних практик [52, с. 198].

Протиставлення себе росіянам, які тривалий час позиціонували Україну як «молодшого брата», набуло екзистенційного характеру: виявилася принципова відмінність у світоглядних засадах, культурно-історичному досвіді, ціннісних орієнтирах та моделі соціальної поведінки. Саме героїчний пафос, що проявився у готовності боронити власний дім, свободу й гідність, переріс у масовий рух національного спротиву та громадянської солідарності. Своєю чергою, це призвело й до активної реакції художнього слова: український літературний процес збагатився масштабним пластом творів воєнної тематики, які фіксують нові травматичні досвіди, репрезентують сучасні форми героїзму та документують реалії й наслідки російсько-української війни, що триває й сьогодні.

У ці роки було опубліковано велику кількість художніх і документальних творів, присвячених операції АТО/ООС, бойовим діям на сході України, наслідкам повномасштабного вторгнення, проблемам вимушеної міграції та життю під окупацією. Такі тексти не лише фіксують індивідуальні свідчення про війну, але й формують колективний досвід осмислення травми, сприяючи появі нових підходів до відтворення екстремальної реальності в літературі. Відтак антивоєнна проза цього періоду постає як важливий культурний та історіографічний ресурс, що дозволяє осмислювати війну не лише як політичний чи соціальний процес, а й як глибоко особистий екзистенційний досвід.

Російська імперська політика щодо України протягом тривалого історичного періоду реалізовувалася переважно у прихованих, латентних формах, маскуючись під риторику «братерства», «спільності інтересів» та «цивілізаційної опіки». За декларативною доброзичливістю приховувалися системні практики асиміляції, репресій та обмеження прав, що поступово підривали внутрішні механізми формування української державницької свідомості. Саме ці процеси стали підґрунтям того, що Д. Донцов окреслював як «модерне москвофільство», яке, формуючись упродовж ХІХ ст., значною мірою сповільнювало становлення модерної української нації [14, с. 21].

Є. Гуцало у праці «Ментальність орди» (1996) подав низку промовистих висловлювань російських військових діячів, що ілюструють характер імперської експансії та джерела матеріального збагачення росії. Подібна ідеологія «неситості» – прагнення загарбання та привласнення – вкорінена в російській політичній культурі, на чому наголошують і сучасні дослідники [13, с. 232]. Саме ця ментальна установка, спрямована на зовнішню експансію й легітимацію насильства, актуалізувалася і в теперішній російсько-українській війні, демонструючи безперервність імперських практик.

Поняття «воєнна проза» є досить широким і зазвичай охоплює різноманітні художні та документальні тексти, що репрезентують бойові дії та події, безпосередньо з ними пов'язані. Серед таких творів доцільно виділити комбатантську прозу (від фр. *combattant* – воїн, боєць), автори якої є безпосередніми учасниками бойових дій, що перебувають на фронті або знаходяться у військовому резерві після демобілізації. Цим наративам властиві автобіографічний характер, фактологічна достовірність та можливе включення елементів документального або мемуарного письма. Незалежно від жанрової приналежності – художньої чи документальної – такі твори обов'язково фокусуються на відтворенні особистого досвіду війни та переживань автора [48].

Серед останніх наукових праць, присвячених осмисленню сучасної української воєнної прози, помітне місце займають дослідження М. Рябченко, які пропонують актуальний підхід до систематизації цього літературного явища.

Зокрема, у праці «Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості» [48] авторка пропонує класифікаційний поділ відповідних текстів, розглядаючи їх крізь призму автобіографічної та документальної зумовленості. Згідно з цією концепцією воєнна проза нинішнього часу визначається як сукупність его-документів (щоденникові записи, мемуарна спадщина) та его-текстів (автобіографічно орієнтована художня проза й есеїстичні форми), що підкреслює зв'язок між індивідуальним досвідом та його наративним відображенням.

Літературна критикиня Марина Рябченко у власних наукових розвідках ставить за мету чітко окреслити відмінності між лейтенантською прозою другої половини ХХ століття та сучасною комбатантською та ветеранською літературою, що сформувалася у відповідь на події російсько-української війни. Дослідниця здійснює систематизацію значного корпусу різножанрових текстів, присвячених сучасним воєнним діям на Сході України, аналізуючи специфіку їхнього змістового наповнення та художнього оформлення. Особлива увага приділяється виявленню провідних наративних стратегій і дискурсивних моделей, які використовують автори – як безпосередні учасники бойових дій, так і свідки воєнного досвіду. У працях Рябченко увиразнено мелодраматичний, гумористичний, автобіографічний та документальний компоненти, що зумовлюють поліфонічність і жанрову варіативність сучасної воєнної прози.

Сучасні українські письменники, долучаючись до репрезентації та осмислення мілітарного дискурсу в національній прозі, актуалізують не лише потребу у фіксації воєнного досвіду чи документуванні злочинів, спрямованих проти людської гідності, національної ідентичності та державності України. Їхня творча стратегія значною мірою виходить за межі функції свідчення, охоплюючи прагнення до формування інтелектуального, культурного й комунікативного опору, який постає як складник широкої суспільної мобілізації та розвитку усвідомленого громадянського суб'єктного мислення. Таким чином, художній текст стає одним із інструментів продукування та поширення альтернативного інформаційного поля, що протистоїть ворожим пропагандистським наративам,

маніпулятивним інтерпретаціям історії та цілеспрямованому руйнуванню символічного простору української культури.

Сучасні мілітарні тексти формують особливий тип суспільної свідомості, що забезпечує неперервність культурно-історичної традиції та базує духовну пам'ять як фундамент колективної ідентичності. Саме вона стає чинником вироблення нової моделі громадянської поведінки, яка ґрунтується на стійкості, самоусвідомленні та активному протистоянні агресору. Літературні наративи воєнного часу акумулюють ключові смисли спротиву, передаючи наступним поколінням ціннісні орієнтири, моральні імперативи та духовну витривалість, необхідні для подолання екзистенційних викликів війни [6].

Цей корпус текстів постає не лише як художнє осмислення сучасності, а й як своєрідний «депозитарій» колективної пам'яті, у якому зафіксовано досвід нації, що виборює право на свободу. На цьому наголошує й Олександр Михед, один з авторів антології «Воєнний стан», коли окреслює роль літератури в процесі перетворення індивідуальної травми на спільний досвід: «Література – один з інструментів того, щоб прожити нами, наша злість, жах досвіду, через який проходить сучасна Україна, ставали колективною пам'яттю. Література робить так, щоб з кількістю трагедій, які й далі відбуваються – Буча, Маріуполь, Ізюм, Дніпро, Бровари, – щоби з кожною викритою новою катівнею чи масовим похованням наше сприйняття немутніло, наша лють не вщухала й залишалася гострою» [26, с. 203].

Як показує аналіз сучасних воєнних практик, гібридна агресія Росії проти України розгорталася поступово, на початкових етапах маскуючись під ідеологічний, культурний та інформаційний тиск, який проявлявся у нав'язуванні хибних знань, системному перекручуванні історичного матеріалу, впровадженні цензурних обмежень та формуванні залежних від політичних впливів моделей мислення. Ескалація цього процесу призвела до розгортання відкритої збройної агресії, що постає не лише як порушення територіальної цілісності суверенної держави, а й як спроба дискредитації української нації та делегітимізації її культурно-історичного субстрату перед світовою спільнотою. У цьому контексті

сучасна українська воєнна проза виконує важливу інтелектуально-ідеологічну місію, перетворюючись на засіб культурної ідентифікації, колективної пам'яті та духовного самозахисту.

Досвід військової агресії на сході України, що фактично став складовою повсякденної реальності українського суспільства з 2014 року, спричинив активну літературознавчу дискусію щодо включення відповідного корпусу творів до системи художньої прози. Існування різних позицій у цьому питанні свідчить про відсутність єдиного підходу до класифікації та термінологічного визначення цього літературного феномена. У наукових та критичних оглядах паралельно використовуються різноманітні терміни, такі як «військова проза», «воєнна проза», «мілітарна проза», «ветеранська проза», «комбатантська проза», «волонтерська проза», «окопна проза», «армійська проза» та інші. Така термінологічна неоднорідність відображає як жанрову й функціональну різноплановість творів, так і різні підходи до осмислення їхнього суспільного, документального та художнього значення. З одного боку, ці тексти документують досвід війни та героїчні прояви українців, з іншого – формують нові художні та наративні стратегії, що стають складовою сучасного культурного дискурсу.

Поява нової термінології в українській воєнній прозі свідчить про процес її поступової інтеграції у загальноприйнятну класифікацію художніх текстів, водночас підкреслюючи певну маргіналізацію цього літературного феномена. Таке явище зумовлене, передусім, тим, що значна частина творів створена авторами, які не мають професійної літературної підготовки – добровольцями, військовослужбовцями, волонтерами, медиками, журналістами та іншими учасниками подій. Саме цю закономірність відзначає письменниця Тамара Горіха Зерня, яка підкреслює, що мілітарна проза не є епізодичним явищем, а постійно еволюціонує, видозмінюючись подібно до будь-якого повноцінного елементу літературного процесу. За її словами: «До ветеранської літератури почало формуватися ставлення як до паралітератури. Це письмо, у якого є функція, письмо, якого буде більше, ніж ми сподіваємося, ми через нього маємо

пройти, і ті, хто пише, мають через нього пройти. Усім цікаво подивитися, як це розвивається як явище» [10]. Тому доцільно стверджувати, що мілітарна проза постає не лише як свідчення конкретних воєнних подій, а й як соціокультурний та художній феномен, який формує нові наративні стратегії, розширює межі літературної комунікації та сприяє виробленню колективного досвіду війни.

Суттєвою інновацією сучасної мілітарної прози є її здатність до ревізії загальнонаціональних, суспільних та індивідуальних цінностей без примусу до прийняття єдино правильної або ідеологічно стандартизованої позиції, що часто подається у традиційно патетично-патріотичному ключі. Такий підхід дозволяє читачеві виступати активним суб'єктом сприйняття тексту, самостійно виробляючи власне ставлення до описаних подій [52]. У цьому контексті літературний твір функціонує як платформа для порівняння різних перспектив і точок зору, надаючи можливість оцінити проблему в її багатовимірності та побачити соціальні й моральні наслідки війни з різних кутів огляду. Цей принцип сприяє розвитку критичного мислення та формуванню більш усвідомленого сприйняття історико-культурного досвіду серед читачів.

Мілітарна література постає сьогодні не лише як художня репрезентація подій, а як важливий компонент формування спільної пам'яті про війну. Її рецепція щоразу виходить за межі індивідуального досвіду й починає функціонувати як особлива форма культурної спадщини, у якій акумулюється пережите суспільством. Через тексти, створені в умовах війни або невдовзі після пережитих подій, читач має змогу увійти у драматичну реальність сучасності, у досвід, що поєднує граничну вразливість і водночас вражаючу силу людського духу. У цих творах відчутні напруга часу, трагічні розлами особистих історій, але також і моменти надзвичайної внутрішньої стійкості, взаємної підтримки, морального вибору.

Художня дійсність, відтворена у воєнних наративах, формує нову спільну ідентичність, зумовлену досвідом протистояння та усвідомленням власної причетності до національної боротьби. Неперервний ланцюг особистих історій, мікроісторій повсякдення, спогадів та фрагментів реальності поступово

конструює образ колективного «ми», який постає з досвіду втрат, опору та незламності. У такий спосіб мілітарна проза утворює не лише художній, а й соціокультурний простір, де народжується інший кут зору на історію – погляд не лише на рівні масштабних подій, а й на рівні людського переживання, внутрішньої боротьби, драми кожної окремої індивідуальної долі.

Саме спільність пережитого, його емоційна й екзистенційна насиченість сприяють тому, що мілітарний текст функціонує як своєрідний канал передачі набутого досвіду наступним поколінням. Він фіксує не тільки документальні обставини, а й духовні зрушення, внутрішні трансформації, які формують нову етичну модель громадянської поведінки. Така література стає силою, що об'єднує та мобілізує суспільство, оскільки допомагає осмислювати не лише перебіг війни, а й її вплив на людську гідність, солідарність, ціннісні орієнтири. У ній кристалізується досвід спільної боротьби, невід'ємною частиною якого є віра у перемогу – віра, що постійно оновлюється через слово, пам'ять і свідчення.

У дослідженні Л. Ромас та Т. Ніколашиної «Війна ідентичностей (на матеріалі книги «Воєнний стан»)» [46] окреслено широкий спектр питань, які постають у сучасному українському воєнному дискурсі. Дослідниці наголошують, що тексти антології порушують проблеми передвоєнних відчуттів і невідворотності збройного конфлікту, інформаційної боротьби, ролі літератури як чинника формування суспільної свідомості, а також акцентують на таких явищах, як незнання власної історії та мови, що нерідко стає підґрунтям для виникнення агресії. Письменники фіксують болісну буденність війни – досвід еміграції та вимушеного переселення, психологічні наслідки стресу, руйнацію родинних і дружніх зв'язків, а також свідчення про воєнні злочини російської федерації, які стають центральними травматичними осердями сучасного наративу.

Екзистенційна ситуація війни є своєрідним «літературним очищувачем», здираючи позірну маску надмірної чи штучної метафоризації та залишаючи перед читачем оголене, безпосереднє свідчення пережитого досвіду. Таке свідчення є особливо потужним, адже воно здатне викликати чуттєвий та

емоційний відгук у реципієнта, стаючи ефективним засобом комунікації травми та колективного переживання війни.

Цю особливість особливо чітко окреслила українська письменниця та перекладачка Галина Крук під час відкриття 23-го Берлінського поетичного фестивалю влітку 2022 року: «Війна робить усе однозначним настільки, що місця для поезії практично не залишається. Тільки для свідчення. А от хто зараз пише красиву і глибоку поезію для вічності про цю війну – це наші російські колеги, у безпечному місці, в еміграції, не під обстрілом, не забуваючи про творчий пошук і без відволікання на бруд і гидоту реальності. І жодна сирена, жоден обстріл і жоден окупант з автоматом чи танком не заважає їм зосередитися. Мені шкода, що поезія не вбиває» [22].

Цілком закономірно, що в умовах масштабного суспільного потрясіння література стає одним із ключових інструментів осмислення пережитого досвіду. Саме слово допомагає людині не лише зафіксувати травматичні події, а й віднайти для них сенс, відрефлексовувати особистий та колективний біль. Про роль мови та висловлювання в подоланні травматичного досвіду переконливо говорить і Сергій Жадан. Отримуючи Премію миру німецьких книгарів 2022 року, він звертає увагу на те, що вміння проговорювати пережите стає життєво необхідним: «Доки у нас є наша мова – доти у нас є бодай примарні шанси пояснити себе, проговорити свою правду, навести лад у своїй пам'яті. Тому говорімо, говорімо. Навіть, коли наші слова ранять горло. Навіть коли від них почувашся загублено й порожньо. За голосом стоїть можливість правди. І варто цією можливістю скористатись. Можливо, це взагалі найважливіше, що з нами всіма може статися» [61].

