

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГУДОВАНА НАТАЛІЯ ЮРІЇВНА

УДК 821.161.2

ДИСЕРТАЦІЯ

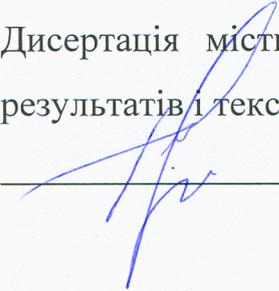
**ПОЕТИКА ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУВАННЯ
У ПРОЗОВІЙ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА**

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подается на здобуття ступеня вищої освіти доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ Н. Ю. Гудована

Науковий керівник –
кандидат філологічних наук, професор

Осьмак Ніна Дмитрівна

Київ 2024

АНОТАЦІЯ

Гудована Н. Ю. Поетика жіночого портретування у прозовій творчості Володимира Даниленка. – *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.*

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Український державний університет імені Михайла Драгоманова. – Київ, 2024.

Розвиток сучасного літературознавства пов'язаний зі зміною традиційних підходів до тлумачення окремих складників змісту й форми літературного твору. Одним із таких аспектів є художній образ-персонаж, що є фундаментальною категорією літературознавства, яка визначає природу, форму і функції літературно-художньої творчості. На особливу увагу заслуговує і поняття літературного портрету, яке раніше переважно розглядалося у вузькому значенні, як відображення зовнішності персонажа. Дослідники вживають його в широкому значенні, розглядаючи літературний портрет як сукупність зовнішніх і внутрішніх ознак, що дають змогу сформуванню цілісного уявлення про образ-персонаж.

На сьогодні бракує системних наукових досліджень із цього питання, а особливий інтерес викликає проблема літературного портретування в сучасній літературі, яка функціонує у межах мистецької системи постмодернізму, що позначається на художньо-ідейному змісті творів загалом і на літературному портретуванні зокрема.

Одним із представників сучасного українського літературного процесу є Володимир Даниленко, творчість якого синтезує постмодерністські й неореалістичні тенденції, демонструє експериментальність жанрово-стильової й образної площин, а також утвердження ускладнених художньо-естетичних форм. Проза В. Даниленка засвідчує поєднання традицій і новаторства, використання усталених структур і прагнення до творчих експериментів. Попри наявність низки досліджень, присвячених різним

аспектам літературної творчості В. Даниленка, встановлено, що поетика портретування в прозі митця дотепер не стала предметом окремого дослідження, а сформульовані в проаналізованих наукових дослідженнях положення потребують уточнення відповідно до змістових і формальних особливостей творів письменника, що вийшли друком нещодавно і потребують потрактування літературознавцями.

У вступі визначено об'єкт, предмет, мету та завдання відповідно до теми дисертаційного дослідження, обґрунтовано актуальність наукової роботи, подано відомості про апробацію та впровадження результатів дисертації, окреслено авторський внесок у працях, опублікованих у співавторстві, зазначено про структуру та обсяг роботи.

У першому розділі дисертаційної роботи сформульовано теоретичні засади дослідження поетики художнього портретування у прозовій творчості В. Даниленка в контексті постмодерних кореляцій у зображенні жінок у сучасній українській літературі, зокрема розглянуто проблему портретування в літературознавчих дослідженнях, схарактеризовано постмодерністські трансформації у зображенні персонажа.

З'ясовано, що проблему літературного портретування науковці досліджують у розрізі таких питань: сутність портрета в літературному творі, його функції, класифікація літературних портретів, їхні структурно-семантичні складники, особливості портретування в різних видах мистецтва – живописі, літературі, фотографії, музиці.

Систематизовано погляди літературознавців на сутність і функції портрета в художньому творі, зокрема зазначено, що його найчастіше розглядають як відображення внутрішнього світу героя, індикатор його психологічних станів або ж як один із засобів творення образу персонажа. З'ясовано, що досліджуване поняття може вживатися у вузькому (як опис зовнішності героя) й широкому (як усе те, що сприяє формуванню цілісного образу персонажа, відтворює його сутність) значеннях.

Підкреслено, що на сьогодні відсутня єдина загальноприйнята типологія літературних портретів, їх класифікують на основі таких критеріїв: кількість описуваних персонажів; співвідношення зовнішнього і внутрішнього; повнота опису; структура; ступінь деталізації зображуваного об'єкта тощо.

З'ясовано, що суттєві трансформації в зображенні людини відбулися в епоху постмодернізму, вони передусім пов'язані із кризою ідеологій, антропологічним скептицизмом, деперсоналізацією людини в суспільстві, відчуттям хаотичності, розірваності, відчуженості світу, ідеєю «смерті автора» тощо. А в українському варіанті постмодернізму ще й зі спробами ревізувати морально-етичні орієнтири й цінності радянської епохи, запереченням принципів соціалістичного реалізму, реанімацією національної і релігійної свідомості.

У процесі аналізу літературознавчих типологій постмодерних персонажів з'ясовано, що в їхній основі лежать такі критерії: тип художнього мислення й творчості, особливості авторського способу організації художнього матеріалу, мистецький дискурс тощо.

Визначено, що в літературних творів митців-сучасників, які працюють у межах більш традиційного, реалістичного творчого методу, помітне акцентування на виражально-зображальному характері літературного портрету, який стає засобом відображення внутрішнього світу персонажа, його почуттів і переживань. Автори таких творів акцентують на соціальному, ментальному чи національному аспектах, репрезентуючи їх через окремі художні деталі літературного портрету.

У другому розділі дисертаційної роботи схарактеризовано індивідуально-авторську специфіку портретування жіночих образів у прозі В. Даниленка, зокрема виявлено сакральне і профанне у зображенні жінок, розглянуто одяг як експресивну алюзію в жіночих образах; з'ясовано особливості функціонування вербальних та невербальних засобів

портретування; описано роль незвичних та буденних інтер'єрів для моделювання жіночих портретів.

Доведено, що прояви сакрального в прозі В. Даниленка представлено через образ жінки-смерті, який функціонує в образах-денотатах Кароліни Гулій («Капелюх Сікорського»), Таї-киз («Газелі бідного Ремзі»), Ольги Фафлей («Тіні в маєтку Тарновських»), Юлії Маринчук («Кохання в стилі бароко»), Ганни Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»), Діани Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»). Категорія сакрального реалізована автором також через образи жінок із надприродними здібностями і через образи, пов'язані з містичними подіями. З'ясовано, що у процесі творення цих жіночих портретів автор актуалізує й категорію профанного, що репрезентовано через опис їхнього побуту, харчування, статевих стосунків, ставлення до грошей і матеріальних цінностей, соціальних мереж. Доведено, що така дихотомія дала автору змогу змоделювати складні суперечливі жіночі образи, через які він презентував власну світоглядну концепцію і порушив спектр проблем, важливих для сучасного соціуму.

Визначено, що одяг у літературних творах В. Даниленка є важливим засобом жіночого портретування, який подекуди набуває значення експресивної алюзії, наприклад, червоний капелюх у романі «Кохання в стилі бароко» є аксесуаром, який використовує жінка-смерть перед тим, як забрати талановитого чоловіка. З'ясовано, що окремі елементи одягу свідчать про соціальний статус героїні, про її матеріальне становище, професію тощо, а деякі перетворюються на танатологічні маркери.

Проаналізовано вербальні й невербальні засоби жіночого портретування у творах письменника. З'ясовано, що з-поміж вербальних засобів жіночого портретування В. Даниленко здебільшого звертається до оцінки героїнь нараторами, самохарактеристики, характеристики іншими героями. Особливу роль відіграють антропоніми як засоби ідентифікації і увиразнення персонажа та його життєвої позиції. До невербальних засобів, що використовуються в прозі митця, віднесено тембр голосу, сміх, вираз

обличчя, погляд, жести, запах, позу, а також рух у просторі. Усі ці засоби в сукупності дають змогу сформувати повне уявлення як про героїню загалом, так і про її емоційний стан у конкретній ситуації.

Доведено, що інтер'єр та екстер'єр помешкань теж є своєрідними засобами жіночого портретування, адже житло є відображенням не лише способу життя, а й внутрішнього світу людини. У результаті аналізу літературних творів В. Даниленка з'ясовано, що подекуди (наприклад, у романі «Кохання в стилі бароко») він уникає розлогих описів, обмежуючись лише фіксацією окремих значущих деталей, пов'язаних із кольорами чи екзотичними деталями. Інколи (зокрема в романі «Маски Діани Стогодюк»), навпаки, подає деталізовані описи помешкань, які відображають риси характеру своїх власників. У прозі митця трапляються як буденні описи приміщень, так і незвичайні (сільської клуні, помешкання під час спиритичного сеансу, онейричні описи помешкань).

У третьому розділі досліджено портрет як характер і психологічний образ у творчому доробку В. Даниленка крізь призму психоаналітичних елементів у жіночому портретуванні, ситуативних змін зовнішнього вигляду жінки, категорій статичного й динамічного в жіночому портреті, портрета як засобу характеротворення.

Доведено, що поведінка героїнь, їхній зовнішній вигляд детерміновані процесами, які відбуваються у внутрішньому світі. Установлено, що автор акцентує на дитячих травмах, пригнічених інстинктах, нереалізованих бажаннях персонажів. У руслі психоаналітичної концепції В. Даниленко звертається до таких її положень, як вплив Аніми / Анімусу на підсвідомість героїв, роль родини (батька й матері) на формування особистості, пригнічені сексуальні бажання, що реалізуються через онейричні елементи, у яких наявні танатологічні й еротичні маркери, й сублімуються в інших видах діяльності, передусім творчості.

З'ясовано, що ситуативні зміни в жіночому портретуванні у творах В. Даниленка зумовлені передусім карнавальністю, що є характерною

ознакою постмодерністського мистецтва, відповідно, жінки в межах різноманітних карнавальних дійств, вистав чи заходів змушені вдаватися до зміни традиційного образу. Подекуди ситуативні зміни зовнішності зумовлені життєвою стратегією у певний момент часу чи обраною моделлю поведінки задля досягнення поставленої мети.

У прозових творах В. Даниленка жіночі портрети, тобто описи зовнішності героїнь, є засобом їхнього характеротворення, адже дають змогу дослідити особливості характеру, манери їхньої поведінки в контексті певного життєвого досвіду чи професії. Водночас колективні жіночі портрети є засобом типізації для представниць певної професії або вікового цензу, певної території, що призводить до знеособлення персонажів. Установлено, що особливістю жіночого портретування у творах письменника є недостатній рівень об'єктивності, оскільки переважно оповідачем є хтось із героїв твору.

Доведено, що статичне й динамічне в жіночому портретуванні в прозових творах В. Даниленка репрезентовані через зовнішнє і внутрішнє, тобто через поведінку, вчинки й реакції на них, що зумовлено особливостями характеру й темпераменту героїнь, їхньої життєвої позиції чи обраної стратегії поведінки героїні. З'ясовано, що статичне в зовнішності персонажа переважно представлене якоюсь однією виразною художньою деталлю (кісточка на руці, єдиний зуб тощо), а динамічне репрезентоване комплексно – через інтонацію, жести, рухи тіла тощо. Обґрунтовано, що в контексті аналізу статичного в жіночій поведінці й життєвій позиції доцільно спиратися на концепції психотипів, зокрема енеаграми особистості.

Висновки й узагальнення виконаного дисертаційного дослідження доводять, що робота має наукову новизну, адже в ній вперше: комплексно й системно досліджено поетику жіночого портретування у прозовій творчості В. Даниленка, зокрема визначено особливості репрезентації категорій сакрального і профанного в жіночому портретуванні, вплив психоаналітичної концепції на моделювання митцем жіночих образів, схарактеризовано вербальні та невербальні засоби жіночого портретування, з'ясовано роль

одягу, інтер'єрів та екстер'єрів у творенні жіночих образів, проаналізовано статичне й динамічне, а також ситуативні зміни зовнішнього вигляду жінки в прозі Володимира Даниленка. Набули подальшого розвитку літературознавчі дослідження щодо розуміння сутності понять «портрет», «образ», а також засобів і прийомів творення образу літературного твору.

Результати, одержані в процесі дисертаційного дослідження, мають практичне значення, оскільки матеріали та висновки кандидатської дисертації можуть бути використані в подальших дослідженнях поетики сучасної української літературної прози, під час коментування текстів у науково-критичних виданнях, для викладання курсу історії української літератури в ЗВО, проведення спецкурсів і семінарів, а також у шкільній практиці на уроках із позакласного читання.

