

УДК 791.229.01 : 159.953] : 316.77-028.17(477) «20»
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351852

Цитування:

Шаповал О. В. Авторська присутність як наративна стратегія у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 136–142.

Шаповал Олександра Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
молодий науковий співробітник Інституту
мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
<https://orcid.org/0000-0002-1816-8894>
aleksandrashapoval@gmail.com

Shapoval O. (2025). Authorial Presence as a Narrative Strategy in Films of Traumatic Memory in Contemporary Ukrainian Documentary Cinema. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 136–142 [in Ukrainian].

АВТОРСЬКА ПРИСУТНІСТЬ ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ У ФІЛЬМАХ ТРАВМАТИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО

Мета статті – дослідити феномен злиття позицій автора та наратора-свідка у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно, зокрема на прикладі стрічок «20 днів у Маріуполі» (реж. М. Чернов, 2024), «Реал» (реж. О. Сенцов, 2025) та «Порцелянова війна» (реж. Б. Белломо, С. Леонт'єв, 2024). **Методологічну основу** дослідження становлять методи аналізу і синтезу, герменевтичний підхід, наратологічний та дискурс-аналіз, що уможливило розкриття багаторівневої структури документального аудіовізуального наративу. Відповідно до комунікативної схеми аудіовізуального наративу С. Четмена, у статті розрізнено рівні реального автора, імпліцитного (прихованого) автора, наратора та наратора-персонажа, що дає змогу простежити механізми «розщеплення» авторської суб'єктивності в сучасному документальному дискурсі. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні авторської присутності як специфічної наративної стратегії в ролі наратора-свідка або наратора-агента та виявленні тенденції до використання означеної стратегії в документальних фільмах про повномасштабне вторгнення РФ в Україну. **Висновки.** Авторська присутність у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно є не лише формою суб'єктивного коментаря, а й механізмом осмислення травматичного досвіду, що поєднує фактичну достовірність та емоційну автентичність. Вона трансформує документальне свідчення у простір особистісного переживання і колективної пам'яті. Отже, авторська присутність постає наративною стратегією свідчення, що поєднує документальну «об'єктивність» з емпатійною та етичною позицією автора. Це засвідчує перехід українського документального кіно від нейтрального спостереження до рефлексивної та емоційно залученої оповіді, у якій автор виступає медіатором між особистим досвідом і колективною пам'яттю війни.

Ключові слова: українське аудіовізуальне мистецтво, наратор, автор, документальне кіно, травматична пам'ять, фокалізація, аудіовізуальний наратив.

Shapoval Oleksandra, PhD (Art History), Junior Research Fellow at the M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

Authorial Presence as a Narrative Strategy in Films of Traumatic Memory in Contemporary Ukrainian Documentary Cinema

The purpose of the article is to examine the phenomenon of the merging of the authorial and narrator narrative instances in films of traumatic memory in contemporary Ukrainian documentary cinema, with a focus on the films *20 Days in Mariupol* (dir. M. Chernov, 2024), *Real* (dir. O. Sentsov, 2025), and *Porcelain War* (dir. B. Bellomo, S. Leontiev, 2024). **The methodological framework** of the study includes analysis and synthesis, hermeneutic approach, narratological and discourse analysis, which enable the exploration of the multi-layered structure of the documentary audiovisual narrative. Drawing on S. Chatman's communicative model of audiovisual narrative, the article distinguishes between the levels of the real author, implicit (hidden) author, narrator, and narrator-character, allowing for the tracing of mechanisms of 'splitting' authorial subjectivity in contemporary documentary discourse. **The scientific novelty** lies in defining authorial presence as a specific narrative strategy in the role of witness-narrator or agent-narrator, and in identifying the tendency to use this strategy in documentaries about the full-scale Russian invasion of Ukraine. **Conclusion.** Authorial presence in films of traumatic memory in contemporary Ukrainian documentary cinema functions

not only as a form of subjective commentary but also as a mechanism for understanding traumatic experience, combining factual accuracy with emotional authenticity. It transforms documentary testimony into a space of personal experience and collective memory. Thus, authorial presence emerges as a narrative strategy of testimony, combining documentary 'objectivity' with the empathetic and ethical stance of the author. This reflects the shift in Ukrainian documentary cinema from neutral observation to reflexive, emotionally engaged storytelling, in which the author acts as a mediator between personal experience and the collective memory of war.