Викладене свідчить про те, що війна як екзистенційне явище підштовхує авторів до прямого, документального та емоційно насиченого викладу власного досвіду, що визначає специфіку воєнної прози та поезії. Переважно це спрямовано на актуалізацію реальної травми, створюючи «чистий» наратив, позбавлений надмірної художньої прикраси, що, своєю чергою, формує специфічну естетику свідчення та репрезентації війни в сучасній українській

літературі. Але варто зазначити, що розвідки українських вчених (О. Галича [8], М. Федунь [60], О. Рарицького [43], Т. Черкашиної [62], Т. Бовсунівської [4]) є недостатнім базисом для розкриття та обґрунтування теоретичних і практичних питань новітнього літературного дискурсу.

Російсько-українська війна є унікальним досвідом не лише для безпосередніх учасників конфлікту, а й для всього світу, адже жодне попереднє збройне протистояння не відбувалося в умовах «режиму онлайн», коли наслідки локальних обстрілів моментально поширюються по всіх континентах. Така миттєва медіаекспозиція, з одного боку, мала би сприяти чіткому усвідомленню глобальною спільнотою ролі агресора і жертви та пришвидшити міжнародну реакцію, з іншого – надмірна наочність насильства часто провокує емоційну втому, відчуття інформаційного перевантаження та навіть свідоме ігнорування трагізму [52].

Як зазначає Д. Шевчук, що літературний текст уможливорює фіксацію травматичного історичного досвіду крізь призму внутрішнього сприйняття конкретного персонажа, перетворюючи індивідуальну подію на спільний досвід покоління, спільноти чи нації. Завдяки цьому художня оповідь стає простором осмислення та переосмислення пережитого, де автор вибудовує психологічну модель взаємодії людини з травмою. Читач, долучаючись до цієї моделі – безпосередньо чи опосередковано – теж входить у процес рефлексії, оскільки належить до того самого культурного й історичного контексту, що й зображені події. Так література не лише фіксує травму, а й створює умови для її колективного проживання та переосмислення [64].

Літературознавиця Ганна Улюра зазначає, що «кожна війна має свою мову, точніше – кожна війна обнуляє мову, змушує винаходити її наново, створює з уламків і скалок. Письменники, які пишуть війну (не про війну, а саме війну – це різні підходи), виробляють смисли: вони розказують конкретні приватні «небатальні» історії й так руйнують уявлення про війну, як про абстрактне неперсоніфіковане зло. Кожна війна вимагає своєї мови» [59].

З цього випливає, що сучасний український мілітарний дискурс формується не лише через тексти професійних письменників, а й завдяки оповіданням пересічних громадян, які намагаються самостійно артикуляти пережитий досвід. Такий підхід дозволяє поєднувати художнє осмислення та соціальне свідчення, забезпечує персоналізацію воєнного досвіду і створює можливість для колективного та індивідуального катарсису. Саме через ці тексти відбувається трансформація травматичного досвіду у вербалізовану форму, яка не лише документує події, а й дає змогу читачеві усвідомити, прочуттєво відчувати і осмислити їхню значущість, відходячи від абстрактного, обезособленого уявлення про війну.

РОЗДІЛ II

НАРАТИВИ ВОЄННОГО ДОСВІДУ: ПРАГНЕННЯ ФІКСАЦІЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ

У доробку української прози, що передував етапу повномасштабної війни, простежується виразна увага до проблеми незрілості громадянського суспільства та недостатньої сформованості відповідальності як колективної, так і індивідуальної. Письменники осмислювали внутрішні суперечності соціуму, фіксували тенденції втечі від відповідальності, уникнення активної громадянської позиції та брак готовності до взаємодії в умовах загроз. Цей наративний пласт ставав своєрідним маркером глибинних суспільних процесів, які залишались непомітними або замовчуваними в публічному дискурсі.

Однак література, що формується в умовах повномасштабного вторгнення, демонструє якісно іншу тональність та інший спектр суспільних акцентів. У творах, написаних після 24 лютого 2022 року, на перший план виходить тема зрілості спільноти та готовності українців до згуртування, до взаємної підтримки й координації дій у ситуаціях крайньої небезпеки. Новітня мілітарна проза художньо осмислює не лише феномен спротиву, але й глибоку внутрішню трансформацію соціуму: переоцінку цінностей, випрацювання нових форм взаємодії, здатність до солідарності й відповідального діяння.

Сучасний корпус мілітарної прози демонструє значну жанрову та стильову багатомірність, що зумовлено широким колом її творців. До формування цього сегмента літератури долучаються як автори з професійним письменницьким досвідом, які безпосередньо пережили бойові дії, так і ті, хто раніше не входив у літературне поле, але відчув потребу зафіксувати власні переживання у слові.

Така різноспрямована авторська участь неминує впливає на жанрову природу текстів: письменники та автори-свідки користуються різними моделями репрезентації досвіду, що варіюються від еґо-документальних форм (щоденникових записів, автобіографічних нотаток, мемуральних свідчень) до

его-тексти художнього характеру – оповідань, новел, повістевих і романних структур, есеїстики, що тяжіє до гібридності [48].

Саме ця жанрова «плинність» та змішування природно посилюють тезу, висловлену О. Рарицьким у контексті художньо-документальної прози, про її метажанрову сутність, яку цілком доречно поширити й на сучасні тексти, пов'язані з воєнним досвідом: «Художньо-документальний текст повсякчас тяжіє до жанрових трансформацій, набуваючи в такий спосіб наджанрових модифікацій» [43, с. 36]. У такому різновиді літератури художнє письмо постійно межує з документальністю, а оповідь – із фактичним свідченням. З огляду на домінуючу мотивацію авторів, що прагнуть зберегти пам'ять про події, дати голос тим, хто став учасником або жертвою російсько-української війни, і донести правдиву картину до суспільства, у цих творах, як правило, переважає реалістична нарація. Вигадка, якщо і трапляється, не має на меті замістити реальність, а радше доповнює її, підсилюючи емоційну чи етичну складову свідчення.

Згідно з поглядами В. Біляцької та О. Рарицького «художньо-документальна проза і сьогодні залишається маловивченою», що ускладнює аналіз творів через відсутність точної класифікації та жанрових особливостей. Також у структурі сучасної воєнної повісті нерідко спостерігається залучення різнотипних, позалітературних складників, зокрема психологічних, філософських й ідеологічних нашарувань, що зумовлює внутрішню неоднорідність тексту та надає йому ознак жанрової дифузії [6, с. 294]. У таких творах художній компонент взаємодіє з документальною основою, формуючи складну систему смислів і асоціативних полів. Саме ця взаємодія визначає специфіку авторської манери: письменники часто звертаються до емоційно насиченого вислову, оскільки, як слушно зауважив Ю. Ковалів, правдивість оповіді постає не лише у фактичній точності, а й у здатності автора «емоційно вчитуватися в текст» [19, с. 294].

Унаслідок цього наративи воєнного досвіду нерідко набувають виразного психологічного забарвлення: вони фіксують стан свідомості людини, яка

перебуває в умовах екзистенційної загрози. Атмосфера страху, болю, виснаження та незворотних втрат формує в текстах єдине емоційне тло, на якому відтворюється внутрішня драма героїв і очевидців війни. Йдеться не лише про фізичні руйнування чи конкретні трагічні епізоди, а передусім про психологічні травми, що накладаються одна на одну та визначають поведінку і світовідчуття персонажів. У військовій прозі зображаються ті критичні стани, коли людина опиняється перед межовим вибором – між відчаєм і потребою вижити, між страхом і спротивом, між руйнацією світу й необхідністю зберегти внутрішню опору.

Прагнення зафіксувати історичну правду, чітко окреслити моральні акценти та не допустити спотворення фактів сприяє тому, що такі наративи виконують не лише естетичну чи меморіальну функцію, а й інформаційну. Вони стають важливим інструментом у протидії російській пропаганді, формують реальний – український – погляд на сучасну війну, засвідчують масштаби агресії та людські втрати. У цьому сенсі мілітарна проза перетворюється на невід’ємний складник культурного спротиву, який не дозволяє війні залишитися лише фактом статистики, повертаючи їй людські обличчя, голоси і конкретні життєві історії.

2.1. Щоденник Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія» як модель репрезентації досвіду

Щоденник «Маріуполь. Надія» створений під час окупаційного періоду Маріуполя 2022 року й належить українській журналістці та блогерці Надії Сухоруковій, котра стала однією з хронікерок російського вторгнення, фіксуючи щоденні прояви насильства, страху та боротьби за виживання в умовах повної ізоляції міста. Текст постає як безпосереднє свідчення очевидиці, що надає йому особливої сили: авторка фіксує пережите у процесі його проживання, передаючи емоції та реакції, які формуються під впливом воєнних подій.

У центрі щоденника – досвід тотальної руйнації звичного світу, поступове зникнення базових умов життя, а також постійне балансування між відчаєм і потребою зберегти надію. Н. Сухорукова описує не лише зовнішні обставини

облоги, а й складні внутрішні переживання людини, яка намагається осмислити власне існування в умовах війни. У тексті виразно окреслено індивідуальну жіночу перспективу, що дозволяє побачити окупаційну реальність крізь призму щоденних практик виживання, турботи, страху та відповідальності за близьких. Щоденник був опублікований у видавництві Laboratoria (2023), що надало можливість широкому колу читачів долучитися до пізнання реального досвіду жителів Маріуполя та побачити трагедію міста очима його мешканки. Текст став одним із ключових документів сучасної воєнної прози й важливим внеском у формування корпусу еґо-документів періоду російсько-української війни.

Жанрово «Маріуполь. Надія» репрезентує собою класичний різновид еґо-документального письма, насамперед – щоденник воєнного часу, у якому фіксація подій здійснюється безпосередньо в час їх переживання або невдовзі після них. Як еґо-документ, цей текст поєднує автобіографічність, документальність та сповідальність, формуючи унікальну оптику особистісного реагування на травматичні події. Водночас щоденник виконує важливу комунікативну й культурну місію, адже постає не лише засобом самоопису чи внутрішнього впорядкування пережитого, але й актом свідчення, спрямованим на запобігання стиранню індивідуальної перспективи й перетворенню людського досвіду на узагальнений безособовий наратив у контексті воєнної реальності. Саме завдяки щоденниковій формі авторка зберігає автентичність голосу, фіксує емоційні стани та коливання, що супроводжують життя під час окупації, а також надає можливість дослідникам простежити механізми трансформації приватного досвіду в колективну пам'ять.

Основні дослідники жанру щоденник є К. Чуй [63], Я. Кулінська [23, 24], Т. Радзівська [41], К. Танчин [57], О. Шеховцова [65] та ін. Щоденник, будучи первинною формою документування травматичних подій, функціонує також як важливий елемент травматичного письма, у якому наратив зберігає ознаки неструктурованості та фрагментарності, притаманні свідомості людини, що перебуває в умовах екзистенційної загрози. Наратив не вибудовується в художньо-канонічну композицію, а натомість постає як низка щоденних

фіксацій – коротких, прямих, часом різких, пронизаних емоційною оголеністю й неможливістю відмежувати приватне від загальнонаціональної трагедії. Водночас текст набуває рис своєрідного репортажного наративу, адже авторка фіксує конкретні деталі побуту, руйнації, виживання в екстремальних умовах, передаючи читачеві максимально наближений до реальності досвід перебування в зоні бойових дій: «Вони не давали заснути жодної ночі! Довбуть з упертістю божевільного дятла» [55, с. 43], «Ми жили від обстрілу до обстрілу. Іноді жили пів години» [55, с. 51], «Мені дуже страшно. Не вмирати. Мені страшно жити. По нас б'ють щохвилини... Ми не можемо захищатись. У нас нема чим...» [55, с. 75]. Однак на відміну від журналістського репортажу, щоденник зберігає суб'єктивну перспективу, емоційну непригладженість та сакральність, що дозволяють віднести його також до сфери інтимного сповідального письма. Саме функціональна багатосаровість дає підстави розглядати щоденник Н. Сухорукової як репрезентативний зразок мілітарної еґо-документалістики, що фіксує не тільки фактологічні реалії війни, а й трансформує приватне свідчення в значущий культурний текст, здатний впливати на формування національного досвіду переживання та осмислення травми.

Дослідники наголошують на внутрішній неоднорідності щоденникового жанру, оскільки він здатний акумулювати риси кількох типів письма – від есеїстики та мемуаристики до художнього наративу. Воєнні щоденники, як специфічна форма фіксації досвіду трагічних історичних подій, цілком вписуються в цю багатокомпонентну структуру. Однією з визначальних характеристик жанру дослідники називають його терапевтичний потенціал [4, с. 440]. Йдеться про те, що відвертий, інколи сповідальний характер саморефлексії у щоденнику виконує функцію психологічної практики: упорядкування емоційного досвіду, фіксація внутрішніх станів і вербалізація травматичних переживань сприяють зниженню психічної напруги та формуванню здатності жити з новим, часто болючим досвідом.

У дослідженні М. Рябченко «Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості» дослідниця звертає увагу на

концепцію про двонаправленість культурної комунікації: «Я – ВІН» та «Я – Я». У першому випадку інформація переноситься в просторі та орієнтована на зовнішнього адресата, тоді як друга модель передбачає спрямованість повідомлення у часовому вимірі, тобто повернення суб'єкта до самого себе [48, с. 24]. Саме механізм «Я – Я» є типовим для щоденникового дискурсу, адже записи створюються не для фіксації фактів як таких, а з метою глибшого осмислення власних переживань. М. Рябченко підкреслює, що розуміння власного внутрішнього стану часто стає можливим лише через акт письма, оскільки без текстової артикуляції цей процес самопізнання фактично не відбувається [49, с. 25].

Отже, щоденник постає не лише документальною формою відтворення події, а й важливим інструментом саморефлексії, що забезпечує авторові можливість трансформувати особистий досвід у структури сенсу.

