

Міністерство освіти і науки України
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
Факультет філології
Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

на тему: **«ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ ХУДОЖНЬОГО
СВІТУ АРТУРА ДРОНЯ»**

Виконала: студентка II курсу,
групи УЗМФ-21
спеціальності 035.01 філологія
Українська мова та література
Боровська Христина Василівна

Керівник: кандидат філологічних наук,
доцент Вівчарик Н. М.

Рецензент: кандидат філологічних наук,
доцент Джочка І. Ф.

Івано-Франківськ – 2025 р

АНОТАЦІЯ

Боровська Х. В. «Ідейно-естетичні домінанти художнього світу Артура Дроня».

Дипломна робота на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти зі спеціальності 035 Філологія (українська мова та література). Карпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ. 2025.

Дипломна робота викладена на 78 сторінках, містить 2 розділи, позиції використаної літератури.

Магістерська робота присвячена дослідженню ідейно-естетичних домінант художнього світу Артура Дроня. Для аналізу обрано поетичну збірку «Тут були ми» та збірку есеїв «Гемінгвей нічого не знає».

У першому розділі проаналізовано генезу розвитку української воєнної прози як культурний і літературний феномен. Простежено зміну основних ідей, тем, мотивів у творах про Першу світову війну до творів комбатантів про російсько-українську війну.

Доведено, що сучасна українська література міцно опирається на традицію минулих десятиліть і, разом з тим, творить новий художній образ війни у свідомості читача на основі досвіду автора. Окреслено проблему автора-свідка і героя, де ключову роль відіграє проживання травматичного досвіду та терапевтична функція художнього письма. Визначено ключові риси естетичного зображення травми і осмислення досвіду війни в сучасній комбатантській літературі.

У другому розділі досліджено біографічні особливості творчості Артура Дроня. Доведено, що художній світогляд автора побудований на трьох критеріях: локації народження, часу народження і ранньому захопленні художнім словом, які вплинули на формування його письменницького голосу. Проаналізовано художні домінанти поезії Артура Дроня. Визначено, що основними домінантами є образи війни, пам'яті та любові, які поєднують особистісний досвід із культурною і національною спадщиною та створюють глибокий емоційно-філософський контекст його поезії. Охарактеризовано

ідейно-естетичні домінанти у прозових творах Артура Дроня. Визначено, що ключовими є поєднання документальної конкретики фронтних подій із культурними, релігійними та психологічними ремінісценціями, що формує нову етичну та естетичну парадигму воєнного письма. Досліджено також художні ремінісценції у прозових текстах Артура Дроня.

Доведено, що ремінісценції функціонують як стратегія діалогу з літературною та культурною традицією, одночасно переосмислюючи її під призмою українського досвіду війни, і забезпечують синтез пам'яті, ідентичності та ідейної опори в тексті.

Ключові слова: війна, ремінісценції, проблематика, тема, автор, образ, герой, символ, деталь.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ МІЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	9
1.1. Генеза воєнної прози як культурний і літературний феномен.....	9
1.2. Проблема автора-свідка і героя (травма і досвід війни)	24
1.3. Інтертекстуальність і діалог культур у воєнній прозі	31
Висновок до розділу 1	36
РОЗДІЛ 2. ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ АРТУРА ДРОНЯ	38
2.1. Біографічний метод (формування творчої особистості письменника)	38
2.2. Художнє осмислення воєнної тематики в поетичних творах Артура Дроня	43
2.3. Ідейно-тематичний спектр малої прози Артура Дроня.....	47
2.3.1. Сюжетно-композиційні особливості збірки Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає».....	47
2.3.2 Художні ремінісценції.....	61
Висновок до розділу 2.....	72
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ Ошибка! Закладка не определена.	
ДОДАТКИ..... Ошибка! Закладка не определена.	

ВСТУП

Воєнні події, пов'язані з насильством, втратами та постійною боротьбою за виживання, потребують не лише документальної фіксації, а й художнього осмислення. Саме література часто стає тим простором, де травматичний досвід отримує форму, яку здатні пережити і сам автор, і читач. В українській традиції ця потреба – не нова: тема війни проходить крізь літописну спадщину, через творчість письменників різних поколінь і трансформується відповідно до історичних викликів. Так виникла проза про Першу світову (С. Васильченко, О. Маковей, О. Турянський), про національно-визвольні змагання (О. Бабій, Р. Купчинський, Ю. Липа), про Другу світову війну (О. Гончар, А. Дімаров, О. Довженко). Кожен із цих авторів творив власну модель художнього погляду на війну: від фіксації історичних реалій до глибинного емоційного переосмислення, перетворюючи тексти на простір пам'яті для наступних поколінь.

Воєнна тематика закономірно спричинила й активізацію наукових дискусій. Дослідники звертаються до аналізу пам'яті та способів репрезентації війни в літературі: так, С. Хороб упорядкував антологію української прози про Першу світову «...Бо війна війною» (2022) і підготував розлогу передмову до неї. У збірнику «Війна і література» (2023) представлено широкий спектр підходів до проблематики мілітарної прози. За останнє десятиліття з'явилося багато робіт (О. Бондарєва, Н. Герасименко, Л. Горболіс, Т. Гундорова, Я. Поліщук, О. Пухонська, М. Рябченко та ін.), присвячених сучасній воєнній літературі й тому, як вона перегукується з попередньою традицією та водночас формує нові жанрові й естетичні стратегії.

На цьому тлі проза Артура Дроня вирізняється особливо. Він – письменник, який говорить про війну з досвіду безпосередньої участі, але робить це не як хроніст, а як уважний дослідник людських реакцій, внутрішніх зламів, пам'яті тіла й емоцій. Його книга «Гемінгвей нічого не знає» лише нещодавно з'явилася, однак короткі огляди, інтерв'ю, презентації та численні

читацькі відгуки вже свідчать про зростання інтересу до його письма. Це сигнал, що його творчість потребує наукового аналізу, бо є предметом нового етапу української воєнної прози, де домінують особистий досвід, тілесність, емоційна відвертість і смислова фрагментарність.

Саме тому дослідження ідейно-естетичних домінант прози Артура Дроня є своєчасним і необхідним: воно дозволяє побачити, як сучасний автор переосмислює війну на рівні ідеї, структури й поетики, і як його голос долучається до ширшого культурного бачення про наш досвід війни. Це і визначає **актуальність** магістерської роботи.

Об'єкт дослідження – художній світ Артура Дроня.

Предмет дослідження – ідейно-естетичні домінанти у поетичних та прозових творах Артура Дроня.

Метою магістерської роботи є дослідити ідейно-естетичні домінанти художнього світу Артура Дроня на матеріалі поетичної збірки «Тут були ми» та прозової збірки «Гемінгвей нічого не знає».

Для цього необхідно виконати такі **завдання**:

- проаналізувати генезу воєнної прози як культурний і літературний феномен;
- окреслити проблему автора-свідка і героя;
- визначити ключові риси естетичного зображення травми і осмислення досвіду війни в сучасній комбатантській літературі;
- дослідити біографічні особливості творчості Артура Дроня;
- проаналізувати художні домінанти поезії Артура Дроня на матеріалі збірки «Тут були ми»;
- охарактеризувати ідейно-естетичні домінанти у прозовій творчості Артура Дроня на матеріалі збірки есеїв «Гемінгвей нічого не знає»;
- дослідити художні ремінісценції у прозовій творчості Артура Дроня.

Для досягнення поставленої мети і виконання завдань було використано такі **методи дослідження**: історико-літературний підхід було застосовано до аналізу генези воєнної прози як культурного і літературного феномену; біографічний метод був використаний під час дослідження життєвого шляху Артура Дроня; психоаналітичний підхід допоміг розкрити специфіку естетичного зображення травми у художній літературі та осмислення воєнного досвіду; порівняльний метод дав можливість проаналізувати художні ремінісценції у творчості Артура Дроня. Також було використано методи аналізу і синтезу для дослідження ідейно-естетичних домінант у прозі та поезії письменника.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у магістерському дослідженні вперше здійснено комплексний аналіз поетичної та прозової творчості Артура Дроня як цілісного художнього явища сучасної української воєнної літератури. У роботі поєднано аналіз поетичної збірки «Тут були ми» та прозової книги есеїв «Гемінгвей нічого не знає», що дозволило встановити ідейно-естетичну єдність між цими текстами та виявити наскрізні мотиви (пам'ять, травма, присутність Бога, тілесність війни), які формують авторську художню модель воєнного досвіду. Також уперше окреслено систему художніх ремінісценцій у прозі Артура Дроня та показано їхню роль у формуванні нової концепції війни у сучасній українській літературі.

Теоретичне значення роботи полягає у тому, що вона допомагає чіткіше зрозуміти, як працює сучасна українська комбатантська проза й поезія: які теми в ній домінують, якими художніми інструментами автори говорять про травму, і що відбувається з образом героя та автора-свідка у XXI столітті. Робота також уточнює, як у воєнних текстах функціонують ремінісценції та алюзії, і як вони впливають на сприйняття твору.

Практичне значення роботи: отримані результати можна застосовувати у викладанні курсів з новітньої української літератури, теорії літератури та наукових статі. Матеріали дослідження стануть у пригоді тим, хто пише курсові, магістерські, рецензії чи займається літературною критикою. Окрім

того, аналіз особистого досвіду війни, який пропонує Артур Дронь, може допомогти ширшому колу читачів краще зрозуміти, як література працює з травмою й чому художнє слово важливе для суспільства під час війни.

Окремі результати магістерської роботи пройшли апробацію на всеукраїнській науковій конференції «Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття в контексті екзистенційних парадигм» (м. Івано-Франківськ, 13-14 листопада 2025 року) і висвітленні у **публікації**:

Вівчарик Н., Боровська Х. Художні ремінісценції в книзі Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає».

Структура й обсяг. Магістерське дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури, який містить 65 позицій, і додатків. Загальний обсяг роботи – 78 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ МІЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Генеза воєнної прози як культурний і літературний феномен

Історія України ХХ-ХХІ століть пронизана війнами, революціями та боротьбою за незалежність нашої держави. Український народ пережив Першу світову війну (1914–1918 рр.), національно-визвольний рух 1917–1921 років, брав участь у Другій світовій війні (1939–1945 рр.), пройшов опір радянській тоталітарній системі (1917–1991 рр.), характеризувався діяльністю Української повстанської армії (1942–1960 рр.), а нині знову виборює свою свободу у війні Росії проти України (2014 р. – досі). Кожен із цих етапів залишив глибокий слід у суспільній свідомості і неодмінно вплинув на літературу, формуючи особливий вид воєнного письменства. Тож, воєнна проза в українській літературі має давню традицію, адже війна завжди ставала випробуванням для людини, а отже, і випробуванням для слова.

Українська література ХХ століття постійно жила під тиском історії, змушена була реагувати на травматичний досвід епохи. Важливу роль у процесі становлення української літератури також відіграла ідеологія, яка, як зазначає Володимир Моренець, завжди була невід'ємною частиною літературного процесу, навіть тоді, коли її намагалися заперечити. Згідно з колективною монографією «Література та ідеологія» (наук. ред. та упоряд. В. П. Моренець) в радянський період ідеологічна настанова мала тоталітарний характер: «комуністична спрямованість літератури» визначала не лише художню цінність, а й саму можливість оприлюднення художнього твору. Мистецтво розглядалося як засіб виховання «нової людини», а будь-яка спроба вийти за межі дозволеного трактувалася як злочин проти радянської системи. Так, література потрапляла у певні ідеологічні рамки, де естетичне завжди підпорядковувалося політичному.

На зламі 1990-х, коли радянська система припинила своє існування, українська наукова спільнота відкинула саме поняття «ідеології», вбачаючи в ньому пережитки минулого. Як зазначає науковець Володимир Моренець, слово «ідеологія» стало лайливим, а будь-який її прояв у мистецтві – небажаним. Однак сьогодні, на думку дослідника, повна безідеологічність є ілюзією: література не може існувати поза світоглядом автора і читача, моральними та політичними подіями часу. Володимир Моренець слушно підкреслює, що навіть «нейтральне» письмо не звільняється від ідеологічних сенсів – їх несе як сам текст, так і спосіб його сприйняття читачем [50, с. 4–12].

Взаємозв'язок літератури та ідеології особливо важливий для розуміння української воєнної прози ХХ–ХХІ століть, де питання ідеології стає визначальним в ідейно-естетичному вимірі. У творах, написаних під час війни – від радянських фронтових оповідань до сучасних текстів про російсько-українську війну – ідеологія стає не просто фоном, а одним із принципів художнього мислення. Вона визначає не лише сюжет і конфлікт, а й моральний вибір героїв, спосіб бачення подій навколо, навіть обрані автором художні засоби для кодування сенсів. Як доводить Володимир Моренець на прикладі аналізу генези українського письменства від радянських часів до сьогодні, уникнути ідеологічності літературних текстів неможливо, але саме усвідомлення її присутності дозволяє літературі вийти поза межі догматизму й перетворити ідею на інструмент осмислення національного досвіду [50, с. 4–12]. На цей висновок ми будемо опиратися під час подальшого аналізу у нашому дослідженні.

Як уже було зазначено, воєнна проза має в українській літературі давню традицію, однак, у зв'язку з ідеологічними змінами, у різні часи образ війни набував нових відтінків: від героїчно-патріотичних у 1920–1950-х роках до трагічних, особистісних, екзистенційних у сучасній українській літературі.

Перший великий пласт творів на воєнну тематику становить поезія і проза, написана у часи Першої світової війни. У цих творах війна постає здебільшого як руйнівник буденного дещо ідилічного життя села – джерела

травми, дегуманізації й моральних протестів. Загальний аналіз української прози періоду 1914–1918 років (на прикладі творів С. Васильченка, О. Турянського, О. Маковея, В. Стефаніка, М. Черемшини, М. Євшана) свідчить, що письменники цього часу звертали увагу не стільки на великі битви й стратегічні сюжети, скільки на побутові драми, розриви родин, соціальні трансформації та екзистенційну кризу людини через війну.

Наприклад, у творах Степана Васильченка – українського письменника, який брав участь у Першій світовій війні, – образ війни набуває соціального контексту. У центрі сюжетів його творів, написаних безпосередньо під впливом фронтових вражень, не абстрактна героїка, а конкретні побутові трагедії й буденна злиденність, які є наслідками мобілізації і війни. Це помітно уже з самих назв його оповідань: «Під святий гомін», «Чорні маки», «Отруйна квітка», а також з назви його мемуарів «Окопний щоденник», де, як зазначає О. Товт, прозаїк «проступає не лише як хронограф подій Першої світової війни, а і як її сміливий та об'єктивний критик, як спостережливий споглядальник тієї задушливої атмосфери в російській армії, яка поглинала будь-яку солдатську чи офіцерську ініціативу, сліпо підкоряючи її безглуздому командуванню фронтом» [2, с. 314].

У художніх оповіданнях Степана Васильченка ключовою є саме «мала перспектива» зображення дійсності, через яку читач бачить соціальну катастрофу: парубки йдуть на фронт, село занепадає, родини втрачають своїх годувальників, виникає голод і хвороби. Автор зосереджує увагу на деталях побуту (хвороби, недоїдання, зруйнованих моральних зв'язках між людьми), що робить його сюжети соціально-репрезентативними. Тобто війна у Степана Васильченка стає причиною нищення звичних стосунків та моральних цінностей людини. У новелі «На чужину» бачимо фокус на втраті дому й відчуженні; такі мотиви повторюються й у «Чорних маках», де символ квітки стає знаком трагічної смерті. Тож у художній практиці Степана Васильченка війна – не просто епічний фон, а рушій побутових зламів [4].

Ще одним помітним твором часів Першої світової війни є повість-поема Осипа Турянського «Поза межами болю» (написана у 1917 році, опублікована у 1921 році). Як наголошує дослідниця Л. Лебедівна: «Турянський показав війну, як зло, на двох планах: зовнішньому і внутрішньому» [5, с. 53]. Зовнішній план відображає пекло поля бою, табір полонених, голод і холод, а внутрішній – це боротьба зі зневірою, втрата сенсу життя, знищення моральних переконань. Згідно з біографічною довідкою, Осип Турянський був мобілізований в австрійську армію, потрапив у сербський полон, пройшов через «албанський шлях смерті», тому підґрунтям його творів і психологічних роздумів у них є досвід письменника, як і у випадку Степана Васильченка.

У своїй прозі Осип Турянський відходить від фронтової героїки і спрямовує свій фокус на людину, яка повернулася з фронту з травмою. У повісті-поемі «Поза межами болю» головний герой – не військовий лідер, а зруйнований чоловік, що бореться за право повернутися до цивільного життя. Дослідник А. Печарський наголошує, що Осип Турянський будує свою прозу з елементами модернізму, оскільки образ війни у творі стає символічним: «Йому замість куща ввижається мати з дитиною, що пробирається в авторове затишшя і постає божественною величчю помислів про Богостраждання. Це Откровения приводить у рух свідомість героя» [6]. Такий висновок підкреслює, що війна для письменника – це криза не лише тілесна, але й духовна. Тож, у творах Осипа Турянського війна перестає бути лише історичним фактом, фоном для соціальних трагедій мирного суспільства чи руйнуванням моральних принципів, вона стає символом психологічного страждання, що проникло у свідомість покоління. Таке зображення війни переносить цей образ у поле не лише подій, а й культурних та особистісних трагедій.

Ще одним письменником, проза якого зберегла образ Першої світової війни, був Осип Маковей. В основі його художніх текстів, як і в Степана Васильченка та Осипа Турянського, лежить фронтовий досвід і післявоєнна криза. У 1921 році Осип Маковей видав збірку новел «Кроваве поле», яка становить ключовий пласт його «антивоєнної» прози.

Аналіз статей і рецензій показує, що Осипа Маковей образ війни побудований не на основі героїчних подій та їх хронології, а як система руйнацій: тілесне виснаження солдата, голод і холод, розпад соціальних зв'язків, нищення моральних канонів. У збірці «Кроваве поле» автор фіксує «польові» сцени не для оспівування мужності, а щоб показати масштаб людських втрат і приниження; це збірка коротких нарисів, котрі репрезентують «повоєнну катастрофу» в локальних епізодах і портретах. Дослідниця Г. Шалацька, аналізуючи концепцію людини і дійсності у збірці «Кроваве поле», наголошує на трагіко-драматичному світовідчутті автора та на тому, що Осип Маковей вбачає у війні передовсім руйнівну силу для окремої людини й суспільства в цілому: «Осип Маковей через образи новели, а головним чином, через образ Ексселенції засуджує війну, і, не називаючи конкретних імен її прихильників, акцентує на їх жорстокості, руйнівній та нищівній силі. Свої антимілітаристські погляди представляє автор і в інших антивоєнних творах» [7, с. 217].

