

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

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА
кваліфікаційної роботи ступеня магістра
студентки ЧАГАРОВОЇ Любови Олександрівни
академічної групи 035М-24з-1
спеціальності 035 Філологія

на тему: *«Нарцисизм і трансформація особистості у прозі Володимира Даниленка (на матеріалі романів «Клуб «Старий Пегас» та «Маски Діани Стогодюк»)»*

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

Дніпро 2025

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота: 92 сторінки, 127 джерел.

Об'єкт дослідження: романи Володимира Даниленка «Клуб «Старий Пегас» та «Маски Діани Стогодюк».

Мета дослідження: дослідити художнє моделювання нарцисичної особистості в двох романах В. Даниленка та з'ясувати, як різні наративні, психологічні й образні стратегії формують жіночу модель нарцисизму.

Одержані висновки та їх новизна полягає в тому, що в роботі вперше здійснено комплексний аналіз двох романів Володимира Даниленка з акцентом на художньому моделюванні нарцисизму.

Результати дослідження можуть бути використані при вивченні сучасної української прози, аналізі психологічних типів персонажів у курсах викладання сучасної української літератури.

Ключові слова: Володимир Даниленко, нарцисизм, маска, сучасний український роман, психологічна проза, трансформація особистості.

RESUME

The graduation research of the second-level student Liubava Chaharova (Dnipro University of Technology, Institute of Human and Social Sciences).

Research topic: *«Narcissism and Personality Transformation in the Prose of Volodymyr Danylenko (Based on the Novels Club «Old Pegasus» and The Masks of Diana Stohodiuk)».*

The paper analyzes the artistic means used to create the image of a narcissistic female character, with particular attention to the system of masks, portrait, interior, behavioral, and speech details. The analysis covers the works from *Club «Old Pegasus»* to *The Masks of Diana Stohodiuk*. The research consists of an introduction, two chapters, conclusions, and bibliography. The results of the study may be of interest to students of philology and teachers of Ukrainian literature.

The bibliography consists of 127 sources.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ РОМАНУ В СВІТОВІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	9
1.1. Роман: етапи розвитку жанру.....	12
1.2. Особливості виникнення і розвитку жанру роману в українській літературі	15
1.3. Нарцисизм у структурі українського роману XX–XXI століття.....	22
РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ ТРАЄКТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЖІНКИ З НАРЦИСИЧНИМ РОЗЛАДОМ ОСОБИСТОСТІ У ДВОХ РОМАНАХ В. ДАНИЛЕНКА	44
2.1. Роль композиційних прийомів, символів та психологічних деталей у моделюванні образу головної героїні.....	46
2.2. Маска як концепт цілісної авторської структури.....	59
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	79

ВСТУП

Володимир Даниленко – сучасний український письменник, критик, літературознавець і культуролог, чия творчість становить важливий пласт у розвитку української прози кінця ХХ – початку ХХІ століття. Його ім'я асоціюється з інтелектуальною літературою, філософським осмисленням людської природи, глибоким психологізмом і вишуканою мовною стилістикою. В. Даниленко поєднує у своїх творах елементи реалістичного письма, символізму, іронії та метафізичної рефлексії, досліджуючи тему духовних пошуків сучасної людини.

Володимир Даниленко народився 1959 року на Житомирщині. Закінчив факультет філології Житомирського педагогічного інституту (тепер Житомирський державний університет ім. І. Франка) та аспірантуру інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Кандидат філологічних наук. Працював у Житомирі завідувачем відділу культури, згодом у Києві – заступником редактора журналу «Слово і час». Займався культурною критикою, викладацькою діяльністю та літературним редагуванням. Його дебют у літературі припав на початок 1990-х років – час національного відродження та активного переосмислення української ідентичності. Письменник від самого початку заявив про себе як автор, здатний проникати у психологію людини на межі епох, коли старі цінності руйнуються, а нові ще не набули форми.

Творчість В. Даниленка охоплює романи, новели, оповідання, есеїстику, публіцистику, сценарії та літературознавчі статті. Серед його найвідоміших книг – «Газелі бідного Ремзі» (2008), «Кохання в стилі бароко» (2011), «Капелюх Сікорського» (2014), «Грози над Туровцем» (2014) та «Клуб «Старий Пегас» (2019), «Ніч із профілем жінки» (2020), «Маски Діани Стогодюк» (2021), «Та, що тримає небо» (2025). Його твори перекладено англійською, німецькою, польською, чеською, словацькою, литовською та іншими мовами, що свідчить про міжнародне визнання української прози.

Основним жанровим вектором його творчості є психологічна проза з глибоким екзистенційним підтекстом. Його романи тяжіють до жанрової гібридності: елементи детективу, філософського трактату, іронічної притчі та метатекстуального роману-рефлексії. Характерна риса Володимира Даниленка – модифікація жанру роману, в якому поєднуються лінійна оповідь і внутрішній монолог, діалог свідомостей, сновидна образність і фрагментарність. Його герої постійно балансують між реальною дійсністю та метафізичним простором у пошуку власного «я».

Особливу увагу дослідників привертає те, як пан Даниленко поєднує національний колорит із універсальними темами: духовна криза, роздвоєння особистості, втрата віри, ілюзорність успіху, самозамилування та саморуйнування. Саме ці мотиви найбільш яскраво виявляються в романах «Клуб «Старий Пегас» і «Маски Діани Стогодюк» – текстах, які утворюють внутрішню діалогію про нарцисизм, ідентичність і моральну деградацію митця в пострадянському суспільстві.

Роман «Клуб «Старий Пегас» – це соціально-психологічний твір про кризу творчої людини в епоху духовного вакууму. Головний герой, письменник-інтелектуал, переживає складний процес самопізнання та розчарування. Через метафору «клубу» як місця спільного марнославства В. Даниленко досліджує тему нарцисизму, роздвоєння особистості між образом і сутністю. Автор створює іронічний портрет митця, який втратив здатність відчувати реальність, і водночас – алегорію на стан суспільства, де культура стає декоративною формою.

Твір «Маски Діани Стогодюк» знаменує подальший розвиток теми самопізнання через призму жіночого досвіду. Роман має риси психологічного трилера і роману-параболи. Автор використовує міфологічні алюзії, мотив маски, подвійності, сну та віддзеркалення. Центральна героїня – актриса, яка втрачає межу між сценічним образом і власною особистістю. Тут В. Даниленко осмислює

феномен жіночого нарцисизму та духовного роздвоєння в культурі, де краса і самопрезентація витісняють автентичність.

Новий етап творчості В. Даниленка окреслює роман «Та, що тримає небо», який літературна критика визначає як метафізичну сповідь про війну, втрату й духовне воскресіння. Тут автор переходить від іронічного постмодерну до християнського гуманізму, поєднуючи біблійні мотиви з сучасною воєнною реальністю.

Творчість Володимира Даниленка неодноразово ставала об'єктом аналізу провідних українських літературознавців. Попри те, що проза письменника є яскравим явищем сучасного українського літературного процесу, цілісних досліджень, які б розкривали специфіку його романів у контексті жанрових і психологічних трансформацій, поки що небагато.

У низці наукових праць увагу звернено на жанрові й стилістичні особливості романної прози Володимира Даниленка: Н. Яблонська проаналізувала міфопоетику роману «Кохання в стилі бароко», розглянула менніпейні традиції в «Газелях бідного Ремзі» та мотив ініціації в «Капелюсі Сікорського». У її дисертації підкреслено, що романна проза В. Даниленка – найповніше виявлення його художнього методу. Саме в романах, на думку Н. Яблонської, відбувається реалізація головних ознак його письма: поєднання реалістичного з умовним, схильність до психологічного аналізу, тяжіння до філософських узагальнень і сюжетна багат шаровість [122, с.147].

«Романістика В. Даниленка, яка презентує сучасну людину в абсурдному світі, сприяє подоланню глибоко вкорінених стереотипів про трешевий характер масової літератури. Експериментальні жанрові моделі роману, які інтелектуалізуються, психологізуються, наповнюючись філософськими, міфологічними, історіософськими ідеологемами, складний стильовий поліфонізм

дозволяють вписати велику прозу В. Даниленка як якісну белетристику в українську масову літературу початку XXI ст.» [53, с.113].

Дослідження творчості Володимира Даниленка має фрагментарний характер і представлено переважно у вигляді окремих статей та наукових розвідок. До осмислення його прози зверталися І. Бабич [4], П. Білоус [8], М. Бурдастих [16], В. Габор [24], А. Гарасим [26] Л. Даниленко [46], І. Долженкова [47], Н. Заверталюк [51], Н. Зборовська [53], У. Жорнокуй [49], Я. Поліщук [32], Л. Ромас [75], В. Терлецький [83], В. Шнайдер [117] та інші.

Творчість В. Даниленка досліджується в різних аспектах індивідуальної поетики письменника: контркультурна позиція автора у контексті так званої Житомирської прозової школи (О. Юрчук); особливості формотворення й семантики малої прози (П. Білоус); функціонування міфологічних мотивів та образів у новелістиці (І. Давиденко); стильові риси збірки «Тіні в маєтку Тарновських» (2012) (І. Бондар-Терещенко [14], В. Шнайдер; специфіка зображення демонічного жіночого начала у химерних оповіданнях (У. Жорнокуй); художня роль сновидінь в романі «Кохання в стилі бароко» (О. Вещикова); топос міста як домінантна категорія в романній творчості (Н. Заверталюк, Я. Поліщук, В. Степанищенко); іронічний наратив і жанрові модифікації у романі «Газелі бідного Ремзі» (Я. Поліщук, В. Шнайдер); автобіографічна природа роману «Капелюх Сікорського» (А. Власюк, О. Гончар, А. Татаренко); жанрово-стильові особливості родинної хроніки «Грози над Туровцем» (М. Гончарук, М. Лаврусенко, В. Лис, Л. Ромас, Є. Стасіневич) тощо.

До науковців, які розглядали жанрову природу, стильову динаміку та поетику прози В. Даниленка, належать Н. Яблонська, В. Шнайдер, Т. Бикова П. Білоус, Н. Заверталюк, Л. Ромас, І. Бабич, О. Федосій. Їхні праці присвячені аналізу жанрової модифікації романів, поєднанню психологізму, філософічності та іронічного письма. Найповніше це представлено у дисертації Н. Яблонської, де

досліджено міфопоетику, поєднання сатиричних, філософських і гротескних елементів й роман дорослішання та внутрішньої трансформації «Кохання в стилі бароко», «Газелі бідного Ремзі» та «Капелюх Сікорського»: «Естетичний дискурс прози В. Даниленка свідчить, що він майстерно трансформує кращі традиції української літератури у дискурсі постмодернізму. Письменник постійно експериментує з жанрами та стилем своїх прозових творів: сюрреалістичні оповідання, сатиричний роман, романізована біографія, любовно-філософський роман з елементами детективу, містики, бурлеску» [53, с.106].

Л. Ромас наголошує на поєднанні постмодерної іронії з традиційною моралістичною моделлю письма «Тексти Володимира Даниленка не позбавлені експериментальності, він, як і переважна більшість представників сучасного літературного процесу, прагне вразити й подивувати читача творами, побудованими на кросворді або у вигляді родинної хроніки, проте уникає при цьому бруталності, вульгаризації зображуваного» [78, с.147], а Т. Бикова аналізує еволюцію жанрових модифікацій у романах автора : «У романі Володимира Даниленка «Ніч із профілем жінки» спостерігаємо тяжіння автора до жанрових модифікацій, експериментування з формою, поєднання в межах одного тексту ознак елітарного й масового письма. Письменник вибудовує складну художню модель, у якій іронія, інтелектуалізм та містика виступають рівнозначними складниками поетики твору». [9, с. 235]. Ці розвідки уможливають розуміння авторського стилю письменника, проте комплексного дослідження його романістики поки що не здійснено.

Романи «Маски Діани Стогодюк» та «Клуб «Старий Пегас» Володимира Даниленка також неодноразово ставали об'єктом наукових студій, проте досліджувалися в різних аспектах. Л. Ромас звертає увагу на проблеми морального вибору та духовної трансформації персонажів. Вона дослідила ономастику роману «Клуб «Старий Пегас», власні назви як один із чинників творення художнього

образу, власну назву та топоніми, з'ясувавши тонкий підтекст та сенс у кожній назві [76]. Роман «Маски Діани Стогодюк» був розглянутий науковицею в аспекті дослідження нарцисичного розладу особистості головної героїні. Л. Ромас стверджує: «Володимир Даниленко трактує нарцисизм як демонічне явище, що не підлягає ні психотерапії, ні гуманізації, повертаючись до образу Жінки-Смерті, зображеної в романі-кросворді «Кохання в стилі бароко», де Юлія Маринчук змушує чоловіка розгадувати кросворд із загадкою його смерті. У романі «Маски Діани Стогодюк» світ постає у вічній боротьбі добра і зла, в якій Діана є представницею зла в подібні вишуканої скромної жінки, котра з чарівною посмішкою затягує в свої обійми чоловіків, перетворюючи їхнє життя на пекло» [78].

У статті М. Лаврусенко йдеться про те, що роман Володимира Даниленка «Клуб «Старий Пегас» показує життя митця в сучасній Україні – іронічно, навіть трошки боляче. Авторка розглядає, як у цьому творі висміюється «творча тусовка», де замість справжнього мистецтва часто панують показуха, кар'єризм і порожні розмови [62, с.161–170]. Дослідниця припускає, що через сатиру Даниленко говорить про кризу культури, втрату моральних орієнтирів і самотність митця, який намагається залишитися собою в суспільстві, де все підлаштовано під вигоду й зовнішній успіх [62].

Отже, попередні дослідження окреслили основні напрями інтерпретації, проте залишають простір для нового осмислення – зокрема, у контексті нарцисизму та його художніх модифікацій.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що феномен нарцисизму, як психологічний і культурний, стає визначальним для розуміння сучасної людини. У добу цифрової культури, соціальних мереж і культів самопрезентації тема самокоханості, ілюзорного «Я» і втрати автентичності набула особливого значення. Проза В. Даниленка є художнім осмисленням нарцисизму як соціальної

хвороби й трансформації особистості під впливом культури споживання, і в цьому аспекті малодосліджена.

Наукова новизна полягає у спробі цілісного аналізу мотивів нарцисизму й трансформації особистості в прозі В. Даниленка на матеріалі двох його романів. Практичне значення – результати дослідження можуть бути використані в курсах сучасної української літератури, психології мистецтва, культурологічних студій.

Мета дослідження – визначити специфіку літературного моделювання нарцисизму та внутрішніх змін людини у прозі Володимира Даниленка (на матеріалі двох текстів: «Клуб «Старий Пегас» та «Маски Діани Стогодюк»).

Для досягнення мети визначено виконання таких завдань:

- дослідити особливості жанрових модифікацій романів письменника;
- визначити літературно-психологічні аспекти зображення нарцисизму в романі «Клуб «Старий Пегас»;
- розкрити психологічні та естетичні параметри трансформації особистості в романі «Маски Діани Стогодюк»;
- порівняти способи інтерпретації теми «Я» і маски у двох текстах В. Даниленка;
- узагальнити використання художніх прийомів, що відображають еволюцію особистості в межах його поетики.

Об’єктом дослідження є два романи Володимира Даниленка «Клуб «Старий Пегас» і «Маски Діани Стогодюк».

Предмет дослідження – художні механізми втілення мотивів нарцисизму та трансформації особистості в цих текстах.

Методи дослідження. У роботі використано текстуальний аналіз, що дав змогу простежити семантику образів, наративні стратегії та символічні мотиви романів «Клуб «Старий Пегас» і «Маски Діани Стогодюк». Порівняльно-зіставний метод застосовано для визначення подібностей і відмінностей між ранніми та

зрілими моделями нарцисизму, а також для виявлення спільних художніх рис особистісної трансформації. Елементи психоаналітичного підходу використано з метою інтерпретації внутрішніх конфліктів персонажів, патернів нарцисичної поведінки та динаміки їхніх емоційних станів. Жанрово-стилістичний аналіз дав змогу встановити особливості жанрової природи романів і визначити провідні прийоми, за допомогою яких автор поєднує психологічний, химерний та постмодерний способи письма. Застосування цього комплексу методів забезпечило цілісне осмислення творів Володимира Даниленка та дало змогу системно окреслити специфіку художнього моделювання нарцисизму.

Апробація результатів дослідження. Найважливіші здобутки роботи викладено в усній доповіді на Всеукраїнській науково-практичній конференції «ОБРАЗНЕ СЛОВО ПРИДНІПРОВ'Я» із темою «Засоби та прийоми творення образу головної героїні в романі В. Даниленка «Маски Діани Стогодюк» та в публікації матеріалів Всеукраїнської наукової конференції «УКРАЇНСЬКІ СТУДІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ» із темою «Засоби та прийоми творення образу головної героїні в романі В. Даниленка «Маски Діани Стогодюк».

РОЗДІЛ I

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ РОМАНУ В СВІТОВІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Роман – це великий прозовий твір, який став головним жанром світової літератури, бо має властивість дуже по-різному представити читачеві життя: або в широкому суспільному масштабі, або через історію однієї людини. Його корені сягають ще античних оповідей і середньовічних лицарських історій, але теперішній тип роману утвердився в Новий час, коли прийшов на зміну героїчному епосу й почав зосереджуватися на особистості та повсякденному житті. Далі роман постійно змінювався – від реалізму до модернізму й постмодернізму – і кожна епоха по-своєму оновлювала його зміст, форму та тип героя. «По суті, романне слово завжди розвивалося на межі культур і мов» [1, с. 2]. Саме тому роман і досі залишається найбільш гнучким жанром, який може точно відображати дух свого часу. Отже, як зазначено вище, роман як жанр світової літератури має унікальну особливість – здатність безперервно змінюватися відповідно до історичних, соціокультурних і ментальних трансформацій людства.

1.1. Роман: етапи розвитку жанру

Жанр роману пройшов шлях від перших прозових оповідей античності до складних постмодерних конструкцій XXI століття. Унаслідок еволюції жанру змінювалися його теми, художні форми, функції, наративи та концепції героя. Саме ця відкритість до оновлення й визначила його провідну роль у літературному процесі. Ще в античний період виникають прозові оповіді з авантюрно-пригодницьким сюжетом, у центрі яких зазвичай були юні закохані, які долають численні перепони, переживають страждання та різноманітні випробування на шляху до свого щастя.

Важливо зазначити, що саме в середньовічну добу з'являється сама назва жанру. «Як жанровий термін це поняття вперше використав у XVI столітті англійський дослідник літератури Джордж Патенхем у праці «Мистецтво англійської поезії» (1589 р.)» [25, с.264]. Слово «роман» спершу не означало літературну форму – ним позначали твір, написаний не латинською, а «романсом», тобто однією з народних романських мов (французькою, провансальською, окситанською). Тож слово «roman» – це буквально «текст народною мовою». Поступово ця назва закріпилася за прозовими оповіданнями, насамперед лицарськими історіями, які відрізнялися від латиномовних хронік не тільки мовою, а й тематикою, сюжетністю та інтересом до особистої долі героя.

Уже на початку XI століття виник такий феномен як «лицарство» що дало величезний вплив на культуру, на зміну у житті народу, на виникнення нових цінностей, ідеалів краси, ремесел тощо. Закономірно, що такі зміни дали поштовх для великих трансформацій у літературному житті. Література швидко перетворює ці цінності на художні формули, і саме тут зароджується перша форма того, що пізніше почне носити назву «роман», а поки провідною ознакою лицарського роману стало те, що оповідь набуває «шляхетного» характеру, ведучи «боротьбу» із грубістю, вульгарною простотою. Ширина епічності поступилася глибині психологізму, а прагнення до змалювання внутрішнього світу героїв потребувало вдосконалення засобів відтворення цього світу: почав розроблятися портрет героїв, чимдалі більше індивідуалізувалося їхнє мовлення. Авторів лицарського роману цікавлять деталі побуту, які майже проігноровані в багатьох героїчних епосах» [58, с. 24].

Після розквіту лицарських романів XII–XIII століть жанр закономірно зникає разом і з самим лицарством. Для читача лицарські сюжети уже стали архаїчними, його почав цікавити побут, любовні теми, соціальні історії, психологія тощо. Пізнь середньовіччя характерно подарувало нам новелістичний роман, який виростає з

міської новели і переносить увагу на реальні людські характери, заглибившись у їхню поведінку у звичних, побутових та життєвих ситуаціях. Паралельно розвивається авантюрний роман, що успадкував динамічність середньовічних пригод, але позбавився надмірної фантастики, надаючи перевагу соціальній критиці та сатирі.