Загалом у щоденниковій комунікації типу «Я – Я» автор одночасно постає і тим, хто веде оповідь (наратор), і тим, про кого ця оповідь ведеться, а тому щоденник функціонує як саморефлексивний простір, де фіксується безпосередній перебіг переживань, думок і психоемоційних реакцій. Визначення жанру щоденника Н. Сухорукової ускладнюється тим, що він органічно інтегрує риси сповідального висловлювання, автобіографічних нотаток і психологічної прози: у записах виявляється не лише фактографічне фіксування подій, а й аналітика емоційних станів, повернення до особистої пам'яті та постійне осмислення власної суб'єктивності в умовах екзистенційного тиску. З огляду на причину написання – фіксацію пережитого в умовах окупації Маріуполя – текст набуває особливої емоційної насиченості: він живий, болісний, напружений і максимально прозорий. У ньому немає естетизуючої дистанції: кожен запис являє собою реакцію на межовий досвід, коли руйнування звичного світу змушує людину проговорювати навіть те, що в мирний час залишилось би непромовленим. Зокрема, авторка не уникає моментів, коли людина, перебуваючи під постійними обстрілами й бачачи докола смерть, мимоволі замислюється про власний кінець: не як бажання, а як можливий спосіб уникнути

страждання. Це проявляється у фрагментах, де наратор зізнається у страхіві не самої смерті, а її миттєвості та відсутності болю: «... кинуся на першого-ліпшого рашиста, подряпаю йому обличчя, і мене застрелять. Я помру без мук» [55, с. 111], «Мені не страшні бомби й ракети. Якщо смерть буде миттєва, то все ок. Але те, як катували людей... Це найстрашніше, що може бути» [55, с. 76]; у побоюванні бути розірваною вибухом, у проханнях до Бога про швидку й «цілу» смерть у разі неминучого фатального удару: «Я мрію, щоб усі частини мого тіла залишилися на місці навіть після вибуху авіабомби. Не знаю чому, але для мене це важливо» [55, с. 49], «У блокадному Маріуполі Марія просила Бога, щоб дав померти швидко. Щоб не поранило. Щоб не бачити, як помирають мама, тато і сестра. Стати першою у черзі на смерть» [55, с. 192]. Такі відверті саморефлексії не є прагненням сенсаційності – навпаки, вони демонструють крайню межу людського досвіду, коли психологічні й фізичні загрози стискаються в одну точку, а щоденник стає єдиним простором, здатним витримати тягар висловленого.

Щоденник стає своєрідним пам'ятником у слові – виявом глибокої та незмінної любові авторки до рідного Маріуполя, її спробою зберегти місто в його людських історіях, запахах, звуках, враженнях, навіть тоді, коли сама міська матерія піддається тотальному знищенню: «Марік – це тільки для своїх. Домашня назва улюбленого міста» [55, с. 31], «У Маріуполі найміцнішими виявилися дитячі майданчики. Вони стоять серед обгорілих будинків яскравим нагадуванням про мирне життя і нормальне дитинство» [55, с. 192].

Крізь призму особистої драми читач отримує можливість побачити реалії війни, які в офіційних наративах зазвичай редукуються до статистики. У тексті відтворено досвід життя під окупацією: відсутність зв'язку й інформаційна ізоляція; критичний дефіцит їжі, води, медикаментів; постійна небезпека обстрілів та цілковита непередбачуваність наступного дня; руйнування інфраструктури й житлових кварталів; безпорадність цивільних перед російською військовою агресією; поступове згасання звичного ритму міста, яке перетворюється на простір виживання. Особливо промовистими є фрагменти, де

зафіксовано щоденну боротьбу за елементарне: тепло «... виявилось, що нам нічим укриватися, а в квартирі було страшенно холодно» [55, с. 37], світло «Темно було і вдень. Небо в чорному диму не пропускало сонця...» [55, с. 38], воду «Потім усе зникло: світло, вода, газ. Більше не було чути сирен» [55, с. 88]; а також розпач від втрати дому «Ми заходимо в розтрощену квартиру з перекошеними балконними дверима, з вибитим склом...» [55, с. 28], сусідів «Декого з сусідів убило під час бомбардування. Боря повернувся додому від доньки, а в під'їзді трупи...» [55, с. 198], зв'язків «Мій номер телефону не відповідає, соцмережі мовчать. Для всіх, хто за межами Маріуполя, я померла» [55, с. 36], власної життєвої опори «Але Вітя так і не пустив мене до квартири. Я не знаю, як тепер жити без нього» [55, с. 191]. Через детально фіксовані моменти – від звуку вибухів до мовчання зруйнованих вулиць – авторка витворює документально точну й водночас емоційно насичену картину воєнного сьогодення: «Стояв будинок і його не стало, тільки величезна яма і все. Ніби його там ніколи й не було. А люди? Загинули» [55, с. 46], «Але вулиці, на яку ми їхали, більше не було. Замість величезного магазину - величезна яма. Вниз від неї жодного цілого будинку. Я не впізнавала цієї частини міста» [55, с. 72], «...слухаємо пекельні звуки і з жахом чекаємо, коли росіяни підберуться зовсім близько» [55, с. 33].

На цьому тлі особливо виразною є тенденція сучасних авторів до концептуалізації війни як тривалої, історично зумовленої конфронтації. У текстах неодноразово наголошується, що російсько-український конфлікт не є випадковістю чи раптовим «вибухом насильства», а становить багатовіковий процес опору імперській агресії, який сьогодні лише перейшов у нову, максимально інтенсивну фазу: «Того дня, 24 січня 2015 року, все місто здригнулося від жаху. Ми поїхали у Східний знімати. Люди тут були з мертвими очима. Аж тепер я розумію, що вони відчували» [55, с. 112], «Ми знімали відео і здригались від кожного гучного звуку. Пекло повернулося 24 лютого 2022 року. Ми повертаємося назад, повертаємося в пекло» [55, с. 113]. Таке розуміння дозволяє авторці розширити межі оповіді, включивши у неї історичні та

культурні алюзії, філософські узагальнення й етичні акценти, що виходять за рамки простого фіксування подій.

Отже, щоденник Н. Сухорукової слід розглядати як вагомий его-документ сучасної доби – текст, що не лише зберігає індивідуальний досвід життя у межовій ситуації, але й формує частину ширшої колективної пам'яті про війну. Він відтворює те, що часто вислизає від статистики: внутрішні злами, побутові випробування, руйнування ідентичності та водночас уперту боротьбу за її збереження. Це свідчення не лише про трагедію конкретної людини, а й про життя цілого міста, пережите й проговорене зсередини.

Зібраний і проаналізований фактичний матеріал дозволяє оперувати двома значеннями терміна «щоденник»:

1. Український – «Лексикон загального і порівняльного літературознавства»: «хронологічні, здебільшого датовані, записи від першої особи подій з життя того, хто робить ці записи та роздуми з приводу цих подій» [7].
2. Польський – «Słownik terminów literackich»: «автобіографічний літературний жанр, у якому автор описує події з власного життя» [74].

Польські дослідники [74] наголошують на відсутності попередньо спроектованої композиційної схеми, адже нотатки створюються в режимі реального часу й формуються залежно від конкретних обставин, настрою й потреби автора в момент фіксації. Саме тому записи можуть бути як лаконічними, документального характеру, так і розгорнутими медитативними фрагментами, що наближають щоденник до сповідальної чи есеїстичної манери письма.

Щоденник Н. Сухорукової органічно вписується у такі жанрові параметри, проте водночас виходить за їхні межі завдяки виразно маркованому топографічному виміру. Її текст можна розглядати як специфічний різновид міського письма, у якому Маріуполь постає не просто тлом чи географічним орієнтиром, а повноцінним наративним суб'єктом. Авторка постійно звертається до локальних назв районів, вулиць, мікротопонімів, історичних і культурних нашарувань міста, що створює ефект глибокої укоріненості: «... Любаша мешкає

на Черьомушках. Цей мікрорайон усього за кілька кілометрів від центру» [55, с. 133], «Вулицю Лисенка ... жорстоко обстрілювали і бомбили» [55, с. 133], «...вулицю у приватному секторі Приморського району бомбардували так, що земля і небо помінялись місцями» [55, с. 133]. Завдяки цьому можемо стверджувати, що щоденник стає прикладом «маріупольського тексту», який не лише передає особисті переживання, а й укорінює їх у маріупольському міському просторі. У творі постають конкретні топоніми, знайомі насамперед мешканцям Маріуполя, що надає оповіді локальної автентичності та робить її частиною спільної пам'яті міста.

Хоча тексти щоденникового формату формально тяжіють до фіксації подій у режимі теперішнього часу, сама структура записів створює ефект своєї часової напруги, коли минуле й теперішнє взаємно нашаровуються. Це зумовлено тим, що авторка здійснює фіксацію подій під час їхнього переживання, але вже під час підготовки книжкового варіанту повертається до первинних нотаток, розширюючи й поглиблюючи їх новими сенсами, асоціаціями чи уточненнями: «Я знала: черга до нас обов'язково дійде... Я бачила, що буває після авіаудару. Жоден підвал не врятує від багатотонної бомби» [55, с. 59]. Така подвійна перспективність породжує своєїрідну часову гібридність: описані події водночас відчуються як «теперішні» - адже виходять із безпосереднього досвіду очевидці – і як такі, що водночас осмислюються ретроспективно.

Важливо зазначити, що першоджерелом цих записів були короткі повідомлення у соціальній мережі Facebook, здійснені в умовах окупації: «Якби рашисти склади воедино мене і тексти у фб, то невідомо чим би це закінчилося. Я це розуміла, і не могла зупинитись» [54]. Тому їхня початкова форма є максимально лаконічною, часто емоційно згусткою, побудованою на негайній реакції на травматичну подію. Перенесення цих фрагментів у формат книжкового видання не лише забезпечило їх збереження, а й дозволило авторці вибудувати цілісний наратив, який поєднує документальність і глибокий суб'єктивний аналіз. Таким чином, первинна версія і безпосередність мережеских

дописів поєдналася з пізнішою літературною обробкою, унаслідок чого щоденник набуває ознак і хронікального письма, і психологічної прози.

Для читача така наративна стратегія створює ефект максимальної присутності всередині зображуваних подій. Оповідь не сприймається як віддалений спогад, що пройшов через фільтр часової дистанції. Саме тому реципієнт читає події мариупольської облоги так, ніби вони відбуваються буквально «зараз», у момент прочитання, що підсилює емпатичний вплив тексту на наратора. Така манера листування з майбутнім читачем робить щоденник не просто фіксацією травматичного досвіду, а важливим свідченням, у якому часовий вимір стає одним із ключових чинників емоційної достовірності.

Отже, текст Н. Сухорукової функціонує як інтегральне свідчення війни, що поєднує в собі риси негайної фіксації та пізнішого узагальнення, а тому виходить за межі традиційного визначення щоденника.

Водночас поступово формується інша значуща смислова площина – приватно-побутовий рівень, який у перші дні війни майже зникає з горизонту сприйняття, але згодом повертається як спосіб утримати бодай умовний порядок у зруйнованій реальності: «А одного дня якась жінка в куртці з капюшоном підмела те скло й зібрала у дві акуратні гірки... Ця жінка з капюшоном намагалася прибрати найважливіші переходи між будинками. Вона розчищала проходи до життя... Виявляється, у Маріуполі ангели носять куртку з капюшоном і підмітають вулиці» [55, с. 63]. У Н. Сухорукової цей процес проявляється ще через усвідомлення незворотності подій: авторка фіксує момент, коли психологічний спротив «неможливому» поступається місцем прийняттю факту війни, що вже не є тимчасовим вибухом хаосу, а стає новим тривалим режимом існування: «Ми лягли спати у неспокійному, але відносно спокійному житті, а розбудила нас війна» [55, с. 9]. Саме після цього внутрішнього зламу в тексті починають звучати нотатки про елементарні аспекти виживання – пошук їжі, води, мінімальної безпеки, підтримку членів родини та сусідів: «Їсти не хотілося, воду пили ошадливо. Бо навіть думати було страшно, що треба вийти за нею» [55, с. 59], «Ми їли суп із прострочених

пельменів, приправлений оцтом, усі з однієї тарілки, і здригалися від чергового обстрілу» [55, с. 213].

Побутові дії для нараторки перестають бути рутинним обов'язком і трансформуються у своєрідну внутрішню практику, що допомагає зберігати емоційну рівновагу в умовах війни. Звичні речі, які в мирний час не мали особливого значення, набувають для неї метафоричного та духовного виміру – насамперед віра в Бога, яка постає чинником внутрішньої опори та протидії розпачу: «До війни не ходила в храм і молилася тільки в літаках. Тепер ми з Богом більше, ніж друзі. Я сподіваюсь лише на нього» [55, с. 21]. Саме тому в щоденнику з'являється багато звернень до Всевишнього, згадок про нього «Наш підвал був схожий на храм. У ньому постійно молилися. Тут щохвилини згадували Бога» [55, с. 81], молитв «Господи, забери нас звідси. У нас немає сили боротися. Будь ласка, забери до себе чи з цього місця» [55, с. 69], риторичних конструкцій «Боженько! Врятуйте! Це шепотіла-повторювала жінка біля розбомбленого мариупольського театру» [55, с. 74], «Чому Боженька вирішив залишити життя тобі?» [55, с. 134] та прохань «Будь ласка, Господи, дай мені ще один шанс. Я хочу побачити чоловіка» [55, с. 153], що засвідчують її потребу в духовному діалозі та пошуку сенсу посеред хаосу. Такі текстові фрагменти виконують подвійну функцію: з одного боку, вони фіксують найбільш уразливі й відверті стани нараторки, а з іншого – демонструють механізм психологічного самозахисту, що дозволяє їй не втратити здатності діяти, підтримувати інших і залишатися опорою для людей поруч. У цьому контексті духовність постає не як абстрактна категорія, а як жива емоційна практика, що допомагає впорядкувати хаос переживань і перетворити його на досвід, здатний бути проговореним і осмисленим.

Літературознавці Тетяна Бовсунівська та Катерина Танчин, узявши за основу роль щоденника в житті, класифікували його типи так: щоденник-свідчення; щоденник-документ самоаналізу і самонавчання; щоденник-пам'ять про себе самого; щоденник, породжений нарцисичними мотивами; щоденник як засіб психічної самотерапії [4, с. 437], а також такі важливі риси щоденника, як

самоувічнення та сповідальності [4, с. 437]. Тетяна Радзієвська, аналізуючи суб'єкта текстотворення та його роль у формуванні смислової структури наративу, звертає особливу увагу на комунікативні стратегії автора й ті функції, які реалізує текст у процесі взаємодії з читачем та самим наратором. Дослідниця підкреслює, що одним із провідних аспектів щоденникового письма є його психотерапевтичний потенціал: у процесі фіксації подій та емоцій автор не лише структурує власний досвід, а й здійснює внутрішню роботу з травматичними переживаннями [41]. Таке писання стає механізмом самозаспокоєння, способом упорядкування хаотичних вражень і водночас інструментом збереження психологічної цілісності в умовах кризи.

Отже, спираючись на подану вище класифікацію, можемо стверджувати, що книга «Маріуполь. Надія» є прикладом щоденника-свідчення та водночас щоденника з виразним психотерапевтичним потенціалом. У ній фіксація подій і внутрішніх станів стає не лише способом документування реальності, а й механізмом опанування травматичного досвіду, що дозволяє авторці зберігати внутрішню рівновагу в умовах катастрофи.