На трагічних наслідках війни для окремої людини зосереджується у своїй малій прозі і письменник Василь Стефаник. Як наголошує літературознавець С. Хороб: «Скільки б не мовилося про життєву наповненість конфліктів прози Василя Стефаника, його ставлення до реальних протиріч, залежність конфлікту від зображуваного матеріалу й об'єктивного ходу історії, як би старанно і прискіпливо не аналізував дослідник під соціологічним, психологічним, філософським, зрештою, духовно-моральним кутами зору створене Василем Стефаником, йтиметься в кінцевому підсумку про явища, події, факти життя, від яких відштовхувався прозаїк» [9, с. 411]. У своїх новелах він звертається до теми війни не як до епічного поля бою чи оповіді про героїчні подвиги. Василь Стефаник відображає психологічну перспективу, звертаючи увагу на те, як війна руйнує усталене життя простих людей: дітей, матерів, селян, що опинилися у тіні героїзації. Тому його новели, як-от «Діточа пригода» та «Сини», фіксують не фронтовий подвиг, а художньо осмислюють трагічний фон війни, її наслідки для людської природи та соціальних стосунків.

Наприклад, у новелі «Діточа пригода» Василя Стефаника війна стає символом втрати невинності і радості. Обраний письменником герой – не солдат, а дитина, що мусить адаптуватися до нової реальності, і це підкреслює гуманістичну позицію автора: війну слід розглядати не лише крізь призму безпосередніх учасників бойових дій, а через призму руйнування життя тих, що залишається у тіні. У новелі «Сини» війна з'являється ще як сильніша соціальна і моральна катастрофа. Образ матері, яка проводить своїх синів на війну, постає як символ національної трагедії й жіночої жертвності. Отже, Василь Стефаник створив винятковий для літератури початку ХХ століття образ війни: його невеличкі драматичні епізоди формують масштабну катастрофу через долі окремих людей, які залишаються поза межами фронтового досвіду.

Ще один письменник із так званої «покутської трійці», який зображав війну як соціальну трагедію, є Марко Черемшина. У збірці «Село вигибає» бачимо руйнування структури селянського світу: побуту, усталених принципів життя, моральних орієнтирів. Дослідниця Н. Мафтин слушно зазначає: «Новелістичний цикл «Село за війни» силою могутнього антимілітарного звучання підноситься до рівня апокаліптичної картини загибелі світу. Однак Марко Черемшина високою майстерністю свого таланту, наснаженого любов'ю до рідного краю, протиставив кривавому богові війни, що сіє смерть, руйнації, голод, перетворює землю на пустку, всеперемагаючу силу й красу життя» [10, с. 20]. Війна у Марка Черемшини постає як тривала послідовність подій, яка виснажує населення мобілізацією, голодом, хворобами, фізичним і моральним нищенням.

Для письменника Миколи Євшана війна постає як каталізатор національного самопізнання й громадянської активності. Микола Євшан розглядав письменника не лише як творця, а й як суспільного діяча. Тому війна у його творах має вимір політичних ідеалів та національних амбіцій [11].

Узагальнюючи концепції побудови образу Першої світової у вищезазначених авторів, можемо чітко виділити три основні способи:

1) соціально-побутовий, де війна руйнує усталений спосіб буття (С. Васильченко, М. Черемшина);

2) екзистенційно-психологічний, де війна перетворюється на внутрішню трагедію окремої людини (О. Турянський, О. Маковей, В. Стефаник);

3) політико-громадянський, де війна стає увиразненням політичних ідеалів і національних амбіцій (М. Євшан).

Ці способи створюють неоднорідний, але чіткий образ бачення війни українським народом: замість хроніки подій, характерних для європейської літератури того часу, українські письменники створюють низку «малих свідчень», які згодом перетворюються на частину культурної пам'яті народу.

З плином історичних подій змінювалася і риторика образу війни в українській літературі. Якщо у творах про Першу світову війну домінував мотив страждання та руйнування селянського світу, то у другій половині ХХ століття постає нове бачення: радянська модель «великої вітчизняної» літератури. Тут війна перестає бути трагедією людського буття і перетворюється на арену ідеологічного героїзму. Як слушно зауважує дослідник Володимир Моренець: «Впродовж усіх радянських десятиліть «комуністична» спрямованість літератури постулювалася як наріжний камінь соціалістичного мистецтва, відступ від якого карався якнайжорстокіше і водномить» [50, с. 4]. Тому художнє слово в роки Другої світової війни та у повоєнний час часто ставало інструментом пропаганди, «партійної літератури», покликаної формувати єдине «правильне» бачення історії.

Ідеологічний тиск радянської пропаганди визначив образ війни у творах цього періоду. Вона зображувалася як випробування мужності, де героїзм і самопожертва набували особливого пафосу, а реалістичні або критичні акценти часто знаходилися на периферії сюжету. Так сформувався літературний канон «фронтвої прози», що ніс не лише художню цінність для радянської літератури, а й виконував чітку виховну функцію. У світобаченні радянської людини, війна – це передовсім історія перемоги, а не трагедії. Саме тому персонажі більшості творів цього періоду позбавлені глибокої психологічної

осмисленості, натомість стають носіями певної ідеї – відданості Батьківщині, комуністичному обов'язку, колективній боротьбі [12].

Одним із ключових письменників радянського періоду, який героїзував війну, є Олесь Гончар. Його трилогія «Прапороносці» (1947–1948) заклала основи образу «правильного» радянського солдата – вірного своїй радянській ідеї і соціалістичній батьківщині. Олесь Гончар, який безпосередньо брав участь у Другій світовій війні, зумів поєднати власний досвід із вимогами часу: його герої – це романтизовані персонажі, які гордо несуть прапор визволення, символізуючи ідею чистої вірності радянської армії. Однак, у новелі «Модри камень» (1946 рік) письменник дещо відходить від усталеного ідеологічного канону. Тут війна постає через образ трагічного кохання, де герой проживає не лише безпосередній військовий конфлікт, а й глибоку внутрішню трагедію. Саме цей твір Олеся Гончара критики часто виокремлюють із загального радянського канону, притаманного творчості письменника, і називають спробою «олюднити» війну, показати її як простір втрати [13, с. 7].

Іншим відомим письменником радянського періоду, який у своїй творчості звертався до образу війни, є Олександр Довженко. У його творчості війна має складну художньо-філософську інтерпретацію. Наприклад, у кіноповісті «Україна в огні» (1943 рік) письменник відходить від традиційного радянського канону зображення війни і подає її крізь призму руйнування людських доль, приниження, внутрішніх конфліктів своїх героїв та соціальних конфліктів між людиною і владою. Саме за таку «антирадянську позицію» твір зазнав жорстокої критики і був названий Сталіним «ідейно шкідливим», оскільки автор змалював народ занадто трагічно. У щоденникових записах Олександра Довженка бачимо таке: «Моя повість «Україна в огні» не вподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і для постановки» [14]. Подібно до кіноповісті, образ війни як межової ситуації людського буття фігурує і у творі «Ніч перед боєм», де Олександр Довженко показує страх, розгубленість і водночас духовне прозріння людини. Отже, у творчості

Олександра Довженка особистий досвід часто вступає в конфлікт з догмами радянської ідеології.

Отже, образ Другої світової війни в українській літературі проходить через подвійний фільтр: особистого досвіду автора і колективної цензури. З одного боку, письменники прагнули передати трагедію людини, показати війну як кризу гуманізму; з іншого – змушені були дотримуватися «правильного» ідеологічного канону. Як зауважує Г. Юрчак: «Прозаїки повинні були писати на замовлення влади, щоб це дало змогу писати взагалі» [15, с. 242]. Тобто ідеологія в радянському мистецтві була не просто додатковим фоном, а системою координат, у межах якої визначалося, що є мистецтвом, а що – відхиленням від нього. Саме тому правда війни, яку знали прості люди, часто замовчувалася і прочитувалася лише у підтекстах творів Олеся Гончара, Олександра Довженка та інших письменників цього періоду.

У період відлиги, який тривав з 1960-х до 1980-х років, українська література переживає глибинну зміну у способах художнього творення образу війни. Після десятиліть героїзації й ідеологічного застою в літературі з'являється потреба «повернути людину» у війну. Тобто побачити її не як носія «великої місії», а як вразливу, духовно поранену істоту, що намагається вижити у період катастрофи. Цей поворот стає важливим аспектом творчості покоління «шістдесятників», яке наважилося говорити про правду не лише історії, а й внутрішнього болю індивіда.

Наприклад, для Григора Тютюнника війна – це не епопея подвигів, а моральна руїна, в якій вириваються назвні найглибші суперечності людської природи. У новелах письменника («Климко», «Облога», «Зав'язь») образ війни проявляється не через фронтовий досвід, а у повсякденних ситуаціях, які стали наслідком війни: через долю сиріт, старців, селян, жінок. Григор Тютюнник говорить про втрату дитинства, про покоління, яке дорослішає на тлі страху, голоду, виживання. Герої його творів не величні переможці, а емпатія, співчуття та внутрішня боротьба людини. У цьому, власне, й полягає новий гуманістичний вимір «післявоєнної» прози [16].

Інший письменник того часу Валерій Шевчук моделює образ війни через механізми пам'яті й мовчання. У його романі «Дім на горі» війна – це тінь, що живе в людській свідомості, і переслідує її навіть через десятиліття. Письменник досліджує психологічну деформацію людини, яка не може забути пережите, – страх, провину, замовчування зла. Війна у Валерія Шевчука перетворюється на метафору душевного полону, коли навіть у мирний час людина не здатна звільнитися від жахливих спогадів минулого [17].

Євген Гуцало, на відміну від Григора Тютюнника та Валерія Шевчука, підкреслює двоїстість людської природи. У його героїв простежуємо поєднання добра й жорстокості, віри й зневіри. У повістях письменника («Мертва зона», «Пісня журавлів», «Запах кропу») війна стає випробуванням на людяність. Євген Гуцало не дає однозначних відповідей: його герої сумніваються, роблять «неправильні» вчинки, але залишаються справжніми. Творчість письменника ніби заперечує перемогу як таку, водночас демонструючи моральну поразку людини у війні. Як слушно зауважує дослідниця О. Кумкова: «Творчість шістдесятників повернула обличчя прози до драматизму наслідків війни, яка постала не лише монолітною перемогою, а й розрухою повоєння, катастрофою для всіх, хто її пережив. Під цим впливом воєнна трагедія зазнає «дегероїзації», руйнується ґрунт «теорії безконфліктності», відходить у минуле «Фронтowa» оцінкова шкала, коли весь світ розглядався в однозначному чорно-білому спектрі: або «наші», або «німці»» [18, с. 55].

Отже, для української літератури періоду відлиги характерним є переосмислення війни не як зовнішнього конфлікту, а як внутрішнього досвіду втрати й очищення. Твори письменників того часу вносять у літературу поняття посттравматичної свідомості, коли герой не забуває про лихо, а вчиться жити з ним у своїй пам'яті. Через індивідуальні історії автори створюють колективний образ народу, що вижив, але залишився духовно пораненим. Саме тому в прозі 1960–1980-х формується новий образ війни: вона перестає бути міфом героїзму і стає уроком совісті.

Після відновлення незалежності України починається декодування радянського канону у зображенні війни. Героїчний образ «великої вітчизняної» перетворюється на інтерес до приватного досвіду, до внутрішнього виміру історії, який тривалий час залишався поза межами офіційного літературного канону. Звернення до пам'яті, травми, документальної правди стає одним із визначальних векторів розвитку української літератури кінця XX – початку XXI століть.

Письменники початку XXI століття прагнуть не показати героїзм, а повернути людині право на власну історію війни. До сучасних авторів, які зображають події минулого через індивідуальний досвід персонажів, належать Маріанна Кіяновська, Андрій Кокотюха та Юрій Винничук. Маріанна Кіяновська у поетичному циклі «Бабин Яр. Голоси» відновлює пам'ять про Голокост, подаючи її крізь призму колективного болю [21, с. 16]. У прозі Андрія Кокотюхи («Червоний», «Чорний ліс») війна постає як моральний конфлікт між ідеологіями, але водночас і як драма особистого вибору, коли герої намагаються зберегти гідність у нелюдських обставинах [20, с. 22]. Юрій Винничук у романі «Танго смерті» поєднує історичну пам'ять і детективний сюжет, витворюючи образ Львова воєнної доби, де любов і смерть, музика і катастрофа співіснують у трагічній гармонії [22, с. 242–243]. Таким чином, у літературі кінця XX – початку XXI століть відбувається зміщення акцентів з колективного на індивідуальне, із пропагандистського міфу на травматичну пам'ять. Війна перестає бути «подвигом нації», натомість стає особистим переживанням, що залишає слід у психіці людини.

З початком російсько-української війни у 2014 році українська література знову опинилася перед викликом: як говорити про війну, що триває, не втрачаючи глибини, етичності і правди. Як зазначає Ніна Герасименко, війна не лише травмувала суспільство, а й стимулювала появу численних художніх і документальних текстів, створених як військовими, так і цивільними [35, с. 35]. Уже з 2015 року, як наголошує Андрія Кокотюха, сформувався «модний тренд»: «Не написав нічого про війну – програв» [23].

Н. Герасименко доводить, що сучасна українська проза про війну, написана у 2014–2022 роках, є надзвичайно різномірною і за стилем, і за тематикою, і за авторським досвідом. Для її глибшого аналізу дослідниця пропонує поділити такі тексти на «високу» та «масову» літературу, між якими існує проміжна «межова» література. Такий підхід дозволяє систематизувати значну кількість творів, серед яких як документальні свідчення, так і художні узагальнення військового досвіду [35, с. 37].

До категорії «високої літератури» Е. Герасименко зараховує романи Сергія Жадана «Інтернат», Віталія Запеки «Герої, херої та не дуже», Гаськи Шиян «За спиною», Андрія Куркова «Сірі бджоли» та Володимира Рафєєнка «Довгі часи». Ці твори, на думку дослідниці, демонструють не лише художню майстерність, а й глибоке осмислення війни як виклику. У центрі сюжету – звичайна людина, змушена виживати в умовах великої суспільної катастрофи.

Романи Сергія Жадана й Андрія Куркова в своїй основі мають зображення буденності війни, коли збройний конфлікт перетворюється на фон, поза яким відбувається деградація життя. В обох романах події розгортаються у «сірій зоні» – території між двома світами, де війна проявляється через деталі: спалені будинки, блокпости, тишу після обстрілів. Герої – Павло Іванович (Паша) та Сергій Сергійович – типові представники «маленької людини», які роками жили в невизначеній позиції щодо політичних поглядів. І саме війна змушує їх обрати позицію, перетворює із пасивних спостерігачів на свідомих громадян своєї країни. Конфлікт у цих романах розгортається не стільки на полі бою, скільки всередині людини – у зіткненні совісті, страху й пам'яті.

Сергій Жадан і Андрій Курков піднімають тему «ментального перебування у площині радянськості», тобто художньо інтерпретують погляди тієї частини населення, що живе в ностальгії за радянським минулим, ототожнюючи його з безпекою та стабільністю. Саме ця ідея, на думку авторів романів, є причиною глибокого розламу суспільства і війни загалом. Вихід із «ментальної радянщини» у героїв Андрія Куркова набуває символічного образу, коли він знімає таблички з назв вулиць («декомунізація») [35, с. 37–38].

Роман Гаськи Шиян «За спиною» розширює перспективу змалювання війни у сучасній українській літературі. Його дія відбувається поза фронтом, на мирній території, де війна спершу сприймається як абстракція. Головна героїня Марта не помічає війну, доки вона не починає стосуватися її особисто. Авторка досліджує психологічні механізми заперечення, байдужості й поступового пробудження громадянської свідомості. У цьому сенсі твір Гаськи Шиян є дзеркальним до романів Сергія Жадана й Андрія Куркова: якщо їхні герої поступово повертаються до національної свідомості, то Марта, навпаки, від неї віддаляється, обираючи космополітизм. Письменниця таким чином ставить питання: чи може людина залишатися осторонь, коли її країна воює [35, с. 38–39].

Ще один сучасний письменник Володимир Рафеєнко у романі «Довгі часи» звертається до образу антиутопії, перетворюючи війну на химерне віддзеркалення реальності. Місто Z, у якому відбувається дія, є символом замкненого кола, де минуле й сучасне сплелися у дійсності пострадянського абсурду. Через цей художній прийом автор демонструє: війна – це не лише зіткнення армій, а й зіткнення світоглядів, боротьба між живими та мертвими ідеями [35, с. 39–40].

Роман Валерія Запеки «Герої, херої та не дуже» показує сатиричний спосіб формування образу війни. У центрі сюжету – боєць-доброволець Шрамко («Бух»), який потрапляє у низку комічних ситуацій, що показують бюрократію, абсурд і пережитки радянського минулого у сучасному війську. На думку Н. Герасименко сміх для письменниці стає формою опору, способом очищення війни від радянського пафосу [35, с. 40–41].

Спільною рисою для всіх цих творів є фокус на людині, на її внутрішній трансформації та болісному шляху до самоусвідомлення. У «високій літературі» війна постає не лише як руйнівна сила, а як каталізатор духовного росту, що змушує людину відповісти на запитання: «Хто я?» і «На чийому боці я стою?». Попри різні художні стратегії авторів, усі тексти мають ключовий

спільний фактор: вони прагнуть показати, як в умовах російсько-української війни народжується нова ідентичність.

До категорії «масової літератури» про війну Н. Герасименко зараховує такі твори: «Доця» Тамари Горіха Зерня; «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко, «Оголений нерв» і «Повернутися дощем С. Талан; «Позивний “Бандерас”» С. Дзюби й А. Кірсанова, «Аеропорт» (2015) С. Лойка та ін. На думку дослідниці, характерною рисою цього пласту творів є фіксація подій, а не їх осмислення чи аналіз. Тобто така література виконує функцію фіксації досвіду для суспільства [35, с. 42].

Події у романі Тамари Горіха Зерня «Доця» відбуваються на початку російсько-української війни. Авторка прагне сформувати дійсність очима звичайної мешканки Донбасу, що дає читачеві змогу пережити досвід руйнування усталеного ритму життя у часи суспільної катастрофи. Центральною темою стає зіткнення двох світоглядів – українського та радянського, що розділяють мешканців Донеччини не лише за політичними поглядами, а й за способом мислення. Доця, представниця молодого українського покоління, стає частиною опору. На цьому тлі війна стає символом усвідомлення національного обов'язку і переплітається з фольклорними образами [35, с. 42–43].

Зовсім інший образ війни змальовує Ганна Вдовиченко у романі «Маріупольський процес». В основі сюжету – історія кохання військового зі Львова та дівчини з Донеччини. Вибір героїв стає фундаментом для широкого соціального конфлікту в романі, коли європейська свідомість мешканців західної частини України стикається з пострадянськими переконаннями людей зі сходу України. На фоні трагічності воєнного досвіду письменниця утверджує високе почуття кохання, яке здатне долати усі перешкоди. Подібний світоглядний конфлікт зустрічаємо у діалогії Світлани Талан «Оголений нерв» і «Повернутися дощем». У центрі сюжету – родин і друзі, які опинилися «по різні боки барикад». Авторка використовує емоційну поетику, щоб показати, як

війна проникає в особистий простір людини, перетворюючи приватне на політичне [35, с. 43-44].