На зміну дуже гармонійному та гуманістичному світогляду Ренесансу приходить доба «роздвоєності» – Бароко. Трактуються цей термін як «дивний, химерний». Влучну думку про цю добу висловлено у науковій статті: «Бароко прийшло на зміну Відродженню, але не було його запереченням. Художня система бароко надзвичайна складна, їй властиві мінливість, поліфонічність, ускладнена форма. Література бароко характеризується поєднанням релігійних і світських мотивів, образів, тяжінням до різних, контрастів, складної метафоричності, алегоризму і емблематичності, прагненням вразити читача пишним, барвистим стилем, риторичним оздобленням твору» [3]. З одного боку епоха бароко стала добою активного розвитку природознавства і точних наук, а з другого – добою розквіту багатослів'я, великої релігійної війни, добою великих містиків та філософів – ідеалістів. «Людина бароко або втікає до усамітнення з Богом, або, навпаки, поринає у вир політичної боротьби, перепливає океани, шукаючи нових колоній...» [3]. Барокова проза активно використовує алегорію, символи, риторичні фігури та парадокси. Мета письменника епохи бароко була саме розбурхати, вразити душу читача.

Після емоційної надмірності бароко європейська література переходить до класицизму, який прагне впорядкувати хаос і відновити гармонію за рахунок логічної структури та підпорядкування художнього твору чітким правилам. О. Єрошкіна наводить характерні зміни цієї доби: «Такі поняття, як суспільство й особа, людина й природа, стихія й свідомість у класицизмі поляризуються й стають взаємовиключними» [48, с. 8]. Роман під впливом класицизму стає стриманішим у

стилі, тяжіє до ясності композиції, бачить за мету морально повчати та раціонально обґрунтувати усі вчинки героїв. Герой цієї доби несе розум, честь та у його пріоритеті виконати суспільний обов'язок, а його образ не має психічних відхилень від норми.

Модифікація жанру проявляється у прагненні до чіткої моральної ієрархії та строгого розмежування між добром і злом.

У добу Просвітництва роман починає стрімко наближатися до сучасного вигляду. Часи створили потребу у раціональному поясненні світу, потребу у науці а не у церковних наративах. Під впливом ідей про силу розуму, освіти та суспільного прогресу література звертається до реального світу й «земних» людей. Саме у XVIII столітті роман починає набирати сучасного вигляду: з'являються роман виховання, епістолярний роман і побутово-реалістичні оповіді. Герой проходить шлях формування та морального розвитку, його поведінка стає соціально вмотивованою, а сам роман набуває дидактичних функцій.

Романтизм стає реакцією на надмірну раціональність і дидактичність Просвітництва, тому роман одразу набуває емоційної, індивідуалістичної та експресивної форми. Герой романтизму – незвичайна особистість, часто самотній бунтівник або внутрішньо роздвоєний мрійник, який конфліктує зі світом і самим собою. Письменники вважали, що істина життя якраз прихована не у фактах, а у таємних знаках світу: реальний простір роману заповнюється натяками, снами, видіннями, загадковими образами. Форма роману не має чіткої структури, роман ліричний, сповнений символів і містичних мотивів; зростає інтерес до екзотики і надприродного.

У середині XIX століття роман переходить у фазу реалізму, який прагне не просто розповідати історії, а об'єктивно відтворювати суспільні процеси, соціальні структури та психологічні закономірності людської поведінки. У цей період жанр розширює свої межі й модифікується у напрямі великих епічних форм:

утверджуються соціально-побутовий, соціально-психологічний, родинно-побутовий та аналітичний різновиди роману. Герой реалізму – звичайна людина в «типових обставинах», чії вчинки пояснюються не долею чи містикою, а впливом соціального середовища, виховання та внутрішньої логіки характеру. Форма роману стає суворішою: з'являється лінійний час, детальний опис побуту, причинно-наслідкові зв'язки, розгорнута мотивація. «Особливістю реалістичної літератури ХХ століття є її відкритість. Реалізм ХХ століття, на відміну від реалізму ХІХ століття, не протистоїть іншим літературним напрямам, а взаємодіє з ними. Як правило, в найкращих творах нинішнього сторіччя співіснують і взаємопроникають елементи реалізму й модернізму, так що буває досить важко провести чіткі межі між ними» [54].

Більше століття вже минуло з того часу, як у мистецтві і, зокрема, в літературі виник модернізм і на початку ХХ століття він радикально змінює уявлення про роман – роман, який перестав розповідати і почав слухати свідомість. Замість зовнішнього сюжету й соціальної об'єктивності роман зосереджується на свідомості, пам'яті, асоціаціях та внутрішньому часові героя.

Психологічний аналіз поступово перетворюється на «потік свідомості» – форму, що дозволяє показати найдрібніші коливання думки та відчуття. У модерністському романі зовнішня дія відходить на другий план: сюжет розгортається не у світі подій, а у світі пам'яті та тонких психологічних імпульсів. Герой постає як потік свідомості, у якому змішуються реальність, спогади та асоціації, а структура стає фрагментарною та нелінійною.

Після модернізму приходить постмодернізм – доба гри, цитатності, іронії та гібридних форм. Роман починає змішувати стилі й жанри, порушувати правила, працювати з інтертекстом та культурними кодами, створюючи те розмаїття, у якому живе література другої половини ХХ – початку ХХІ століття

1.2. Особливості виникнення і розвитку жанру роману в українській літературі

Твори в українській літературі є віддзеркаленням історичних подій та змін упродовж багатьох століть. Разом із людством трансформується та «дорослішає» літературне слово, сміливішає письменник, відчувши простір для експериментів, він дозволяє собі виходити за межі усталених жанрових форм і моделювати нові типи художнього мислення. Така творча свобода «народжує» неймовірні модифікації романів та літературних героїв. Т. Бовсунівська зазначила цікаву деталь щодо циклічності розвитку жанру: «Якщо хоча б приблизно переглянути історію розвитку жанрів, то можна помітити, що повторення ніколи не зникало із числа формотворчих засад жанру, проте кожна доба мала власні уподобання щодо нього, по-своєму витлумачуючи діапазон та наповнення повторення» [11, с. 368]. Отже, український роман це не повторення минулого, а радше його художнє переосмислення.

«Саме неканонічний характер роману та його спроможність жваво реагувати на об'єктивну реальність, яка постійно змінюється, помітно ускладнюють вивчення історико-літературної специфіки цього епічного жанру. Думається, що осмислення жанрової природи роману на теоретичному рівні постає необхідним кроком на шляху вивчення художньої своєрідності будь-якого роману» [1, с. 2].

Дослідниця романістики Ніна Бернадська послідовно розробляє проблематику жанрової еволюції українського роману, структури великої епічної форми та закономірностей розвитку художньої прози від ХІХ до ХХІ століття. У своїй монографії «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» (2004) вона комплексно описує специфіку становлення роману в українській літературі, окреслюючи ключові структурні та функціональні параметри цього жанру. Значну увагу Н. Бернадська приділяє моделям сучасного роману, що простежується у її статті «Новітній український роман у вимірах жанру» (2022), де

дослідниця аналізує трансформації жанрових форм, поєднання традиційної оповідності з постмодерними й неомодерністськими наративними стратегіями. В її науковому доробку також присутні праці, присвячені питанням типології роману, інтелектуалізації прози, зміні ролі героя та переосмисленню фабульності. Крім теоретичних студій, Н. Бернадська є авторкою підручників і навчальних посібників з української літератури, у яких систематизує знання про розвиток роману та пропонує методологічні підходи до його вивчення. Таким чином, корпус праць дослідниці формує цілісне уявлення про українську романістику як про динамічну художню систему, що розвивається у взаємодії традиції та новітніх жанрових інновацій.

До появи українського роману література розвивалась через фольклор, давню барокову та релігійну прозу, а в XIX ст. – через повість, яка стала основою для переходу до великої епічної форми. Перші ознаки жанру дослідники помічають ще у «Повісті минулих літ» – у цьому літописному оповіданні з'являється особистість автора: «Він заявляє про себе оцінками певних подій, спробами коментувати їх, прямою характеристикою дійових осіб, індивідуальною манерою ведення оповіді» [84, с. 16]. Саме твори Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та Марка Вовчок створили художній і мовний фундамент, на якому наприкінці XIX ст. зміг з'явитися перший український роман. Так, прийнято вважати, що Григорій Квітка-Основ'яненко і Євген Гребінка справді написали перші твори романної форми, але ці твори були написані російською мовою і не мали повноцінних характеристик реалістичного роману, а радше наближені зразки до жанру.

Іван Франко одним із перших в українському літературознавстві розглянув роман з наукової точки зору. Він підкреслював, що сила роману полягає у правдоподібності, соціальній вкоріненості, багатоплановості та психологічній глибині, а розвиток жанру неможливий без осмислення реального народного життя.

Він розглядав роман як «найживильніший» жанр, що постійно змінюється і реагує на дух часу, – цю тезу згодом успадкували дослідники ХХ–ХХІ століть.

Роман як жанр прийшов в українську літературу значно пізніше, ніж у західноєвропейську, і формувався поступово, пройшовши кілька етапів. Хоч українська література ХІХ століття й представила кілька масштабних прозових творів, вони все ж не стали основою для появи сталої романної традиції. У наукових працях підкреслюється, що ці тексти існували радше як поодинокі винятки, які не утворили і не закріпили на той момент цілісного жанрового явища українського роману.

У науковій літературі існують дві основні позиції щодо питання «першого українського роману». Частина дослідників (О. Білецький, І. Франко, Є. Кирилюк, М. Наєнко, С. Павличко) вважає першим українським романом «Чорну раду» Пантелеймона Куліша (1857), наголошуючи, що це був перший великий прозовий твір українською мовою. Інша група літературознавців (І. Франко у пізніших працях, О. Грушевський, А. Погрібний, Л. та Р. Мніх, Н. Шумило) підкреслюють, що повноцінний реалістичний роман у сучасному значенні жанру з'являється лише у творчості Анатолія Свидницького.

Поява «Чорної ради» П. Куліша (1857) стала тим моментом, коли український роман уперше отримав повноцінну жанрову модель. П. Куліш звертається до вальтер-скоттівської традиції, але не копіює її, а переосмислює відповідно до українського історичного матеріалу та власних ідейних акцентів. Дослідники слушно зауважують, що «Куліш створив свою модифікацію вальтерскоттівського роману, яка порівняно з творами шотландського романтика відзначається більшою ідеологізацією та філософічністю і має не концентричний, а хронікальний тип сюжету» [91].

«Чорна рада» дала українській літературі необхідний жанровий поштовх – уперше показала, що українська мова здатна на велику прозову форму й масштабну

оповідь про минуле. Водночас роман залишилася у межах романтизму, не створивши ще тієї реалістичної платформи, яка стане основою подальшого розвитку жанру.

На основі цього реалістичного імпульсу формується творчість І. Нечуя-Левицького, який розширює потенціал українського роману. «Хмари» (1874) та «Понад Чорним морем» (1890) вводять у національний роман інтелектуально-ідеологічну проблематику, осмислюючи становлення української інтелігенції, конфлікти поколінь, внутрішній поділ громади та суспільні прагнення епохи.

Отже, Іван Нечуй-Левицький робить роман простором не лише соціальних реалій, а й суперечок та ідейних конфліктів, що зближує українську прозу з європейським романом.

Невід'ємним є поглиблення реалістичного методу та розвиток психологічної аналітики пов'язане із творчістю Панаса Мирного. Дослідники літератури вважають його внесок одним із основних. Роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1875–1879) вводить у літературу масштабний соціально-психологічний аналіз, у якому злочин постає як наслідок соціальної травми та внутрішнього зламу особистості, герой перестає бути носієм ідеї. «Повія» (1883–1884) демонструє натуралістичні механізми роману, досліджуючи руйнівний вплив середовища на жіночу долю. Панас Мирний змістив центр роману з опису середовища на вивчення людської природи, формуючи психологічний тип українського реалізму.

Цю лінію аналітичності продовжив І. Франко, який упровадив у роман урбаністичні теми та соціально-економічні конфлікти «Борислав сміється» (1881) змінює уявлення про український роман, вводячи в нього новий простір – промислове місто, де діють зовсім інші закони, ніж у традиційній селянській прозі. Якщо Панас Мирний моделював внутрішню драму села, то І. Франко модифікує жанр, переводячи його у сферу індустріальної соціальної боротьби і створюючи

тип роману, який вперше зближує українську прозу з європейськими зразками міського соціального роману.

На межі реалізму і модернізму постає творчість О. Кобилянської, яка кардинально змінює психологічність українського роману. «Земля» (1901) і «Апостол черні» (1906) принесли у літературу психологічну трагедію, з'являється увага до естетики внутрішнього світу, увага до тих шарів психіки, які працюють поза свідомістю, до імпульсів, бажань і тонких настроїв. Людина більше не продукт середовища і вперше жінка – суб'єкт повноправний, характерний і вільний: «Вперше в модерній українській літературі у такий спосіб підривався романтизований культ народности, згідно з яким природною функцією жінки є родина, а буття нації залежить від «щасливого подружжя» і вірності «матірній мові». Жіноча емансипація, поставивши на перший план питання індивідуального вибору, підважувала не лише основи сімейного життя і суспільні структури, але й традиційний погляд на етнонаціональну ідентичність. Фемінізм ставав оболонкою модерної національної ідеології у творах Кобилянської» [31, с. 14].

Психологічну й етичну напругу, започатковану О Кобилянською, розвиває В. Винниченко, котрий модернізує український роман, переводячи його від зовнішніх соціальних обставин до внутрішніх переживань і драм людини. Дослідження підкреслюють складний і суперечливий характер середовища, з яким працює письменник: «інтелігенція, особливо революційна, з усім тогочасним комплексом мистецьких, моральних, національних та суспільних проблем і їх суперечностей» [68, с.13]. Центральною для цього етапу стає ідея особистісної автономії, бо, як відзначає текст, «письменник уділяв свободу індивідуальності, формуванню української інтелігенції» [68, с.13]. Саме в цей час він створює модерну модель героя, який перебуває в постійному внутрішньому конфлікті та відчуває сексуальну, моральну й інтелектуальну роздвоєність, перетворюючи роман на своєрідну лабораторію етичних експериментів. Недарма у дослідженні

наголошено, що Винниченко вперше «успішно розбудовує мистецтво лабораторію психологічного аналізу» [68, с.13]. У 1920–1930-х роках письменник переходить до утопічних, антиутопічних та філософських моделей роману, що знаменує кардинальну жанрову трансформацію. У прозі автора жанр стає каталізатором для етичних, філософських та психологічних пошуків, герой там опиняється на межі між індивідуальною свободою та соціальними обмеженнями, а сюжет не керується зовнішньою логікою, а рухається свідомістю, конфліктами світогляду, суперечностям «я». Такі зрушення відбувалися не ізольовано, а в атмосфері активного інтелектуального життя, у якому діяли С. Єфремов, М. Грушевський, Леся Українка, середовища модерністів Буковини й Галичини. Усі вони формували високі вимоги до роману – він обов’язково мав бути аналітичним, психологічно важким, духовно складним і звертатися до сучасності.

Саме на цьому тлі український роман початку ХХ століття входить у модерністську фазу, де відбувається принциповий злам у розумінні героя, часу, простору та самої сутності оповіді. Людина перестає бути лише частиною соціальної структури – вона постає як індивідуальність, внутрішньо суперечлива, саморефлексивна, вона ставить під сумнів набуті раніше колективні наративи. Герой модерністського роману переживає світ не як послідовність подій, а як низку криз, афектів, напружень, у яких формується його «я». Така зміна оптики неминуче змінює і форму роману: лінійний сюжет поступається місцем фрагментарності, внутрішньому монологу, асоціативності, складній грі часу та пам’яті.

Психологізація жанру робить роман інструментом мислення, а не лише способом відтворення життя. Він вступає в діалог з філософією, психологією, соціологією, перетворюється на простір, де можна досліджувати свободу, відповідальність, тілесність, природу бажання, моральну амбівалентність. Письменники модерної доби – від О. Кобилянської до В. Винниченка – дедалі активніше користуються символами, архетипами, міфологічними структурами,

оскільки реалістичні засоби більше не здатні повністю охопити складність внутрішнього досвіду персонажа.

Унаслідок цього український роман виявляється жанром, що має багато можливих моделей – історико-романтичну, соціально-побутову, соціально-психологічну, урбаністичну, психологічно-естетистську, інтелектуально-філософську. Усі ці модифікації складаються в єдину систему, яка відображає поступ національного самопізнання. Від прагнення окреслити минуле до спроби досягнути внутрішню драму сучасної людини – саме так український роман входить у європейський модерний контекст і формує власну жанрову традицію, де головним стає не опис, а розуміння.

Український роман 1920–1930-х років постає як один із найдинамічніших етапів цілого літературного процесу, саме тоді жанр виходить за межі усталених та звичних моделей і пропонує небачену жанрову сміливість. На зміну лінійному, хронологічному та реалістичному письму приходить роман, що прагне не лише оповідати, а мислити; не тільки змальовувати події, а занурюватися у найтонші рухи свідомості. Саме тому в цей період з'являються твори, які стають не просто літературними явищами, а інтелектуальними потрясіннями.

Отже, на літературній арені з'являється інтелектуальний роман. У ньому залишаються риси філософського жанру, але «..в інтелектуальному романі ХХ ст. виявляється чимало нововведень, які не були відомі філософському роману попередніх епох: надто довгі теоретичні висловлювання; «багатозначність» («діалогічність») філософської ідеї; новий тип героя-інтелектуала; посилена умовність; домінування авторського суб'єктивного начала; «відкритий фінал» тощо» [61, с.275] Одним із ключових романів є «Вальдшнепи» М. Хвильового – текст, який навіть у своїй незавершеності спричинив революцію жанру: «можна констатувати, навіть на основі незавершеного тексту, що «Вальдшнепи» за жанровою природою – твір, який поєднує в собі традиційні особливості роману з

новаторсько-експериментальним пошуком. Він цілком вписувався в загальносвітові тенденції становлення й розвитку інтелектуального, філософського, політичного тощо роману 1920-1930-х» [17, с.38]. Роман порушує класичну фабулу: замість дії – внутрішні монологи, замість розвитку сюжету – психологічне напруження, а замість однозначних характеристик автор заглиблює читача у неоднозначність та сумнів. Найважливішою композиційною інновацією «Вальдшнепів» є те, що герой не просто переживає конфлікт, а мислить його. Провідна ідея – духовна Європа протистоїть провінційній свідомості – втілена через складні діалоги, де кожне слово несе філософський підтекст. Образ Дари – один із найсміливіших у тогочасній літературі: започаткований архетип Ольгою Кобилянською – жінка, яка має повноцінну інтелектуальну позицію і власну модель свободи. Це викликало суспільний скандал. Роман звинувачували у надмірній «європеїзації» і навіть «ідейній небезпечності». Але саме ця небезпека і стала новаторством: М. Хвильовий запропонував роман-ідею, роман-дискусію, роман-інтелектуальний вибух.

«Різноманітні підходи до трактування роману «Місто» найповніше висвітлені у розвідках Юрія Шереха, Володимира Мельника, Максима Тарнавського, Соломії Павличко, Валерія Шевчука. Дослідники по-різному визначають жанрову природу цього твору: його називають «інтелектуальним романом», «інтелектуально-філософським романом», «проблемним романом», «психологічним романом», «урбаністичним романом» [15, с. 61]. Отже, така різноплановість номінацій свідчить про жанрову складність і модерну природу твору.

Наступний грандіозний твір – роман «Місто» В. Підмогильного – ще одне фундаментальне явище, що змінює траєкторію жанру. Учена Наталя Городнюк надає таку характеристику твору: «Роман Валер'яна Підмогильного «Місто» належить до такого типу інтелектуального роману, який у кінці ХХ ст. дістав назву «роману культури» або «прози культури». Твір постає як текст-палімпсест, де зримі

і приховані цитати, алюзії та ремінісценції створюють «ефект усеспросвічування» [30, с. 76].

Найважливіший прийом В. Підмогильного – аналітичний психологізм, який не виправдовує героя і не романтизує його падіння. Степан робить холодні, інколи жорсткі кроки, і роман не приховує цього. Саме тут вперше з'являється повноцінний урбаністичний конфлікт – місто як сила, що випробовує моральну структуру особистості.

В. Домонтович (В. Петров) у другій половині 1920-х – на початку 1930-х років пропонує радикально інший напрям розвитку українського модерністського роману. «Доктор Серафікус» (1929) – роман-парадокс, роман-гра, де сюжет існує лише як оболонка для інтелектуальної іронії. Роман викликав дуже полярні почуття у сучасників, хтось звинувачував його тексти у «холодності» а хтось у черезмірній «інтелектуальності», але саме це і зробило його твори новаторськими Домонтович, відступаючи від канонічних засобів художнього оформлення, свідомо робить ставку на неоднозначність та ірреальність, формуючи новий тип героя. У його прозі зникають звичні опозиції «погане – добре», «позитивний – негативний персонаж», «реальне – нереальне». Саме ця розмитість меж і приваблює читача, надаючи роману відчуття новизни та особливої цікавості. Цей роман подарував нам перший повноцінний тип «героя-філософа» в українській літературі.