Ключові слова: портрет, портретування, образ, персонаж, образотворення, характеротворення, проза, постмодернізм, засоби портретування, роман, повість, самохарактеристика, сюжет, ідея, автор, письменник.

ABSTRACT

Hudovana N. Yu. The Poetics of the Female Portrait in the Prose Heritage of Volodymyr Danylenko. – *Qualifying scientific work on the right of manuscript.*

Dissertation thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 035 Philology. – Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University. – Kyiv, 2024.

The development of modern literary criticism is associated with a change in traditional approaches to the interpretation of certain components of the content and form of a literary work. One of these aspects is the literary image-character, which is a fundamental category of literary studies that defines the nature, form, and functions of literary and artistic creativity. The concept of literary portraiture deserves special attention, as it was previously mainly considered in a narrow sense, as a reflection of the character's appearance. Researchers use it in a broader sense, considering a literary porter as a set of external and internal features that allow to form a holistic view of the character.

Today, there is a lack of systematic scientific research on this issue, and of particular interest is the problem of literary portraiture in contemporary literature, which functions within the artistic system of postmodernism, which affects the artistic and ideological content of works in general and literary portraiture in particular.

One of the representatives of the contemporary Ukrainian literary process is Volodymyr Danylenko, whose work synthesizes postmodern and neorealist trends, demonstrates the experimental nature of genre, style, and imagery, as well as the establishment of complex artistic and aesthetic forms. V. Danylenko's prose demonstrates a combination of traditions and innovation, the use of established structures and the desire for creative experiments. Despite the existence of a number of studies devoted to various aspects of V. Danylenko's literary work, it has been established that the poetics of portraiture in the artist's prose has not yet become the subject of a separate study, and the provisions formulated in the analyzed scientific studies need to be clarified in accordance with the content and

formal features of the writer's works that have been published recently and need to be interpreted by literary critics.

The introduction defines the object, subject, purpose and tasks in accordance with the topic of the dissertation research, substantiates the relevance of the scientific work, provides information on the testing and implementation of the results of the dissertation, outlines the author's contribution in the works published in co-authorship, and indicates the structure and scope of the work.

The first chapter of the dissertation formulates the theoretical foundations of the study of the poetics of artistic portraiture in the works of V. Danylenko in the context of postmodern correlations in the portrayal of women in contemporary Ukrainian prose, in particular, the problem of portraiture in literary studies is considered, postmodern transformations in the portrayal of the character are characterized: from external to internal, from pictorial to expressive.

It has been found that the problem of literary portraiture is studied by scholars in the context of the following issues: the essence of portraiture in a literary work, its functions, classification of literary portraits, their structural and semantic components, features of portraiture in various forms of art – painting, literature, photography, music.

The views of literary critics on the essence and functions of portraiture in a work of fiction are systematized, in particular, it is stated that it is most often seen as a reflection of the inner world of the hero, an indicator of his psychological states, or as one of the means of creating a character's image. It is found that the concept under study can be used in a narrow (as a description of the character's appearance) and broad (as everything that contributes to the formation of a holistic image of the character, reproduces his or her essence) meanings.

It is stated that today there is no single generally accepted typology of literary portraits; they are classified on the basis of the following criteria: the number of characters described; the ratio of external and internal; completeness of description; structure; degree of detail of the depicted object, etc.

It is found that significant transformations in the portrayal of a person occurred in the postmodern era, primarily due to the crisis of ideologies, anthropological skepticism, depersonalization of a person in society, a sense of chaos, disconnection, alienation of the world, the idea of «death of the author», etc. And in the Ukrainian version of postmodernism, it is also associated with attempts to revise the moral and ethical guidelines and values of the Soviet era, the denial of the principles of socialist realism, and the resuscitation of national and religious consciousness.

In the process of analyzing the literary typologies of postmodern characters, it is found that they are based on the following criteria: the type of artistic thinking and creativity, the peculiarities of the author's way of organizing artistic material, artistic discourse, etc.

It is determined that in the literary works of contemporary artists who work within a more traditional, realistic creative method, there is a noticeable emphasis on the expressive and pictorial nature of the literary portrait, which becomes a means of reflecting the inner world of the character, his feelings and experiences. The authors of such works emphasize social, mental or national aspects, representing them through individual artistic details of a literary portrait.

The second chapter of the dissertation characterizes the occasional and the individual in the portrayal of female characters in V. Danylenko's prose, in particular, it reveals the sacred and the profane in the portrayal of women, considers clothing as an expressive allusion in female images; clarifies the peculiarities of the functioning of verbal and non-verbal means of portraiture; describes the role of unusual and everyday interiors for modeling female portraits.

It is proved that manifestations of the sacred in the prose of V. Danylenko's prose are represented through the image of the woman-death, which functions in the denotative images of Karolina Hulii («Sikorsky's Hat»), Tai-Kiz («Poor Ramsey's Gazelle»), Olga Fafley («Shadows in the Tarnowski Estate»), Yulia Marynychuk («Baroque Love»), Hanna Zhebriy («The Old Pegasus Club»), and Diana Stohodiuk («Diana Stohodiuk's Masks»). The author also realizes the

category of the sacred through the images of women with supernatural abilities and through images related to mystical events. It has been found that in the process of creating these women's portraits, the author also actualizes the category of the profane, which is represented through the description of their everyday life, diet, sexual relations, attitude to money and material values, and social networks. It is proved that such a dichotomy allowed the author to model complex, contradictory female images through which he presented his own worldview concept and raised a range of issues important for modern society.

It is determined that clothing in V. Danylenko's literary works is an important means of female portraiture, which sometimes acquires the meaning of an expressive allusion, for example, a red hat in the novel «Baroque Love» is an accessory used by the woman-death before taking away a talented man. It is found that certain elements of clothing indicate the social status of the heroine, her financial situation, profession, etc., and some of them turn into thanatological markers.

The author analyzes the verbal and non-verbal means of female portraiture in the writer's works. It has been found that among the verbal means of female portraiture V. Danylenko mostly refers to the narrators' assessment of the heroines, self-characterization, and characterization by other characters. Anthroponyms play a special role as a means of identifying and emphasizing the character and his/her life position. Non-verbal means used in the artist's prose include voice tone, laughter, facial expression, gaze, gestures, smell, posture, and movement in space. All these means together make it possible to form a complete picture of both the heroine in general and her emotional state in a particular situation.

It is proved that the interior and exterior of dwellings are also a kind of means of female portraiture, because housing is a reflection not only of the lifestyle, but also of the inner world of a person. The analysis of V. Danylenko's literary works revealed that sometimes (for example, in the novel Baroque Love) he avoids lengthy descriptions, limiting himself to recording only certain significant details related to colors or exotic details. Sometimes (in particular, in

the novel *Masks* of Diana Stohodiuk), on the contrary, he provides detailed descriptions of the houses that reflect the character traits of their owners. The artist's prose includes both everyday descriptions of rooms and unusual ones (a rural barn, a room during a seance, oneiric descriptions of rooms).

The third chapter examines the portrait as a character and psychological image in V. Danylenko's prose works through the prism of psychoanalytic elements in female portraiture, situational changes in a woman's appearance, the categories of static and dynamic in a female portrait, and portraiture as a means of characterization.

It is proved that the behavior of the heroines, their appearance is determined by the processes taking place in the inner world. It is established that the author emphasizes childhood traumas, suppressed instincts, and unrealized desires of the characters. In line with the psychoanalytic concept, V. Danylenko refers to such provisions as the influence of Anima/Animus on the subconscious of the characters, the role of the family (father and mother) in the formation of personality, repressed sexual desires that are realized through oneiric elements with tanatological and erotic markers and sublimated in other activities, especially creativity.

It has been found that situational changes in female portraiture in V. Danylenko's works are primarily due to carnivalism, which is a characteristic feature of postmodern art, and accordingly, women are forced to change their traditional image within various carnival performances, performances or events. Sometimes, situational changes in appearance are caused by a life strategy at a certain point in time or a chosen model of behavior to achieve a goal.

In V. Danylenko's prose works, women's portraits, i.e. descriptions of the characters' appearance, are a means of characterization, as they allow us to explore the peculiarities of their character, their manner of behavior in the context of a certain life experience or profession. At the same time, collective portraits of women are a means of typification for representatives of a certain profession or age range, a certain territory, which leads to the depersonalization of the characters. It

is proved that the peculiarity of female portraiture in the writer's works is an insufficient level of objectivity, since the narrator is usually one of the characters of the work.

It is proved that the static and dynamic in female portraiture in V. Danylenko's prose works are represented through the external and internal, that is, through behavior, actions and reactions to them, which is due to the peculiarities of the character and temperament of the heroines, their life position or the chosen strategy of the heroine's behavior. It is found that the static in the character's appearance is mainly represented by a single expressive artistic detail (a bone on the hand, a single tooth, etc.), while the dynamic is represented in a complex way – through intonation, gestures, body movements, etc. It is substantiated that in the context of analyzing the static in women's behavior and life position, it is advisable to rely on the concepts of psychotypes, in particular, the personality enneagram.

The conclusions and generalizations of the dissertation research prove that the work has a scientific novelty, because it is the first to the poetics of female portraiture in the works of Volodymyr Danylenko is comprehensively and systematically studied, in particular, the peculiarities of representation of the categories of sacred and profane in female portraiture, the influence of the psychoanalytic concept on the artist's modeling of female images are determined, the verbal and non-verbal means of female portraiture are characterized, the role of clothing, interiors and exteriors in the creation of female images is clarified, static and dynamic, as well as situational changes in the appearance of a woman in Volodymyr Danylenko's prose are analyzed. Literary studies on understanding the essence of the concepts of «portrait» and «image» as well as the means and techniques of creating the image of a literary work have been further developed.

The results obtained in the course of the dissertation research are of practical importance, since the materials and conclusions of the candidate's dissertation can be used in further studies of the poetics of contemporary Ukrainian literary prose, when commenting on texts in scientific and critical publications, for teaching a

course on the history of Ukrainian literature in higher education institutions, conducting special courses and seminars, as well as in school practice in extracurricular reading lessons.

Key words: portrait, portraiture, image, character, portrayal, characterization, prose, postmodernism, means of portraiture, novel, short story, self-characterization, plot, idea, author, writer.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Гудована Н. Ю., Осьмак Н. Д. Художня модифікація мотиву «небесної дороги» у романах «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка та «Дім на горі» Валерія Шевчука. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Том 3. С. 33–39.

2. Гудована Н. Ю. Рецепція фольклорних сюжетів та образів у романі Даниленка «Кохання в стилі бароко». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Том 33 (72). № 5. С. 62–67.

3. Гудована Н. Ю. Жіночий портрет як засіб характеротворення у творчості Володимира Даниленка. *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки. Кропивницький: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 4 (207). С. 62–68.

4. Гудована Н. Ю. Роль інтер'єру в жіночому портретуванні в прозі Володимира Даниленка. *Вісник науки та освіти*. Серія «Філологія». 2023. № 12 (18). С. 80–90.

5. Гудована Н., Корнієнко О. Художнє відображення історичних постатей у романі Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко». *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2023. № 29 (2). С. 89–95. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.2.4>.

6. Гудована Н. Ю., Корнієнко О. О. Постмодерні ознаки художньої прози Володимира Даниленка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 1. С. 115–118.

7. Гудована Н. Ю. Вербальні засоби жіночого портретування в романістиці Володимира Даниленка. *Науковий журнал «KELM (Knowledge, Education, Law, Management)»*. 2023. № 8 (60). С. 44–50.

Тези доповідей на науково-практичних конференціях:

8. Гудована Н. Ю. Еннеаграма жіночих образів у романі В. Даниленка «Клуб "Старий Пегас"». *Modern trends in development science and practice: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Варна, Болгарія, 2–5 листопада 2021 р.). Варна, 2021. С. 517–520.

9. Гудована Н. Ю. Капкан Брокау в романі В. Даниленка «Маски Діани Стогодюк». *Дослідження інновацій та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Рівне, 25–26 листопада 2021 р.). Рівне, 2021. С. 38–41.

10. Гудована Н. Ю. Гоголівські традиції у творчості Володимира Даниленка. *Зарубіжні письменники і Україна: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Полтава, 16–17 лютого 2022 р.). Полтава, 2022.