Романи «Позивний “Бандерас”» Сергія Дзюби та Артема Кірсанова, а також «Аеропорт» Сергія Лойка дослідниця Н. Герасименко зараховує до жанру героїчного екшену, де персонажі діють у межах конкретних бойових завдань, а конфлікт зосереджується навколо боротьби добра і зла. Однак, автори також звертають увагу на моральну складову війни, показуючи, що патріотизм у сучасних умовах – це не слово, а дія.

Спільною рисою творів «масової літератури» є зміна оповіді з психологічних рефлексій на подієву частину. Однак, на думку Н. Герасименко, така жанрова «легкість» цієї категорії літератури наближає образ війни до сучасного читача, оскільки тут також піднімаються ті самі теми, що у «високій літературі» – травма цивільного населення, жіночий досвід війни [35, с. 44].

У межах так званої «межової літератури» про війну, Н. Герасименко виокремлює тексти, які перебувають між «високою» й «масовою» літературою, поєднуючи елементи обох. Сюди належать: твори Сергія Гридїна («Сапери»), Катерини Чабали («Вовче»), Василя Шкляра («Чорне сонце»), у яких війна показана «зсередини», з позиції безпосереднього учасника бойових дій. Автори «межової літератури» не романтизують події, натомість пропонують реалістичну картину дійсності: фронтові будні, напруга, страх, побут військових, моральне виснаження, пияцтво, конфлікти між командирами та солдатами. Ці тексти, написані переважно колишніми комбатантами, відзначаються документальністю, відвертістю й безкомпромісністю у зображенні війни, яке нівелює пафос і політику [35, с. 44–45].

У романі «Сапери» С. Гридїна головний герой, Семен Говоруха – звичайний українець, який через особисті обставини потрапляє на фронт. Його рішення йти на війну сприймається оточенням із нерозумінням. Саме ця деталь яскраво відображає позицію частини сучасного українства, для якого війна «не їхня». Однак, згодом Говоруха проходить шлях трансформації: від байдужості до усвідомлення свого громадянського обов'язку. Подібну еволюцію

персонажів бачимо у романі К. Чабали «Вовче». Тут герої, пройшовши випробування фронтом, мужніють і знаходять у війні сенс особистої відповідальності за країну. Тобто образ війни зображується не лише як катастрофа, а стає випробуванням для людини, загартовує морально й духовно [35, с. 45].

У романі «Чорне сонце» В. Шкляра образ війни стає символічним, а сам твір має характер притчі. Бійці «Азову» зображені як борці за духовне відродження нації, а війна набуває характеру сакральної місії. Автор звертається до міфологічних мотивів, зокрема образу Чорного Сонця як символу захисту Роду. Водночас, попри фольклорні мотиви, письменник зберігає документалізм і різко критикує байдужість державних інституцій, наголошує на прірві між політичними гаслами та дійсністю на фронті [35, с. 45–46].

Отже, російсько-українська війна стала новою точкою відліку для української літератури – подією, яка не лише оновила тематику й проблематику текстів про війну, а й змінила способи ідейно-естетичних координат. Сучасні автори дедалі частіше звертаються до щоденників та есеїстики, що відображають безпосередність досвіду. У центрі сучасної воєнної прози знову постають вразливість, страх, стійкість і людяність. У цьому сенсі новітня українська література продовжує гуманістичну лінію, започатковану ще у творах Григора Тютюнника, Євгена Гуцало, Валерія Шевчука, але переносить її у реалії ХХІ століття, де війна знову стала не метафорою, а жорстокою реальністю.

1.2. Проблема автора-свідка і героя (травма і досвід війни)

Дослідження сучасної української воєнної прози не можливе без осмислення категорій автора, героя, естетичного у літературі та способів художньої трансформації досвіду. По-перше, питання «хто розповідає» (авторська позиція, свідчення, статус очевидця) безпосередньо впливає на

достовірність і ідейно-тематичні особливості твору: автор може виступати як свідок, як інтерпретатор пережитого або як посередник між «первинним досвідом» і читачем. По-друге, поняття героя у прозі про війну не зводиться тільки до традиційного трактування: сучасний герой часто має символічний характер і є носієм травми, через яку звертається до механізмів пам'яті. Ці висновки підтверджують дослідження сучасних українських літературознавців, які розглядають травму як особливу форму переживання, що опирається на маніфестацію «непроговореного» й повертається у тексті у вигляді повторюваних образів і фрагментації [43, с. 108; 24]. Тож, розглянемо ці категорії детальніше.

У художніх творах про війну проблема автора й героя, а також їхнього статусу як свідків або безпосередніх учасників бойових дій, відіграє ключову роль. Автор-свідок виступає не просто як творець художнього твору, а як носій досвіду, що прагне перетворити особисту катастрофу у текстову форму. На основі особистості автора і його позиції свідка, українська дослідниця М. Рябченко виводить і трактує термін «комбатантська проза» як твори, написані письменниками – безпосередніми учасниками бойових дій [43, с. 63]. На винятковій цінності таких художніх творів у порівнянні з іншими наголошує і літературознавиця Р. Харчук: «Професійним патріотам варто взагалі припинити писати про війну і самоусунутися від сучасності – поринути в минулі теми, перекваліфікуватися на археологів і палеографів. Так буде чесніше і природніше» [46].

Однак, не тільки досвід автора має значення для творення правдивого для сучасного читача образу війни, а також і способи її художнього зображення. Володимир Єшкілев зазначає: «Письменник стосовно війни є чимось вторинним, тобто спочатку ця людина буде солдатом, воїном, а за деякий час стане письменником...» [38]. Таким чином, акцент переноситься з письменництва як ремесла на письменництво як свідчення.

Аналогічну думку ще наприкінці ХХ століття висловлює французький літературознавець Жерар Женет. У своїй праці «Discours du récit» (1972 рік), де

він уперше систематизував поняття часу й рівнів оповіді в художньому тексті, дослідник виокремлює два плани: рівень подій (історії) та рівень нарації (оповіді). Подія завжди передує її розповіді: оповідь є вторинним відтворенням досвіду, уже пережитого суб'єктом. Саме тому, на думку Ж. Женета, кожне висловлювання є «медіацією» між фактом і його мовним відображенням [34, с. 15].

У контексті сучасної прози про російсько-українську війну цей висновок дослідника набуває особливого значення. Автор-свідок, або безпосередній учасник бойових дій, не вигадує історію наперед, а повертається до досвіду, який уже завершився, і намагається надати йому сенсу через художню форму. Цей часовий проміжок між подією і її оповіддю формує простір для рефлексії, який необхідний для осмислення травматичного досвіду. Війна, як феномен колективної і особистої катастрофи, не може бути описана безпосередньо «в моменті», оскільки вона потребує певної дистанції, аби слово могло відтворити не лише факт війни, а й її наслідки для свідомості.

Згідно з теорією Ж. Женета, оповідач завжди діє в ретроспекції, навіть якщо події у творі описані у теперішньому часі. Таким чином, художній твір про війну – це завжди післямова до пережитого, форма пам'яті, а не поточне свідчення. У цьому сенсі автор-комбатант стає посередником між досвідом і пам'яттю, його текст є спробою впорядкувати хаос пережитого й надати травмі художнє втілення [34, с. 17].

Це бачення також суголосне із дослідженнями у сфері «memory studies» та «trauma studies», зокрема з концепцією американської історикині і культурологині Кеті Карут. Дослідниця трактує травматичне письмо як «запізнілу оповідь». К. Карут, подібно до Ж. Женета, наголошує, що травма не може бути висловлена в моменті її виникнення; вона стає доступною лише через повторне звернення – через пам'ять, оповідь, символічне відтворення [26].

Отже, в сучасній українській військовій прозі, особливо у творах комбатантів (С. Гридін, К. Чабала, А. Дронь), ми спостерігаємо женетівський

тип оповіді: твір будується на основі відстані між подією і її художнім втіленням, що дозволяє письменнику переосмислити власну участь у війні не як факт біографії, а як частину колективного досвіду. Таким чином, воєнна проза не просто документує дійсність, а виконує функцію зцілення для автора і для читача.

Цей підхід також суголосний із есеями Генріха Белля – німецького письменника, ветерана Другої світової війни. Він одним із перших у повоєнній європейській літературі поставив питання про моральну відповідальність митця перед досвідом війни. Г. Белль наголошував на «праві письменника на фронтову правду», тобто не прикрашати й не героїзувати війну, а показувати її такою, якою вона є для звичайного солдата. На думку письменника, література мала стати простором осмислення фізичного й духовного руйнування, коли війна позбавляє людину віри, сенсу, здатності співчувати.

У текстах Г. Белля – від оповідань «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» до романів «Де ти був, Адаме?» чи «Більярд о пів на десяту» – образ війни постає антитезою людяності, моральною катастрофою, яка нищить основи європейської культури. Письменник свідомо відмовляється від патетичного стилю на користь зображення війни очима простого солдата, дезорієнтованого і часто байдужого. Саме цей погляд «із середини» травми формує особливу естетику: війна більше не є подією історії, вона стає подією свідомості [49].

Отже, концепція Генріха Белля тісно пов'язана з тим, що згодом у літературознавстві назвуть естетикою травми (*trauma aesthetics*): письмо стає актом відновлення, спробою пережити і прийняти немислиме. Сучасна українська проза про війну, особливо комбатантська, підтверджує вищезазначені теоретичні дослідження. Автори-учасники бойових дій виступають як носії правди, а не лише письменники. Український критик Ярослав Поліщук слушно зауважує з цього приводу, що нон-фікшн-література збагачується художніми елементами: «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» [42, с. 103].

Автор-свідок, або безпосередній учасник бойових дій, неминуче художньо моделює образ такого ж персонажа – героя-носія травми. Він стає символом пережитого, досвідом минулого, розриву між життям до і життям після. Так, ці поняття стають ключовими, оскільки сучасна комбатантська проза прагне не міфологізувати війну, а зіставити її з особистим досвідом, з моральною відповідальністю, із пам'яттю, що не дозволяє оминати пережите [43, с. 65].

Отже, проблема автора-свідка й героя-носія травми лежить в основі аналізу ідейно-естетичних особливостей творів, написаних комбатантами, у яких війна перестає бути абстрактною і набуває конкретних рис через особистість. Автор тут – не віддалений творець, а учасник бойових дій, який має високу місію передати свій досвід і разом з тим терапевтично його трансформувати у художній текст. Герой – не просто виконавець дії у сюжеті, а носій травми, часто вразливий, суперечливий і тому більш «людяний». У цьому контексті комбатантська проза виступає не як опис битви, а як досвід, що потребує художньої форми, частиною якої є естетики травми.

Естетика травми вимагає від дослідника двох взаємодоповнюючих підходів: літературно-стилістичного (як саме текст формально відтворює фрагментарність, повтори, мовні «затримки», образи шоку) та історико-культурного (як соціальний контекст визначає, які форми свідчення будуть прийнятими). Уже згадувана нами американська історикиня і культурологиня Кеті Карут стверджує, що травматичний досвід за своєю природою не може бути повністю усвідомлений у моменті, оскільки він є «затриманим» і повертається у формі нав'язливих повторів, флешбеків, мовчань. Тому письменники, які намагаються передати такий досвід, мають справу не просто з тим, щоб описати факт, а з тим, щоб показати неможливість повного опису. Дослідниця пише: «Травматичний досвід вказує на певний парадокс: найбезпосередніше спостереження насильницької події може спричинити

абсолютну нездатність її усвідомити» [27, с. 136]. У цьому сенсі зображення травми завжди є для автора художньо-стилістичним викликом і відтворюється через фрагментарність, повтори, ремінісценції, еліпси та замовчування.

Американський історик Домінік ЛаКапра у праці «Writing History, Writing Trauma» (2001, оновлене видання 2014) аналізує, як історичне відтворення травми вимагає специфічного підходу. Він вводить поняття «empathic unsettlement» – емпатичне порушення – ситуацію, коли дослідник чи письменник намагається опрацювати чи передати чужу травму, але має уникати як тотального ідеалізування, так і надто різкого викладу. У цьому сенсі він розрізняє два режими травми: acting-out (повторюване виконання травми) і working-through (текстова обробка травми). Д. ЛаКапра також наголошує, що «виписування травми» (writing trauma) – це не просто відтворення події, а культурна практика з етичним імперативом: бути уважним до досвіду іншого [28, с. 20–21].

Також варто наголосити на проблемі свідчення: американські дослідники Шошана Фельман та Дорі Лауб у книзі «Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History» довели, що акт свідчення сам по собі трансформує суб'єкта (автора), а література стає конструктором цього процесу. У контексті комбатантської прози це означає: форма (фрагментація, переривчастість, монтажні техніки) і етичний вектор (обов'язок говорити / право на правду) є тісно пов'язаними [25, с. 109].

Усі вище проаналізовані теорії дають підставу стверджувати, що сучасна комбатантська проза є лінією «травматичного письма», коли текст виступає як свідчення і як форма пам'яті водночас. Через це автор-свідок має багато спільного з теоретичними моделями травми: він чи вона не просто описує війну, а фіксує її вплив, її неможливість бути повністю висловленою, й трансформує досвід у художню форму.

Художня література формує уявлення про війну і мир за допомогою різних засобів, що створюють глибокі і яскраві образи в уяві читача. Автори використовують мову для опису бойових дій і атмосфери війни, а також для

відображення психологічного стану персонажів і їх внутрішніх конфліктів. Вони можуть використовувати метафори, алегорії та символи для підкреслення тем війни і миру, що дозволяє яскраво проілюструвати складні реалії. Важливу роль відіграє також зображення персонажів: їхні почуття, страхи, надії та амбіції дозволяють читачам відчувати емоційний тягар війни та її наслідки. За допомогою діалогів та монологів персонажів письменники можуть передати глибину їхніх думок та внутрішніх конфліктів, що допомагає читачам легше сприймати та аналізувати складні питання, пов'язані з війною. Художня література створює складні та багатогранні образи, які глибоко впливають на сприйняття та розуміння понять війни та миру.

Однак, для аналізу сучасної комбатантської прози ключовим є не стільки опис війни як епічної події, скільки відтворення досвіду травми – досвіду, що розірвав звичні зв'язки часу, мови і сюжету. І саме через форми фрагментарності, повтору, мовчання текст стає простором, де мова водночас виступає засобом і межею вираження болю. Дослідники І. Чорний та Г. Малінська у статті «Травма війни в сучасній українській літературі» підкреслюють: «Причини появи ветеранської прози, яка належить до індивідуального виміру війни, полягають скоріше у потребі рефлексії, ніж у бажанні написати художній твір, саме тому багато робіт не є в повній мірі художніми, а дуже близькими до документальних, а їхній жанровий акцент схожий на щоденники або мемуари» [29, с. 45]. У цьому сенсі фрагментарність тексту стає художнім еквівалентом психологічного відштовхування травматичного досвіду: він «повертається» не повно, не лінійно, а через уламкові образи, повтори, паузи, мовчання.

На мовчанні і говорінні як формах репрезентації історичної травми в українській прозі доби Незалежності наголошує і дослідниці Тетяна Гребенюк. Вона переконана, мовчання у прозі українських авторів стає не просто відсутністю слова, а стратегічною формою оповіді: коли травма неможлива до повного висловлювання, коли засобів мови замало. Т. Гребенюк пише: «Складним, але цікавим для вдумливого читача прийомом репрезентації

історичної травми в тексті є оповідь про травму, яка губиться в художньому наративі, камуфлюється під не-суттєву, «одну з-посеред інших». Цей прийом, власне, поєднує в собі мовчання і надмірне говоріння, залишаючи за читачем прерогативу помітити значущість прихованого» [30, с. 109]. Тут повторення, пауза, мовчання – це не недолік форми, а її змістовна ознака: те, що не можна повністю сказати, лишається у тиші між словами.

Ще однією характерною для комбатантської прози рисою оповіді є фрагментарність тексту: досвід війни стає фрагментом пам'яті, що не складається у цілісну оповідь. Повтор, ехо-образи, фрагменти – усе це відповідає структурі травматичного досвіду, коли пам'ять не дає лінійного наративу, а повертає уривки, обірвані сцени, мовчазні моменти.

У контексті мови як засобу й межі вираження болю варто звернути увагу, що саме тексти сучасної комбатантської прози показують, як мови стає недостатньо. Тобто автор не тільки використовує слово, але й показує межу мови, коли слово не в змозі вичерпно передати біль, коли залишається пауза, недомовленість. Через це сучасна українська проза про війну створює ефект мовної апорії: герої говорять, але їхні вислови обриваються; автор раптово переходить до іншого опису, до епізодичного образу чи взагалі до мовчання; читач залишається у просторі між реченнями. Саме так формується естетика травми: не хроніка подій, а переживання ліміту мови.

Підсумовуючи, можна сказати: художнє втілення травматичного досвіду в сучасній українській прозі відбувається через художні засоби, які передають природу травми – її фрагментарності, повторюваності, неможливості бути повністю висловленою. Мова тут не просто інструмент, вона – сама межа, сама форма, через яку травма стає почутою, не завжди висловленою словесно, але присутньою між рядків. Таким чином, новітні українські твори про війну працюють із травмою не як з темою, а як із формою оповіді.

1.3. Інтертекстуальність і діалог культур у воєнній прозі

У сучасній українській прозі про війну інтертекстуальність відіграє особливу роль, адже війна як тема завжди вписана в ширший культурний і історичний контекст. Письменники, що художньо осмислюють досвід війни, неминуче звертаються до вже існуючих текстів – як художніх, так і документальних, – створюючи діалог між минулим і теперішнім. Через алюзії, ремінісценції, цитати, образи з класичної літератури сучасні автори-комбатанти не лише збагачують свої твори, а й утверджують тяглість української культурної пам'яті. Саме завдяки інтертекстуальним зв'язкам війна постає не лише як актуальна подія, а як частина історичного досвіду нації, що повторюється в різних формах і поколіннях.

Уперше поняття інтертекстуальності сформувала і дослідила Юлія Крістева – болгарська і французька письменниця, філософиня, літературознавиця. У праці, що присвячена проблемам текстології, Ю. Крістева пише: «Ми назвемо інтертекстуальністю ту текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для пізнавального суб'єкта інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї» [31, с. 32]. У своїй праці «Word, Dialogue and Novel» вона наголошує на тому, що текст не існує у вакуумі, а обов'язково знаходиться в полі попередніх текстів, голосів, культурних координат. На думку, Юлії Крістєвої, будь-який текст побудований як мозаїка цитат; будь-який текст є поглинанням і перетворенням іншого. З цієї точки зору, кожен художній твір – це не просто авторська творча одиниця, а вузол цитат, алюзій, ремінісценцій, що вступає у діалог із культурною пам'яттю, літературною традицією та соціальним контекстом.

У наратологічному словнику Олександра Ткачука знаходимо таке визначення інтертекстуальності: «це код посилань, це життя у міждіалозі» [32, с. 173], а ще вплетення типових образів чи сюжетних мотивів, характерних для творів попередників і сучасників. Тобто дослідник трактує цей термін як спосіб існування літератури через постійний діалог із попередніми творами, сюжетами, образами й мовними формами. А інтертекст не обмежується лише

літературними запозиченнями: він охоплює і вплив інших видів мистецтва (кіно, живопису, музики, архітектури), що створює багат шаровий культурний простір.