Воєнні щоденники, попри різні історичні контексти їхнього створення, об'єднує насамперед характер їхнього змістового наповнення. Йдеться про фіксацію переломних суспільно-політичних подій, що згодом формуватимуть основу новітньої історії України та визначатимуть етапи її державотворення.

У проаналізованому щоденнику зберігаються ключові риси жанру, традиційно притаманні цьому типу наративу. Передусім ідеться про безпосередню фіксацію подій або емоційно-рефлексивних реакцій на них: авторка нотує факти відразу після їхнього настання або ж занотовує власні емоційні реакції: роздуми, короткі молитви, оцінки — як відповідь на отриману інформацію чи подію. Така манера письма забезпечує хронотопну послідовність записів, адже вони впорядковуються за принципом щоденного, безперервного спостереження за динамікою життя у кризовому середовищі.

Тематика нотаток варіюється у широкому діапазоні — «від вузько документальних, завдання яких — фіксація поточних справ, до таких, що

наближаються до літературного висловлювання» [68, с. 438]. Це створює природну гнучкість жанру, де документальна точність не виключає емоційної насиченості, а спосіб викладу від першої особи формує ефект максимальної достовірності. Структура щоденника вибудовується відповідно до логіки переживаних авторкою подій: кожен новий запис продовжує попередній, створюючи неперервний досвід, у якому приватне сплітається з суспільним. Саме така композиційна модель відповідає спостереженню, що події не конструюються ретроспективно, а «закарбовуються» під час переживання [68, с. 438].

Підсумовуючи, варто наголосити, що від моменту початку російської агресії на сході України, а особливо після повномасштабного вторгнення у 2022 році, форма щоденника виразно актуалізувалася як один із центральних жанрів сучасного літературознавства. У нових історичних умовах ця форма письма стала для багатьох українців інструментом фіксації раптово зміненого буттєвого простору, способом осмислення власного існування в умовах постійної небезпеки та руйнування повсякдення. До створення таких текстів долучилися люди з різним досвідом і соціальним статусом: як ті, хто був безпосередньо залучений у воєнні події, так і цивільні, котрі переживали війну в тилу, але щодня відчували її присутність у своїй реальності. Саме тому протягом останніх років сформувався цілісний пласт воєнної щоденникової прози, який вирізняється надзвичайною різноманітністю авторських голосів.

Спираючись на типологію, запропоновану В. Шмідом [79], у творі Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія» доцільно говорити про експліцитного наратора, адже оповідна структура тексту має виразні ознаки щоденникової форми, у якій авторка безпосередньо присутня як суб'єкт мовлення [17, с. 38]. Наратор постає не абстрактним спостерігачем, а конкретною особою – жінкою, мешканкою Маріуполя, що перебуває в епіцентрі воєнних подій і фіксує власний досвід у момент його переживання: «Марік – це тільки для своїх. Домашня назва улюбленого міста...» [55, с. 31], «Як ви думаєте, наші рідні здогадуються, що ми тут?» [55, с. 8], «Усім привіт від мене, Надії з Маріуполя» [55, с. 9]. Наративна

організація вибудована від першої особи. Така форма нарації створює ефект документальної достовірності й емоційної відкритості, адже події розгортаються крізь призму внутрішнього бачення людини. Водночас майже кожен щоденниковий текст, попри уявну замкненість на внутрішньому адресатові, містить орієнтацію на імпліцитного наратора – того, хто в майбутньому долучиться до цієї приватної історії, осмислюючи її в ширшому культурному контексті: «Але раптом ми докричимося? Раптом ви нас відчуєте?» [55, с. 8], «Навіщо ви нас розлютили, камікадзе недороблені?» [55, с. 25].

Імпліцитне конструювання образу наратора ґрунтується на тих самих індексальних маркерах та виконує ту саму експресивну функцію, що й формування образу наратора. Загалом можна стверджувати, що репрезентація наратора вибудовується поверх репрезентації наратора, оскільки перший постає його атрибутивною складовою так само, як умовний читач є елементом концепції умовного автора [15]. Ступінь окресленості наратора безпосередньо корелює зі ступенем виразності наратора: що сильніше персоналізований наратор, то інтенсивніше він здатен моделювати уявний образ адресата. Водночас сама поява виразно окресленого наратора ще не означає, що й наратор постає настільки ж явним – ці дві площини не є симетричними й можуть проявлятися з різним рівнем інтенсивності.

Також варто наголосити, що в досліджуваному творі оповідь вибудована через антропоморфного наратора, збереженого відповідно до типології, запропонованої В. Шмідом [79]. Йдеться про оповідача, який володіє повним спектром властивостей людської свідомості: умінням аналізувати події, емоційно на них реагувати, формувати оцінки та висловлювати власні судження. Завдяки цьому наратор постає не як нейтральний фіксатор фактів, а як активний учасник і свідок з власною внутрішньою логікою, особистісним досвідом та афективною залученістю: «Я не можу зрозуміти, з ким воюють ці утирки? З дітьми, з жінками, з немовлятами, з лікарями, з пацієнтами? Чому ці гобліни б'ють по школах, дитячих садках, лікарнях, пологових будинках?» [55, с. 31],

«Підлі рашистські гади, я нікого не проклинатиму, але нехай ваше пекло буде таким, як ця ніч у загальному коридорі квартири на проспекті Миру» [55, с. 43].

У таких умовах оповідь набуває максимальної суб'єктивної насиченості: читач стикається не лише з перебігом подій, а й із тим, як вони проживаються та переосмислюються у свідомості оповідача. Ця форма подачі матеріалу дозволяє наратору не приховувати внутрішніх коливань, сумнівів чи переживань, що поглиблює психологічний вимір тексту. Саме антропоморфний наратор забезпечує ефект прямої присутності, створюючи враження, що досвід, про який ідеться, розгортається тут і тепер, а не реконструюється з часової відстані.

Включена нарація у творі поєднується з ознаками апостеріорного та симультанного способів оповіді, що надає текстові багатовимірної часової структури. Відповідно до цього в апостеріорному викладі Н. Сухорукова повертається до вже пережитого досвіду: облоги, повсякденного страху, втрати та виснажливого безсилля, і подає його через оптику людини, яка дистанціюється від минулого лише настільки, щоб мати змогу його осмислити. У її висловлюваннях постійно присутній жест ретроспекції, коли минуле постає не просто як хронологія подій, а як внутрішньо прочитаний та емоційно пропущений досвід: «...не хотіли цього чути... Ми затулялися ковдрою від війни» [55, с. 35]; «Того дня міни і снаряди прилетіли на нашу вулицю» [55, с. 47]; «Було так страшно, що я заздрила мертвим» [55, с. 47]. У цих фрагментах минуле репрезентоване як травматична пам'ять, що повертається через слова, але не втрачає своєї емоційної гостроти.

Паралельно з цим функціонує симультанна нарація, коли момент оповіді максимально наближений до часу події, а сама розповідь починає працювати як фіксація миттєвого досвіду. Авторка транслює власні відчуття та реакції, які виникають у теперішньому наративному дискурсі, завдяки чому читач переживає світ разом із нараторкою: «Поки я всередині, гуркотить так, що двері тремтять, наче до мене хтось ломиться» [55, с. 25]; «Здається, що двері падають на мене» [55, с. 25]; «...не хочу їсти... ледве щось у себе запихаю» [55, с. 29]. У таких епізодах емоція і слово виникають одночасно, а сама мова стає простором

внутрішнього монологу, імпульсивної тілесної реакції чи майже рефлекторного опису.

Поєднання цих двох часових вимірів – рефлексивної ретроспекції та блискавичної фіксації моменту – формує специфічну наративну оптику тексту, яка забезпечує ефект присутності. Читач опиняється поряд з нараторкою у буквальному значенні: у темряві сховку, серед гуркоту обстрілів, у просторі зруйнованого міста, на межі страху й крихкої надії. Саме така багатшарова організація нарації дає можливість говорити про текст як про різновид письменницького свідчення, що є визначальною рисою прозової репрезентації воєнної пам'яті.

Така нарація формує багаторівневу та динамічну часову організацію тексту, у структурі якої минуле, теперішнє та пережите не розмежовані жорстко, а взаємодіють, постійно нашаровуючись одне на одне. Завдяки цьому враження пам'яті постає не як лінійний переказ подій, а як живий процес їх повторного проживання, коли спогад набуває емоційної актуальності, а минуле повертається з усією гостротою первинного досвіду. У таких умовах оповідь набуває сповідального й водночас документального характеру: вона зберігає особистісний тон, але при цьому функціонує як свідчення про воєнну реальність, вписане в ширший контекст колективної пам'яті.

Голос наратора («суб'єкта свідомості, який безпосередньо втілений у тексті і з яким має справу читач» [1, с. 214]) постає не лише як індивідуальна оптика переживання війни. У структурі твору він виконує значно ширшу функцію: поєднуючи особистий досвід із загальнонаціональною травмою, нараторка промовляє з позиції очевидця, голос якого набуває узагальнювального звучання. Її наратив виходить за межі приватної історії, перетворюючись на репрезентацію спільного досвіду покоління, яке зіткнулося з руйнацією, постійною небезпекою та боротьбою за виживання: «Придурки російські, у нас гинуть діти, їхні батьки хочуть до вас дістатись, щоб задушити голіруч. Що ви забули на нашій землі? Сподіваюся, свою смерть» [55, с. 31].

Саме тому такий тип нарації одночасно виконує і функцію фіксації подій, і функцію їх емоційного тлумачення, поєднуючи раціональний рівень свідчення

з інтенсивною внутрішньою рефлексією. У результаті оповідь стає способом осмислити реальність, що втратила стабільність, і водночас механізмом збереження пам'яті про пережите – не лише для самої авторки, а й для читача, який входить у простір цього голосу як співучасник досвіду.

Оніричні фрагменти в аналізованому тексті виконують не декоративну, а глибоко змістову функцію: через них читач отримує доступ до внутрішнього стану нараторки, до тих шарів переживань, які не завжди можуть бути артикульовані у звичайних описах реальності. Сновидіння та напівмарення стають своєрідними «проявами підсвідомого», у яких проступають її страхи, приглушені емоційні реакції, що не знаходять виходу у денному мовленні: «Чотирнадцятого березня все скінчиться. Їй (Наталі) наснився сон, вона його докладно розповідала... Чотирнадцятого березня у цьому будинку справді все закінчилося: у дах прилетів снаряд. Наталя потім сказала, що розтлумачила сон неправильно» [55, с. 66]. Такі образи допомагають точніше відчитати психологію героїні, адже її внутрішній світ у воєнних умовах формується під впливом граничного досвіду – постійної загрози, відчуття незахищеності, необхідності постійно мобілізувати сили.

Водночас оніричний вимір тексту акцентує емоційно-чуттєве сприйняття реальності. Героїня реагує на світ інтуїтивно, загострено, часто на рівні передчуттів або тілесних відчуттів. Її слухова, зорово-образна й емоційна чутливість стає механізмом виживання, але також і тягарем: будь-який звук обстрілу, тінь, здригання стін викликають «відлуння» у свідомості, породжуючи асоціативні образи, які межують із сном: «І я почала їх плутати – сон і дійсність. Коли бомбили, я думала, що сплю і щоб прокинутися, мені треба померти. Щоб померти, треба вийти з підвалу надвір і зустрітися зі снарядом» [55, с. 51]. Такий тип рецепції світу характерний для людей із високим рівнем емпатії – тих, хто гостро реагує на емоційні події і не може легко «відключитися» від пережитого.

У цьому контексті оніричні елементи виконують і терапевтичну функцію: вони певною мірою компенсують психічне перевантаження, дозволяють нараторці «прожити» травму у символічній формі, щоб зменшити її руйнівний

вплив. Для особи з підвищеною чутливістю подібний спосіб переживання є способом повернути внутрішній баланс, адже емоційне напруження потребує виходу. Саме тому такі образи можна розглядати як прояви внутрішнього катарсису – спробу очистити свідомість від надлишку болю й страху через символічні картини, що виникають на межі сну та реальності: «Ти уві сні й от-от виринеш у реальність. Я переконувала себе саме в цьому: зараз – сон, моторошний і мерзенний, а коли я помру, то прокинуся» [55, с. 138].

Наративна структура щоденника Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія» вибудована навколо доміантного голосу антропоморфного наратора, який безпосередньо збігається з авторською свідомістю та репрезентує досвід війни в його негайності, тілесності та емоційній насиченості. Голос оповідача організовує рецепцію тексту таким чином, що читач стикається не з художньо дистанційованим відтворенням подій, а з максимально наближеним до реального часу свідченням. У текстах щоденникової форми наратор виступає водночас і суб'єктом досвіду, і його інтерпретатором: він фіксує події, осмислює власні переживання та надає їм морально-оцінного забарвлення: «Перед живими я почувалася винною. Я дивилася в їхні обличчя і боялася, що невдовзі можу їх не побачити. Що сюди прилетить або вони вийдуть нагріти води, щоб залити кашу, і вниз влучить снаряд» [55, с. 75]. Завдяки цьому голос наратора стає визначальним для функціонування тексту, формуючи його емоційно-сміслову доміанту.

Ієрархія «голосів» у творі мінімалізована й підпорядкована авторському голосу як основному інструменту достовірності. Голос героя, тобто самої Надії Сухорукової як учасниці й свідка подій, не відокремлюється від голосу автора, а фактично зливається з ним. Таке накладання голосів створює особливу форму авторської присутності: читач сприймає текст як пряме, нефільтроване висловлення внутрішнього світу жінки, яка переживає облогу міста, втрату звичних орієнтирів і постійну загрозу смерті. У цьому синкретизмі наративних позицій відчутна документальна природа щоденника, де герой і автор тотожні, а оповідна функція не передається іншому носієві: «Я починаю свій

маріупольський щоденник, і мені страшно. Я не впевнена, що зможу його закінчити» [55, с. 12], «Усім привіт від мене, Надії з Маріуполя» [55, с. 9].

У щоденнику Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія» функціонує як гомодієгетичний тип наратора в екстрадієгетичній ситуації, тобто оповідачки, яка одночасно є дійовою особою зображуваних подій і безпосередньою учасницею воєнної реальності. Такий наратор демонструє подвійний статус: він і суб'єкт мовлення, і суб'єкт досвіду, що забезпечує максимальний рівень автентичності та наративної щільності. Внутрішня оптика оповіді вибудовується через особистісний кут зору, коли життєві ситуації не просто описуються, а пропускаються крізь психоемоційну призму нараторки: «Ти сидиш і розумієш, що не можеш навіть поворухнутися. Немає сенсу кричати, немає сенсу ховатися: велетень усе одно тебе знайде. Якщо захоче» [55, с. 107]. Гомодієгетичний наратор не маскує власної присутності – він переживає події тілесно, емоційно, часто на межі розпачу чи виснаження, і це створює ефект абсолютної документальності навіть тоді, коли авторка використовує метафоричні або образні конструкції.