11. Гудована Н. Ю. Архетипні візії Володимира Даниленка (на матеріалі збірки «Грози над Туровцем»). *Звітно-наукова конференція студентів і аспірантів «Освіта і наука – 2023»* (м. Київ, 3–7 квітня 2023 р.). Київ, 2023. С. 439–442.

ЗМІСТ

ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОРТРЕТУВАННЯ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	25
1.1 Поняття «портрет» у науковій літературі: сутність, інтерпретація і характеристики	25
1.2 Художні особливості портретування доби постмодернізму	39
Висновки до Розділу 1	51
РОЗДІЛ 2 ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТУВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ В. ДАНИЛЕНКА	53
2.1 Сакральне і профанне у зображенні жінок у прозі митця	53
2.2 Зовнішність як художня характеристика жіночих образів у прозі В. Даниленка	70
2.3 Вербальні і невербальні засоби розкриття внутрішнього світу героїнь прози В. Даниленка	86
2.4 Роль інтер'єру в жіночому портретуванні у прозі письменника	105
Висновки до Розділу 2	118
РОЗДІЛ 3 ПОРТРЕТ ЯК ХАРАКТЕР І ПСИХОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ В. ДАНИЛЕНКА	120
3.1 Психоаналітичні елементи у жіночому портретуванні у прозовій творчості В. Даниленка	120
3.2 Карнавальність як характеристика ситуативних змін зовнішнього вигляду жінок у прозових творах митця.....	135
3.3 Портрет як засіб характеротворення у прозі В. Даниленка.....	148
3.4 Статичне і динамічне у жіночому портреті у прозовому доробку В. Даниленка	159
Висновки до Розділу 3	170
ВИСНОВКИ	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	179
ДОДАТКИ	199

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Сучасний літературний процес характеризується художнім і стильовим розмаїттям, презентований багатьма талановитими постатями, цікавими творчими виявами і власне авторськими концепціями. Яскравим представником нової письменницької генерації, що увійшла в українську літературу на межі ХХ – ХХІ ст. та спрямувала її розвиток у постмодерному напрямі, є Володимир Даниленко. Його творчість засвідчила синтез постмодерних і неореалістичних тенденцій, експериментальність жанрово-стильової й образної площин, а також утвердження ускладнених художньо-естетичних форм.

Оригінальність творчої манери митця зумовлена низкою чинників, провідне місце з-поміж яких займає приналежність до житомирської прозової школи, її мистецькими домінантами є реалістична поетика, ускладнена впливом постмодерністських тенденцій, нативізм, фольклоризм, образна і проблематична поліфонія, міфопоетичність, екзистенційність, мовні і стильові експерименти. Отже, творчість В. Даниленка засвідчує поєднання традицій і новаторства, використання усталених структур і схильність до творчих експериментів.

Зазначені чинники зумовили інтерес літературознавців до творчого доробку письменника, зокрема художньо-стильові й сюжетно-композиційні особливості, а також специфіку нарації, образної системи й часопросторової організації окремих його творів аналізували сучасні дослідники І. Бабич [5], П. Білоус [4; 8], О. Бровко [17], М. Бурдастих [18], І. Бондан-Терещенко [15], О. Вещикова [22], І. Давиденко [51], Н. Козачук [87], М. Лаврусенко [98; 99; 100], Т. Николук [117], О. Новик [118], Н. Осьмак, Т. Бикова [122], В. Погребенник [131; 132], Я. Поліщук [134], І. Приліпко [135], Т. Сушкевич [152], Т. Урись [123; 157], О. Федосій [158; 159], В. Шнайдер [172; 173; 174], О. Юрчук [180], Н. Яблонська [183]. Проте комплексного дослідження

творчості митця (особливо літературознавчої оцінки нових прозових творів) ще не було проведено.

Водночас у теоретичному аспекті сучасного літературознавства на особливу увагу заслуговує і поняття художнього портрета, яке розглядалося як відображення зовнішності персонажа або як сукупність зовнішніх і внутрішніх ознак, що дають змогу сформувати цілісне уявлення про образ-персонаж. З-поміж теоретичних праць, присвячених засобам і технікам портретування, вагомими є дослідження К. Сізової [146], А. Галича [28], К. Шахової [168] тощо. Проте характеристика особливостей художнього портретування також не стала предметом системного й ґрунтовного наукового дослідження.

У контексті вивчення прозової творчості В. Даниленка привертає увагу його авторська концепція моделювання жіночого портрета, пов'язана передусім із особливостями зображення героїні-жінки у художньому доробку письменника.

Недостатня дослідженість проблеми, її значущість для сучасного літературознавства обумовили потребу комплексного системного дослідження поетики жіночого портретування у прозовій творчості В. Даниленка.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами. Дисертація виконувалась як складова частина комплексного дослідження «Шляхи розвитку української літератури ХІХ – ХХІ століть» кафедри української літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Тему дисертації затверджено на Вченій раді Українського державного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 5 від 22 грудня 2022 р.).

Метою дисертації є здійснення комплексного системного аналізу поетики жіночого портретування у прозовій творчості В. Даниленка.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- схарактеризувати погляди літературознавців на проблему літературного портретування;
- проаналізувати постмодерністські трансформації у зображенні персонажа літературного твору;
- з'ясувати особливості репрезентації сакрального і профанного у зображенні жіночих персонажів у прозі В. Даниленка;
- розглянути зовнішність як художню характеристику жіночих образів у творчості письменника;
- описати вербальні та невербальні засоби жіночого портретування в прозових творах митця;
- визначити роль інтер'єрів та екстер'єрів у характеристиці жіночих персонажів літературних творів В. Даниленка;
- виявити психоаналітичні елементи у жіночому портретуванні в прозі письменника;
- потлумачити ситуативні зміни зовнішнього вигляду жінки в прозових творах В. Даниленка в контексті феномена карнавальності;
- розглянути портрет як засіб характеротворення й типізації в літературних творах митця;
- дослідити статичне й динамічне в жіночому портреті в прозі В. Даниленка.

Об'єктом дослідження є творчість Володимира Даниленка, зокрема збірки малої прози «Сон із дзьоба стрижа», «Місто Тіровиван», романи «Газелі бідного Ремзі», «Кохання в стилі бароко», «Маски Діани Стогодюк», «Клуб "Старий Пегас"», «Клітка для вивільги», повісті «Сповідь джури Самойловича», «Тіні маєтку Тарновських», «Сонечко моє, чорне і волохате».

Предмет дослідження – художньо-естетичні пошуки і новації письменника у формуванні авторської концепції моделювання жіночого портрета.

Методи дослідження. Під час дослідження застосовано низку методів, що забезпечило об'єктивність і достовірність одержаних результатів, а також

комплексне дослідження поетики жіночого портретування у прозовій творчості В. Даниленка.

З-поміж методів літературознавчого дослідження застосовано: культурно-історичний (сприяв оцінці творчості митця в межах літературного процесу кін. ХХ – поч. ХХІ ст., опрацюванню положень естетичної програми житомирської прозової школи, особливостей художнього портретування в сучасній літературі), психологічний (забезпечив розкриття закономірностей постмодерністського мислення письменника, аналіз концептуальної структури образів та специфіки мислення персонажів), порівняльно-зіставний (уможливив з'ясування співвідношень, збігів та відмінностей у жіночому образотворенні в окремих літературних творах митця), системний (зумовив сприйняття функціонування літературного портрета як системно організованої цілісності), когнітивно-нараторологічний (використаний для з'ясування особливостей авторського мислення й специфіки читацького сприймання) та герменевтичний (сприяв обґрунтуванню варіантів інтерпретацій художніх творів В. Даниленка, осягненню прихованих смислів).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вперше: комплексно й системно досліджено поетику жіночого портретування у прозовій творчості В. Даниленка, зокрема визначено особливості репрезентації категорій сакрального і профанного в жіночому портретуванні, вплив психоаналітичної концепції на моделювання митцем жіночих образів; схарактеризовано вербальні та невербальні засоби жіночого портретування; з'ясовано роль одягу, інтер'єрів та екстер'єрів у творенні жіночих образів; проаналізовано статичне й динамічне, а також ситуативні зміни зовнішнього вигляду жінки в прозі митця.

Набули подальшого розвитку літературознавчі дослідження щодо розуміння сутності понять «портрет», «образ», а також засобів і прийомів творення образу літературного твору.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що матеріали та висновки дисертації можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях поетики сучасної української літературної прози, під час написання підручників і навчальних посібників із сучасної української літератури, викладання курсів з української літератури, підготовки спецкурсів, написанні курсових, бакалаврських та магістерських робіт, під час коментування текстів в едиційній практиці.

Апробація результатів дослідження. Наукові концепти і висновки дисертації були обговорені на засіданнях кафедри української літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, висвітлені у статтях і наукових доповідях на наукових конференціях різних рівнів: XX і XXI Всеукраїнських науково-практичних конференціях «Молодь, освіта, наука, культура і національна свідомість в умовах європейської інтеграції» (м. Київ, 21–24 квітня 2017, 2018 рр.); Всеукраїнському студентському інтернет-проекті «Українська література в просторі культури і цивілізації» (м. Запоріжжя, 23–25 лютого 2019 р.); II Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Пріоритетні напрями філологічних досліджень» (м. Херсон, 24–25 жовтня 2019 р.); V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Український філологічний дискурс очима молодих науковців» (м. Київ, 11 квітня 2019 р.); Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Сучасні тенденції та перспективи мовно-літературної освіти в Україні» (м. Глухів, 19–20 лютого 2020 р.); XXIII Всеукраїнській науковій конференції «Освіта і наука» (м. Київ, 28 квітня 2020 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Філософія і художня література в хронотопі технічного вузу» (м. Київ, 8 листопада 2018 р.); IV Міжнародній науково-практичній конференції «Scientific research in XXI century» (м. Оттава, Канада, 16–18 травня 2020 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегія, дослідження» (м. Київ, 14–15 травня 2020 р.); V Міжнародній науково-практичній

конференції «Scientific horizon in the context of social crises» (м. Токіо, Японія, 6–8 червня 2020 р.); VII Міжнародній науково-практичній конференції «Modern trends in development science and practice» (м. Варна, Болгарія, 2–5 листопада 2021 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Дослідження інновацій та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті» (м. Рівне, 25–26 листопада 2021 р.); V Міжнародній науково-практичній конференції «Зарубіжні письменники і Україна» (м. Полтава, 16–17 лютого 2022 р.); Звітньо-науковій конференції студентів і аспірантів «Освіта і наука – 2023» (м. Київ, 3–7 квітня, 2023 р.); Науково-практична конференція «Динаміка української літератури і фольклористики та їх викладання у вищій школі» (м. Київ, 21 березня, 2024 р.).

Публікації. Результати дослідження відображені у 7 публікаціях, з яких 6 надруковано у наукових фахових виданнях України, 1 – у періодичному виданні іншої держави, а також у матеріалах 16 доповідей на наукових конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів (із відповідними підрозділами), висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (198 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи – 200 сторінок, із них – 160 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОРТРЕТУВАННЯ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1 Поняття «портрет» у науковій літературі: сутність, інтерпретація і характеристики

Художній образ є одним з основних формотворчих елементів літературного тексту, а провідне місце в системі образів посідає образ-персонаж, адже література як вид мистецтва є антропоцентричною за своїм характером, що й пояснює комплексну й різноаспектну природу образу героя літературного твору, різноманіття підходів до його дослідження. Характеристика особливостей портретування персонажа є одним із найбільш ефективних шляхів аналізу образу, а також змісту й форми літературного тексту.

У «Великому тлумачному словнику української мови» поняття «портрет» потрактовано – як: 1. Мальоване, скульптурне або фотографічне зображення обличчя людини або групи людей; відповідний жанр образотворчого мистецтва; про людину або її зображення, що дуже схожі на когось (розм.); 2. Опис зовнішності персонажа в літературному творі; загальна характеристика, сукупність характерних рис кого-небудь; різновид літературного жанру – нарис життя і діяльності якої-небудь людини» [19, с. 886].