Польський дослідник Річард Нич розглядає інтертекстуальність як категорію, що охоплює залежність кожного твору від попередніх текстів і культурних знань, які він у собі несе. Таким чином, будь-який художній текст формується у взаємодії з уже створеними архітекстами, тобто з усталеними зразками, жанрами, символами [31, с. 32].

Французький теоретик Ролан Барт розвинув цю ідею, стверджуючи, що кожен текст є «мозаїкою цитат» і «новою тканиною зі старих висловів». Іншими словами, жоден письменник не творить у повній ізоляції: його твір складається з численних культурних кодів, алюзій, ритмів і образів, які вже існують у мовному та культурному просторі. Ролан Барт також наголошував, що інтертекстуальність – це не просто набір впливів чи джерел, а природна властивість будь-якого тексту, який неминуче вступає в діалог із культурою минулого і сучасності.

Французький дослідник Жерар Женет, про якого ми вже згадували раніше, запропонував класифікацію п'яти типів текстових зв'язків: інтертекстуальність (цитати, алюзії), паратекстуальність (заголовки, епіграфи), метатекстуальність (коментарі до інших творів), гіпертекстуальність (пародії чи переробки) та архітекстуальність (жанрові зв'язки). Ці форми демонструють, що будь-який текст існує не сам по собі, а в складній системі культурних взаємин [31, с. 33]. Юлія Крістева також розрізняє горизонтальну (тексти-тексти) та вертикальну (текст-контекст) інтертекстуальність, що дозволяє врахувати як прямі цитати або алюзії, так і більш приховані культурні коди, які формують художній твір. Таким чином, інтертекстуальність можна розглядати як універсальний механізм літератури, що поєднує авторське бачення з історичним і культурним досвідом людства. Вона дозволяє відчитувати тексти глибше і перетворює їх на своєрідний діалог не лише між письменниками, а й між епохами, ідеями та традиціями. Застосування цієї теорії до воєнної прози

означає, що твір про війну часто «споживає» й перетворює попередні репрезентації війни (літературні, історичні, міфологічні), формуючи новий культурний сенс.

У воєнній прозі інтертекстуальність проявляється таким чином: автор звертається до уже існуючих образів війни (наприклад, класичної воєнної прози, радянської «вітчизняної» літератури, культурних символів) і переосмислює їх у новому контексті, часто на власному досвіді проживання війни. Наприклад, коли сучасний український письменник використовує образи фронту, окопу, мобілізації, вони вже «ведуть діалог» або «сперечаються» із радянською військовою прозою чи з європейським досвідом воєнного письменства. У термінології Юлії Крістевої саме так виглядає «мозаїка цитат», де частини попередніх текстів (якщо не буквальних, то семантичних) присутні у новому творі як відлуння, алюзія, трансформація.

Ще одна відома цитата Юлії Крістевої – текст як «переплетінням голосів» [44, с. 260]. У контексті комбатантської прози це означає: автор ніколи не починає «з нуля», військовий досвід оприявлюється через вже наявні культурні коди (канонічні образи війни, меми фронтової етики, біблійні/класичні алюзії, літературні ремінісценції). Отже, інтертекст – це не декор, а спосіб осмислення травматичного досвіду: через відлуння попередніх оповідей війна набуває сенсу (або втрачає його). Це дає змогу порівнювати локальний досвід (наприклад, український фронт 2014–...) з європейською традицією (Гемінгвей, Белль, Пруст тощо) і досліджувати окремі образи як універсальні мотиви формування образу війни у художній літературі (втрата, тілесність, пам'ять).

Важливим аспектом комбатантської прози, який нерозривно пов'язаний з інтертекстуальністю, є діалог культур. У літературі про війну це також спосіб утвердити український голос у світовому контексті. Сучасні письменники не лише осмислюють власний досвід війни, а й вступають у полілог із західною та східноєвропейською літературою про війну – від Ремарка до Гемінгвея. Такий діалог розширює горизонти українського письма, дозволяє побачити війну як

спільну травму людства, але водночас зберегти її національну специфіку – мову, символіку, колективну пам'ять і культурний код.

Цей діалог культур також має значення у контексті зображення російсько-української війни: комбатантська проза постає як майданчик зустрічі локального (українського) досвіду з універсальними темами травми, війни, ідентичності. Інтертекстуальність дозволяє читачеві упізнавати знайомі військові мотиви (наприклад, мобілізація, фронтовий досвід, втрати) й одночасно бачити їх у новому ключі, як частину сучасного українського контексту, із його власними культурними, історичними та ідейними особливостями.

Отже, українська сучасна воєнна проза часто послуговується міжтекстовими ремінісценціями для позначення двох важливих пластів: а) історичної пам'яті (зв'язок із попередніми війнами, еміграційними наративами, радянською пропагандою), б) політичної діалектики ідентичностей (алюзії на радянську риторичку, на російську імперську традицію, на європейські літературні моделі). Тобто інтертекст тут працює як «сигнал» і дає читачеві ключ до розуміння, чию версію «війни» пропонує автор.

Дослідники [33; 22] наголошують: інтертекстуальна палітра сучасної української воєнної прози має кілька функцій одночасно. Вона може:

- 1) встановлювати паралелі з європейськими і/чи радянськими текстами (щоб показати універсальність або відмінність досвіду, конфлікт культур);
- 2) виконувати критичну функцію (переписувати, деконструювати героїчні міфи);
- 3) бути інструментом пам'яті (через цитування/перифразування «пам'ятних» рядків, мелодій, образів);
- 4) виконувати естетичною функцією (алюзії як засіб художньої глибини, алюзійні «шари» для читацької рефлексії).

У підсумку інтертекст у сучасній українській комбатантській прозі – це не лише художній прийом, але й метод етичного й ідейного позиціонування

автора: через те, які тексти автор цитує чи з якими вступає в діалог, у творах формуються відповіді на запитання «хто ми?» і «що з нами сталося?». Повертаючись до класифікації Н. Герасименко (поділу літератури про війну на «високу/межову/масову»), інтертекст виступає як один із маркерів «високої» літератури – алюзії, ремінісценції й багат шарова семантика сигналізують про текст, орієнтований на «підготовленого читача», що може «розшифрувати» міжтекстові коди. Водночас масова проза вживає інтертекст переважно утилітарно (образи-символи й клішовані мотиваційні сюжети).

Отже, інтертекстуальність робить воєнний досвід доступним для читача за рахунок порівнянь і алюзій до уже відомих нам образів. Через міжтекстовий діалог письменники можуть критично переосмислювати усталене сприйняття війни (міфи героїзму, імперські інтерпретації війни). Інтертекст працює як моральний інструмент: вибір цитат/алюзій демонструє етичну позицію автора щодо того, яку «пам'ять» він/ вона творить. І нарешті, інтертекст дозволяє поєднати індивідуальну травматичну пам'ять із колективною історією, роблячи художній твір про війну не лише документально правдивим, а й багат шаровим і рефлексивним.

Висновок до розділу 1

Українська воєнна проза має давню традицію. Уже перші твори, написані очевидцями Першої світової війни, засвідчили спробу осмислити війну не як політичну подію, а як кризу гуманізму. Подібну тенденцію підхопила й література періоду визвольних змагань, у якій тема війни тісно поєднувалася з національною ідеєю та пошуками ідентичності.

Твори про Другу світову війну тяжіли до догматизму, оскільки не могли вийти за рамки радянської філософії і пафосного героїзму «великої вітчизняної». Після відновлення Незалежності починається поступовий перегляд цих уявлень: з'являється інтерес до приватного досвіду, травматичної пам'яті, документальної правди. А з початком російсько-української війни у

2014 році комбатантська проза набуває ще нових рис і намагається художньо відтворити травму через досвід автора-свідка.

Ключовими для аналізу сучасної української прози про війну є такі категорії, як автор, герой, естетика травми і досвід. Однак, у контексті комбатантської прози їх не можна трактувати лінійно. Особливу увагу сучасні літературознавці звертають на свідчення як форму терапії, яка втілюється у художньому тексті. Автор-учасник бойових дій «випишує» свій досвід через моральний обов'язок казати правду і через бажання пережити травму. Звідси характерними рисами сучасної української прози про війну виступають фрагментарність, повтори, мовчання, як і природа самої травми, яка трансформується у художній текст.

РОЗДІЛ 2. ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ АРТУРА ДРОНЯ

2.1. Біографічний метод (формування творчої особистості письменника)

Артур Дронь – сучасний український поет і прозаїк, творчість якого поєднує глибокі інтертекстуальні зв'язки з життєвою правдою і майстерною композицією. З початку повномасштабної російсько-української війни – солдат Збройних Сил України, доброволець 125 окремої бригади територіальної оборони ЗСУ. Як наголошує Р. Харчук: «Варто підкреслити – доброволець і піхотинець, бо фронт теж різний, про що у нас повсякчас забувають» [46]. Тому біографічний контекст став основою його творчості, комбатантської прози і поезії.

Артур Дронь народився у 2000 році на Івано-Франківщині. У контексті аналізу творчості письменника ці факти є дуже важливими у формуванні його світогляду. По-перше, Артур Дронь належить до покоління, яке уже не застало радянського союзу, отже його світогляд формувався на сучасних українських культурних реаліях. По-друге, територіально письменник народився на заході України, що також свідчить про проєвропейські цінності соціуму, в якому він виховувався. Тому можемо зробити висновок, що засадничі ідеї його творчості позбавлені посттоталітарних особливостей сприйняття світу і несуть голос молодого покоління в літературу.

Як зазначає Артур Дронь у інтерв'ю для інтернет-газети «Галка», він сам достеменно не пам'ятає, коли вирішив пов'язати своє життя з письменством. Ця ідея наче існувала завжди: з дитинства дуже багато читав і поринав у світи художньої літератури європейських та українських письменників; потім – вступив до Львівського національного університету імені Івана Франка на факультет журналістики, що теж суттєво вплинуло на майстерність його художнього слова та виховало вміння працювати з текстом; під час навчання на

магістратурі влаштувався на роботу у видавництво «Старого Лева», де займався організацією презентацій для інших письменників та був дотичним до процесу творення сучасної української літератури. Артур Дронь почав писати поетичні твори у 17 років, шукав власний голос серед складних історичних і культурних процесів (Майдан, анексія Криму, АТО і початок війни на сході України), а вже у 20 років видав свою першу збірку поезій «Гуртожиток №6» [51]. Ця поезія ще не була взірцем сформованого ідейно-тематичного пласту творчості автора, яку ми бачимо зараз. Збірка радше є першою спробою помістити думки у поетичну форму, в якій народжувався справжній письменник.

У 2022 році, коли почалася повномасштабна російсько-українська війна, Артур Дронь бере паузу у своїй творчій кар'єрі і йде добровольцем на фронт. Як наголошує сам письменник в одному з інтерв'ю: «То є очевидна і закономірна реакція людини, яка усвідомлює себе і любить інших людей. От прийшли ці росіяни й хочуть вбити мою маму, моїх рідних і друзів. Як я можу їх не захистити? Ніколи не сприймав це за героїзм чи вияв хтозна-чого. Звичайно, хлопці й дівчата, що мобілізувалися на самому початку, вже страшно втомилися. Ми потребуємо заміни, але, мені так видається, то було єдине можливе правильне рішення» [51]. Тобто повномасштабна російсько-українська війна стала переломним моментом для 21-річного хлопця, який тільки почав будувати літературну кар'єру, і змінила його життя. Він вчився тримати автомат, виживати – все з нуля. Але, як зазначає Артур Дронь, на війні немає механіків, науковців, ковалів чи дизайнерів – усіх захисників об'єднує одне: «Усвідомлення загрози смерті для близьких і бажання їх захистити» [51]. Це є ще однією ключовою рисою його світогляду, який він художньо втілює у своїх прозових та поетичних текстах. Твори Артура Дроня глибоко патріотичні з точки зору обов'язку перед своєю країною. Автор вважає, що кожен свідомий громадянин повинен у тяжку хвилину стати на захист Батьківщини, незважаючи на рід діяльності до війни. І саме цю ідею Артур Дронь часто транслює у своїх прозових та поетичних текстах, особливо через образи побратимів.

Ще одним важливим штрихом до біографії Артура Дроня є його позивний – Давид. Такий вибір має глибоке символічне значення і водночас підкреслює духовний вимір особистості письменника. Якщо розцінювати це з точки зору соціально-релігійного контексту, то Галичина – історико-культурний регіон, до якого належить частина Івано-Франківської області, де народився письменник, – є однією із найрелігійніших територій України. Релігійне виховання тут присутнє з раннього дитинства, тому й не дивно, що Артур Дронь має прохристиянські погляди і є глибоко віруючою особистістю. У релігійній традиції Давид – це постать, яка поєднує воїна й поета, силу й віру, владу й покору Богові. У біблійній історії Давид перемагає Голіафа не фізичною міццю, а завдяки внутрішній вірі, мужності та мудрості. Цей образ співзвучний самому Артурові, який, будучи поетом, узяв до рук зброю, щоб захистити свою землю. Позивний «Давид» стає для нього не просто іменем, а символом духовного спротиву, поєднання слова і дії, митця і воїна. Через нього можна прочитати не лише життєву позицію письменника, а й розуміння місії митця у час війни – бути голосом правди, який здатен перемагати навіть там, де, здається, панує темрява. Тому не дивно, що питання віри у Бога на війні завжди звучить дуже гостро у прозових та поетичних творах Артура Дроня. Письменник, стикаючись із різними поглядами щодо цього питання у своїх побратимів, завжди притримується чіткої позиції – Бог є, і він тут з нами. Однак, варто також наголосити, що Артур Дронь не висловлює оціночних суджень щодо віри на війні: він приймає будь-які позиції як спостерігач, а не як критик.

Однією з важливих рис формування творчої особистості Артура Дроня є його ставлення до літератури. На початку повномасштабної російсько-української війни письменник повністю зневірився у літературі бо вважав її «найневажливішою» річчю на війні: «Мене вганяло в такий розпач, що зараз стоїть питання життя і смерті, а література ні вбити, ні врятувати життя не може» [51]. Але згодом, як зізнається Артур Дронь, він зрозумів, що у літератури інша функція – вона повинна стати голосом покоління, яке

зіткнулося з війною, щоб висловити біль втрати, жахіття війни, почуття військових і цивільних, допомогти прожити травму. Саме тому його друга поетична збірка «Тут були ми», яка вийшла друком у грудні 2023 року у «Видавництві Старого Лева» написана ніби іншою мовою, у порівнянні з першою збіркою «Гуртожиток №6. Автор пройшов внутрішню трансформацію, що не дивно, враховуючи історичні події, однак цей шлях відображає і його поетичне слово: від розлогих контекстів до фрагментарності, уривчастості, мовчання, яке характерне для комбатантської поезії.

Важливим у цьому контексті є й те, що герої його поетичних та прозових творів не тільки військові, а й цивільні, які прощаються із загиблими чи навіть діти, які пережили недитячі жахіття війни. Як пояснює автор, метою його творчості стало: «Мені хотілося наголосити, що весь наш біль – спільний. Ми по-різному бачимо війну, по-різному проживаємо, але ніхто з нас не є з цим болем сам» [51]. Тобто він пише не стільки про війну, як про людей, формуючи образи з лаконічних символів, мовчання, рефлексій тощо. Трансформація болю (травми) у художнє слово є характерною особливістю для комбатантської літератури, хоча, як бачимо, її героєм не завжди є безпосередні учасники бойових дій зі зброєю у руках.

Для Артура Дроня, подібно до письменників періоду відлиги, важливо показати не війну саму по собі, не витворити моторошний образ прямо, як це часто роблять сучасні автори. У своїй поезії і прозі він акцентує увагу на тому, не яка війна, а що війна зробила з людиною, і показує ці впливи через різні образи. І що важливо, Артур Дронь не проводить чіткого поділу своїх персонажів на цивільних/військових. Він наголошує, що війну кожен сприймає і переживає по-різному, через різні травматичні історії, однак об'єднуючим фактором усіх його персонажів є біль, який не забувається: «Суть не в тому, що на нас напали, а в тому, що ми лишилися тут і як захищаємося» [51]. Це схоже на писання кров'ю серця, коли автор, сам проживаючи травматичні події, пронизує свою душу і болем інших людей, які трапляються на його шляху і втілюються в художні образи.

Важливим для світогляду Артура Дроня, на засадах якого формується його творчий доробок, є ставлення письменника до ролі культури. На думку автора, російсько-українська війна – це війна не лише «автоматів», а війна «літератур, музики, дизайну». В одному зі своїх інтерв'ю Артур Дронь каже: «Зараз чітко видно, що Стус – наш письменник і ми з ним разом можемо воювати. А, припустимо, якийсь там Бродський на тлі цих подій ще більш явно виглядає їхнім, це «руській» письменник, ми і проти нього воюємо також» [51]. Так письменник піднімає важливість питання культурної ідентичності, яка є визначальною для поняття нації. Артур Дронь чітко розуміє, що є своє, а що чуже, і що на чужому побудувати своє неможливо. Такі ідеї особливо яскраво звучать в його публіцистичних поезіях і есеях, де письменник роздумує над значенням культури під час війни.

Щодо процесу творення художніх образів, Артур Дронь зізнається, що він керується «індикатором літератури в просторі». Коли ти собі живеш, а потім щось бачиш або чуєш від когось, і тобі «клацає якийсь рефлекс», і ти усвідомлюєш, що це може бути літературою, що це щось важливе. Тому завжди, коли відбувалося таке «клацання», Артур Дронь писав про це вірш [55]. Відтак можна зробити висновок, що процес творення для письменника є не повністю уявним, а побудований на реальних фактах, образах, ситуаціях, що є характерною рисою комбатантської літератури – трансформація досвіду у художнє слово.

Після виходу перших двох поетичних збірок у 2020 та у 2023 році, Артур Дронь взяв паузу у писанні передовсім через брак часу. Але у жовтні, коли отримав поранення і потрапив до Львова на реабілітацію знову повернувся до літературної творчості. Наслідком його рефлексій стала прозова книга «Гемінгвей нічого не знає», яка вийшла друком у серпні 2025 року, яку у Вікіпедії позначено як роман. Проте літературознавці аналізують ці тексти як збірку малої прози, адже сам автор на презентації книги зазначив, що вона складається з 2-х частин, а усі тексти об'єднує воєнна проблематика.

2.2. Художнє осмислення воєнної тематики в поетичних творах Артура Дроня

Творчість Артура Дроня пройшла трансформацію – ідейну й структурну. Починаючи зі збірки поезій «Гуртожиток №6», автор проживає заперечення літератури на війні, щоб згодом стати голосом молодого покоління, рупором правди болю і написати збірку «Тут були ми». У 2024 році Артур Дронь приходить до усвідомлення, що є певні літературні індикатори, які не поміщаються в поетичну форму. Саме так з'являється книга «Гемінгвей нічого не знає» у 2025 році. Попри те, що друга збірка поезій «Тут були ми» і роман «Гемінгвей нічого не знає» належать до комбатантської літератури, вони мають як спільні, так і відмінні ідеї. Це зумовлено передовсім внутрішньою трансформацією автора і зміною форми оповіді. Розглянемо їх детальніше поетапно.