Для цього типу нарації характерна поєднаність досвіду переживання і досвіду переосмислення. З одного боку, оповідь формується зсередини подій: авторка фіксує власні страхи, фізичні реакції, стан ступору або емоційного шоку так, як вони виникають у ситуації небезпеки: «... я не хочу їсти. Абсолютно. Просто нічого не лізе. Мабуть так мій організм реагує на небезпеку» [55, с. 28]. З іншого – гомодієгетична оповідь у Н. Сухорукової включає і певний ретроспективний аналіз, що природно з'являється в моменти відносного спокою або після чергового епізоду загрози: «Я їхала й думала, що мене впізнають. Буде секундна затримка, навідні запитання і пильний погляд у паспорт. А потім мене попросять вийти і вб'ють» [55, с. 110]. Такий переплетений характер нарації створює враження рухомої межі між теперішнім і минулим, коли думка оповідачки то занурюється в миттєві імпульси страху, то виходить на рівень осмислення причин і наслідків того, що відбувається.

Особливістю гомодієгетичного наратора у цьому щоденнику є його надзвичайна психологічна прозорість. Авторка не приховує вразливості свого стану, демонструючи читачеві, як війна змінює внутрішній світ людини, руйнує уявлення про безпеку та уможлиблює емоції, які в мирний час могли б здаватися неприйнятними або надмірними: «Як я можу пояснити їй страх? Жах утрат, тугу за знищеним містом: за мертвими висотками, за вбитими близькими, за холодним похмурим підвалом, у якому були мої маленькі племінники? Як це можна розповісти за п'ять хвилин?» [55, с. 147]. Читач має доступ до того рівня переживань, який зазвичай не артикулюється в публічному дискурсі, адже оповідь не цензурує ані страждання, ані страху смерті, ані внутрішніх діалогів про втрату чи безсилля.

Крім того, такий тип оповіді у цьому творі підсилює відчуття безпосередності: читач «знаходиться» разом із нараторкою у підвалі, у темряві, під звуки авіаударів, у моменти пошуку води або намагань зберегти бодай якусь звичність. У такий спосіб формується ефект присутності, коли дистанція між адресантом і адресатом мінімальна. Героїня не перетворюється на літературну маску – вона залишається реальним «я», яке існує у конкретному часі й просторі, а отже, й текст набуває еґо-документального характеру.

Наративна організація щоденника фрагментарна та подекуди асинхронна, що відображає психологічний стан людини в умовах критичного досвіду. Перехід між короткими записами, їхня нерівномірна хронологічність, чергування опису фактичних подій із фіксацією емоційних реакцій чи спогадів формують нелінійну, «пульсуючу» структуру. Вона імітує роботу пам'яті під час травматичних переживань: у тексті співіснують фрагменти теперішнього, відгомони минулого та інтуїтивні передбачення майбутнього. Така структура не лише відтворює внутрішній ритм переживання війни, а й посилює ефект достовірності, оскільки демонструє природний спосіб мислення людини під тиском надзвичайних обставин: «Але ми – не зайві люди. І наше по-звірячому закатоване місто залишилося всередині нас. Ми відчуваємо його рани, його біль, його розпач та його силу» [55, с. 138].

Однією з ключових наративних стратегій Н. Сухорукової є інтимізація оповіді, коли локальний, навіть побутовий епізод перетворюється на емоційну доміную, здатну окреслити спектр пережитої втрати та безсилля. Саме такі деталі виконують функцію маркерів психологічного стану, адже через них проявляється межа вразливості суб'єкта, який перебуває в ситуації облоги. У цьому контексті показовим є епізод із неможливістю повернутися в квартиру, де залишився кіт, момент, що фіксує травматичний розрив між звичним, домашнім світом і реальністю війни: «Піднятися в квартиру мені забракло духу. Там залишився мій Йосик, мій ніжний рудий кіт... я не змогла його забрати...» [55, с. 100].

Щоденникова форма дозволяє наратору водночас фіксувати подію та формувати її інтерпретацію. Це робить авторку не лише очевидцею трагедії Маріуполя, а й активною творцем дискурсу пам'яті. Через організацію оповіді вибудовується образ суб'єкта, що говорить від імені не лише себе, а й численних жителів міста, які поділяють страх, безсилля, рішучість, гнів, агресію та надію: «Але найзаповітніше бажання одне. Я щодня повторюю його, як заклинання «путін, здохни прямо зараз!» [55, с. 31]. Отже, голос наратора стає репрезентативним для колективного досвіду, а наративна структура – засобом трансформації індивідуального переживання у ширший гуманістичний та історичний вимір.

2.2. Повість Марії Міняйло «24.02» як зразок его-тексту

Як уже підкреслювалось вище, дослідження текстів відбувається за типологією Ю. Осадчої, тому наступним твором є повість Марії Міняйло «24.02», яка демонструє специфіку художнього его-тексту й дозволяє розглянути, яким чином особистісний досвід автора трансформується у форму оповіді. Книга «24.02» Марії Міняйло складається з двох повістей «Вкрадена весна», «Квітник пані Савенко» та чотирьох «оповідок з війни» («Оповідка про діда Дмитра, який ледь не до смерті налякав п'ятьох диверсантів», «Оповідка про Олександрю, яка зустріла кохання на руїнах колишнього життя», «Оповідка

про Ігоря, який зустрівся віч-на-віч зі справжнім шпигуном», «Оповідка про пані Мирославу, яка приготувала особливу самогонку»).

Усі оповіді об'єднані єдиним хронотопом воєнного буття та специфічною логікою переживання катастрофи, коли приватні історії переростають у спільний колективний досвід. Міняйло вибудовує прозу таким чином, що в центрі постає не подієва канва, опиняється не хронологічний розвиток подій, а внутрішня динаміка людських реакцій на руйнування усталеного світу, де саме психологічні імпульси та емоційні злами задають логіку оповіді. Завдяки цьому книга функціонує не лише як художній твір, а як документ епохи, де кожна історія виконує роль окремого сегмента великої мозаїки воєнної дійсності.

О. Медведь пояснює поняття его-текст як «літературу, що орієнтована на відтворення реальних історичних документів і фактів, але водночас не позбавлена художнього начала. Провідними її рисами вважають домінування авторської постаті у фактологічній і естетичній структурі спільно з багатоплановими жанровими трансформаціями» [30, с. 52]. Така інтерпретація є доречною, адже письменниця працює саме в цьому межовому наративному просторі на перетині особистого досвіду, історичної фіксації та художнього моделювання. У її тексті домінує авторська свідомість, яка не лише структурує наратив, а й формує емоційно-сміслову оптику, через яку читач сприймає війну. Отже, у сучасному науковому дискурсі під его-текстом доцільно розуміти специфічний тип письма, що постає на межі документалістики та художньої оповіді. Такий текст ґрунтується на рефлексивному моделюванні особистісного досвіду, де реконструкція минулого відбувається з опорою на актуальний стан свідомості автора-натора. Его-текст характеризується внутрішньою цілісністю та завершеністю у вибудові образу минулого, адже індивідуальні переживання не лише фіксуються, а й осмислюються у певній системі ціннісних і смислових координат.

У «24.02» авторська постать функціонує як своєрідний фокус, що об'єднує різножанрові компоненти книги – повісті та короткі «оповідки з війни». Усі вони побудовані навколо персоналізованого погляду на травматичну реальність, що

дає можливість побачити, як документальна фактура (конкретні події, обставини, деталі воєнного буття) переплітається з художнім переосмисленням пережитого. М. Міняйло не прагне створити хроніку в традиційному розумінні; натомість вона вибудовує своєрідну наративну мозаїку, у якій факт не є самоціллю, а служить основою для осмислення станів, внутрішніх зламів, моральних виборів і трансформацій людини в умовах війни.

Проте художня організація повістевого простору не применшує документальної достовірності оповіді, оскільки для авторки принципово важливим стає фіксація воєнних обставин та збереження їх у культурній пам'яті: «Це книга про кожного із нас і вона присвячується всім, чие життя назавжди змінилося 24 лютого 2022 року» [33]. Попри те, що художні засоби інколи посилюють емоційний вимір тексту й віддаляють його від реального контексту, цей прийом не руйнує ефект правдивості. Навпаки, він дозволяє глибше розкрити внутрішній стан персонажів, передати психологічну напругу пережитого та акцентувати ті аспекти досвіду, які не завжди можуть бути передані суто фактографічною мовою.

Під час дослідження було налагоджено безпосередній контакт з авторкою аналізованого твору. У приватному листуванні в соціальній мережі Instagram Марія Міняйло відгукнулася на мій науковий запит і запропонувала у подальшому надати розгорнуті відповіді на сформульований перелік запитань, що стосуються її творчої позиції та особливостей роботи над текстом. Отже, вдалося з'ясувати, що письменниця трактує власну збірку повістей, як «повністю художню», але все-таки простежуємо ряд автобіографічних фактів. Наприклад, одним із маркерів є ненависть до всього російського «палке бажання «щоб всі кацапи здохли страшною смертю»», що і спонукало авторку до написання книги. Також у повісті «Оповідки з війни» один з чотирьох офіцерів має позивний Буда, що постає «прототипом став мій чоловік, який має такий самий позивний. він колишній воїн АТО, пішов знову воювати з початком повномасштабного вторгнення. Таким чином я хотіла зробити чоловікові приємно, зробивши його одним з героїв цієї повісті». По суті, будь-яка з цих історій могла статися, але «ці

історії нав'язані емоціями від усього почутого та побаченого. Просто літературно опрацьовані». Ця цитата дозволяє зафіксувати, що, безумовно, літературу еґо-текстів доцільно осмислювати в руслі взаємодії художнього та документального компонентів, розглядаючи як метажанрове утворення [6, с. 367], адже такі тексти демонструють «різножанрові сегменти, оформлені в єдине й завершене художнє ціле» [43, с. 31]. Так само звертаємо увагу до повісті «Квітник пані Савенко». «В Болгарії в місті Софія справді існує цукерня, власниця якої - етнічна українка з прізвиськом Савенко. Заклад так і називається «Цукерня Савенко». В цій цукерні була і саме там у мене виникла ідея цієї повісті».

Н. Колошук зауважує, що еґо-текст зазвичай містить низку повторюваних або варійованих мотивів, пов'язаних із реальною життєвою історією автора, які розгортаються паралельно та створюють складну систему недомовлених переживань і фрагментарно окреслених взаємин [20, с.20]. У подібних текстах художній вимисел, авторська інтерпретація та уява виступають невід'ємними складниками нарації, що значно ускладнює для читача процес відокремлення фактичного досвіду автора від художньої реконструкції.

Відповідно до цього в повісті «24.02» ця особливість проявляється виразно: художній вимисел невіддільний від документальної основи, адже авторська уява активно моделює обставини, настрої та внутрішні стани, розширюючи рамки фактичного матеріалу. Через це перед реципієнтом постає необхідність розмежування художньої інтерпретації та реальної події: тексти потребують уважного зіставлення фрагментів, аби виокремити те, що є літературною реконструкцією, від того, що справді належить до досвіду автора. Такий метод критичного прочитання дозволяє відновити достовірну фактологічну основу еґо-тексту, не применшуючи його художньої специфіки. Водночас, образні узагальнення, психологічні інтенсифікації, смислові акценти – можуть бути результатом внутрішньої переробки травматичного досвіду і репрезентувати не факт, а емоційну істину війни.

Варто зважати на те, що художній твір не має на меті точного документального відтворення фактів чи подій, адже література завжди постає

специфічним способом осмислення та репрезентації досвіду. Авторська оптика формує власну модель дійсності, у якій реальне нерідко трансформується через індивідуальне бачення, емоційний стан, інтенції та естетичні прагнення митця. Як слушно зауважує С. Яковенко [66], художня вигадка не є антагоністичною до правдивості; навпаки – саме елемент фікційності забезпечує внутрішню щирість і смислову достовірність оповіді. На його думку, «літературна фікція є основним організувальним підґрунтям спогадів і водночас – єдиним джерелом їхньої внутрішньої правдивості», оскільки дозволяє авторові вийти за межі суто фактографічного опису та передати глибинні, нерідко невимовні психоемоційні стани, які супроводжують людину в екстремальних життєвих обставинах.

У досліджуваному творі Марії Міняйло «24.02» авторська інтерпретація пережитого стає не менш вагомою, ніж сам досвід. Фікційність тут не руйнує документальну складову, а навпаки – дозволяє увиразнити окремі мотиви, сфокусувати увагу на ключових емоційних чи екзистенційних аспектах, структурувати хаотичність реального переживання: «Ми боялися. Боялися всі і кожен. Ми боялися, але з часом сталася якась дивна трансформація. Страх перетворився в ненависть. Скажену люту ненависть, яка несподівано дала сили та жагу жити» [32, с. 114]. Отже, художній вимисел стає способом пошуку правди – не дослівної, а екзистенційної, яка відтворює внутрішню логіку та психологію війни, недоступну для суто фактографічного викладу.

У сучасній українській літературі прийом еґо-тексту реалізується по-різному, що зумовлено індивідуальною манерою письма, світоглядом автора та специфікою життєвого досвіду, який він залучає до художнього моделювання реальності. Як слушно зазначає Н. Мочерна [31], під час творення тексту кожен письменник, свідомо чи несвідомо, інтегрує власні переживання й життєві ситуації у художню структуру твору. У цьому контексті еґо-текст функціонує як спосіб інтеграції авторського досвіду у художній наратив: особисті враження, емоції, пережиті події або їхні тіні вплітаються в сюжетну й образну тканину, формуючи унікальну оповідну перспективу. Саме тому різні письменники по-своєму конструюють межу між документальністю та художнім домислом: хтось

тяжіє до прямого свідчення й автобіографічної точності, інші ж – до переосмислення пережитого через розгорнуту метафоричність чи багатоголосий наратив. Така варіативність пояснюється не лише індивідуальним стилем, а й тим, що еґо-текст завжди пов'язаний із намаганням автора впорядкувати особистісний досвід і надати йому смислового виміру. Авторська присутність стає ключовим елементом організації оповіді, впливаючи на вибір жанрової форми, структуру викладу та спосіб конструювання суб'єктивної правди, але не втручається в оповідну структуру.

Отже, підсумовуємо, що в еґо-текстах ключовими стають різні форми репрезентації особистості: як через відтворення фрагмента біографічного шляху, так і через рефлексію щодо власної ролі у соціумі, історичному процесі, культурному середовищі. Цей тип письма може також включати метатекстуальний вимір, коли особистість письменника осмислюється іншими авторами, що підкреслює його місце у національній та світовій культурі. Таке розширене бачення природи еґо-тексту пропонує відхід від спрощеного розуміння його як «біографічного жанру», натомість вибудовуючи його як складну форму самоопису й самотворення.