У літературознавчих довідниках автори подають також визначення цього поняття. Наприклад, В. Лесин, І. Пулинець у словнику літературознавчих термінів (1971) зазначають, що портрет – це «зображення в літературному творі зовнішнього вигляду, пози, рухів, виразу обличчя людини, її одягу, взуття тощо» [103, с. 67]. Автори наголошують, що портрет є одним із засобів типізації, а водночас індивідуалізації образу персонажа. Значущість запропонованого визначення зумовлена віднесенням до категорії

портрет не лише опису зовнішності, а й «психологічного стану героя, його емоційно-ціннісних орієнтирів, темпераменту тощо». У виданні «Словник-довідник літературознавчих термінів» за редакцією О. Бобиря зазначено, що «портрет у літературі (франц. *le portrait* – зображення обличчя людини) – це художнє зображення зовнішнього вигляду, одягу, зачіски, жестів, виразу обличчя героя» [11, с. 90]. У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Ю. Коваліва і Р. Гром'яка подано розлоге визначення: «портрет (франц. *le portrait* – зображення обличчя людини на фотографії або на полотні) у літературі є засобом характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажів» [40, с. 453]. Ця думка набула подальшого розвитку, зокрема Т. Борисова розглядає портрет як «елемент образної системи художнього твору, який, відображаючи зовнішні, фізичні, і внутрішні, психологічні, етичні ознаки дійової особи, характеризує й ідентифікує героя, а також репрезентує авторське ставлення до нього» [16, с. 51]. Під етичними ознаками дослідниця розуміє моральні якості, характер, інтелект, манеру поведінки та взаємини між героями художнього твору.

На думку О. Мальцевої, портрет – це один із засобів моделювання образу персонажа, що передбачає опис його зовнішнього вигляду, а також психологічну характеристику окремих аспектів зовнішності, зокрема рис обличчя, міміки, фігури, поз, жестів, рухів, одягу [108, с. 5]. Учена зазначає, що портрет подекуди передбачає відображення внутрішньої сутності людини, її почуттів, настроїв і переживань.

Погляд на портрет як відображення внутрішнього світу образу персонажа художнього твору є досить поширеним у літературознавчих дослідженнях: А. Ткаченко наголошує, що опис зовнішності персонажа літературного твору не наділений самодостатнім значенням, він має сприяти «проникненню в його внутрішній світ, психологію, душевні порухи, вдачу тощо» [154, с. 195]; Т. Насалевич акцентує, що портрет передає не лише зовнішнє, а й внутрішнє, тобто передбачає розкриття внутрішнього світу

людини, її особистості, зокрема відображення характеру, психології, стану душі тощо. Вона тлумачить портрет як зображення зовнішніх характеристик – статичних (рис обличчя, одягу тощо) і кінетичних (міміки, жестів), а також психологічних особливостей героя літературного твору [115, с. 27]. На думку Дж. Левінскі (J. Lewinsky) і М. Магнуса (M. Magnus), «портретисти – перші й найточніші спостерігачі, які помічають властивості людського характеру, прояви темпераменту, звички й жести, рухи й манеру говорити; вони здатні виділити й відобразити у своєму творі індивідуальні особливості кожної моделі» [194, с. 11].

Найбільш доцільним вважаємо підхід до розуміння літературного портрета як відображення внутрішнього стану героя через зовнішні ознаки, підтвердженням цієї думки є приклад жіночого портрета Віолетти із оповідання В. Даниленка «Віолетта з драндулета» (збірка «Місто Тіровиван»): «Я сидів у відчиненому вікні й дивився на її печально опущені плечі. Жінка звела очі, в яких було дуже багато болю й суму, а її голос зазвучав дуже тихо» [62, с. 121]. Цитований опис персонажа підтверджує психологізм як одну з визначальних ознак літературного портрета, оскільки через опис зовнішнього вигляду героїні, її погляду й голосу митець прагне передати її почуття й переживання.

Часто у творах письменники фіксують як зовнішність персонажів, так і їхній внутрішній стан, трактують відповідність чи розбіжність між їхніми «зовнішнім і внутрішнім портретами», між якими наявні такі співвідношення: 1) вони взаємоузгоджені, тобто зовнішність героя відповідає його характеру (Поліанна з однойменного роману Е. Портер, Нора з п'єси «Ляльковий дім» Г. Ібсена); 2) зовнішність героя та його внутрішній світ співвідносяться за принципом контрасту (Квазімодо з роману «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго і міледі з «Трьох мушкетерів» А. Дюма). Водночас відповідність портрета рисам характеру є умовною і відносною: вона залежить від наявних у конкретній культурі на певному етапі розвитку

поглядів, переконань, стереотипів, а також від рівня художньої умовності літературного твору.

Відповідно до Літературознавчого словника-довідника за редакцією Ю. Коваліва і Р. Гром'яка посилена увага до портрета персонажів літературного твору пояснюється загальною закономірністю, відповідно до якої «внутрішні психічні стани людини відображаються в її міміці (виражальні рухи м'язів обличчя), пантоміміці (виражальні рухи всього тіла), у динаміці мовлення (інтонація, темпоритм, тембр), диханні», що сприяє глибшому розумінню внутрішнього світу один одного в процесі спілкування» [40, с. 453]. Наприклад, одяг людини подекуди свідчить про її естетичні смаки, риси вдачі, майновий стан, професію, походження. Наприклад, у вже згадуваному оповіданні В. Даниленка «Віолетта з драндулета» є опис невідомої жінки: «... одна весела молодиця. Вона була того сорту жінок, що користуються попитом серед незіпсованих культурою чоловіків. Цицьката, з пишною сідницею і великими стегнами, кругловида, з очима грайливої породистої первістки» [62, с. 121]. Така портретна характеристика героїні надалі увиразнюється описом її розкутої поведінки, вона легко заводить знайомства з чоловіками й своїми словами й діями заохочує їх до близькості.

Слушною є думка К. Сізової, що «портрет героя у прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як художньої єдності фізичного, соціального і психологічного компонентів» [146, с. 316]. Відповідно до дослідження поетики жіночого портретування у прозовій творчості В. Даниленка у роботі застосовуємо зазначені характеристики, адже це сприяє комплексному й системному розкриттю поставлених завдань.

Проблема визначення змісту портретування в українському науковому дискурсі існує давно: поняття «портрет» активно використовував ще у літературознавчих розвідках І. Франко. На його думку, портрет – це «зовнішність людини в літературному творі, у ширшому значенні – образ»

[129, с. 192]. Натомість сучасні дослідники звертаються переважно до функцій портретів, їх класифікації, структурно-семантичних складників, особливостей портретування в різних видах мистецтва, культурно-історичних епохах і творчості окремої персоналії.

Портрет – яскраве відображення авторської світоглядної чи мистецької концепції. Зокрема Л. Томусяк і А. Томусяк зазначають, що портрет – це «цілісна системно-структурна єдність, важливий складник образної системи літературного твору, що підпорядкований загальним принципам опису зовнішності персонажа і спрямований на репрезентацію ставлення автора до героя» [156, с. 24].

І. Вежневєць вважає, що портрет – експресивне ціле, справжня внутрішня єдність портретного зображення, в якому «індивідуальності моделі й митця поєднуються в нову єдність, що є подібною до тією, яка з'являється між актором і його роллю» [20, с. 14]. Тобто в портреті виражаються соціальні, естетичні, етичні й філософські індивідуально-авторські та культурно-історичні уявлення про особистість. Якщо ж персонаж мав прототип, чи героєм літературного твору ставала реальна людина, то особливості портретування зумовлювалися тим, що знав наратор про портретованого, як ставився до нього, в якій ситуації його сприймав.

Досліджуючи природу портрета персонажа у художніх текстах, іспанський науковець Санмігель Давид (David Sanmiguel) стверджує, що «створення літературного портрета відбувається за схемою: набір слів → єдність думки → видимий образ» [197, с. 54]. На його думку, портрет персонажів реалізує два семантичні завдання водночас: презентує героя і відображає авторське ставлення до нього. Окрім того, портрет, створений письменником, в уявленні читача почасти доповнюється його фантазією та грою уяви. Сприймання портрета в художньому творі в кожного реципієнта буде своїм, особливим. Споглядаючи й осмислюючи портрет, він засвоює авторське бачення особистості і художньо-естетичну концепцію митця загалом – так відбувається естетично-духовна комунікація автора з читачем.

Іспанський дослідник Кальбо Мунтс (Calbó Munts) зазначив, що «у процесі творення цілісного образу літературного героя митець вдається до обов'язкового інтелектуального абстрагування, кінцевим результатом якого є уявне представлення персонажа» [187, с. 57]. Науковець виокремлює три етапи моделювання автором героя літературного твору: передусім – почуття, що надихають його на роботу, далі – низка семантичних операцій, і нарешті – застосування мовного інструментарію. Він наголошує, що важливу роль у творенні літературного портрета відіграють лінгвостилістичні засоби: передусім йдеться про мовну виразність і яскравість висловлювань персонажа, які досягаються шляхом використання експресивно-стилістичних та оцінювально-стилістичних компонентів [187, с. 58–59], а також за рахунок спродукованих автором тропів, які є каталізатором формування образного значення, допомагають розкрити сутність героїв, розпізнати їхній внутрішній світ та хід думок.

С. Локайчук [107], К. Писаренко [130] розглядають мовний портрет і як окремий художньо-естетичний феномен. Це індивідуальний та водночас типологічний спосіб передавання мовлення персонажа, зображення в ньому характеру героя в неперервному розвитку, його світобачення, ідеологічних позицій, політичного рівня. Основними характеристиками мовного портрета є: 1) взаємозв'язки між мовленням героя та його характером; 2) відмінність від мовлення інших персонажів; 3) вияви в мовленні соціальної, професійної, територіальної приналежності; 4) відображення в мовленні героя його світобачення; 5) еволюціонування мовлення персонажа в поєднанні з еволюцією образу.

Отже, в процесі аналізу особливостей портретування необхідно враховувати не лише змістові характеристики (що автор говорить про свого героя), а й формотворчі (як він це робить, за допомогою яких мовних засобів).

Окремим напрямом у наукових дослідженнях літературного портрета є його взаємозв'язки з портретуванням в інших видах мистецтва. Зокрема,

І. Вежневєць досліджує особливості портретування в музиці, називаючи такі зразки портретного жанру в цьому виді мистецтва: «симфонія "Художник Матіс"» (1934) П. Хіндеміта, балет «Портрет Доріана Грея» А. Шнітке, цикл для баяна «Портрети композиторів» В. Рунчака тощо» [20, с. 60]. Порівнюючи «музичний портрет» із образотворчим і літературним, І. Середюк констатує: «У музиці є підґрунтя для класифікації портретів за розміром зображення, технікою виконання (складом виконавців), кількістю і типами персонажів, а також характером їх відтворення» [144, с. 197]. І. Вежневєць відзначає інтермедіальний характер музичного портрета, адже для нього важливим є синтез різних компонентів, зокрема музики і слова, драматичного мистецтва та зорових асоціацій, які суттєво масштабують його можливості, а також дають змогу уявити людину, «характерність її зовнішності (жестів, манери рухатися, тембру голосу), особливість її внутрішнього світу, національних, історичних і соціальних ознак» [20, с. 58]. Дослідники зазначають, що майстерність творення портрета в музиці залежить не лише від композитора, а й від виконавця.

Визначаючи особливості портретування в живописі й літературі, К. Шахова стверджує, що їх об'єднує можливість вираження автором його симпатії чи антипатії до тих, кого він зображує, і, «нерідко всупереч панівним у соціумі поглядам, смакам і моді, «одних реципієнт може уявити героями, інших – людьми жалюгідними й безвольними» [168, с. 45]. На її думку, художник малює зовнішність героя, а поет і романіст описують на полотнищі портрет людини, який реципієнти бачать, а з твору лише уявляють. Відповідно, сприймання портрета в літературному творі буде більш суб'єктивним, порівняно з живописним полотном, у кожного воно буде своїм, особливим. Споглядаючи й осмислюючи портрет, він засвоює авторську концепцію особистості і художньо-естетичні погляди митця – так відбувається естетично-духовна комунікація автора з читачем.

Так, у контексті портретування в живописі й українській літературі доречною є книга спогадів І. Жилєнко «Номо feriens» про митців-

шістдесятників. У ній подано портретні характеристики сучасників, водночас зазначено, що кожна персоналія – це яскрава, самодостатня особистість: «Усі ми були різні, і кожен був прекрасний своєю неповторною красою» [72, с. 60]. Наприклад, літературний портрет Л. Костенко на сторінках книги порівнюється з живописними зображеннями письменниці: «Неймовірна красуня, жіночна, дотепна і... залізна! В ній відчувається незламна воля і внутрішня сила, якої мені бракує!» [72, с. 186]. В іншому фрагменті авторка акцентує на окремих художніх деталях зовнішності (очі, губи, зріст) мисткині: «Висока, струнка, в чорній сукні з білим коміром» [72, с. 581], «Я люблю її красиву голівку з білявими патлами, яскраво-сині очі, такі виразні, рухливі і прекрасні губи, люблю її нервовий фанатизм і геніальність» [72, с. 385]. Зазначений літературний портрет письменниці характеризується психологізмом, сприяє кращому розкриттю особливостей її характеру й життєвої позиції.