Keywords: Ukrainian audiovisual art, narrator, author, documentary cinema, traumatic memory, focalisation, audiovisual narrative.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення новітніх тенденцій у сучасному українському документальному кіно, де авторська присутність виступає не лише стилістичним прийомом, а ключовим наративним ресурсом для передачі травматичного досвіду. В умовах сучасних воєнних конфліктів, соціальних катастроф і процесів міграції, документалістика стає головним інструментом фіксації, збереження та інтерпретації колективної та індивідуальної пам'яті. Особливу роль у таких фільмах відіграє внутрішня фокалізація та суб'єктивна перспектива автора, що дозволяє глядачу не лише спостерігати події, а переживати їх з позиції учасника або свідка. Це створює унікальний емоційний і когнітивний ефект, підвищує рівень емпатійного залучення та сприяє формуванню більш глибокого розуміння соціально-політичних процесів і людських дол. Водночас, проблема авторської присутності в документальному кіно є недостатньо дослідженою в українській кінознавчій традиції.

Наративні стратегії, через які автор формує своє місце в історії, поєднуючи функції наратора, свідка та реального учасника подій, залишаються мало систематизованими. Дослідження цих механізмів дозволяє уточнити категорію авторської присутності, окреслити її естетичні та етичні аспекти, а також визначити її роль у формуванні колективної травматичної пам'яті. Роль автора часто є прихованою, проте документальне кіно Глибинним осмисленням ролі автора в документальному кіно та погляду бачення кінокамери є стрічка Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом» (1929). Уже тоді сутність погляду кінокамери ставило питання про існування певної опосередкованої оповідної інстанції, яка невидима для глядача. Ця стрічка стала важливою для дослідників кіно з усього світу, зокрема французьких теоретиків кіно А. Базена, Ж. Бодрі, К. Меца, М. Мерло-Понті, Ж. Дельоза та ін.

Мета дослідження – вивчити роль авторської присутності як наративної стратегії у фільмах травматичної пам'яті сучасного українського документального кіно та дослідити її реалізацію через технічні та

наративні засоби, зокрема через внутрішню фокалізацію, як інструмент наближення глядача до досвіду героя.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить про зростаючий інтерес до вивчення наративних стратегій у сучасному українському документальному кіно, особливо в контексті травматичної пам'яті. Одним з ключових напрямів є аналіз кінематографічних стратегій, спрямованих на відображення травматичного досвіду та їх вплив на сприйняття глядачем. Дослідження А. Демура (2025) вказують на використання візуальних та наративних прийомів, таких як тиша, паузи та фрагментація, які дозволяють передати досвід, що важко піддається вербалізації. Іншим важливим аспектом є вивчення ролі документального кіно як інструменту впливу на історичну свідомість, зокрема в умовах інформаційної війни між РФ та Україною. Дослідження українських вчених Р. Харделя та В. Виздрика (2020) вивчає, як кінематограф може бути використаний для формування громадської думки та історичної пам'яті, впливаючи на ідентичність та політичну ситуацію в Україні. Утім, комплексне вивчення наративної структури документальних стрічок зі зміщенням авторської присутності з нараторським голосом досі представлено не було.

Важливими працями для вивчення ролі автора та наратора у творі стали класичні праці «Наративний дискурс» Ж. Женетта, «Наратологія» В. Шміта, «Наратологія і наратив» Ф. Джаннідіна, «Вступ до структурного аналізу» Р. Барта. У контексті аналізу аудіовізуального наративу С. Четмен та Д. Бордвел зробили значний внесок, систематизувавши та дослідивши різні типи наративу в кіно, включаючи класифікацію нараторів та їх ролей. Завдяки вітчизняному досліднику-літературознавцю О. М. Ткачуку маємо «Словник з наратології», який вміщує більшість визначень та термінів, які стосуються не лише наративу у розрізі літературознавства, а й кінознавства. Хоча в українському науковому просторі присутня вкрай мала кількість досліджень наративу та його структурних компонентів в аудіовізуальному

