

**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** *БУСС Марини Карлівни*  
**академічної групи** 035М-24-1 ІГСН  
**спеціальності** *035 Філологія*  
**на тему «Жанрова своєрідність антології «Воєнний стан»»**

	Прізвище, ініціали, вчене звання	Оцінка за шкалою		Підпис
		рейтинговою	інституційною	
Керівник кваліфікаційної роботи	д-р філол. н., доц. БІЛЯЦЬКА В. П.			
розділів:	д-р філол. н., доц. БІЛЯЦЬКА В. П.			
Рецензент кваліфікаційної роботи	д-р філол. н., проф. КУЛАКЕВИЧ Л. М.			
Фактор захисту				

Дніпро 2025

## РЕФЕРАТ

**Кваліфікаційна робота:** 87 сторінок, 66 джерел.

**Об'єкт дослідження:** тексти антології «Воєнний стан».

**Мета дослідження:** аналіз жанрової своєрідності антології «Воєнний стан», спрямований на виявлення специфіки функціонування різних жанрових форм у її структурі, простеження процесів жанрового синтезу та модифікації традиційних моделей, а також визначення ролі жанрових трансформацій у репрезентації досвіду російсько-української війни.

**Одержані висновки та їх новизна** полягає у всебічному й системному аналізі жанрової структури антології «Воєнний стан» як цілісного літературного явища, що поєднує ознаки художніх і документальних форм письма. У роботі вперше системно проаналізовано тексти антології, виокремлено їхні індивідуальні моделі синкретичного письма та доведено метажанровий характер збірки, що поєднує документальність, есеїстику, щоденникові, репортажні й публіцистичні елементи.

**Результати дослідження** можуть бути використані для подальшого аналізу інших антологічних видань воєнного часу; для розробки навчальних програм і курсів із сучасної літератури та жанрології; для підготовки критичних, редакторських і методичних матеріалів; для формулювання критеріїв оцінки жанрової гібридності та інтерпретації способів репрезентації колективної травми в художніх і документальних текстах.

**Ключові слова:** антологія «Воєнний стан», жанрова гібридність, метажанр, документальність, колективна пам'ять.

## RESUME

The graduation research of second level student Marina Buss (Dnipro University of Technology, Institute of Human and Social Sciences). The topic of the diploma work is «The genre diversity of the anthology ‘State of War’».

The work examines texts from the anthology ‘State of War’.

The work consists of an introduction, two parts (with subsections), conclusions and bibliography.

The work will be interesting to philology students, teachers of the Ukrainian language and literature at school.

Bibliography consists of 66 sources.

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРОВОЇ СПЕЦИФІКИ СУЧАСНОЇ ВОЄННОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	10
1.1. Поняття жанру в сучасному літературознавстві.....	10
1.2. Тенденції та прояви сучасної нефікційної літератури.....	16
1.3 Жанрова та стильова трансформація сучасної української літератури під впливом війни. ....	28
<b>РОЗДІЛ II. ЖАНРОВІ ТА ТЕМАТИЧНІ АСПЕКТИ АНТОЛОГІЇ «ВОЄННИЙ СТАН»</b> .....	35
2.1. «Воєнний стан» у контексті антологій про повномасштабну війну. ....	35
2.2. Тема російсько-української війни в літературному дискурсі. ....	43
2.3. Метажанрова структура та жанрова специфіка текстів антології «Воєнний стан».....	50
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	78
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	81

## ВСТУП

У кожний історичний період література реагує на свої ключові виклики й висуває на перший план теми, що найбільше хвилюють суспільство. Те, про що пишуть автори, часто є не лише відображенням їхніх власних переживань щодо подій чи людської поведінки, а й відповіддю на інтереси та очікування читачів. Досвід літературного процесу показує, що війни, попри свою трагедійність – біль, страх, спустошення і смерть – нерідко стають імпульсом для активного розвитку мистецького слова. Те саме стосується й сучасної російсько-української війни.

В. Слапчук у статті «Війна як дискурс» зазначав, що «сьогодні Україна веде війну, і ця війна дотична до всіх нас – українців, а тому неминуче мусить втрапити до сфери зацікавлень української літератури» [56].

Мілітарна тематика в сучасній українській прозі становить окремий напрям наукових зацікавлень і стала предметом досліджень багатьох літературознавців: І. Борсюка [10], Н. Герасименко [20, 21], Н. Головченко [23], Ю. Поліщука [48, 49], В. Слапчука [56], Г. Улюри [62] та інших.

І. Грабовська зосереджується на аналізі українських видань, що висвітлюють гібридну агресію путінської росії [25]. Я. Кулінська у своїх працях досліджує співвідношення фактичної історії та художнього вимислу в прозових текстах [36]. Б. Пастух вивчає, як у художній літературі відображаються психологічні наслідки війни – стресові стани, травми та досвід утрат [46].

Н. Герасименко зосереджує увагу на жанровій специфіці сучасної воєнної прози, передусім повістей і романів, що охоплює 2014–2022 роки. У своїх дослідженнях вона аналізує ключові структурні та функціональні параметри цих текстів, визначає провідні теми, які порушують автори, а також окреслює характерні риси їхнього стилю. Дослідниця розглядає воєнну літературу крізь призму поділу на «високу» й «масову» літературу, а також так

звану «межову сферу», акцентуючи на їхніх ціннісних і аксіологічних ознаках [21, с. 37].

У сучасних гуманітарних студіях тема війни простежується в широкому спектрі літературних жанрів – від прози до поетичних збірок та драматургії [9, 30, 50]. У межах цього жанрового розмаїття особливе місце посідають тексти, що поєднують художнє письмо з елементами фактичних свідчень. В Україні література війни охоплює епістолярій, мемуаристику, есеїстику, а також різні форми нехудожньої літератури. Як слушно зауважує дослідник воєнної літератури Я. Поліщук, «художні тексти охоче вбирають в себе документальні свідчення, що надають їм переконливості й повноти. Твори нон-фікшн так само уникають сухої документалістики, збагачуючись привнесенням художнього письма» [48, с. 104].

У сучасному літературному просторі тема російсько-української війни посіла одне з центральних місць і стала предметом активного обговорення. Художні тексти відтворюють перебіг воєнних подій, показують їхній вплив на людські долі й порушують ключові моральні, етичні та політичні питання, що випливають зі збройного конфлікту. Я. Поліщук помічає у «стражданнях війни й смерті свою естетику» [48, с. 103].

Дослідники наголошують на тому, що «у результаті обміну думками, опосередкованого воєнною літературою, автор і читач стають однодумцями, а, вступаючи в діалог, читач поділяє ті ж погляди, і таким чином потрапляє в ідеологічно близький світ твору, тобто приймає ці тексти, позитивно реагує на тему, схвалює стиль, художню концепцію героя і є активним учасником українського літературного процесу» [24, с. 128]. Саме така взаємодія й визначає ключову місію літератури про війну.

У новітньому літературному просторі помітною є тенденція до звернення авторів передусім до фактографічних жанрів – документальної прози, фотодокументів, мемуаристики. Такий вибір пояснюється тим, що значна частина письменників є учасниками російсько-української війни або відчули її жахіття безпосередньо, а тому здатні передавати події максимально

правдиво. До цього напряму належать, до прикладу, тексти Андрія Кокотюхи («Таймер війни»), Андрія Куркова («Сірі бджоли»), Олександра Михеда («Позивний для Йова»), Ольги Полевіної та Еліни Заржицької («Чи бачать небеса котів»), Валерія Пузіка («З любов'ю – тато»), Олі Русіної («Абрикоси зацвітають уночі»), Валерії «Нави» Суботіної («Полон»), Зої Храмченко («77 днів лютого»), Артема Чапая («Не народжені для війни»), Артема Чеха («Гра в перевдягання») та інші.

Одним із найяскравіших прикладів такого мистецького переосмислення є антологія «Воєнний стан», яка поєднала свідчення різних людей, що разом формують багатовимірну картину сучасної української реальності, «здобутого досвіду й пережитих емоцій пропонують широкому читацькому загалу зафіксовані трагедії «позачасової правди», факти тяжких протиправних злочинів російських окупантів» [6, с. 364].

Необхідність осмислення нових тенденцій у розвитку української літератури доби повномасштабної війни, зокрема жанрових змін, спричинених суспільно-історичними викликами, визначає потребу комплексного аналізу таких текстів. Антологія «Воєнний стан» презентує унікальний досвід сучасного літературного процесу, у якому художнє слово виконує функції документування реальності, утвердження національної ідентичності та збереження колективної пам'яті. Звернення до її матеріалів дозволяє простежити, як війна трансформує жанрову структуру, тематику й функції художніх творів. Водночас наукові розвідки про це видання поодинокі: окрім коротких анонсів та публічних обговорень, докладніше антологію аналізують лише В. Біляцька й О. Рарицький [6]. Усе це й зумовлює **актуальність** обраної теми дослідження.

**Наукова новизна** роботи полягає у всебічному й системному аналізі жанрової структури антології «Воєнний стан» як цілісного літературного явища, що поєднує ознаки художніх і документальних форм письма. У роботі вперше системно проаналізовано тексти антології, виокремлено їхні індивідуальні моделі синкретичного письма та доведено метажанровий

характер збірки, що поєднує документальність, есеїстику, щоденникові, репортажні й публіцистичні елементи.

**Метою** дослідження є аналіз жанрової своєрідності антології «Воєнний стан», спрямований на виявлення специфіки функціонування різних жанрових форм у її структурі, простеження процесів жанрового синтезу та модифікації традиційних моделей, а також визначення ролі жанрових трансформацій у репрезентації досвіду російсько-української війни.

Для досягнення мети визначено такі **завдання**:

- проаналізувати поняття жанру в сучасному літературознавстві та окреслити його багатовимірну природу;
- розглянути тенденції та прояви сучасної нефікційної літератури, визначити її жанрову специфіку;
- простежити вплив війни на літературний процес;
- дослідити сучасні українські антології у контексті повномасштабної війни та їхню роль у літературному процесі;
- з'ясувати особливості репрезентації теми російсько-української війни в літературному дискурсі;
- проаналізувати метажанрову структуру та жанрову специфіку текстів антології «Воєнний стан».

**Об'єктом** дослідження є тексти антології «Воєнний стан». **Предметом** дослідження є жанрова специфіка текстів антології «Воєнний стан».

У роботі застосовано комплексний підхід до **методів дослідження**, що охоплює аналітичний метод (для систематизації теоретичних засад жанрології), порівняльний метод (для зіставлення текстів антології «Воєнний стан»), структурний метод (для простеження жанрових моделей та їхньої гібридності), герменевтичний метод (для інтерпретації авторських стратегій репрезентації війни), компаративний метод (для врахування соціокультурного й історичного контексту).

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати магістерського дослідження було апробовано на 80-й студентській науково-

технічній конференції «Тиждень студентської науки», де представлено тези доповіді: Бусс М. К. Жанрове тлумачення есе у філологічному дискурсі // *Матеріали 80-ї студентської науково-технічної конференції «Тиждень студентської науки»*. 2025. С. 826–828. А також на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Образне слово Придніпров'я» із тезами доповіді Бусс М. К. Комбатантська проза в умовах російсько-української війни. Частина результатів дослідження також викладено у статті, опублікованій у фаховому збірнику наукових праць «Українські студії в європейському контексті»: Біляцька В. П., Бусс М. К. Жанрово-структурні особливості української воєнної прози (на матеріалі антології «Воєнний стан») // *Українські студії в європейському контексті*. 2025. Вип. 11. С. 13–19.

Магістерська робота **складається** зі вступу, двох розділів (із підрозділами), висновків і списку використаних джерел. У першому розділі розглянуто теоретико-методологічні засади вивчення жанрової специфіки сучасної воєнної літератури. Другий розділ присвячено аналізу антології «Воєнний стан» у контексті української літератури воєнного часу та виявленню її жанрової своєрідності.

## РОЗДІЛ І

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРОВОЇ СПЕЦИФІКИ СУЧАСНОЇ ВОЄННОЇ ЛІТЕРАТУРИ

#### 1.1. Поняття жанру в сучасному літературознавстві.

Проблематика жанрової класифікації й сьогодні лишається однією з найбільш дискусійних у сучасному літературознавстві. Попри численні спроби дослідників упорядкувати художні тексти за певними типологічними ознаками та виробити універсальну систему жанрів, ні українська, ні світова теорія літератури досі не мають усталеної, загально визнаної моделі. Причина полягає в самій природі жанру: кожен різновид художньої літератури постійно змінюється, набуває нових форм, тяжіє до поєднання й перехрещення з іншими.

На думку Т. Бовсунівської, сучасне розуміння жанру коливається між двома підходами: жанр можна трактувати як історично реальний різновид художньої творчості або ж як умовну концептуальну модель – ідеальну матрицю, що допомагає описувати структуру твору. Саме в цій «схемності» жанру криється його евристичний потенціал: він дозволяє впорядковувати літературний матеріал, окреслювати поетикальні параметри текстів та виявляти тенденції розвитку національної літератури [8, с. 209]. У широкому сенсі жанр є типовою структурною формою, що задає змістові межі художнього твору.

Жанр як літературознавча категорія привертає стале зацікавлення науковців, адже саме в ньому концентруються провідні закономірності літературного процесу певної доби та індивідуальні художні здобутки окремих митців. Вивчення літературних явищ, окреслення напрямів розвитку та аналіз художніх напрацювань неможливі без визначення їхньої жанрової системи. Саме жанр відкриває шлях до розуміння стилістичних і поетикальних особливостей літератури певної доби та дозволяє виокремити її провідних представників. Встановлення жанрових параметрів творчості конкретного

автора є вихідним етапом літературознавчого аналізу та ключовою передумовою дослідження поетики його творів. Тому жанр як теоретична і практична категорія зберігає стійку актуальність, що підтверджується безперервною увагою до нього в науковому дискурсі.

Теоретичні аспекти жанру досліджували Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, М. Васьків, І. Денисюк, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, О. Кухар-Онишко, В. Марко, М. Наєнко, А. Ткаченко [3] та ін.

У сучасному літературознавстві спостерігається розмаїття підходів до дефініції поняття «жанр», що зумовлено його багатовимірною та синтетичною природою. Теоретики літератури акцентують на різних аспектах жанрової організації тексту, підкреслюючи її поліфункціональність.

Наприклад, Ю. Ковалів визначає жанр як утворення, яке «зберігаючи в собі загальні родові ознаки й структурну специфіку виду, водночас наділений своєрідними, конкретизованими рисами, зумовленими художньою практикою, предметом зображення, властивостями літературного матеріалу, рівнем обдарованості того чи того автора, тобто оприявнює іманентну жанрову форму, попри її схильність до консерватизму і стабільності» [32, с. 21].

Р. Гром'як трактує жанр як «тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, класифікував літературні твори за типами їх поетичної структури» [40, с. 417]. О. Галич натомість наголошує на динамічній природі жанру, визначаючи його як історично сформований тип художнього твору, що синтезує сталі змістові й формальні ознаки, але водночас залишається відкритим до видозмін і розвитку [59, с. 251].

Літературний жанр становить собою не лише художній феномен, а й виступає своєрідним «технічно усталеним типом художньої творчості» [38, с. 364]. На відміну від родів літератури – епосу, лірики та драми, які впродовж тривалого часу залишаються відносно стабільними, жанрові моделі демонструють значно більшу мінливість і піддаються інтенсивнішим трансформаціям.

Саме потреба впорядкувати жанрове різноманіття та осмислити його еволюцію спричинила у 30-х роках XIX ст. появу окремої літературознавчої дисципліни – генерики, або ж теорії видів і жанрів. Термін «генерика» був уведений у науковий обіг французьким ученим Філіпом ван Тігемом. Формування цього напрямку зумовлювалося нагальною необхідністю критичного переосмислення системи жанрів, переходу від беззастережного наслідування античних канонів до опори на власні національні літературні традиції. Примітно, що художня практика нерідко випереджала теоретичну думку, і саме національні літератури задавали імпульси для наукових узагальнень. До кола дослідників, які активно працювали з проблематикою жанру, належали Ж. Гюсдорф, Ф. Лежен, Г. Міш, Дж. Оліні, Б. Фінні та інші.

Лише у XX ст. питання жанрової системи стало предметом комплексного аналізу серед численних європейських науковців. Пізніше в межах новітньої жанрології суттєві результати продемонстрували дослідники з України й Польщі: С. Скварчинська, Я. Тшинадловський, І. Качуровський, І. Денисюк, Н. Копистянська. Усі вони наголошують на тому, що стилі й жанри слід сприймати як рівноцінні вияви художності, найчастіше пов'язані зі специфікою мовного матеріалу [38, с. 218]. Попри це, термінологічна невизначеність у галузі генерики зберігається й нині. Водночас на відміну від стилів, жанри функціонують як стабільні константи системи поетики, що, хоч і допускають зміни, зберігають впізнавану структурну основу.

У найновішому підручнику з теорії жанрів Т. Бовсунівська трактує жанр як історичну, але водночас пластичну категорію, здатну до розвитку, і пропонує власну жанрологічну модель: «Рід – вид – жанр – піджанр – його модифікація – асиміляція жанру» [8, с. 212]. В. Пахаренко у «Основах теорії літератури» акцентує, що всередині кожного роду постають жанри, які еволюціонують і формують жанрові форми – конкретні варіанти певного жанру [47, с. 66]. Такі жанрові форми можуть поєднуватися між собою у будь-яких пропорціях і набувати непередбачуваних трансформацій.

М. Моклиця у своєму посібнику «Вступ до літературознавства» підкреслює дуалістичну природу жанру, де поєднуються «усталені риси (жанрові константи)... і жанрові модифікатори» [43, с. 402], тобто елементи, що формують особливий різновид жанрової моделі. Попри варіативність підходів, сучасні дослідники здебільшого розглядають жанри як своєрідні технічні схеми, що, зберігаючи свою сутнісну природу, здатні до гнучких еволюційних змін.

Різножанровість сучасної української літератури про російсько-українську війну зумовлена прагненням авторів якомога точніше й багатовимірно відтворити психологію людини у воєнних обставинах, передати драматизм подій, складні життєві ситуації, внутрішні конфлікти та навіть елементи містичного досвіду. Саме потреба художнього осмислення війни формує нові жанрові моделі й розширює межі традиційних форм.

Саме в жанровому вимірі відбувається трансформація реального досвіду – окремого випадку, фактичної події чи життєвої правди – у художню реальність, тобто в естетично осмислений літературний образ. Тому уважне простеження жанрових особливостей є закономірним завданням дослідників. У контексті аналізу новітньої воєнної прози про російсько-українську війну постає потреба щоразу заново окреслювати жанрові параметри кожного тексту про воєнні дії. Лише точне визначення жанру дає змогу адекватно інтерпретувати твір і забезпечити повноцінний аналіз сучасної української літератури на воєнну тематику.

У прозі, яка осмислює російсько-українську війну, спостерігаємо активне застосування різноманітних жанрових форм як «великої», так і «малої» прози. Найбільш майстерні автори, однак, прагнуть виходити за межі традиційних моделей, поєднуючи раніше непоєднувані жанри, експериментуючи з композицією та варіюючи сюжетні структури. Жанровий синтез у таких текстах є цілком закономірним явищем і виступає проявом тенденції жанрів до взаємопроникнення та утворення поліжанрових систем, що виникають природним шляхом і спрямовані на цілісне художнє освоєння

реальності [38, с. 367]. Однак навіть на перетині різних жанрових і навіть родових форм кожен жанр зберігає автономність: жоден не здатен повністю витіснити інший, а канонічні ознаки окремої жанрової моделі залишаються видимими.