Серед науковців існують думки з приводу зіставлення портрета (як живописного, так і літературного) й фотографії. Зокрема, Дж. Левінскі й М. Магнус стверджували, що «справжній фотопортрет, як і портрет у живописі, це не просто копіювання зовнішніх фізичних ознак прототипу, адже, створюючи за допомогою техніки образ конкретної людини, митець висловлює своє розуміння чужого характеру, тобто, крім індивідуальності прототипу, існує індивідуальність виконавця портрета, що виявляється в особистому ставленні до зображуваного персонажа» [194, с. 19]. Водночас С. Котляр, І. Заспа вважають, що портрет у живописі – це передусім поєднання конкретних почуттів і емоцій, а світлини – це насамперед фіксація моменту реальності, частини життя, яку фотограф показує, щоб висловити свої враження від події чи особи. Світлини передусім покликані відобразити певний момент, а найбільш вдалим є ті з-поміж них, які, здається, втілюють гостре відчуття реальності [91, с. 87].

Досліджуючи відмінності між портретом у різних видах мистецтва і фотографією, науковці зазначають, що однією із художніх домінант портрета

є динаміка. Т. Насалевич зазначає, що фотографія «справді вихоплює єдину статичну мить із того рухомого світу, який вона відображає. У фотографії немає минулого й майбутнього, адже вона завжди в теперішньому часі» [115, с. 44]. Водночас «час портрета завжди динамічний, оскільки його «теперішнє» завжди сповнене пам'яттю про попереднє й передбаченням на майбутнє» [115, с. 45]. Окрім того, «портретна динаміка має нерівномірний просторовий поділ. Наприклад, вона може бути зосереджена в очах, а інколи руки більш динамічні, ніж усі інші елементи зображуваної фігури» [115, с. 48]. Портрет, порівняно з фотографією, є більш складним художньо-естетичним феноменом, який повно й комплексно відображає зображувану персоналію. І таке твердження можна застосовувати не лише до портрета у живописі, а й до зображення персонажа в літературних творах.

Підтвердженням такого погляду є висловлювання М. Яцкова: «Учений орудує системою, маляр і різьбяр площиною, музикант сферою, актор рухом, а ми – тим усім і ще чимось більше. У мертвім слові маємо воскресити фарбу, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна» [186, с. 11]. Тобто митець наголошував на комплексному характері літературного портретування й літературної творчості загалом, адже вона послуговується цілою низкою засобів науки й інших видів мистецтва. Як зазначав В. Халін, «ведучи мову про різні види мистецтва, маємо зацентувати, що кожен із них має власну, притаманну лише йому систему засобів, за допомогою яких він відображає духовні цінності й сентенції, важливі для людини» [163, с. 251], проте подекуди відбувається запозичення письменником засобів із інших видів мистецтв, зокрема він може послуговуватися засобами живопису, відображаючи ознаки зображуваного предмета через виразні кольористичні аспекти, створюючи у такий спосіб в уяві реципієнта уявлення про певні аспекти дійсності, ніби «малюючи словом», або він може передавати словом звуки навколишньої дійсності, детально й виразно описувати дотикові чи нюхові відчуття, забезпечуючи в читача «ефект повної присутності» [163, с. 252].

Водночас, як зазначають дослідники, портрет у літературі відзначається більшим жанровим різноманіттям та багатозначністю порівняно з іншими видами мистецтва [168, с. 12]. Така позиція цілком прийнятна, адже ця багатозначність зумовлена передусім різноманіттям структурно-семантичних складників літературного портрета. Зокрема, А. Ткаченко наголошував, що відповідно до традиційного поняття «портрет» доцільно виділяти в ньому: а) зовнішній вигляд та його «мультиплікацію» через жести, міміку; б) «портрет» внутрішній, психологічний, що має багато складників, які відображаються за допомогою голосу персонажа (внутрішніх монологів), і авторських ремарок, і зовнішнього портрету. Це все об'єднується композицією як структурною побудовою, що охоплює всі елементи/чинники художньої форми» [154, с. 200].

Дж. Левінскі й М. Магнус вважали портрет цілісною системою взаємопов'язаних портретних характеристик. Вони виділяли три види портретної презентації персонажа: «людина внутрішня, що передбачає презентацію сутнісних рис внутрішнього світу героя; людина медіальна, що засвідчує форми взаємодії людини внутрішньої та людини зовнішньої, яка пов'язана із об'єктивацією психофізіологічних механізмів суб'єкта; людина зовнішня, тобто матеріальний аспект існування героя» [194, с. 5].

На думку В. Кухаренко, портрет є засобом індивідуалізації персонажа, оскільки, крім зовнішніх фізичних характеристик героя, до нього належать відомості про його зачіску, одяг, манери, аксесуари, тобто все те, що свідчить про смаки, пристрасті, звички – індивідуальність героя. Портрет, на відміну від пейзажу, демонструє соціальну приналежність персонажа і є складовою темпорального континууму тексту, адже в костюмі відображаються і доба, і пора року, і час доби [95, с. 142]. Портрет у мистецькому творі може бути складовою художнього цілого, тобто розміщуватися поряд з іншими об'єктами (краєвидом, натюрмортом, навіть іншими людськими зображеннями). Зазначені компоненти використовують для розкриття образу,

представленого на портреті, відповідно, реципієнт має «розкодувати» глибинні сенси кожного складника.

К. Сізова виокремлює такі складові у характеристиці портрета: зовнішні риси (форма і вираз обличчя, погляд, волосся, зріст і статура, одяг і аксесуари тощо) і форми поведінки (міміка, жести, хода, манера рухатися тощо), а також кольористика персонажа (характер героя розкривається за допомогою змісту символіки домінантних кольорів); нюхові та смакові відчуття героя, естетичні та інші; характеристика за допомогою паралельних образів, що передбачає залучення різних образів, які сприяють створенню семантичної домінанти в образі героя [146, с. 21–22]. До портретної характеристики також належить ім'я персонажа. У такий спосіб розуміння поняття «портрет» суттєво розширюється, він об'єднує все те, що сприяє баченню цілісного образу, відображає його сутність: «Усе, що митець обирає з дійсності (світу речей, природи, мистецтва) для зображення людини, стає частиною змісту її портрета» [146, с. 22]. Згаданий підхід до визначення структурно-семантичних складників літературного портрета є прийнятним, адже дозволяє комплексно дослідити питання, розглянути портретування в художньому творі в широкому значенні, не обмежуючись описом зовнішності персонажа.

Невирішеною у літературознавстві залишається проблема класифікації літературних портретів. Упорядники «Літературознавчого словника-довідника» стверджують, що літературні портрети можуть бути «докладними, розгорнутими або фрагментарними, неповними; автор може їх подавати одразу в експозиції чи під час першого введення персонажа до сюжету або поступово, із розгортанням сюжету із використанням виразних деталей» [40, с. 557].

А. Галич пропонує портретні описи поділяти за такими параметрами: 1) за кількістю описуваних персонажів (одиничний, здвоєний, груповий); 2) за співвідношенням зовнішнього і внутрішнього (фізичний, психологічний); 3) за повнотою опису (детальний, стислий); 4) за структурою

(концентрований, деконцентрований). На думку науковця, «концентрований портретний опис – це одинична портретна номінація, невідтворювана і недоповнювана в процесі текстового розгортання» [28, с. 17]. Цей тип застосовують митці в літературних творах у двох випадках: або ж для опису епізодичних чи другорядних персонажів, або для опису головних дійових осіб у невеликих за обсягом гумористичних або сатиричних творах, де концентрований портрет вміщений в експозиції і більше не повторюється. Концентрований портрет подекуди буває не лише дуже коротким, але й детальним [28, с. 17].

Деконцентрований портретний опис – це неодноразово відтворювана під час текстового розгортання портретна єдність, що формує ланцюжок, ланки якого можуть бути по-різному віддалені один від одного. Якщо концентрований портрет – це переважно монокомпонентна єдність, то деконцентрований портрет є багатоконпонентною системою, кожна складова якої забезпечує творення більш повного образу персонажа. Моделювання персонажа в деконцентрованому портреті забезпечується шляхом повторення в ланках портретного ланцюжка головної ознаки, притаманної описаному героєві і окресленої в першій ланці портретного ланцюжка. Деконцентрований портрет, в основі якого лежить домінантна ознака, доцільно, на думку дослідника, назвати «портретом із лейтмотивом» [28, с. 44].

Цілісність у деконцентрованому описі, як зазначає А. Галич, забезпечується постійним нарощенням, конкретизацією, доповненням, повторенням, частковою зміною й уточненнями окремих складників портретної характеристики. Вона «нагадує колаж, у якому, здавалося, безсистемно поєднуються окремі портретні фрагменти, кожен із яких має самостійний зміст, однак лише в сукупності з окремих складників формується повноцінний портрет реальної особистості, яка нібито оживає, сповнюючись національним і соціальним колоритом» [28, с. 113].

О. Омецинська доповнює цю класифікацію, виділяючи види портретного опису за ознакою композиційної будови: «1) цілісний портретний опис – це опис, що містить більш чи менш детальне зображення зовнішності героя; 2) у фрагментарному портретному описі подано одну (чи більше) суттєву деталь, що позначає тільки «несуттєву ознаку явища або ситуації, надаючи право читачу самому домислювати картину» [121, с. 211]. Крім того, вона систематизує портретний опис і за інтеракційними характеристиками, виділяючи: «1) автономний портретний опис, що формує структуру одного висловлювання або декількох висловлювань; 2) вбудований портретний опис, коли художня деталь входить до структури висловлювання; 3) комбінований портретний опис, що поєднує автономний та вбудований типи» [121, с. 211].

Згідно з ученою, типи портретного опису, що були виділені за композиційними та інтеракційними характеристиками, є асиметричними: цілісний портрет завжди автономний, а фрагментарний може бути і автономним, і вбудованим; комбінований поєднує ознаки цілісного та фрагментарного типів [121, с. 212].

Досліджуючи особливості портретування в літературній документалістиці, А. Галич у межах концентрованого й деконцентрованого типів виділяє лаконічний, короткий і розгорнутий портрети, а також одиничний, автопортрет, парний, колективний і оніричний [28, с. 113]. Зокрема, згідно з його концепцією лаконічний портрет є складником ескізної характеристики зовнішності особистості, адже такий обсяг тексту не дає можливості створити повноцінний портрет. Проте, як зазначає дослідник, «і в цьому випадку спостережена певна редукована типізація та індивідуалізація особистості шляхом розкриття окремих деталей її зовнішності, а також манери поведінки, особливостей мовлення, статі, етнічної та суспільної приналежності тощо» [28, с. 114].

Короткий портрет охоплює від кількох речень до одного абзацу, що містять опис зовнішності реального героя і частково розкривають його

внутрішній світ. У такому портреті автор літературного твору має раціонально використати кожен деталь, щоб якомога повніше відобразити зовнішність і внутрішній світ героя, показати його в контексті доби. Щодо творчості В. Даниленка зазначимо, що короткі портрети переважають у малій прозі митця, вони дають автору можливість зацентрувати на тих рисах героя, які є важливими для реалізації художньо-ідейного задуму, наприклад, в оповіданні «Солов'їний день» (збірка «Місто Тіровиван») є такий портрет героїні: «...довгонога чорнявка в червоній сукні з сигаретою, схожа на м'ясистого помідора» [62, с. 37]. Згідно з концепцією А. Галича розгорнутий портрет рідко буває статичним, він здебільшого є деконцентрованим, розгорнутим по всьому тексту [28, с. 113], а отже, сприяє прослідковуванню еволюції героя або розкриттю його в усьому різноманітті проявів внутрішнього світу й життєдіяльності. Такі розгорнуті портрети здебільшого функціонують у середніх і великих жанрових формах.