мистецтві, наукові розвідки та статті українських культурологів, філологів та літературознавців І. Папуші, Т. Гребенюк, Л. Мацевко-Бекерської, Л. Рева-Левшакової та ін., створюють ґрунт для досліджень з питань наратології в контексті аудіовізуального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Більшість аудіовізуальних творів організовані за наративним принципом, що передбачає структурування їх як оповідних форм. Це стосується не лише ігрового, а й документального кіно. Важливою відмінністю між фікційними та документальними наративами є позиція автора: у художньому кіно автор зазвичай прихований, тоді як у документальному він може бути явним та інтегрованим у драматургію твору [2, 42]. Одним із маркерів позиції автора в документальному наративі виступає тип фокалізації, який обирається для представлення оповіді. Фокалізація як ключовий наративний компонент визначає перспективу, з якої подається історія, і безпосередньо впливає на інтерпретацію подій та емоційне залучення глядача [3, 147]. Вона регулює обсяг інформації, доступної аудиторії: глядач може бачити події через обмежену перспективу персонажа, з умовно «об'єктивної» точки зору або навіть мати менше знань, ніж самі герої. Фокалізація тісно пов'язана з наратором як оповідною інстанцією. Якщо фокалізатор – суб'єкт сприйняття, через чию оптику представлені події, тоді наратор – суб'єкт мовлення, що реалізує акт оповіді [10, 260]. Таке розмежування ролей дозволяє детально аналізувати наративні механізми, особливо у фільмах, де суб'єктивна перспектива та авторська присутність формують досвід глядача.

У документальному кіно, як і в ігровому, функції фокалізатора та наратора можуть збігатися в одній особі або розподілятися між різними наративними інстанціями. Поєднання або розмежування цих ролей визначає структуру наративу та рівень емоційної й когнітивної близькості глядача до подій. Традиційне документальне кіно зазвичай спирається на зовнішню фокалізацію, тобто на дистанційне, спостережливе зображення, яке не занурює глядача у внутрішній світ героїв [3, с. 46]. У таких випадках камера виконує роль «нейтрального ока», фіксуючи події без коментаря та мінімізуючи авторську присутність, що створює ефект об'єктивності. Такий вид фокалізації використовується у стрічках стилю «cinema verite»,

основоположником якого вважають Дзигу Вертова [7, 95]. Натомість у сучасній українській документалістиці дедалі частіше спостерігається застосування внутрішньої фокалізації, реалізованої через наратора-свідка або наратора-я, коли оповідь формується зсередини досвіду учасника подій, поєднуючи авторську інтонацію з перспективою героя. Наратор-свідок (або наратор-агент) – це наративна інстанція, яка водночас бере участь у подіях, впливає на їхній розвиток та є оповідачем історії. Наратор-я – це персоніфіковане «я» автора, суб'єкт рефлексії, який діє у фільмі як герой власної розповіді [3, 85]. Ці ролі можуть збігатися в одній особі або функціонувати окремо.

У таких випадках формується внутрішня фокалізація, коли реальність сприймається не абстрактно, а через персональний досвід того, хто фільмує, оповідає чи рефлексує. Ця наративна стратегія активно використовується у фільмах про травматичний досвід війни, депортації, втрати або катастрофи, оскільки персональна перспектива сприяє формуванню емпатії та глибокого емоційного залучення глядача. Наратологічний аналіз показує, що популярні медіатехніки «сторителінгу» значною мірою спираються на внутрішню фокалізацію, поширюючи її за межі класичного кінематографа. Принцип «особистого досвіду» ефективно застосовується також у комунікаційних стратегіях брендів, підвищуючи довіру аудиторії та рівень залученості [4, 70]. Водночас у документальному кіно застосування цього підходу має як очевидні переваги – глибше емоційне занурення та автентичність свідчення, так і певні ризики, зокрема потенційне зміщення об'єктивності або суб'єктивне сприйняття подій.