У науковому аналізі художнього твору визначення його жанрової належності є фундаментальним етапом. Саме жанр зумовлює специфіку композиції, вибудову сюжету, характеротворення, добір художніх засобів. Хоча автори інколи помиляються у самоатрибуції власних текстів, літературознавцям не варто покладатися на такі визначення, адже «неадекватне сприймання жанрових домінант може призвести до ускладнень рецепції художнього твору» [38, с. 365–366].

У науковій традиції наголошується на синтетичній природі жанру. Як зазначено у дослідженнях, «жанр – форма синтетична, що інтегрує дію багатьох складників концепції людини і змісту. У жанрі завершується пошук моделі світу, найбільш адекватної задумові письменника. Концепція людини впливає на особливості жанру не прямо, а через систему жанротвірних чинників, які визначають художню своєрідність кожного твору» [42, с. 33]. У літературознавстві існує кілька варіантів тлумачення терміну «жанр», які засвідчують його поліфункціональний і синтетичний характер. Зберігаючи загальні родові ознаки та структурну специфіку певного виду, жанр водночас містить у собі конкретизовані риси, зумовлені художньою практикою, тематикою твору, властивостями матеріалу, індивідуальним стилем та рівнем творчих можливостей автора. Таким чином, іманентна жанрова форма, попри притаманну їй стабільність і консервативність, постійно зазнає модифікацій.

Феномен «метатексту» в наш час ґрунтовно осмислюють українські дослідниці К. Тарасенко та Т. Шадріна [57]. У межах такого жанрового утворення взаємодіють два світи – художній і умовно реальний, а між автором і персонажем постійно виникає взаємне віддзеркалення. Герой метажанру – це не просто об'єкт зображення, а й активний суб'єкт, який впливає на творчий процес так само сильно, як і автор на формування його образу. У таких творах

авторська рефлексія проникає в структуру тексту, а персонажі стають своєрідними співтворцями. Підкреслюється, що будь-який художній твір будується на взаємодії автора та героя.

Проблему плутанини між жанрами в українській прозі слушно окреслює В. Даниленко, наголошуючи, що чимало творів лише імітують романну форму, залишаючись у своїй суті малими формами: «...Роман у наш час змізернів. Повість українським письменникам завжди давалася легше, ніж роман... „Рекреації” Юрія Андруховича... були представлені як повість, а в книжці... вже названі романом...» [26, с. 332]. На його думку, невміння чітко розмежовувати жанри стало своєрідною «вродженою» рисою української літератури.

Сучасна теорія жанру спирається на низку жанровизначальних параметрів, серед яких: тематико-проблемний корпус твору, спосіб оповіді, специфіка художнього зображення, система персонажів, типи конфліктів, стильова манера та добір зображально-виражальних засобів. Більшість учених (Є. Васильєв, О. Галич, І. Денисюк, В. Назарець) акцентують на необхідності опертя саме на цю сукупність ознак. Інша група дослідників – зокрема, А. Ткаченко та Н. Копистянська – прагнула систематизувати понятійний апарат, чітко розмежувавши літературні роди (епос, лірика, драма) та форми емоціно-образного висловлення (епічність, ліричність, драматичність), які можуть співіснувати в межах одного твору [60, с. 23].

Розвиваючи теоретичні підходи до структури жанру, Н. Копистянська запропонувала багатовимірну модель, що охоплює чотири взаємопов'язані рівні:

- 1) жанр як абстрактне, загальнотеоретичне поняття (роман, поема), що об'єднує стійкі ознаки, характерні для певної групи творів протягом тривалого часу;
- 2) жанр як історичне поняття, обмежене часом і літературним контекстом (романтична балада);

3) жанр як поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури (український модерністський роман);

4) жанр як вияв індивідуальної творчості письменника (флоберівський роман)» [35, с. 32–33].

Цей підхід є одним із найбільш ґрунтовних у сучасній теорії жанру та становить продуктивну основу для подальших досліджень у сфері жанрології.

Отже, було розглянуто основні підходи до визначення жанру, окреслено еволюцію жанрологічної думки та проаналізовано ключові параметри, що формують жанрову систему художньої літератури. Узагальнення позицій провідних теоретиків засвідчило, що жанр постає динамічною, синтетичною й багатовимірною категорією, яка поєднує сталі структурні ознаки з відкритістю до еволюційних змін. Визначено, що жанрова природа сучасної української воєнної прози зумовлює появу поліжанрових моделей, активні процеси жанрового синтезу та модифікації традиційних форм. У результаті жанр постає не лише інструментом класифікації, а й ключем до достовірного інтерпретування художнього твору, що підтверджує його незмінну актуальність у сучасному літературознавчому аналізі.

## **1.2. Тенденції та прояви сучасної нефікційної літератури**

Нонфікшн (англ. nonfiction – нехудожня література) визначають як жанр, у якому сюжет вибудовується навколо реальних фактів, подій і документів, але водночас подається крізь призму авторського художнього бачення й естетичного осмислення.

Походження самого терміна пов'язують із вересневою публікацією 1965 року в журналі «The New Yorker» відомого роману Трумена Капота «In Cold Blood» («Холоднокрівне вбивство»). Український переклад твору В. Митрофанова з'явився 1970 року під назвою «З холодним серцем: правдива історія одного вбивства та його наслідків». Текст був позначений підзаголовком «non-fiction novel» і спирався на реальний злочин – убивство чотирьох членів родини у штаті Канзас у 1959 році.

Зацікавившись цією справою, Капоте провів власне журналістське розслідування: збирав численні свідчення, опитував усіх причетних та відтворив мотиви й перебіг подій. Роман одразу здобув популярність і фактично започаткував у США окрему традицію роману-репортажу, або документального роману, що згодом переросла в новий журналізм.

Нехудожню літературу об'єднує спільна ознака – її основу складають реальні факти, а не художня вигадка. До важливих засад створення нонфікшн належать компетентність автора в темі та орієнтація тексту на стислий, корисний і оперативний виклад.

У джерелах визначено, що «... документальна література, нон-фікшн – особливий літературний жанр, для якого, на відміну від художньої (фікційної) літератури, характерна побудова сюжетної лінії виключно на реальних подіях.

Документальну літературу ще називають документалістикою, документальною прозою, літературою факту. Така література заснована на спогадах очевидців, документах, можуть використовуватися спогади самого автора. При цьому авторська точка зору проявляється у відборі та структуруванні матеріалу, а також в оцінці подій. У документальній прозі широко використовується публіцистичний стиль» [28].

Документальна література, порівняно з журналістським репортажем чи нарисом, характеризується «великим періодом часу, що пройшов від часу описуваних подій, а також великим обсягом». Натомість від науково-історичних праць її відрізняє «відтворення яскравої, живої картини подій і психологічного вигляду людей» [28].

«Українська літературна енциклопедія» подає таке визначення: «Документальна література – художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нариси, нотатки, хроніки, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел» [61, с. 294]. У подібних текстах документальні матеріали можуть відтворюватися повністю, частково або ж бути переданими у вільній формі.

Т. Черкашина [64] уживає поняття «нефіктивна» чи «нефікційна» література щодо творів, у яких фактографічність та документальність переважають над елементами художнього домислу. У нонфікшн провідною є смислова функція мовних засобів: автор застосовує їх для передачі інформації, досвіду, для фіксації подій чи пояснення певних явищ.

О. Колінько підкреслює, що документальна література постає як помітне явище сучасної белетристики, яке інтегрує риси тревелогу, психологічної та філософської прози. Дослідження українських науковців демонструють: «вітчизняна література нон-фікшн знаходиться у динамічному розвитку, відкрита для трансформацій, оновлень і перебудов, має досить рухомі межі і своєрідну специфіку у стильовому оформленні та взаємодії з іншими жанрами» [33, с. 76].

Однією з ключових характеристик документальної літератури є автобіографічний складник, що забезпечує максимальну наближеність до реальних історичних фактів і їх точне вписування в контекст епохи. Це відображається і на мовному рівні, зокрема в різноманітті лексичних засобів. У підсумку документалістика поєднує елементи кількох стилів та різних джерел, а також мовні засоби, притаманні як документальній, так і публіцистичній традиції. Саме ця багатошаровість формує структуру оповідача й визначає специфіку жанру нонфікшн.

Нонфікшн являє собою різновид літератури, що вибудовується на автентичних фактах, документальних джерелах, реальних людських історіях та подіях, які автор подає крізь призму художніх засобів, не порушуючи історичної достовірності. Іншими словами, нонфікшн – «це своєрідне відображення епохи або ж конкретної людини, книги, що презентують для читача логіку історії, та через призму авторського бачення розкривають реальні факти і їхні взаємозв'язки. Саме нон-фікшн дає можливість зрозуміти, що реальність також підлягає конструюванню, механізми якого можна пояснити через аналіз такого типу текстів, як спогад, есеї, щоденники» [45, с. 41].

Термін «нонфікшн» використовується у двох смислових площинах. У широкому розумінні ним позначають будь-яку літературу, що не належить до художньої. У вузькому – це тексти, в основі яких лежать реальні факти, документальні джерела, події чи біографічні обставини, а авторська інтерпретація здійснюється художніми засобами, проте без порушення фактичної істинності.

Від останніх десятиліть ХХ століття й до початку ХХІ спостерігається істотний ріст зацікавлення читачів до того, що називають «літературою факту» або ж «документальною літературою», «документалістикою», «літературою нонфікшн», «нефікційною літературою».

Опрацьовані дослідження, присвячені визначенню документальної літератури, демонструють значну варіативність поглядів учених, які по-різному формулюють основні ознаки цього феномену. Як наголошують дослідники, невирішеним і надалі лишається питання теоретичного окреслення документально-біографічної літератури, зокрема створення генологічної моделі з урахуванням жанрових видозмін та численних новоутворень. Як підкреслює О. Рарицький, літературознавці не завжди «встигають всеохопно реагувати на генологічну варіативність жанрових форм, унаслідок чого більші або менші сегменти (твори, групи творів) письменницького набутку перебувають у жанровій невизначеності, не досить глибоко прочитуються, що не сприяє повному осягненню їхньої естетичної природи, художньої інформативності, оригінальності» [52, с. 20].

М. Варикаша звертає увагу на те, що «Література non-fiction – це різновид літератури, яка перебуває на межі художності і документальності. З одного боку non-fiction є щоденник, автобіографія, біографія, мемуари, сповідь, листи тощо, а з іншого – література non-fiction претендує на визнання в її текстах суб'єктивної правди автора про нього самого; ... лише читач може або, демонструючи цілковиту довіру авторові, назвати цей текст документальним, або ж визнати наявність у творі поетичності та естетичності та перехилити чашу ваг у бік художності» [11, с. 37].

Т. Черкашина, спираючись на концепцію О. Галича, визначає нефікційну літературу як складний багатожанровий масив, що включає художньо-біографічні, мемуарні та художньо-публіцистичні твори. Центральним положенням теорії Галича є трактування біографіки та мемуаристики як метажанрів, тобто як «системного міжродового й суміжного утворення, що має ознаки всіх трьох літературних родів (лірика, епос, драма) а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою» [64, с. 61].

Н. Колошук акцентує увагу на кількох теоретичних та практичних аспектах аналізу таких текстів: на рецепції документальної прози, жанровій природі нефікційної літератури та її взаємодії з масовою літературою, на проблемі правдивості у фікційних і нефікційних творах, а також на співвідношенні документалістики і пропаганди. Особливо примітним є її зауваження щодо поширення в науковій практиці поняття «его-текст»: «Термін “его-текст”, запозичений в істориків, віднедавна вживається в працях зарубіжних літературознавців, котрі вивчають документальні тексти-свідчення. В українських довідникових виданнях, у статтях та дисертаціях про документальну літературу його практично не вживають, хоча не зрідка пишуть про статус особистісного свідчення, в якому “документальна домінанта” діалектично взаємодіє зі суб'єктивізмом» [34, с. 34].

Літературознавці визначають документальну літературу як «особливий шар письменства, в основу якого закладаються реальні події, котрі, трансформуючись художньо під пером оповідача, документують добу та її характер» [51, с. 4]. До нефікційних текстів зараховують «...власне документальні і художньо-документальні твори, в яких ступінь достовірності описаних подій, що мали місце насправді, переважає над ступенем вигадки й домислу» [63, с. 43].

Однією з ключових передумов появи нефікційної прози, на думку дослідників, є «...потреба серйозної літератури, за якою стоїть внутрішній світ автора» [55, с. 128–129]. У цьому контексті О. Галич наголошував: «Важливою ознакою такої літератури є авторське осмислення певних суспільно-історичних

подій чи життєвого шляху реальної історичної особи, або важливої для життя народу проблеми, здійснене за законами художньої творчості із залученням справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду автора із внутрішнім світом героїв, соціальною й психологічною природою їхніх учинків» [18, с. 20].

Українська документальна література упродовж свого розвитку сформувала надзвичайно розгалужену систему жанрових взаємодій із художньою прозою. Як зазначає Н. Мажара [41], ця система виявляється у численних типологічних дифузях. Так, класичним прикладом поєднання традиційного мемуарного жанру з романною формою є твори В. Сосюри «Третя рота» та Т. Масенка «Роман пам'яті». Синтез спогадів із повістєвою структурою реалізовано у творах М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір», а також у повістях В. Дрозда «Музей живого письменника», Р. Іваничука «Дороги вольні і невольні», У. Самчука «На білому коні», у кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна». Взаємодія мемуарного дискурсу з оповіданням представлена в «Портретах» Ю. Щербака, поєднання спогадів та есеїстики – у працях І. Дніпровського «Микола Хвильовий. Портрет мятежника», Б. Олійника «Два роки в Кремлі», Д. Гуменної «Дар Евдотії», Б. Сушинського «Тарас Шевченко: геній в самотності». До синтетичних форм пам'яткового письма належить також жанрове поєднання спогадів та автобіографічного дискурсу у творі М. Матіос «Вирвані сторінки з автобіографії».

Тексти, що виникають на межі документалістики та епосу, поєднують риси обох систем: документальність (оповідь від першої особи, хронологічність, опертя на власний досвід автора) та художність (вигадка, стилістична образність, інтерес до психологічних і приватних вимірів людського життя).

Н. Колошук звертає увагу на те, що нефікційна проза типологічно збігається з фольклором і міфом, оскільки має низку споріднених ознак. По-перше, документалістика в цілому акумулює колективний досвід пережитого:

попри суб'єктивність свідчень авторів, їхнє сприйняття стає можливим лише за умови колективної зрілості суспільства, готового приймати індивідуальні, інколи «екстремальні» свідчення, що суперечать офіційному історичному дискурсу. По-друге, документальні тексти про надзвичайні обставини формуються на основі усталених уявлень про «чужого», універсальних категорій Добра і Зла, віддзеркалюючи таким чином загальнолюдський досвід. По-третє, документалістика нерідко набуває «хорової» форми: у збірках, антологіях, документальних монтажах, наукових і публіцистичних виданнях, що повинні розглядатися як повноправні об'єкти літературознавчого аналізу на рівні з художніми текстами [34, с. 128–129].

Домінантною рисою «невигаданої» прози залишається виразна суб'єктивність, що постає центральним компонентом її природи. Феномен нефікційної літератури зумовлений тим, що документальна правда неминуче модифікується – вона тяжіє до особистісного факту, до окремої людської історії, яка стає осередком інтерпретації епохи. Саме тому документальна література завжди поєднує індивідуальний досвід із ширшими історичними, соціальними та культурними смислами, відтворюючи реальність через авторське бачення, але не спотворюючи її.

За спостереженням дослідників, у процесі історичного розвитку українська документальна проза сформувала власну жанрову систему, до якої належать мемуари, епістолярій, щоденники, записки, автобіографії, некрологи, усна оповідь тощо. Водночас науковці акцентують, що сучасна нефікційна белетристика характеризується активними пошуками нових форм шляхом оновлення вже усталених жанрових моделей. У межах цього процесу виникають нові жанрові утворення, пов'язані з естетичними експериментами авторів, що виявляється, зокрема, у їхній жанровій самоідентифікації. Окремий текст починає набувати іншого композиційного оформлення, яке, однак, організовується переважно на основі традиційних структурних ознак. Дослідники зазначають, що саме ця динаміка спричинила появу наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. поняття «метажанру», що позначає своєрідну систему

жанрів з характерними спільними ознаками, об'єднаними не лише предметом зображення, а й способом художнього вираження.

Як ми раніше зазначали, у літературознавчому дискурсі давно акцентується думка про складну й багат шарову природу жанру. Дослідники неодноразово підкреслювали, що жанрова форма постає як синтетичний конструкт, у якому поєднуються різні складники авторської концепції світу та людини. Саме тут відбувається вибудова моделі художньої реальності, найбільш відповідної задумові митця, а вплив авторського бачення втілюється опосередковано – через систему жанротвірних чинників, що визначають індивідуальну поетику тексту. У наукових працях простежується й розмаїття підходів до визначення самого поняття «жанр», що лише підтверджує його поліфункціональність та інтегративність. Зберігаючи родові ознаки та структурні параметри певного виду, жанр водночас акумулює конкретні риси, зумовлені тематикою, художнім матеріалом, стилем і творчою манерою автора. Тому, попри внутрішню сталість і традиційність, жанрова форма залишається динамічною та схильною до постійних трансформацій.

Сучасний нонфікшн становить багато профільний і розгалужений пласт літератури. Одним із найпоширеніших його різновидів є мемуаристика, основана на фіксації авторських вражень та спогадів про події, учасником або свідком яких був сам мемуарист. Мемуари (франц. *memoires* – спогади) визначають як «суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху певної історичної постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням ним справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом героїв, соціальною та психологічною природою їхніх учинків» [39, с. 26]. Спогади невід'ємно пов'язані з суб'єктивністю та ретроспективністю, оскільки завжди звернені до минулого.

Мемуари становлять метажанрове утворення, що демонструє певну тенденцію до формування окремого літературного роду й має розвинену систему жанрових варіацій. Найпростішими їх формами є некрологи,

письменницькі записники, нотатки; складнішими – щоденники та літературні портрети. У словникових джерелах засновником жанру прийнято вважати Ксенофонта, автора спогадів про Сократа та опису військового походу греків («Анабасис», 401 р. до н. е.) [39, с. 26].

Витоки української мемуаристики сягають доби Київської Русі (зокрема, «Повчання дітям» Володимира Мономаха). Значущими пам'ятками мемуарної літератури є козацькі літописи («Літопис Самовидця»). У ХІХ ст. до мемуарного письма зверталися М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Драгоманов та інші. У ХХ ст. мемуаристика отримує новий імпульс («Думи і спогади» М. Бажана, «Третя рота» В. Сосюри). Початок ХХІ ст. також представлений низкою знакових творів: Ю. Андрухович «Таємниця», Т. Прохасько «З цього могло вийти кілька оповідань».

Мемуари – це записи про минулі події, створені їхнім сучасником чи безпосереднім учасником. Таким чином, мемуаристика наближається до історичної прози, проте між ними існує принципова відмінність: у художньо-історичному творі присутність автора не є обов'язковою, тоді як у мемуарах оповідь здійснюється від першої особи – суб'єкта власного життєвого досвіду, що перебуває у часовому та просторовому зв'язку з іншими історичними постатями. Отже, рівень об'єктивності постає головним критерієм розмежування історичної та мемуарної прози: якщо в історичній літературі об'єктивність ґрунтується на документах, то в мемуаристиці – на особистих спогадах (документи тут виконують переважно ілюстративну роль). Ретроспективна дистанція в історичній прозі може бути необмеженою, тоді як у мемуарах вона визначається віковими і життєвими межами автора. Мислення мемуариста рухається від завершення певних подій до моменту їхнього письмового осмислення. Як слушно зазначається, «письменник-мемуарист сприймає факт як необхідний елемент побудови своєї концепції, свого особистого бачення проблеми, тобто факт у такому разі виконує функцію умовності, але впливає на ефект правдоподібності» [16, с. 180].