Гео Шкурупій у ті ж роки – 1920-ті – початок 1930-х – вносить у роман іншу форму сміливості – технічну. «Продовження авангардних експериментів, що у творчості митця брали початок із поезії часів кверо-, панфутуризму на «Новій генерації», будуть у великій прозі.

Окремий напрям розвиває Юрій Яновський у романі «Вершники». Твір збудований як цикл новел-епізодів, що створюють єдину героїчну й водночас трагічну структуру. Новаторством є поєднання міфологічної символіки з реаліями громадянської війни. «Вершники» показують українську історію не документально,

а міфопоетично: брат проти брата, рід проти роду – міф про розпад спільноти: «Роман побудований як сукупність окремих новел. В українській і світовій літературі будова великого прозового твору шляхом поєднання кількох частин зустрічалася, але була не надто розповсюдженою. Тож Юрій Яновських розробляє і розвиває цю техніку, розширюючи жанр «роману в новелах» [74]. Роман є авторським експериментом: «У своєму творі Яновський поєднав ознаки жанрів народної думи, героїчної поеми, новелістичного роману» [74]. Роман викликав суперечку: частина офіційної критики звинувачувала Яновського в «героїзації» і «поетичному ухилянні від класової ясності», але читачі сприймали його як картину трагедії покоління. «Міфологізація» історії стала новим словом у романній формі.

Попри те, що розстріляне відродження та масові репресії 1930-х років фактично знищили ціле покоління українських модерністів, сама традиція жанру роману не припинила свого розвитку. Вона просто вимушено перемістилася: частина письменників емігрувала (Європа, США, Канада), частина писала в таборах, у «внутрішній еміграції», хтось творив у підцензурних формах, маскуючи інтелектуальні й філософські сенси. Тепер роман починає розвиватися у двох паралельних світах: офіційному радянському, де художня свобода була майже повністю паралізована, і неофіційному – еміграційному, де письменники могли дозволити собі ті експерименти, які на батьківщині були заборонені: «Як і письменників європейського Ренесансу, представників українського «Розстріляного Відродження» цікавив внутрішній світ особистості, гармонійна єдність духовного та матеріального, проблема сенсу життя сучасної людини; антропоцентризм став невід'ємною частиною світогляду багатьох митців 20-х років. Це засвідчують філософсько-психологічні твори П. Тичини, Є. Плужника, В. Підмогильного, М. Куліша, Т. Осьмачки» [71, с.3]. Саме тому наступний етап української романістики – це смілива, часто трагічна спроба зберегти тяглість літературної інтелектуальної традиції.

Одним із центральних творців еміграційного роману стає Улас Самчук. Його роман «Марія», написаний ще до еміграції, але здобутий світової ваги саме там, стає першою великою епічною спробою осмислити Голодомор. «Дослідники роману У. Самчука «Марія» постійно акцентують два виміри – космічний та історичний – у його художній картині світу. Це поєднання створює особливу художню конфігурацію: автор феноменалізує образ ХХ століття – час історичного перелому, в ході якого гине Україна як явище космічного порядку» [15, с.25] «Роман Уласа Самчука «Марія» вважається першим твором, у якому автор сміливо представив страшні картини голодомору. Відверто за допомогою художнього слова автор говорить про руйнацію українців, що було спричинено певними історичними обставинами» [70, с.103]. Композиція твору побудована на контрасті між природною гармонією селянського життя та катастрофою, що його знищує. У. Самчук повертає роману епічність П. Куліша але вже не про романтику, а про травму, що стоїть над історичними подіями. Реакція суспільства в еміграції була потужною: «Марію» називали «книгою болю нації», а в СРСР про неї не можна було говорити до кінця 1980-х. Так формується модифікація травматичного епічного роману – форми, що розповідає не про минуле, а про незагойну національну рану.

Зовсім інший вектор представляє І. Багрянний: його романи «Тигролови» (1944) та «Сад Гетсиманський» (1950) стають вибухом еміграційної літератури. «Романи Івана Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» – видатне явище української еміграційної прози ХХ ст. Ці твори, як і їхній автор, тривалий час перебували в центрі уваги як літературознавців, так і читачів» [72, с.22]. «Тигролови» – це авантюрний роман, побудований за моделлю пригодницького сюжету. І. Багрянний створює модифікацію каторжанського психологічного роману – жорсткого, але надзвичайно людяного, де герой проходить випробування не лише тілом, а й совістю. Реакція читачів була надзвичайною: у таборах ГУЛАГу роман

передавали пошепки, а в Європі його порівнювали з Кестлером і Орвелом. Це була література, яка повернула українському роману голос.

У цей же час у післявоєнній еміграції 1945–1965 років, у діаспорі виникає зовсім інший тип письма – інтелектуальний, есеїстичний, структурно складний роман, який розвивають Ю. Шевельов, В. Домонтович (у другій хвилі), М. Костюк та інші. Їхня проза рухається у бік філософічності, іронічної дистанції та культурологічного аналізу. «Більшість митців-емігрантів була свідками трагічних історичних подій в Україні: програні національно-визвольні змагання 1917–1919 років, насильницька індустріалізація та колективізація, масові арешти, штучний голодомор 1932–1933, непомірні втрати українства в часи Другої світової війни. Вони хотіли зафіксувати побачене й пережите, а також розповісти світові про більшовицькі злочини. Таке завдання міг виконати насамперед роман. Цей синтетичний жанр дав можливість глибоко усвідомити власну ідентичність, історію та культуру в умовах еміграції.

У радянській Україні настає час «відлиги», що приніс поодинокі прориви, зокрема, «Собор» О. Гончара, який, попри тиск соціалістичного реалізму, вводив у роман психологічну напругу, моральний вибір, прихований символізм. Дослідники і критики глибоко аналізували твір, з'ясовуючи його глибокий символізм і захоплювалися його впливом на суспільство та історію: «Цей етапний роман став у боротьбі з деспотією тією разючою, невідпорною зброєю, яка не просто привела до поразки гнилого режиму, а й вивела український народ на дорогу національного відродження. «Собор» виконав роль не стільки інструменту розвалу, скільки єднання, соборності сил українства для творення нового, демократичного устрою життя» [13]. Так, роман «Собор» (1968) О. Гончара став не просто літературною подією – він своєю появою спровокував політичний скандал. Звісно ж радянська критика намагалася його заборонити за «ідеологічну шкідливість», але читачі сприймали його як текст спротиву щодо варварського ставлення. Саме навколо

«Собору» сформувалося дисидентське протистояння, що показує, як роман у радянській Україні існував у режимі подвійного коду: офіційного та підпільного.

Паралельно в 1960–1980-х роках формується нове явище – дисидентський роман. Є. Сверстюк, І. Дзюба, В. Стус, В. Шовкошитний, М. Осадчий створюють тексти, у яких література стає формою відкритого спротиву. Найпомітніші твори цього напрямку – «Собор у ристованні» Євгена Сверстюка (1970), «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Івана Дзюби (1965), «Терен на шляху» Миколи Осадчого (1968), «Право жити» Володимира Шовкошитного (1987).

У цих романах з'являється нова модифікація жанру з умовною назвою: роман-свідчення та роман-моральний протест. Герой тут – не авантюрний шукач і не романтичний мрійник, а людина, яку життя поставило перед випробуванням совісті. Він живе у постійному тиску системи, але зберігає внутрішню свободу і говорить правду тоді, коли всі мовчать. Саме його моральна позиція рухає сюжет.

Композиція цих романів теж змінюється: вони стають фрагментарними, есеїстичними, побудованими на особистому досвіді, де важливі не події, а переживання, листи, роздуми, внутрішні монологи. Це робить дисидентський роман унікальною формою літератури спротиву.

1970–1980-ті приносять ще одну хвилю експериментів: О. Бердник пише містичні, утопічні романи, які хоч і цензурувалися, але створювали модифікацію українського роману-міфу у радянській сфері. «...в 50-60-ті роки жанр космічної фантастики був актуальний як ніколи раніше, і Олесь Бердник творив у ньому найпослідовніше і найпостійніше в українській літературі» [87]. Це був прорив фантастики та метафізики, хоч і неможливий у прозі «соцреалістичного стандарту».

На рубежі 1980–1990 розпочинається процес, що зробить революцію у всій українській літературі – поверненню заборонених імен. Сміливі романи В. Підмогильного, В. Домонтовича, Ю. Яновського, М. Хвильового, І. Багряного вперше стають доступними широкому колу читачів. Їх наївно називали «новою

літературою», хоча насправді це було поверненням знищеної культурної спадщини. Роман отримує шанс на відновлення – і саме з цього моменту починається українська романістика незалежної України.

Перехід у 1990-ті був не менш вибуховим, ніж 1920-ті. «Уже не тяжіють над нею обов'язкові для виконання настанови і вказівки партійних з'їздів чи письменницьких пленумів, які розробляли стратегію літературно-культурного поступу, спрямовуючи його у відповідне ідейно-тематичне русло. Література повертається на перевірені цивілізованим світом стежки нормального інтелектуально й емоційно суверенного розвитку» [89] Роман приходить у світ, де зникають старі структури – і це знову створює простір абсолютної свободи. Постмодернізм, іронія, гібридність, поєднання реального й умовного, фрагментарного та міфологічного – усе це – нова форма. Дослідники помітили цікаву тенденцію: «Роман доби постмодернізму народжений у лоні індивідуально-авторського типу художнього мислення, де письменник навряд чи орієнтується на певний канон, а радше «доактуалізує» власний твір за рахунок уже відомих романних форм і модифікацій» [84, с.16]. Тут герой ламається вдруجه: він тепер потрапляє у світ, де справжнє і штучне змішалися так, що він вже не може відрізнити одне від одного.

Роман доби незалежності розвивається вже в іншій реальності – без цензурних «ножиць», але з тягарем розірваної традиції й відкладених травм. Письменники 1990–2000-х отримують свободу одночасно з відчуттям порожнечі, в якій треба заново пояснювати, хто така людина й що таке Україна після імперського досвіду. Тому тема ідентичності вже не є центральною, а насамперед цікавить сама форма роману: вона стає лабораторією, де автори пробують, що робити з уламками історії, пам'яті та мови. Одними з перших цю роботу беруть на себе Ю. Андрухович, О. Забужко, Т. Прохасько, С. Жадан, Є. Пашковський – і кожен із них по-своєму модифікує роман. Сам Юрій Андрухович у своєму інтерв'ю

підтвердив засади на яких з'являються модифікації жанру: «Десь наприкінці 80-х років почалися ті процеси, коли в суспільстві з'являлося все більше і більше свободи, зокрема свободи творчої, естетичної» [98].

У «Перверзії» (1996) того ж Ю. Андруховича роман ще радикальніше відходить від класичної форми: це текст-лабіринт, де змішуються щоденник, проза, драма, фрагменти листів та уривки виступів. Роман фактично грає з мотивом зникнення – і буквально (герой безвісти щезає), і символічно (людина розчиняється в культурі, іронії і тексті). «У творах Ю. Андрухович за допомогою гри з міфами, ідеями й ідеалами створює свій, абсолютно новий тип персонажа. Персонажі роману «Перверзія» живуть у світі, просякнутому культурними реаліями, несправжніми цінностями, над якими іронізує автор. І справді, світ його персонажів – це суцільна комбінація непоєднуваного, абсурдного, потворного, що призводить до відчуття трагізму» [102, с. 85]. Критика, яка виховувалась все-таки на реалістичному романі, спершу сприймала «Перверзію» як «розвагу для вузького кола», але з часом стало очевидно, що це один із ключових текстів, де український роман остаточно входить у постмодерний стан: форма стає грою, а герой – маскою, що змінюється й ніколи не оголює «справжнє обличчя».

Зовсім інакше, але не менш майстерно працює з романом О. Забужко у «Польових дослідженнях з українського сексу». Формально це не класичний роман, а радше монолог-сповідь, проте саме в цій формі криється нова жанрова модифікація – роман як потік жіночої свідомості, що аналізує власну травму, історію, тіло та мову. Текст не побудований на зовнішніх подіях, він базується на саморефлексії та до осмислення колоніальної історії.

Роман Т. Прохаська «НепрОсті» (2002) працює з іншою модифікацією – повільного, міфопоетичного, «густого» письма. Критика сприйняла його як зразок «карпатського магічного реалізму», інші – як відмову від постмодерної іронії на користь «повільного буття» в тексті. Герої «НепрОстих» наче випадають з великої

історії, але саме цим демонструють іншу модель існування – поза метушнею, у глибині.

Сергій Жадан у романах «Депеш Мод» (2004) та «Ворошиловград» (2010) зовсім по-іншому від Т. Прохаська формує героя й простір. У «Депеш Мод» герой – молодий хлопець, який блукає пострадянським містом, де немає ні великих сенсів, ні чітких орієнтирів. Критика побачила в цих романах синтез репортажу, лірики, анекдоту, міфу – і це якраз ще одна модифікація жанру, коли роман стає гнучким контейнером для різних дискурсів.

Є. Пашковський у романах «Вовча зоря» (1997) та «Щоденний жезл» (1998), створює зовсім інший, навіть важкий тип тексту – густий, перевантажений мовою, безсюжетний, не такий, як звикли його бачити «Творчість Є. Пашковського ... можна сприйняти як результат спонтанного духовного прориву, де вражає не інтенсивність викладеного змісту, а простір пошуку, який невпинно розширюється вібруючою свідомістю творця» [60]. Герой перетворюється на свідомість, що не може знайти вихід із власного мовлення. Критики сперечалися: одні бачили в цьому крайній ступінь модерністської заглибленості, інші – мовний експеримент на межі читабельності. В. Даниленко вважає, що «стиль письменника зумовлений способом життя. Густа, нервова, позасюжетна проза Пашковського є проекцією позбавленої зовнішньої логіки існування» [60]. Але важливо, що Є. Пашковський довів роман до стану «чистої свідомості», де форма і зміст зливаються у потік, – і це теж вплинуло на подальші спроби працювати з психікою героя в прозі початку ХХІ століття.

Для всіх цих творів спільним є те, що роман більше не претендує на роль «дзеркала дійсності» в старому сенсі. Він розбирає людину на частини – тілесні, мовні, історичні та культурні.

На рубежі 2000-х український роман входить у нову фазу – фазу гібридності, у якій зникає вузька межа між «високим» і «популярним», між психологією і грою,

між документом і вигадкою. Після перших буремних хвиль постмодерну 1990-х література починає шукати інші опори – внутрішню драматургію людини, кризу ідентичності, психологічний розпад, механізми саморуйнації і самоконструювання. Це саме той період, коли роман стає лабораторією психіки: він аналізує людину, яка втратила стабільну історію й тепер змушена вигадувати себе заново. У цьому середовищі з'являється кілька ключових творів, що формують наступні модифікації жанру і прямо впливають на поетику, в якій пізніше працює В. Даниленко.

Одним із найвпливовіших романів початку 2000-х стає «Московіада» (1992) Ю. Андруховича – текст, у якому герой переживає травматичний досвід імперського центру як хаотичний маскарад. «Московіада» – це роман-меніппея з сюжетом, який розгортається за мономіфологічною схемою» [11, с. 28]. Композиція роману побудована як один довгий день, що перетворюється на сюрреалістичну подорож темними коридорами імперії. Постмодерний сміх тут уже не звільняє, а розкодовує: за абсурдом виглядає страх, за карнавалом – безпорадність. Критики зазначали, що «Московіада» – це роман розщеплення ідентичності, роман, де герой одночасно хоче належати до Європи й не може позбутися імперських тіней у собі. Це перший крок до модифікації роману внутрішньої колоніальної травми, у якому персонаж – не переможець, а людина, що живе з примарою чужої історії.

У 2009 році з'являється «Музей покинутих секретів» О. Забужко – роман-гігант, що радикально оновив уявлення про можливості української прози. Критики не випадково зазначали, що «Музей покинутих секретів» – «така собі детективно деконструйована родинна сага» [60]. Текст вибудований із кількох історичних шарів – УПА, радянського підпілля та постмайданної України – але головною інновацією стає саме «розпакування» колективних і приватних травм: «Це масштабне художнє полотно, в якому упродовж багатьох десятиліть на прикладі трьох поколінь простежуються основні етапи історії України, в тому числі й ті, які широким загальом ще до кінця не осмислені» [64, с. 39].

Роман С. Жадана «Ворошиловград» стає ключовим у розвитку урбаністично-провінційної моделі героя. Це історія про повернення в рідне містечко – але внутрішня драматургія твору побудована не на конфлікті з зовнішнім світом, а на поверненні героя до самого себе, до забутих частин власної ідентичності. У «Ворошиловграді» Сергія Жадана простір перетворюється на окремих вимір становлення особистості: місто постає «перехідним, містом-привидом, де переплітається минуле й теперішнє» [67], і саме ця межовість запускає внутрішню мандрівку героя.

Іншу лінію розвиває Євген Пашковський, чия проза 1990–2000-х років стає одним із найрадикальніших експериментів над мовою в українській літературі. Роман «Вовча зоря» (1991) демонструє модель письма, у якій традиційна фабула руйнується і трансформується в безперервний психічний процес: довгі, уривчасті, нервові монологи вибудовують простір свідомості героя, що «не витримує реальності й тікає у мовлення». За жанровою специфікою «Вовча зоря» – це роман у новелах. Він складається з двадцяти однієї новели. Взагалі у творах автора формується окрема модифікація жанру – психопоетичний роман, де мова замінює сюжет, а головною подією стає внутрішній злам суб'єкта.

На початку 2010-х в українській прозі з'являється інший важливий напрям – жанрова гібридність і документальна чутливість. Володимир Лис у романі «Століття Якова» (2010) пропонує зовсім іншу модель наративу: історію людини-епохи, але розказану крізь інтимну сповідь старого чоловіка. Дослідниця Віра Агєєва визначає жанр роману так: «Володимир Лис не побоявся звернутися до ніби немодного сьогодні жанру родинної саги, більш того, написав роман майже реалістичний – психологічно дуже переконливий» [65]. Текст поєднує історичну ретроспекцію, щоденникову інтонацію та психологічну достовірність, утворюючи жанрову модифікацію роману-пам'яті. Завдяки цьому роман сприймали як чесну

розповідь про ХХ століття, де індивідуальна біографія віддзеркалює масштаб колективного досвіду.

Паралельно розвивається феномен жанрової гри в масовій літературі: детективи, трилери, психологічні драми та містичні історії Ірен Роздобудько психологічна драма «Гудзик» (2005), роман-алюзія «Зів'ялі квіти викидають» Роман Ірен Роздобудько «Гудзик» цікавий тим, що він поєднує доступність масової прози із глибиною психологічного роману. Формально його відносять до «психологічної драми» але за своєю будовою текст є набагато гібриднішим: він поєднує любовну історію, моральний вибір, елементи символічного детективу й фрагменти екзистенційної сповіді. Така багатошаровість дозволяє трактувати роман не просто як мелодраму, а як історію про те, як один маленький предмет – гудзик – стає точкою збирання травм, спогадів і рішень, що визначають людське життя. Не менш знаковими для сучасної української масової прози стали твори Макса Кідрука («Бот», 2012) та Тані Антипович («Химерник», 2019), які збагатили жанрову палітру новітнього роману. Їхні тексти, попри зовнішню доступність та орієнтацію на широке коло читачів, повертають у літературу добре вибудовану фабулу, інтригу та високу емоційну динаміку.

Усі ці лінії – психопоетична, документально-пам'ятна та масово-психологічна – формують спільний літературний простір, у якому виникає новий тип героя, важливий і для Володимира Даниленка: герой-маска, герой-роль, герой-спостерігач, що шукає себе через конструювання нового «я». Герой українського роману 2000–2010-х років уже не є цілісною постаттю: він складається з уламків історії, травматичного досвіду дитинства, фрагментів соціальної пам'яті, конфліктів тіла й свідомості. Роман стає простором самоконструювання, де особистість не дана, а формується – болісно, суперечливо, нерівно.