Отже, аналіз визначень поняття «портрет», особливостей його функціонування в різних видах мистецтва (літературі, музиці, живописі, фотографії), переліку структурно-семантичних складових портрета персонажа літературного твору доводить, що він є актуалізатором категорії зв'язності тексту та категорій модальності й концептуальності, а також сприяє налагодженню естетично-духовної комунікації автора з читачем. Різноманіття наявних у літературознавстві класифікацій свідчить про посилену увагу літературознавців до проблеми портретування в художньому творі, а також про постійну актуальність проблеми образу персонажа, причиною якої є складність, багатозначність, подекуди парадоксальність цього художньо-естетичного феномена.

У контексті особливостей жіночого портретування в прозі В. Даниленка вживаємо поняття «літературний портрет» у широкому значенні як зображення образу персонажа в сукупності психологічних, фізичних і соціальних ознак, які сприяють формуванню цілісного образу героя, відтворюють його сутність. Водночас зовнішність персонажа

літературного твору є відображенням внутрішнього світу героя, індикатором його психологічних станів. Це сприяє розкриттю особливостей портретування у творах В. Даниленка, тобто характеристичності засобів і техніки зображення персонажа. Відповідно, до структурно-семантичних складників літературного портрета відносимо риси зовнішності, що можуть мати як статичний, так і динамічний характер; внутрішній світ персонажа, який репрезентований через вербальні й невербальні засоби портретування, а також простір, у якому функціонує герой і який відображає його спосіб життя та світовідчуття.

1.2 Художні особливості портретування доби постмодернізму

Сучасна українська література характеризується поліфонізмом мистецьких систем, стилів, шкіл. Незважаючи на те, що період від 90-х років ХХ ст. до сьогодні вважається добою постмодернізму, проте в мистецькому просторі сьогодення співіснують письменники різних поколінь і світоглядних орієнтирів, у творах яких відбувається трансформація зображення зовнішнього і внутрішнього світів персонажа.

У межах постмодерної доби, як і в контексті всіх інших культурно-історичних епох, сформувалися особливості творення образу персонажа, спостерігається процес дегероїзації літературного портрета, пов'язаний із «деперсоналізацією людини в суспільстві («новий роман», «література абсурду» тощо)» [40, с. 547]. Як зазначає Т. Гундорова, значна увага до проблеми портретування є неусвідомленою реакцією на духовне «умирання» сучасної людини, а також результат «прагнення дослідників «воскресити» образ Людини з великої літери. На фоні масової культури актуалізувалася проблема індивідуальності, перспектив розвитку особистості, зокрема в контексті подолання «маргінальності»» [49, с. 4]. На думку Л. Лавринович, образ людини як суб'єкта й об'єкта зображення в художній літературі епохи постмодернізму функціонує крізь призму низки понять, як-от: «нецілісність»,

«дезорієнтованість», «хаотичність», «розмитість», «сконструйованість» тощо [97, с. 92].

Т. Гутнікова вважає, що, якщо для попередніх епох, зокрема романтизму чи соцреалізму, традиційним був поділ на позитивних і негативних (наших/ненаших, добрих/злих тощо) героїв художнього твору, то в постмодерній літературі сприйняття образу-персонажа ускладнюється (а іноді й унеможлиблюється) через амбівалентність, суперечливість, неодновимірність його зображення. «Персонаж як носій нормативної свідомості зникає, поступившись місцем розбитій «затомізованій» людині, неспроможній віднайти в собі того субстанційного суб'єкта, про який так багато говорили філософи-раціоналісти. Вона здатна мислити, відчувати, шукати інші можливі форми вираження свого духу, захоплюватися безсенсовністю власного існування, водночас вона вже не може чітко окреслити власне «я» [50, с. 33].

У контексті аналізу особливостей жіночого портретування у прозі В. Даниленка беремо до уваги положення щодо амбівалентності, суперечливості, неодновимірності зображення образу-персонажа літературного твору, кризи антропоцентризму, формування фіктивного, розпорошеного, гібридного образу людини, з використанням засобів іронії і сатири.

У постмодернізмі особистість розуміють як сукупність ідентичностей, різних соціальних ролей, які людина може обирати й створювати за своїм бажанням. Ж. Лакан (Jacques Lacan) стверджував, що людина новітнього часу – це «дивід». Якщо індивід є неподільним, то «дивід» – подільний, фрагментарний: «Мною говорить інший, він говорить через мене й мною, але аж ніяк не в мені» [102, с. 14]. Тим самим постмодерністська філософія «відмовляється від попереднього розуміння людини, вона прагне окреслити й осмислити нові структури ідентичності цього комплексного й численного розщеплення особистості» [102, с. 14].

Особливості зображення людини в постмодерністській літературі, на думку Л. Лавриновича, зумовлені одним із варіантів співвідношення між дійсністю й художнім твором:

«1) автор постмодерного літературного тексту може творити псевдоістинну віртуальну реальність, у якій він прагне пародійно відображати власний (літературний) досвід у системі логічно спланованого і чіткій організованого матеріалу;

2) художній світ постмодерністського літературного твору стає сенсуалістичним вираженням авторської суб'єктивності з яскраво репрезентованою рефлексією та відчуттям дисгармонійності між внутрішнім та зовнішнім світами;

3) постмодерністський твір може відтворювати постмодерну ситуацію в традиційно-реалістичному ключі» [97, с. 24].

Концепція людини в постмодерному літературному творі зумовлена сучасним розумінням «світу як тексту», що призводить до унеможливлення розмежування художнього твору та дійсності, зображеної у ньому. При цьому докорінно змінюються об'єктно-суб'єктні взаємини у творі, зокрема зникають межі між автором і персонажем, відбувається взаємопроникнення, взаємодоповнення та взаємоперехід. У літературному тексті зображується світ, а людина стає елементом культури, тому чітко зафіксувати, умістити в межі традиційної критики ні суб'єкт, ні об'єкт твору майже неможливо. Постмодерний твір стає продуктом взаємодії самого тексту, персонажа, автора й читача, їхня співтворчість є однією з основних рис постмодерністської парадигми в літературі.

Прагнення українського письменника-постмодерніста до ревізії ціннісно-світоглядних орієнтирів пострадянського суспільства, переосмислення константи радянської епохи й людини в ній поєдналися з постмодерністською тенденцією до об'єктивної характеристики особистості. На думку Т. Гутнікової, «однією з найхарактерніших стратегій зображення людини в літературі постмодернізму стає антикалізм – зниження високих

естетичних ідеалів та заперечення бездоганної цілісності творчості, акцентуація на тілесному, фізичному (почасти непривабливому і брудному)» [50, с. 121]. Л. Лавринович доповнила характеристику: «Не розуміючи себе і світу, особа, позбавлена давно дискредитованих морально-етичних і ціннісних орієнтирів, стає амбівалентною, а її свідомість роздвоюється з причини відсутності системотворчої основи; інший варіант – межова, маргіналізована особа, що хворобливо переживає свою нецілісність» [97, с. 54]. Наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. в українській літературі переважно домінують індивідуальні образи, герой «мислить новими категоріями, помітна криза старих ідеалів і труднощі з формуванням нових. На противагу соцреалістичним портретам літературних героїв, митці активно впроваджують художнє відтворення трансцендентного світу персонажів, а також їхніх думок, почуттів та переживань за допомогою різноманітних засобів художньої виразності. Основою характеротворення стає психологізм» [82, с. 13].

Особливості зображення людини в українській постмодерністській літературі детерміновані низкою чинників: приналежністю автора до певної літературної школи й покоління, ідейно-світоглядними домінантами його мистецької позиції, жанрово-родовою специфікою твору тощо.

Наприклад, Р. Харчук визначила, що в українській літературі 90-х рр. ХХ ст. є певна тенденція до поділу персонажів художнього твору. Представникам галицько-станіславської школи (Ю. Андруховичу, Ю. Іздрику, В. Небораку) притаманне прагнення до іронічно-пародійного осмислення людського суб'єкта, абсолютної зміни образу письменника; персонаж у їхніх творах постає як складна, деперсоналізована конструкція, яка є своєрідним засобом авторської гри. Для представників київсько-житомирської школи характерне тяжіння до відновлення цілісності героя, що є засобом вираження авторської позиції, через який актуалізуються й озвучуються найактуальніші теми і проблеми, розв'язати які прагне у творі автор» [164, с. 87].

В. Даниленко у праці «Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес» [60] зазначає, що в сучасному світі сформувалися чотири типи естетичних ідеалів у творенні образів-персонажів, зокрема: американський тип супермена; західноєвропейський тип інтелектуала-прагматика; азійський тип героя з інтуїтивним сприйняттям дійсності; тип героя-невдахи (маленької людини), поширений, зокрема, у державах, що випали з парадигми світового розвитку і були приречені на опанування чужого досвіду» [60, с. 293]. У сучасній українській літературі домінантним типом естетичного ідеалу, на думку дослідника, є образ невдахи, чи «маленької людини». У зв'язку з цим В. Якушев наголошував на «принциповій "негероїчності" сучасної української літератури, яка пов'язана зокрема і з "незатребуваністю традиційних типів героя"» [184, с. 173], як-то: лірико-романтичного, патріотико-героїчного, пасивно-споглядального тощо. Це твердження виглядає застарілим у контексті сучасних внутрішніх і зовнішніх загроз, оскільки з часу публікації статті (2009), як і з часу виходу друком згаданої праці В. Даниленка (2008) активізувалася героїко-патріотична тематика в художній літературі, а отже, певних трансформацій зазнало й образотворення як чоловіче, так і жіноче.

О. Ставнича, характеризуючи особливості образотворення в сучасній українській літературі, виокремлює традиціоналістський і постмодерністський дискурси. Вона зазначає, що «українська традиціоналістська проза розвивається на основі принципів реалізму, що передбачає точність і пластичність зображення, розгорнутість і семантичну прозорість образу, що водночас не означає "дзеркального" відображення, оскільки письменники використовують і певні модерністські прийоми, як-от: затемнення образу, символізація, уведення сюрреальних елементів до побутового виміру, використання внутрішньої психоісторії для оповіді про "зовнішні" події тощо» [151, с. 16].

Моделювання персонажів у постмодерністських творах, згідно з концепцією дослідниці, ґрунтується на принципах «неміметичного

художнього мислення, перетворення «героя» на нараційного суб'єкта, що нібито колажно складений із фрагментів чужих свідомостей і текстів, розщеплення персонажа» [151, с. 17]. Оскільки увага переноситься на інші типи – образи світу, образи деталей, то з'являється нецілісний, фрагментарний герой або, як альтернатива, автобіографічний герой, позбавлений винятково текстуального образу: герой функціонує одразу у двох символічних реальностях (соціальной та художній), розмиваючи їхні межі. У результаті спостережено «фікціоналізацію дійсності, фактично, її пересотворення у літературному тексті з одночасною міфічною проєкцією на соціум» [151, с. 19]. Автобіографічність у літературних постмодерністських тестах, на думку О. Ставничої, характеризується високим рівнем соціальності, оскільки через словесну саморепрезентацію, саморозуміння, самовираження автора, вона виразно корелює з дійсністю (хоча й суб'єктивно осмисленою). Погоджуємось із цією думкою, адже не вся сучасна українська література функціонує в межах постмодерністської парадигми, а отже, суттєво різняться між собою техніки портретування митців-традиціоналістів і постмодерністів.

Досліджуючи особливості постмодернізму в слов'янських літературах, Л. Лавринович пропонує власну типологію персонажів, що ґрунтується на класифікації типів художнього мислення і творчості, розробленій Д. Наливайком [113]. Останній виділив класицистичний, романтичний, реалістичний типи художнього мислення і творчості, які позмінно репрезентуються в різні культурні епохи, визначаючи характер і рух літературного процесу, а відповідно, детермінують і особливості творення образів-персонажів у художньому творі.

Зокрема, особливістю класицистичного типу творчості, що сформувався ще в античні часи, є співвіднесення мистецтва передусім зі сферою розуму, прагнення до «правильності» й нормативності, що «встановлена й контрольована розумом, домінування ідеї над образом у системі образотворення, тяжіння до концентричних, замкнених і гармонійних

форм» [113, с. 148–149]. Романтичний тип свідомості і творчості сформувався за доби Середньовіччя, він характеризується відчуттям дисгармонії між реальністю та ідеалом, контрастності життя, болісним відчуттям амбівалентності людини, втратою інтересу до реальної дійсності, домінуванням фантазії в образотворенні, переважанням емоційної конкретності над аналітичним узагальненням. Для реалістичного типу свідомості і творчості, що ситуативно проявлявся ще в античності та середньовіччі, але більш виразно виявився в епоху Відродження, а піку досягнув у ХІХ ст., характерні об'єктивне ставлення до життя, відсутність апріорних його моделей. «Реаліст заглиблений в емпіричну дійсність для об'єктивного її пізнання й достовірного відображення відповідно до закономірностей, що іманентно властиві дійсності» [113, с. 48]. Кожен із описаних типів творчості зазнає певних трансформацій відповідно до історико-суспільних реалій певної епохи, окрім того, у національних літературах може переважати генетично укорінений тип художньої творчості, як-от виразно романтичний в українській культурі.