Щоденники українських письменників посідають вагоме місце в літературному процесі ХХ століття. Як жанр, що поєднує давню традицію із сучасним наповненням, вони належать до найбільш продуктивних різновидів мемуарної літератури, яка нині перебуває в активній фазі розвитку. Джерела щоденникової форми виявляємо вже в перекладних візантійських хроніках Іоанна Малали та Георгія Амартола, а також у літописній традиції доби Київської Русі. У подальшій історії української культури вагомими є записники П. Могили, щоденники А. Пилиповича та М. Ханенка. У ХІХ столітті форму жанру репрезентують «Журнал» Т. Шевченка, записи П. Куліша й О. Кобилянської; у ХХ столітті – щоденники В. Винниченка, П. Тичини, О. Довженка, Остапа Вишні, В. Стуса. Характерною рисою щоденника є відсутність цілісного сюжету та об'єднавчого концептуального задуму.

Попри тривалу історію розвитку, у сучасному літературознавстві досі немає усталеного визначення жанру щоденника. У «Літературознавчому словнику-довіднику» він окреслений як «літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася» [40, с. 745]. Такі тексти зазвичай не орієнтовані на публікацію та містять приватні спостереження й переживання, оформлені переважно в монологічній формі, хоча можливі й елементи внутрішнього діалогу.

Інше визначення наголошує на хронологічному викладі особистих переживань, роздумів і подій, що дозволяє максимально розкрити внутрішній світ автора: «Щоденник – різновид мемуарної літератури; записи про переживання, роздуми й розповіді про події у житті певної людини, зроблені нею самою в хронологічній послідовності. Іноді щоденник є формою викладу матеріалу в ораторському творі, який створює ілюзію того, ніби сам персонаж у своїх щоденникових записах розповідає про події власного життя і веде роздуми. Така форма створює великі можливості для розкриття внутрішнього світу, психології людини» [19, с. 94].

У зарубіжних студіях також немає однозначності, натомість у вітчизняній науці часто спостерігаємо протиставлення щоденників і мемуарів.

Це розмежування пояснюють специфікою часу зображення. «Автор мемуарів гортатиме календар у зворотному напрямку; автор щоденника знімає листки день за днем» [19, с. 96]. У першому випадку рух спрямований у минуле, у другому проводиться фіксація теперішнього.

Останні десятиліття позначені появою кількох концепцій, які уточнюють жанрову природу мемуаристики. Л. Левицький серед сталих ознак мемуарів називає фактографічність, домінування подій, ретроспективність викладу та безпосередність авторського свідчення. За його твердженням, мемуари – це оповідь у формі нотаток від імені очевидця або учасника подій, що подається переважно від першої особи, позбавлена складних сюжетних конструкцій та зорієнтована на фіксацію фактів [19, с. 96]. У такому баченні щоденник опиняється «поруч» із мемуарами, але не всередині їх системи.

Однак ключові риси мемуарів (суб'єктивність автора та ретроспективність) дозволяють по-новому поглянути на щоденниковий жанр. Суб'єктивний погляд формує унікальний образний світ тексту, а ретроспектива, хоч і відсутня безпосередньо в момент запису, може виникати тоді, коли автор здатен осмислити сучасність із перспективи майбутнього. У такому випадку щоденник набуває мемуарних властивостей.

Однією з ключових форм художньо-документальної прози є автобіографія. Автобіографія – жанр, у якому центральною фігурою виступає сам автор. Вона становить основу ширшого явища, а саме автобіографістики, що охоплює також мемуари, щоденники, епістолярну спадщину та художні біографії. Сукупність цих форм позначають терміном «автобіографізм», який означає наявність у творі фактів, узятих із власного життєвого досвіду письменника.

До художньої біографії (від грец. *bios* – життя, *grapho* – пишу) належить специфічне міжродове метажанрове утворення, ключовими рисами якого є художнє осмислення життя реальної історичної особи на основі достовірних документів і подій. Такий жанр передбачає глибоке занурення автора у внутрішній світ героя, його духовну, соціальну й психологічну мотивацію, а

також органічне поєднання науково достовірного фактажу й художнього домислу, що має ґрунтуватися на логіці реальних біографічних подій.

Перші біографічні тексти в українській традиції постають ще в добу Київської Русі у формі «житій», присвячених князям та святим: Ярославу, Святополку, Ользі, згодом – Кирилу й Мефодію, Борису і Глібу, Феодосію Печерському.

У ХІХ столітті акцент на героїці минулого й репрезентації постатей козацької старшини знаходимо у творчості І. Нечуя-Левицького («Гетьман Іван Виговський»). У ХХ столітті цей жанр становлять біографічні твори про Г. Сковороду, Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Франка, Лесю Українку, П. Тичину. У новітній період художня біографія набуває більшої відкритості, оскільки «в радянські часи проблема точності документального свідчення неодмінно сприймалася як наслідування певному канону: ініціатива вільної інтерпретації викликала настороженість і часто була такою, що наказувалася» [16, с. 36].

Ще однією репрезентативною формою сучасної мемуаристики є літературний портрет. У цьому жанрі письменник прагне, ґрунтуючись на одній чи кількох зустрічах із героєм, відтворити багатовимірність його особистості та досягти портретної достовірності. Утім, літературний портрет рідко реалізується як самодостатній жанр; зазвичай він постає в межах циклів, об'єднаних авторською постаттю, як, наприклад, у детективній історії С. Цалика і П. Селігея «Таємниці письменницьких шухляд».

Отже, опрацювання теоретичних концепцій документальної (нехудожньої) літератури дає підстави стверджувати, що попри відсутність єдиної термінологічної позиції серед вітчизняних дослідників щодо співвідношення понять «документальна література», «non-fiction», «нехудожня література», науковці сходяться в тому, що визначальною рисою non-fiction є опертя на правдиві факти та інтерпретація реальних подій і особистостей. Нонфікшн – це різновид літератури, що вибудовує сюжетну канву на основі документальних свідчень і реальних подій, переосмислених

крізь індивідуально-образне й естетичне бачення автора. До документальної літератури належать автобіографія, художня біографія, щоденники, мемуари тощо.

Нонфікшн утверджується як самостійний тип літератури, що базується на документально підтверджених фактах і поєднує їх із авторською інтерпретацією. Аналіз дефініцій і дослідницьких підходів засвідчує, що його жанрова специфіка визначається пріоритетом достовірності, смисловою спрямованістю мовлення та міжстильовою гнучкістю. Наявність автобіографічних, свідченнєвих і репортажних елементів формує поліструктурність жанру, а опора на реальний досвід – його ключову відмінність від художньої прози. Отже, нонфікшн постає як динамічна літературна форма, що виконує функцію фіксації й інтерпретації реальності, забезпечуючи високий рівень інформаційної та документальної автентичності.

### **1.3 Жанрова та стильова трансформація сучасної української літератури під впливом війни.**

Протягом останнього десятиліття російсько-українська війна стала не лише центральною історичною подією, а й ключовим культурним маркером, що визначає напрями розвитку сучасної української літератури. Кількість видань, спрямованих на художнє або документальне осмислення воєнного досвіду, невпинно зростає. На початковому етапі переважали тексти оперативної фіксації реальності – щоденникові записи, репортажі, медійні нотатки, особисті свідчення військових і цивільних.

Володимир Шейко, роздумуючи над тим, що саме кризові ситуації рухають літературно-мистецький процес, писав: «Мабуть, за схожої травми на початку ХХ століття народилося мистецтво авангарду та його пластичні інновації, адже класичне мистецтво вже було неспроможне описувати і тлумачити дивний новий світ» [14, с. 354].

Сучасна українська література від початку повномасштабного вторгнення росії 2022 року стала важливим простором фіксації колективного

досвіду, пам'яті й емоцій. Війна істотно змінила тематичні, стилістичні та жанрові орієнтири літературного процесу. Автори дедалі частіше звертаються до коротких, лаконічних, документально насичених форм, у яких домінує мотив особистого переживання та власні свідчення.

Сучасна українська література доби війни вирізняється виразною трансформацією стилю, мови та жанрової організації. Воєнний досвід зумовив не лише тематичне оновлення, а й потребу у модифікації засобів художнього висловлення, оскільки традиційні форми перестали відповідати складності та інтенсивності переживань, що супроводжують життя в умовах бойових дій.

Мова новітніх текстів максимально наближається до живого мовлення: автори активно застосовують розмовну лексику, побутові конструкції, сленг і військовий жаргон, що забезпечує автентичність і безпосередність оповіді. Часто використовуються уривчасті репліки та синтаксичні скорочення, які передають спонтанність реакцій у стресових або бойових ситуаціях. Водночас лаконічність і стриманість мовлення підсилюють емоційну виразність, концентруючи внутрішню драму в мінімальних мовних засобах.

Стилістика воєнної літератури тяжіє до фрагментарності, документальної точності та мінімалістичного викладу. У центрі – дія, факт, психологічне переживання, тоді як традиційні розлогі описи витісняються стислістю та виразною смисловою насиченістю. Частою є зміна оповідної перспективи: у межах одного тексту взаємодіють голоси цивільних, військових, волонтерів, дітей, що дозволяє багатовимірно репрезентувати досвід війни.

Очевидно, що війна радикально трансформує всі сфери життя, й літературний процес не становить винятку. Втім, помилковим є уявлення, ніби йдеться виключно про тематичні зміни – про те, що нібито просто збільшилася кількість текстів про війну й на цьому все. Насправді наслідки вторгнення значно масштабніші й охоплюють ті площини, які зазвичай не привертають уваги. Зокрема, особливо показовим є те, як воєнна реальність переосмислює жанрову систему сучасної української літератури, адже її внутрішні акценти

швидко зміщуються. У цьому процесі можна вбачати індикатор ширших суспільних змін і нових ціннісних орієнтирів українців.

Війна як масштабне соціальне та особисте потрясіння спричинила появу нових жанрових моделей у сучасній українській літературі. Умови постійної небезпеки, втрат і загальної мобілізації реальності актуалізують потребу не тільки в оновленні змісту, а й у зміні структурних принципів викладу, схильних до фрагментарності, емоційної прямоти й нагальності висловлення [4].

Розглядаючи жанрові реакції літератури на повномасштабну війну, передусім слід відзначити зміну їхньої ієрархічної структури: окремі жанри набувають більшої ваги, тоді як інші тимчасово втрачають провідні позиції.

Статус поезії при цьому залишається практично незмінним – цей сегмент продовжує функціонувати надзвичайно активно. Велика кількість виданих антологій (зокрема за межами України), поява нових авторів, і загальне утвердження короткої, лаконічної та емоційно насиченої форми свідчать про особливу релевантність поезії в умовах війни. До того ж ще 2018 року в «Антології молодой української поезії III тисячоліття» Мирослав Лаюк зауважував, що «українська поезія сьогодні таки й справді одна з найпотужніших у світі», адже «поезія переважно говорить про розриви, тріщини, шрами й відкриті рани» [2, с. 4]. Очевидно, що після 2022 року ця характеристика лише посилилася.

На відміну від поезії, художня проза – передусім велика форма, але також і коротка – утримує менший рівень актуальності. Хоч у глобальному літературному полі роман і далі залишається центральним жанром, в українському контексті він зіштовхується з низкою обмежень. Створення роману потребує часу, зосередженості, тривалої рефлексії – усього того, що під час війни недоступно або вкрай ускладнено. Тому романні тексти, що з'являються нині, або були написані до початку вторгнення й видані пізніше, або ж створені вже під час війни, проте не претендують на масштабність і універсальність, натомість фіксуючи проблематику «тут і тепер».

На передній план у такій ситуації виходять жанри, які раніше перебували на периферії художнього канону, – есеїстика та документалістика, зокрема літературний репортаж. В українському просторі вони вперше набувають статусу окремих книжкових видань, які мають значний читацький запит. Показовими є збірка репортажів очільника проекту «Ukrainer» Богдана Логвиненка «Деокупація» та видання від медіа Reporters «77 днів лютого». Паралельно активно зростає кількість нових книжок есеїстики: зокрема, публікуються тексти Костянтина Москальця, Оксани Забужко, Василя Махна та багатьох інших.

Попри це, ключовим свідченням домінування есеїстики та репортажистики є не стільки їхня чисельність, скільки проникнення їхніх прийомів в інші жанри. Поетичні та прозові твори дедалі частіше тяжіють до репортажності, зокрема через фіксацію конкретних фактів, документальних деталей і персонального досвіду.

Наратор у сучасній українській військовій прозі здебільшого представлений не всезнавцем-оповідачем, а очевидцем чи учасником подій, носієм власного досвіду. Така перспектива формує сповідальний стиль і довірливу інтонацію, усуваючи дистанцію між текстом і читачем.

У прозі зв'язок із документалістикою виявляється і через поступову ерозію межі між вигадкою та реальністю. Прагнення авторів фіксувати власний досвід і свідчити про події зумовлює високу частку автобіографічності або принаймні опертя на реальні події. Прикладом може слугувати роман Анастасії Левкової «За Перекопом є земля». У таких текстах складно точно визначити межу між художнім домислом і фактичністю, між реальними прототипами й вигаданими персонажами. Унаслідок цього література вкорінюється у повсякденність ще глибше, і її функція зміщується у бік фіксації сучасної реальності.

Однак вплив документалістики виявляється ще масштабнішим: у сучасному літературному полі формуються гібридні форми, що тяжіють до лексикографії. Мовиться про тексти, які за формою нагадують художні або

поетичні, проте структуровані за словниковим принципом. Такою є, наприклад, збірка Остапа Сливинського «Словник війни». Хоч окремі тексти видаються подібними до верлібрів або мініатюр, видання побудоване як словник, де кожен текст розкриває змінене під впливом війни значення певного слова («Ванна», «Ключі», «Сонце», «Яблука» тощо), а представлені поняття впорядковано за абеткою. Такий формат набуває особливої ваги в контексті жанрової еволюції.

Іншим прикладом є книжка Василя Махна «З голосних і приголосних». Тексти в ній коливаються між есеями, автобіографічними оповідями та літературними портретами, але їхній жанровий статус остаточно визначає підзаголовок – «Енциклопедичний словник імен, міст, птахів, рослин та усілякої всячини». Кожен матеріал у збірці прив'язаний до конкретного поняття, а послідовність викладу знову ж таки алфавітна.

Поява таких видань пояснюється потребою авторів у фіксації та свідченні. За умов стрімких змін війни світ постає як нестійкий, мінливий простір, і тому література виконує функцію маркування точок орієнтації. Тексти стають спробою схопити момент, зафіксувати досвід, який завтра може бути вже неможливо відтворити. Такі книжки не орієнтовані на «вічність», їхня цінність полягає саме у фіксації сьогочасного стану реальності, у демонстрації того, як змінюються смисли звичних слів і уявлення про довколишній світ. Після завершення війни вони відіграватимуть важливу роль, адже допоможуть реконструювати емоційний та культурний клімат сучасності.

Ще однією тенденцією жанрової трансформації є посилення ролі візуального компонента. Сучасний літературний репортаж майже немислимий без фотографічного супроводу, а тексти все частіше звертаються до візуальних спостережень і деталей.

Інтермедійність у новітньому українському воєнному письмі постає не просто як експериментальна практика, а як відповідь на трансформацію способів сприйняття світу. Це спроба віднайти нові засоби артикуляції досвіду та інші моделі комунікації з читачем. Такі тексти виходять за рамки

традиційного книжкового формату й перетворюються на подію, жест, емоцію, що поєднує візуальне, звукове та текстове переживання [22].

Зростання візуалізації в літературі також відображає прагнення фіксувати швидкоплинність реальності. Тому й надалі можна очікувати збільшення кількості репортажних та есеїстичних видань, словників, енциклопедій, абеток, які структуруватимуть непостійний світ; розвитку наративної поезії, що емоційно окреслюватиме досвід; документально зорієнтованої прози, спрямованої на рефлексію реальних подій. Така література, ймовірно, домінуватиме, оскільки відповідає потребі суспільства зрозуміти змінений світ і власне місце в ньому, а художня вигадка тимчасово відступатиме на другий план.

Сучасні письменники дедалі частіше звертаються до альтернативних форматів публікації – блогів, соціальних мереж, електронних видань, відеопоезії. Таке розширення літературного простору сприяє демократизації творчого процесу та забезпечує можливість висловитися кожному, хто має власний досвід і потребу його артикулювати. Завдяки цьому осмислення війни виходить за межі виключно героїчних чи трагічних наративів і включає побутові фрагменти, персональні історії та щирі емоційні зізнання.

Також варто зазначити, що доступність літератури в умовах війни теж зазнала помітних змін. За ситуації часткового чи повного зникнення традиційних просторів читання – бібліотек, книгарень, безпечних публічних місць – значно посилилося значення цифрових ресурсів. Онлайн-бібліотеки, спеціалізовані платформи та мобільні застосунки для читання стають ключовими інструментами отримання текстів. Такі ініціативи, як «Слухай», «Yakabo», «ЛітРес» та інші, забезпечують військових, внутрішньо переміщених осіб та працівників освітньої сфери безплатним або пільговим доступом до книжкових видань. Зростає також популярність аудіокниг і подкастів, які пропонують альтернативний, більш мобільний формат сприйняття літератури.

Соціальні мережі стали новим майданчиком для літературної творчості у воєнний час. Збільшення кількості текстів, що з'являються у Facebook, Instagram, Telegram, пов'язане з потребою негайної фіксації подій. Ці короткі фрагменти – вірші, нотатки, уривки щоденників – нерідко переходять до друкованих видань або залишаються в онлайн-просторі як література моментального реагування. Характерними рисами таких текстів є емоційна відвертість, щирість і відкритість до діалогу з читачем.

Література, яка формується в українському культурному просторі під час війни, пережила інтенсивні якісні та структурні зміни. Збройний конфлікт трансформувалася не лише тематику творів, а й суттєво вплинув на сам літературний дискурс – його мову, стилістику, жанрову систему й функціональне призначення письма. Центром художнього осмислення стали нові смислові акценти: фронтова реальність, досвід травми, відчуття втрати, прояви героїзму, щоденність життя у війні, питання ідентичності та колективної пам'яті.

Особливої ваги набули нові авторські інтонації. Сергій Жадан, Олена Стяжкіна, Борис Гуменюк та інші письменники репрезентують різні соціальні, культурні й мовні контексти. Їхні тексти є не лише художнім продуктом, а й формою громадянського висловлювання, способом морального опору, механізмом збереження історичної правди та культурного коду українського суспільства.

Отже, сучасна українська воєнна література зазнала суттєвої жанрово-стильової перебудови: пріоритетними стали короткі, документально орієнтовані та емоційно концентровані форми, здатні оперативно фіксувати досвід війни. Зростання ролі інтермедійності, візуальних практик і цифрових форматів свідчить про адаптацію літератури до фрагментованої реальності та нових способів комунікації. У підсумку війна є чинником, що не лише трансформує тематичні домінанти, а й формує нову модель художнього висловлення, яка поєднує документальність, метажанровість і високий ступінь актуальності.

## РОЗДІЛ II

### ЖАНРОВІ ТА ТЕМАТИЧНІ АСПЕКТИ АНТОЛОГІЇ «ВОЄННИЙ СТАН»

#### 2.1. «Воєнний стан» у контексті антологій про повномасштабну війну.

Термін «антологія» походить із грецької мови й дослівно означає «збирання квітів». Перші ж зразки літературних антологій сформувалися ще в античності: так звані «Вінець» або «Грецька антологія» об'єднували епіграматичну творчість півсотні еллінських митців – від Архілоха до Мелеагра. Не менш тривалу традицію демонструють японські Манйошю та Кокіншю, завдяки яким європейський читач відкрив для себе строфіку танка; історія їх укладання налічує вже понад тисячу років [10, с. 67].