Саме в такому інтелектуальному й естетичному полі починає працювати Володимир Даниленко. Його прозовий доробок «... яскраво презентує творчість

«нової хвилі», оскільки розташовується «поміж полюсами елітарного і масового письма» [119, с. 325]. «...жанрові новації В. Даниленка залишаються не осмисленими в сучасному українському літературознавстві. Його проза розглядається в рецензіях і статтях І. Бабич, П. Білоуса, М. Бурдастих, В. Габора, А. Гарасима, І. Долженкової, О. Дубовик, Л. Ромас, Н. Зборовської, Н. Козачук, Я. Поліщука, Ю. Сороки, В. Терлецького, В. Шнайдера та ін. Окремі твори прозаїка проаналізовано в наукових дослідженнях, присвячених літературному процесу останніх десятиліть: «Жанрово-стильові модифікації української новели 80–90-х років ХХ століття» Н. Мельник (1999), «Поетика сучасної української прози: особливості «нової хвилі» Т. Шевченко (2002), «Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна)» О. Федосій (2011)» [119, с. 325-326]. Дослідниця Леся Висоцька дослідила мотив страху в оповіданнях Володимира Даниленка, підкресливши, що письменник не лише майстерно вибудовує психологічні конфлікти, а й тонко орієнтується у механізмах людської психіки – від несвідомих імпульсів до складних форм витіснення й компенсації, що робить його коротку прозу глибоко психоаналітичною» [21], у його прозі маска стає не тимчасовим психологічним захистом, а способом існування, а тому дослідники говорять про «акторську природу» його героя. Саме ця театралізованість, на думку Н. Костенко, поєднується з глибокою екзистенційною напругою – герої Даниленка існують між величчю і втратою, між егоцентричною демонстративністю і болісною внутрішньою порожнечою. Л. Ромас наголошує, що роман «Маски Діани Стогодюк» (2021) вибудований як психологічний роман-діагноз, у якому В. Даниленко поєднує елементи психоаналітичної прози та модерної новелістичної фрагментації. Дослідниця підкреслює, що жанрова структура твору тримається на розкритті нарцисичної особистості через систему масок, рольових ідентичностей та внутрішніх деформацій, що робить роман зразком сучасної психопатологічної

прози [78].

Особливу увагу науковців привертає психологічна природа конфлікту в його романах. Персонажі В. Даниленка перебувають у стані тривалої кризи ідентичності, коли рольова поведінка стає єдиним способом втримати себе від розпаду. Дослідники підкреслюють, що В. Даниленко змальовує сучасний тип нарцисизму – не поверховий, а травмований, невпевнений, який ховає свою вразливість за потужною самоствореною маскою.

Стиль письменника також активно аналізується критиками. Його характеризують як мозаїчний, фрагментарний, з різкими змінами ритму, поєднанням ліричності та іронії, що наближує прозу до кінематографічного мислення.

Узагальнюючи, критики бачать у творчості В. Даниленка один із найцікавіших проявів модерного українського психологічного письма. Він продовжує тенденцію до фрагментарності, внутрішньої аналітики та жанрового змішування, але пропонує власний вектор – аналіз нарцисизму, театральності, рольової поведінки, внутрішнього пустоцвіття та болісного бажання героя знайти автентичність. Його тексти формують образ людини сучасності як істоти, що існує на межі між сценою й тишею, між вигаданим і справжнім, між ілюзією й саморуйнуванням. Саме тому В. Даниленко стає автором, який не просто відтворює психологічні процеси, а створює цілісну модель людини нового часу – людини, що більше не живе, а виконує, не відчуває, а імітує, не є, а стає тим, кого хоче побачити світ.

Таким чином, розвиток українського роману XX–XXI століть демонструє чітку еволюцію від соціально зумовленої поведінки до глибокої психологізації, від цілісної особистості до внутрішньо роздвоєної, а згодом – до множинної ідентичності, залежної від зовнішнього погляду.

1.3. Нарцисизм у структурі українського роману XX–XXI століття

Проблема нарцисизму сьогодні виходить далеко за межі психології. Це не просто особистісна риса чи форма егоцентризму – це спосіб мислення, який став ознакою часу. Людина сучасності дедалі частіше шукає не стільки істину, скільки відображення себе в інших. У літературознавстві нарцисизм розглядають як прояв прагнення до самопізнання, але водночас – як пастку, у яку потрапляє людина, що хворобливо зосереджена на власному «я». Саме тому ця тема тісно пов'язана з кризою ідентичності, розмитістю меж між реальністю та уявою, між внутрішнім світом і соціальними. Саме через таку оптику письменники показують, як герой втрачає відчуття гармонії, шукаючи підтвердження власної значущості у зовнішньому світі.

Він систематично і активно привертая увагу психологів, психоаналітиків, культурологів та літературознавців. Ідеї, пов'язані з нарцисизмом, розвивали у своїх дослідженнях З. Фройд, К. Юнг, Е. Фромм, Г. Кохут, О. Кернберг, (представники соціальної психології та сучасні теоретики особистості) ці автори намагалися витлумачити та зрозуміти характер і поведінку носія нарцисичних ознак.

Отже, у середньовічній філософії та християнській теології центральне місце поки що займала гординя, яка в багатьох своїх проявах перегукується з нарцисизмом. Її вважали першопричиною інших перелічених у писаннях гріхів і моральною вадою, яка руйнує зв'язок людини з ближніми. Тобто, тема самозахопленості залишалася актуальною, але отримала більш релігійний та «земний» контекст, християнській традиції гординю розглядали як одну з тих вад, що здатна викривлювати людську поведінку та ставлення до інших. У церковних інтерпретаціях підкреслюється, що гординя проявляється не лише в самозвеличенні, а й у надмірній залежності від зовнішньої оцінки. Зокрема, в одному з богословських трактувань зазначено: «Симптоми гордині, цього початкового гріха: нетерпіння докорів, жага похвал, шукання легких шляхів,

безупинне орієнтування на інших – що вони скажуть? як це буде виглядати? що подумують? Гординя здалеку бачить, що наближається глядач, і гнівливих робить лагідними, легковажних – серйозними, розсіяних – зосередженими, обжерливих – поміркованими і т. ін. – все це, поки є глядачі» [64].

Надалі у епоху Ренесансу з'являється кардинально нова ідея людини – людина як творець себе, як істота, яка має право милуватися власною неповторністю. Саме тому образ нарциса набуває нового звучання: він перестає бути виключно символом гріха і перетворюється на уособлення самоспоглядання, самостворення та з'являється негласний дозвіл на унікальність. Разом із чисельними культурними інноваціями у художніх сферах, сферах театру – тема «нового нарциса» з'являється і у літературі: формується ідея людини-індивіда, яка ставить себе в центр світу. Прямого повторення міфу про Нарциса тут немає, але є ціла низка персонажів, які мають риси самозамилування: у філософії Джованні Піко делла Мірандоли, проглядається те що людина здатна до самоудосконалення та самостворення, у його праці «Промова про гідність людини» (1486) [74], концепція якої стає основою ренесансного індивідуалізму. Еразм Роттердамський у сатиричній «Похвалі глупоті» (1509) висміює тих, хто надмірно милується собою, жадає похвали й постійно орієнтується на чужу думку – один із найраніших художніх описів поведінкових рис, які сьогодні назвали б нарцисичними. У драматургії Шекспіра також формуються яскраві ренесансні варіанти нарциса: Мальволіо в «Дванадцятій ночі» (1602), одержимий власною привабливістю, Річард III милується образом власної могутності, а Фальстаф виявляє відвертий егоцентризм і самозамилування. Отже, ми бачимо що, у епоху Відродження постає вже не міфологічний Нарцис, а новий – психологічний і соціальний тип людини, яка свідомо творить свій образ і живе в просторі самопрезентації.

Надалі настає епоха Бароко, яка і «відкриває» вже нарцисизм як явище, яке наближене до того, що ми знаємо сьогодні. Людина барокової доби відкривається

мінливою, суперечливою і такою, що постійно «грає» роль. Її поведінка частіше залежить не від справжньої внутрішньої сутності, а від зовнішньої пози, яку вона хоче показати іншим. Саме в бароко настільки укорінюється мотив маски – символ штучності, награності й нещирого «я». Герой цієї епохи намагається здаватися шляхетнішим, духовнішим чи важливішим, ніж він є насправді, він безперервно підкреслює власну винятковість і демонструє свій статус, ніби грає на публіку. Можна зазначити, що у різні історичні епохи цей образ проходив певну еволюцію: від символічного персонажа античного міфу він перетворився на модель поведінки, а згодом – на термін, що використовується для позначення конкретних психологічних характеристик.

У добу Просвітництва образ нарциса набуває чітко вираженого морального змісту: мислителі XVIII століття починають відрізняти природну самоповагу від руйнівного марнославства. У літературі цього часу нарцисичні риси пов'язують із потребою у похвалі, залежністю від чужої думки та прагненням виглядати морально бездоганим, це виразно простежується у сатиричних портретах Вольтера «Кандід, або Оптимізм» (1759), а також у «Характерах, або Норовах цього століття» Жана де Лабрюєра (1696), де викриваються егоцентричні та самозакохані типажі героїв.

Романтизм, який приходить на зміну Просвітництву, переносить акцент на внутрішній світ особистості: нарцисизм набуває психологічної форми і проявляється в культивуванні виняткової, глибоко емоційної натури. Герой романтизму часто зосереджений на власних почуттях, болю, унікальності, сприймає світ як плацдарм для свого духовного досвіду, ці мотиви утілює у своїх творах, наприклад, Гете («Страждання молодого Вертера») (1774) а також у казці «Гіацинт і Роза» Новаліса (1802), де мотив самозаглиблення та культу внутрішнього «я» стає провідним у формуванні образу героя. Таким чином, від доби Просвітництва до Романтизму відбуваються зміни нарциса від поведінкового типу

схильного до марнославства до психологізованої особистості, зосередженої на своїй унікальності та власних переживаннях.

Хоч в українському романтизмі не простежувався виразний образ нарциса в сучасному розумінні, у творах цієї доби помітні риси, що вже підготовували ґрунт для подальшого розвитку вже психологічних портретів. Романтичний герой в українській літературі зосереджений на власних переживаннях, внутрішній винятковості та почутті духовної окремішності. У поезії Т. Шевченка, у творчості «Руської трійці» чи в ранній прозі Пантелеймона Куліша йдеться не про самозамилування, а радше про посилену увагу до індивідуального «я» та його емоційного досвіду. Романтики формують модель героя, який живе насамперед своїми переживаннями, і саме ця спрямованість на внутрішній світ згодом трансформується у модернізмі та постмодерні в складніші форми саморефлексії, що вже частково наближаються до того, що сучасні дослідники називають нарцисичними рисами.

Після романтизму образ нарциса набуває нових рис, відповідних до нової епохи. У модернізмі він поступово втрачає пафосність «виняткової» особистості й перетворюється на роздвоєну, із внутрішнім конфліктом особистість, яка намагається зрозуміти власну природу та усвідомити де закінчуються його межі контролю над собою. У творах цієї доби на перший план виходить тема самотворення та руйнування власного образу, як у «Портреті Доріана Грея» (1890). О. Вайльда де у рисах головного героя уже впізнали міфічного нарциса: «Занадто багато самого себе! Слово честі, Безіле, я не думав, що в тобі стільки марнославства. Ти, з твоїм суворим обличчям і чорним як вугіль волоссям, – і цей юний Адоніс, наче зроблений із слонової кості й трояндових пелюсток! Не бачу найменшої схожості між вами!.. Адже він Нарцис, мій любий, а ти...Ну звичайно в тебе одухотворене лице і таке інше...» [18, с 2].

В українській літературі модернізму проблема «я» також виходить на передній план, хоча й набуває національно забарвлених форм. На початку ХХ століття українські письменники зосереджуються на внутрішньому світі людини, її самовідчутті, духовній кризі та пошуку власної ідентичності. Образ героя стає психологічно ускладненим, часто роздвоєним між особистими прагненнями та тиском суспільства, як це простежується у творчості Михайла Коцюбинського, де персонажі переживають інтенсивні внутрішні стани («Intermezzo», 1908) – у творі висвітлюється саморефлексія, та взаємодії внутрішнього «я» із зовнішнім світом.

У постмодерні нарцисизм осмислюється вже не як внутрішня риса, а як культурна гра з масками: герой постійно вибудовує власну видимість, змінює ролі й існує в умовах множинного «я», що характерно для прози М. Кундери чи І. Кальвіно.

Інтерес до фатальної жінки в мистецтві загалом і в літературі зокрема існував завжди. Особливо він загострився ще в 40–50-і роки ХХ століття в культурі арт-декору й нуару. Ці роки, отруєні Другою світовою та початком холодної війни, проходили в атмосфері жорстокості й цинізму, тому агресивна й небезпечна жінка добре вписувалась у свою епоху. У цей час особливої популярності образ фатальної жінки набув у кінематографі. Фатальних жінок зіграли кінодіви епохи нуар Лорен Беколл, Рита Гейворт, Мерилін Монро, Барбара Стенвік, Джин Тірні.

«У літературі цей образ теж був популярним. Власне, фатальна жінка цікавила письменників завжди: леді Макбет із п'єси Вільяма Шекспіра «Макбет» (1600–1609), Кармен із однойменного оповідання Проспера Меріме «Кармен» (1845), Маргарита Наваррська з роману Александра Дюма «Королева Марго» (1845), Катерина Львівна з повісті Миколи Лєскова «Леді Макбет Мценського повіту» (1864), Елен Курагіна з роману Льва Толстого «Війна і мир» (1865–1869), Саломея з п'єси Оскара Вайлда «Саломея» (1893), Скарлет О'Хара з роману Маргарет Мітчелл «Звіяні вітром» (1936), Мілдред Ретчед із роману Кена Кізі «Над

зозулиним гніздом» (1959). Варто зауважити, що фатальною жінкою, або жінкою-вамп, називали специфічний жіночий типаж саме в культурі арт-декору й нуару. Пізніше жінок такого типу почали називати не так романтично, а більш грубо: стервозна жінка, або стерва. Така жінка має або зіпсований характер, або належить до людей із психічною патологією, особливий інтерес до яких спостерігається й у наш час. Образ жінки-хижачки давно перебуває в центрі уваги Володимира Даниленка» [78, с. 219-220]. У новітній літературі образ нарциса набуває соціального виміру – це персонаж, залежний від уваги та зовнішнього погляду, сформований медійною культурою та практиками самопрезентації, що робить нарцисизм не лише психологічною, а й комунікативною моделлю поведінки.

РОЗДІЛ II

ХУДОЖНЯ ТРАЄКТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ЖІНКИ З НАРЦИСИЧНИМ РОЗЛАДОМ ОСОБИСТОСТІ У ДВОХ РОМАНАХ В. ДАНИЛЕНКА

Сучасна українська проза активно освоює психологічний простір людської особистості, що зумовлено зміною ціннісних орієнтирів і зростанням уваги до внутрішнього світу людини. Особливої ваги набувають художні спроби осмислити нарцисизм – феномен, який виходить за межі індивідуальної психічної аномалії та перетворюється на ознаку епохи. У добу тотальної самопрезентації, соціальних мереж і зовнішніх критеріїв успіху нарцисизм стає ключем до розуміння поведінкових і моральних моделей сучасної людини.

У літературі цей феномен відбивається передусім у створенні жіночих образів, у яких краса, привабливість і сила поєднуються з внутрішньою холодністю та емоційною відчуженістю. Такий тип героїні не лише відображає соціальні тенденції, а й уособлює драму втрати автентичності – коли зовнішня досконалість приховує глибоку духовну порожнечу. Володимир Даниленко органічно і доречно вводить свій роман у сучасне коло проблематики. Для глибшого розуміння образу Діани Стогодюк доцільно розглянути ті художні засоби й прийоми, за допомогою яких автор формує її характер, внутрішній світ і ставлення до дійсності.

2.1. Роль композиційних прийомів, символіки та психологічних деталей у моделюванні образу головної героїні

Образ жінки-нарциски поданий не лише крізь призму художніх портретних і поведінкових характеристик, а й через комплекс поетикальних засобів, що формують її як цілісну наративну конструкцію. Важливу роль у моделюванні цього типу відіграють композиційні прийоми, символіка, психологічні деталі та індивідуальна манера оповіді. Оскільки історія героїні вибудована у двох романах

Володимира Даниленка – «Клуб «Старий Пегас» та «Маски Діани Стогодюк» – аналіз охоплює динаміку її особистісного розвитку, трансформацію поведінкових моделей і усталення нарцисичних рис упродовж цих текстів.

У двох романах В. Даниленка постає цілісна траєкторія становлення жінки-нарциски. «Клуб «Старий Пегас» показує її на ранньому етапі – ще вразливу, емоційно голодну, таку, що лише вчиться використовувати увагу інших як ресурс. Тут зароджуються перші маски, перші маніпулятивні реакції, перші спроби керувати власною привабливістю.

У романі «Масках Діани Стогодюк» ці початкові імпульси перетворюються на чітку непохитну систему поведінки: героїня стає холоднішою, точнішою у виборі ролей та точно діє за алгоритмами відпрацьованих способів впливу. Сексуальність, мова тіла, психологічний тиск – тепер не випадкові жести, та підсвідомі імпульси, а продумана стратегія.

Порівняння двох текстів дозволяє побачити процес: як із травматичної вразливості виростає грандіозна самість, а з хаотичних реакцій – цілеспрямована руйнівна сила.

У романі «Маски Діани Стогодюк» автор художньо досліджує психологічну природу нарцисизму, розкриваючи її через багатоплановий образ жінки, яка має владу над іншими, але не над собою. У такий спосіб Володимир Даниленко в українській прозі подає тему нарцисизму прозоро й без романтичної ілюзії, перетворюючи її на дзеркало сучасності. Автор виступає своєрідним посередником між літературою та реальністю, фіксуючи в художній формі духовні симптоми людини, що глибоко травмована й нещасна у своєму прагненні до власної грандіозності.

У цих двох романах В. Даниленка – «Клуб «Старий Пегас» та «Маски Діани Стогодюк» – автор послідовно будує образ жінки, для якої зовнішність врешті-решт стає основним інструментом впливу. Тому варто розпочати з її візуальних

характеристик, адже вони формують перше враження про героїню і від самого початку задають напрямок, з якого читач зчитує її нарцисичні моделі поведінки. У романі «Клуб «Старий Пегас» героїня з'являється під іменем Ганна Жебрій, тоді як у «Масках Діани Стогодюк» вона постає вже як Діана Стогодюк. Попри зміну імені, йдеться про одну й ту саму персонажку, автор змальовує різні етапи її життя, наділивши їх різними (а у чомусь спільними) рисами. Саме тому ми не лише простежуватимемо динаміку її розвитку – від вразливої, емоційно голодної Ганни до сформованої, стратегічно холодної Діани – але й здійснюємо цілеспрямоване порівняння двох її версій.

Як зазначено вище – образ молодої Ганни Жебрій у «Клубі «Старий Пегас» та зрілої Діани Стогодюк у «Масках Діани Стогодюк» розгортається В. Даниленком через послідовне використання портретних деталей, які на перший погляд є цікавими художніми елементами, але саме вони відображають різні стадії становлення однієї нарцисичної особистості. Саме зовнішність стає першим індикатором внутрішньої психологічної логіки персонажа.

У романі «Клуб «Старий Пегас» Ганна з'являється як дивакувата, імпульсивна, ще не сформована фігура. Її перша поява подана через химерну деталь: «Вона була в капелюшку з прозорого поліетилену, в якому тріпотів живий метелик павичеве око» [44, с. 7]. Цей жест демонстративності, що межує з інфантильністю, є провісником тієї театральності, яка у романі «Маски Діани Стогодюк» стане її основною «маскою». На цьому «незрілому» рівні епатажність та дивакуватість Ганни здається випадковою та емоційною, тоді як у «Масках Діани Стогодюк» вона перетвориться на техніку керування враженням про себе. У тому романі В. Даниленко показує вже іншу якість демонстративності: «худорлява брюнетка, яка робила селфі: надувала губки, витягувала довгу шию, випинала маленькі груди...» [40, с. 6]. Ці пози – вже не спонтанність, а вивчена стратегія впливу на враження про неї, завчена модель поведінки, що працює на користь

героїні. Чудовим прикладом є сцена, у якій Діана після найголовнішої поразки у своєму житті символічно йде коридором: «Вона вся напружилася, гордо підняла голову й пішла довгою підземною галереєю, хижо оглядаючи чоловіків, які траплялися на її шляху» [40, с. 255]. Тут через пластику рухів передано символічну «позу сили»: епітети «гордо» та «хижо» формують образ жінки, що йде не просто простором, а власною сценою. Ця хода має характер постановки – своєрідного подіуму, де вона демонструє не жіночність, а владу над поглядом. Автор навмисно змінює місцями ролі «мисливця» і «жертви», підкреслюючи, що для Діани зовнішність стає зброєю, а рух – способом домінування. Це вже не хаотична демонстративність Ганни, а вивірена стратегія контролю над враженням. Водночас ця сцена не лише демонструє її привабливість, а й оголює глибинну тривогу. Горда постава – це не впевненість, а спосіб захиститися від страху бути непоміченою. У цьому жесті – вся подвійність Діани: зовнішня сила й внутрішня крихкість, бажання керувати й страх зникнути без уваги. Отже, через відтворення ритму руху, контраст і мову тіла письменник створює образ, у якому зовнішня гра підмінює справжні почуття, де зовнішня краса перетворюється на маску влади, а театральність – на спосіб приховати внутрішню порожнечу.