«Тут були ми» – друга збірка поезій Артура Дроня, яка вийшла друком у «Видавництві Старого Лева» у грудні 2023 року. Уже з поетики назви можна зробити висновок, що сюжети поезій – не вигадані, а реальні. Автор чітко розмежовує поняття тут/там, ми/вони, щоб наголосити на двох речах: по-перше, на війні в якій опинився український народ, а по-друге, на людях, від імені яких і написана ця книга. Наголошуючи на займеннику «ми», Артур Дронь вносить ясність в основну мету поетичної збірки, яка промовляється в епіграфі: «Напиши про те, що в нас всередині» [52]. Тобто мова у його поезіях йде не стільки про війну чи хронологію фронтових подій, скільки про почуття людей, які опинилися у цій війні – військових і цивільних, об'єднаних єдиним болем.

Структурно збірка складається із трьох розділів: «Марсове поле», «Голоси», «Початок, кінець, початок». Кожен із них вибудовує власну інтонацію й формує особливий простір пам'яті.

Вірші, що увійшли до першого розділу, нагадують короткі, різкі штрихи, у яких зафіксовано найголовніше. Тут немає зайвих слів чи яскравих метафор, є лише межова правда війни. Це тексти, в яких чути крик танкіста, що не може

дотягнутися до загиблого побратима, біль дружини, яка вже ніколи не побачить свого чоловіка, і жалісливе прохання дитини (як наприклад, у вірші «Колискова»): «Поверни сестрі Ірусі / і мені / маму, тата і бабусю / уві сні» [52]. Артур Дронь не романтизує війну, він показує її як територію втрат, провини й болючих спогадів. Поет не уникає натуралістичних сцен (як наприклад, у вірші «Ромко») чи різкої відвертості (як наприклад, у вірші «Чим менше разів скажеш слово “війна”»), адже саме це має робити, на його думку письменник, який є рупором правди на війні.

Другий розділ під назвою «Голоси» має форму поетичних репортажів. Це не просто вірші, а радше спроба дати слово свідкам війни – цивільним, які залишилися між полем бою. Автор тут ніби відступає у тінь і дозволяє промовляти іншим, від особи яких і написані поезії у цьому розділі, – матерям, дітям, літнім людям із деокупованих територій. У цьому багатоголосі розділу кожен голос має власну інтонацію й біль, але причина одна – війна, яка об'єднує таких різних персонажів поезії. Герої ніби переносяться з одного тексту в інший і творять живу пам'ять українського народу у війні за виживання. Наприклад, у вірші «Вулиця Партизанська» бачимо образ літньої жінки та її маленьких радостей життя: «Знаєте, хлопці, я первий раз / за ці вісім місяців / так красиво їм вілкой. / І я себе чую / білоснежкой» [52]. У цих щирих зізнаннях старшої пані прочитуємо і простоту, і сум і ніжність. Вони стають доказом того, що навіть у найстрашніші моменти людина не втрачає здатності до співчуття. Або, наприклад, у вірші «Коли ми скидаємо бронезилети», де автор оголює душу військового: «В селі / якась жінка з місцевих / сказала дитині: «Синочку». / Але кожен із нас / озирнувся» [52]. Артур Дронь закладає глибокі сенси у свої вірші: солдат у бронезилеті – воїн, виконавець наказів, сміливий захисник, але коли він знімає амуніцію – він та сама людина, що й ми всі. Людина сповнена любові, віри у свою Батьківщину і разом з тим невимовного болу за мільйони втрат, які несе за собою війна

Третій розділ, що отримав назву «Початок, кінець, початок», завершує збірку мотивом кола – любові, що не припиняється навіть після смерті. Тут

особливо помітна релігійна складова творчості Артура Дроня. Його поезія поєднує християнську любов і людський сумнів, бажання зрозуміти Бога через власний біль. У вірші «Ізюмське причастя» постає розмова з Богом без пафосу, але з глибоким відчуттям провини й потреби у прощенні. У вірші «Ми знову сперечались» звучить майже дитяче прохання до Ісуса: «Коли ти підростеш і вже говоритимеш, / скажи своїй мамі, хай скаже моїй, / як їй це все / пережити» [52]. Це показує, що віра й любов у поезіях Артура Дроня – не про догму, а про живу, людську розмову з Богом.

Як пише дослідниця Л. Бомко: «Якби мене запитали про що книжка «Тут були ми» Артура Дроня, то я би сказала, що найперше про любов, і про вдячність людини, яка любить, іншій людині, яка приймає цю любов, про радість від смирення, яке необхідне, щоб витримати і зберегти цю любов» [53]. Любов як провідна ідея другої збірки поезій Артура Дроня постає не просто як почуття, а як фундаментальна стихія буття – те, що витримує межі, смерть, тишу й невизначеність. Вже у вступному вірші «Перед межею збережи» автор звертається до Любові з великої літери: «Бо ця Любов, / що як тупі ножі, / гірка Любов, / яка стає твоєю, / тримається на тих, / хто на межі. / І тих, / хто за межею» [52]. Тут любов є символом незнищенності. Вона підхоплює людину у той момент, коли межа стає видимою, коли немає запасного виходу, коли залишаєшся сам на сам із тим, що значить «тут були ми». Любов тут – це не лише про ніжність чи радість; вона про терпіння, про «триматись», про момент, коли кожне слово, кожен звук має свою вагу. У цьому вірші вона згадується поряд із символами боротьби і страждання – «тупі ножі», «межа», «той, хто за межею» – і водночас стає тим, що перебуває поза межами будь-якого часу: «...залишитись в жовтні назавжди». Таким чином автор заявляє: любов – це не мить, не ідеалізована форма, а реальна сила, що діє навіть тоді, коли людина, здається, опинилася на межі життя і смерті.

У завершальному вірші-камертоні «Перше до Коринтян» ця любов набуває ще ширших сенсів і перетворюється у безперервність віри: «Любов ніколи не перестає» [52]. Артур Дронь показує, що навіть там, де починається

смерть чи втрати, любов не завершується, а «переходить живим». Ця метафора – не просто красива фраза, а смислотворчий поворот: любов стає формою пам'яті, формою присутності, яка триває навіть тоді, коли тіло вже не тут. «Іноді в любові прострелені ноги / або в ногах у любові осколки» [52] – тут війна, біль, тілесність вбачається як сцена, на якій любов зазнає поранення, але не капітулює.

Вічність любові у сенсі кохання простежуємо і у такій поезії: «Побачив, що ваза зі свіжими квітами / впала. / «Зараз поправлю», – кажу / до фотографії на хресті. / Підняв вазу, а там / записка. / «Зайчик, з річницею нас. / Кохаю»» [52]. Тобто любов у поезіях Артура Дроня говорить не лише про «тримати» у мирному житті, а про витримати, пройти берегами втрат, стану «бути на межі». І от тоді вона «переходить живим» – це символ того, що любов вічна, бо вона в словах, у спогадах, у душах тих, хто залишився живим. Таким чином любов відображає найголовнішу цінність на війні – людину.

Окремої уваги заслуговує тема любові до дітей. Вона проступає і в поезіях, і в самому оформленні книги. У віршах діти стають символом надії: «Коли ми говоримо про надію, / то насправді ми говоримо / про дітей» [52]. Іноді воїни самі відчують себе дітьми, коли знімають бронежилети й дозволяють собі втомитися, плакати, бути справжніми. Книжка пронизана цією щирістю: у ній поруч і дитячі листи, і малюнки, й живі слова очевидців війни. Ілюстрації Катерини Сад підкреслюють цю єдність голосів, а прибуток від продажу спрямований на допомогу дітям, які постраждали від війни.

Дитячі малюнки не просто прикрашають збірку «Тут були ми», а є частиною його ключової ідеї. Вони нагадують, що навіть у найтемніші часи є ті, хто вірить, малює, пише листи, – і саме ця віра в життя, така по-дитячому проста, і є справжньою перемогою.

Отже, одна з головних ідей збірки – любов як вічність, що не згасає на межі життя й смерті, як те, що пов'язує «тут» і «там», «ми» і тих, кого вже нема. Любов тут не є пасивним станом: вона динамічна, вона – виклик, вона – те, що дає сенс коли все здається втраченим. Через цей мотив Артур Дронь

будує поетику, яка відповідає вимогам часу: не в героїці, не в тріумфі, а у стійкій прагматичності людської прив'язаності, у здатності пам'ятати й не зраджувати. Любов стає актом свідомого вибору бути поруч – навіть коли поруч «бути» означає тримати межу.

2.3. Ідейно-тематичний спектр малої прози Артура Дроня

2.3.1. Сюжетно-композиційні особливості збірки Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає»

Перша прозова книга Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає» стала художнім наслідком безпосереднього проживання війни, тому частково перебуває в тому самому ідейно-тематичному полі, що й поетична збірка «Гут були ми». Однак, завдяки прозовій формі автору вдається досягти ширшого ідейно-тематичного спектру. Артур Дронь не вигадує сюжетів і не формує художній образ війни «ззовні». Ще до написання книги з'явилася унікальна серія радіоесеїв на різні теми, написаних і озвучених військовими, і це і стало першими прозовими творами Артура Дроня. У 2025 році ці тексти також ляжуть в основу книги «Гемінгвей нічого не знає».

Як зізнається сам Артур Дронь в інтерв'ю Юрію Андруховичу на презентації книги «Гемінгвей нічого не знає» (25 жовтня 2025 року, Івано-Франківськ, книгарня «Сенс»), йому важливо було, щоб це була не просто збірка текстів, як у випадку з поезією, а «книжка-книжка» [Додаток А]. Тобто для письменника була важлива передовсім композиційна цілісність його прози. Звідси бачимо продуману композицію книги «Гемінгвей нічого не знає», яка структурно поділена на дві частини. У першій частині життя на фронті, побут солдатів, жахіття, які стали буденністю; рефлексія про цивільне життя до повномасштабної війни; концепція антигероїзму, суголосна з позицією самого автора; особистий досвід і поетика травми; роздуми про релігію і Бога на війні; роздуми про життя, обов'язок перед батьківщиною; про чесність, вірність,

братерство і спільну місію військових попри часто різні погляди; загалом – про людей на фронті і між фронтом. Друга ж частина має більш публіцистичний характер і піднімає важливі питання про роль культури, літератури і політики під час війни. Тут бачимо відлуння освіти журналіста, коли письменник не тільки намагається поетизувати травму, а й піднімає глибші питання. Окрім того, Артур Дронь розвиває полеміку щодо суті війни і її істинних причин.

У інтерв'ю Юрію Андруховичу на презентації книги «Гемінгвей нічого не знає» Артур Дронь зауважив, що ця композиція склалася підсвідомо. Автор це зрозумів вже після завершення написання книги, коли його літературна редакторка Марія Тетеренко зателефонувала з проханням пояснити, чому конкретний текст стоїть на своєму місці. Саме в цей момент Артур Дронь зрозумів, що він не має чіткої відповіді на це питання, і одразу почав щось вигадувати. Але, як виявилось, він уже знав ці відповіді, просто собі їх не проговорював. І тільки коли він собі їх озвучив, то вийшло так, що це справді найкраща можлива структура для цієї книжки [Додаток А]. Тут бачимо підтвердження теорії про охудожнення травматичного досвіду в рамках комбатантської прози: спершу потрібно пережити травму, а вже потім писати про неї, коли пройде певний відрізок часу і вона перетвориться на слово, яке підсвідомо виллється на письмі у певну структурну форму.

Його есеї є певною формою психотерапії, поетизацією травми, що характерно для комбатантської літератури. У епіграфах до збірки йдеться: «Ти розказуєш одну і ту саму історію в деталях знов і знов, постійно згадуєш щось, додаєш. Воно стрьомно, але так мозок опрацьовує спогади. Переносить їх із травматичної пам'яті в біографічну. Тоді вони менше мучать» [37, с. 5]. Тобто автор сам підтверджує терапевтичну функцію творчості. Тому такі риси прозових (і поетичних) творів Артура Дроня, як повторюваність і фрагментарність не є слабкістю оповіді, а виступають її самобутньою рисою. Автор також подає цитату свого психотерапевта: «Чим ця історія відрізняється від попередньої? У цьому ключ» [37, с. 5]. Отже, виписування війни у прозовій

формі виконує не тільки художню функцію, а й стає способом особистого зцілення для письменника.

Композиційно збірка «Гемінгвей нічого не знає» поділена на вступ (розповідь першу) та дві частини есеїв, об'єднаних між собою сюжетно та ідейно. Перша частина – життя на фронті та між фронтом, друга – публіцистична – роздуми про культуру під час війни і загальне сприйняття війни в різних культурах. Розглянемо кожен з частин детальніше на ідейно-тематичному рівні.

Вступний есей, який письменник назвав «Розповідь перша» відкриває важливу для всієї збірки тему – **людяності у нелюдських умовах війни**. Відтак Артур Дронь транслює ідею, що навіть серед окопів, вибухів і смерті головним залишається не героїзм у традиційному його розумінні, а вірність, співчуття та здатність до любові (тут бачимо спільні ідеї з поетичною збіркою «Тут були ми», однак виражені дещо в іншій, менш емоційно насиченій формі). Також варто наголосити, що як і в поезії, письменник дотримується принципу написання через образи уже з першого есею, який присвячений Олександрю Кобернику на позивний «Док».

Першою темою, яку промовисто розкриває автор у «Розповіді першій», стає **героїзм як щоденна звичка, а не подвиг**. Образ Дока – це портрет людини, яка не шукає слави, але стає героєм просто тому, що виконує свій обов'язок до кінця. Він – медик, який не лише рятує життя, а й підтримує побратимів психологічно: «Док зранку ходив по окопах і роздавав нам «вітамінки, як для спортсменів», а в обід – коли рускі обстрілювали посадку – рятував життя» [37, с. 7]. Цей контраст між буденністю («вітамінки») і трагізмом («рятував життя») передає двоїсту природу фронтової дійсності, де у ній добро і смерть стоять поруч, як два стани одного буття.

Автор підкреслює, що героїзм Дока часто мав «неправильну», з точки зору військової логіки, форму: «Інколи він давав приклад неправильний, але героїчний – ішов до поранених під обстрілами, наражаючи на небезпеку єдиного ротного медика» [37, с. 7]. Таким чином, письменник зображує героя

не через пафос, а через вибір, який стає ключовою ідеєю, – свідомо ризикувати життям заради інших.

Ще однією ключовою темою, яку простежуємо у «Розповіді першій» є **пам'ять як тягар і як свідчення**. У тексті постійно відчувається напруга між життям і смертю, а головний герой – ліричний оповідач – не лише переживає втрату, а й бере на себе роль свідка. Пам'ять стає болючою формою життя: «Ноги Дока і руки Бомжа. І борода Орла» [37, с. 9]. Цей короткий, майже документальний перелік перетворюється на символічний відблиск пам'яті, яка розпадається на деталі: фрагменти тіл, предмети, рухи. Так Артур Дронь транслює ідею, що пам'ять на війні не цілісна, вона фрагментарна, як уламки після вибуху. Окрім того, Артур Дронь не уникає натуралістичних описів і саме через них досягає голосу правди війни. Тому тіло тут – не просто образ, а носій досвіду, через який проходить війна: «Я добре запам'ятав його волосся на ногах. І волосся на руках Бомжа – другого солдата, якого ми виносили» [37, с. 9]. Така деталь не випадкова. Автор не має на меті шокувати свого читача, а наглядним прикладом показати пам'ять на війні: як зберегти в пам'яті не абстрактного «загиблого воїна», а конкретну людину з тілом, запахом, рухом.

Наступна важлива тема, яку піднімає автор у «Розповіді першій», – **біль на війні**. Тут фізичний біль стає метафорою межового стану, перебуванням між життям і смертю, і разом з тим, способом поетизації травми. Повторюваний ритм створює ефект наростання, ніби обстріл досі триває: «Прильот. Дзвін у вухах, і починається головний біль. Прильот. Дзвін і біль стають сильнішими...» [37, с. 8]. Повтор, через який письменник передає стан контузії, створює особливе емоційне наростання. Світ спотворюється, реальність втрачає фокус, зникає слух – оповідач опиняється на межі: «Світ крутився, тягнуло блювати, все тріщало. Кола поруч біля мене став розмитим, він щось казав, але я його не чув» [37, с. 8]. Тобто Артур Дронь втілює ідею болю як точки перетину між життям і смертю, межовим станом.

Смерть як постійна присутність – ще одна тема есею «Розповідь перша». Після повідомлення про загибель Дока текст переходить у зовсім іншу

тональність – сповільнену, приглушену. Це не кульмінація, а момент мовчання, коли слова більше не можуть передати біль: «Було холодно і вітряно. Я вийшов на подвір'я, пішов за ріг хати і довго плакав» [37, с. 10]. Автор транслює ідею, що смерть на війні чатує на кожному кроці: вранці ти можеш їсти «вітамінки» від Дока, а ввечері бачити його «молоде обличчя» із посивілою бородою. Цей образ є символом смерті через страждання, страх і біль. А далі тільки мовчання, сльози. Попри все, у цьому тексті немає відчаю. Війна не знищує гуманність, а навпаки – загострює її. Людність стає формою опору.

Так, уже зі вступного есею бачимо, що збірка «Гемінгвей нічого не знає» – це історія не про смерть, а про життя, яке триває всупереч їй. Про людність, що стає останньою барикадою, коли всі інші вже впали.

Перша частина збірки есеїв «Гемінгвей нічого не знає» ідейно-тематично пов'язана з «Розповіддю першою». Автор через різні образи-персонажі і образи-символи передає людський досвід війни. Вона складається з 13 есеїв: «Господь Окопний», «Польська мівіна в стаканах», «Дві смуги на вулиці Мечникова», «Героїв не міняють», «До кінця», «Саня. Віласіпедна камера», «Валя і Толік», «Фотографіями в телефоні», «Любиш їх», «Довіри двері», «Найновіший Заповіт», «П'ять снів і півтора прокидання», «Розповідь Друга».

У есеї «Господь Окопний» Артур Дронь піднімає важливу тему **Бога на війні**. У літературі та публічних дискусіях часто звучить питання: «Як Бог міг допустити це?» або «Де Бог, коли гинуть люди?». Подібні запитання були й за часів Другої світової війни. Досить згадати німецького філософа Ніцше і його відомий афоризм «бог помер». Проте Артур Дронь категорично заперечує таке спрощене сприйняття Бога на війні. На його переконання, Бог не залишається осторонь трагедії, а присутній у самих людських діях і стражданнях: у поранених, загиблих, у тих, хто, попри обстріли та холод, продовжує захищати Україну. Ця ідея проявляється у низці конкретних епізодів: історія Туриста, який вижив у майже безнадійних обставинах; солдати, що стоять на морозі під обстрілами, виконуючи обов'язок; воїн, який зі сльозами читає дитячий лист; священник, що одягає камуфляж і йде під вогонь, підтримуючи людей. Таким

чином, Артур Дронь переосмислює традиційне бачення Бога під час війни: Він виявляється не в храмі чи обрядах, а у вчинках людей, їхній мужності, милосерді, готовності допомогти одне одному. Бог постає як внутрішня сила у моменти випробувань, а не абстрактний суддя. Автор називає його Господь Окопний і додає: «...до якого ми маємо стільки претензій і запитань. Із нами обстріляний, з нами втомлений» [37, с. 19], поєднуючи Бога і Людину.