До кола відомих східних зібрань належать і близькосхідні тезкіре – книжки, що поєднували художні тексти з біографічними есе про авторів і становили інтерес для досліджень інтермедійних форм. Один із найвпливовіших зразків – «Газкірат аш-Шуара» 1487 року, створений за участю Алішера Навої; у ньому подано оповіді про півтори сотні поетів та понад 350 уривків їхніх творів.

Надзвичайно точне визначення принципу укладання антологій залишили давньокитайські мислителі: вони порівнювали її зі створенням пейзажу. Подібно до того як у природі поєднуються привабливі й менш виразні фрагменти, так і в поетичному просторі поряд із вершинами мають бути присутні тексти менш досконалі, адже їх вилучення порушило б цілісність загального образу [58].

У сучасних умовах антологія виконує значно ширші функції: вона не лише підсумовує певний етап літературного процесу чи репрезентує тексти в часових, вікових, гендерних чи жанрових межах. Для письменника, особливо на початку творчого шляху, антологічна участь може стати своєрідним стартовим майданчиком, що допомагає окреслити власну тему та знайти

індивідуальні художні засоби. «Креативогенний» характер українського культурного середовища з моменту проголошення незалежності України засвідчує постійну готовність молодих поетів переосмислювати традиційні просодичні моделі й на їхній основі створювати нові художні рішення [44, с. 76].

Ідею антології як метажанру ґрунтовно обґрунтовує Олена Галета у своїй дисертації на здобуття ступеня доктора філологічних наук «Антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття». Дослідниця наголошує, що антологія дедалі більше постає не лише формою ретроспекції, а й простором, який створює умови для появи нових текстів. Така відкритість і мінливість підтверджують актуальність цієї форми та щоразу змушують переглядати її визначення. З огляду на це антологію можна вважати літературним метажанром – особливим різновидом творчої практики з усталеними ознаками, окресленим предметом і внутрішньою динамікою [15, с. 31].

Іван Малкович також пропонує промовисту метафору, порівнюючи поетичну антологію з «моделлю сучасного гаджету»: бренд лишається сталим, але кожне нове видання отримує оновлені можливості й новий зміст [37].

Війна поступово набуває текстового виміру й назавжди входить до простору українського письменства. Про неї створюють прозові твори, поетичні добірки, есеї та публіцистичні матеріали найрізноманітніших жанрових і стилістичних модифікацій. «Змістове наповнення есеїв про повномасштабну війну зростає й буде зростати, уже маємо три антології, у есеях яких – злиття документальної достовірності з переживаннями, із спонуканням емоційної реакції на чуже горе» [5, с. 130].

Серед значного масиву книжкових видань, що з'явилися від початку повномасштабного вторгнення росії, особливо вирізняються три антології: «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія», «Воєнний стан» та «ІБН БЛД РСН».

Першу з них – «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія» – опублікувало восени 2022 року «Видавництво Старого Лева». Ініціатором проєкту виступив

редактор порталу «Нова Польща» Євген Клімакін, а укладання текстів здійснив Володимир Рафеєнко. Книга орієнтована не лише на українського, а й на закордонного читача, адже готується її видання польською мовою.

Антологія «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія» об'єднує тексти різних жанрів – поезію, есеїстику та щоденникові свідчення, створені українськими авторами впродовж перших шести місяців після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну. Саме в ті дні, коли російські удари по містах кардинально змінили життя України й усього світу, формувалася нова реальність, яку Володимир Рафеєнко окреслює як появу «нової літератури». Він наголошує: «Ці тексти здебільшого не є результатом раціонально вибудованої письменницької діяльності, це втілення в слові шоку від початку повномасштабної війни, пронизливого болю за свою країну й своїх людей, щирої віри в перемогу і світла непереможної людської душі. Цінність цієї книжки в її ненавмисності. Ці слова неможливо було втримати, вони з'являлися тому, що не могли не з'явитися. Це антологія війни, антологія спротиву, антологія перемоги» [27].

У цьому зібранні твори постають як безпосередня вербальна реакція на перші місяці великої війни, як спосіб осмислити новий досвід і фіксувати трансформацію світу, що сталася внаслідок російської агресії, описують досвід і репрезентують дійсність війни.

Друга антологія – «ЙБН БЛД РСН» – виникла за ініціативи Мартина Якуба у 2022 році й була покликана підтримати Збройні сили України. Перший, невеликий наклад у 67 примірників реалізували через лотерею, а весь уторгований фонд (понад півмільйона гривень) передали українським військовим підрозділам. Навесні вийшов другий, значно більший наклад, і кошти від його продажу також планують спрямувати на потреби оборони.

Це збірка з шістдесяти семи коротких прозових текстів багатьох авторів, об'єднаних рефлексіями українців щодо росіян, кривавих загарбників, які відібрали тисячі життів, знищили долі та домівки простих українців.

Третя антологія – «Воєнний стан» – побачила світ узимку 2023 року у видавництві «Meridian Czernowitz», і працювали над нею Євгенія Лопата та Андрій Любка. Варто наголосити, що до книжки увійшла рівно половина матеріалів, оприлюднених у межах онлайн-проекту «Воєнний стан» – 50 зі 100 текстів. Ця антологія створювалася за підтримки європейських інституцій і адресована не лише українській, а й міжнародній читацькій аудиторії, тому це видання вже має англomовну версію «State of War», де представлено добірку текстів 35 авторів. Переклад цієї антології вирізняється тим, що дозволяє максимально наблизити іншомовного читача до реалій війни та сприяє об'єктивнішому відтворенню правди про криваві події, які нині переживає Україна.

Передмова до антології під назвою «До читачів в Україні і світі» належить колишньому Головнокомандувачу Збройних сил України Валерію Залужному. Основна ідея генерала ґрунтується на посилянні до поезії Євгена Маланюка «Стилет чи стилос», що символізує роль митця як борця за долю свого народу, де стилет виступає зброєю, а стилос – інструментом письма. Саме під цією оптикою отримала назву й антологія. «Воєнний стан». За словами ексголовакомандувача ЗСУ, «Воєнний стан – це не тільки правовий режим існування держави під час війни. Це ще й нагадування про козацький стан – військовий табір, що ставав фактично фортецею в часи воєн і битв. Минулого року вся наша країна перетворилася на такий стан – нездоланну фортецю, над якою майорить синьо-жовтий прапор» [14, с. 8].

Таким чином, збірка «Воєнний стан» постає як простір збереження історичної пам'яті, духовної спадщини та досвіду, сформованого в умовах повномасштабної війни. Читачеві відкривається не лише трагедія часу, а й незламність українського характеру, постійна боротьба за життя. Війна створює нову спільну сутність, що вибудовується на солідарності у спротиві та на твердій вірі в перемогу. Тексти антології впливають на формування суспільної свідомості, яка опирається на культурні традиції та увиразнює значення духовної пам'яті. Саме ця пам'ять стає фундаментом для нових

моделей громадської поведінки, народжених у протистоянні та в незламності перед агресором. Збереження досвіду через слово, передане очевидцями майбутнім поколінням, виконує функцію утвердження цінності життя, моральних орієнтирів і внутрішньої стійкості у боротьбі.

Андрій Любка, артменеджер проєкту «Meridian Czernowitz», у межах якого було видано антологію, висловлює переконання, що велика частина текстів має стати «справжнім літописом цих трагічних подій, що саме за цими текстами через десятиліття люди осмислюватимуть трагедію наших днів» [29]. Таким чином твори збірки здобувають роль не лише художнього висловлювання, а й інтелектуального матеріалу для пізнання сучасності.

Подібну думку висловлює й Тамара Горіха Зерня, одна з авторок антології. Вона наголошує: «Практично неможливо зробити крок до художнього узагальнення, коли ти всередині подій і не уявляєш, як закінчиться історія. І тим не менше, ми намагаємося її зафіксувати короткими реченнями й короткими текстами. Консервуючи настрій і атмосферу, з великою надією, що в майбутньому хтось зможе це прочитати. Цей проєкт – пляшка із записками, закопана для крайньої потреби. Колись наші діди в таких пляшках закопували зерно на випадок голоду» [29].

Подібно до Валерія Залужного Олександр Михед у своєму есеї «Абетка болю: як я знову навчився читати» роздумує над роллю літератури під час війни: «Віру в силу літератури повертає страх російських окупантів перед нашими книжками і культурою загалом <...> Вишукують «шкідливі» книги, ніби ті становлять таку саму небезпеку, як і «підривні елементи» з плоті й крові. Віру в силу літератури повертає відчуття зв'язку з поколіннями українських письменників та письменниць, які вже зустрічалися з тим самим ворогом і проходили крізь те саме пекло» [14, с. 202–203].

Антологія «Воєнний стан» демонструє найпростіший принцип структурування – алфавітний порядок прізвищ авторів.

Першим текстом антології і, своєрідно, її тематичним камертоном є есе журналіста та культурного діяча Аліма Алієва. Воно має назву «Сенк», що

кримськотатарською означає «війна». У цьому творі автор повертається до початку російської агресії проти України – захоплення Криму. Алієв наголошує на різниці досвідів між кримськими татарами та рештою громадян України, підкреслюючи, що для нього і мешканців півострова війна почалася значно раніше за 2022 рік: «Моя війна розпочалася 27 лютого 2014 року із ранкових новин про захоплення невідомими у камуфляжах без шевронів та зі зброєю Ради міністрів Криму і Верховної Ради Криму» [14, с. 11]. На його переконання, протягом дев'яти років ця відстань у переживаннях лише поглиблювалася внаслідок окупаційної пропаганди: «Ці дев'ять років окупація відокремлювала півострів від материка – люди чим далі, тим більше починали жити у різних реаліях...» [14, с. 12]. Водночас він підкреслює, що повномасштабний напад 24 лютого 2022 року повернув українцям відчуття спільності, ставши поштовхом до нового згуртування нації.

Ця ідея перегукується з твердженням Віри Агеєвої, яка в одному з інтерв'ю слушно зауважує, що сучасні есеїсти «одержимі проблематикою пам'яті» [1]. На її думку, саме завдяки їхнім текстам формується колективний спротив, що об'єднує українське громадянське суспільство та нівелює бар'єри, пов'язані з національним походженням, мовою повсякденного спілкування, рівнем освіти, віком чи статтю.

Про єдність і внутрішню монолітність українців у час війни висловлюється й Володимир Арєнев у своєму есеї «Буденні звички». Він підкреслює, що взаємодопомога стала для українців невіддільною частиною щоденності, а чужий біль сприймається як власний, адже «це стосується безпосередньо нас – того, як ми себе окреслюємо, як самоідентифікуємо» [14, с. 33].

У жанровому й форматному плані між антологіями наявні істотні відмінності. Якщо «Воєнний стан» об'єднує тексти подібного типу та обсягу й представлений винятково прозою, то в збірці «Війна 2022» співіснують есеї, щоденникові нотатки та поетичні твори. Поезія, хоч і значно меншою мірою, наявна й у добірці «ЙБН БЛД РСН».

Більшість авторів, репрезентованих у зазначених антологіях, – це письменники, які нині ведуть цивільне життя. Деякі автори служать у ЗСУ, значна частина була змушена покинути домівки через бойові дії або близькість до фронту й опинилася за кордоном.

Наприклад, антологія «Воєнний стан» збрала тексти українських авторів, що переживають війну особисто: до неї увійшли як твори відомих письменників (Сергія Жадана, Оксани Забужко, Артема Чеха), так і матеріали журналістів і науковців (Віталія Портникова, Ярослава Грицака). Важливо підкреслити, що серед авторів представлено як цивільних осіб (зокрема Тамару Гундорову), так і військових (як-от, Юлію Паєвську (Тайру)). Такий склад упорядкування демонструє, що тема війни стала предметом осмислення не тільки для професійних літераторів, а й для людей, які раніше не були безпосередньо пов'язані з художньою творчістю.

У їхніх текстах домінує не стільки безпосередня оповідь про фронтові обставини, скільки осмислення того, як повномасштабне вторгнення докорінно змінило приватне та суспільне життя. Традиційний уклад, у якому жили літератори до 24 лютого 2022 року, зазнав переломної трансформації. Олена Павлова означає нову реальність як «нове літочислення» [12, с. 179], тоді як Софія Андрухович наголошує на відчутті екзистенційного тиску часу: «Час ущільнився понад усіляку міру» [12, с. 230]. Олег Коцарев описує передвоєнні місяці як період приглушеної тривоги, коли час «ніби завмирав, стискався», але вже 22 лютого він «став шалено прискорюватись і трансформуватися» [12, с. 216].

Однією з важливих етичних тем у цих текстах є проблема ненависті та внутрішнього контролю над нею. Марія Попова ставить питання про межі людяності в умовах війни: якщо агресія й лють стають у певні моменти провідними емоціями, то чи зберігаємо ми власну ідентичність? Її відповідь полягає в рефлексивному самостримуванні: «Я тримаю свою хтось в чітких кордонах... іноді вночі... я відчуваю, як до неї озивається... п'ятьма в мені. І тоді мені доводиться міцніше тримати кордони» [31, с. 9–10].

Парадоксально, але саме українські автори – навіть ті, що служать у війську – часто пишуть про власне переживання провини, тоді як росіяни не визнають відповідальності за масові злочини проти українців. Павло Казарін здійснює типологізацію цього відчуття: у тих, хто виїхав, – перед тими, хто залишився; у цивільних – перед військовими; у людей у тилу – перед воїнами на передовій [12, с. 203]. Журналістка Олександра Єфименко зізнається: «Мені щодня здається, що я живу чийось коштом... Вони загинули та були закатовані, щоб я залишалася живою» [31, с. 128]. Така провина пов'язана з відчуттям колективної відповідальності, з розумінням значущості спільної дії та цінності часу.

Артем Чапай, який 1 березня 2022 року долучився до війська, фіксує особливу атмосферу взаємної підтримки: «Останніми днями я всіх нас дуже люблю. Ми допомагаємо одні одним» [12, с. 74]. Згодом він осмислює історичну вагу переживаного моменту: «Може, це від недосипання, але здалося, що... від нас буквально залежить майбутнє планети. Вартові галактики» [12, с. 77]. Павло Казарін, говорячи з позиції військового, так само підкреслює унікальність сучасної ролі України: «Зараз ми – найважливіша країна у світі» [12, с. 203].

Тож, тексти письменників, що воюють, об'єднує усвідомлення власної місії та досвід інтенсивних рефлексій, які, своєю чергою, викликають у читача тривогу за життя цих авторів і за їхню подальшу творчість. Поки що маємо їхні свідчення й нотатки, однак вони надзвичайно важливі, оскільки демонструють світоглядну позицію авторів і повну солідарність української літературної спільноти в засудженні російської агресії. При цьому літературна майстерність у цих антологіях не завжди є домінантною, однак есеї та щоденники С. Жадана, Ю. Андруховича, А. Чеха, А. Чапая, О. Михеда, Г. Улюри, Є. Кузнецової, І. Фінгерової, К. Бабкіної вирізняються саме поєднанням тем і виразних індивідуальних стилів.

Отже, розглянуто історію та функції антології, проаналізовано її еволюцію від античних і східних зразків до сучасних українських видань.

Особливу увагу приділено антології «Воєнний стан», досліджено її роль у фіксації досвіду повномасштабної війни, формуванні колективної пам'яті та консолідації українського суспільства. Виявлено, що тексти авторів, як цивільних, так і військових, демонструють солідарність, моральну стійкість та художню рефлексію, а сама збірка постає як літературний метажанр зі значною історичною та культурною цінністю.

## **2.2. Тема російсько-української війни в літературному дискурсі.**

До вторгнення росії в Україну вітчизняна література вже мала значний масив художньо-документальних творів військового спрямування. Це охоплювало події Першої світової війни, представлені роботами таких авторів, як О. Кобилянська, О. Турянський, В. Стефаник; національно-визвольні змагання 1917-1921 років, описані Миколою Хвильовим; а також період Другої світової війни, відображений у творах О. Гончара та О. Довженка, П. Загребельного. До цього переліку варто додати письменників діаспори, пов'язаних із боротьбою за незалежність України або прихильників ОУН-УПА: І. Багряного, О. Гай-Головка, Уласа Самчука. Військовий конфлікт в Афганістані також суттєво вплинув на формування літературного дискурсу того часу. Однак протягом тривалого періоду ця тематика залишалася напівтабуованою та обмеженою рамками офіційної радянської інтерпретації. Лише на початку 1990-х років починають з'являтися художні тексти, створені на основі автентичного досвіду учасників бойових дій – так званих воїнів-«афганців». У цьому контексті варто зазначити прозу Ю. Щербака, В. Пелевіна.

Логічно, що сьогодні російсько-українська війна – одна з найпомітніших і найактуальніших тем сучасності – дедалі ширше входить не лише в політичні чи суспільні дискусії, а й у площину літературознавчих студій. Попри те, що війна вже стала об'єктом багатьох художніх творів, її осмислення в літературі залишається складним і багатошаровим явищем. Важливо наголосити, що поняття літературного дискурсу охоплює всі форми взаємодії між текстами та

учасниками літературного процесу; воно реалізується через мовний матеріал і водночас відбиває соціокультурні, історичні, психологічні та естетичні чинники літературної діяльності.

Помітну частину текстів створили безпосередні учасники фронтових подій, які фактично продовжили традицію формування мілітарної літератури в періоди активних бойових дій. До кола авторів так званої «ветеранської прози» належать волонтери, журналісти, професійні літератори, а також багато військовослужбовців, що взяли за перо вже під час війни. Для таких митців утвердився окремий термін – письменники-комбатанти. Дослідниця М. Рябченко у своїй праці виділяє «комбатантську прозу» (від фр. *combattant* – воїн, боєць) як окремий різновид воєнного письма. Вона наголошує, що творам комбатантів притаманні автобіографічна основа, висока міра достовірності та вкраплення документально-мемуарних елементів [54, с. 63].

Ключовими перешкодами у вивченні літератури про російсько-українську війну є неоднорідність авторських поглядів і творчих стратегій. Одні письменники розглядають війну крізь призму патріотичного спротиву, інші – як драму людських утрат або як складний політичний процес. Від того, яким є авторський світогляд, залежить спосіб художнього відтворення подій. Це ж породжує питання про те, наскільки літературі вдається передати масштабність явища, укоріненого в історичному й соціальному контекстах: що саме вдається художньому слову найповніше висвітлити, а що все ще подається фрагментарно або зазнає спотворень.

У цьому зв'язку особливого значення набуває осмислення того, як літературний дискурс впливає на формування суспільних уявлень і колективної свідомості стосовно російсько-української війни.

У сучасних працях, що стосуються літератури про війну, увага надається різним жанрам – прозі, поезії, драмі, автобіографічним нарративам та мемуаристиці [9, 30, 50]. І. Грабовська досліджує український книжковий сегмент, який репрезентує гібридну агресію путінської росії [25]. Я. Кулінська зосереджується на співвідношенні факту та художнього вимислу у воєнній

прозі [36]. Е. Юргер аналізує війну як феномен внутрішнього досвіду [66]. І. Роздольська підходить до вивчення літератури про Українських Січових Стрільців із позицій структури та функції [53]. Б. Пастух акцентує на тому, як у художніх текстах осмислюються психологічні наслідки війни – переживання травм, втрат і стресу [46].

Наведені напрями наукових студій демонструють потребу ширшого погляду на російсько-українську війну в літературному дискурсі та виявлення нових граней її художнього відображення.