Повертаючись до зовнішнього вигляду молодої героїні: коментар у «Клуб «Старий Пегас», у якому герой іронічно зауважує, що Ганна «може прийти не тільки з метеликом, а з хрущем чи жабкою... усе залежить від фази місяця» [44 с. 11], підкреслює її непередбачуваність і хаотичність образотворення. У творі «Маски Діани Стогодюк» відбувається перехід від хаосу до контролю: «корчила здивовані гримаси...» [40, с. 6] – уже не ознака мінливості, а спосіб управляти емоційною реакцією оточення. Там, де Ганна лише емоційно реагує, Діана вже майже режисує враження, будуючи власну привабливість як сценічну роль.

Турбота Ганни про тіло – ще один міст між двома романами. У творі «Клуб «Старий Пегас» вона зображена так: «легкий комбінезон... приховував кістляву

фігуру» [44 с. 19], а також її фраза: «сорок чотири кілограми... мені ще треба кілограмів три скинути» [44 с. 68], – демонструють ранній, болісний рівень тілесної тривоги, вона ніби «відшліфовує» свій образ, який, на її думку, завжди недосконалий. На противагу утворі «Маски Діани Стогодюк» цей мотив загострюється і набирає іншого характеру: «Вона була струнка й доглянута, але зморшки... видавали її вік» [40, с. 6–7]. Якщо Ганна соромиться слабкості тіла, то Діана – його старіння; якщо Ганна хоче «сховатися», то Діана – «замаскуватися». У романі «Клуб «Старий Пегас» одяг –це захист, він не служить їй елементом для зваблення, а радше створює на перший погляд легку загадковість, у другому романі одяг– інструмент влади. Очевидно, що Ганна Жебрій постає вразливою й невпевненою у власній тілесності. Вона прямо знецінює себе: «В мене немає такого тіла, яке подобається чоловікам, і я не дуже гаряча» [44 с. 45], а постійні обмеження й недоїдання роблять її емоційно нестабільною: «Дієта й постійні недоїдання змушували її весь час напружуватися, а потім впадати в істерики або меланхолію» [44 с. 81]. Це тіло, яке вона переживає як недосконале, і цей досвід формує її ранню розгубленість та залежність від зовнішньої оцінки.

На противагу цьому, у «Масках Діани Стогодюк» героїня вже не дозволяє жодних принижень чи сумнівів щодо своєї зовнішності. Тіло перестає бути проблемою і стає інструментом: «... дивлячись мені в очі...наскочила на мене й зосереджено, наче виконувала офіційний моніторинг, нависла наді мною, а її темне фарбоване волосся захиталось, наче вона в галопі підскакувала на спині жеребця. Біля моїх грудей вона тримала пляшку із заспиртованою гадюкою. Я був наче зачарований і не тямив, як їй вдається мною крутити, як цигану кіньми. У мене не було пристрасті, і в неї теж, але я відчував себе від неї залежним. Мені здалося, що вона зчитує на відстані мої думки й переживання» [40 с. 225]. Автор подає епізод, у якому стосунки між Діаною та чоловіком будуються на маніпуляціях. Зображена сцена демонструє, що героїня повністю контролює ситуацію, керує тілесною

взаємодією та реакціями партнера, ніби виконуючи певний «експеримент» або перевірку. Чоловік описує свій стан як залежний, позбавлений власної ініціативи, а поведінку Діани – як цілеспрямоване домінування, яке ніяк не пов'язане з почуттями чи пристрастю, а базується на контролі та керуванні процесом. У цьому контексті тіло перестає бути джерелом сорому чи невпевненості, як це було в попередньому романі, й перетворюється на інструмент влади.

Окремої уваги потребує така деталь творення образу головної героїні, як опис погляду. Відомий вислів, що очі – дзеркало душі, якнайкраще пояснить, чому автор акцентує увагу на цьому елементі творення образу. У творі «Клуб «Старий Пегас» герой бачить: «—А ви ще десь працюєте? – запитала вона. Її карі очі знову подивилися крізь нього, як уперше, коли він побачив її на університетському дивані» [44 с. 20], – цей ефект дистанції, емоційної порожнечі, уперше розкриває нарцисичну нездатність до емпатії. У пізнішому романі цей мотив лише підсилюється: «У її темних очах було важко прочитати, які емоції переживає вона. Мені здавалося, що Діана майже ніколи не усміхається й не радіє або робить це дуже рідко» [40, с. 44]. Цей опис прямо перегукується з описом образу героїні з першого роману, погляд якої так само позначений холодністю та відстороненням: «Ганна не відповіла, а мовчки сиділа й дивилася в порожнечу, глибоко байдужа до всього, що відбувалося навколо неї, до поля, талого снігу, до вчителів і школярів» [44 с. 82]. «Жебрий стояла біля дверей і дивилася в нікуди, її погляд втупився поверх голів старшокласників кудись у куток кабінету хімії. Вона не реагувала на вчительку, школярів, і коли виходила з класу, не попрощалася» [44 с. 83]. Обидва ці описи підкреслюють емоційну ізоляцію внутрішню відстороненість від світу. Через мовчазну байдужість і холодність погляду автор демонструє відсутність емпатії та психологічну дистанцію, формуючи образ жінки, яка сприймає реальність майже як сторонній спостерігач.

Проте, якщо в романі «Клуб «Старий Пегас» це мало вигляд епізодичної риси, що з'являється в моменти внутрішньої напруги, то у «Масках Діани Стогодюк» емоційна порожнеча вже стала стабільною рисою характеру. Відсутність усмішки, нерухомість обличчя та «нечитані» очі формують постійну маску самозахисту – жорсткішу, ніж у молодій Ганни. Так обидва тексти демонструють безперервність психологічного розвитку персонажа: рання холодність поступово переростає у повну емоційну ригідність, яка визначає її взаємодію зі світом.

У підсумку портрет у двох романах формує єдину логічну і послідовну траєкторію розвитку. У творі «Клуб «Старий Пегас» Ганна – ще хаотична, емоційна, невпевнена, її демонстративність базується ситуативно. У творі «Маски Діани Стогодюк» Діана – вже стратегічна, жорсткіша, тут демонстративність – контрольована. Спільною залишається нарцисична потреба керувати враженням, але рівень майстерності змінюється: від незграбного самопошуку до бездоганного самоконструювання.

Окрім авторської характеристики образу головних героїнь та В. Даниленко використовує й інші засоби та прийоми для цілісного відтворення характерів нарцисичних героїнь. У своїх дослідженнях Л. Ромас говорить про те, що імена героїнь В. Даниленка постають як глибинні психосеміотичні знаки, що відкривають приховану логіку їхнього характеротворення. Дослідниця звертає увагу, що Ганна з роману «Клуб «Старий Пегас» носить ім'я, яке у світовій традиції означає «милосердна», «миловидна», «благодійниця», однак у самому романі ця етимологія парадоксально перевертається [76 с. 280]. Як зазначає Л. Ромас, «Ганна Жебрій – черства, холодна, егоїстична, меркантильна жінка», а її прізвище «асоціюється зі словом «жебрати», «жебракувати», бо героїня фактично «жебрає» на почуттях чоловіків... Використавши одного чоловіка, переходить до іншого» [76 с. 280]. Таким чином, ім'я виявляється знаком внутрішньої порожнечі, яка маскується під уявну «милосердність».

У іншій розвідці Л. Ромас звертається до з'ясування принципу іменування. Вона зауважує, що ім'я Діана вибране невипадково, адже «Діана була давньоримською богинею полювання і водночас уособлювала місячну енергію», тому чоловік для такої жінки – це «сонце, від якого вона бере силу й тепло» [76, с. 220–221]. У цій інтерпретації ім'я структурує не лише сюжетну роль, а й сам спосіб існування героїні: активний, мисливський, енергетично спрямований. Отже, спостереження Л. Ромас демонструють, як В. Даниленко вибудовує жіночі образи через такий тонкий символічний потенціал імен, які віддзеркалюють їхню внутрішню конфігурацію – від жебракування емоцій до міфологізованої сили бажання.

Письменник майстерно вибудовує навколо героїні різні соціальні середовища, і саме їх зміна стає важливим інструментом – це допомагає прослідкувати еволюцію та мотиви її безвідповідального способу життя: у «Клубі «Старий Пегас» Ганна Жебрій перебуває в атмосфері богемного кола – серед письменників, випадкових геніїв і вічних початківців. Тут ексцентричність є майже нормою, тому її поведінка здається лише частиною загальної гри, її дивакуватість губиться на мистецькому фоні. У цьому середовищі вона ще юна, емоційно нестійка, залежна від реакцій інших, а її демонстративні вчинки дуже різні та необґрунтовані логікою. Навіть ставлення до роботи підкреслює її внутрішню несталість: Ганна «звільнилася при першому ж конфлікті» – не як жест протесту, а як імпульсивна втеча від дискомфорту.

Варто звернути увагу на те, як письменник «поміщає» героїнь у різні соціальні середовища. У романі «Клуб «Старий Пегас» Ганна Жебрій занурена в невизначений, напівбогемний простір поетів та випадкових інтелектуалів, де немає чітких правил і кожен грає свою імпровізовану роль. Її взаємодії з чоловіками ще поодинокі й поведінка часто здається не продуманою, а простою реакцією на чужий настрій, ситуацію чи тиск. Вона швидко губиться, зникає, не знає, як тримати

дистанцію або кордони, – її випадкова м'якість більше схожа на відсутність сформованої позиції, ніж на підлеглість. Це період, коли вона сама не розуміє власної цінності, тому поводить нестійко й ситуативно.

У «Масках Діани Стогодюк» картина інша: змінюється середовище, змінюється й вона. Музейний простір, нові контакти, інші соціальні кола перетворюють Діану на жінку, яка вже не пливе за обставинами, а сама формує їх. Вона цілеспрямовано обирає «потрібних» чоловіків, кількість претендентів збільшується і кожен з них відчуває себе не випадковим знайомим, а учасником її особистого відбору: «Вона розглядає чоловіка як джерело сили. Їй потрібні його енергія, його емоції, його захоплення нею, його гроші, його статус, його кохання, його страждання і гнів. Для Діани недостатньо, щоб чоловік їй подобався. Він має бути вищим за неї у статусі: керівником, політиком, громадським діячем, бізнесменом, відомою особистістю. Коли вона бачить самодостатнього незнайомця, що випромінює силу і впевненість» [40 с. 80], – таку характеристику надає нам автор. Тут вона інтуїтивно вмикає механізм захоплення й підпорядкування, намагаючись привласнити цю силу як ресурс для власного самоствердження. Автор хоче передати, що чоловік у такій моделі не є для Діани партнером або рівним співрозмовником – він виконує до функцію «донора», через якого Діана підживлює власне відчуття значущості. Саме тому для неї принциповим є статусна перевага обранця: близькість до сильнішого дозволяє їй символічно підвищувати власний соціальний і психологічний ранг. Отже очевидно, що у другому романі зникає розгубленість, з'являється внутрішній каркас: вона частіше і впевненіше зникає, контролює ситуацію, утримує увагу співрозмовника. Її поведінка стає не реактивною, а структурованою, і це дає змогу побачити різницю між раннім хаотичним пошуком себе та пізнішою впевненістю у власній владі над стосунками.

Таким чином, різниця між образами героїнь у двох романах не лише в середовищі існування, а й у ступені сформованості героїні: там вона ще вагається,

губиться вставити цитату., пристосовується, тут – свідомо обирає, тестує і вибудовує стратегію взаємодії з іншими.

Поведінка героїні у двох романах також проходить помітну еволюцію – від хаотичної імпульсивності молодої Ганни до контрольованої, спрямованої маніпулятивності зрілої Діани. У романі «Клуб «Старий Пегас» вона діє спонтанно, ніби не розуміючи власного впливу, а її реакції частіше нагадують дитячі або непослідовні. Показовим є її ставлення до людей і колег: «Жебрій не могла запам'ятати прізвища своїх колег, бо була байдужою до всього, що не стосувалося її особисто: Жанну Безносок вона називала то Безвусюк, то Безпальчук, а Дарку Гнилоп'ят – то Гнилопуп, то Гнилозуб, а одного разу назвала її Гнилодупа» [44, с. 31]. Вона не зла, але емоційно нечутлива, і ця нечутливість проявляється у випадкових діях.

Так само безпосередньою є її поведінка в ситуаціях емоційного збудження: «О, це вже цікаво, – захихотіла і застрибала на одній нозі, як школярка. – Я хочу впасти у гріх! – скакала далі на одній нозі» [44, с. 34]. І так само через неглибоке відчуття вона легко переходить від гри до інтимності: «Він догнав її і захопив за руку. – Я падаю! – закричала Ганна. Вони цілувалися на схилі» [44, с. 34], тут читач може відчувати її легкою романтичною натурою, вона тільки вчиться прийомам маніпуляцій та контролю.

Її непередбачуваність стає частиною стосунків: «Він давно помітив, що вона прив'язана до нього менше, ніж він до неї, вона могла довго йому не телефонувати, могла відбути свої пари і тихо зникнути» [44, с. 65]. У аналізованому творі «Клуб «Старий Пегас» молодій Жебрій властива не зріла нарцисичність, а скоріше невміння стабільно утримувати емоційний контакт – вона ніби не знає, як правильно поводитися, тому інстинктивно тікає.

Показовою є її реакція на драматичні сцени у фільмі: «весь зал плакав, а на Жебрій раптом напав сміх: «...вона голосно зареготала, а після фільму кинулася до

екрана, радісно затанцювала, і по її обличчю й пальті поповзли титри» [44 с. 69]. Її емоційність не узгоджується з контекстом – вона керується внутрішнім імпульсом, а не соціальними нормами.

У поведінці щодо подарунків вона теж діє неочікувано: «...підійшла до урни й викинула троянди. – Ці квіти вже порожні, – перехопила його погляд. – Їх не можна нести додому, бо вони будуть забирати енергію. Ти ж не хочеш, щоб я була виснаженою і не мала сил на зустрічі з тобою?» [44 с. 119]. Така схильність до магічного мислення, яка переважає етичні норми вчить її партнера приймати дивну неприйнятну поведінку за норму і надає їй право на знецінення у майбутньому.

У «Масках Діани Стогодюк» ця імпульсивність трансформується у свідомо спрямовану гру. Діана вже керує поведінкою інших через перебільшення, драматизацію і контроль над ситуацією. Характерною є сцена: «–Може, я посланниця? – загадково мовила Стогодюк. – Кого, диявола?... вона гризнула мене за вухо й заверещала: – Рятуйте! Мене гвалтують!» [40 с. 110]. Там, де Ганна в «Клубі «Старий Пегас» просто «пливла» за емоцією, Діана свідомо створює ефект шоку. Через її вигуки, гіперболи, істеричність – звичайна ситуація перетворюється на виставу, де героїня навмисно стирає межу між грою і реальністю. Тут для Діани така раптова, неконтрольована емоційність є звичною поведінковою стратегією – вона вміє створити ілюзію почуття, щоб керувати реакцією інших. Саме спонтанність і перебільшення стають її головним козирем як нарциски, бо дозволяють викликати в оточення почуття провини, тривоги чи захоплення. Також змінюється спосіб подання емоцій.

Отже, поведінка героїні в обох романах демонструє дві фази однієї психологічної траєкторії: у «Клубі «Старий Пегас» це поки хаотична, інфантильна, непослідовна емоційність, що часто виходить за межі соціального контексту; у «Масках Діани Стогодюк» – цілеспрямована драматичність, використання сцени як інструмента, контроль за власним образом і реакціями інших. Та сама

імпульсивність, яка раніше була ознакою незрілості, у зрілому віці перетворюється на манеру влади над простором і людьми.

Дослідники вважають, що «Основою для опису мовленнєвого портрета персонажа є його індивідуальний лексикон, куди можемо зарахувати часто вживані слова, стилістичні засоби і синтаксичні структури, які виступають характерними ознаками індивідуалізованої мовленнєвої поведінки цього персонажа» [99, с. 180]. Образ Ганни Жебрій у романі «Клуб «Старий Пегас» репрезентує ранню стадію формування нарцисичної особистості, коли ключові маніпулятивні стратегії ще не стали жорсткими і структурованими. Ганна легко губиться у взаємодіях, імпульсивно реагує на зміну настрою партнера, нерідко відступає, замовкає або намагається «вигладити» ситуацію пестливими зворотами. Її мовлення нагадує емоційне зондування – через це постійно перевіряє, чи не сердиться співрозмовник, чи не втрачає контроль над його увагою. Характерна сцена її спілкування з Юлієм це підтверджує: «Скажи, що ти найбільше від мене хочеш? – несподівано запитав Юлій. Вона зніяковіла, опустила очі й тихо відповіла: Я хочу, щоб ти видав мою книжку. Він знітився. «Щось не так?» – спохопилася жінка. Юлик замовк. Я тебе чимсь образила? – притулилася до нього Ганна. Я думав, ти скажеш, що хочеш бути зі мною. Вона засміялася: Дурненький, ти ж знаєш, як я тебе люблю. Ти єдиний справжній чоловік у моєму житті. До тебе в мене нікого не було» [44, с. 78].

У цьому фрагменті видно, як вона миттєво перебудовує інтонацію: від прохання про власну вигоду – до пестливих зворотів, покликаних зняти напругу й повернути емоційний контроль. Така мовленнєва поведінка не є спонтанною: вона працює як стратегія, що дозволяє Ганні уникати прямої відповідальності та утримувати владу в діалозі.

Характер Ганни в романі «Клуб «Старий Пегас» постає значно м'якшим і вразливішим, ніж агресивна, уже структурована нарцисична модель жіночості в романі «Маски Діани Стогодюк». Це видно навіть у сцені, де героїня вперше

відверто реагує на увагу до себе: «Ганні стало тепло, вона розслабилася й повеселішала. – Що ти зараз пишеш? – поцікавилася вона. – Збираюся писати роман про тебе. – Про мене?! А що про мене можна написати? – Про твою дивакуватість, про мої стосунки з тобою, про Плювака і клуб «Старий Пегас». – Ніколи б не подумала, що про мене можна написати любовний роман. – Ти ж знаєш, що я не дуже пристрасна». [44, с. 85]. Тут Ганна не демонструє холодності чи моральної зверхності, натомість – емоцію тепла, цікавості й навіть певної невпевненості у власній значущості. Її репліка про «непристрасність» працює, як тонка форма самоприменшення, що відкриває одночасно і вразливість, і невимушене маніпулювання – прагнення почути заперечення, підтвердження своєї привабливості. У цьому варіанті жіночого образу В. Даниленко окреслює не сформовану нарцисичну особистість, а радше героїню в процесі внутрішнього пошуку: вона здатна на емоційний відгук, менш жорстка, менш контрольована і значно більш залежна від реакції співрозмовника. Саме ця нюансована м'якість відрізняє Ганну від Діани, демонструючи ранню, ще нестабільну форму нарцисичних механізмів, які в «Маски Діани Стогодюк» набудуть завершеного й значно холоднішого характеру.

Натомість мовленнєвий лексикон героїні твору Діани Стогодюк відзначається яскравою індивідуальністю – він виразний, демонстративний і водночас шаблонний, вибірково улесливий та категоричний. Її мовлення складається з повторюваних кліше, пестливих звертань і коротких фраз, які радше намагаються імітувати емоції, ніж передати справжні її почуття. У мові Діани немає глибини – це «словесна маска», що служить для самопрезентації та маніпуляцій. Таке поєднання награної душевності та штучності формує характерну рису її нарцисичного портрета – мову як інструмент влади над співрозмовником, а не як засіб спілкування. В. Даниленко демонструє це майже у всіх її взаєминах з чоловіками. До кожного вона спершу говорить із захопленням та повагою, а потім

знецінює і нищить гострими і болючими фразами. «Солодкий» тон вона використовує тільки коли у цьому є якась вигода для неї (як засіб досягнення не тільки матеріальних цілей, але і психологічного павутиння): «Для мене, любий, – в тебе завжди мають бути продукти, гроші і кохання. І цього всього має бути достатньо» [40, с. 147]. Тут автор поєднує епітет («солодко мовила») з антитезою («кохання – продукти, гроші»), створюючи ефект іронічного контрасту між зовнішньою ніжністю і внутрішнім цинізмом. У цьому вислові вона знецінює любов, ставлячи її поруч із побутовими питаннями, що виразно окреслює нарцисичний егоцентризм героїні: почуття для неї – лише частина набору зручностей, а не духовна цінність.