Артур Дронь висловлює ідею свободи вибору. Бог, на думку письменника, дав людині свободу діяти вільно і робити власний вибір навіть у небезпечних обставинах. І саме через такі вибори на полі бою – витягти побратима, допомогти слабшому, зберегти людяність – божественне стає помітним. Таким чином, його проза веде не лише полеміку з класиками (Ремарком, Гемінгвеєм), але й із загальноприйнятими гуманістичними або атеїстичними уявленнями про Бога під час війни, створюючи унікальний духовний контекст сучасної української комбатантської прози.

У есеї «Польська мівіна в стаканах» Артур Дронь розкриває тему війни через побутові деталі – їжу як символ виживання і досвіду пам'яті. Замість традиційних героїчних описів боїв, письменник обирає звичні, навіть приземлені образи – канапки, сухпайки, мівіну. Це метафори солдатського життя, голоду й людського тепла серед холоду війни.

Одна з головних ідей цього есею – **смак війни як досвід, який не зникає**. Автор описує, як буденні речі (шматок хліба, цукерка чи гаряча мівіна) перетворюються на вмістилище пам'яті, бо з ними пов'язані моменти виживання, страху, втрати чи короткої радості. Це своєрідна сенсорна пам'ять війни, коли спогади фіксуються не лише в емоціях, а й у запахах і смаках: «Так, найкраще пам'ятаю смак холодних сухпайків і розламаних на всіх снікерсів. І біль у животі від голоду» [37, с. 23].

Через деталі спільної трапези автор показує, як їжа стає актом єдності й людяності, навіть у найтяжчих умовах. Мить, коли солдати ділять мівіну й одну ложку, передає глибоку етику фронтового братерства: «Якось ми взяли на вихід

дві польські мівіни й одну ложку... Ромко поїв першим, а потім непомітно (як він собі думав) обливав ложку, щоб була чиста» [37, с. 25].

Отже, у цьому есеї Артур Дронь через прості побутові образи показує, що війна – це не лише про зброю, а насамперед про людські тіла, потреби, слабкості й тепло, які дозволяють вижити. Їжа в тексті стає метафорою людського досвіду на межі – між голодом і надією, смертю і життям.

Есей «Дві смуги на вулиці Мечникова» – один із найглибших у збірці Артура Дроня, бо саме тут війна постає не лише як фізична реальність, а як простір філософських роздумів про життя, смерть і людську гідність. Автор поєднує географію Львова з метафізикою фронту, створюючи образ міста, де життя й смерть співіснують через тонку межу – дві дорожні смуги. Ключова тема есею – **тонкість межі між життям і смертю**, яку автор передає через символіку вулиці Мечникова. Пологовий будинок і військове кладовище розділені лише дорогою, і це стає метафорою сучасної України, де нове життя народжується поруч із смертю: «Ті, хто приходять у життя, і хто пішли з нього, розділені двома дорожніми смугами вулиці Мечникова» [37, с. 28].

Артур Дронь показує, що для солдата ця межа не абстрактна філософська ідея, а щоденна дійсність, з якою доводиться жити. Він говорить про спокійне, майже буденне прийняття власної можливої загибелі, як про частину фронтового досвіду: «Для мене важливо було дивитися на це тверезо. Я нічим не кращий і не гірший за багатьох людей, які загинули... На війні відстань від життя до смерті бачиться дуже короткою. Це як із вулицею Мечникова. Ось життя, а через дві смуги вже смерть» [37, с. 31]. Вулиця Мечникова стає просторовою і духовною метафорою війни, у якій герой усвідомлює крихкість існування. Водночас письменник підкреслює, що найважче не думати про власну смерть, а переживати смерть побратимів, бо вона стає дзеркалом, у якому бачиш власну вразливість: «Так, їхні похорони – це наша безпорадність. Ніби хтось лягає в твою ямку. Ніби приймає твої осколки. Ніби переходить через дорогу» [37, с. 31].

Отже, основна ідея цього есею – усвідомлення смерті як частини життя і війни як стану постійного переходу через цю тонку межу. Артур Дронь поєднує документальність і символізм, перетворюючи звичайну вулицю на місце філософського перехрестя, де зустрічаються початок і кінець, народження і смерть, любов і втрата.

Есей «Героїв не міняють» – це приклад іронічної прози Артура Дроня, у якій письменник використовує сарказм, щоб показати **прірву між реальним життям військових і суспільними очікуваннями щодо «героїв»**. Текст звучить як сатира на гламуризацію війни та байдужість тилу, який сприймає героїзм як прикриття. Основна ідея есею – викрити фальшиву героїзацію, коли суспільство створює образи бездоганних, невтомних, мовчазних «надлюдей», замість того, щоб бачити в них живих людей із болем, страхом і втомою: «Герої не втомлюються, не жаліються, не падають духом, не втрачають здоров'я, не потребують заміни. Герої навіть не вмирають, якщо вірити тому, що скандують на їхніх похоронах» [37, с. 32]. Артур Дронь висміює парадоксальні очікування цивільних, які хочуть мати «готових героїв» без тіні людяності: «Дай нам, Господи, ще трохи героїв, і ти побачиш, як сильно ми будемо у них вірити!... І хай багато не говорять. Це зазвичай найгірше» [37, с. 32].

Артур Дронь наголошує, що справжня солідарність часто замінюється показовою вірою, а пафосний «героїзм» стає способом уникати відповідальності. Іронічна молитва перетворюється на дзеркало байдужості, у якому суспільство бачить себе: «Дуже зручно мати в країні трохи людей, яких завжди можна назвати героями і вірити собі в них. І хай розрулюють» [37, с. 32]. Війна, на думку автора, перетворилась для багатьох на абстрактну тему, далеку від особистого досвіду, і люди не розуміють, що за кожним «героем» стоїть виснаження, травма і втрата.

В есеї «Героїв не міняють» Артур Дронь також показує контраст між серйозністю війни та повсякденним цинізмом, що проявляється навіть у медіа: «Не всі українці думають саме так. Але є ті, хто саме так і думає... Всі ці новини про мобілізацію в стилі посібника «Настільна книга молодого ухилиянта»» [37,

с. 34]. У фіналі есею тон іронії переходить у свідомий біль, коли автор згадує пошук слова «демобілізація» у соцмережах. Це емоційний злам через сарказм до співчуття: «Плакати на вкладці з демобілізацією, бо все, що є за цим пошуковим запитом, – це дописи військових або їхніх рідних. Розпачливий крик в нікуди» [37, с. 34].

Отже, есей «Героїв не міняють» розкриває гуманістичну і водночас критичну позицію Артура Дроня: він не знецінює героїзм, а повертає йому людське обличчя. Через іронію автор говорить про втому, біль і мовчазну жертву тих, кого суспільство воліє бачити бездоганними символами, а не живими людьми. Це глибоке дослідження суспільного самообману, написане з позиції людини, яка бачила війну зблизька й знає, що герої – не люди зі сталі, вони – прості смертні.

Наступний есей під назвою «До кінця» також має глибокий сенс. Артур Дронь тут піднімає парадоксальну тему, яку створює російсько-українська війна: **щоб захистити близьких, треба від них віддалитися**: «Інколи, щоб когось захистити, його треба втратити. Це одне болюче правило наших часів» [37, с. 40]. Цей початок задає філософський тон усьому есею. Автор осмислює війну не через бої, а через емоційний парадокс захисника: щоб зберегти – треба жертвувати: «Щоб захистити сім'ю, ти їдеш від неї за тисячу кілометрів на фронт і приїжджаєш двічі на рік» [37, с. 40]. Відстань стає метафорою болю, але й доказом любові.

Артур Дронь зіставляє державний і родинний обов'язок, і навіть священний для автора вибір на користь Батьківщини не применшує втрату: «Теодорович... залишив вдома 89-річного батька, щоб його захистити, а отже, й віддати останні роки поруч з ним» [37, с. 40]. Письменник показує людину, яка стоїть між складним моральним вибором – військовим обов'язком і синівською любов'ю. Це спільний досвід втрати частинки себе, коли «захищаючи інших», втрачаєш частину власного життя: «Ми теж нікого не впізнавали і не розуміли – були виснажені після місяців на фронті, хотіли додому» [37, с. 40].

Артур Дронь наголошує: війна віддаляє не лише географічно, а й емоційно, навіть коли люди живі: «Вона їздила з дітьми в окупований Луганськ... після вторгнення разом із батьками вони виїхали в Німеччину. Шева не бачив їх більше двох років» [37, с. 41]. Автор акцентує на тривожній тиші, яку спричинює війна, коли навіть на відстані любов стирається часом і втому: «Спілкування з дружиною робилося натягнутим і складним. А якось вона написала, що не рада його майбутньому приїзду» [37, с. 41]. Війна розриває не лише сім'ї, а й дружні зв'язки, створюючи порожнечу там, де було життя: «А деколи ти не людину, а ціле оточення поволі втрачаєш. У день вторгнення я розбудив своїх друзів у гуртожитку... Згодом залишив їх зрештою і пішов. Залишив, щоб захистити» [37, с. 41]. Тут Артур Дронь вводить поняття «соціальної втрати». Однак, письменник переконаний, що навіть серед втрат є шанс на збереження – війна не стирає людяність повністю: «А сім'я Шеви ще є. Коли він поїхав до дружини і дітей у Німеччину, ми всією посадкою робили ставки на його (не)повернення... І Шева все-таки вернувся» [37, с. 41]. Цей фінал стає променем надії, коли після всіх історій втрати з'являється історія повернення, символічного і фізичного.

Отже, через історії побратимів у есеї «До кінця» Артур Дронь показує, що війна – це не лише лінія зіткнення, а глибокий людський розрив між «я» і «своїми». Втратити означає любити, захистити означає відпустити, а інколи і повернутися, щоб почати заново.

Есеї «Саня. Віласіпедна камера» і «Валя і Толік» показують дві кардинально різні **історії цивільних, які опинилися між фронтом** – на деокупованих територіях. Артур Дронь свідомо передає слово місцевим жителям – мова оригіналу (суржик, русизми, лайка) стає інструментом автентичності і соціальної правди: «Прихожу, прихожу, тут все нікого нема, а треба ж познакомитись. Саша мене звуть, Саня, отут справа следующий двор» [37, с. 46]. Цей фрагмент показує, що головний герой – не типовий персонаж «з телевізора», а звичайна людина, яку війна застала вдома, серед побуту. Його

мова недосконала, але жива, і через неї автор відкриває правду про деокуповані території без літературної цензури.

Війна уривається в дім, у двір, у життя людини, яка навіть не брала зброю: «Блядь, вони як прийшли, тоже тут жили. Розграбили всьо. Как будто не воювать пришли, а грабитель» [37, с. 47]. Тут Артур Дронь не коментує, а дає говорити самому Саші, і через його розмову проступає глибший сенс: окупація – це не лише політичний факт, а вторгнення у приватне, у найінтимніше. Дім, де залишалася старенька мати й лежачий дядько, стає символом беззахисності й приниження, але також і місцем гідності: «Мені тут нада собак покормить, я хазяїну обещаю» [37, с. 47]. Навіть серед хаосу герой зберігає людяність.

Російські солдати показані не як армія, а як натовп грабіжників без моралі: «Розграбили всьо. Как будто не воювать пришли, а грабитель» [37, с. 47]. Або: «Косоглазе, сука, така тупа морда. Бурят чи який хуй» [37, с. 47]. Груба, навіть вульгарна лексика – це емоційна автентика, не просто лайка, а форма спротиву. Вона передає біль, гнів і приниження, які не можна висловити інакше. Однак, попри пережите, Саня залишається гостинним, людяним. У цьому його моральна сила.

Есеї «Валя і Толік» показує інший бік деокупованих територій, де війна стає причиною виникнення дружби між військовими й місцевими: «Валя знайшла нам житло... І відтоді ми стали друзями. “Бандою”, як ми часто говорили» [37, с. 49]. Артур Дронь не розділяє військових і цивільних. В есеї вони стають спільнотою виживання, де взаємодопомога важливіша за формальності, а їжа, вода, город перетворюються на символи життя, які повертають людині відчуття «нормальності». Сама ж історія Валі й Толіка – це метафора любові, що триває попри війну.

Отже, в обох есеях Артур Дронь створює мозаїку голосів війни. У есеї «Саня. Віласіпедна камера» звучить мова деокупованих територій – брутальна, травмована, але правдива. У есеї «Валя і Толік» простежується м'яка, побутова, пронизана людяністю й теплом. Разом вони показують, що війна – це не лише

фронт, а передусім життя людей, які залишилися між ним. Автор не оцінює, не коментує, він слухає. І саме це слухання стає головним актом гуманізму.

Есей «Фотографіями в телефоні» – це історія про **дитинство на війні**, у якому замість школи, друзів і мультиків відбуваються обстріли, холод і ворожі солдати на вулиці. Кірюха, «син полка» із Зарічного, стає для авторового взводу уособленням дому й тепла, якого так бракує на фронті. Його присутність нагадує, що навіть посеред руйнування є щось «чисте» – дитина, яка не втратила здатності радіти й вірити в добро.

Артур Дронь не описує героїзм у звичному розумінні, він транслює його через людяність. Його герої-солдати діляться останнім снікерсом, скачують мультики й пакують подарунки на Миколая. У цьому побутовому, дрібному людяному жесті виявляється справжнє світло війни. Коли Кірюха їде з мамою до Львова, у хлопців залишається лише фото: на ньому дитина в старих чобітках і з усмішкою. І саме ці «фотографії в телефоні» стають єдиним способом зберегти пам'ять про нього, про себе, про той фронтовий шматок життя.

Отже, есей «Фотографіями в телефоні» розгортає тему війни через дрібні деталі, але в них ховається та сама фронтова правда. Дитина серед обстрілів, солдати з пакетом солодкого, малюнок із написом «Слава ЗСУ» стають це не просто епізоди, а вдалою спробою письменника втримати людяність там, де її легко втратити. Через історію Кірюхи Артур Дронь говорить про пам'ять, що живе у світлинах, і про те, що навіть війна не здатна знищити співчуття, тепло й любов.

Тема есею «Любиш їх» – **любов, що народжується не з романтичних почуттів, а з болю, втрат і війни**. Любов до дітей, до життя, до свого народу, до тих, заради кого тримаєш зброю. Артур Дронь проводить паралель між фронтом і мирним життям: між хлопчиком у церкві, який каже «Я з міста Бахмут!», і тим пацаном із Салтівки, чий будинок згорів. У цих дітях – майбутнє країни, яка вистояла. І водночас нагадування письменника про ціну цього майбутнього. Автор не ідеалізує своїх героїв, але в кожному з них –

спалах людяності. «Хто не розуміє людей, які добровільно йдуть на війну... тому треба подивитися на дитину» [37, с. 61] – це, мабуть, найчесніше пояснення, чому хтось продовжує воювати. Тож, есей «Любиш їх» про найглибшу людську прив'язаність, про віру в майбутнє, про усвідомлення військовими, заради кого вони все це роблять і що тримає їх живим. Про любов, яка вчить не боятися болю, бо саме через нього вона стає справжньою.

Отже, у першій частині книги «Гемінгвей нічого не знає» Артур Дронь формує нову етику війни – без пафосу, без ідеалізації, але з максимальною чесністю. Спільні для всіх текстів теми (смерть, втрата, людяність, пам'ять, іронія як форма захисту) творять не просто воєнну хроніку, а моральний документ покоління, яке пережило війну і залишилося людьми.

Завершує першу частину збірки Артура Дроня есей «Розповідь друга», утворюючи своєрідну кільцеву композицію: він повертає читача до моменту, який лише окреслено у вступному есеї – загибелі Дока. Якщо вступ задає інтонацію втрати, то наступний текст проживає цю втрату в найдрібніших деталях: тілесно, фізично, через біль, звук і тишу.

Артур Дронь, як письменник-фронтвик, свідомо відмовляється від барвистих художніх засобів, а пише «зсередини досвіду», даючи змогу читачеві пережити смерть побратима так, як її відчував сам: через холод, біль і спустошення. Уже перші рядки задають атмосферу реалістичного свідчення: «Пізніше я згадав, що в той день падав дощ. Було холодно і мокро» [37, с. 88]. Цей початок працює як антитеза героїчним наративам: не «битва», не «подвиг», а дощ, багно, втома. Природне середовище стає емоційним тлом, яке підсилює тему смерті, бо холод і волога пронизують текст так само, як біль і втрата пронизують ліричного героя.

У композиційному сенсі «Розповідь друга» є дзеркалом вступного есею. У першому тексті Док ще присутній, у другому – його смерть стає осердям, навколо якого замкнено коло першої частини. Така структура нагадує обряд прощання: від появи героя до його втрати й символічного «винесення» за межі оповіді. Сам Артур Дронь у цьому оповіданні виступає не просто свідком, а

учасником ритуалу пам'яті (коли він закриває Докові очі, цей жест набуває сакрального значення): «Я заліз в окоп до Коберника і долонею закрив його очі. Він був теплим. Добре пам'ятаю це тепло» [37, с. 90]. Тактильна деталь «він був теплим» створює ефект фізичної присутності смерті, коли остання стає не абстрактною втратою, а відчувається як тілесний досвід. Через такі деталі Артур Дронь переводить тему війни з героїчного виміру в людський.

Особливо показовою є сцена, де оповідач і його побратими несуть тіла загиблих через багно і темряву. Цей епізод можна прочитати як метафору шляху через пекло, але без будь-якої релігійної ідеалізації: «Ми підняли Дока і рушили в сторону яру... Ми пройшли більше двох кілометрів... рускі відновили обстріл, ми ледь тримались на ногах від виснаження, але знали, що мусим донести хлопців до машини» [37, с. 91]. Цей фрагмент репрезентує головну ідею всієї першої частини – **обов'язок живих перед мертвими**. У ній немає високих слів, але є фронтова правда і моральна сила.

Завершення есею спокійне, без надриву, але наскрізь просякнуте розпачом. Герой читає у Facebook, ким був Док у мирному житті: «учителем другого класу». І ця проста деталь остаточно руйнує героїчний міф війни, повертаючи нас до людини: «Я відійшов від хлопців за ріг хати. Там був літній душ, туалет і стояло крісло. Я сів на те крісло і довго плакав» [37, с. 91]. Сцена плачу – не кульмінаційна, але саме вона завершує коло: від зовнішнього до внутрішнього, від війни до особистого болю, від документу до сповіді. Артур Дронь створює кільцеву композицію не лише на рівні структури, а й на рівні емоцій, почавши з Дока і завершивши ним, він робить пам'ять головним героєм розділу.

Друга частина збірки «Гемінгвей нічого не знає» має більш публіцистичний характер, де автор роздумує над важливими питаннями війни в Європі та в Україні, політики, антивоєнної і антимілітарної літератури, культури росії і культури в Україні, а також культури в період війни тощо. Вона вміщує 6 есеїв: «На Східному фронті все змінилось», «Гемінгвей нічого не

знає», «Культура в рюкзаку», «Женя. He, She, It», «Назавжди про тебе», «Розповідь третя».