Окремим напрямом сучасних студій є спроба виробити класифікацію творів про російсько-українську війну. Проте, як ми вже зазначали, дослідники стикаються з тим, що між жанрами часто відбувається взаємопроникнення: з'являються гібридні форми, які важко однозначно віднести до певного типу. Попри це, систематизація є необхідною, адже вона дозволяє впорядкувати значний корпус текстів і краще зрозуміти їх внутрішню різноманітність і тематичні особливості. Для такого упорядкування пропонуються різні критерії. Зокрема, науковець І. Чорний у статті «Тема російсько-української війни в літературному дискурсі» пропонує такі:

- жанр: воєнні тексти охоплюють романістику, оповідання, поезію, драматургію, мемуари, щоденникові записи тощо;
- погляд автора: твори можуть відображати досвід військових, добровольців, медиків, цивільних, політичних діячів, журналістів та ін.;
- тематика: утрати, травматичний досвід, героїзм і самопожертва, криза ідентичності, зневіра, моральний вибір та відповідальність;
- часові рамки: зображення окремих етапів війни – її початку, запеклих боїв, наслідків чи повоєнного періоду;
- регіональний контекст: художнє відтворення подій на Донбасі, у Криму, на сході України та в інших локальних просторах [65, с. 472–473].

Застосування цих критеріїв дає змогу виробити системний підхід до класифікації текстів про російсько-українську війну, що є корисним для літературознавчих досліджень.

Українські автори формують широкий спектр творів, що репрезентують різні грані війни, дозволяючи осмислити її складну природу, вплив на суспільство й особистість. Вони акцентують на патріотичному піднесенні, утверджують образ оборонців України та висвітлюють їхній героїзм. Характерним прикладом є оповідання «Безодня» Влада Сорда, написане учасником бойових дій на сході України. Завдяки численним реалістичним сюжетам текст сприймається майже як документальний. Герої твору «об'єднані ідеєю витримати увесь жах війни, встояти і вижити» [66].

Подібну художню стратегію демонструє й Артем Чапай в есе «За чийми ми плечима». У цьому творі автор зосереджується на непомітних, «невидимих» учасниках війни – представниках робітничих і маргіналізованих груп, які рідко потрапляють у публічний дискурс. Через документальну манеру викладу, розмовні інтонації та фрагментарні свідчення військових Чапай репрезентує автентичний досвід солдатів, далекий від героїчного міфу. Його персонажі демонструють різноманітні мотивації участі в бойових діях, побутові труднощі, психологічні злами та внутрішній опір – усе те, що формує колективний портрет сучасного українського захисника [14, с. 339–343]. Таким чином, текст Артема Чапая поглиблює уявлення про воєнну прозу, фокусує на реаліях життя «простих» бійців і висвітлюючи їх як головну опору держави у час війни.

Частина сучасних воєнних творів має на меті не лише художнє осмислення реальності, а й увічнення пам'яті про героїв та збереження свідчень про трагічні події для майбутніх поколінь. Роман Василя Шкляра «Чорне сонце», присвячений бійцям батальйону «Азов», отримав свою назву від символіки підрозділу, на емблемі якого зображено чорне сонце. Центральним у творі є образ бійця з позивним «Художник», який розповідає історію власного добровільного приходу на фронт і порушує низку питань, важливих для розуміння природи війни.

Ще одна оповідь з антології «Воєнний стан» Валерія Пузіка «Після окупації» – це не лише художній текст, а й свідчення очевидця,

військовослужбовця, який фіксує реальність зруйнованих сіл, понівечених ландшафтів і людських доль. Автор передає атмосферу спустошення через деталі – хвости нерозірваних ракет, фанерні вікна, обгорілі дахи – і водночас показує людську присутність у вигляді дідуся, який залишився в покинутому селі. Твір Пузіка – це голос ізсередини війни, що не лише описує її наслідки, а й фіксує стан душі солдата, його втому, потребу в теплі, зв'язку, людському слові. У цьому тексті війна постає як щоденна реальність, що не має пафосу, але має глибину переживання [14, с. 267–271].

Чимало текстів зосереджуються на осмисленні самої сутності війни, її причин та наслідків. Так, казка Р. Романишина та А. Лесіва «Війна, що змінила Рондо» подає війну як узагальнене зло, яке руйнує життя кожної людини, але водночас книжка пронизана надією: її персонажі переконані, що темрява буде подолана, а мир неминуче повернеться. Антивоєнний роман Віталія Запеки «Цуцик» показує бойові дії очима маленького цуценяти, народженого у вирі війни. Тут поруч існують світлі миті життя й досвід втрати, відданість і дружба, щастя і трагізм, а також нещадна реальність війни та щирість емоцій, що постають у зв'язку з нею.

Текст Володимира Шейка «Невимовна війна» органічно вписується у ширший контекст сучасної української літератури, яка прагне осмислити війну не лише як подію, а як глибокий екзистенційний досвід. Подібно до того, як у «Війні, що змінила Рондо» війна постає узагальненим злом, а в «Цуцику» – через призму наївного, але щирого сприйняття, Шейко звертається до візуального мистецтва як способу фіксації невидимого – травми, що не піддається опису словами. Володимир Шейко у тексті «Невимовна війна» порушує питання фіксації війни як явища, що виходить за межі звичних наративів. Через приклад фотографа Віктора Марущенка, який ще з 2014 року навчав учнів візуально виявляти ознаки війни в повсякденному житті, автор показує, як документування стає способом осмислення травми. Війна постає не лише як фізичне протистояння, а як глибокий культурний і психологічний злам, що змінює реальність і потребує нових форм репрезентації. Шейко

наголошує на важливості медіа, мистецтва та особистих свідчень у збереженні пам'яті, адже саме вони дозволяють говорити про невимовне – те, що не вміщується у звичні слова. Твір є спробою осмислити війну як досвід, що формує нову мову, нову етику і нову історію [14, с. 351–355].

Усі ці твори – від дитячої казки до філософської публіцистики – демонструють, що війна змінює не лише зовнішній світ, а й внутрішній ландшафт людини. Вони шукають мову, здатну передати невимовне, і водночас зберегти надію, людяність і пам'ять. Саме в цьому їхня спільна місія.

Воєнна проза охоплює широкий простір індивідуальних історій, які демонструють не лише досвід військових, а й цивільних людей, котрі по-різному стикаються з війною та по-різному переживають її. У романі Тамари Горіха Зерня «Доця» головна героїня втратила внаслідок бойових дій дім, родину й роботу, однак не втратила власної внутрішньої опори й людяності. Її рішучість і здатність зберігати добро, попри жах довкола, стали однією з причин, чому цей роман був ушанований Шевченківською премією 2022 року в номінації «Література».

Оповідь Тамари Гундорової «Корінням вверх, або Страх міграції» логічно продовжує лінію воєнної прози, що зосереджується на досвіді цивільних, які втратили дім, звичне життя і змушені були шукати нову точку опори. Подібно до героїні «Доці», яка зберігає людяність попри втрати, Гундорова описує власний досвід вимушеної втечі з Києва, що перетворює її на «переміщену особу». Однак її текст має не лише автобіографічний, а й філософський вимір: авторка осмислює міграцію як екзистенційну втрату ґрунту, як стан «корінням вверх», що змінює саму природу буття [14, с. 83–87].

Т. Гундорова звертається до образу Юрія Шевельова (Шереха), щоб показати, як досвід викорінення формує нову культурну ідентичність. Її роздуми – це не просто фіксація втрати, а спроба зрозуміти, як у стані переміщення зберегти себе, свою пам'ять і зв'язок з минулим. Таким чином, воєнна проза постає як простір, де перетинаються особисте і колективне, філософія і щоденність, втрата і пошук нової форми буття.

У сучасній українській літературі війна постає не лише як фронт, а як глибокий особистий досвід жінок, які залишаються в тилу або втрачають найдорожче. У романі Гаськи Шиян «За спиною» увага зосереджена на тих, хто залишається в тилу. Авторка досліджує внутрішні зміни молодої жінки, чий хлопець пішов на фронт, і підкреслює, що книга є «про соціальний тиск, що здійснює суспільство на жінок, які є дружинами чи вдовами героїв» [13].

У тексті Світлани Поваляєвої «Under the bridge» війна постає як глибоко особистий досвід втрати, болю та пам'яті, що не розчиняється у загальному наративі героїзму. Авторка – мати загиблого активіста Романа Ратушного – говорить не лише про смерть, а про її внутрішнє проживання, про момент, у якому «помирає світ». Пісня Red Hot Chili Peppers стає символом цієї втрати, голосом, що супроводжує у перехід, у небуття [14, с. 233–240]. Як і в романі Гаськи Шиян, де тил – це простір очікування, тривоги та трансформації, Поваляєва показує, що жінка в тилу – це не просто «дружина героя», а носійка глибокої травми, яка не має чітких меж і визначень. Її текст – це спроба зберегти голос, що не зникає, навіть коли тіло вже не може говорити. Це література пам'яті, що не дозволяє забути, і водночас – література любові, яка не припиняється навіть після смерті.

Розглянуті твори можна класифікувати за жанрово-тематичним принципом: це й фотокниги, і романи, і повісті, і коротка проза. Значна частина текстів поєднує в собі риси художньої літератури, документалістики й есеїстики. Особливе місце займають щоденники військових – жанр, який дозволяє зафіксувати події безпосередньо з передової. Такі тексти надзвичайно емоційні, вони передають страх, біль, тривогу, але й надію, формуючи у читача глибше розуміння емоційного стану автора. Т. Бовсунівська наголошує, що щоденники як метажанр мають важливу терапевтичну функцію [7, с. 102]. М. Рябченко продовжує цю думку, зазначаючи, що відверта саморефлексія є способом впорядкування емоцій і засобом подолання страждання, який дозволяє людині навчитися жити з набутим досвідом [54, с. 63]. До таких текстів належать «Воєнний щоденник 2014–2015» Олександра Мамалуя,

«Сліди на дорозі» Валерія Маркуса (Ананьєва), «Життя P.S.» Валерії Бурлакової, «Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону “Донбас”» Ігоря Михайлишина, «Іловайський щоденник» Романа Зіненка тощо.

Значна частина літератури про російсько-українську війну стає поштовхом до активної суспільної дискусії: такі тексти стимулюють читачів міркувати про природу війни та миру, про міжетнічні взаємини та геополітичні виклики, з якими стикається Україна. У такий спосіб літературний дискурс відбиває багатоголосся оцінок, емоцій і поглядів, що формуються довкола теми російсько-української війни.

Отже, продемонстровано еволюцію української воєнної літератури від Першої світової війни до сучасності. Особлива увага приділена прозі про російсько-українську війну, яка через різні відображає фронтовий і тилловий досвід, психологічні травми та моральні вибори. Антологія «Воєнний стан» слугує важливим засобом фіксації колективної пам'яті та автентичного досвіду, підкреслюючи роль літератури у формуванні національної ідентичності та суспільної рефлексії.

### **2.3. Метажанрова структура та жанрова специфіка текстів антології «Воєнний стан».**

Окреслити жанрову сутність текстів, уміщених в антології «Воєнний стан», доволі проблематично, адже кожен із них постає як складна, багатовимірна генологічна конструкція. Це синкретичні твори, у яких взаємодіють елементи художньої і художньо-документальної літератури разом із практиками журналістського письма. До видання увійшли переважно малі прозові форми нефікційного характеру – спогади, щоденникові записи, нотатки тощо. Такі тексти мають потенціал переходити в жанрове поле журналістики, тому їх можна інтерпретувати як есе, нариси, репортажі, коментарі або узагальнені рефлексивні спостереження.

Жоден із авторів чи упорядників антології «Воєнний стан» не пропонує чіткої характеристики жанрової природи вміщених текстів. Як зазначає

Ю. Ковалів, подібні твори «ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел» [38, с. 294], спираються на власний життєвий досвід митця та реалізуються відповідно до задуманої ним художньої концепції. Це жанрове невизначення безпосередньо пов'язане зі спільним ідейно-тематичним підґрунтям текстів.

Усі ці матеріали єднає спільний ідейно-тематичний вектор, позначений як «прожитий жах досвіду, через який проходить сучасна Україна» [14, с. 203]. Саме тому В. Біляцька та О. Рарицький трактують антологію «Воєнний стан» як «метажанрове явище» [6, с. 367].

Спираючись на ці спостереження, логічним є узагальнене визначення жанрового статусу антології. Вважаємо також, доробок антології варто розглядати, як метажанр, адже в ньому є різножанрові складники, об'єднані в єдину завершену художню форму. Тексти про воєнний стан передають досвід та відображають реальність війни, тож їх варто аналізувати з урахуванням співвідношення художніх і документальних елементів. Подальший аналіз окремих творів антології дозволяє конкретизувати ці теоретичні засновки.

Одним із показових текстів, де поєднання документальності та суб'єктивної рефлексії простежується виразно, є «Рапсодія для Сергія» Андрія Бондаря. У творі простежуються ознаки щоденникового дискурсу (згідно з визначенням Ю. Коваліва [38, с. 594–595]), оскільки автор пише про те, як він пережив перші дні повномасштабної війни, виклавши інформацію у хронологічному порядку: «Моя свідомість у перший день війни працювала приблизно так, як працює свідомість дитини, коли вперше стикається з чимось страшним. Моя внутрішня дитина затулила очі й цілий день умовляла себе: це все несерйозно, це все незабаром скінчиться, бо вже ХХІ століття, бо «Тесла» полетіла на Марс, бо вже майже знайшли таблетки від раку, бо не можна так будити наших дітей, бо зараз прийде хтось старший і весь цей кошмар припинить. Перший день до наступного ранку перетворився на інфантильні пошуки виходу <...>

Але настав другий день. Ось він вимагає ретельного пригадування. Двадцять п'ятого лютого ми нарешті почали збиратися в дорогу. Але оскільки наша Оболонь розташована на півночі Києва, то перший контакт з російською армією відбувся в нас під вікнами якраз під час зборів <...>

Наших розмов за три тижні Сергієвої окупації було кілька. Одну я навіть записав. Набагато більше було тих внутрішніх розмов. Уже під кінець третього дня війни він подзвонив мені востаннє перед тривалою паузою завдовжки півтора тижня» [14, с. 54–56].

На відміну від щоденникової інтонації Бондаря, текст Вахтанга Кебуладзе «Кров наших дітей» переважно має ознаки репортажу [14, с. 315], як-от: переказ почутої історії, але зі збереженим ефектом присутності автора на місці висвітлюваної події, що надає динамічному, поданому у формі теперішнього часу, образному монологічному наративу документальної точності, правдивості: «Село Безруки в Дергачівському районі Харківської області приблизно п'ятнадцять кілометрів до кордону з Росією. Попри таку близькість імперії зла, російської окупації тут як такої не було. Російська танкова колона зайшла до села, потім подалася у бік Харкова. Та обстріли тут були жахливі. Росіяни обстрілювали мирне село забороненими фосфорними й осколковими снарядами <...>

Наслідки розлітання осколків помітні й дотепер. Осколки летять низько й убивають усе живе, руйнують і залишають жасні сліди. Понівечений паркан сільської церкви: металеві рейки поламано, покручено та оплавлено. Опіки металу, мов засохлі рани живої плоті. У церкві вибито шибки. Осліплі вікна затулено щитами ДСП <...>

Навпроти церкви – пам'ятник солдатам, які під час Другої світової війни звільнили Україну від німецьких нацистів. Він також напівзруйнований російськими обстрілами <...> Біля церкви – маленький приватний будинок. Його стіни теж побиті осколками. На ганку цього будинку внаслідок одного з російських обстрілів загинула восьмирічна дівчинка Рита. Родичі знайшли її понівечене тільце поруч із її пораненою тіткою Юлею, яка за тиждень померла

в лікарні від ран. Вони бігли з подвір'я сховатись до хати й не встигли: осколки російського снаряду настигли їх на порозі власної оселі <...>

Усе це розповідає пані Алла. Рита – її онука, Юля – її донька <...>

Пані Алла оповідає жахливу історію загибелі найближчих людей, доньки й онуки, і не може добрати слів, аби все це переповісти. Щоразу зупиняється, зітхає і каже: «Важко! Дуже важко!» [14, с. 145–148].

Ще одним важливим прикладом метажанрової природи антології є текст Артема Чапая «За чийми ми плечима» постає характерним зразком сучасної української художньо-документальної воєнної прози, у якій метажанровість виявляється через поєднання есеїстичної рефлексії, усної історії, репортажних деталей та автобіографічного досвіду. Як і в інших текстах антології «Воєнний стан», оповідь базується на «повному або частковому використанні документальних джерел» [38], але водночас оформлюється у складну художню структуру, де документальність, інтимний досвід і соціальна аналітика співіснують у межах єдиного наративу.

Метажанрова природа твору формується насамперед завдяки тому, що автор не просто описує ситуації, а «вмонтовує» в текст живі голоси солдатів, передаючи їх у вербальній формі: «Я просто не міг там (за кордоном) бути. Мені ж чехи казали, що Україну зараз за два тижні розвалить. А коли я казав, що ми переможемо, питали, чого я накурився», «А від не\*\*й делать», або складніші, травматичні фрагменти, як-от розповідь Сані про перший постріл упритул: «Найтяжче – коли доводиться робити отой перший постріл у людину. Зблизька. Він перед тобою землю цілує, гризе цю землю, плаче, що не хотів воювати, що на все згоден, тільки щоб лишитися жити <...> Я місяць не спав... Місяць... Господи, прости мене, грішного... Тільки засну – очі його бачу...» [14, с. 340]. Такі включення створюють ефект первинного голосу, який унеможлиблює «літературизацію» війни у традиційному розумінні. Вони функціонують як документальні свідчення, але, будучи вмонтованими в авторську оповідь, набувають естетичної, інтерпретувальної ваги.

Центральною сюжетною віссю є історія Сані – «одного з багатьох», що стає водночас і унікальною, і типологічною. Його образ подається через поєднання репортажної спостережливості («Сані років п'ятдесят, худий, з борідкою клином» [14, с. 339]) із психологічною глибиною, властивою мемуарно-есеїстичному дискурсу. Саме ці переходи між описом, переживанням і рефлексією увиразнюють метажанровість: текст не залишається в жодному з жанрових форматів, але постійно їх перетинає.

Документальна основа твору – реальні розмови, досвід автора, побутові деталі – поєднується з виразною емоційною суб'єктивністю. Автор не приховує власної участі у війсьній реальності й власної вразливості: «Ти сидиш навпроти людини, яка вбивала. Язик не повертається сказати «вбивця», бо це неправда. Людина, якій довелося вбити. Ось він тут, за пів метра від тебе. І ти знаєш, що він убив, і любиш його, любиш його так, що відчуваєш оті потоки гормонів, окситоцину чи чого там, ти відчуваєш потік енергії, яка йде від тебе до нього, і ти хочеш обійняти його, але боїшся [14, с. 341]». Подібні фрагменти зближують текст із формою есе, у якій автор рефлексує межі досвіду, моральні дилеми та непевність власної реакції. Це не просто свідчення, а осмислення того, що означає бути поруч із людиною, якій «довелося вбити», і як працює емпатія у просторі, де домінують чоловічі страхи, травми й мовчання.

Характерною ознакою метажанровості є також репрезентація «історії повсякденності» війни. Сцени з фронтового побуту – нестача води, імпровізований турнік, гумова лялька в сусідній роті, відсутність елементарного відпочинку – не просто додають деталей, вони конструюють ширший соціокультурний контекст, у якому війна постає не як героїчна подія, а як простір виснажливої, брудної, фізіологічної реальності. Завдяки цьому текст переходить у площину літератури факту, що фіксує колективний досвід через індивідуальні фрагменти.

Особливе місце в оповіді займає протиставлення публічних і непублічних голосів війни. На початку автор окреслює парадокс: найбільшу увагу привертають «інтелектуали, гіпстери, митці, «успішні люди»,

журналісти», натомість справжня більшість – «селяни, будівельники, водії, охоронці супермаркетів...» – лишається німою. Саме цей конфлікт видимості й невидимості об'єднує текст у метафору: за спинами тих, хто вміє говорити й писати, стоять ті, хто не має «власних голосів». Тому документальні фрагменти оповіді Сані виконують компенсаторну функцію – вони відкривають доступ до досвіду, який зазвичай залишається непереданим.