У ситуації, коли оповідач має виснажений вигляд, Діана не виявляє жодної емпатії, натомість застосовує відсторонене глузування: «Та подивися на себе в дзеркало, – невдоволено пробурчала вона. – Що в тебе такий кислий вигляд? Такий вигляд був перед смертю в старого бабиного kota у Переволочній» [40, с. 206]. Такий спосіб спілкування виконує функцію психологічного контролю: через хамство вона дистанціюється й підкреслює власну перевагу. Проте в наступних епізодах тональність різко змінюється, коли Діані потрібно отримати матеріальну вигоду: «Послухай, – обняла мене, – ми з тобою так довго не бачилися. Купи мені ще босоніжки. Вони так добре сидять на моїй нозі. Я в них така гарна. Ходімо, тобі покажу. Вона затигла мене в іншу крамничку в «Глобусі» й приміряла босоніжки. А після цього ми поїдемо до тебе, і я залишуся з тобою на ніч, – поцілувала мене. – І, може, навіть не на один день. Я купив їй босоніжки. Вона була в піднесеному, грайливому настрої, радісно муркала, тулилась до мене, я почувався щасливим і чекав, коли ж вона нарешті скаже: «поїхали до тебе» [40 с. 190]. Грайливість, ніжність і тілесні обіцянки тут не є проявом щирих почуттів, а радше інструментом впливу. Таким чином, комунікації Діани завжди мають вектор корисності: або приниження, яке утверджує її владу, або спокуса, що має забезпечити доступ до

бажаного ресурсу. Це підкреслює її як персонажа, у якому нарцисичні механізми не тільки сформовані, а й послідовно застосовуються в міжособистісних стосунках.

Переходячи до ще одного важливого способу розкриття характеру персонажа – зображення інтер'єру та простору, що його оточує, – зауважмо: дослідники підкреслюють, що «...інтер'єр – це не просто внутрішній простір будівлі. Будучи ніби «другою оболонкою» людини, він доповнює її «внутрішню зовнішність», є матеріальним віддзеркаленням не тільки біологічного, а й духовного життя і може розповісти про людину більше, ніж словесна характеристика її поведінки і зовнішності» [50, с. 23].

Побутова поведінка героїні у романах «Клуб «Старий Пегас» та «Маски Діани Стогодюк» виявляє сталу і майже незмінну рису її характеру – байдужість до порядку й відсутність елементарної турботи про простір, що її оточує. Домашня неохайність постає не просто як побутова деталь, а як психологічний маркер, за яким В. Даниленко розкриває глибинну внутрішню дезорганізованість героїні та її егоцентричне зосередження на власних бажаннях. У романі «Клуб «Старий Пегас» запущеність дому підкреслено у сценах, де герой бачить повний хаос: «Вона повела його на кухню, де були гори немитого посуду й крихти на столі. Підігріла на газовій плиті чайника, взяла брудну чашку, залила окропом, сипнула жменю пелюсток троянд і царським жестом піднесла йому» [44 с. 44]; «Всередині будинок був запущений. Всюди валялися розкидані речі. – Проходь у мою кімнату, – прочинила двері. У кімнаті був розгардіяш. На дивані лежала скручена постіль із простирадлами й суконною ковдрою. На столі Юлій побачив великий розкритий альбом із островом Балі, на якому стояли пластиліновий будиночок і яхта» [44 с. 43]. У цих сценах хаос не випадковий: він дає зрозуміти що героїня насправді не здатна облаштувати своє життя структуровано, сцени стають свідченням того, що вона не володіє цілісною ідентичністю, не вибудовує меж і не бере відповідальності за те, що створює довкола себе.

Інтер'єр у романі «Маски Діани Стогодюк» побудований на поєднанні реалістичних і символічних деталей, які через систему тропів і художніх прийомів відтворюють внутрішній світ героїні. У фразі «Старий вузький вишмульганий розкладний диван був у брудних плямах і зі слідами від її місячних. У кутку стояла тридцятидвохкілограмова гиря зі спертою на неї дерев'яною рахівницею» [40, с.70] кожен предмет має психологічне навантаження. Диван постає символом тілесності, втоми й занепаду, а сама сцена інтер'єру створює атмосферу застою, байдужості до власного життя. Очевидно, що через такі конкретні деталі В. Даниленко майстерно підкреслює контраст між показною доглянутістю героїні та внутрішнім безладом, що панує в її просторі. Епітети «старий», «вишмульганий», «запорошений» надають описові відчуття зношеності й виснаження, перетворюючи побут на відображення духовного спустошення. Використовуючи протиставлення зовнішнього образу «богині» та зруйнованого побуту, автор досягає ефекту дисонансу, показуючи розрив між самопрезентацією й реальністю. Іронія й натуралістична деталь («сліди від місячних») остаточно руйнують створений героїнею ідеал-оболонку, розкриваючи фальш її гламурної маски. Таким чином інтер'єр стає дзеркалом її душі – простором, у якому зовнішній блиск розчиняється у внутрішній порожнечі та бруді, героїня не здатна самотужки впоратися із своїм життєвим простором.

2.2. Маска як концепт цілісної авторської структури

Ми вже зауважували, що в центрі роману – внутрішня роздвоєність героїні, прагнення поєднати справжнє й уявне «я». Саме ця суперечливість відкриває шлях до мотиву маски – одного з найвиразніших символів у романі, що не покидає упродовж всього твору читача, підживлює ефект роздвоєності, змушує відчувати дисонанс та усвідомлювати весь жах комунікації з нарцисичною особистістю. У романі Володимира Даниленка Діана як типова нарциска живе грою і грає, щоб

жити. Уся її життєва стратегія побудована на безкінечному перевтіленні, науковці підкреслюють, що нарцисична особистість живе у постійній грі образів, оскільки її внутрішнє «я» є нестійким і потребує зовнішнього підтвердження. Ще З. Фройд у своїй праці «По той бік принципу задоволення» зазначав, що нарцисичне «я» вибудовує захисні механізми для підтримання уявлення про власну досконалість [96].

Хоча концепт масок як цілісної авторської структури розгортається лише в романі «Маски Діани Стогодюк», попередній твір – «Клуб «Старий Пегас» – уже містить поведінкові зародки тих масок, які пізніше набудуть чітких контурів. У «Клуб «Старий Пегас» ці моделі ще не названі, не усвідомлені героїнею й не подані як образи самопрезентації, однак основні елементи її майбутніх «масок» уже проявляються у взаємодії з чоловіками, у демонстративності, маніпулятивності, неохайності та емоційній театральності. Таким чином, роман виконує роль психологічного підґрунтя: він демонструє початкову стадію формування тих самих стратегій, які в «Маски Діани Стогодюк» оформлюються як завершені маски – богині, жертви, дівчинки, фатальної спокусниці тощо. Це дозволяє читати обидва романи як два рівні розвитку одного типу жіночої особистості: від інтуїтивних реакцій до структурованих ролей.

Першою виявляється маска богині – модель, побудована на зовнішньому культі краси, самозакоханості та демонстративній керованості враженням, яке справляє героїня. Діана демонструє ставлення до життя як до простору, який повинен сам забезпечувати її бажання, тоді як вона виконує роль натхненної, піднесеної постаті. Це виразно фіксується у розмові про її мріяння: «– А що б ви там робили? – А хіба жінка має щось робити? – знічено запитала вона. – Я б жила у бамбуковій халабуді, медитувала, займалася йогою, купалася в океані, дивилася, як сідає в океан велике червоне сонце, плавала на яхті. – А де б ви брали гроші? – Гроші – це така річ, яка може з’явитися зовсім несподівано. – Впасти з неба? –

засміявся він. – А чом би й ні?» [44 с. 21]. Знецінення практичних аспектів існування та переконання, що гроші «з'являються несподівано», демонструє її уявлення про себе як про людину, для якої матеріальна реальність має підлаштовуватись сама собою. Аналогічна установка виявляється і в наступному діалозі: «– Ти будеш заробляти гроші. – А ти? – А я буду їх тратити й надихати тебе на нові романи, – білозубо посміхнулась вона. Відчув, як хвилюють його ця ексцентрична поведінка, іронічний розум і кокетливий характер» [44 с. 58].

Обидві сцени передають стале переконання Діани, що її функція – надихати, бути красивою, створювати атмосферу винятковості, тоді як обов'язок забезпечувати життя повністю покладається на чоловіка. Це засвідчує її уявлення про власний статус як вищий за побутові питання: вона позиціонує себе не учасницею матеріальних процесів, а істотою, котра існує у «вищій» сфері – медитацій, сонця, океану, творчості, краси та емоційного впливу. Такий спосіб мислення відповідає логіці маски богині, яка відмовляється від буденності й натомість обирає роль джерела натхнення та естетичної насолоди. Саме ця установка – дистанція від праці, матеріальних відповідальностей і побутових обмежень – формує основу її подальших виборів і пояснює прагнення до стосунків із заможними чоловіками, здатними забезпечити ту безтурботність і богемність, які вона вважає природним продовженням свого образу

Уже у другому романі Діана ретельно підтримує образ привабливої, загадкової жінки, використовуючи свою вроду як інструмент впливу на співрозмовника. Її поведінка базується на постійному самопред'явленні – вона існує у просторі поглядів інших, у віддзеркаленні, у створеній нею формі. При цьому ключовим є контраст між ззовні вибудованою бездоганністю та внутрішньою неструктурованістю: ідеальність стає способом приховування психічної несталості. Саме в такий момент у тексті звучить її декларація особливості: «Я – наче золота рибка, – здалеку почала вона... Хто мене зловить, той і виграє. Я була в «Газеті по-

українськи» – і газета пережила нечуваний підйом. Потрапила до Поплавського – і Поплавський почав процвітати. – То чому ж ви там не залишились? – Бо треба ж ще когось ошчасливити, – грайливо відповіла вона. Мене аж заціпило від такого нахабства. «Небезпечна штучка», – подумав я» [40, с. 184].

У цій сцені Діана самопрезентує себе як постать виняткову та впливову, підкреслюючи нібито причинний зв'язок між власною присутністю та успіхом інших. Порівняння себе з «золотою рибкою» засвідчує прагнення представити свою зовнішню привабливість та харизму як ресурс, що має цінність і приносить вигоди тим, хто її «володіє». Таким чином формується одна з центральних рис цієї маски – стратегічне використання власної видимості та міфологізованої винятковості для зміцнення влади над іншим. Ключове тут не фантазійність образу, а спосіб, у який він працює: через перебільшення, самозвеличення та приписування собі незвичайного статусу героїня конструює форму соціальної переваги, що забезпечує їй місце суб'єкта впливу.

Узагальнюючи, маска богині виявляється не естетичним прийомом, а поведінковою стратегією, побудованою на керуванні враженням, підкресленні власної цінності та наданні собі ролі джерела успіху. У такий спосіб автор демонструє, що зовнішня «досконалість» героїні – це інструмент владних відносин, а не ознака внутрішньої гармонії.

Друга маска – дитяча, що ґрунтується на демонстративній безпорадності та потребі бути обожнюваною.

Маска дитини в романі «Клуб «Старий Пегас» проявляється як послідовна стратегія отримання турботи, схвалення та безумовної уваги. Ганна навмисно підкреслює свою залежність і водночас уникає будь-якої відповідальності. У сцені після сексуального контакту вона миттєво переходить у стан інфантильної безпорадності: «– Я липка від меду. Він обережно витер її вологими серветками, почав одягати, і Ганна вдоволено муркала, підставляючи йому свої довгі худі ноги.

– Так подобається, коли мене одягають і роздягають, – високо підтягуючи колготи, мовила вона» [40, с.170]. Партнер тут фактично переводиться в роль батьківської фігури – того, хто доглядає, очищує, одягає. Така динаміка продовжується й у побутових ситуаціях: «Офіціантка принесла замовлену вечерю, і він годував її, як пташеня. Вона вимогливо роззявляла ротика, а він обережно запахав у неї виделкою салат. – Правда ж я гарна? – заївшись салатом, запитала його. – Як тобі мої груди? – кокетливо випнула свої маленькі настовбурчені гульки, схожі на два зелені яблучка» [44 с. 170]. Запит про оцінку зовнішності, позиціонування себе як «пташеняти» та готовність бути нагородованою – усе це формує залежну модель поведінки, у якій інфантильність стає інструментом керування чоловічою увагою.

У низці інших епізодів інфантильність набуває майже ігрового, театралізованого характеру. Наприклад: «Поставила троянду у вазу, вийняла з вази другу квітку, засунула в ніздрю й знову почала глибоко дихати. – Я розцвітаю... Я стаю квіткою. Так приємно лоскоче струм цієї троянди, – шепотіла вона і вдоволено ворушила губами» [44 с. 119]. Тут дитяча поведінка набуває характеру емоційного експерименту, що знімає з героїні статус дорослої особистості: вона не мусить бути логічною, послідовною чи відповідальною, достатньо лише викликати захоплення та ніжність. Так само капризування стає способом окреслення своєї «особливості»: «– Я буду тільки трав'яний чай, – капризно надула губки Жебрій» [40 с. 117].

Загалом у романі «Клуб «Старий Пегас» маска дитини виконує для Ганни кілька функцій: вона знімає очікування зрілості, забезпечує партнерську опіку, створює дисонанс, де її поведінка не підлягає критиці, бо дітей розуміють за замовчуванням, а також допомагає отримати матеріальні блага. Автор використовує це не спонтанність, а як патерн, що дає їй владу через слабкість. Саме тому ця модель безперешкодно переходить у творі «Маски Діани Стогодюк», де дитяча маска стає одним із інструментів вже серйозніших форм впливу.

Володимир Даниленко майже не змінює наративи дитячості у наступному творі: за цією ж моделлю Діана конструює поведінку, яка дозволяє їй знімати з себе відповідальність та переводити взаємодію на рівень емоційної опіки. Такий спосіб самопрезентації передбачає нав'язування партнерові ролі дорослого, що забезпечує їй перевагу та створює умови для некритичного сприйняття її дій. Виразно це проявляється у сцені в супермаркеті: «У супермаркеті я взяв візок, і Діана всілася в нього. Мені стало незручно, бо на нас почали звертати увагу. – Поїхали! – кокетливо замахала ніжками. Стогодюк була в грайливому настрої. Я возив її по «Сільпо», вона казала, що купувати, я давав їй у руки продукти, а вона сиділа у візку, тримаючи ківі, банани, яблука, ананас. – Ти схожа на фруктову принцесу. – А я і є твоя принцеса, – показала мені свої міцні зуби. – Вибач, доведеться зіпсувати твій фруктовий імідж рибною консервою і кефіром. – О ні! – запротестувала Діана. – Ти ще візьми кільце ковбаси! Цього вже я не переживу» [40, с. 53].

У цьому епізоді дитячість не є спонтанною рисою, а постає як інструмент комунікативного впливу. Сівши у візок та використовуючи манеру поведінки, яку доросла людина зазвичай не демонструє в публічному просторі, Діана переводить взаємодію в гру, де межі дорослого й дитячого статусу зміщуються на її користь. Партнер фактично втягується в роль опікуна, і в такому становищі він позбавлений можливості встановлювати кордони чи реагувати критично. Дитяча маска забезпечує їй домінування не через силу чи агресію, а через інверсію ролей: «дитині» важко відмовити, її не звинувачують і не вважають відповідальною за наслідки власних дій.

Узагальнюючи, маска дитини у Діани виконує функцію зниженої відповідальності та підвищеного контролю над партнером. Вона створює ситуацію, у якій емоційна опіка стає головним каналом впливу, а демонстрація уявної слабкості – засобом отримання бажаного. Така модель спілкування підтримує її

владу над ситуацією, перекладаючи регуляцію взаємин на іншу людину та забезпечуючи безкарність і відсутність зворотної критичної реакції.

Третя маска – спокусниці – ще один механізм емоційного та поведінкового контролю, який героїня проявляє через сексуальність. Для Діани еротичність не є сферою почуття чи інтимності, вона виконує роль інструментальної дії, спрямованої на підкорення партнера й регулювання дистанції у стосунках. Симптоматичним є епізод із нікабом: «Вона виставила свої фотографії в нікабі на сайтах знайомств... деякі чоловіки, яким їй вдається задурити голови, що через релігійні переконання не може зняти нікаб, залишаються з нею на ніч» [40, с. 245]. Використання релігійного символу як прикриття для сексуальної гри показує, що для неї значущим є не контекст, а ефект впливу: символ працює лише як засіб керувати уявленнями інших, створюючи інтенсивну нерівність між образами скромності й фактичною поведінкою. Деталь особливо важлива тим, що розкриває її ставлення до власної вразливості – вона існує лише на рівні маски, бо справжню слабкість Діана не допускає, замінюючи її контрольованою сексуальною роллю.

Інша сцена показує, як сексуальна дія використовується для миттєвого встановлення емоційної влади: «Та як тільки я про це подумав, вона відразу перейшла на ти, стягнула з себе трусики, кинула на підлогу, вискочила на мене, зазирнула в очі, почала розстібати мого паска, і я відчув, як її худенька рука доторкнулася до мого голого живота. – У тебе такий животик. Такий пухкенький, – прошепотіла вона. – Мені не подобаються чоловіки з сильними животами, пласкими, як прасувальна дошка. А на такому можна лежать, як на подушці. Можна я до нього притулюсь?» [40, с. 186]. Тут важливою є сама структура взаємодії: швидкий перехід від дистанції до інтимності, ініціювання тактильного контакту, зміна мовної інтонації – усе це не стільки про сексуальний потяг, скільки про створення ситуації залежності. Жест, тактильність та вербальна м'якість виконують

функцію впливу: партнер позбавляється можливості тверезої реакції, а Діана отримує позицію центру емоційної події.

Отже, у цих фрагментах сексуальність подана як характеристична деталь, що розкриває спосіб існування героїні у стосунках: вона обирає не партнерські моделі близькості, а такі, що забезпечують асиметрію та підпорядкування. Маска спокусниці тут не про емоцію чи бажання, а про контроль за допомогою тіла й поведінкового сигналу. Саме тому ця маска є ключовою для її виживання: вона дає їй можливість створити ілюзію прив'язаності, отримати владу над іншою людиною та в потрібний момент дистанціюватися без наслідків.

У романі «Клуб «Старий Пегас» ця маска – одна з базових стратегій Ганни, саме тоді вона зрозуміла, що це забезпечує їй владу та контроль. Її сексуальна поведінка не є виявом почуття або бажанням близькості, а функціонує як спосіб керувати реакціями іншого, створювати напругу, збудження й розчинення його волі. У сцені з медом Ганна явно контролює ситуацію, визначаючи межі та темп контакту: «– Ми будемо їсти мед? – Ти будеш їсти. Намасти мене. Він намастив її медом і лизав її груди, живота. Вимастив усю, і вона перетворилася на солодку жінку, яку він смоктав, злегка покусуючи, а вона заплющила очі й тихо стогнала, його рука спустилася по її животі, але вона його зупинила. – Не треба. Розкажи краще, яка я. Він злизував з її голого тіла мед і розповідав, яка вона солодка й приваблива, а вона сиділа із заплющеними очима й шепотіла: – Мені так добре. Ти такий уважний. Ти такий ніжний. А потім несподівано відштовхнула його від себе, зазирнула в очі, встала зі стільця й лягла животом на стіл. Її довгі ноги звисали» [44 с. 169]. Важливим тут є не стільки еротизм, скільки зміна ролей, яку вона нав'язує: її тіло стає сценою, а чоловік – учасником, що виконує задану функцію. Ганна переводить інтимність у контрольовану гру – саме вона визначає момент наближення й момент відштовхування, тримаючи партнера в стані напруги та емоційної дезорієнтації.

Аналогічний механізм працює й у сцені в машині, де вона знову задає тон і провокує реакцію: «– Перевір у своїй пошті. – Я ж за кермом. Подивлюся, коли зупинимося в готелі. – Ні, зараз, – наполягала вона й поклала йому руку на стегно. Її пальці ставали все небезпечнішими, її пальці блукали по його нозі, її пальці були ненаситні, її пальці залазили всюди, і він червонів, йому аж перехоплювало подих, він відчував її худеньку долоньку й гаряче дихання. – А до тебе можна попроставати? – млосно запитала вона. Її губи припали до його вуха, і він відчув знайомий смак молочного ірису. – Тільки не тут, – запротестував Юлій, бо зіб'ємося з траси й перекинемося. – Що може бути прекраснішим за смерть двох закоханих в автокатастрофі в момент, коли їм найбільше хотілося одне одного? – засміялася Ганна» [44 с. 79–80]. Тут спокуса поєднується з провокацією ризику, навіть небезпеки, що свідчить: для Ганни важливе не задоволення, а вплив – викликати сильні переживання, порушити межі, спрямувати ситуацію туди, де вона домінує психологічно.

Отже, у романі «Клуб «Старий Пегас» маска спокусниці виконує функцію емоційного управління: Ганна створює інтимні сцени не для близькості, а для встановлення влади. Її еротичність – це поведінкова деталь, що розкриває прагнення контролювати, визначати сценарій взаємодії та утримувати партнера в стані готовності реагувати на її сигнали. Саме тому ці елементи пізніше органічно переходять у «Маски Діани Стогодюк», де образ спокусниці оформлюється у повноцінну маску: сексуальність стає системним інструментом, а не епізодичною грою. Те, що у «Клуб «Старий Пегас» подано як інстинктивна поведінка, у «Маски Діани Стогодюк» трансформується у свідому стратегію впливу на чоловіків, закріплюючи спадкоємність образу.