Відповідно до цієї класифікації, згідно з концепцією Д. Наливайка, існують «три типи художніх образів: міметичний у реалізмі, неміметичний (або ж сенсуалістський – А. Ткаченко) у романтизмі та образ, змодельований за принципом «подвійного наслідування» – не лише природі, а й деяким літературним знакам, передусім античним, у класицизмі» [113].

Л. Лавринович вважає, що постмодерністська культурна епоха в руслі цієї концепції «перепрочитує» в новому контексті усі три типи творчості, які можуть виявитися в сучасному мистецтві рівносильними. О. Червченко зазначає, що творах постмодерністського мистецтва відсутня характерна для літератури попередніх епох оригінальна, несхожа на інші, естетична або ідейна програма, відсутній поділ на «своїх» і «чужих». Якщо для Ренесансу і класицизму зразком була Античність, для романтизму – Середньовіччя, то для постмодернізму – увесь світовий культурний, й зокрема літературний, процес» [165, с. 56].

Дослідниця на основі специфіки авторського типу художнього мислення й притаманного авторові способу організації художнього матеріалу, пропонує власну типологію персонажів у постмодерністській прозі: імітаційний, або симулятивний, у класицистичному типі творчості; креативний у творах романтичного типу творчості; міметичний у творах реалістичного типу.

Зокрема, вчена акцентує, що в постмодерністській прозі, яка ґрунтується на класицистичному типі творчості, зафіксовано різні шляхи творення образів-персонажів. «Інтертекстуальна гра сенсів, цитатність, алюзивність, стилізація, що спрямовані на нове тлумачення історичних, літературних, етико-естетичних шифрів, – це найпоширеніші способи формування постмодерного персонажа в художній літературі зазначеного зразка» [96, с. 25]. І. Приліпко зазначає, що, трансформуючи претексти на рівні сюжету, хронотопу, наративу, змісту, митець-постмодерніст розширює їх монологами й діалогами, описами, деталями, вдається до моделювання оригінальних образів, актуалізує суголосні з претекстовими, проте й цілком оригінальні ідеї та проблеми [137, с. 49].

Спільним для таких персонажів є принцип умоглядного конструювання побудови образу, що здійснюється не емоційно-інтуїтивним шляхом, а через розумову сферу. Зважаючи на цю формальну логічність, вони виглядають (порівняно з персонажами інших типів творчості) найменш правдоподібними, безтілесними, квазіреалістичними.

Літературознавець зазначає, що найчастіше в постмодерній літературі класицистичного типу застосовується принцип інтерпретації історії, яка розглядається, з одного боку, крізь призму особистісного бачення інтерпретатора (отже, не може претендувати на істинність), а з іншого – «по-науковому відсторонено, абстраговано від загубленої в закономірностях? / хитросплетіннях? / алогічностях? історичного процесу конкретної людини» [96, с. 27]. Це призводить до того, що митець відмовляється від персонажа як

душевно-психологічної цілісності, на догоду персонажеві схематичному, максимально умовному чи персонажу як культурно-соціальній ролі.

Так, до жіночих персонажів класицистичного типу у творчості В. Даниленка можна віднести образ Кароліни Гулій із біографічного роману «Капелюх Сікорського», у якому відображено чимало фактів із життя та діяльності відомого авіаконструктора Ігоря Сікорського. Провідна сюжетна лінія роману, як зазначає А. Галич, пов'язана зі взаєминами героя з Кароліною Гулій, у яку все життя був закоханим авіаконструктор. Вона, очевидно, вигаданий персонаж. Кароліна в літературному творі еволюціонує від повії до поважної пані, добропорядної дружини працівника Товариства цукрових і рафінадних заводів братів Терещенків Олександра Жолкевича. Відповідно до ідейно-художнього задуму письменника неповнолітня повія Кароліна Гулій спокушає молодшого за неї гімназиста і стає для нього еталоном жінки, кохання до якої він пронесе через усе своє життя, з успіхами та невдачами, тріумфами й поразками, славою і життям в еміграції.

Ігор Сікорський у романі В. Даниленка постає як складна реальна особистість, що наділена безумовним талантом, одержимістю у винахідницькій праці. Письменник прагне показати, що всі успіхи авіаконструктора – це результат кохання до Кароліни Гулій: «Цей гелікоптер нагадує твоє стегно, Кароліно... Я зробив те, що обіцяв тобі шістдесят дев'ять років тому. Я завоював світ одним твоїм стегном. А що б було, якби я показав йому твої обидва стегна?» [57, с. 272–273].

Хоча немає жодних підтверджень реальності існування Кароліни Гулій чи наявності прототипу, однак В. Даниленко досить майстерно моделює її образ, уписуючи його в історичний і суспільний контексти, надаючи йому правдоподібності. Особливості портретування Кароліни Гулій у романі В. Даниленка «Капелюх Сікорського» зумовлені соціально-культурною роллю цього персонажа у творі.

Провідними художньо-естетичними принципами романтичного типу творчості є нежиттєподібність, вічна мінливість, нерегламентована широта та

свобода, хаотичність створеного. До персонажів зазначеного типу у творчості В. Даниленка можна віднести Діану Стогодюк («Маски Діани Стогодюк») і Ганну Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»), які за авторським задумом є іпостасями однієї людини. Герой романтичного типу в постмодерністській літературі вирізняється трагічною чи драматичною настроєвістю, гіпертрофованим суб'єктивізмом, болісним усвідомленням власної детермінованості й маргінальності, усвідомленням розчиненості власного «я» у світі, а також апокаліптичним світовідчуттям. Усе це спостережено в поведінці й життєвій позиції зазначених героїнь, які є непередбачуваними й мінливими, примхливими й вибагливими. Як зазначає Л. Лавринович, «у постмодерністській літературі цього типу творчості помітне переважання творів з іронічним чи драматичним пафосом, оповідь здебільшого ведеться від першої особи» [97, с. 44]. Емоційний настрій наратора визначає в таких творах усе: і сюжет, і стиль, і жанр. Наприклад, роман «Клуб "Старий Пегас"» є сатиричним, адже в ньому, за твердженням М. Лаврусенко, порушено «проблему абсурдності існування творчої особистості в сучасній Україні, основними ознаками якої є непереможна тоталітарна свідомість, відсутність стабільної національної стратегії розвитку, водночас помітною є пародійна імітація державотворчих і культурних процесів» [100, с. 162].

Особливості позиціонування образів твору детерміновані світоглядною концепцією наратора чи головного героя, крізь призму якого і сприймаються читачем. Описані у творі події і героїв читач сприймає крізь призму Юлія Солодчука, очільника клубу «Старий Пегас», викладача МУКу/ВУКу. У романі «Маски Діани Стогодюк» усе переважно сприймається через світобачення Сергія Чекаля. Як зазначає Л. Лавринович, «на поетологічному рівні такий образ-персонаж репрезентує себе через ліризм та іронічність оповіді, її імпульсивність, емоційність, гротескність, символічність тощо або ж, навпаки, схематично, умовно, як роль чи маріонетку» [97, с. 44]. Дослідниця наголошує, що автор у цих романах втрачає свою авторитетну

позицію, він розгублений, непевний у власному існуванні, непослідовний у своїх думках і дезорієнтований у часопросторі.

Реаліст епохи постмодерну прагне об'єктивно ставитися до зображуваних ним подій у контексті всього різноманіття чи хаотичності життя. Проте неупереджене пізнання й достовірне відтворення дійсності в кращих традиціях художньої літератури ХІХ ст. неможливе, адже людина й світ виявляються значно складнішими, ніж це уявляли собі реалісти ХІХ ст., а окрім того, автор-постмодерніст не має авторитетної позиції щодо зображуваного, а ще його дезорієнтують розмиті межі між об'єктивним та суб'єктивним. Зважаючи на це, однією з найбільш поширених тем реалістичного типу творчості в добу постмодернізму є «вписування» сучасної людини в певний міф, наприклад, людина-зомбі чи людина-стереотип, на основі стильового прийому гротеску. Вважаємо, що прикладом героїні реалістичного типу в романістиці В. Даниленка є повія Тая-кіз із роману «Газелі бідного Ремзі», що постає як людина-стереотип, тобто як об'єкт міфу, адже в соціумі сформувалися певні уявлення, пов'язані з професією, статтю, віком, регіоном проживання, які набувають значення міфу. Особливості портретування Тая-кіз полягають у тому, що зовнішність і манера поведінки героїні відповідають певному стереотипу. З її реплік можна уявити особливості її професії: «Був тут у мене один хан. Завіз у лісополосу, порвав колготи й не заплатив» [55, с. 21], «був тут один депутат Гриша, привів мене сюди, а сам набрався і зараз блює чи заснув у туалеті» [55, с. 125], «тут я трохи назбирала грошей від своєї трудової діяльності на Окружній» [55, с. 129], «тут вже цю росу знаєш, скільки збивали?» [55, с. 251]. Зовнішність своєї героїні В. Даниленко описує так: «її червоні губи були яскравіші за найяскравішу троянду з мого саду» [55, с. 124], «густо нафарбовані вії» [55, с. 21]. Подібні описи і цитати мають гротескний характер, завдяки чому ідейний зміст повісті й особливості жіночого образотворення можна тлумачити в контексті постмодерністської теорії симулякрів. Тобто, використовуючи гротеск як стильовий прийом,

В. Даниленко створив жіночий образ-стереотип, у якому нівелюється особистісна складова, руйнується межа між об'єктивним і суб'єктивним.

Тому всі наведені типології є лише авторськими спробами класифікувати персонажів постмодерністської літератури, розглянути їх у контексті певної наукової гіпотези. Вони не можуть мати якогось цілісного й завершеного характеру, тому що постмодернізм – це феномен, незавершений у своєму розвитку.

Отже, у літературі постмодернізму відбувається розпорошення, деконструкція образу персонажа, який водночас стає і знаком, і символом, і архетипом, і авторською маскою. Ці процеси стають результатом відчуженості особистості, посиленням хаотичності світу, інтенсифікації глобальних політичних і культурних змін, і, як наслідок, кризи особистісного начала, що проявилася в деантропологічних тенденціях у суспільстві, а відповідно, набула відображення в літературі. Загалом людина як об'єкт і суб'єкт пізнання й відображення в художній літературі втрачає свою цілісність, зникає, розмивається, перестає бути індивідом у класичному розумінні цього феномена.

Висновки до Розділу 1

Проблему портретування науковці досліджують у розрізі таких питань: сутність портрета в літературному творі, його функції, класифікація літературних портретів, їхні структурно-семантичні складники, особливості портретування в різних видах мистецтва – живописі, літературі, фотографії.

У процесі дослідження систематизовано погляди літературознавців на сутність портрета в художньому творі. Його найчастіше розглядають як відображення внутрішнього світу героя, індикатором його психологічних станів або ж як один із засобів творення образу персонажа. Тобто портрет – це зображення індивіда або групи осіб, яке намагається передати їхні фізичні особливості, вираз обличчя, особливості характеру та внутрішній світ через мистецтво (живопис, скульптура, фотографія) та за допомогою художнього слова.

У контексті аналізу класифікацій літературного портрета зазначено, що на сьогодні відсутня єдина загальноприйнята типологія досліджуваного феномена. Літературознавці (О. Галич, О. Омецинська, Д. Наливайко, К. Сізова, Л. Лавринович, Р. Харчук, В. Якушева) пропонують власні класифікації портретів у художніх творах, виділяючи загалом такі критерії: кількість описуваних персонажів; співвідношення зовнішнього і внутрішнього аспектів; повнота опису; структура; ступінь деталізації зображуваного об'єкта тощо. Однак класифікації можуть варіюватися залежно від особливостей кожного конкретного літературного твору. Втім саме цими критеріями ми послуговувалися для характеристики жіночого портрета у творах В. Даниленка.