Заголовок «За чийми ми плечима» працює як потужний паратекстуальний ключ, характерний для художнього нонфікшну: він водночас задає інтерпретаційну рамку й розкривається лише в кінці, коли автор формулює головний висновок: «І ось переважно за плечима всіх цих не інтелектуалів, не митців, цілком звичайних унікальних особистостей, які не висловлять себе публічно – за їхніми плечима перебуває Україна» [14, с. 343]. Це стосується не тільки країни, а й самої можливості говорити – метафорично, саме їхні життя підпирають слово автора.

Текст Артема Чапая є характерним метажанровим утворенням, де автобіографічна оповідь, документальність і художня рефлексія формують багатопланову перспективу війни. Він демонструє те, що називають «поліжанровістю» і «вротченнями жанрових елементів» [6], коли документ стає художнім, а художність – способом зафіксувати правду, яку неможливо звести до однієї форми. Це твір, у якому мовчання більшості набуває голосу саме через метажанрову структуру, що дозволяє поєднати свідчення, аналітику, емоцію й рефлексію в єдиному цілісному наративі.

Розгляд метажанровості в антології буде неповним без аналізу текстів, у яких поєднання художнього, документального та публіцистичного набуває особливої гостроти. Твір Лариси Денисенко «Бути вчителькою в окупації» постає одним із найвиразніших прикладів метажанрової воєнної прози, у якій художня експресія, документальне свідчення, аналітичний коментар і публіцистичний пафос зливаються в єдину структуру. Як і в багатьох інших творах антології «Воєнний стан», тут поєднуються автобіографічні елементи, свідчення очевидців, репортажні фрагменти та інтерпретаційні роздуми, що

формує складний багаторівневий дискурс. Текст розмиває традиційні жанрові межі: він одночасно фіксує реальні злочини окупантів, надає слово жертві, вибудовує морально-етичну рамку подій і розгортає культурологічну аргументацію щодо ролі освіти в умовах воєнного насилля.

Основу наративу становить документальне осердя – історія вчительки української мови з тимчасово окупованої території. Авторка дає можливість читачеві почути безпосередній голос окупаційного терору, цитуючи першу фразу, з якої почав допит російський офіцер: «Так вот ты какая, значит, на вид как нормальная. Не стыдно? Детей нацистами делать?» [14, с. 91]. Саме через такі «вращення» живих голосів, які є характерними для художнього нонфікшну воєнного часу, документальність набуває емоційної сили й засвідчує подію як таку, не допускаючи її абстрагування чи ослаблення художньою стилізацією.

Структура тексту побудована на переходах між документальним описом тортур і ширшими есеїстичними узагальненнями. В одному абзаці детально відтворено послідовність насильницьких дій окупантів – «...обшук, попередня розмова, перевірка телефонів (усіх членів родини), затримання, клітка, катівня, погрози (згвалтування, відвезення на лінію фронту, знуцання над близькими, викрадання дітей та літніх родичів), схиляння до співпраці, запроторення в умисне утворені буцегарні з жахливими умовами» [14, с. 93] – а в іншому авторка переходить до внутрішнього стану жертви: «Після всього, що з нею трапилося, вона наново вчилася дихати, бо звикла навіть дихання робити максимально непомітним для ворога» [14, с. 92]. Цей злам між репортажною точністю і психологічною рефлексією є одним із ключових маркерів метажанровості: документ не відокремлено від емоційного переживання, а художнє письмо не відривається від фактичної правди.

Важливим є наголос на категорії професійної ідентичності – учителька, носійка української культурної пам'яті, стає мішенню саме тому, що її діяльність формує українську ідентичність дітей. У тексті чітко артикульовано цю логіку: «Вчити дітей української, розповідати про Лесю Українку, Ольгу

Кобилянську, Івана Франка і разом читати твори Хвильового та Вільде, говорити про вірші та долю Стуса, про харківський будинок «Слово», про Уласа Самчука – все це для російських окупантів і означає «робити з дітей нацистів»» [14, с. 91]. Такі фрагменти розширюють межі конкретної історії, переносячи її в площину культурного й політичного аналізу. Авторка порівнює становище української вчительки з умовами викладачів у країнах Заходу, наголошуючи абсурдність звинувачень, які в українському контексті стають смертельно небезпечними. Тут есеїстичний жанровий код поєднується з морально-риторичною інтонацією, створюючи багатоголосе і водночас поліфонічне висловлювання.

Метажанровий ефект посилюється також широкими історико-культурними алюзіями: згадується Януш Корчак, трагічна тінь Другої світової війни, і цей інтертекстуальний жест надає тексту виміру колективної історичної пам'яті. Порівняння сучасних українських катівень із досвідом європейських тоталітаризмів ХХ століття створює культурну рамку, у якій індивідуальна історія набуває універсального звучання.

Окремо треба підкреслити функцію голосів російської пропаганди, які влітаються в текст як цитати – «офіційний пропагандистський голос журналіста Антона Красовського» або «перехоплений телефонний голос дружини окупанта» [14, с. 94]. Ці вставки виконують роль документальних маркерів, які підсилюють доказовість і водночас викривають механізми тоталітарного насилля. Таке поєднання свідчення з аналітичним осмисленням також є ознакою метажанрової конструкції.

У фінальних абзацах авторка розширює індивідуальну історію до соціального та гуманітарного висновку: «Освіта важлива. Вчителі і вчительки дуже важливі» [14, с. 94]. Тут документальний матеріал переходить у публіцистичне узагальнення, яке, однак, не виходить за межі художнього нонфікшну, а функціонує як завершальний акорд есеїстичної розповіді. Висновок залишається частиною цілісної метажанрової структури, у якій

індивідуальний досвід стає підставою для культурного та політичного розмислу.

У результаті «Бути вчителькою в окупації» Лариси Денисенко постає текстом, у якому межі жанру свідомо й системно порушуються задля досягнення максимальної правди події. Він існує на перетині свідчення, есе, репортажу, аналітичного коментаря та пам'яттєвого письма. Саме така багатоплановість формує характерну для антології «Воєнний стан» метажанрову модель, коли художньо-документальний дискурс стає способом відтворення колективної травми, знищення ідентичності та водночас засобом її збереження й утвердження.

Текст Світлани Поваляєвої «Under the bridge» формує багатопланову художньо-документальну оповідь, у якій особистий досвід війни поєднується з культурною пам'яттю, урбаністичною рефлексією та музичним інтертекстом. Вже епіграф – «Києве, загинув далеко від тебе, але за тебе» – задає тональність тексту, підкреслюючи нерозривність між життям автора і містом, яке стає не лише тлом, а живим співрозмовником. Це задає метажанровий формат: індивідуальна історія зливається з історією Києва, а особисте – з колективним.

Пісня Red Hot Chili Peppers «Under the Bridge» створює емоційну рамку тексту. Рядки «Sometimes I feel / Like my only friend / Is the city I live in» накладаються на авторське переживання повномасштабного вторгнення, стаючи своєрідним саундтреком до війни. Музичний текст тут не просто позасюжетна вставка, а механізм смислотворення: пісня «переходу», як каже авторка, зливається з досвідом втрати, страху й любові до міста. Саме через інтермедіальність формується метажанрова поліфонія – документальна реальність і художня емоційність співіснують у межах одного дискурсу.

Документальність тексту виявляється у фіксації конкретних моментів: 24 лютого («Двадцять четвертого лютого 2022 року на світанку молодший брат цього хлопчика будить мене фразою: «Мать, вставай, по Борисполю х\*\*рять балістичними ракетами» [14, с. 235]), панічний біль («Рома пішов, а мене затопило тваринним, звірячим болем: «Я більше його не побачу! – кричала я.

– Він пішов, він пішов, Рома пішов назавжди!»» [14, с. 235]), діалоги з дітьми, волонтерські маршрути, топографія Києва під обстрілами. Але ці фрагменти водночас емоційно насичені, обрізані болем і любов'ю, що робить їх не просто свідченнями, а художньо опрацьованими переживаннями.

Характерним метажанровим елементом є вплетення історичної пам'яті: згадки про Майдан, про Тичину, Еллана-Блакитного та Васильченка на Байковому кладовищі, про досвід попередніх поколінь, що також ховалися у склепах під час воєн.

Фінальна частина тексту формує підсумок, де музичний інтертекст стає ключем до авторської рефлексії. Рядки «Under the bridge downtown / I gave my life away» зливаються з авторським самовизначенням: «Я – гора уламків, мене, наче істоту з-під моста, бояться люди, котрі ще не втратили рідних. Люди лагодять підірвані мости, по яких я ніколи не пройду, бо я тепер under-the-bridge. Усі, хто зміг, перебрались у подальше життя, де лагодять мости, а я залишилася у моєму затишному і романтичному воєнному Києві, за який воювали мої діти. І, сидячи під розбомбленим мостом, я вже не переймаюся світоглядним питанням: «Хто я?». Я – піксель» [14, с. 238–239]. Пісня не просто доповнює текст – вона структурує його внутрішню логіку, стає метафорою психологічного стану та способом означення себе в руїні війни.

«Under the bridge» Світлани Поваляєвої функціонує як метажанрова оповідь, де межі між документом, есе, щоденником, культурним коментарем і музичним текстом розмиваються. Текст демонструє цілісну модель художньо-документальної прози війни: місто як герой, пісня як наративний код, особисте як колективне, травма як текст. Така поліфонічність створює унікальну структуру сучасної української воєнної літератури, у якій слово, звук і пам'ять взаємодіють як рівноправні складники метажанру.

Текст Юлії Паєвської (Тайри) «Позивний «Фаш»» поєднує документальність і художність, автобіографічний спогад і ліричний реквієм, створюючи синкретичне утворення, що виходить за межі традиційних жанрових класифікацій.

З перших рядків автор задає тон філософського есею: «Колись увесь цей світ розлетиться на атоми і зникне в повній тиші, і тоді наші прижиттєві справи не матимуть для нього ніякого значення. Але допоки світ ще існує, кожен наш вчинок, наша воля і навіть думка впливають на розвиток подій і змінюють майбутнє» [14, с. 225]. Тут звучить універсальна рефлексія про сенс людських дій, яка виходить за межі приватної історії, але водночас укорінена в конкретному досвіді війни. Цей перехід від загального до особистого – характерна риса метажанровості, коли текст одночасно функціонує як есе, мемуар і художня проза.

Документальна основа твору проявляється у деталях військового побуту: «ми вирішили об'їхати позиції, аби перевірити прохідність шляхів евакуації після потужного снігопаду <...> рація видала код. Виклик – і довга кривава робота на весь день» [14, с. 228–229]. Це факти, які можна розглядати як репортажні фрагменти, проте вони вплітаються у ліричну тканину оповіді, де смерть побратима осмислюється як космічна катастрофа: «Твій світ вибухнув і розпався на тисячі почуттів, згадок і надій» [14, с. 230].

Важливим паратекстуальним маркером є сам заголовок – «Позивний «Фаш»». Він виконує функцію повідомлення: назва стає знаком пам'яті, конкретизацією автобіографічного досвіду, що водночас символізує колективну історію війни. Ім'я героя перетворюється на код, який зберігає його присутність у культурній пам'яті.

У тексті відчутна жанрова багатошаровість. Це і щоденникова інтонація («Але наступного дня тебе не стало. Вранці твій телефон не відповів»), і есеїстичні роздуми («...кожен із нас може змінити історію»), і нарис із конкретними описами природи та побуту («Цих степів із ковилами і маками», «Ми вже грілися в теплі біля буржуйки і тішилися рідкісно гарним інтернетом, стабільною електрикою і смачною кавою від громади з Риму...») [14, с. 225-229]. Водночас це реквієм, прощання з побратимом, де автобіографічна пам'ять перетворюється на колективну: «Я гортала журнал,

який ти акуратно вів усі ці роки. Журнал спасених життів, урятованих доль, зцілених душ. Лиш себе ти не зберіг» [14, с. 230].

«Позивний «Фаш»» Юлії Паєвської (Тайри) балансує на межі художнього, документального й публіцистичного дискурсів, поєднує різножанрові сегменти в єдине художнє ціле. Він документує реальність війни, але водночас трансформує її у художній образ, що стає частиною колективної пам'яті.

У цьому ж ключі функціонує і текст Мар'яни Савки «Я люблю тебе, тату» є надзвичайно показовим прикладом метажанрової природи сучасної української воєнної прози, яку дослідники визначають як синтез художнього, документального й публіцистичного дискурсів. Він поєднує автобіографічну пам'ять, щоденникову інтонацію, есеїстичні роздуми та елементи репортажу, утворюючи складне генологічне явище, що виходить за межі традиційних жанрових форм.

У центрі оповіді – особиста історія втрати батька, яка розгортається на тлі війни. Авторка фіксує конкретні факти й деталі, що надають тексту документальної достовірності: «Двічі на тиждень ми з чоловіком привозили його у відділення гемодіалізу», «Новини гнітили: зокрема тривали бої на «Азовсталі»» [14, с. 285–286]. Ці фрагменти нагадують репортаж або щоденникові записи, де війна й хвороба переплітаються у спільному досвіді наближення до смерті. Водночас текст насичений художніми образами, які перетворюють приватну трагедію на універсальну метафору: «І в цій непритомній, але живій людині життя і смерті було десь приблизно порівно», «Моє серце ця дика війна теж стискала в кільце» [14, с. 286–288].

Жанрова синкретичність проявляється у поєднанні різних форм. Це і щоденникова сповідь, де звучить голос першої особи, і ліричний реквієм, що пронизує текст наскрізною інтонацією прощання, і есеїстичні роздуми про історичну тяглість війни: «Друга світова і радянська влада пройшлася їхніми родинами, як гусеничний танк. І от на старості вони опинилися у війні з російськими загарбниками...» [14, с. 286–287]. Такі переходи від приватного

до історичного підтверджують метажанровість твору, адже він одночасно функціонує як особистий документ і як культурний текст, що репрезентує колективну пам'ять.

Особливу роль відіграє паратекст – заголовок «Я люблю тебе, тату». Він виконує функцію повідомлення: назва стає ключем до інтерпретації, задає тон емоційної сповіді й водночас перетворюється на символ любові та пам'яті. Повторюваний рефрен «Я люблю тебе, тату» у фіналі тексту закріплює його як реквієм, де автобіографічна пам'ять трансформується у колективну – адже досвід втрати батька в умовах війни стає частиною ширшої національної травми.

Таким чином, цей твір втілює те, що дослідники називають «невигаданою прозою» та «метажанровим явищем»: він поєднує документальність і художність, приватну історію й суспільний контекст, щоденникову інтонацію й есеїстичні узагальнення. «Я люблю тебе, тату» Мар'яни Савки – це не лише особисте свідчення, а й текст колективної пам'яті, який увічнює досвід війни, перетворюючи його на духовну зброю, що зберігає правду для наступних поколінь.

У ширшому контексті антології «Воєнний стан» подібна метажанрова стратегія простежується й у тексті Любка Дереша «Gentle power, або ж Лагідна сила України», який демонструє метажанровість у тому сенсі, що він поєднує кілька різних жанрових площин – науково-публіцистичну, есеїстичну й художньо-метафоричну. Це не просто стаття про міжнародні відносини, а приклад «невигаданої прози», яка «балансує на межі художнього, документального й публіцистичного дискурсів» [6, с. 367].

Документальність тут проявляється у фактичних прикладах: «Китай, Іран, а надто ж Росія – лідери сучасної sharp power, а російська агресія (військова, політична та інформаційна) проти України, починаючи з 2014-го року, вже стала своєрідною енциклопедією «гострої сили»» [14, с. 98]. Це твердження має характер репортажу, воно фіксує реальність війни й інформаційної агресії. Водночас текст переходить у площину есеїстики, коли

автор вводить нову категорію – «gentle power», пояснюючи її як «здатність впливати на інших своїми моральними аргументами» [14, с. 98]. Тут ми бачимо філософську рефлексію, яка виходить за межі політичної науки й набуває художньої образності.

Художність тексту особливо помітна у метафоричних порівняннях: «Прихильники sharp power – це щось на зразок слабкодушних джедаїв, які піддалися Темній стороні Сили», або ж у визначенні лагідної сили як «сили етики, яка передається дослівно від серця до серця» [14, с. 98]. Такі образи перетворюють суху теорію на літературний наратив, що апелює до емоцій читача.

Жанрова синкретичність проявляється у поєднанні різних реєстрів: академічного («Політолог Джозеф Най ще у дев'яностих роках...»), публіцистичного («Західний світ почав пробуджуватися від тривалого морального сну...»), і художнього («лагідна сила тремтлива, і її легко втратити») [14, с. 97–101]. Саме ця багат шаровість робить текст метажанровим – він не належить до одного жанру, а існує на перетині кількох.

Таким чином, цей твір можна розглядати як метажанрове явище: він документує реальність війни й міжнародної політики, водночас ще й функціонує як есеїстичний маніфест. У ньому «різножанрові сегменти оформлені в єдине й завершене художнє ціле» [34], що й визначає його місце в сучасній українській військовій прозі.

Текст Ігоря Померанцева «Моє перше бомбосховище» продовжує загальну метажанрову лінію антології, демонструючи документальність, есеїстичність, художню образність і навіть елементи літературної критики.

Насамперед, текст має чітку документальну основу: автор фіксує конкретні події війни – «О сьомій завилла сирена повітряної тривоги. Я спустився в бомбосховище» [14, с. 243]. Це репортажні фрагменти, які створюють ефект присутності й достовірності. Водночас вони переплітаються з автобіографічною пам'яттю та щоденниковою інтонацією: «Я сидів і

компонував замітку. Два перші речення придумав: «Комендантська година. Нічний Поділ»» [14, с. 243].

Однак документальність тут не існує сама собою – вона постійно переходить у есеїстичну площину. Автор розмірковує про метро як простір культури й виживання, зіставляючи власні спостереження з літературними текстами Кортасара та Сент-Екзюпері. Ці інтертекстуальні включення створюють ефект метажанру: ми читаємо не лише репортаж, а й культурологічне есе, де війна осмислюється крізь призму світової літератури.

Художність проявляється у метафоричних узагальненнях: «Всі люди, від Харкова до Нью-Йорка, які засинають, думаючи про Україну, і прокидаються, щоб розпочати день читанням воєнних новин, – це прифронтові люди. Вірші, які ми читатимемо, хочемо ми цього чи ні, звучать тепер як прифронтові. Вся класична поезія, навіть такі ліричні рядки, як «Садок вишневий коло хати» чи «лани широкополі, І Дніпро, і кручі», – це також тепер прифронтובה поезія» [14, с. 246–247]. Тут документальний факт війни трансформується у символічну формулу, яка перетворює приватний досвід на універсальну категорію.

Жанрова синкретичність особливо помітна у поєднанні різних голосів: власного нарративу автора, інтерв'ю художника («Метро мусить возити людей...»), спогадів біженки («Я схопила на оберемок Озіріса і за п'ять хвилин була в метро»), цитат із Кортасара й Сент-Екзюпері [14, с. 244–245]. Це багатоголосся створює ефект колективної пам'яті, де приватні історії й літературні тексти взаємодіють, утворюючи єдиний культурний простір.

У фіналі текст набуває рис реквієму й літературного маніфесту: «...поезія протистоїть смерті, а війна – це смерть. Так, у поезії немає гаубиць, крилатих і безкрилих ракет, касетних бомб, але у неї є високоточні слова, проти яких безсилі гармати» [14, с. 247]. Це вже не просто репортаж чи есе, а художньо-публіцистичне узагальнення, яке перетворює досвід війни на моральний і культурний урок.

«Моє перше бомбосховище» Ігоря Померанцева – це метажанровий текст, який поєднує щоденникову документальність, есеїстичну інтертекстуальність, художню метафорику й публіцистичний пафос.