О. Чернявська стверджує, що рівень автобіографічної залученості в еґо-текстах може істотно варіюватися, що безпосередньо впливає на характер оповіді та спосіб формування авторської суб'єктивності в художньому просторі твору. У різних письменників межа між вигаданим і пережитим простежується по-різному: інколи автор передає персонажеві лише окремі риси власного характеру або світогляду, натомість в інших випадках відбувається майже повне накладання свідомості автора на героя. Тоді персонаж стає своєрідним «двійником» митця, носієм його індивідуального досвіду, внутрішніх конфліктів та ціннісних орієнтирів. Такий рівень внутрішньої єдності між автором і героєм створює ефект максимальної щирості та відкритості, уможливорює передачу найтонших психологічних станів, зумовлених конкретними історичними обставинами, зокрема – досвідом війни. У контексті дослідження твору Марії Міняйло «24.02» ця властивість еґо-тексту простежується в особливій манері

конструювання персонажів та оповідних ситуацій. Авторка не лише фіксує реалії воєнного часу, а й вибудовує систему образів, у яких відчутно резонує істинне ставлення українців до росіян: «Вона (книга) глузує над к@ц@пами і загалом всім «руським міром». Якщо ви щиро вірите в «хороших руських», та й взагалі у «мир у всьому світі», то ця книга не для вас» [34]. Навіть якщо окремі сюжети або герої не є буквально автобіографічними, їхня емоційна природа безперечно походить із особистого досвіду проживання війни. У такий спосіб у творі формується багатовимірний простір суб'єктивності, де особисте «я» авторки розгортається у художній формі, інтегруючи як реальні враження, так і умовно-образні моделі переживання.

У его-текстах особливу увагу привертає мотив самопізнання, що проявляється через усвідомлення власної ідентичності та внутрішніх переживань, перегукується з підходами аналітичної психології. Психологізм у літературі дозволяє детально відтворювати емоційні реакції персонажів, розкривати їхню психоемоційну взаємодію із зовнішнім світом, суспільством та самим собою. Такий метод дає змогу читачеві не лише зрозуміти внутрішній світ героїв, а й відчутти їхні душевні коливання, страхи, надії та сподівання.

Через психологічну перспективу автор досліджує тонкі механізми свідомості, процес прийняття рішень, вплив травматичного досвіду чи моральних дилем на поведінку персонажів. Особливо виразно це проявляється в умовах кризових або драматичних обставин: війни «Оксана зі Златою в погребі переховуються весь час. Я інколи дозволяю їм вийти, щоб помитися» [32, с. 76], безпорадності «... солдат, який вже встиг розірвати на Златі одяг, сказав, що застрелить Олену Петрівну. Мамо Олено, тату Миколо, все добре. Нічого страшного... Я витерплю. Ви тільки не дивіться, будь ласка» [32, с. 95], втрати близьких «Отець Павло спокійно ступив на стілець, сам накинув на шию петлю... двадцять стільців відлетіли в натовп. Злата втратила свідомість» [32, с. 154], пошук власного демонічного «я» «Как ти і казав тоді.. Как помніш?.. Позбудься нарешті впливу матері та розірви цей жахливий шлюб... Точно! І живі в своєю задоволення. Окупанти згорнули скривавлене тіло

Таньки (дружина Стьопи) в нові простирадла...» [32, с. 108], самотності «брати до себе двох молоденьких дівчат вона ніяк не хотіла, та відмовити отцю Павлу не могла...» [32, с. 111], смерті «... дід Тимофій (кацап)... додав, що «мне стидно бить рускім» і плюнув в обличчя одному із окупантів. Після того діда Тимофія застрелили» [32, с. 73] – коли зовнішні події й внутрішні переживання зливаються в єдиний, насичений емоціями художній образ.

Матеріали здійсненої розвідки дозволяють обрати таке значення терміну: «повість – це прозовий літературний твір, обсяг якого більший за оповідання, але менший за роман. Вона зазвичай має однолінійний сюжет і включає головних та другорядних персонажів, які формують наративне тло. Для повісті характерне поглиблене зображення персонажів, детальні описи, загострена проблематика та авторські відступи» [19, с. 225]. Поняття повісті також охоплює розповіді, казки, історії, довгі оповідання або короткі романи. На відміну від роману, сюжет повісті здебільшого концентрується на аналізі одного або кількох конфліктів, охоплює обмежену кількість епізодів і характеризується повільним розвитком подій, рівним ритмом розповіді та відносною простотою композиції. Фінал повісті зазвичай відкритий і впливає з логіки розвитку подій, а не з протиставлень, як у новелі. Описові епізоди часто організовані за принципом нанизування, поєднуючи об'єктивовані розповіді про певні життєві чи історичні факти з елементами вигадки та художньої реконструкції реалій.

На сучасному етапі розвитку української літератури повість виступає проміжною жанровою формою між малою та великою формами епосу за обсягом викладених художніх ідей. Водночас вона слугує широким полем для демонстрації світоглядних та психологічних позицій авторів, хоча не досягає тієї синтетичної комплексності, що характерна для роману.

Сучасне українське повістярство можна класифікувати за провідними ідейно-тематичними напрямками. Зокрема, серед них вирізняють автобіографічні, пригодницько-авантюрні, детективні, філософські та антиутопічні твори. В останні роки до цього переліку слід додати і воєнну повість, яка виникла у відповідь на події російсько-української війни. Її авторами є не лише професійні

письменники, а й безпосередні учасники бойових дій, журналісти та цивільні особи, що пережили окупацію та інші надзвичайні обставини.

При цьому повістеві твори сучасного часу, включно з текстом М. Міняйло, часто поєднують у собі риси різних поетикальних підходів і жанрових моделей, через що виділити чисту форму повісті буває складно. Такі тексти демонструють синтез особистісного досвіду, художньої вигадки та документального відтворення реалій війни, що формує унікальний жанровий і наративний профіль кожного твору.

Автори документальних та автобіографічних повістей використовують широкий спектр художніх прийомів та засобів, аби досягти максимальної виразності та емоційної насиченості своїх творів. Розповідь у таких творах виступає як свідчення, яке передає не лише факти, а й внутрішні переживання та емоційні реакції автора. Підбір матеріалу відбувається свідомо: автор виділяє ключові події та враження, розташовує їх у послідовності, що відповідає логіці переживання та оповіді, надаючи тексту цілісності й структури. Важливим елементом організації такого тексту є авторська позиція, яка визначає тон, ритм і характер оповіді. Від неї залежить, які деталі отримають акцент, як будуть висвітлені ключові події та які аспекти внутрішнього світу персонажів стають видимими для читача. Авторська позиція виступає не лише як спосіб організації матеріалу, а й як своєрідний фільтр, через який переживання, думки та почуття набувають художньої форми, а читач – можливості емоційно співпереживати та співрозуміти зображене.

У дослідженні книги Марії Міняйло «24.02» ми маємо справу з творами, жанрову природу яких можна визначити як синтез документальної та автобіографічної прози. Текст поєднує документальне відтворення подій війни та окупації з глибокою психологізацією персонажів, особистими рефлексіями авторки та художньо побудованими сценами, що дозволяє передати переживання війни на рівні як суспільного, так і індивідуального досвіду. Водночас, тематичне спрямування твору визначає його як «повість на воєнну тематику», де ключовим є дослідження внутрішнього світу людини, її

емоційних, моральних та духовних реакцій на екстремальні обставини. Отже, книга «24.02» демонструє, як сучасна українська воєнна проза поєднує документальні факти, автобіографічні елементи та художню уяву, створюючи цілісну наративну структуру, що одночасно є свідченням історичних подій і дослідженням психологічного та морального досвіду людини в умовах війни.

Попри чітку структурованість і певні правила використання літературних засобів, визначені композиційними особливостями, повість Марії Міняйло «24.02» демонструє живе відтворення подій, що сталися в Україні під час повномасштабного вторгнення. Авторка дотримується мінімального рівня фактологічності, при цьому її нарація супроводжується конкретними часовими позначками, що допомагають читачеві орієнтуватися у послідовності подій та переживань: «Війна почалась 24 лютого о 4:00 ранку. Над нашим селом небо спалахнуло о 5:30, а вже за три дні було повністю окуповане кацапами» [32, с. 72], «28 квітня наше село звільнили» [32, с. 156]. Такий підхід забезпечує поєднання документальної точності із художнім виразом, роблячи оповідь не лише свідченням очевидця, а й психологічно насиченим описом внутрішнього світу героїв.

Зазвичай вважають, що перші реакції на переламні суспільні події відображаються у коротких літературних формах – новелах чи оповіданнях, які здатні швидко та концентровано передати суттєві моменти життя. Проте у випадку воєнних подій на сході України першими свої свідчення подали автори великих прозових жанрів – повістей та романів, а лише згодом почали публікуватися збірки малої прози.

У повістях про війну М. Міняйло акцентує не на класичних батальних сценах із численною технікою та видовищними обстрілами, а на повсякденних реаліях конфлікту. Авторка детально описує життя під час окупації: брак продовольства «Чаю мені завари. Чай закінчився...» [32, с. 111]; обіди з запасів «Тамара Кирилівна з перших днів окупації сховала в потаємній комірчині магазину продукти. І тепер жінка потроху роздавала продукти, але більше кілограма в одні руки не давала» [32, с. 119]; страх вийти на вулицю «Богдан

відповів, що опісля трьох днів (комендантський час) сидіння вдома захотілося пройтись» [32, с. 105]; миті приниження «...спустилася Танька. Її обличчя скидалося на кроваве місиво, одяг був порваний. Побачивши її, окупанти запропонували тост за «добре оброблену хазяйку»» [32, с. 108]. Такий підхід дозволяє зосередитися на психологічних і соціальних наслідках війни, на людських реакціях, на переживаннях і внутрішньому стані героїв. У повісті «24.02» через опис буденних труднощів та повсякденних ритуалів війни читач відчуває інтенсивність страху, втрати та одночасно надії, що робить текст не лише художнім, а й документально цінним свідченням подій.

Авторка відходить від прямої участі в сюжеті, використовуючи всезнаючого та всюдисущого позатекстового наратора (типологія В. Шміда), який забезпечує більш широкий огляд подій і внутрішніх станів персонажів. Ця безособова оповідальна позиція виходить за межі конкретного простору та часових обмежень, які притаманні окремій людині, забезпечуючи повний всеохопний погляд на події. Всезнаючий і всюдисущий наратор у творі набуває рис богоподібної сили, що дозволяє не лише фіксувати хронологію подій, а й демонструвати психологічну та моральну глибину учасників подій, створюючи ефект одночасного спостереження за зовнішнім світом і внутрішнім світом персонажів: «Перший тиждень окупації кацапи розважалися на повну, тішачи своє тваринне єство вбивствами, згвалтуваннями та катуваннями всіх, хто траплявся під руку...» [32, с. 72]. Герої цих розповідей іноді постають як збірні образи, а описані події не завжди відбувалися безпосередньо з авторкою, проте їхнє відтворення залишається правдоподібним. Така наративна стратегія дозволяє поєднати особистісне свідчення з художньо-літературним осмисленням досвіду війни, надаючи тексту глибини та багатоплановості.

Але варто зазначити, що в повістях «Квітник пані Савенко» та «Оповідки з війни» є недоречним використання антропоморфності наратора, бо «проблематику особистості наратора слід відрізнити від проблематики його антропоморфності. Розповідна інстанція може бути особистісною, але водночас не бути людиною. Цей випадок є, коли оповідання ведеться всезнаючим і

всюдисущим наратором, коли воно виходить за межі певної просторової та тимчасової точки зору, обмеженої можливостями одиничної людини» [79, с. 40]. Через нього реалізується авторська позиція та формується голос, що поєднує свідчення очевидця й художню рефлексію. Наратор, або фіктивний читач, виступає адресатом наратора, через що оповідь набуває багатовимірності та глибини, дозволяючи читачу співпереживати й відчувати події майже як особистий досвід.

Щодо повісті «Вкрадена весна», наратору властива антропоморфність, що поєднує людські властивості свідомості з підсиленою здатністю до споглядання й осмислення подій. Його ознаки проявляються не лише в умінні емоційно реагувати та інтерпретувати навколишнє, а й у здатності до рефлексії над пережитим, що наближує його до внутрішнього світу персонажів. Водночас він зберігає певну дистанцію, виконуючи роль свідка й аналітика, який уважно спостерігає за перебігом подій і структурує оповідь відповідно до власної системи цінностей та моральних орієнтирів: «Я знову варю зранку кашу для себе, а для Цукерки підігрівую консерви... А тоді роблю обхід своїх володінь і завше роблю 367 зупинок, щоб віддати шану кожному вбитому односельцю» [32, с. 157]. У повісті ця оповідна інстанція набуває особливої ваги, адже персоналізований, «олюднений» наратор дозволяє побудувати глибший зв'язок між читачем і зображувальною дійсністю. Завдяки антропоморфному характеру він стає своєрідним конектом між художнім і фактичним вимірами воєнної реальності, відтворюючи не лише зовнішні події, а й внутрішні стани, настрої, екзистенційні кризи та моральні дилеми. Саме через таку форму оповіді повість отримує можливість поєднати документальну достовірність із психологічною правдою, спрямовуючи увагу не стільки на подієву площину, скільки на людину, її переживання та духовну трансформацію в межах умов війни.

Наратора ототожнюють з оповідачем, оскільки це вигадана особа, яка створена автором. У повісті «Квітник пані Савенко» та «Оповідки з війни» тип наратора імпліцитний, адже він є найбільш універсальною категорією для

транслявання «присутності» автора в тексті. Такий наратор непомітно керує розповіддю, дозволяє подіям, персонажам та їхнім діям говорити самі за себе. Це створює враження об'єктивності та неупередженості, надаючи нараторові можливість самостійно інтерпретувати текст. У тексті з імпліцитним наратором відсутні прямі коментарі, оцінки чи рефлексії оповідача, що дозволяє читачеві зробити власні висновки про мотиви та психологію персонажів на основі їхніх вчинків та діалогів. Імпліцитний наратор часто використовується в літературі для досягнення більшої реалістичності та натуральності тексту. Оскільки такий наратор не втручається у розповідь зі своїми коментарями, історія виглядає більш природною та неупередженою: «Увесь наступний тиждень дід Дмитро приходив на блокпост з різними гостинцями (сушеними грибами чи варенням), так сяк вмовляючи хлопців видати йому зброю. Хабарі не діяли, тому чоловік тис на жалість» [32, с. 188], «Пані Савенко підвелася й повільно підійшла до офіцера. Так само схилилася над ним, посміхнувшись, і спитала котра година. ... коли звів очі на пані Савенко, в його горлянці вже стричав подарунок Йордана (ніж). Він захрипів, спробував встати, але не зміг» [32, с. 176]. Це особливо ефективно в тих випадках, коли автор прагне передати складність та багатогранність людських стосунків та ситуацій, уникаючи спрощених чи однозначних висновків. Імпліцитний наратор може також впливати на сприйняття персонажів та їхніх дій. Через непрямі характеристики та діалоги читачам доводиться самостійно будувати уявлення про внутрішній світ героїв, їхні мотиви та емоції: «Коваль боявся померти, не встигнувши гідно поховати всіх, хто наразі гнив у братських могилах, наче лушпиння від цибулі, скинуте в компост» [32, с. 131]. Такий спосіб конструювання викладу дозволяє уникнути однозначних оцінок і дає можливість для різних інтерпретацій. Отже, імпліцитний тип наратора в тексті дозволяє створити глибоку та складну оповідь, яка залучає читача до активного співтворення змісту, надає йому свободу для особистої інтерпретації та роздумів. Це сприяє більш глибокому сприйняттю літературного твору, оскільки кожен читач може побачити в ньому щось своє, унікальне та значуще.