Опозиція реального автора та наратора в документальному фільмі має багато спільного з аналогічним розмежуванням у літературі нон-фікшн. У процесі сприйняття глядач (як і читач) може ототожнювати висловлені у творі думки та емоції з реальною особою, ім'я якої зазначене в титрах або на обкладинці, тим самим змішуючи постать реального автора з певною оповідною інстанцією, що виконує функцію посередника між дійсністю та аудиторією. Для коректного розмежування цих понять доцільно визначити їх змістові межі. У науковому дискурсі автора здебільшого розглядають у двох аспектах – як реальну особу (суб'єкта творчого акту) та як естетичну категорію (сконструйований образ у межах твору) [1, с. 263]. Р. Барт зазначає, що поняття

«автор» у літературознавстві може мати подвійне тлумачення: «...воно означає письменника – реально існуючу людину, або ж позначає певну концепцію, погляд на дійсність, виразом якого є весь твір» [5, 59]. У межах цього дослідження автор розглядається насамперед як естетична категорія, оскільки основна увага спрямована на художню реальність фільму. Усе, що відбувається в екранному просторі – включно з образом реального автора, – є результатом художнього моделювання та репрезентації [9, 35]. Тому в межах кінематографічного тексту ми маємо справу не з безпосередньою присутністю реальної особи, а з її наративною репрезентацією, створеною засобами аудіовізуальної мови. Розглянемо цей аспект детально на прикладі фільму «20 днів у Маріуполі» (реж. М. Чернов, 2024). Коли Мстислав Чернов працює над створенням фільму, з'являється на сцені, щоб представити стрічку, дає інтерв'ю журналістам, його ім'я з'являється у титрах фільму тощо, він є реальним автором фільму. Хто ж тоді є упорядником відзнятого матеріалу, хто «показує» ці події, якщо реальний автор перестає бути «реальним», коли глядачі дивляться фільм?

За С. Четменом, американським дослідником кіно, наративний текст, особливо кінотекст, має чітку комунікативну схему. Вона складається з багатьох ланок від реального автора до реального глядача: реальний автор – імпліцитний автор – наратор – персонаж-наратор – персонаж-адресат – наративний адресат – імпліцитний реципієнт – реальний реципієнт [7, 51]. Кожен фільм, кожен твір аудіовізуального мистецтва, має окрім реального автора, ще й так званого імпліцитного автора [10, 42]. Імпліцитний автор є поняттям, що походить з літературної критики, зокрема з робіт Вейна Бута, який ввів термін «імпліцитний автор» у своїй праці *The Rhetoric of Fiction* (1961). Такий прихований автор, якого Бут також називає авторським «другим я», є тим, хто «обирає, свідомо чи несвідомо, що ми читаємо...» [6, 75]. Хоча концепція спочатку застосовувалася до літератури, вона була адаптована до кіно в межах наративних досліджень. Прихований автор у кіно маніфестується через естетичні та технічні рішення, які формують наратив фільму [10, 108]. Зазвичай він може не асоціюватися з реальним автором та існує незалежно від творців фільму взагалі, коли мова йде про ігрове кіно. Якщо говорити про те, з чого саме народжується прихований автор, то варто

звернути увагу на монтаж та власне камеру. Монтаж як інструмент упорядкування матеріалу, як певний опосередкований психологічний простір історії та власне камера, яка фільмує матеріал за певною логікою або прихованого автора або наратора (оповідача фільму). У нашому випадку реальний та імпліцитний автор є однією особою – це Мстислав Чернов, режисер стрічки «20 днів у Маріуполі». Адже Мстислав стоїть за однією з камер, він присутній на зйомці, ми чуємо його голос за кадром, який веде оповідь про побачене конкретно цієї людини.