Подібна стратегія простежується й у тексті Валерія Пузика «Після окупації», який є надзвичайно показовим прикладом метажанрової структури, де документальність, художня образність, щоденникова інтонація та публіцистичні узагальнення співіснують у єдиному цілому. Його особливість – використання позасюжетних елементів, позначених знаком «++», які розривають лінійний наратив і створюють багат шаровий ефект сприйняття.

Основна сюжетна лінія – опис зруйнованих сіл, полів, мостів, залишків техніки – має характер репортажу: «Села навкруги сірі. Будинки зруйновані. В чорних обгорілих полях стирчать хвости ракет, що не розірвалися. Після російської окупації мостів немає. Метал автомобілів та бронетехніки на узбіччях. Ми проїжджаємо населені пункти. Блокпост за блокпостом. Поля сірі. Наш пікап зупиняється біля вирви, в якій лежить цивільне авто» [14, с. 267]. Це документальна фіксація реальності після окупації, яка нагадує про «невигадану прозу» (Т. Бовсунівська), де автобіографічний досвід і фактичність стають основою художнього тексту.

Проте позасюжетні вставки «++» змінюють тональність і жанрову природу твору. Вони вводять інші реєстри:

– інтимно-щоденниковий («Швидше б зняти із себе бронежилет і лягти в спальник. Хоча ні, спочатку випити чаю і з'їсти бодай щось. Спина нис від утоми. Коліна – пружини. Пучки пальців гудуть і печуть» [14, с. 267–268]). Тут звучить голос першої особи, який переносить читача у приватний простір воїна, його фізичну втому й побут;

– конкретна історія як мікронарис («Але ось згаданий вище дідусь: поховав Свою, як він каже, в кінці літа. Підірвалась на міні. Сам діставав її з посадки. Потім віз на кладовище. Буряти з нього сміялися і тикали автоматами. Яму допомагав копати сусід, якого пізніше забрали, і більше про нього нічого не відомо. Дід ходить на її могилу. Інколи стоїть віддалік. Інколи сидить. Цього

разу, схоже, він знову повертався від Неї. Її звали Марія» [14, с. 268]). Це вже не абстрактний опис, а персоналізована трагедія, яка перетворює документальність на емоційний реквієм;

– рефлексивно-есеїстичний («Дні минають одноманітно, тонуть у рутині. Руки пахнуть мазутом, порохом і паливом. Одяг прокопчений димом, губи обвітрені. В тілі суцільна втома, а також хронічна нестача вітамінів, дому та сім'ї. Бракує тих дрібниць, які були до повномасштабного вторгнення. Війна – дуже важка робота, на межі фізіологічних можливостей. Голоси рідних у телефоні, ніби маяк, що пробиває світлом і своїм гулом шторм. Голоси рідних – світло в кінці тунелю» [14, с. 269]). Тут текст виходить за межі факту й набуває узагальнюючого звучання, що формує колективну пам'ять;

– символічно-художній («Над столом висить малюнок руки. В її центрі серце, зафарбоване в синьо-жовтий колір. Це рука дівчинки, яка написала: «Привіт, солдате! Я – Настя. Передаю тобі частинку свого серця, нехай моя частинка оберігає і захищає тебе в бою. Бажаю тобі здоров'я, нехай ворожі кулі та ракети оминають, а сонечко зігріває. Нехай Бог береже. Дякую за все. Я вірю в нашу Перемогу. Ви наша гордість. Повертайтеся додому живими»» [14, с. 271]). Це образ, який стає знаком духовної підтримки й культурної спадщини;

– сновидна площина («Я хочу кольорових снів, але їх немає. Я засинаю і бачу темряву. Вітер жене перекотиполе до ґрунтової дороги. Біля замінованого бліндажа лежить скелет російського солдата. Земля з'їла м'ясо і кишки. Перші квіти весни виростуть із його черепа» [14, с. 271]). Тут документальність трансформується у метафоричний, майже міфологічний образ, що поєднує смерть і відродження.

Таким чином, позасюжетні елементи «++» виконують функцію жанрових перемикачів: вони розривають лінійний опис і вводять нові жанрові модули – щоденник, нарис, есе, реквієм, символічні тексти. Це і є прояв метажанровості: текст постійно балансує між художнім, документальним і публіцистичним, створюючи багатоголосе свідчення війни.

«Після окупації» Валерія Пузіка – це текст, де позасюжетні вставки стають ключовим механізмом метажанровості. Вони дозволяють поєднати різні жанрові сегменти в єдине цілісне явище, що одночасно документує реальність, осмислює її у філософському ключі й перетворює на культурну пам'ять.

У цьому ж річищі метажанрових пошуків функціонує й текст Людмили Таран «Сирена-гієна», що є одним із найяскравіших прикладів метажанрової природи воєнної прози, адже він поєднує документальність, поетичну образність, есеїстичні роздуми й публіцистичний пафос у єдиному художньому цілому.

На рівні документальності авторка фіксує конкретні факти війни: «Ексгумація трупів закатованих дітей. Братські могили на дитячих майданчиках у Маріуполі. В лісі біля Ізюма. По всій Україні. Тисячі мирних жертв» [14, с. 311]. Це свідчення, що має характер репортажу, але водночас воно трансформується у художній текст, де факт стає символом.

Важливим є поетичний сегмент, який розриває прозову тканину: «Земля розверзлась / Витікає кров із вирви / На шматки рознесло / Життя / Прострелене у вічко немовляти...» [14, с. 312]. Тут документальна реальність перетворюється на поетичний реквієм, що підсилює емоційний ефект. Такі вставки, є ознакою метажанровості: вони вводять у прозовий текст різножанрові сегменти, які утворюють єдине художнє ціле.

Есеїстичність проявляється у зверненнях до російських класиків: «Чи з небес, Фьодоре Михайловичу, бачите смерті українських дітей? Це ж ваші слова про «слезинку ребенка»?» [14, с. 311]. Авторка веде полеміку з культурною спадщиною, ставить її у контекст сучасних злочинів. Це не лише літературна ремінісценція, а й публіцистичний жест, який перетворює текст на культурологічне есе.

Символічність заголовка – «Сирена-гієна» – є паратекстуальним маркером. Він поєднує два різні семантичні поля: сирена як сигнал небезпеки і гієна як хижак, мародер. «За звичкою підтягується рима: гієна. Сирена-гієна.

Ні-ні: гієна – хижак, мародер. А сирена сповіщає про небезпеку ракетного удару. Різні конотації» [14, с. 312]. Це гра слів, яка перетворює заголовок на метафору війни, де звуковий сигнал і образ хижака зливаються в єдине відчуття загрози.

«Сирена-гієна» Людмили Таран – це метажанровий текст, де документальні свідчення, поетичні вставки, есеїстичні роздуми й публіцистичні узагальнення утворюють багат шарову структуру.

Продовження цієї метажанрової лінії знаходимо у творі Станіслава Асєєва «Зло повинно мати ім'я». Якщо Таран акцентує на поетичній образності та емоційній багатоплановості, то Асєєв розгортає метажанровість як інструмент прямої артикуляції травми: його текст поєднує автобіографічне свідчення, публіцистичний маніфест, есеїстичну філософію та документальну фіксацію воєнних злочинів. У такий спосіб метажанровість постає не лише як художня стратегія, а й як форма суспільного осмислення зла, що надає оповіді універсального виміру.

Документальна складова проявляється у конкретних фактах: «Наразі мені 33. За цей період життя я пройшов через катування електричним струмом, провів 2,5 роки в російському концтаборі «Ізоляція», звільнився звідти за обміном...» [14, с. 39]. Це свідчення очевидця, яке має характер репортажу й водночас функціонує як доказ. Але поруч із цим автор вводить есеїстичний рівень, де розмірковує про етичні системи: «Тривалий час людство керувалося етичним імперативом «око за око», який притаманний не тільки євреям, хоч і був максимально лаконічно сформульований ними. Зародження християнства ознаменувалося появою іншої парадигми мислення: «А я кажу вам: любіть ворогів ваших»» [14, с. 40]. Тут текст виходить за межі приватного досвіду й набуває універсального філософського звучання.

Художність проявляється у використанні біблійних алюзій та символічних образів. Уже назва задає тон: «Зло повинно мати ім'я». Це не лише теза, а й метафора, яка перетворює конкретні злочини на символічну категорію. Автор вибудовує власну «біблійну» структуру: «Із цього кейсу для

мене почався мій власний Старий Заповіт» [14, с. 40]. Таким чином, особистий досвід катувань і судів над катами стає частиною сакральної наративної системи.

Фінальна формула – «Зло повинно і буде мати ім'я» [14, с. 42] – є паратекстуальним маркером, який перетворює текст на маніфест. Це не лише назва, а й ключ до його метажанрової природи: документальні факти, автобіографічні свідчення, есеїстичні роздуми й публіцистичні заклики зливаються в єдину структуру, що функціонує як література факту й водночас як культурний код.

Отже, цей твір – приклад того, як сучасна українська воєнна проза виходить за межі жанрових визначень, утворюючи метажанрове явище, де особисте стає колективним, а документальне – символічним. Така стратегія не є поодинокую: вона простежується й у текстах, що поєднують індивідуальну пам'ять із культурологічним осмисленням війни.

Надзвичайно показовим прикладом метажанрової структури є текст Тамари Гундорової «Корінням вверх, або Страх міграції». Тут автобіографічна сповідь, культурологічне есе, документальна розвідка й літературна критика поєднуються в єдине художнє ціле, демонструючи, що метажанровість може функціонувати не лише як форма особистої пам'яті, а й як інструмент інтелектуального аналізу культурних процесів у час війни.

На рівні автобіографічного щоденника авторка фіксує власний досвід вимушеного переселення: «І раптом вранці одного березневого дня 2022 року я змушена була залишити дім, зачинивши двері на ключ і не знаючи, куди я іду й коли повернуся. Перші тижні я особливо тужила за своїм робочим столом, захарашеним паперами і книгами, розгорнутими на окремих сторінках. Якраз 23 лютого вдень я надіслала рукопис своєї книги про Лесю Українку директорці музею Лесі Українки Ірині Щукіній з проханням переглянути текст і допомогти виловити якісь огріхи. Це вже був час чекання після виконаної роботи: робота з редакторкою добігала кінця, я жила в очікуванні нової книги й могла вже трохи розслабитися. А за якісь два тижні я несподівано опинилась

у Мюнхені. Все сталося незаплановано і стрімко: і запрошення, і те, як швидко колеги з університету імені Людвіга-Максиміліана залагодили всі необхідні формальності та навіть знайшли помешкання» [14, с. 83–84].

Документальність проявляється у фактичних деталях: згадка про Мистецький український рух 1946–48 років, про дискусію Шевельова з Тойнбі, про журнали й газети таборів Ді-Пі. Це науково-культурологічний пласт, який надає тексту рис дослідження. Але він не існує окремо – він переплітається з особистим досвідом, утворюючи багатошарову тканину.

Есеїстичність виявляється у філософських узагальненнях: «Страх бути здмухнутим з місця. Страх починати все, буквально все знову і знову спочатку. Це тоді, якщо знайдеться новий ґрунт. А може, він і не знайдеться?» [14, с. 86]. Тут автобіографічний досвід трансформується у екзистенційний концепт, який перегукується з модерністськими ідеями Шевельова про «безґрунтянство».

Художність проявляється у метафоричному образі «корінням угору», який стає символом викорінення, втрати ґрунту, «зависання між буттям і небуттям».

Таким чином, «Корінням вверх, або Страх міграції» Тамари Гундорової є метажанровим явищем: воно поєднує щоденникову сповідь, документальну розвідку, есеїстичну філософію й художню метафорику. Цей текст демонструє, як особистий досвід війни може бути трансформований у культурологічну рефлексію, що виходить за межі приватного й набуває універсального значення.

Інший вимір метажанровості простежується у творі Юлії Мусаковської «Є такі люди». Якщо Гундорова акцентує на поєднанні автобіографічного й культурологічного дискурсів, то Мусаковська вибудовує оповідь переважно в щоденниково-сповідальній інтонації: авторка розповідає про дружбу з Анею та Сашком, про їхні зустрічі, святкування, про втрати й біль. «Він сидів за столом у нашій вітальні в своєму чорному светрі. Я назавжди запам'ятаю його таким. Досі бачу його перед собою, відчуваю його присутність у своєму

домі» [14, с. 211] – це автобіографічний фрагмент, який фіксує особисту пам'ять і водночас перетворює її на літературний образ.

Документальність проявляється в конкретних фактах війни: «Сашко зголосився добровольцем у сили ТрО на другий день повномасштабного вторгнення <...>Під вечір відкрила фейсбук і прочитала пост Ані: «Сьогодні під Слов'янськом, на Донеччині загинув мій чоловік, Олександр Осадко. 25-та десантно-штурмова бригада». Кілька разів перечитувала повідомлення, кілька разів перевідкривала додаток, перезавантажувала телефон. Здається, я сподівалася, що ці дрібні дії змінять реальність. Але Сашко загинув. Пожертвував собою, рятуючи побратима у танковій атаці русні. Стрибнув разом з ним в окоп і закрив своїм тілом іншого воїна, який вижив завдяки йому. Страшну звістку Ані приніс кум, який служив із Сашком» [14, с. 214–215]. Це свідчення, яке має характер репортажу, але водночас воно вплітається в художню тканину тексту.

Художність особливо відчутна в символічних образах. Танго стає метафорою шлюбу й любові: «Певна, що танго назавжди залишиться таїнством їхнього шлюбу. Коли Сашко пішов служити в ЗСУ, то взяв собі позивний «Танго». Чекаючи його з фронту, Аня купила собі нову, сріблясту сукню для танго. Незабаром після загибелі Сашка ця сукня потрапила їй на очі – й опинилася в смітнику. Хіба може бути яесь танго, крім того, що вони танцювали разом?» [14, с. 215]. Цей образ перетворює приватну історію на універсальний символ – танець як єдність, яка триває навіть після смерті.

Образи-символи – сирена під час похорону, прапор у руках вдови, могили побратимів – розривають приватний наратив і вводять у нього документальні та символічні маркери війни.

Таким чином, «Є такі люди» – це метажанровий текст, який поєднує щоденникову сповідь, документальне свідчення та художню метафорику. Він функціонує як література факту, але водночас як реквієм і культурний код, що увічніює пам'ять про тих, хто віддав життя за свободу.

У цьому ж поліфонічному річищі воєнної прози, проте з іншим акцентом, розгортається текст Тамари Горіха Зерня «Котик». Якщо Мусаковська вибудовує метажанровість через інтимну щоденникову інтонацію та реквіємну пам'ять, то Горіха Зерня поєднує автобіографічну оповідь, документальність, художню метафорику та елементи майже містичного символізму. У результаті утворюється єдина цілісність, де особисте переживання війни трансформується у художньо-символічний образ, що набуває універсального значення.

На рівні автобіографічної пам'яті ми бачимо щоденникову інтонацію: авторка описує буденні дії – недороблені млинці, воду у ванні, зібрані валізи, поїздку з дітьми й котом. Ці деталі створюють ефект достовірності, фіксують конкретний досвід перших днів війни. Водночас вони перетворюються на художні образи, що символізують хаос і розгубленість: «На столі чекали недороблені млинці, у ванні стікала вода, а я не мала жодного уявлення, що з нами буде далі» [14, с. 72].

Документальність проявляється у фактах війни – сигнал тривоги, паркінг як укриття, блокпости, виснажлива дорога. Це реалії, які мають характер свідчення. Але поруч із ними виникає художня метафорика, що змінює перспективу: маленький кіт, який «найбільше нагадував волохату сардельку» [14, с. 71], у світлі каганця раптом відкидає «величезну тінь», що рухається окремо від нього. Цей образ перетворює побутову деталь на символ – тінь стає знаком присутності чогось більшого, ніж сама реальність.

Текст також містить елемент містичного характеру: третя миска, поставлена для «Баби Олі», яка ніби з'являється у кімнаті разом із тінню kota. Це момент переходу від документальної оповіді до художньо-символічної площини, де війна й втеча осмислюються крізь призму культурної пам'яті та народної уяви.

Таким чином, «Котик» функціонує як метажанровий твір: він одночасно є щоденниковою сповіддю, документальним свідченням, художнім оповіданням і символічною притчею. Маленький кіт, який у світлі

перетворюється на велетня, стає метафорою внутрішньої сили й присутності пам'яті, що підтримує людину в часи війни. Це приклад того, як сучасна українська воєнна проза поєднує реальне й метафоричне, приватне й колективне, створюючи багатшарову літературу факту, яка водночас є культурним кодом і духовним свідченням.

Інший спосіб реалізації метажанровості простежується у тексті Віталія Портникова «Війна ідентичностей». Якщо Горіха Зерня вибудовує художню структуру через символічну притчу та метафоричний образ, то Портников поєднує елементи політичного есе, історичної розвідки та публіцистичного маніфесту. Його структура не обмежується рамками одного жанру: текст водночас виконує функцію аналітичного коментаря, документального свідчення й культурологічної інтерпретації, демонструючи, що метажанровість може бути не лише художньо-символічною, а й інтелектуально-аналітичною.

Автор починає з конкретної сцени – заставки європейського телеканалу, де дівчина, змушена тікати від війни, каже: «Я не знаю, чого він хоче!» [14, с. 249]. Цей епізод стає точкою входу в ширшу дискусію про нерозуміння причин війни, що простежується як у приватному, так і в експертному дискурсі. Таким чином, документальний факт перетворюється на символічний маркер, який відкриває есеїстичну площину.

Далі текст переходить до історичної реконструкції: автор нагадує про українську державність 1918–1920 років, про більшовицьку політику «триєдиного народу», про крах комуністичної ідеології. Це надає твору рис історико-політичного дослідження, але водночас він зберігає публіцистичну інтонацію, спрямовану на пояснення сучасних подій.

Ключовим концептом стає кристалізація ідентичностей. Автор показує, як війна знищує «дифузійну» ідентичностей, що існувала століттями, і перетворює її на чітке розмежування: «Для росіян територія України – це землі «історичної Росії», які мають увійти до її складу. Для українців – це власна

держава, яку треба звільнити від окупації». Тут наявна аналітична інтонація але текст зберігає емоційний пафос, властивий літературі факту.

Важливим є й прогнозний вимір: автор розмірковує про можливі наслідки поразки росії, про трансформацію російської національної свідомості, про майбутнє українців у межах «герметичної» російської держави. Це додає тексту рис політичного маніфесту, де особисте й колективне переплітаються.

Фінальний висновок – «путінська війна остаточно перервала дифузію ідентичностей, яка століттями відбувалася на просторах колишньої імперії, і перетворила її на кристалізацію, а відтак і справжню битву ідентичностей» [14, с. 252] – функціонує як паратекстуальний маркер, що підсумовує весь твір. Він перетворює історико-політичний аналіз на культурний код, який пояснює не лише причини війни, а й її цивілізаційні наслідки.

Таким чином, «Війна ідентичностей» є метажанровим текстом, що поєднує документальність, есеїстичність і публіцистичний пафос. Він функціонує як література факту, але водночас як аналітичний маніфест, у якому приватне спостереження трансформується у концептуальне узагальнення про цивілізаційну прірву між українською та російською ідентичностями.

Інший вимір метажанровості простежується у творі Артема Чеха «Музика для солдата». Якщо В. Портников вибудовує текст як аналітичний коментар і публіцистичний маніфест, то А. Чех акцентує на щоденниково-сповідальній інтонації та автобіографічному досвіді. Його оповідь поєднує документальність і художню метафорику, утворюючи цілісну структуру, де особисте переживання війни перетворюється на культурний код. Завдяки цьому «Музика для солдата» функціонує як література факту, але водночас як символічне свідчення, що увічніює пам'ять і формує колективну ідентичність.