2.3.2 Художні ремінісценції

У науковій літературі ремінісценцію розуміють як відсилання до певного «твору» – не лише літературного, а й культурного загалом [58, с. 250]. Головне в ремінісценції – це взаємодія із пам'яттю. Вона не передає минулий образ буквально, а пропонує його нове прочитання. Як писав Ганс-Георг Гадамер, сучасна культура тримається на поєднанні традиції й експерименту: ми одночасно спираємося на спадщину і сміливо руйнуємо її [56, с. 43]. Саме в цьому подвійність ремінісценції: вона повертає нас до знайомого, але пропонує бачити його інакше.

Як би сучасні дослідники не говорили про «кінець постмодернізму», його прийоми й досі активно живуть в сучасній літературі. Особливо це властиво комбатантській прозі, коли письменники працюють із темами, пов'язаними із проживанням травматичного досвіду війни. Дослідження сучасних українських творів показує: замість прямої цитати чи дослівного повторення автори частіше вдаються до ремінісценції – м'якого, непрямого нагадування про знайомі сюжети, образи або культурні коди. Відтак, художні ремінісценції стають не просто прийомом, а однією з ключових стратегій для українських комбатантів останніх десятиліть.

Ремінісценція завжди відрізняється від прямої цитати. Якщо цитата копіює або майже дослівно повторює, то ремінісценція працює у рамках художнього тексту як натяк. Вона спрямована на уважного читача, на його здатність упізнати інтонацію, форму чи сюжет. Таким чином виникає діалог: митець дає знак, а реципієнт виступає як співавтор змісту. Цю думку також підтримує дослідниця Мар'яна Шаповал, яка зазначає: «Якщо брати за критерій розмежування цитати, алюзії та ремінісценції міру точності відтворення претексту, то ремінісценція буде найменш точною, – і найбільш складною для

верифікації порівняно з алюзією та цитатою, що опирається на вияв предикації: вона нагадуватиме про окремі елементи творів художньої літератури, історичних та культурних подій, імена видатних осіб за допомогою настільки трансформованих конструкцій, що виявлення не лише предикації, а й самого претексту часто стає ускладненим» [57, с. 109–110].

У сучасному літературознавстві поняття ремінісценції використовують у трьох основних значеннях: 1) як творчий прийом, коли митець свідомо стилізує або переосмислює відомий мотив; 2) як спосіб аналізу твору; 3) як природну частину ідейного задуму [58, с. 250]. Найчастіше в сучасній українській літературі йдеться саме про третій варіант, коли ремінісценція є органічною рисою твору, а не окремою технікою.

Отже, ремінісценція в сучасному письменстві – це не повернення до минулого, а спосіб вступити з ним у діалог. Вона створює місток між тим, що ми вже знаємо, і тим, що можемо побачити вперше. Саме тому ремінісценції залишаються одним із найважливіших інструментів у літературі постмодерної й постпостмодерної доби.

У комбатантській прозі Артура Дроня ремінісценція стає не просто стилістичним прийомом, а одним із головних способів мислення. Його тексти тримаються на напівпрозорих ехо – літературних, культурних, релігійних, – які не цитують минуле прямо, але беруть його за основу конфлікту малої прози. Хоч такий метод властивий всій сучасній українській комбатантській літературі, яка ґрунтується на взаємодії із пам'яттю, але в Артура Дроня ремінісценція набуває майже інтимного, камертонного звучання: вона не декорує текст, а формує його ідейно-естетичний вимір.

На перший погляд його проза надзвичайно конкретна, «приземлена»: вибухи, поранені, холод, смерть. Але під цією документальністю описів постійно працює інший рівень – рівень нагадування, впізнавання, натяку. Це не стилізація під щось «книжне», а природне продовження того, що солдати носять у собі: культурну пам'ять, яку війна оголює до болю.

Найсильніший тип ремінісценції у малій прозі Артура Дроня – ідейно-смысловий. Коли він пише «наш Окопний Господь» [37, с. 19], це не лише новий образ, а нагадування про старий архетип – Бога, який страждає разом із людиною. Але замість цитати з Біблії – окоп, замість іконописного лику – обличчя втомленого бійця. Ремінісценція тут працює як переосмислення сакрального досвіду: «...до якого ми маємо стільки претензій і запитань. Із нами обстріляний, з нами втомлений» [37, с. 19]. Це не копіювання християнського сюжету, але читач одразу впізнає інтонацію «Бог із нами», тільки тепер Він у бронезилеті.

Те саме стосується символічного образу дитини. Кожен образ у цивільному просторі має намір нагадати про тих, кого захищають наші воїни: малий в автобусі з бріджами у синьо-жовті прапорці, хлопчик із Бахмута в церкві [37]. Ці сцени не випадкові, бо вони тягнуть за собою культурну пам'ять про «майбутнє покоління», «наших дітей», «світ, який треба захистити». Артур Дронь не називає цих образів напряду, але читач упізнає їх як ремінісценції колективних уявлень про дім і родину.

Мовна організація текстів письменника теж слугує як ремінісценція: короткі уривчасті речення, різкі переходи, переривання думки – це спосіб передати форму травми, але також посилення до довгої традиції фрагментарної воєнної прози (від Еріха Марії Ремарка до Сергія Жадана і Володимира Рафесенка). Наприклад: «Люди, які сплять у землі; люди, яким треба випорожнюватися в пляшку; люди, в яких шеврони завжди брудні» [37, с. 61]. Тут немає пунктирних «ефектів». Є момент як форма життя. Травматичний досвід нагадує про себе фрагментами, і це також ремінісценція, але вже не культурна, а психологічна.

Попри відсутність релігійного пафосу, багато сцен у малій прозі «Гемінгвей нічого не знає» Артура Дроня вибудовані майже як іконічні композиції. Наприклад: священник у камуфляжі, який іде під вогонь – сучасна ремінісценція до образу пастиря, що «покладає душу»; солдат, який читає лист дитини – алюзія до листів у класичній фронтовій літературі; Турист, який

виживає всупереч логіці – ремінісценція до мотиву «чудесного спасіння». Ці сцени можна читати як побутові замальовки, але композиційно вони працюють так, як працює ікона: центральний жест, локальний колір, підкреслена поза, статичність у моменті. Це не стилізація, а підсвідоме використання культурної пам'яті.

Ремінісценція у Артура Дроня стала способом повернення людині людського. У світі, де все руйнується, пам'ять – це те, що тримає на плаву. Тому в його текстах так природно звучать фрази: «І я знаю, що все пов'язано і переплетено» [37, с. 67]. «Бо війна йде, а малі з Бахмута виростають» [37, с. 67]. «А пацан зі Салтівки ще матиме свою кімнату» [37, с. 67]. Це не просто констатації, а нагадування про те, що життя триває попри все. Ремінісценція тут працює як моральна опора: показує, що навіть у руїнах існує спадковість життя.

Другий розділ книги «Гемінгвей нічого не знає» побудований на художніх ремінісценціях на твори світової літератури, зокрема Еріха Марії Ремарка та Ернеста Гемінгвея. Ці ремінісценції функціонують на ідейно-смісловому рівні есеїв і починаються уже з самої назви збірки «Гемінгвей нічого не знає», де автор вступає в полеміку з класиком світової літератури, чия проза формувала європейські уявлення про війну. Як зазначає сам Артур Дронь, вперше з творчістю Ернеста Гемінгвея він познайомився у 17 років і відкрив його для себе романами «Фієста» і «І сонце сходить». У той час це були найулюбленіші книги митця і з тими уявленнями він йшов добровольцем на війну у 2022. Однак, це захоплення зруйнувалося, коли Артур Дронь отримав «власну війну»: «З особистих міркувань мені було важко його сприймати, та й загалом читати навіть найгеніальніших світових письменників минулого, чи побачити в якихось неймовірних кіношедеврах і так далі, не з тої причини, що вони якісь погані, недостатньо професійні чи що, а з тою, що ніхто з них не знає війни такої природи» [Додаток А]. Тобто ключова ідея полеміки з Ернестом Гемінгвеем полягає не в тому, щоб знецінити такою епатажною назвою збірки його досвід, а в тому, щоб передати саме український досвід війни, з яким класик світової літератури не стикався. Як наголошує Артур Дронь, всі війни, в

яких брав участь Ернест Гемінгвей, були його свідомим вибором, де нічого не загрозувало його близьким. А в нашій ситуації ми отримали війну, яку ніхто з нас не хотів, яка загрожує безпосередньо нам, нашим сім'ям, нашим рідним: «І це не є війна за території, перерозподіл Європи, Криму чи якийсь набір областей. Це війна на винищення одного народу іншим народом. І Гемінгвей щасливий, що він такого не пережив у своєму житті. Тому у нас буде інше письмо, через іншу оптику, іншими голосами» [Додаток А].

Артур Дронь глибше розкриває цю полеміку в ідентичному за назвою есеї «Гемінгвей нічого не знає», де автор вибудовує складний діалог із власною юністю, світоглядні догми якої втілюються в образі Ернеста Гемінгвея. На ідейно-смісловому рівні це не лише художня ремінісценція, певна алюзія на західний канон, а й спроба звільнення від нього, переосмислення того, що означає «писати про війну» після 2022 року.

Як уже зазначалося, для юного Артура Дроня Гемінгвей був взірцем письменника, який пройшов крізь фронт і зумів перетворити травму на власний стиль письменства. Саме тому автор згадує, що «отримав автомат – назвав його Ернестом» [37, с. 101]. У цій промовистій деталі закладено подвійний зміст: із одного боку, це своєрідне наслідування учителя, а з іншого – перша спроба відчуження від нього. Артур Дронь починає з Гемінгвея, але поступово від нього звільняється. Війна стає тим досвідом, який «відбирає» в нього юнацького кумира: «Та коли отримав власну війну – Ернеста Гемінгвея назавжди втратив» [37, с. 103].

Це не проста відмова від літературного авторитету, а переоцінка самого поняття автентичності воєнного письма. Ернест Гемінгвей для українського автора – символ зовнішнього спостерігача, для якого війна була екзотикою, героїчною пригодою, шляхом до слави. Артур Дронь прямо наголошує на цю різницю: «Ернест у 19 років вирушив на фронт, щоб стати героєм, він вирушив на пригоду. А нам довелось подорослішати і зрозуміти, що фронт вирушив до нас» [37, с. 104]. Цей фрагмент демонструє глибоку інверсію традиційного «гемінгвеївського» погляду на війну. Для українського покоління 2022 року

війна – не вибір, а загроза існуванню. Так формується новий етичний вимір літератури, який відкидає воєнну романтику й натомість вибудовує письмо як свідчення, як акт збереження правди. Артур Дронь не заперечує майстерності Гемінгвея – він лише фіксує межу, за яку той ніколи не переходив: «Гемінгвей нічого не знає про російсько-українську війну. Ось і все» [37, с. 103]. Фраза звучить майже як вирок, але водночас у ній є співчуття: «нічого не знає» не тому, що не хотів, а тому, що не міг знати. Цим Артур Дронь окреслює межу досвіду: у ХХ столітті війна була метафорою, у ХХІ – тотальною реальністю.

Показовим є діалог із французьким журналістом Давідом Ді Нотою, який зізнається: «Люди на війні так не розмовляють! Це відкрили мені ви, українці» [37, с.105]. Тут автор знову вплітає художню ремінісценцію у контекст: Гемінгвей постає не як предмет заперечення, а як точка порівняння, від якої народжується власний голос. Відмова від Гемінгвея – не зрада літературного канону, а його оновлення, переосмислення під український досвід.

Особливо промовистим є заключна частина есею, де Артур Дронь формулює свій художній маніфест: «В Україні часто питають, коли з'явиться «наш Гемінгвей». А він не з'явиться, бо нічого про нас не знає. Гем засуджує війну, але шукає її. А нам треба власного голосу» [37, с. 106]. Ця думка є ключовою для всієї збірки «Гемінгвей нічого не знає». Вона вказує на народження нового воєнного письма, вільного від залежності від західного канону. У цьому контексті «Гемінгвей» стає символом минулого бачення – красивого, сильного, але чужого. Артур Дронь свідомо «вбиває» свого літературного ідола, аби заговорити своїм голосом – голосом людини, якій війна не снилася, а трапилася.

Таким чином, полеміка Артура Дроня з Ернестом Гемінгвеєм має три рівні: 1) біографічний, або як процес особистого дорослішання та втрати юнацьких ідеалів; 2) етичний, або як розмежування між війною-вибором і війною-вимушеністю; 3) естетичний, або як формування нового письма, в

якому правда війни не може бути передана через універсальні гуманістичні формули минулого.

Есе завершується світлом: «і сонце сходить» [37, с. 106]. Це алюзія на роман Ернеста Гемінгвея, але водночас вона має особливий сенс: його «сонце» вже не повторює чужий роман, а означає оновлення досвіду, народження нового українського голосу, який говорить про війну не як метафору, а як про долю.

Ще один класик світової літератури, проза якого є каноном для осмислення війни і з яким активно полемізує Артур Дронь, є Еріх Марія Ремарк. Ключ цього ідейно-естетичного конфлікту, який у творах проявляється за допомогою художніх ремінісценцій, полягає у сприйнятті війни світовим класиком і сучасним українським письменником. Як зазначає Артур Дронь, основна ідея творчості Еріха Марії Ремарка полягає у тому, що він засуджує війну крізь призму жертви: «І це теза Ремарка, що ми всі бідні хлопчики, на яких нападають з усіх сторін, а великі дядьки цим керують, і це війна, як війни, яких нікому не треба» [Додаток А]. Але на думку письменника, ми потрапили в таку війну, до якої це неможливо застосувати. І навіть більше того, ці тези відомого світового автора, як наголошує Артур Дронь, навіть можуть бути шкідливими, тому що «словами Ремарка тепер говорять руси. Це те, як вони будуть виправдовуватись і виправдовуються вже. Це ті їхні учення, на які їх постав путін і так далі» [Додаток А]. Тобто війна в концепції Еріха Марії Ремарка, яку зараз активно застосовує ворог, – антимілітарна. Однак, коли мова йде про захист і виживання, вона не може бути антимілітарною, оскільки ми ні на кого не нападали. Цю думку і намагається донести Артур Дронь у своєму есеї, наголошуючи, що російсько-українську війну не можна вмістити у концепції європейської правди.

Уже з назви есею «На Східному фронті все змінилося», який стає своєрідним маніфестом нової воєнної етики й естетики, бачимо художню ремінісценцію на назву культового роману Еріха Марії Ремарка «На Східному фронті без змін». Артур Дронь порушує ключову для сучасної української

культури тему – зіткнення двох систем мислення: західного гуманізму й українського досвіду виживання у війні зі злом. У розмові з шотландським журналістом Джайлзом Сазерлендом автор фіксує культурну прірву між «розумінням» війни в Європі та її переживанням в Україні. Європейський гуманізм, заснований на співчутті «всім сторонам конфлікту», виявляється непридатним для осмислення геноцидної війни. Саме тому оповідач вимовляє болісну, майже сповідальну фразу: «Джайлзе, вони гвалтують дітей» [37, с. 96].

Через полеміку з Джайлзом автор переходить до ширшого контексту – критики європейського канону антивоєнної літератури. Артур Дронь з повагою, але правдиво, «розбирає» Ремарка, Гемінгвея, Юнгера, Воннегута, тобто тих, кого вважали вершиною осмислення воєнного досвіду. Він визнає їхню силу, але водночас говорить про зміну епохи: «Досить вимірювати усе Ремарками, Гемінгвеями чи Юнгерами... Бо в нас вони усі підважились. Ми не за території, а за існування» [37, с. 97]. Ця фраза задає нову координату української літератури – «від антивоєнної до постгуманістичної». Там, де герой Ремарка бачить у ворогові «такого ж хлопця, як він», українець бачить гвалтівника, який прийшов убити його дитину. Ворог втрачає людську подобу не через ненависть, а через дії, що виходять за межі людського.

Третя важлива ідея есею – необхідність нової літератури війни, яка не відмовляється від гуманності, але не плутає її з наївним співчуттям. Артур Дронь чітко формулює загрозу: після поразки росія обов'язково спробує «привласнити» голос жертви, прикриваючись риторикою «бідних обманутих солдатів», і саме тому стара антивоєнна парадигма може стати небезпечною: «Якщо зараз не відійти від Ремарка, то можна не стямитись, як його словами заговорять росіяни» [37, с. 99]. Автор закликає до творення нової, української воєнної літератури – антивоєнної, але не антимілітарної. Такої, що не відкидає боротьбу як моральний обов'язок. У цьому головна теза другого розділу: війна не просто змінила все на східному фронті, вона змінила саму можливість говорити про війну.

Есей «Культура в рюкзаку» Артура Дроня – це роздуми не лише про війну, а й про сутність культури, про її присутність або відсутність у людині, яка бере до рук зброю. У цьому тексті автор протиставляє дві цивілізаційні системи: російську, що несе руйнування, і українську, яка формує життя, пам'ять і духовну опору. Символічним стає епізод, коли Артур Дронь знаходить у речах убитих окупантів збірку Єсеніна. Сам факт, що російський солдат бере на війну книжку, нібито ознака «освіченості». Але для автора це вияв глибшої проблеми: культура, яка не стримує людину від убивства, – не виконує своєї функції. Вона не виховує, а лише супроводжує зло. Артур Дронь ставить болюче запитання: яка ціна культурі, якщо вона не працює? Цю думку підтримує цитата з Ростислава Семківа: «Російська література – це література, яка не працює» [37, с. 109]. Артур Дронь розгортає її у власному досвіді, наголошуючи, що навіть найпоетичніші російські тексти про «листочок і квіточку» не змогли створити людину, здатну співчувати. Російська культура, на його переконання, є «маркером ідеології», інструментом колоніального мислення, де поезія й гуманізм давно втратили сенс.

Водночас українська культура у есеї Артура Дроня постає як жива, дієва, така, що супроводжує людину в бою й у стражданні. Автор порівнює це з власним «рюкзаком», у якому знаходяться не фізичні речі, а духовні опори: Плужник, Стус, Франко, Хвильовий, Сковорода, Теліга, Вінграновський, і передусім – Шевченко. Саме вони стають для воїнів моральним тилом, частиною їхнього внутрішнього простору.

Кульмінацією есею є згадка про відео зі звільненої Балаклії, коли під російським плакатом виявили портрет Шевченка. Цей образ для Артура Дроня символічний: поет, якого намагаються «заклеїти», завжди повертається. Тарас Шевченко стає не просто історичною постаттю, а живою присутністю: «Який ніколи не зникає. Який присутній тут вже двісті років» [37, с. 110]. У цьому Артур Дронь вбачає доказ того, що українська культура працює, бо залишається поруч із нацією навіть у момент випробування.

Отже, есей «Культура в рюкзаку» – це не лише роздуми про літературу під час війни, а й філософська рефлексія про моральну силу культури. Через власний досвід і символічний образ «рюкзака» автор показує, що справжня культура не є декорацією чи атрибутом інтелектуальності. Вона стає зброєю духу, частиною національного коду, який не знищити навіть війною.