Цікавим у фільмі є поєднання кількох наративних ролей, які виконує Мстислав Чернов під час зйомок. З одного боку, у процесі фіксації подій він виступає як реальний автор і імпліцитний наратор, тобто організатор і творець аудіовізуальної оповіді. З іншого боку, коли Чернов з'являється у кадрі або звертається до камери, він перетворюється на учасника подій – так званого наратора-персонажа чи навіть героя оповіді. Вже з перших хвилин стрічки відчутна присутність явного наратора, залученого до подій безпосередньо. Використання ручної камери, нестабільного кадру, раптових зумів та звуків позакадрового спілкування знімальної групи створюють ефект документальної автентичності й засвідчують, що перед глядачем – реальні події, зафіксовані з позиції безпосереднього свідка. Репліка оператора «Знімай!» під час зйомки підкреслює сам акт документування, наголошуючи на першоособовому характері оповіді. Особливо важливим є голос Мстислава Чернова, який глядач чує і в момент фільмування, і в ролі закадрового коментатора. Ця подвійність посилює довіру до розповіді: наратор і автор зливаються в одну наративну інстанцію, створюючи ефект «надійного оповідача», який говорить від імені очевидця. Саме така стратегія підсилює автентичність та емоційну достовірність документальної стрічки, що є ключовою умовою сприйняття фільмів, побудованих на травматичному досвіді.

Важливо розрізняти дві наративні інстанції – оповідача-учасника подій, який перебуває «всередині» ситуації як першоособовий спостерігач за камерою, та оповідача-закадрового, що здійснює коментування побаченого з певної часової й когнітивної дистанції. Вже перші слова голосу за кадром у фільмі мають визначальне значення, адже вони позначають, кому належить точка зору у представлений історії: «Це вперше, коли я побачив «Z» – російський знак війни», – промовляє голос Мстислава Чернова за кадром.

Цей вступ чітко окреслює, що оповідь вестиметься від імені самого наратора, який є не лише автором, а й учасником подій. Така перспектива відповідає поняттю внутрішньої фокалізації, коли інформація передається з позиції героя, безпосередньо залученого у зображуване [3, 26].

Використання «я»-нарації, емоційно насичених коментарів, інтроспективних роздумів та філософського осмислення досвіду створює ефект часової дистанції між двома рівнями автора – автором-наратором (голосом за кадром) і автором-учасником подій (оператором на місці зйомки). Унаслідок цього формується першоособовий, монологічний, саморефлексивний наратив, у якому закадровий голос виступає всезнаючим оповідачем, що має доступ до повного знання про події та їхні наслідки. Такий всюдисущий наратор здатен виходити за межі часу і простору фільму, переміщуючись між різними епізодами та коментуючи події з перспективи постфактум [8, 27]. У стрічці «20 днів у Маріуполі» ця стратегія проявляється у зміні хронологічної послідовності оповіді: фільм починається з емоційно напружених епізодів, що виконують функцію прологу або тизера, після чого разом із наратором глядач повертається до першого дня перебування знімальної групи у місті й далі спостерігає за подіями у хронологічному порядку.

Усезнаючий статус наратора додатково підсилюється за рахунок вставок із новинних матеріалів – українських, російських та міжнародних, створених уже після завершення основних зйомок. Ці метанаративні елементи виконують роль коментарів та історичної контекстуалізації, завдяки чому наратор постає як всюдисущий медіатор, здатний поєднати індивідуальну перспективу автора з глобальним інформаційним полем війни. Натомість автор-учасник подій має обмежений обсяг знань, перебуває всередині подій, що лише розгортаються, і передає досвід у теперішньому часі, фіксуючи момент безпосереднього переживання. Важливою є не лише часова дистанція між цими двома інстанціями, але й мовна. Наратор за кадром веде оповідь англійською мовою, тоді як учасники подій (як і герої фільму) спілкуються українською або російською. Такий мовний контраст формує адресність наративу: англійська мова, як мова міжнародного спілкування, спрямовує оповідь до світової аудиторії, роблячи локальні події глобально видимими. Голос та звук у фільмі носять визначальний характер для стрічки. Адже саме

голос, його технічні характеристики (окрім мови), якість, чистота, гучність, дають можливість розмежувати автора-наратора (за кадром) та автора-учасника подій.