Однією з найпоказовіших ролей Ганни у романі «Клубі «Старий Пегас» є маска праведниці – образ людини, яка нібито живе за вищими стандартами чистоти, здоров'я та морального вибору. Через цю маску вона конструює видимість

внутрішньої вищості, демонструючи «правильність» власних звичок та різко оцінюючи звички інших. Такі позиціонування не є змістовними переконаннями: вони ситуативні, мінливі, але завжди працюють на утримання уваги та створення враження винятковості. Уперше це проявляється у категоричному самовизначенні: «– Я вегетаріанка, – осудливо подивилася на нього вона. – Ну, то візьміть рис чи гречку. – І сиріод, – додала, гортаючи меню» [44 с. 21]. Тон її реплік підкреслює не стільки харчові звички, скільки демонстративне дистанціювання від «звичайного» способу життя чоловіка, він вже відчуває себе неповноцінним без видимих причин. Смузі та салати у творі – не просто їжа, а маркери «вибіленої» натури, спроба видати гуманність, таку уважність до етичних питань за духовну глибину. Це – приклад психологічного реалізму, коли через звичку В. Даниленко оголює істинну рису характеру: прагнення бути вищою за інших, глибшою і високодуховнішою: Проте ця «правильність» позбавлена сталості та змісту: вона існує лише як елемент ролі, що її Ганна носить у конкретний момент. Це видно у сценах, де вона швидко пристосовує свій «код поведінки», аби залишатися у центрі уваги або позначити свою інакшість: «– Тобі дати цукор чи мед? – Я п'ю несолодкий. – Я теж, – сказала вона» [44 с. 44]. Її «правильність» тут виступає актом віддзеркалення, що дозволяє бути у виграшній позиції: бути не просто партнеркою, а тією, хто «так само правильна», хто відповідає вищому стандарту.

Зміна рішення бути сиріодкою на протилежне також демонструє, що внутрішньої цілісності за цими заявами немає: «– Візьми мені молоді картоплі з пармою й маринованими артишоками і південноафриканський ройбуш. – Ти ж сиріодка. – Сьогодні я передумала бути сиріодкою» [44 с. 58]. У цьому фрагменті важливо не те, що вона змінює правила, а те, як легко вона їх відкидає, щойно вони перестають служити її самопрезентації. Маска праведниці потрібна їй рівно настільки, наскільки забезпечує відчуття влади та особливого статусу.

У ще одній сцені ця маска проявляється як інструмент емоційного впливу: «— Що я буду тут їсти? – Їж яблука, салати, пий узвар, – запропонував Солодчук. – Я хочу житнього сухарика з льоном і смузі, – надулася вона. – А де я тобі їх візьму?.. – розгубився Юлик. Вона ображено замовкла, налила склянку мінеральної води і пила маленькими ковточками, заглибившись у свої переживання» [44 с. 134]. Тут вимогливість до «правильних» продуктів стає способом викликати відчуття провини у партнера. Її образ праведниці супроводжується підкресленою образливістю – демонстрацією вразливості, яка змушує чоловіка підлаштовуватися.

Таким чином, маска праведниці виконує дві ключові функції. По-перше, вона дозволяє героїні створити уявну моральну та естетичну перевагу, позиціонує себе як людину з «високоестетичними правилами». По-друге, вона стає механізмом психологічного впливу: змінюючи стандарти під себе і керуючи настроєм через категоричність або образу, Ганна робить закоханого партнера залежним від її емоційних реакцій. Ця роль – ще один прояв її нарцисичного стилю взаємодії, що згодом у «Масках Діани Стогодюк» оформиться у системну поведінкову стратегію: там харчові правила, обмеження та демонстративні позиції вже працюють не лише на самопрезентацію, а на цілеспрямоване формування асиметрії у стосунках. Маска праведниці, досягає апогею у фразі «Це стиль моєї праведності» [40, с.247]. Це вже оксюморон і пародія на святість: героїня зводить мораль до позування, де праведність – ще одна роль. Через такий контраст автор показує, що навіть духовність у Діани – декоративна.

У романі опис харчування Діани – смузі, салати, соки – використано як деталь-символ, що підтримує образ її уявної «чистоти» й внутрішнього порядку: відмова від м'яса з етичних міркувань викликає відчуття, що ти маєш справу з м'якою та гуманною людиною. В. Даниленко не дарма використовує акцентування на прийомах їжі Діани: це смузі, великі тарілки салатів та фрукти. Через цю побутову дрібницю автор показує що її прагнення контролювати тіло й емоції,

зберігати зовнішню рівновагу не зникла а стало частиною життя, що дуже допомагає тримати одну зі своїх масок: «– То ви вегетаріанка? – запитав її. – А хіба я схожа на пожирачку свиней і худоби?! – обурилася Стогодюк. – Вона не їсть м'яса тварин, але у великих кількостях пожирає чоловіків, – пожартував Брегус. – Ха-ха-ха! Як смішно! – єхидно відповіла Діана й скорчила ображену гримасу» [40, с.11]. – не їсть тварин, але пожирає чоловіків. «– А ти, як завжди, хочеш наїстися салатом? – Та яким салатом?! – вдавано обурилася вона. – Я заряджаюсь від твого кохання. А коли мені буде цього мало, то з'їм тебе. Ось так! – гризнула мене за плече» [40, с. 54]. Жест укусу поєднує в собі антитезу (ніжні слова – жорстока дія), оксюморон (пестощі але з болем) У цьому жесті немає ніжності – це не флірт, а спроба показати, що вона перейде межі а Серій не зможе із цим нічого зробити. «– Ви справді вегетаріанець чи замовили такий обід через Великий піст?– Я справді вегетаріанець. А ви? – А я веганка– Та яка різниця? – захрумкотів хлібцем я. – Ми обоє не їмо м'яса. – Але ви їсте сирники. – Це ж не м'ясо. – Ваші сирники з'явилися у тарілці через експлуатацію тварини, – з викликом мовила вона. – Якщо доять корову чи козу, хіба це не експлуатація?» [40, с.98]. Тут відчутне домінування Діани над співрозмовником і вона цим насолоджується, а аргументами її правильності над чоловіком є знову таки етичні і моральні принципи. Отже порівнюючи перший роман зі другим ми бачимо що її «гуманні» погляди тільки закріпилися, бо точно працювали на практиці.

Нарешті, п'ята, фінальна – маска загиблої особистості, «яка спотворила її обличчя» [40, с.253]. Це метафора остаточного розпаду: роль зрослася з нею настільки, що знищила справжнє «я». Маска перестає бути прикриттям і стає її шкірою – символом безповоротного викриття, що вже неможливо приховати.

Володимир Даниленко поступово вибудовує драматичне саморуйнування: від естетики (маска богині) – до віддзеркалення себе ж (маска праведниці) – і до трагедії (маска знівченого обличчя). Кожне перевтілення підсилює головний

парадокс у житті героїні: чим більше вона прагне любові, тим далі віддаляється від справжньої людяності. Маска для неї – не лише гра, а форма виживання у світі, де автентичність болісна, а зовнішність стала єдиною валютою цінності. «–Мені здається, що остання маска, яка спотворила їй обличчя, найбільше відповідає її натурі...» [40, с.253]. Так сказала людина, яка найбільше кохала Діану.

Її життя – це нескінченне перевдягання, її правда – лише гра світла на поверхні. У цьому сенсі маски Діани – не просто прийом характеристики, а символ постмодерного існування, у якому людина остаточно розчинилася в ілюзії власного образу.

У романі «Клуб «Старий Пегас» відсутня та фінальна, п'ята маска – маска загиблої особистості. Для Ганни Жебрій цей етап ще не настав: вона не переживає краху, не проходить через екзистенційну порожнечу й не постає у вигляді фрагмента зруйнованого «я». Навпаки – її зникнення має суто зовнішній, сюжетний характер. Ганна просто зникає з життя Солодчука, не залишаючи ні пояснень, ні слідів, а порожнеча, що утворюється після цього, належить не їй, а йому. Саме він стає тим, хто довершує її образ у тексті, фіксуючи її не як реальну людину, а як літературний конструкт, що продовжує жити поза її фізичною присутністю. Недаремно Солодчук зізнається, що пише роман про неї який згодом матиме назву «Маски Діани Стогодюк». Таким чином В. Даниленко створює унікальний метанаративний жест: у творі «Клуб «Старий Пегас» немає маски загиблої, бо Діана ще не пережила внутрішньої смерті; натомість її «загибель» – психічна, символічна – відбудеться вже у наступному творі, що стане художнім опрацюванням тієї порожнечі, яку відчув автор всередині власного героя.

Отже, відсутність фінальної маски в «Клуб «Старий Пегас» є логічною: це не кінець персонажа, а лише зникнення реальної жінки, яке відкриває можливість для наступного твору. Лише в «Маски Діани Стогодюк» Діана розкривається як

особистість, що руйнує саму себе під вагою виконуваних ролей, і там маска загиблої стає завершальним акордом її історії.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над темою дослідження ми з'ясували, що сучасний український роман – це жива, гнучка система, яка постійно змінюється й оновлюється: у ній перехрещуються традиції класичного психологічного роману, химерної прози, документального письма та постмодерної гри з текстом. На цьому тлі проза Володимира Даниленка природно проходить загальний процес жанрових змін: у його романах поєднуються риси психологічного роману, химерної й притчевої оповіді та постмодерної літератури. Твори мають фрагментарну притчеву оповідь і в іронічному ставленні до знайомих культурних образів і стереотипів. Саме така змішана жанрова форма дає змогу не просто «розповісти історію», а глибоко зануритися у внутрішній світ героїв. Вона дозволяє одночасно аналізувати психіку окремої людини й висміювати або критикувати те середовище, у якому ця людина живе. Завдяки цьому романи стають зручним майданчиком, де автор може правдоподібно показати нарцисизм, гру масок і ті болісні зміни, які відбуваються з особистістю, коли вона намагається будувати себе лише на власному образі.

Феномен нарцисизму в сучасному гуманітарному процесі осмислюється не як банальна «самозакоханість», а як складна форма організації «я», пов'язана з уразливою самооцінкою, залежним від зовнішнього визнання, схильним до конструювання масок та уявних ідентичностей. Психоаналітичний і психолого-літературознавчий підхід до нарцисизму, який поєднує увагу до внутрішніх конфліктів особистості та до символічних форм їхнього художнього втілення, обрано методологічною основою дослідження, оскільки він дає змогу адекватно інтерпретувати жанрово-поетикальні особливості романів В. Даниленка й простежити, як через жанрові модифікації розкривається драма нарцисичної особистості та її трансформацій.

Було виявлено що обидва романи – «Клуб «Старий Пегас» і «Маски Діани Стогодюк» – функціонують як жанрові гібриди, у яких поєднуються риси психологічного роману, роману-притчі, трилера, елементів масової літератури та постмодерної прози. Психологічна заглибленість у внутрішній світ персонажів, акцент на кризових станах, травматичному досвіді та розщепленні «я» зближує ці твори з традицією класичного психологічного роману. Притчевий спосіб розповіді, увага до моральних і життєвих криз та подача окремих історій як типових моделей поведінки роблять ці романи схожими на повчальні, алегоричні історії про людину в стані зламу. Трилерний компонент виявляється через напружену інтригу, загострення конфліктів, відчуття небезпеки й загрози для цілісності особистості. Елементи постмодерної поетики (інтертекстуальність, іронічна гра з культурними кодами, фрагментарність, колажність) та ознаки масової літератури (динамічний сюжет, яскраві типажі, орієнтація на емоційний ефект) формують змішану жанрову структуру, яка дозволяє одночасно працювати з глибинними психологічними смислами й залишатися доступною широкому читачеві. Саме ця жанрова гібридність створює простір для художнього моделювання нарцисизму: у межах поєднання психологічного аналізу, притчевої узагальненості та трилерної динаміки автор розкриває внутрішню кризу нарцисичної особистості, демонструючи, як руйнація людського «я» пов'язана з побудовою соціальних і психологічних масок.

У романі «Клуб «Старий Пегас» В. Даниленко показує нарцисичне «я» як постійну гру між красивим образом і внутрішньою порожнечою. Персонажі клубу демонструють самозамилування, болісну залежність від оплесків публіки й схвалення колег, прагнуть будь-що зберегти імідж успішного митця. Водночас між їхнім «фасадом» і справжнім, травмованим «я» – прірва, що проявляється в утомі, відчутті беззмістовності стосунків і емоційній спустошеності. Нарцисизм постає тут не як вільне самовираження, а як захисна маска, що ховає невпевненість і страх бути нікому не потрібним без чужого захоплення. У романі ці риси нарцисизму

передані через іронічного, трохи відстороненого оповідача, який весь час «проколнує» пафос героїв і показує їхнє самолюбівання. Клуб поданий як замкнений простір, де триває безконечний маскарад: усі грають ролі «геніїв» чи «жертв системи», змагаються за увагу й статус, а не за зміст творчості. Постійна гра в митця, позування й міфологізація власного життя стають головним способом існування персонажів. У результаті нарцисизм показаний як сила, що руйнує і людину (вона втрачає здатність до щирих почуттів і розвитку), і середовище: клуб перетворюється на місце взаємного використання й знецінення мистецтва, де важливий не твір, а красивий образ автора.

У романі «Маски Діани Стогодюк» В. Даниленко простежується шлях героїні від зовні успішної, ефектної жінки, яка дивиться на себе очима інших, до розпаду її штучно створеного образу й усвідомлення внутрішньої порожнечі. Діана прагне бути «жінкою-Подією»: використовує тіло як капітал і засіб влади, контролює увагу та залежність чоловіків. Але ця стратегія не дає їй ані цілісності, ані опори: наприкінці постає втомлена, духовно виснажена жінка, що не може існувати поза грою масок.

Жіночий нарцисизм моделюється через мотиви маски, театру й постійної гри з тілом та образом. Діана безупинно змінює стилі та ролі, перетворюючи себе на видовищний об'єкт і інструмент маніпуляції: вона впливає на бажання, почуття, кар'єри чоловіків, але робить це, знецінюючи їх як повноправних суб'єктів. Поступово стає очевидним, що множення масок не розширює її свободу, а руйнує автентичність: за досконало вивіреном образом зникають життєва правда, здатність до щирого почуття й відповідальності за себе й інших.

У романі трансформація образу Діани реалізується через цілу систему художніх прийомів: символіку, міфологічні алюзії, сни, мотив дзеркал і «двійників». Костюми, прикраси, сцени публічних виступів підкреслюють театральність її життя й перетворення тіла на роль. Міфологічні натяки на

фатальних жінок підсилюють мотив саморуйнування як плати за нарцисичну гру. Сновидні епізоди виводять на поверхню приховану тривогу, провину й страх втратити контроль над образом. Дзеркала й двійники фіксують роздвоєння між тим, ким Діана хоче здаватися, і тим, ким вона є насправді, показують витіснення справжнього «я» чужими очікуваннями. Через цю систему образів В. Даниленко описує її шлях як історію самознищення людини, що обрала культ власного образу замість живої, уразливої й справжньої себе.

У зіставленні романів «Клуб «Старий Пегас» і «Маски Діани Стогодюк» окреслюються дві відмінні, але взаємодоповнювальні моделі нарцисизму – чоловіча й жіноча. У романі «Клуб «Старий Пегас» нарцисизм прив'язаний до творчих амбіцій і соціального статусу: герой вибудовує себе як «митця» і постійно перевіряє власну цінність через реакцію найближчого кола, успіх, скандал, визнання. У романі «Маски Діани Стогодюк» нарцисизм головної героїні зосереджується навколо тіла й образу: це гра жіночої привабливості та владної сексуальності, орієнтована на вміння керувати бажаннями й залежністю інших людей.

Мотив маски в цих текстах також реалізується по-різному: У романі «Клуб «Старий Пегас» видно лише зародження тієї моделі поведінки, яка пізніше стане визначальною для героїні: тут уперше проступає її прагнення формувати себе через зовнішні ролі та сценарії, а не через внутрішній досвід. Саме ці ранні, ще неусвідомлені імпульси згодом переростають у повноцінну систему масок у романі «Маски Діани Стогодюк». У романі «Маски Діани Стогодюк» маска перетворюється на тілесно-естетичну й екзистенційну стратегію: змінюється не тільки роль, а й спосіб переживання себе й світу. Попри відмінності, в обох випадках нарцисизм постає як шлях до саморуйнування, етичного падіння й втрати здатності до любові та емпатії.

У двох романах В. Даниленка простежується цілісна система художніх засобів моделювання нарцисизму й еволюції (а радше деградації) особистості.

Обидва тексти вибудовані через наратора з іронічною, подекуди дистанційованою точкою зору, що підриває «велич» героїв і раз по раз оголює штучність їхніх образів. Композиційна фрагментарність, стрибки у часі, мозаїчна, майже «кросвордна» побудова епізодів передають відчуття «розколотого» та нестабільного «я» головного персонажа. У романі саме мова героїні стає одним із найяскравіших індикаторів її нарцисизму: у висловлюваннях Діани багато самовихваляння, гіперболізованої впевненості, різких оцінок інших і постійного повернення до теми власної привабливості, сили чи «особливості». Її репліки побудовані так, ніби весь світ обертається довкола неї, а люди існують для підтвердження її значущості.

Така мовна поведінка не просто окреслює характер, а послідовно показує внутрішню трансформацію: від відчуття всевладдя й контролю – до наростання порожнечі, втрати опори й саморуїнування, коли маска вже не може втримати розбіжність між образом і собою.

У прозі Володимира Даниленка нарцисизм послідовно моделюється як не просто індивідуальна вада характеру, а як симптом глибшої духовної й культурної кризи сучасної людини

Підхід В. Даниленка відрізняється від інших інтерпретацій нарцисизму в українській прозі тим, що він поєднує постмодерну іронію, бурлескне заниження й інтертекстуальну гру з виразним морально-етичним пафосом. Автор не лише фіксує різновиди нарцисичної поведінки, а й послідовно демонструє її ціну: руйнацію здатності до любові, емпатії, відповідальності, перетворення мистецтва й людських стосунків на арену гри заради власного образу. У результаті формується цілісна авторська модель нарцисичної особистості, в якій поєднуються психологічний аналіз, жанрова гібридність і критика сучасної культури видимостей.

У дослідженні вперше здійснено комплексний аналіз мотивів нарцисизму та трансформації особистості у двох романах «Клуб «Старий Пегас» та «Маски Діани

Стогодюк» як своєрідній «нарцисичній діалогії» Володимира Даниленка; уточнено їхній жанровий статус як гібридних утворень на перетині психологічного роману, притчі, трилера, химерної й постмодерної прози; окреслено цілісну авторську модель нарцисичної особистості та виявлено систему художніх прийомів, через яку моделюється процес внутрішньої деградації/трансформації героя. Теоретичне значення роботи полягає в тому, що отримані висновки можуть бути використані для розвитку психолого-літературознавчого підходу до аналізу нарцисизму в художніх текстах, а також для осмислення ширших проблем образу «я» й культури масок у новітній українській прозі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андріящик О.Р., Стовпник Н.М. Передісторія виникнення жанру роману. *Young Scientist*. 2022. № 4(104). С. 1–4. URL: /mnt/data/4300-Текст статті-4216-1-10-20220518 (7).pdf
2. Артамонов О. «Доктор Серафікус» В. Домонтовича: осмислення епохи через призму біблійних символів». *Слово і Час*. 2015. № 5. С. 67–75. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/151322>
3. Бароко в українській літературі. Українська література: статті та матеріали. URL: https://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/statti/1/13.html
4. Бабич І.С. Над передсмертним ложем імперії. *Слово і час*. Київ, 2006. № 10. С. 79–82.
5. Бабич І.С. Стихія гумору в творчості Володимира Даниленка. *Волинь-Житомирщина: історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Житомир, 2009. Вип. 19. С. 121–130.
6. Бернадська Н. Новітній український роман у вимірах жанру. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2022. № 2 (32). С. 5–8.
7. Бібік В. Хронотоп у романі Валер'яна Підмогильного «Місто». *Літературознавчі обрії : праці молодих учених. наук. ред. М.М. Сулима*. Київ : Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. Вип. 18. с. 61–64. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/0a29e1a7-7ad5-4b37-92a3-2f6655ebd1f8/content>
8. Білоус П. Між першою та останньою чашкою кави: [передмова до збірки «Сон із дзьоба стрижа»]. Львів: ЛА «Піраміда», 2007. С. 4–16.