Друга частина збірки «Гемінгвей нічого не знає» вже за традицією кільцевої композиції завершується есеєм «Розповідь третя». Цей есей завершує цикл історій про Дока – образа, який від першої згадки розвивається від побратима і духовного орієнтира до символу присутності Бога на війні. Якщо в попередніх есеях Артур Дронь говорить про «Окопного Господа» як про Бога, що не стоїть осторонь, то тут ця думка знаходить найповніше втілення: Бог є там, де любов переходить від мертвих до живих.

Док – це не просто військовий медик. Його постать втілює людяність, що зберігається серед пекла війни. Навіть у коротких діалогах (про оплату комунальних послуг, про молитву, про дружину) відчувається, що він не втрачає своєї ідентичності цивільної людини, учителя, сім'янина. У цьому полягає головна етична лінія твору: справжня культура і справжня віра не зникають у бою, вони живуть у жестах відповідальності, у словах, сказаних між вибухами.

Сцена смерті Дока – кульмінаційна не лише сюжетно, а й на ідейному рівні. Автор описує її не як момент втрати, а як момент переходу любові. Артур Дронь говорить: «Ніби його любов переходить живим» [37, с. 126]. Ця фраза – ключ до всієї книги. Саме через любов, що не згасає навіть після смерті, війна не перемагає людину. Док стає втіленням тієї духовної енергії, яку не можна знищити навіть танковим вогнем.

Особливо промовистою є деталь з обручкою, коли герой торкається руки мертвого Дока й згадує його слова про дружину. Це момент, коли особисте стає сакральним: родинний зв'язок, молитва, побутова турбота перетворюються на знак вічного зв'язку любові. Так Артур Дронь трансформує смерть: із жаху вона переходить у глибоке відчуття продовження життя через інших.

Важливо, що в післямові Артур Дронь згадує Олену Коберник, дружину Дока, яка у своєму горі написала вірш. Її поетичний жест стає дзеркалом автора, свідченням того, що письмо саме по собі є формою любові. Для Артура Дроня це зцілення через слово, спосіб дати сенс невимовному. Тому фінальна фраза – «Словами про любов, яка стає твоєю» [37, с. 130] – замикає коло: від любові Дока до любові, що оживає в авторі й у читачеві.

У цьому творі Артур Дронь виходить за межі воєнного досвіду. Він створює сакральну постать, людину, в якій Божа присутність виявляється через повсякденне: турботу, біль, молитву, смерть. І саме тому ця історія стає не просто свідченням війни, а актом духовного зцілення – доказом, що навіть у найглибшій темряві любов не вмирає.

Структурно третя частина збірки есеїв «Гемінгвей нічого не знає» є продовженням перших двох. Автор висвітлює свій післяфронтний досвід та дофронтні спогади. Вона вміщує 4 есеї: «Пластунка М», «Ще один сон із прокиданням», «Люба. Я собі буду чекати», «Гра в слова». Тут автор зосереджується на перших проживаннях фізичної і моральної травми: через повернення у спогади цивільного життя з метою зцілення, через будні в реабілітаційному центрі, через любов і віру у світле майбутнє для нового покоління. Основна ідея – показати життя військового після пекла окопів: що він відчуває, які думки йому приходять у снах, про що думає наодинці.

Отже, усі три частини збірки «Гемінгвей нічого не знає» утворюють єдину, послідовно вибудовану композицію, у якій простежується шлях героя: від фронту до повернення у цивільне життя, від пережитого жаху до поступового зцілення. Перша частина – це занурення у фронтну дійсність, у безпосередній досвід війни, друга – рефлексія над сенсом служіння, віри, культури та морального вибору, а третя – спроба відновити себе, знайти любов, надію й спокій після пережитого. Разом вони вибудовують цілісний духовний текст – шлях людини, яка проходить крізь війну, смерть і втрати, але не втрачає гідності, віри й людяності. Саме тому ця книга не є просто зібранням окремих

есеїв, а продуманою структурою, у якій кожен текст є кроком до внутрішнього відновлення – до повернення життя, що триває попри війну.

Варто також зазначити, що наприкінці збірки автор подає Епілог, де розповідає історію сім'ї Коберників – того самого Дока, який став основним персонажем кільцевої композиції збірки «Гемінгвей нічого не знає». Підпис: пам'яті Олександра «Дока» Коберника є також символічним. Саме йому присвячено цю збірку, його образ є лейтмотивом, об'єднуючою ідеєю, символом любові, яка не гасає.

Висновок до розділу 2

Отже, творча особистість Артура Дроня формувалася на міцному біографічному підґрунті (народження у вільній Україні без радянського мислення; територіальна приналежність до європейського світогляду; релігійне виховання; творчість світових та українських письменників, на яких формувалися уявлення про світ). Усе це неминуче вплинуло на світогляд письменника, ключові ідейні риси якого простежуємо в його поетичних та прозових творах.

Більша частина творчого доробку Артура Дроня ідейно перебуває у вимірі комбатантської літератури, а саме художнє письмо виконує терапевтичну функцію – проживання травми війни автором-свідком. Саме тому в його поезії простежуємо відсутність романтизації війни, риси натуралізму, спробу осмислення колективного болю. Надважливе значення для поезії автора має осмислення Любові як вічної ідеї людського життя, яка присутня навіть у найтрагічніших випадках.

У прозовій творчості Артур Дронь продовжує розкривати глибокі сенси осмислення українського досвіду війни, які почав у поезії. Він роздумує на релігійними канонами, питаннями Бога на війні, фрагментарно передає досвід війни за допомогою натуралістичних деталей, однак завжди залишається у просторі осмислення людини. За допомогою художніх ремінісценцій автор йде

ще далі і полемізує з класиками світової літератури, наголошуючи, що український досвід війни не поміщається у гуманістичні рамки європейського канону. Таким чином Артур Дронь формує власний голос, який має намір стати голосом російсько-української війни у сучасній літературі.

ВИСНОВКИ

Українська воєнна проза має довгу традицію і виросла не з абстрактних історичних фактів, а з реального досвіду поколінь, які пройшли через війни, втрати й світоглядні злами. Річ у тім, що в українській історії війна ніколи не була лише фоном, вона формувала сам спосіб мислення, систему цінностей і навіть те, як письменники дивилися на людину й світ навколо. Тому не дивно, що саме війна стала однією з ключових тем літератури: вона змушувала автора реагувати, переосмислювати і шукати відповіді на питання, які суспільство не могло оминати.

Одним із важливих висновків є те, що українська воєнна проза завжди була тісно пов'язана з ідеологією – навіть тоді, коли письменники намагалися від неї втекти. Як підкреслює Володимир Моренець, цілковито «безідеологічного» письма не існує. Література завжди передає світогляд часу: у радянський період – через примусову героїку та «правильні» політичні смисли, у час незалежності – через особистісний досвід, травму, внутрішній спротив і потребу назвати речі своїми іменами. Для воєнної прози це особливо відчутно: тут ідеологія не просто фонована, вона формує моральні вибори героїв, спосіб бачення війни і навіть художні засоби, якими автор передає свій досвід.

У першому розділі проаналізовано генезу розвитку української воєнної прози ХХ–ХХІ століть. Так, українські автори Першої світової опинилися між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською. Для них війна була не лише глобальним конфліктом, а й символом руйнування світу, у якому вони жили. Проаналізувавши творчість Степана Васильченка, Осипа Турянського, Осипа Маковея, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Миколи Євшана, ми виділили такі ключові риси цього періоду: війна як катастрофа приватного життя, психологізм, соціально-побутовий характер. Українські письменники майже не писали про великі операції чи героїчні баталії, замість цього показували трагедію «маленької людини». Типовими героями для літератури цього періоду є звичайні селяни, всесвіт яких руйнує війна і які опиняються на

межі виживання. Таким чином вдалося виділити три виміри української воєнної прози періоду Першої світової війни: 1) соціально-побутовий, де війна руйнує усталений спосіб буття (С. Васильченко, М. Черемшина); 2) екзистенційно-психологічний, де війна перетворюється на внутрішню трагедію окремої людини (О. Турянський, О. Маковей, В. Стефаник); 3) політико-громадянський, де війна стає увиразненням політичних ідеалів і національних амбіцій (М. Євшан).

Доведено, що українська література у період Другої Світової війни має кардинально інший характер, оскільки частина творів написана в умовах жорсткої радянської цензури, а інша частина – в еміграції (УПА, дисиденти, автори Західної України). Проаналізувавши твори Олеся Гончара та О. Довженка, ми дійшли висновку, що основні риси літератури цього періоду такі: культ переможця, образ «правильного солдата», героїзація армії, моралізаторство, акцент на братерство народів. Найбільшими проблемами літератури цього періоду через жорстку цензуру стали: замовчування трагедій (Голодомор, репресії), а також нівелювання особистості і її трагедії на фоні героїзації.

Визначено, що українська література у період 1960–1980 років переживає глибинну зміну у способах художнього творення образу війни. Після десятиліть героїзації й ідеологічного застою в літературі з'являється потреба «повернути людину» у війну. Тобто побачити її не як носія «великої місії», а як вразливу, духовно поранену істоту, що намагається вижити у період катастрофи. Цей поворот стає важливим аспектом творчості покоління «шістдесятників», яке наважилося говорити про правду не лише історії, а й внутрішнього болю індивіда. Проаналізувавши твори Григора Тютюнника, Валерія Шевчука та Євгена Гуцало, ми дійшли висновку, що ключовим для цього періоду є переосмислення війни не як зовнішнього конфлікту, а як внутрішнього досвіду втрати й очищення.

Проза після 1991 року і особливо до 2014-го року характеризується тим, що війна знову повертається у приватний досвід. Після розпаду СРСР

письменники нарешті отримують свободу говорити те, що раніше замовчувалося. Тому ключовими рисами цього періоду є: повернення правди, травма як ключова тема прозових і поетичних творів, особлива увага до внутрішнього конфлікту повоєнного покоління. Проаналізувавши твори Маріанни Кіяновської, Андрія Кокотюхи, Юрія Винничука, ми дійшли висновку, що відбулося зміщення акцентів з колективного на індивідуальне, із пропагандистського міфу на травматичну пам'ять. Війна перестає бути «подвигом нації», натомість стає особистим переживанням, що залишає слід у психіці людини.

Із початком російсько-української війни у 2014 році українські письменники знову опинилися перед викликом: як говорити про війну, яка стала не досвідом, а дійсністю. Вслід за Н. Герасименко, ми структуруємо усі художні твори цього періоду у рамках «високої», «масової» та «межової літератури». До категорії «високої літератури» включено романи Сергія Жадана, Віталія Запеки, Гаськи Шиян, Андрія Куркова та Володимира Рафєєнка. Спільною рисою для всіх цих творів є фокус на людині, на її внутрішній трансформації та болісному шляху до самоусвідомлення. У «високій літературі» війна постає не лише як руйнівна сила, а як каталізатор духовного росту, і показує, як в умовах російсько-української війни народжується нова ідентичність. До категорії «масової літератури» про війну зараховано твори Тамари Горіха Зерня, Галини Вдовиченко, Світлани Талан, Сергія Дзюби й Артемія Кірсанова, Сергія Лойка та інших. Характерною рисою цього пласту творів є фіксація подій, а не їх осмислення чи аналіз. Тобто така література виконує функцію закріплення досвіду для суспільства. У межах так званої «межової літератури» про війну, виокремлено тексти, які поєднують елементи «високої» та «масової» літератури. Сюди належать твори Сергія Гридіна, Катерини Чабали, Василя Шкляра, де війна показана «зсередини», з позиції безпосереднього учасника бойових дій. Автори «межової літератури» не романтизують події, натомість пропонують реалістичну картину дійсності: фронтові будні, напруга, страх, побут військових, моральне виснаження,

пияцтво, конфлікти між командирами та солдатами. Ці тексти, написані переважно колишніми комбатантами, відзначаються документальністю, відвертістю й безкомпромісністю у зображенні війни, яке нівелює пафос і політику. Таким чином, українська воєнна проза не лише відображає історичні події, а й формує наративи пам'яті, моральні орієнтири та культурну ідентичність, створюючи місток між поколіннями та їхнім досвідом війни.

Аналіз сучасної української воєнної прози показав, що ключем до її розуміння є фігури автора-свідка та героя-носія травми, а також особлива естетика, яка формує спосіб говорити про війну. Травматичне письмо, проаналізоване на основі теорій Ж. Женета, К. Карут, Д. ЛаКапри, Ш. Фельман та ін., показує закономірність: війна не піддається прямому мовленню. Вона повертається через фрагменти, паузи, повтори, мовчання. Саме ці засоби поезики формують естетику сучасної української комбатантської прози. Це більше не епос про героїв, а свідчення про людину у стані втрати, зламу й відновлення. Комбатантська проза повертає війні людське обличчя й водночас підкреслює відповідальність письменника перед власним досвідом. Через естетику травми ці тексти виконують подвійну функцію: документують колективну історію та пропонують авторові і читачеві можливість символічного зцілення. Саме тому комбатантська проза є однією з найважливіших форм осмислення сучасної війни в українській літературі.

Визначено, що ключовою рисою сучасної комбатантської прози є інтертекстуальність як діалог культур. Інтертекст у сучасній воєнній прозі працює одночасно як інструмент пам'яті, спосіб інтерпретації травматичного досвіду й механізм творення нової національної ідентичності. Він дозволяє поєднати індивідуальний голос автора-свідка з колективним досвідом нації, і робить текст не лише художнім твором, а й частиною культурного діалогу між епохами.

У другому розділі досліджено, що життєвий шлях Артура Дроня безпосередньо сформував його художній світогляд. Дитинство в Галичині, середовище, де природно поєднувалися українська культура і європейські

орієнтири, релігійне виховання, раннє захоплення літературою та робота з текстами створили підґрунтя для його чутливості й уважності до слова. Переломним моментом стала повномасштабна російсько-українська війна. Добровільний прихід на фронт, окопний досвід, близькість до смерті та щоденна присутність людського болю визначили його стиль – стриманий, чесний, позбавлений прикрас. Артур Дронь пише про людей і для людей, пропускаючи кожен образ через власний досвід виживання. Визначено також, що важливою складовою художнього світу автора є духовність. Для творчості Артура Дроня характерні не гучні героїчні сцени, а внутрішня боротьба, провина, надія, любов і втома.

Поетична книга «Тут були ми» показує, як Артур Дронь перетворює особистий досвід війни на поетичну мову, бо говорить не про хронологію бойових дій, а про внутрішні стани людей, які опинилися в цій реальності. Його поезії вибудовують простір, у якому війна постає не тільки як катастрофа, а як глибока рана, що змінює голос, ритм, інтонацію та сам спосіб говорити про світ.

Структура збірки – три розділи, три різні призми бачення – дає змогу побачити війну як багат шарову подію. Визначено, що перший розділ фіксує найгостріші моменти: смерть, провину, травму, короткі спалахи пам'яті. Другий розділ передає багатоголосся свідків і демонструє, що правда війни не належить лише військовому; вона проявляється також в голосах матерів, старших людей, дітей. Третій розділ виводить читача до розмови про любов, про віру, про духовне переживання темряви, у якій все одно залишається світло. Тому основний задум цієї збірки – не «лірика про війну», а форма свідчення. Це мова людини, яка бачила межу смерті й повернулася з неї з одним головним відкриттям: усе, що важить насправді, – це люди, яких ми любимо, і пам'ять, яку ми зберігаємо.

Збірка малої прози Артура Дроня «Гемінгвей нічого не знає» – це не просто добірка фронтових текстів, а цілісна, продумана й терапевтична структура, яка народилася з досвіду війни та поступового осмислення травми.

Як показало дослідження, проза Артура Дроня поєднує два виміри: людську історію війни (перша частина) і публіцистично-філософське осмислення культури та реальності війни (друга частина).

Однією із ключових особливостей його прозових текстів є травма як спосіб формування композиції. Повторюваність, фрагментарність, увага до деталей тіла – це не стилістичні особливості, а спосіб проживання досвіду. Проза Артура Дроня виконує терапевтичну функцію й допомагає перенести пам'ять із «травматичної» в «біографічну». Другою особливістю, яку нам вдалося визначити, є людяність як головна ідея книги. Героїзм у Артура Дроня – це не пафос, а буденність: витягти побратима, поділити мівіну, піти під обстріл, підтримати словом. Через це війна зображена не як подія, а як низка рішень, які щодня перевіряють людину на людяність. Третьою характерною особливістю прози Артура Дроня є теза: Бог серед людей. Письменник по-новому осмислює питання віри: Бог тут не у метафізиці, а в солдатах, священнику в камуфляжі, у виборі допомогти іншому. Це розмова не про релігію, а про гідність. Четвертою особливістю є відкидання матеріальності пам'яті. Автор навмисно зберігає найдрібніші деталі (волосся на ногах, смак холодного сухпайка, одну ложку на двох), бо саме такі фрагменти тримають людину в реальності й не дають смерті перетворитися на абстракцію. І п'ятою особливістю, яку нам вдалося виділити, стала ода життю. Попри біль, натуралізм і втрати, головна ідея збірки – життя, яке вперто триває. Артур Дронь показує, що людяність є останньою барикадою, коли інші вже зруйновані.

Досліджено, що ключовим художнім засобом прозової творчості Артура Дроня є ремінісценції. Вони виступають як м'яке нагадування про культурні, літературні чи історичні образи. У текстах письменника вони не просто прикрашають оповідь, а формують її смислове навантаження. Його письму притаманна подвійність: документальна конкретика війни поєднується з культурною пам'яттю, яка оживає у вигляді натяків, упізнаваних образів і прихованих діалогів.

Для Артура Дроня ремінісценція – це спосіб повернути людині людське в умовах тотальної руйнації. Через образи дітей, переосмислення християнських архетипів, фрагментарну форму тексту та алюзії на світову воєнну літературу він показує, що пам'ять не зникає на війні, а навпаки, стає гострішою. Полеміка автора з Гемінгвеем і Ремарком – це не заперечення їхньої цінності, а спроба позначити межу досвіду. Для класиків світової літератури війна була подією вибору або пригоди; для українського покоління – загрозою існуванню. Тому Артур Дронь наполягає: потрібен новий голос, здатний говорити про війну не як метафору, а як реальність. І збірка есеїв «Гемінгвей нічого не знає» демонструє народження цього нового письма – глибоко особистісного, етично вмотивованого, побудованого на пережитому досвіді, а не на літературних схемах минулого. Ремінісценція тут працює як інструмент діалогу з традицією, але також і як спосіб її оновлення. Україні не потрібен «свій Гемінгвей», їй потрібен власний голос. І Артур Дронь показує, яким цей голос може бути.

Отже, «Гемінгвей нічого не знає» Артура Дроня – це приклад сучасної комбатантської прози, яка не лише документує досвід війни, а й створює новий тип оповіді: чесний, фрагментарний, тілесний і духовно загострений. Книга стає простором, де війна перетворюється на слово, а слово на спосіб вижити й зрозуміти себе.