Позиції автора та наратора-свідка можуть реалізовуватися не лише через вербальні чи коментаторські форми оповіді, а й за допомогою технічних засобів внутрішньої фокалізації, що формують оптичну й емоційну перспективу оповідання. У фільмі «Реал» (реж. Олег Сенцов, 2025) наративна структура побудована на першоособовій оповіді, у якій сам режисер виступає водночас автором, героєм і свідком подій. Перебуваючи безпосередньо на передовій у Запорізькому напрямку, Сенцов створює унікальну форму саморепрезентації, що поєднує журналістську фіксацію війни та художню рефлексію власного досвіду. Ключовим технічним інструментом виступає камера «GoPro», закріплена на шоломі автора. Завдяки цьому глядач отримує змогу бачити світ буквально його очима, що забезпечує максимальний рівень ідентифікації та ефект присутності. Такий прийом трансформує фільм у візуальний еквівалент першоособового оповідання, де камера стає продовженням свідомості героя. Попри відсутність автора/героя у кадрі, його голос за кадром, ритміка монтажу, дихання, рух камери, вибір ракурсів та навіть тривалість кадрів формують індивідуальну суб'єктивну оптику (POV). У цій системі оповідання глядач не просто спостерігає, а переживає події зсередини, що посилює емпатійний зв'язок між наратором і аудиторією. Така стратегія фокалізації водночас утверджує автентичність документального матеріалу та створює емоційно занурене середовище, де особистий досвід автора перетворюється на метафору колективного досвіду війни. Внаслідок цього наратив у фільмі «Реал» набуває інтенсивного персонального виміру, у якому війна осмислюється не як зовнішня подія, а як екзистенційна реальність, пережита камерою-оком самого автора.

У документальній стрічці «Порцелянова війна» (реж. Брендан Белломо, Слава Леонтєв, 2024) принцип внутрішньої фокалізації реалізується через використання автентичних відеоматеріалів, створених безпосередніми учасниками подій. Така форма оповіді формує ефект самоочевидності та довіри, адже джерело зображення чітко зазначене у вступних титрах, що дозволяє глядачеві усвідомлено сприймати побачене як свідчення зсередини подій, а не як реконструкцію чи інтерпретацію режисера. У цьому контексті камера перестає виконувати

роль нейтрального інструмента фіксації – вона трансформується у суб'єктивний орган бачення, через який глядач сприймає персональний досвід героїв. Візуальний ряд фільму передає не лише фактичний перебіг війни, але й емоційно-психологічний стан учасників: страх, тривогу, рішучість, втомлену гідність, спроби зберегти людяність серед руйнувань. Отже, зображення стає носієм афективної інформації, у якому документальна достовірність поєднується з емоційною правдою переживання. Внутрішня фокалізація, реалізована через аматорські зйомки, формує ефект присутності, коли глядач не просто спостерігає, а переживає події як співучасник, поділяючи простір, погляд і тілесність героїв. Унаслідок цього фільм функціонує як етичне висловлювання, що відмовляється від дистанції споглядання на користь емпатійного занурення. «Порцелянова війна» демонструє, як сучасне українське документальне кіно переосмислює межі наративності, використовуючи суб'єктивну перспективу для створення ефекту авторської присутності. Тут наратив стає не просто інструментом оповіді, а засобом етичного й емоційного залучення глядача у травматичний досвід війни, де кожен кадр функціонує як акт пам'яті.

Наукова новизна статті полягає у визначенні авторської присутності як специфічної наративної стратегії в ролі наратора-свідка або наратора-агента та виявленні тенденції до використання означеної стратегії в документальних фільмах про повномасштабне вторгнення РФ в Україну.

Висновки. Внутрішня фокалізація у сучасному українському документальному кінематографі постає не лише як технічний чи естетичний прийом, а як наративна стратегія авторської присутності, що переосмислює саму природу документального свідчення. Через суб'єктивну оптику, персональний голос і «погляд із середини» фільм перетворюється на простір емпатійного співпереживання, де камера функціонує не як нейтральний реєстратор, а як медіум пам'яті, афекту й етичної рефлексії. Водночас суб'єктивна перспектива має подвійну природу: вона відкриває глядачеві безпосередній досвід героя і обмежує широту контексту, підкреслюючи умовність будь-якого способу репрезентації травматичної дійсності. Режисер у цьому випадку стає не лише посередником між реальністю та її відображенням, а й медіатором між індивідуальним досвідом і колективною пам'яттю, формуючи нову етику документального висловлювання.