Наратив розгортається від початкового відчуття паралізованості й втрати сенсу («Прослуховування музики здавалося блюзнірством і святотатством» [14, с. 345]) до поступового повернення музики як життєвої

потреби. Це рух від інстинктів виживання до відновлення когнітивних і сенсуальних функцій, що підкреслює терапевтичну й екзистенційну роль мистецтва в умовах війни.

Документальний пласт проявляється у конкретних деталях служби: «Через півтора тижня після початку повномасштабного вторгнення – ми тоді дислокувалися в Києві, рили окопи та облаштовували позиції на території телевежі – мене відпустили на чотири години додому. Випрати речі й посидіти в тиші, яку безсоромно розривали сирени повітряної тривоги» [14, с. 346].

Художність реалізується через метафоричні образи: жіночий вокал як «саундтрек депресії», як «чортовий німб одвічної боротьби добра зі злом», як «поводир сліпця» [14, с. 347–348].

Есеїстичний рівень простежується у роздумах про різні музичні практики побратимів: від «Пори року» Вівальді до «Вова, ї\*\*ш їх, б\*\*дь». Це показує багатоголосся війни, де кожен солдат має власний звуковий світ, але всі вони утворюють спільний культурний простір. Автор дистанціюється від чужої музики, шукаючи власну інтимну сферу, що підкреслює індивідуальність досвіду в межах колективної трагедії.

Текст Володимира Рафеєнка «Перші тижні війни» є виразним прикладом метажанрової воєнної прози, де автобіографічна оповідь, документальність і художня образність утворюють цілісну структуру. Він поєднує щоденникову сповідь, репортажні елементи та есеїстичну рефлексію, що дозволяє розглядати його як літературу факту, яка водночас функціонує як культурна пам'ять.

Наратив розгортається від приватної сцени – річниці весілля, яка мала бути «тихим і світлим» святом, – до усвідомлення війни як катастрофи, що руйнує звичний порядок життя. Автобіографічна інтонація («Двадцять четвертого зрання дружина підняла мене з ліжка і сказала, що почалася війна. Я не повірив. Тобто я знаю, що моя Олеся брехати не може, їй це просто фізіологічно не властиво. Але й сенс її слів ніяк не міг до мене дійти. Мені знадобився сніданок і кілька годин в інтернеті, щоб увімкнутися в загальну

ситуацію, як вона є» [14, с. 273]) створює ефект безпосередності й достовірності, але водночас перетворюється на символічний момент переходу від мирного до воєнного буття.

Документальний пласт проявляється в конкретних деталях: бої на Варшавській і Житомирській трасах, відсутність транспорту, зникнення світла й мобільного зв'язку, життя у дачному селищі між Бучею і Бородянкою. Ці факти мають характер свідчення, але вони вплітаються у художню тканину тексту, де навіть китайські ліхтарики стають символом виживання.

Художність реалізується через метафоричні образи природи, яка постає як контраст до війни: «сосни стоять облиті вечірнім сонцем, як бурштином», але водночас вони викликають страх – «як ці сосни виглядатимуть, якщо росіяни підпалять ліс» [14, с. 275]. Природа тут стає не лише естетичним тлом, а й учасником воєнного досвіду, що підсилює відчуття загрози.

Есеїстичний рівень простежується у роздумах про мову й ідентичність: «Сьомий місяць я – двомовна людина – пишу і розмовляю майже виключно українською. Російською мені це робити боляче. Іноді до нестерпності. Гадаю, це назавжди» [14, с. 276–277]. Це свідчення трансформації особистості під впливом війни, де приватний досвід стає частиною колективної культурної зміни.

Таким чином, «Перші тижні війни» Володимира Рафеєнка є метажанровим текстом, що поєднує документальність, щоденникову сповідь, есеїстичну рефлексію й художню метафорику.

Отже, було розглянуто жанрову специфіку та метажанрову природу добірки, проаналізовано тексти 18 творів, у яких простежується стале поєднання документальності, художньої рефлексії, есеїстики, репортажних елементів, автобіографічної пам'яті та публіцистичного дискурсу. Аналіз показав, що кожен текст антології «Воєнний стан» формує власну модель синкретичного письма: одні оповіді тяжіють до щоденникового дискурсу (А. Бондар, М. Савка), інші – до репортажної фіксації подій (В. Кебуладзе, В. Пузік), ще інші – до есеїстичної або культурологічної інтерпретації

воєнного досвіду (Л. Дереш, Т. Гундорова, В. Портников). У творах простежено активне використання прийомів інтермедіальності (С. Поваляєва), символічної образності (Т. Горіха Зерня), вставних поетичних фрагментів (Л. Таран), особистих свідчень і голосів очевидців (Ю. Паєвська, Ю. Мусаковська), а також документальних фактів воєнних злочинів і автобіографічних травматичних історій (С. Асєєв). Сукупність цих елементів засвідчує, що тексти антології становлять цілісний метажанровий комплекс, у межах якого приватний досвід війни невіддільний від суспільного, а документальна реальність невпинно трансформується у художньо-публіцистичне осмислення. Така структура дозволяє репрезентувати багатовимірний досвід сучасної війни та формує нову модель української «невигаданої прози», в якій різні жанрові сегменти функціонують як взаємодоповнювальні складники єдиного дискурсу правди.

## ВИСНОВКИ

У процесі дослідження теми «Жанрова своєрідність антології «Воєнний стан» було досягнуто всебічного й системного осмислення жанрової природи збірки як метажанрового явища сучасної української воєнної прози. Дослідження підтвердило, що антологія не є простим набором розрізнених текстів, а є цілісною структурою, у якій поєднуються художні й документальні початки.

Встановлено, що саме синтез есеїстики, щоденникових фрагментів, репортажних і публіцистичних елементів формує її специфічну жанрову палітру і забезпечує здатність репрезентувати багатовимірний досвід війни. На підставі аналізу текстів 18 творів виокремлено домінантні жанрові форми антології – оповідання, новела, есе, фрагмент, нарис – і показано, що їхнє співіснування створює динамічну жанрову структуру, яка поєднує документальну точність із художньою осмисленістю, що, своєю чергою, підсилює комунікативну ефективність збірки в суспільному дискурсі. Так, у низці текстів (зокрема в есеїстично-публіцистичних фрагментах А. Чапая, рефлексивних наративах А. Чеха, щоденниково-фрагментарних записах С. Поваляєвої) документальна фіксація подій поєднується з авторською рефлексією, що посилює ефект присутності й емоційної автентичності.

У межах поставлених завдань здійснено теоретичне уточнення поняття жанру в сучасному літературознавстві, що стало методологічною основою аналізу. Жанр інтерпретовано як історично пластичну категорію, здатну до синтезу й модифікації, що дозволяє розглядати тексти антології як продукти жанрової трансформації, спричиненої воєнним досвідом.

Дослідження тенденцій нефікційної літератури в умовах повномасштабної війни виявило посилення рольових позицій фактографічних жанрів у літературному процесі. Це підтверджується на матеріалі антології «Воєнний стан», де значна частина текстів ґрунтується на безпосередньому досвіді авторів, використанні щоденникових записів, спогадів і репортажних

деталей, зокрема у творах Л. Таран «Сирена-гієна» й А. Бандаря «Рапсодія для Сергія».

Виявлено, що зростання інтересу до документальної прози, мемуаристики та репортажу зумовлене як потребою фіксації подій, так і прагненням авторів передати суб'єктивний досвід у формах, що поєднують емоційну виразність і фактологічну правдивість. Аналіз показав, що така комбінація жанрових засобів підвищує переконливість текстів антології та робить їх інструментом одночасно художнього й соціокультурного осмислення війни. У цьому контексті показовим є текст «Перші тижні війни» В. Рафєєнка, де факт війни осмислюється крізь призму особистого досвіду.

Аналіз впливу воєнного досвіду на жанрову еволюцію дало конкретні результати: виявлено, що війна стимулює посилення документального складника в художніх текстах, сприяє появі синкретичних форм письма та формує нові авторські стратегії репрезентації травми. Це виразно простежується у творі В. Пузіка «Після окупації».

Дослідження сучасних антологій періоду повномасштабного вторгнення, проведене в роботі, дозволило схарактеризувати їх як важливий інституційний та культурний феномен: антології цього періоду виконують функції документування злочинів окупанта, консолідації наративів національної ідентичності та збереження колективної пам'яті; вони поєднують різномірні жанрові голоси й формують багатовимірну картину реальності, що робить їх ключовими джерелами для подальших літературознавчих і культурологічних досліджень. У контексті антології «Воєнний стан» це означає, що збірка не лише відображає окремі свідчення, а й структурно моделює спосіб, у який суспільство фіксує й інтерпретує травматичний досвід.

На матеріалі антології «Воєнний стан» простежено, як поєднання епічного наративу з документальними вставками, використання щоденникових фрагментів і публіцистичних ремарок забезпечує одночасно емоційну залученість читача й інформаційну насиченість тексту. Це поєднання підсилює здатність творів фіксувати «позачасову правду», формувати колективну

пам'ять і консолідувати різноманітні свідчення в упорядковану нарративну структуру.

Також встановлено, що жанрова гібридність антології є системною рисою її функціонування, а не випадковим заходом: вона визначає функціональну спрямованість збірки як засобу документування, осмислення травми та ідентифікації суспільного досвіду.

Отримані висновки сприяють кращому розумінню ролі літератури як інструмента фіксації суспільних травм і формування колективної пам'яті, а також підкреслюють важливість жанрового синтезу як механізму, що дозволяє поєднати емоційну правду свідчень із фактологічною точністю.

Підсумовуючи, виконане дослідження вносить вагомий внесок у розуміння того, як у контексті повномасштабної війни жанр стає інструментом не лише художнього вираження, а й суспільного документування й ідентифікації. Антологія «Воєнний стан» постає як репрезентативний приклад сучасної української літератури воєнного часу, у якій жанрова гібридність виступає ключовим механізмом репрезентації досвіду війни, збереження колективної пам'яті та консолідації різноманітних свідчень у читацько-інтерпретативний простір.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук Т., Блонський В. Віра Агеєва: «Ті, хто бачив ворога крізь приціл зброї, інакше ставляться до російської культури» : інтерв'ю. *The Ukrainians*. 2022. URL : <https://theukrainians.org/vira-aheieva-pro-istoriiu-ukrainskoi-eseyistyky/> (дата звернення: 21.10.2025 р.)
2. Антологія молоді української поезії III тисячоліття / уклад. М. Лаюк. Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2016. 496 с.
3. Барабаш С. Поняття «жанр» як теоретична категорія та чинник художньої специфіки творчості м. Козоріса. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія: Філологічні науки (мовознавство та літературознавство). 2019. Вип. 11. С. 42–46.
4. Баран Є. Українська література перед викликом війни: наративи втрати і спротиву. *Дивослово*. 2023. № 5. С. 17–21.
5. Біляцька В. П. Художня реальність випробувань повномасштабного вторгнення в антології «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія». *Вісник науки та освіти*. 2024. № 11(29). С. 122–133. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11\(29\)-122-133](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-11(29)-122-133) (дата звернення: 16.10.2025).
6. Біляцька, В.П., Рарицький, О.А. (2024). Антологія «Воєнний стан»: синергетика, проблематика, жанрова своєрідність текстів. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 1 (27), С. 364–375.
7. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
8. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
9. Борисюк І. В. Гібридна війна як стратегія спротиву. *Критика*. № 11-12, 2012. С. 15–16.

10. Борисюк І. Міфологічні мотиви й образи у збірці «Абрикоси Донбасу» Любові Якимчук. Слово і час. 2016. № 6. С. 34–41. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/269> (дата звернення: 18.10.2025).
11. Варикаша М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII. Ч. 3. С. 28–39.
12. Війна 2022: щоденники, есеї, поезія: антологія. Львів: Видавництво Старого Лева; Варшава: Нова Польща. 2023. 440 с.
13. Власенко В. Гаська ШИЯН: «Я дуже захотіла дати голос жінкам, чії чоловіки воюють». *Урядовий Кур'єр*. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/gaska-shiyan-ya-duzhe-zahotila-dati-golos-zhinkam/> (дата звернення: 08.11.2025).
14. Воєнний стан : антологія / передмова Валерія Залужного. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2024. 368 с.
15. Галета О. І. Антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук (10.01.06; 10.01.01). Львів, 2015. 43 с.
16. Галич О. Глобалізація і квазідокументальна література : монографія. Рівне: Луганський національний університете імені Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. 200 с.
17. Галич О. У вимірах non-fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія. Луганськ : Знання, 2008. 200 с.
18. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія. Луганськ : Знання, 2001. 246 с.
19. Галич О. Щоденники – мемуарний жанр. Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту) : збірник наукових праць. 2015. Вип. 18. С. 94–103.
20. Герасименко Н. О. Словами очевидців: література від Євромайдану до війни : монографія. Тернопіль : Джура, 2019. 127 с.

21. Герасименко Н. Сучасна воєнна проза: жанрово-стильова типологія. *Слово і час*. 2023. № 3. С. 35–49. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/1100> (дата звернення: 21.10.2025).
22. Герасимова Г. Літературне осмислення війни у творчості сучасних українських письменників. *Наукові записки НаУКМА*. Серія : Філологія. 2023. Т. 8. С. 45–56.
23. Головченко Н. Книга про український феномен. *Буквоїд*. URL: <https://bukvoid.com.ua/reviews/books/2015/02/02/074710.html> (дата звернення: 19.10.2025).
24. Горболіс Л. М. Читання як самозбереження реципієнта. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологічна. 2016. № 24. Том 1. С. 126–129.
25. Грабовська І. Українські видання про гібридну війну путінської Росії. *Газета «День»*. URL: <https://surl.li/nrksld> (дата звернення: 18.10.2025).
26. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ : Академвидав, 2008. 352 с.
27. Димидюк Д. У Варшаві відбудеться презентація польськомовного перекладу антології «Війна 2022: щоденники, есеї, поезія». URL: <https://naszwybir.pl/antologiya-vijna-2022> (дата звернення: 08.11.2025).
28. Документальна література. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Документальна\\_література](https://uk.wikipedia.org/wiki/Документальна_література) (дата звернення: 10.11.2025).
29. Есеї про війну (USAID). Meridian Czernowitz. 2022. URL: <https://www.meridianscz.com/esei-pro-viynu-usaid/> (дата звернення: 17.10.2025).
30. Іванов М. «Гібридна війна»: авторська рецепція Оксани Забужко (за матеріалами інтерв'ю 2014–2015 рр.). *Образ*. Публіцистичні обрії. 2015. Вип. 3(18). С. 17–24. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/obraz\\_2015\\_3\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/obraz_2015_3_4) (дата звернення: 18.10.2025).
31. ЙБН БЛД РСН. Київ : АртЕк, 2022. 192 с.

32. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. Київ : Видав.-поліграф. центр «Київський університет», 2012. 191 с.
33. Колінько О. Нон-фікшн як особливий феномен сучасної белетристики. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2016. Вип. 24 (2). С. 74–77.
34. Колошук Н. Нефікційна проза : навч. посібник для закладів вищої освіти. Київ : Каравела, 2023. 332 с.
35. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
36. Кулінська Я. І. Співвідношення історичної та художньої правди в прозі письменників-постмодерністів. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2014. № 2. С. 126–134. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu\\_fi\\_2014\\_2\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_fi_2014_2_17) (дата звернення: 18.10.2025).
37. Лариса Гончаренко. Іван Малкович: «Поетична антологія як модель сучасного гаджету». *Голос України*. URL: <https://www.golos.com.ua/article/294640> (дата звернення: 08.11.2025).
38. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. авт.-укл. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
39. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. авт.-укл. Ю. Ковалів. Київ : Академія. 2007. Т. 1. 607 с.
40. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
41. Мажара Н. Синкретизм жанрів і форм мемуарного письма. *Література non-fiction: теоретичний вимір*. Київ : Видавництво Д. Бураго, 2018. 196 с.
42. Марко В. Аналіз художнього твору. Навчальний посібник. 2-ге вид. Київ : Академвидав, 2015. 280 с.

43. Моклиця М. Вступ до літературознавства. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
44. Науменко Н. В. СТОРІНКАМИ ВИДАННЯ «...тому, що ти – поет: антологія віршів українських поетів-учених». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. 2025. Т. 2, № 3. С. 75–82. URL: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2025.3.2/12> (дата звернення: 08.10.2025).
45. Огар Е. Сучасна нон-фікшн для дітей: структурні та функціональні характеристики. *Наукові записки Української академії друкарства*. 2012. № 2 С. 41–47.
46. Пастух Б. Метафізика страждання у «Віршах з війни» Бориса Гуменюка. *Дивослово*. 2016. № 9. С. 55–58.
47. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Навчально-методичний посібник. Київ : Генеза, 2009. 296 с.
48. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. 192 с.
49. Поліщук Я. Сім поглядів на війну. Київ : Дух і Літера, 2025. 240 с.
50. Пухонська О. Літературний щоденник як спроба автотерапії травми війни (за книгою «Життя P.S.» Валерії Бурлакової). *Studia Polsko-Ukraińskie*. 2020. № 7. С. 210–222. URL: <https://studiapolskoukrainskie.uw.edu.pl/article/148530/uk> (дата звернення: 18.10.2025).
51. Рарицький О. Художньо-документальна проза українських шістдесятників : жанровий аспект : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня «Рута», 2020. 148 с.
52. Рарицький О. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників) : монографія. Київ : Смолоскип, 2016. 488 с.

53. Роздольська І. Літературний феномен Українських Січових Стрільців: функціонування та структура покоління: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 444 с.
54. Рябченко М. Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості. Слово і час. 2019. № 6. С. 62–73.
55. Савенко І. Основні проблеми документального письма в контексті літературознавчого дискурсу на межі століть. Вісник Львівського національного ун-ту. Серія : філологічна. 2008. Вип. 44. Ч. 2. С. 128–137.
56. Слапчук В. Війна як дискурс. *ЛітАкцент – світ сучасної літератури*. URL: <https://litakcent.online/2015/02/17/vijna-jak-dyskurs/> (дата звернення: 18.10.2025).
57. Тарасенко К. Шадріна Т. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*, 2013. № 1(32). С. 13–25.
58. Тенденція видання сучасних антологій в Україні. URL: <https://knyhobachennia.net/?category=2&article=131> (дата звернення 24.10.2025).
59. Теорія літератури: підруч. Для студ. філол. спец. вищ. навч. закл. / Галич О. та ін. Вид. 4-е. Київ : Либідь, 2008. 486 с.
60. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства : підруч. для студ. гуманіт. спец. вищ. навч. закл. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : ВПЦ «Київський ун-т», 2003. 448 с.
61. Українська літературна енциклопедія. Редкол.: І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Баж., 1988. Т. 2. 576 с. URL: <https://archive.org/details/literaturoznavchat1/page/295/mode/2up> (дата звернення: 10.11.2025).
62. Улюра Г. Як ти підеш на війну? (Рецензія на книжку Сергія Гридіна «Сапери»). *ЛітАкцент – світ сучасної літератури*. URL: <https://litakcent.online/2017/10/13/yak-ti-pidesh-na-viynu-retsenziya-na-knizhku-sergiya-gridina-saperi/> (дата звернення: 19.10.2025).

63. Черкашина Т. Література особистого спогаду в системі словесної творчості. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Серія : Філологічні науки. 2013. № 4 (2). С. 37–46.

64. Черкашина Т. Нефікційна література у студіях наукової школи документалістики Олександра Андрійовича Галича. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк: 2019. Вип. 25. С. 59–68.

65. Чорний І., Терещенко Л. Тема російсько-української війни в літературному дискурсі. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 2(20). С. 469–478. URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-2\(20\)-469-478](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-2(20)-469-478) (дата звернення: 04.11.2025).

66. Юргер Е. Війна як внутрішнє переживання. К.: Стилет і стилос, 2022. 136 с.