9. Бикова Т.В. Жанрові особливості роману Володимира Даниленка «Ніч із профілем жінки»: іронія, містика та інтелектуалізм. *Філологічні науки*. 2023. № 4 (34). С. 232–237. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2023/4_2023/34.pdf
10. Бикова Т.В. Символіка смерті у романі Володимира Даниленка «Кохання у стилі бароко». *Вісник науки та освіти*. Київ, 2024. № 1 (19). С. 129–140. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-1\(19\)-129-140](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-1(19)-129-140). URL: <http://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/8862/8909>
11. Бовсунівська Т.В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
12. Бойченко О.В. «Московіада» Юрія Андруховича як мономіфологічна метап'єса. *Питання літературознавства*. 2003. Вип. 10 (67). С. 22–30.
13. Бокий І. Із «Собором» у майбутнє. Критична стаття. URL: <https://ukrlib.com.ua/krstat/printout.php?id=0>
14. Бондар-Терещенко І. Майтки і маєтки: [рецензія на збірку В. Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських»]. *Україна молода*. Київ, 2012. 30 серпня. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2132/164/75977/>
15. Бондаренко Ю. Роман-хроніка Уласа Самчука «Марія»: *Україна між космосом та історією ХХ століття*. 2019. № 1. С. 112–121.
16. Бурдастих М. Трансформація готичної традиції в новелістичі В. Даниленка. *Слово і Час*. 2014. № 10. С. 51–59. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/e1090647-3047-4783-80b7-6408d41627c9>
17. Васьків М. «Вальдшнепи» Миколи Хвильового як фрагмент завершеного роману: проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання». *Слово і Час*. 2009. № 5. С. 24–38. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/6d3e2ae0-89b5-487d-a08f-4de131085cad/content>

18. Вайлд О. Портрет Доріана Ґрея [Електронний ресурс]. URL: <https://uabooks.net/reader/439/page/2/>
19. Вещикова О.С. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка) Дисертація канд. філол. наук. Запоріжжя 2017 Режим доступу: https://dspace.chmnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1272/1/dis_Veshchykova%20O.%20S..pdf
20. Висоцька Л. Психоаналітична інтерпретація оповідань Володимира Даниленка (збірка «Сон із дзьоба стрижа»). Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2022. 20 с. (Дипломна робота). URL: <https://eprints.zu.edu.ua/7054/1/Лєся%20Висоцька.pdf>
21. Висоцька Л. Мотив страху в оповіданнях Володимира Даниленка: дипломна робота. Житомир : Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2010. 4 с. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/7054/1/%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F%20%D0%92%D0%B8%D1%81%D0%BE%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0.pdf>
22. Воробйова О.І. Функція мови. PDF. URL: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/49084452/...pdf>
23. Гаврило І. В. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII ст.: курс лекцій. Ужгород: Ужгородський національний університет, 2022. 100 с.
24. Габор В. Василь Габор: література як стиль життя. Муніципальна бібліотека ім. А. Добрянського. 13 травня 2015 р. URL: <https://dobrabiblioteka.cv.ua/ua/news?id=561705>
25. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2001. 488 с.

26. Гарасим А. Божевільні нотки, на яких грає українська душа: [рецензія на збірку В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа»]. *Кур'єр Кривбасу*. Кривий Ріг, 2006. № 205. С. 161–165.
27. Гісем О.В., Мартинюк О.Ге. Всесвітня історія: підручник для 8 класу. Харків: Ранок, 2021. URL: <https://svarog.cx/product/vsesvitnya-istoriya-8-klas-2021-gisem-o-v/>
28. Голобородько Я. «Депеш Мод» як «Modern Talking» Сергія Жадана. Поетичні Майстерні. URL: <https://maysterni.com/publication.php?id=30780>
29. Гончар О. Вибрані твори: У 4 т. Т.1. Київ: Сакцент Плюс, 2005. 544 с.
30. Городнюк Н. «Місто» В. Підмогильного як «роман культури». Літературознавчі обрії. *Праці молодих учених*. 2014. Вип. 19. С. 76–81. URL: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/7911/1/gorod_mist_2014_19_76.pdf
31. Гундорова Т.І. *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ. Критика. 2002. 272 с. URL: https://genderindetail.org.ua/netcat_files/57/65/kniga_Gundorova_Femina_melancholica_Stat_kul_tura_v_gendern_y_utop_Ol_gi_Kobilyans_ko_.pdf
32. Гундорова Т.І. Ворошиловград і порожнеча. ЛітАкцент. 08.02.2011. URL: <https://litakcent.online/2011/02/08/voroshylhrad-i-porozhnecha/>
33. Гете Й.В. Страждання молодого Вертера. Український переклад (укр. пер.: Марія Грушевська). Електронне видання. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=343>
34. Данькевич Ю.В. Художня проза Гео Шкурупія: проблеми поетики. Київ. Київський славістичний університет. 2008. 198 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Dankevych_Yuliia/Khudozhnia_proza_Geo_Shkurup_iiya_problemy_poetyky.pdf

35. Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка. *Слово і час*. Київ, 2011. № 9. С. 100–106.
36. Даниленко В. Газелі бідного Ремзі. Львів: ЛА «Піраміда», 2008. 488 с.
37. Даниленко В. Грози над Туровцем. Київ: «Піраміда», 2014. 240 с.
38. Даниленко В. Капелюх Сікорського. Львів: ЛА «Піраміда», 2010. 290 с.
39. Даниленко В. «Кохання в стилі бароко» й інші любовні історії: роман та оповідання. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 254 с.
40. Даниленко В. Маски Діани Стогодюк. Київ: «Академія», 2021. 208 с.
41. Даниленко В. Ніч із профілем жінки. Київ: «Академія», 2020. 192 с.
42. Даниленко В. Рівень національної літератури визначають аристократичні проекти. URL: http://spetskor.dp.ua/art_767.php
43. Даниленко В. Та, що тримає небо. Київ: «Академія», 2025. 240 с.
44. Даниленко В. Клуб «Старий Пегас». Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2019. 260 с.
45. Даниленко Л. Мовна гра як атрибут «мовного смаку епохи». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2012. Т. 25 (64), № 2 (1). С. 302–307
46. Долженкова І. Притча про змізерніння людини. Волинь-Житомирщина: історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Житомир, 2005. № 13. С. 52–54.
48. Єрошкіна О.О. Епоха класицизму: навчально-методичний посібник. Харків: Харківський національний університет міського господарства імені Бекетова О.М., 2018. URL: /mnt/data/2018_PESH_3N_epoha_Klasicizmu_Rasshirennoe_posobie.pdf
49. Жорнокуй У.В. Демонічна жінка як альтернатива трактування фемінних персонажів у збірці «Сон із дзьоба стрижа» Володимира Даниленка. *Нова філологія*. 2015. Вип. 215(1). С. 82–88.

50. Заболоцька О.В. Роль інтер'єру та пейзажу як засобів характеристики персонажів у повісті Т. Капоте «Сніданок у Тіффані». *Теоретичний та соціум журнал* (TSJ). 2020. № 7. С. 44–50. URL <https://tsj.journal.kspu.edu/index.php/tsj/article/view/152/138>
51. Заверталюк Н. І. Образ міста, де «все навиворіт», як домінанта концепції світу в прозі В. Даниленка. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII, ч. 1. С. 78–85. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/3843cd9a-2c79-4068-8fc5-059f38865985/content>
52. Зборовська Н. Чиї опудала на літгороді? [про творчість В. Даниленка]. *Слово і час*. Київ, 1998. № 6. С. 12–14.
53. Зборовська Н. Код української літератури: Проєкт психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006. 352 с.
54. Історія зарубіжної літератури XIX століття : навчальний матеріал. Studfile. URL: <https://studfile.net/preview/5462383/page:16/>
55. Історія української літератури XIX ст. tvory.net.ua. URL: https://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/lib2/istoriya_ukr_literatury_xix_st/15.htm
56. «Йду на Ви»: критичний аналіз друкованих творів сучасної української літератури. Idunavas Blogspot. URL: https://idunavas.blogspot.com/2012/06/blog-post_1336.html
57. Ковалів Ю.І. Історія української літератури кінець XIX – початок XXI ст. Т. 2: У пошуках імманентного сенсу. Київ: Академія, 2013. 624 с.
58. Ковбасенко Ю. Історія середньовічної європейської літератури. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2014. 54 с.

59. Кононенко Є. Володимир Даниленко і література з пробірки: Розмова з єдиним чоловіком сучасної літератури. *Україна молода*. 2006. № 224. 1 грудня. С. 29.
60. Коцарев О. Музей покинутих секретів Оксани Забужко. *Критика*. 2010. Рік XIV. № 5–6 (151–152).
61. Куриленко І.А. До питання про сутність та жанрові особливості українського інтелектуального роману. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Вип. 5. С. 157–166. URL: <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2017/03/35-2.pdf>
62. Лаврусенко М. Митець у постколоніальному світі в романі «Клуб «Старий Пегас» Володимира Даниленка». *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. Дніпро, 2020. № 1 (19). С. 161–170. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vduepf_2020_1_16
63. Левін Т. Образ нарциски в романі Володимира Даниленка «Маски Діани Стогодюк» рецензія Т. Левін. *Буквоїд*, 11.09.2021. URL: <https://bukvoid.com.ua/reviews/books/2021/09/11/200534.htm>
64. Лешків Б. Демонська твердиня: про гордість. Львівська православна богословська академія. URL: <https://lpba.org.ua/demonska-tverdunya-pro-hordist/>
65. Лис В. «Століття Якова» В. Лиса: огляд. *ВВС Україна*. 2010. 4 листопада. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2010/11/101104_book_lys_yakiv_s
66. Луцій С. Юрій Лавріненко – дослідник «Розстріляного Відродження». Київ: НАН України, 2000. 7 с. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/293982aa-8d41-4808-ae09-5f92b018a773/content>

67. Луцій С. Романи Івана Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»: за архівними матеріалами Юрія Лавріненка. *Проблеми літературознавства*. 2020. Вип. 101. С. 1–96.
68. Луцій С. Романистика української діаспори другої половини ХХ століття: проблеми, жанрово-стильові парадигми. *Наукові записки. Серія «Історичні науки»*. 2015. Вип. 23. С. 209–214. URL: https://idud.oa.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/nz_vyp_23_209.pdf
69. Новіков А.О. Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»: основні теми і образи. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2015. № 19. Т. 2. ISSN 2409-1154
70. Павличко С.Д. Роман як інтелектуальна провокація. *УкрЛіб*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10486>
71. Павличко С. Фемінізм. Упорядкування В. Агеєвої. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». 2002. 317 с.
72. Пилипенко А. Про те, як місце може стати мандрівкою до себе: рецензія на роман «Ворошиловград» Сергія Жадана. *Sensormedia*. 14.06.2025. URL: <https://sensormedia.com.ua/essays/pro-te-yak-misce-mozhe-staty-mandrivkoyu-do-sebe-recenziya-na-roman-voroshylovgrad-sergiya-zhadana>
73. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. Нью-Йорк. *Українська Вільна Академія Наук у США. Серія «З нашого минулого»*, ч. 4. 1964. 215 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2516/file.pdf>
74. Піко делла Мірандола Дж. Промова про гідність людини. Пер. з лат. Н. Назарова. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Giovanni_Pico_della_Mirandola/Promova_pro_hidnist_liudyny.pdf

75. Піскоха Н.Д. Трагізм у творі Уласа Самчука «Марія». Українські студії в європейському контексті. 2022. № 5. С. 99–104. URL: http://obrii.org.ua/usec/storage/article/Piskokha_2022_99.pdf
76. Ромас Л.М. Деякі особливості поетичної ономастики роману Володимира Даниленка «Клуб «Старий Пегас». *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Вип. 18. С. 278–282. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/trphst_2021_18_51
77. Ромас Л.М. Нарцисизм, макіавеллізм та психопатія – домінантні риси характерів героїв роману Володимира Даниленка «Ніч із профілем жінки». *Українські студії в європейському контексті*. Мелітополь, 2021. № 3. С. 5–13. URL: http://obrii.org.ua/usec/storage/article/Romas_2021_146.pdf
78. Ромас Л.М. Образ жінки з нарцисичним розладом особистості в романі Володимира Даниленка «Маски Діани Стогодюк». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2022. Вип. 23 (Т. 2). С. 218–224. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/63ff5a54-226b-4f88-98d9-89d0b0bcea1b/content>
79. Ромас Л.М. Бурлеск у романі Володимира Даниленка «Та, що тримає небо». Жінка-УКРАЇНКА. 2025. 16 липня. URL: <http://ukrainka.org.ua/node/9419>
80. Сердюк Володимир. Жінка зі снів у романі Володимира Даниленка «Маски Діани Стогодюк». URL: <https://Newssky.com.ua>
81. Смольницька О.О. Перверзний нарцисизм на прикладі образів у вибраних класичних і сучасних творах: психоаналітичний аспект. *Філологічні трактати*. 2019. Т. 11. № 3–4. С. 13–21. Електронний ресурс. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/bde6f39f-e888-4a6a-aa90-2beecefc79f/content>

82. Спіріна О. «НепрОсті» Тараса Прохаська: лабіринт сенсу, часу та місця. Сенсор Медіа. 11.06.2023. URL: <https://sensormedia.com.ua/essays/neprostitarasa-prohaska-labirynt-sensu-chasu-ta-misczya/>
83. Степанищенко В.Л. Культурний ландшафт Києва у містичному романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 2 (261) Ч. II. С. 86–90
84. Тарасенко К.В., Шадріна Т.В. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони*. 2013. № 3. С. 7–11. URL: <https://eir.zp.edu.ua/server/api/core/bitstreams/471ce5e5-877e-4bf9-bf57-64aad075b7fb/content>
85. Терлецький В. Таємниці кулішезнавства розкриваються... (з нагоди 110-ї річниці від дня смерті Пантелеймона Куліша). Ювілеї. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2015. № 3. Режим доступу: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/3e5186f9-b344-4a91-8048-4b090e9617d5/content>
86. Ткачук М.П. Розвиток українського роману у XIX столітті. *Запорізький науковий вісник. Філологічні науки*. 2008. Вип. 1–2. С. 112–117. URL: </mnt/data/tkachuk.pdf>
87. Творчість Олеся Бердника в європейському культурному контексті. Офіційний сайт Олеся Бердника. URL: <https://berdnyk.com.ua/materialy3.html>
88. Теорія літератури: Роман. Освітній портал «Твори». URL: https://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/lib2/teoriya_literatury/159.html
89. Українська література: відповіді на запитання до теми «Олесь Бердник. Життя і творчість». *Бібліотека української літератури UkrLib*. URL: <https://www.ukrplib.com.ua/answers/printit.php?tid=11145>
90. Фоменко В.Г. Українська урбаністична проза XX століття: еволюція, проблематика, поетика. Луганськ, 2008. 364 с. URL:

- https://shron1.chtyvo.org.ua/Fomenko_Vira/Ukrainska_urbanistychna_proza_Kh_Kh_stolittia_evoliutsiia_problematyka_poetyka.pdf
91. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1898. 214 с.
 92. Франко І. Анатол Патрикійович Свидницький (Уваги до його «Люборацьких»). URL: <https://www.i-franko.name/uk/HistLit/1886/Svydnyckyj.html>
 93. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку. Львів, 1901. 96 с.
 94. Франко І. Література її завдання і найважливіші ціхи. Львів, 1878. 32 с.
 95. Франко І. Я. Ювилей Івана Левицького (Нечуя). [Електронний ресурс]. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Franko/Yuvylei_Ivana_Levytskoho_Nechuia.pdf
 96. Фройд З. По той бік принципу задоволення. Я і Воно: Книги українською. Переклад Ярослава Мишанича, Наталії Іванової. Київ: Strelbytskyu Multimedia Publishing, 2021. 148 с.
 97. Хоруженко І.В. Гендерні стратегії в українському романі ХХ–ХХІ століть. *Науковий вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Філологія*. 2019. № 2. С. 45–52.
 98. Цебрій Є. Андрухович розповів, як писав «Рекреації». 20 хвилин. Тернопіль. 27 травня 2017 р. URL: <https://te.20minut.ua/lyudi/andruhovich-rozpoviv-yak-pisav-rekreatsiyi-10612134.html>
 99. Цепенюк Т.О., Ваврів І.Я., Дзюбановська І.А.В. Мовленнєвий портрет персонажа художнього твору в оригіналі і перекладі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія Філологія*. 2021. № 49 (т. 2). С. 183–187. DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.49-2.41>
 100. Чабаненко Л.М. Літературна топографія у романі сучасного українського автора. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Філологія*. 2020. Вип. 143. С. 112–118.

101. Черняк О.М. Роль психологічних конфліктів у структурі українського роману. *Українська література: наукові дослідження*. 2018. № 7. С. 55–63.
102. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. Київ, 1999. С. 17–64. URL: <http://litopys.org.ua/chyzh/chy22.htm>
103. Чижевський Д. Слов'янський романтизм. *Січеслав*. 2005. № 1. С. 3–15. Електронний ресурс. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/1d83e1e1-4371-4625-a8e9-936bce2b3285/content>
104. Шевченко Т.Г. Кобзар. Київ: Наукова думка, 2010. 512 с.
105. Шевчук В.М. Соціокультурний контекст української прози початку ХХІ століття. *Вісник Львівського університету. Серія: Філологія*. 2021. № 12. С. 34–42.
106. Шевчук В.М. Літературні образи та їх психологічне відображення у романах сучасності. *Українські студії в європейському контексті*. 2019. № 4. С. 89–96.
107. Шевчук В.М. Психологічний портрет героя у романах Володимира Даниленка. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі. Серія: Філологія*. 2022. № 3. С. 101–108.
108. Шевчук В.М. Роль міфологічного дискурсу в українській літературі ХХ–ХХІ ст. *Наукові записки*. Київ, 2020. № 8. С. 77–84.
109. Шевчук В.М. Проблеми жанрової диференціації в сучасному українському романі. *Філологічні дослідження*. 2017. № 6. С. 12–20.
110. Шевчук В.М. Літературні стратегії постмодернізму в українській прозі. *Вісник Чернівецького університету*. 2016. № 5. С. 45–53.
111. Шевчук В.М. Образ жінки в українському романі: історико-літературний аспект. *Українська література: наукові дослідження*. 2015. № 3. С. 33–41.

112. Шевчук В.М. Роман і етика: сучасний український контекст. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2018. № 9. С. 56–64.
113. Шевчук В.М. Роман як жанр психологічної прози. *Вісник Національної академії наук України*. 2021. № 4. С. 22–30.
114. Шеремета О.І. Романтичні та реалістичні стратегії в українському романі XIX–XX ст. *Вісник Дніпровського університету*. 2019. № 7. С. 67–74.
115. Шинкарук О.В. Місце Пантелеймона Куліша в українській і світовій культурах. *Пантелеймон Куліш: між історією та сучасністю. Зб. наук. праць. Київ. НУБіП України*. 2019. С. 28–29.
116. Шишка О. Психологічні аспекти сюжетоутворення в українському романі сучасності. *Наукові праці Львівського університету*. 2020. № 3. С. 90–98.
117. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду: [творчість житомирського письменника В. Даниленка]. *Кур'єр Кривбасу*. Кривий Ріг, 2005. № 191 (жовтень). С. 184–187.
118. Юлдашева Л.П., Коломієць О.В., Кобіліна Ю.М. Трансформація функції персонажа у романі Ю. Андруховича «Перверзія». *Вісник Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. 2025. Т. 3, ч. 2. С. 13–20. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2025/3_2025/part_2/15.pdf
119. Яблонська Н.М. Жанр іронічної новели у творчості Володимира Даниленка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки*. 2015. Вип. 2. С. 70–75.
120. Яблонська Н.М. Постмодерністський дискурс художньої прози Володимира Даниленка дис. канд. філол. наук спеціальність 10.01.01 українська література. Тернопіль Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. 2017. 197 с. URL:

<https://dspace.wunu.edu.ua/bitstreams/26906c93-4426-4059-93f5-c49c31581fae/download>

121. Яблонська Н. М. Романи В Даниленка в сучасному дискурсі української масової літератури: стаття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. 2013. № 38. С. 245–257. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUI_2013_38_22
122. Яковенко М. Яковенко М. Роман та національна ідентичність. *Українська література. критика*. 2018. № 5. С. 11–19.
123. Ярова Н.С. Гендерні конфлікти в українській прозі ХХ–ХХІ століть. *Філологічні студії*. (ред. Львівський національний університет імені Івана Франка), 2017. № 2. с. 55–63.
124. Яременко В.В. Психологічний аналіз героїв у сучасному українському романі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Філологія*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2019. № 6. С. 78–85.
125. Яремчук О. Літературні жанри та їх трансформації у сучасній українській прозі. *Вісник Київського університету імені Бориса Грінченка. Серія: Філологія*, 2020. № 11. С. 44–52.
126. Яценко С. Роман як соціокультурний феномен: історико-літературний аналіз. *Українська література*. Київ: Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, 2018. № 4. С. 25–33.
127. Яценко С. Роман і психологія: моделі характерів у творах сучасності. *Вісник Львівського університету. Серія: Філологія*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2021. № 10. С. 66–73.