Показовим у цьому контексті є приклад фільму «20 днів у Маріуполі» (реж. Мстислав Чернов, 2024), у якому автор поєднує функції реального, імпліцитного та дієгетичного наратора, створюючи першоособовий, монологічний наратив. Його голос за кадром – це гомодієгетичний оповідач, який водночас є учасником подій і позасценічною інстанцією, що інтерпретує побачене. Така подвійність породжує саморефлексивний наратив, де авторська свідомість і нараторна функція взаємопроникають, відкриваючи глядачеві не лише факти війни, а й моральну й екзистенційну глибину свідчення. У добу інформаційної турбулентності та постправди така форма наративної самосвідомості набуває особливої ваги. Вона стає способом відновлення довіри до документального дискурсу, протиставляючи аналітичний дистанції – етос присутності, чесності переживання та відповідальності за слово. Отже, внутрішня фокалізація у фільмах травматичної пам'яті перетворюється на морально-комунікативний акт, у якому автор виступає не лише свідком подій, а й співучасником колективного процесу осмислення травми. Отже, авторська присутність у сучасному українському документальному кіно – це не лише прояв суб'єктивності, а свідомо стратегія наративного структурування, що поєднує естетичний, етичний і когнітивний виміри. Через неї кінематограф стає місцем зустрічі досвіду, пам'яті й правди, де документ стає не фіксацією, а актом співбуття з історією.

Література

1. Погребняк Г. Авторство в кіно: проблема самореалізації. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2015. Т. 6, № 2. С. 261–267.
2. Рева-Левшакова Л. В. Наративні стратегії Вольфа Шміда. *Вчені записки. Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33(72), № 6, ч. 2. С. 39–47. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.2/07>.
3. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
4. Червінська О. В. Комплекс ідей рецептивної поетики в актуальній методологічній перспективі. *Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури*. Чернівці : Книги-XXI, 2009. С. 7–100.
5. Badmington N. Roland Barthes in English: A Guide to Translations. Cardiff University, 2024. URL: <https://sites.cardiff.ac.uk/barthes/files/2024/01/BADMI-NGTON-Roland-Barthes-in-English.pdf> (дата звернення: 12.10.2025).

6. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fictions. Novel: A Forum on Fiction*. 1968. Vol. 1, № 2. P. 105–117.
7. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York : Cornell University Press, 1978. 277 p.
8. Genette G. *Figures of Literary Discourse / Gérard Genette; translated by Alan Sheridan*. New York : Columbia University Press, 1982. 285 p.
9. Prince G. *Dictionary of Narratology*. Revised Edition. London : University of Nebraska Press, 1987. 126 p.
10. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan*. London : Routledge, 2005. 706 p.

References

1. Pohrebniak, H. (2015). Authorship in cinema: The problem of self-realisation. *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 6(2), 261–267 [in Ukrainian].
2. Reva-Levshakova, L. V. (2022). Narrative strategies of Wolf Schmid. *Vcheni Zapysky. Philology. Journalism*, 33(72), part 2, 39–47 [in Ukrainian].
3. Tkachuk, O. M. (2002). *Naratological dictionary*. Aston [in Ukrainian].
4. Chervinska, O. V. (2009). The complex of ideas of receptive poetics in a current methodological perspective. *Psychological aspects of the current*

reception of a text: Theoretical and methodological view on contemporary verbal culture, 7–100. Chernivtsi [in Ukrainian].

5. Badmington, N. (2024). Roland Barthes in English: A guide to translations. Cardiff University. Retrieved from: <https://sites.cardiff.ac.uk/barthes/files/2024/01/BADMINGTON-Roland-Barthes-in-English.pdf> [in English].
6. Booth, W. C. (1968). The rhetoric of fiction and the poetics of fictions. *Novel: A Forum on Fiction*, 1(2), 105–117 [in English].
7. Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press [in English].
8. Genette, G. (1982). *Figures of literary discourse* (A. Sheridan, Trans.). Columbia University Press [in English].
9. Prince, G. (1987). *Dictionary of narratology* (Revised ed.). University of Nebraska Press [in English].
10. Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M.-L. (Eds.). (2005). *Routledge encyclopaedia of narrative theory*. Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025
Отримано після доопрацювання 08.12.2025
Прийнято до друку 17.12.2025
Опубліковано 29.12.2025