У книзі М. Міняйло «24.02» послідовно реалізовано чисту апостеріорну нарацію, що передбачає виклад подій із часової перспективи «після їх завершення». Такий спосіб оповіді дозволяє нараторові осмислити пережите не в момент самого досвіду, а вже тоді, коли емоційний шок частково відступив, відкриваючи простір для рефлексії. Наратор повертається до ключових подій початку повномасштабного вторгнення, відтворюючи їх як факти, які вже набули форми спогаду: «Історія, яку я хочу вам повідати, сталася в лютому 2022 року, коли, як би сказали люди толерантні, етнічний росіянин Стьопа вирішив одружитись» [32, с. 8]. Саме завдяки цьому наратив набуває виразної аналітичності й внутрішньої впорядкованості: авторський голос подає окремі епізоди не фрагментарно, а в логічно осмисленій ретроспективній послідовності.

Наративна організація повістей М. Міняйло «24.02» лінійна, оскільки авторка послуговується послідовним відтворенням подій, що розгортаються у чітко окреслених часових межах і вибудовують логіку пережитого у хронологічній площині: «Історія, яку я хочу вам повідати, сталася в лютому 2022 року, коли, як би сказали люди толерантні, етнічний росіянин Стьопа вирішив одружитись» [32, с. 8], «Війна почалась 24 лютого о 4:00 ранку. Над нашим селом небо спалахнуло о 5:30, а вже за три дні було повністю окуповане кацапами» [32, с. 72], «28 квітня наше село звільнили» [32, с. 156]. Така структура дає змогу зберегти документальну точність викладу та водночас забезпечити емоційне поступове занурення читача в атмосферу перших днів повномасштабного вторгнення. Лінійність сюжету підтримує природний ритм розвитку подій та дозволяє фіксувати зміни у внутрішньому стані персонажів без різких композиційних зсувів. Важливо, що ця форма відповідає загальній естетиці апостеріорної нарації, характерної для тексту: події простежуються у тій послідовності, у якій вони були пережиті, що максимально наближає художній твір до автентичного свідчення.

Апостеріорна нарація в повісті не лише фіксує перебіг подій, а й демонструє, як змінюється внутрішній стан людини під впливом воєнної реальності. Наратор спостерігає за реакціями, співставляє перші враження з пізнішим розумінням

масштабу трагедії, відзначає психологічні злами й перехід від розгубленості до усвідомленого прийняття нових умов існування: «Батьки ховали молодих донечок у підвалах та погребях, бо тих, кого сховати не встигли, розшматували голодні кацапи» [32, с. 72]. Така побудова тексту створює ефект достовірності: читач відчуває не лише атмосферу перших днів війни, а й бачить їх крізь призму досвіду людини, яка вже пройшла крізь травматичні події й здатна їх переосмислити. Завдяки апостеріорному викладу повість набуває подвійного шару: події відтворюються у своїй безпосередності, але водночас супроводжуються спробою їх інтерпретації. Це дозволяє авторові не лише документувати воєнні будні, а й показати, як вони перетворюються на досвід, що формує нову систему цінностей та нове бачення власного життя.

Гомодієгетичний наратор у повісті Марії Міняйло «Вкрадена весна» постає в екстрадієгетичній ситуації, оскільки виконує роль оповідача, який одночасно належить до внутрішнього світу зображуваної історії та перебуває над її подієвим горизонтом. Функцію цього наративного центру виконує могильник Анатолій Коваль – персонаж, що водночас є учасником, свідком і інтерпретатором подій. Завдяки такому поєднанню статусів його голос набуває особливої значущості: він не просто транслює фактичний перебіг окупаційного життя, а надає йому розгорнуту подієвість, демонструючи, як війна змінює людину, її внутрішні пріоритети та цінності.

Авторка наголошує, що наратор уособлює «мовчазного спостерігача, який живе між двома світами: земним та потойбічним», і саме ця подвійність дозволяє йому виступати своєрідним духовним посередником, що поєднує реальність руйнування з потребою осмислити людське в нелюдських умовах. Марія Міняйло характеризує його як «містичного персонажа, який спостерігає, аналізує і ділиться з читачем своїми роздумами», а це надає оповіді рис сакральності та філософського заглиблення.

Гомодієгетичний наратор проявляється в епізодах, де Коваль говорить про свої почуття та переживання: «... викопав 366 могил для чоловіків, жінок та дітей, яких закатували та вбили окупанти. Визнаю, копати мені допомагали

місцеві. Кожного вбитого відспівав військовий капелан... Ми зробили все як годиться, по-людськи, і почали потроху призвичаюватися до нашого нового, дещо скаліченого життя» [32, с. 157]. У цьому уривку чітко окреслюється подвійність його функції: він не лише бере участь у трагічних подіях, а й коментує їх, пропускаючи через власну моральну призму. Оповідач не дистанціюється від страждання – навпаки, він проживає його, і ця пережитість стає ключем до формування етичного виміру тексту.

Таке поєднання внутрішньої участі та зовнішнього осмислення дозволяє гомодієгетичному нараторові структурувати історію не як фрагментарний набір фактів, а як послідовний ланцюг людських доль, кожна з яких увиразнює масштаб злочинів, зроблених окупантами. Усвідомлюючи своє місце в цьому світі між життям і смертю, оповідач постає як носій колективної пам'яті, що зберігає гідність загиблих і водночас допомагає живим не втратити людяності. Через його роздуми формується гуманістична оптика, яка не дозволяє читачеві сприймати війну лише як подієвий фон – натомість вона перетворюється на моральний виклик, відповідь на який кожен мусить знайти самотійно.

У повістях «Квітник пані Савенко» та «Оповідки з війни» оповідна інстанція побудована за принципом гетеродієгетичного наратора у інтрадієгетичній ситуації, тобто розповідь веде оповідач, який не належить до світу зображуваних подій і не бере участі в жодній із ситуацій, що розгортаються у творі. У аналізованому тексті саме така форма нарації забезпечує враження максимальної автономності художнього світу, адже оповідь не обмежена оптикою індивідуального досвіду чи суб'єктивних емоцій конкретного «я»: «Пані Савенко сиділа в саду, попиваючи коньяк і була напрочуд собою задоволена, адже збрала чималу суму грошей» [59, с. 173], «З'ївши коробку печива чоловіки вирішили пограти в карти, проте Рудий відмовився... вп'явся поглядом в телефон. За пів року до війни він познайомився з дівчиною... сам незчувся, як по вуха закохався» [32, с. 195]. Читач отримує свободу сприйняття й може самотійно вибудовувати моральне чи психологічне трактування подій,

незважаючи на можливі «авторські підказки», яких у цьому типі нарації немає і не може бути.

Позиція «поза дієгезисом» важлива ще й тому, що вона послаблює будь-яку необхідність читача синхронізувати власні судження з авторськими. Наратор не формує емоційний тон, не створює моральних акцентів, не впливає на інтерпретацію, а лише надає матеріал для її можливості. Завдяки цьому у процесі сприйняття читач може змінювати ставлення до подій і персонажів відповідно до власних тлумачень: позірно нейтральна розповідь дозволяє вибудовувати відчуття співприсутності в ситуаціях, якими живуть герої, але не через нав'язану оптику, а через самотійне співпереживання.

Крім того, гетеродієгетичний наратор стає головним механізмом переплетення множини історій, які об'єднані спільним часовим і тематичним простором війни. Саме він формує цілісну структуру твору, поєднуючи окремі сюжетні епізоди в єдину метанаративну конфігурацію. Водночас ця об'єднувальна функція не перетворюється на жорстку схему, бо відсутність авторського «я» дозволяє уникнути автопсихологічного фокуса, властивого мемуарним чи щоденниковим текстам. Натомість кожна історія набуває статусу рівноправного фрагмента колективного досвіду, а наратор лише забезпечує логіку переходів між ними.

Така наративна модель особливо ефективна у воєнному контексті, де важливо поєднати документальну достеменність і художню інтерпретацію. Гетеродієгетичний наратор у повістях «Вкрадена весна» та «Квітник пані Савенко» не лише структурує виклад, а й виконує функцію посередника між реальністю війни та художнім зображенням, забезпечуючи баланс між емоційністю матеріалу й стриманим, неконфліктним стилем оповіді. Саме завдяки цьому повість мінімізує ризики надмірної суб'єктивізації та водночас не втрачає емоційного навантаження, яке природно виникає з поведінки персонажів та драматизму ситуацій.

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження встановлено, що мілітарний сегмент сучасної української літератури формується як особлива наративна система, що

поєднує документальність і художність, індивідуальне й колективне, пережите та осмислене. Аналіз творів Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія» та Марії Міняйло «24.02» засвідчує, що обидва тексти, попри жанрову спорідненість воєнної тематики, репрезентують відмінні моделі самовираження, різні форми авторської присутності та несхожі способи організації оповіді, що загалом дозволяє розглядати їх як два типологічно різні різновиди сучасного мілітарного письма.

Текст Н. Сухорукової має всі ознаки еґо-документа, оскільки побудований на безпосередньому щоденному фіксуванні пережитих подій, наповнений щирими свідченнями, що постають під час їх актуального проживання та подальшої емоційної рефлексії. Наратор у цьому тексті – гомодієгетичний, цілком занурений у подієвий простір, він одночасно є учасником подій й оповідачем, що надає щоденнику максимальної достовірності та емоційної насиченості. Такий суб'єктивований спосіб ведення розповіді забезпечує ефект свідчення, занурює реципієнта у трагічний хронотоп воєнного Маріуполя, вибудовує перспективу переживання катастрофи. Щоденникова комунікація типу «я – я» в цьому випадку набуває не лише функції самозбереження та внутрішнього структурування травматичного досвіду, а й вагомої соціальної місії – донесення правди про злочини, руйнування, смерть, втрату, приниження та водночас про людську гідність і опір.

У творі Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія» домінує включена нарація, поєднана з елементами апостеріорної та симультанної, що дозволяє відтворювати як пережите, так і безпосередньо фіксувати перебіг подій у моменті їх розгортання. Використання щоденникової форми, внутрішніх монологів, діалогів, коротких фрагментів-спостережень та ретроспективних вставок формує густу тканину текстового самосвідчення. Наратор у Сухорукової є експліцитним та антропоморфним, адже він не тільки присутній у світі твору, а й постійно артикулює власні емоції, думки, болючі переживання, рефлексуючи над кожною подією.

Художній світ Марії Міняйло, у свою чергу, вибудований за законами еґо-тексту, де індивідуальний досвід стає матеріалом для художнього осмислення реальності. Авторка не фіксує події у формі власного щоденника, натомість трансформує особисті й колективні травматичні переживання, вибудовуючи складні сюжетні та образні конструкції, що поєднують документальну основу та художню уяву. На відміну від тексту Надії Сухорукової, у Марії Міняйло спостерігаємо різні моделі наративної організації залежно від конкретного твору. У повісті «Вкрадена весна» наратор має виразну антропоморфну природу та є гомодієгетичним. Він бере участь в описуваних подіях та його голос відчутний у структурі оповіді, що дозволяє йому вибудовувати концептуальний простір твору, коментувати події, спрямовувати увагу читача. Антропоморфність наратора зумовлена тим, що оповідний голос проявляє емоційність, інтелектуальність і здатність до моральної оцінки, дозволяючи читачеві вловити позицію автора, хоча формально вона не озвучується прямими авторськими інтервенціями. Наратор у повістях «Квітник пані Савенко» та «Оповідки з війни» є гетеродієгетичним, відсутнім у самому колі події, розташованим поза межами дієгетичного простору; він постає як всевідаюча інстанція, здатна проникати в різні свідомості, об'єктивувати моральні та емоційні стани персонажів, фіксувати їхні переживання й думки з позиції відстороненого спостерігача. У повістях «Квітник пані Савенко» та «Оповідки з війни» ситуація інша. Тут поняття антропоморфності щодо оповідача є недоречним, оскільки модель розповіді вибудована на принципах імпліцитної присутності наратора, який не виявляє власної суб'єктивності, почуттів чи авторських відступів. Такий наратор прихований, невидимий, він лише організовує подієвий матеріал, не втручаючись у його інтерпретацію, що забезпечує ефект максимальної документальної нейтральності. У цих текстах використано апостеріорний тип нарації, який відтворює події з певної часової дистанції й дозволяє наративно структурувати воєнний досвід як уже пережитий та осмислений.

Жанрова природа обох творів відображає ширшу особливість воєнної прози як феномену сучасного українського літературного процесу. Мілітарне

письмо не тільки документує колективний і приватний досвід війни, а й виконує функцію культурної пам'яті, закріплюючи ключові образи національного спротиву, солідарності, самопожертви, гідності. Війна стає чинником формування нових моделей наративності: з одного боку – фрагментарність, емоційна насиченість, пряме свідчення, відкрита ширість (як у щоденнику Сухорукової), з іншого – художня концептуалізація травми, інтерпретаційна багатшаровість, побудова метафоричного простору (як у прозі Міняйло).

Узагальнюючи результати дослідження, можемо стверджувати, що наративна організація прози про війну в розглянутих текстах формується через дві ключові стратегії:

1. Самосвідчення та самофіксація досвіду (Сухорукова), де авторка стає водночас носієм травми й голосом, що її артикулює.
2. Художня інтерпретація ненависті до росіян (Міняйло), спрямована на створення широкого епічного полотна про війну через багатшаровий виклад.

Переконуємось, що в проаналізованих повістях основний фокус наративу вибудований не лише навколо подійної канви, а передусім навколо тонкої динаміки внутрішнього світу персонажів. Наратологічна організація текстів спрямовує увагу читача на багатшаровість психоемоційних переживань, які стають ключем до розуміння як особистих трагедій героїв, так і ширшого воєнного контексту. У центрі оповіді постає досвід індивідуального реагування на травму, страх, розгубленість або, навпаки, на силу внутрішнього спротиву, а не лише сам перелік чи опис зовнішніх подій. Саме через специфіку нараторських стратегій авторки пропонують читачеві відчути живе, пульсуюче тло війни – не як статистику або фактологічну історію, а як безпосередній психологічний досвід.

Комплексне дослідження показало, що обидві письменниці використовують різні парадигми наративної організації, але всі вони спрямовані на досягнення спільної мети – створити багатовимірну художню репрезентацію війни, у якій поєднуються документальність, емоційність, етична відповідальність та культурна пам'ять. Воєнна проза, що постає внаслідок таких

підходів, виявляє чіткі ознаки новітньої літературної формації: підвищену увагу до психологічної правди, готовність працювати з травматичним досвідом, прагнення фіксувати окремі людські історії як частину великої історії народу. Саме тому твори Міняйло й Сухорукової можна розглядати як важливі складники сучасного українського літературного дискурсу, що функціонує на межі мистецького та документального, індивідуального та колективного, особистої історії та загальнонаціонального наративу.

Отже, результати роботи дозволяють окреслити місце й роль обох творів у сучасному мілітарному дискурсі. «Маріуполь. Надія» постає цінним еґо-документом, що виконує функцію первинного свідчення та збереження пам'яті про облогу Маріуполя. «24.02» Марії Міняйло є репрезентативним еґо-текстом художнього характеру, який надає нових можливостей для осмислення війни через художню оптику, символіку та емоційно-інтелектуальні інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бехта І. Авторське експериментаторство в англomовній прозі ХХ століття. Львів : ПАІС, 2013. 268 с.

2. Бехта І. Дискурс наратора в англomовній прозі : монографія / за заг. наук. ред. І. Бехти. Київ : Грамота, 2004. 304 с.
3. Бехта І., Гук О. Поняття наративного аналізу і основні підходи. *Молодий вчений*. № 11 (87), 2020. С. 430–435.
4. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
5. Будний В. Літературознавчий семінарій. навч. посіб. Львів : Видавництво «ПАІС», 2025. 275 с.
6. Біляцька В., Рарицький О. Антологія «Воєнний стан»: синергетика, проблематика, жанрова своєрідність текстів. *ALFRED NOBEL UNIVERSITY JOURNAL OF PHILOLOGY*. 2024. № 1 (27). С. 364-375 URL: <https://phil.duan.edu.ua/images/PDF/2024/1/23-.pdf> (дата звернення 26.11.2025)
7. Волков А., Даровська І. Щоденник або Журнал. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. За ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 625–628.
8. Галич О. Fiction і non fiction у літературі: проблеми теорії та історії. Луганськ : СПД Рєзніков В.С. 2013. 368 с.
9. Герасименко Н. Словами очевидців: література від Євромайдану до війни. Тернопіль: Джура, 2019. 127 с.
10. Горіха Зерня Т. Я дуже хочу, щоб наші письменники знову й знову поверталися до теми війни. 2020. URL: https://lb.ua/culture/2020/08/16/464002_tamara_goriha_zernya_ya_duzhe_hochu_shchob.html (дата звернення 15.11.2025)
11. Гром'як Р.Т. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
12. Гундорова Т.І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
13. Гуцало Є. Ментальність орди: статті. Київ : Просвіта, 1996. 176 с.

14. Донцов Д. Модерне москвофільство. Київ, 1913. 365 с.
15. Дроздовський Д. Агресивна інфантильність «кацапської душі» в повісті «Вкрадена весна» Марії Міняйло. 2023. URL:<https://www.vsesvit-journal.com/journal/suchasna-literatura/agresyvna-infantylnist-katsapskoyi-dushi-v-povisti-vkradena-vesna-mariyi-minyajlo/> (дата звернення 30.11.2025)
16. Дроздовський Д. Дискурс опору в сучасній українській прозі: сатира й антиколоніальні мотиви в повісті «Вкрадена весна» М. Міняйло. *Amazonia Investiga*. 2023. № 12(61), 10–16.
17. Ерен В.Ф., Ромас Л.М. Типи нарації у тексті Надії Сухорукової «Маріуполь. Надія». *Українські студії в європейському контексті*. 2025. № 11. С. 35–39
18. Капленко О. Наратив як модель світу: структурна побудова і проекція на художній текст. *Слово і час*. №11(515). Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ. 2003, с. 10–17
19. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2 томах. / авт.-уклад.: Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
20. Колошук Н.Г. «Щоденники» Ольги Кобилянської як его-текст епохи декадансу: нарцисизм жіночого «Я». Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича. *Слов'янська філологія*. 2011. Вип. 545–546. С. 17–22.
21. Коцарев О. Галина Вдовиченко. Маріупольський процес. *Критика*. 2016. № 9–10. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/mariupolskyu-protses> (дата звернення 15.11.2025)
22. Крук Г. «Мені шкода, що поезія не вбиває»: промова в Берліні. 2022. URL:<https://pen.org.ua/meni-shkoda-csho-poeziya-ne-vbivae-promova-galini-kruk-na-vidkritti-poetichnogo-festivalyu-v-berlini> (дата звернення 16.11.2025)
23. Кулінська Я. Сучасні воєнні щоденники: форма самовираження чи текст пам'яті? *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса : Гельветика, 2020 Вип. 46(3). С. 78–81.

24. Кулінська Я. Воєнний щоденник як популярний жанр сучасної мілітарної літератури. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 7 (35). С. 76–82.
25. Кушнірова Т. Наратив як літературознавча категорія: генеза, ознаки, типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного одеського університету. Серія: Філологія*. 2019. Вип. 39. Том 1. С. 130–133.
26. Лопата Є., Любка А. Воєнний стан. Антологія / передмова Валерія Залужного. Чернівці: Meridian Czernowitz; Видавець Померанцев Святослав. 2023. 368 с.
27. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львів. ун-ту ім. І. Франка*. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2011. Вип. 18. С. 52–59.
28. Мацевко-Бекерська Л. Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць*. №4(8). 2011. С. 64–70.
29. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології : монографія. Львів : Сплайн, 2008. 408 с.
30. Медведь О. В. Напрацювання мовознавчих підходів до вивчення сучасної нефікційної прози. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. № 3. С. 49–52. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/09> (дата звернення 20.11.2025)
31. Мочерна В.С. Маргінальний автобіографізм у чеській літературі: Богуміл Грабал та Йозеф Шкворецький. *Проблеми слов'янознавства*. 2005. Вип. 55. С. 246–253.
32. Міняйло М. 24.02. Київ : САМІТ-КНИГА, 2022. 228 с.
33. Міняйло М. Вже зовсім скоро вийде друком моя шоста книга. URL:<https://www.facebook.com/MariaMinyailo/posts/pfbid0aZFrcMCHCAi4>

- hs2eX6ZJBcrgUDGjrPJucmzgmZhpSBLNX6tJWWd4AtUivEHqPjLrl?rddid=4
lqZxwQPtwFb0fny (дата звернення 20.11.2025)
34. Мінняйло М. Книга 24.02 має дві характерні ознаки
URL:[https://www.facebook.com/MariaMinyailo/posts/pfbid02dFKMAjp4QK
Kimeq7ADGgfdemFyVVHGkSgf6y4Ze8yZxz4gTdaTkeuSYSg4P9qPQnl?rddid=95ot0GbAwmEWNK3N](https://www.facebook.com/MariaMinyailo/posts/pfbid02dFKMAjp4QK
Kimeq7ADGgfdemFyVVHGkSgf6y4Ze8yZxz4gTdaTkeuSYSg4P9qPQnl?rddid=95ot0GbAwmEWNK3N) (дата звернення 25.11.2025)
35. Мінняйло М. Книги, як взуття...
URL:<https://www.facebook.com/share/p/17dCPsFPvA/> (дата звернення:
10.11.2025)
36. Павичич М. Трансформація типів оповідача у словенському романі часів
тітовської Югославії. *Проблеми слов'янознавства*. 2011. Вип. 60. С.
147–153.
37. Папуша І. *Modus ponens*. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013.
259 с.
38. Папуша І. Що таке наратологія? (Огляд концепцій). *Studia methodologica*.
Вип. 16. Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції
з наратології (Тернопіль, 24 жовтня 2003 р.) / Упор. Папуша І.В. Тернопіль:
Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 29–46.
39. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській
літературі. Чернівці: Книги-XXI, 2018. 272 с.
40. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі.
Брустури: Дискурсус, 2022. 288 с.
41. Радзівська Т. Щоденник як різновид комунікативної діяльності. Текст як
засіб комунікації. Київ : АН НАНУ, 1993. С.145–178.
42. Райбедюк Г. (2023). «До читачів в Україні і світі» (Валерій Залужний).
Відновлено з <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009725085718>
43. Рарицький О. Партитури тексту і духу. Художньо-документальна проза
українських шістдесятників. Київ: Смолоскип, 2016. 488 с.
44. Римар Н. Функції наратора як головної інстанції оповіді в художньому
тексті. *Studia methodologica*. Вип. 37. Тернопіль, 2014. С. 204–211.

45. Ромас Л.М. Індивідуально-авторське бачення реалій російсько-української війни у драмі на шість дій Марії Матіос «Мами». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* Том 36 (75). №4 Том 2, 2025. С. 99-104. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2025/4_2025/part_2/18.pdf (дата звернення 28.11.2025)
46. Ромас Л.М., Ніколашина Т.І. Війна ідентичностей (на матеріалі книги «Воєнний стан»). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* Том 35 (74). №3 Том 1, 2024. С. 195-201. URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/3_2024/part_1/34.pdf (дата звернення 26.11.2025)
47. Рябченко М. Жанрова різноманітність воєнної прози в сучасній українській літературі. *Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna. Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich Zielona Góra Uniwersytet Zielonogórski*, 2019. С. 277–289.
48. Рябченко М. Кобматантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. *Слово і Час.* Кам'янець-Подільський, 2019. №6 С. 62–73.
49. Рябченко М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2011. 21 с.
50. Серета С. Репрезентація образу жінки-воїтельки засобами культурно-просвітницької діяльності : кваліфікаційна (бакалаврська) робота. Київ. 2025. 61 с.
51. Сидоренко О. Сучасна мілітрана проза як літературний феномен. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького*

- державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія». Вип 48. 2021. С.167–173.*
52. Сидоренко О.Ю. Мілітарний дискурс української прози початку ХХІ сторіччя : дис. ... д-ра. філос. наук. : 10.01.01. Дніпро, 2024. 228 с.
URL:https://shron1.chtyvo.org.ua/Sydorenko_Olha/Militarnyi_dyskurs_ukrain_skoj_prozy_pochatku_KhKhI_storichchia.pdf? (дата звернення 16.11.2025)
53. Стригун В. Жіночий погляд на війну в українській публіцистиці. *Регіональні ЗМІ України : історія, сучасний стан та перспективи розвитку : матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції /* відп. ред. Галич А. О. Полтава : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», 2025. С. 75-88
54. Сухорукова Н. З Маріуполя можна було виїхати лише через зайняті рашистами міста.
URL:<https://www.facebook.com/share/p/17rZ9xCuku/?mibextid=wwXIf>
(дата звернення 20.11.2025)
55. Сухорукова Н. Маріуполь. Надія. Київ: Лабораторія, 2023. 224 с.
56. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: Навчальний посібник. Київ : Логос, 2015. 170 с.
57. Танчин К.Я. Щоденник як форма самовираження письменника : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06. Тернопіль, 2005. 20 с.
58. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. 173 с.
59. Улюра Г. Писати війну. Київ: Темпора, 2023. 320 с.
60. Федунь М. Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини ХХ століття: історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика: монографія. Федунь М.Р. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2010. 451 с.
61. Хай це буде текст не про війну: текст промови Сергія Жадана на врученні Премії миру німецьких книгарів 2022 року (2022). PEN Ukraine.

- URL:<https://pen.org.ua/haj-ce-bude-tekst-ne-pro-vijnu> (дата звернення 30.11.2025)
62. Черкашина Т. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія : Монографія. Т.Ю. Черкашина; за наук. ред. О.А. Галича. Харків: Факт, 2014. 380 с.
63. Чуй К. Жанрово-стилістичні особливості щоденника арктичних пригод Артура Конан Дойла «Небезпечна робота». Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Луцьк, 2024. 99 с.
URL:https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/26464/1/chui_2024.pdf
(дата звернення 20.11.2025)
64. Шевчук Д. Оксана Пухонська. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Критика, 7-8. 2023.
URL:<https://krytyka.com/ua/reviews/poza-mezhamy-boiudyskurs-viiny-v-suchasni-literaturi>
65. Шеховцова О.В. Щоденник як жанр мемуарної літератури: історія розвитку. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2009. № 18 (181). С. 181–186.
66. Яковенко С.М. Історична «правда» як літературна фікція: (спогади Бориса Антоненка-Давидовича «На шляхах і роздоріжжях»). *Магістеріум. Літературознавчі студії*. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : Стилос, 2002. Вип. 8. С. 23–26.
67. Янцелевич О. Особистий досвід міграції українок під час російсько-української війни (щоденники О. Карі «Життя посеред життя», Н. Сухорукової «Маріуполь. Надія» і Т. Белімової «Біженка»). *Folia Philologica*. 2023. № 6. С.42–50
68. Яо С.С. Основні тенденції розвитку масової літератури в Україні у воєнний час. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. № 2(36). 2024. с. 109–113

69. Abbott H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. H. Porter Abbott. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 203 p.
70. Bart R. *L'aventure Sémiologique*. Seuil. Paris, 1985. 365 c.
71. Booth W. *The Rhetoric of Fiction*. Wayne C. Booth. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1961. 455 p.
72. Brockmeyer J., Harre R. Narrative: problems and promises of one alternative paradigm. *Questions of philosophy*. 2000. № 3. pp. 29–42.
73. Coste D. *Narrative as Communication : Theory and History of Literature*. D. Coste. Minneapolis : University of Minnesota Press. Vol. 64. 1989. 371 p.
74. Dziennik. Słownik terminow literackich. URL:<https://www.bryk.pl/slowniki/slownik-terminow-literackich/> 69082-dziennik (дата звертання: 15.11.25).
75. Focalization. URL: <https://narrativeandmemory.wordpress.com/tag/focalization/> (дата звернення: 10.11.2025).
76. Genette G. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Transl. by Ch. Newman and Cl. Doubinsky. *Stages Series №4*. University of Nebraska Press : Lincoln and London, 1997. 491 p.
77. Herman D. *Regrounding Narratology: The Study of Narratively Organized Systems for Thinking. What Is Narratology?* ed. Kindt T., Muller H. *Berlin, New York , Walter de Gruyter*. 2003. P. 303–332.
78. Prince G. *Introduction to the study of the narratee. Reader response criticism. From formalism to post-structuralism*. Ed. by J.P. Tompkins: Baltimore, 1980. 296 p.
79. Schmid W. *Narratology: an Introduction*. de Gruyter : Berlin-Boston, 2003. 258 p.