Суттєві трансформації в зображенні людини відбулися в епоху постмодернізму, вони передусім пов'язані із кризою ідеологій, антропологічним скептицизмом, деперсоналізацією людини в суспільстві, відчуттям хаотичності, розірваності, відчуженості світу, ідеєю «смерті автора» тощо. А в українському варіанті постмодернізму ще й зі спробами

ревізувати морально-етичні орієнтири й цінності радянської епохи, запереченням принципів соціалістичного реалізму, реанімацією національної і релігійної свідомості.

У процесі аналізу літературознавчих типологій постмодерних персонажів з'ясовано, що всі вони є лише авторськими спробами класифікувати персонажів постмодерністської літератури в руслі певної наукової гіпотези. В основі досліджених класифікацій лежать такі критерії: тип художнього мислення й творчості, особливості авторського способу організації художнього матеріалу, мистецький дискурс тощо. Проте цю проблему не можна вважати вирішеною, з огляду на незавершеність постмодернізму як мистецької системи, її неоднорідність і різноплановість.

РОЗДІЛ 2

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТУВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ В. ДАНИЛЕНКА

2.1 Сакральне і профанне в зображенні жінок у прозі митця

Позиції сакрального і профанного перебувають у діалектичних взаємозв'язках, що дозволяє аналізувати їх у відповідному художньому творі одночасно в єдності й боротьбі протилежностей. На думку М. Еліаде, «священне й мирське – два способи буття у світі, дві екзистенційні ситуації, які людина розвиває впродовж усієї історії» [69, с. 10]. Якщо поглянути на зазначені категорії в контексті міфологічної свідомості, то вони є взаємозаперечними. Дослідник наголошував, що це феномен неподільного цілого: у моменти дії сакральної сфери профанна нівелюється і навпаки, тобто відбувається своєрідне перемикання між двома каналами суб'єктивного сприйняття навколишнього середовища [69, с. 17].

Поняття сакрального поєднує певні ритуали, обряди й міфи, а також священні предмети й образи тощо. Ю. Григорчук наголошував, що сакральне варто розглядати як генеративну матрицю різноаспектних релігійних смислів, які об'єднують сфери релігійних і дорелігійних уявлень, раціонального й інтуїтивного досвідів, які на основі акумулювання авторського світосприйняття проявляються на різних рівнях текстової організації [39, с. 72]. Водночас профанне є сферою повсякденного побуту, де людина займається справами без обмежень.

Літературознавці зазначають, що дослідження поетологічних виявів сакрального передбачає детальний аналіз архітекtonіки художніх текстів. Так, на думку І. Набитовича, сакральне як «фрактальна динамічна модель-матриця», охоплює різноманітні складники архітекtonіки художнього твору «як внутрішньо узгодженої і цілісної системи», а тому воно може бути проаналізоване «за допомогою опорних понять структурної поетики»

[111, с. 11], передусім репрезентоване через мотиви, тематику й проблематику, сюжети, образну систему, жанрові детермінанти, метафоризацію, афористичність, концепти тощо.

С. Савіцький зазначає, що «перше поле, в якому *sacrum* проявляється в літературі – тематичне. Якщо ж окреслити це в загальновідомих термінах поетики, то йдеться про мотиви, теми, сюжети, фабули» [198, с. 173]. Наприклад, втілення сакрального через мотиви ілюструють біблійні (старозавітні, новозавітні, есхатологічні), а також міфологічні (перевтілення, метаморфози, ініціації) та релігійно-філософські (пошуку сенсу життя, самопізнання й богопізнання) сюжети й образи. На рівні тематики й проблематики значення індикаторів сакрального набувають релігійне, морально-етичне та аксіологічне поля. Відповідно, це позначається на портретуванні, зокрема й жіночому. На думку Ю. Григорчук, «сакральна інтенціональність тексту накладає відбиток на характеротворення персонажів, зокрема жіноче» [39, с. 74]. Погоджуючись із дослідницею, зауважимо, що під час аналізу особливостей репрезентації категорій сакрального і профанного в літературному творі варто враховувати особливості епохи, мистецької системи, у межах якої працює автор, його художньо-ідейний задум тощо.

Художня творчість В. Даниленка тяжіє до сакруму, в одному з інтерв'ю письменник пояснював це родинним вихованням, що вплинуло на його світогляд: «...у мене баба була дуже містична і я виховувався у такій сім'ї – для мене усе це звично, цей світогляд містичний, тому мені легко писати містику. Це контакт з іншим світом, з світами, яких ми не бачимо. Це відчуття присутності померлих людей і відчуття того, що наш реалістичний світ не єдиний і є ще інші світи» [13]. Таке співвідношення сакрального і профанного в прозі В. Даниленка можна пояснити і приналежністю до житомирської прозової школи, представники якої продемонстрували опір «імперському культурному варіанту – соцреалізму – та породженому колоніальним впливом українському варіанту захисту – народництву»

[181, с. 219] й обрали для моделювання художніх світів своїх творів добу бароко з її містично-філософським підґрунтям і прагненням «пізнати суть людини і суть божественного в ній» [73, с. 26]. І. Приліпко, досліджуючи барокову поетику у творчості В. Шевчука, зазначає, що вона набула прояву на різних рівнях літературного твору: часопросторовому (умовність, алегоричність, загадковість), наративному (внутрішнє мовлення й рефлексії), ідейному (поєднання непеєднуваного, антиномія добра і зла, самопізнання, амбівалентність), екзистенційному (страждання, відчуття абсурдності світу, бунт, морально-етичний і життєвий вибір), образному (мандрівник, чернець, священник, філософ) [135, с. 334].

Розглядаючи в цьому контексті творчість В. Даниленка як продовжувача традицій В. Шевчука, констатуємо, що він найчастіше зображує портрет фатальної жінки або жінки, в якій втілено образ смерті. Г. Грабович стверджує, що висвітлення в літературі теми жіночого демонізму відображає одну з найскладніших проблем – «системну й нещадну боротьбу патріархального суспільства проти жінки, тобто не кожної жінки конкретно, а власне жіночого начала» [37, с. 19]. Письменник зазначає, що він продукує різні образи фатальної жінки, адже на сьогодні цей тип жінки заповнив медіа, жінки-нарциски стають дружинами й коханками політиків, депутатів, бізнесменів. Автор підкреслює, що «жінки з психічними патологіями яскраві й непередбачувані, тому їх цікаво описувати та знімати про них фільми, та водночас це деструктивні особистості, які знищують усіх, хто потрапляє до них у залежність» [153]. Образ демонічної чи фатальної жінки у прозі В. Даниленка є своєрідним відображенням реального світу й взаємин у ньому. Вважаємо, що актуалізація образу пов'язана передусім із функціонуванням постмодернізму в мистецькому просторі України, із його постколоніальним характером, адже в радянській літературі образна система загалом і жіночі типажі зокрема були підпорядковані соцреалістичній концепції і були ідеологічно правильними. Сучасна література продукує

різноманітні жіночі образи як прояв бунту проти регламентованості й номенклатурності літератури, відображення сучасного світу.

Саме в таких образах поєднано сакральне й профанне, адже танатологічний аспект, який завжди викликав містичний страх та інтерес людини, поєднано з описом повсякденного, побутового життя сучасної жінки.

Під час аналізу літературних творів слід розглядати смерть як символічний код певної культурно-історичної доби, що виявляє глибинні сутнісні властивості в конкретному мистецькому тексті, де він є ключем для тлумачення основних складників картини світу. «Уявлення про смерть є одним із найважливіших регуляторів життєвих стратегій. У літературному творі вони зумовлюють критерії відбору та організації сюжетних колізій, установлювати ціннісні орієнтири, ставати мірилом вчинків героїв, точкою відліку їхніх дій, тобто є однією з основних категорій, що є основою для визначення та моделювання змісту художнього твору» [31, с. 5].

Дослідник А. Яремчук зазначає, що в українській літературі танатологічні образи й мотиви репрезентовані у творчій спадщині представників усіх епох, усіх мистецьких систем. Особливої популярності мотиви смерті набули в добу бароко [185]. В. Погребенник наголошує, що небарокові тенденції в сучасній українській літературі проявляються передусім у переосмисленні і творчому потрактуванні жіночих демонологічних персонажів: образу смерті, у творенні нових сенсів, що сприяють розширенню естетичних та виражальних можливостей образів [132, с. 210].

До образів жінки-смерті, розкритих у творах митця, належать Кароліна Гулій із роману «Капелюх Сікорського», яка між романтичним коханням і забезпеченим життям обирає життя в розкоші; Тая-киз із роману «Газелі бідного Ремзі», яка робить кар'єру від повії з Великої Окружної дороги до працівниці пресслужби Верховної Ради України; танцівниця Ольга Фафлей з повісті «Тіні в маєтку Тарновських», яка шукає в чоловіках гроші та

пристрасний секс; Ганна Жебрій із роману «Клуб "Старий Пегас"», яка прагне легкого безтурботного життя за рахунок заможного чоловіка; Діана Стогодюк із роману «Маски Діани Стогодюк», яка постійно перебуває в пошуках успішного чоловіка, адже живиться його життєвою енергією й задовольняє так свої матеріальні й моральні потреби (Додаток Б). Як зазначає В. Погребенник, «танатологічний сегмент прози Володимира Даниленка значний, що пов'язано з активністю необарокових і постнеокласицистичних тенденцій, традиціями прозописьма «Житомирської школи», насамперед Валерія Шевчука» [132, с. 210].

На думку Л. Висоцької, якщо у літературі жінка певною мірою асоціювалася з відьмою, із чимось таємничим та невідомим, то такою надзвичайною силою наділені жіночі образи й малої прози В. Даниленка, як-от: Софія («Знімок з лемуром»), Анжела («Поцілунок Анжели»), таємнича жінка Вероніка Чекалюк («Далекий голос саксофона»), Наталія Лотра («Увечері після карнавалу»), Юлія Поцілуйко («Дегустація в будинку з химерами»)» [23].

В оповіданні «Далекий голос саксофона» подана характеристика чергової фатальної героїні: «... і тоді з'являється висока тридцятилітня жінка, яка зваблює чоловіків, і кожен, хто з нею переспить, до ранку не доживає» [64, с. 318], а далі йде пояснення цього містичного факту: «бо зраджена чи недолюблена жінка несе в собі не хмільне вино, а смерть, і отруює всіх навколо себе» [64, с. 318]. Жінкою, що несе смерть, стає Вероніка Чекалюк, яка, не переживши зради коханого музиканта-саксофоніста Дениса Голосія, вчинила самогубство й почала мститися іншим зрадливим чоловікам уже після своєї смерті. Відтепер кожен чоловік, що матиме з нею інтим, має померти, зокрема це відбувається і з головним героєм Сергієм Довгалем і його другом Михайлом Подолянком: «...Раптом відмовило кермо і їх понесло по мокрому асфальту поперек дороги. Вони почули сильний удар, скрегіт металу і тужливу мелодію саксофона» [64, с. 318]. Т. Урись зазначає, що танатологічна тематика у малій прозі В. Даниленка має глибокий екзистенцій

ний характер, оскільки пов'язана з проблемою вибору, відчуттям абсурдності буття, відчуженості від світу тощо [157, с. 275].

Сакральний образ жінки-смерті зображено і в оповіданні «Свято гарбузової княгині». Героїня уявляє, як збирає за столом різних чоловіків і пропонує їм потрібну загадку: лише той, хто дасть правильні відповіді, може стати її обранцем. Оскільки жінка знає, що той, хто одружиться з нею, помре, то гра у сватання має уявний характер. Сакральність актуалізується вже в заголовку оповідання, який має інтертекстуальний зв'язок із фольклором: лексема «княгиня» відсилає нас до весільних пісень, у яких князем і княгинею називали молодих. Проте певна суперечність прихована в поєднанні «княгині» з прикметником «гарбузова», адже гарбуз дівчина подавала на сватанні, відмовляючи хлопцю. На думку У. Жорнокуй, письменник моделює образ фатальної і дещо легковажної жінки, яка грається з чоловічими почуттями, інтригуючи їх, зваблюючи, а врешті перетворюючи на «колекцію своїх жертв». Дослідниця зазначає, що «в образі "гарбузової княгині" можна вбачати втілення демонічного начала, фатуму, смерті» [74, с. 119].

Найяскравіше сакральний бароковий мотив смерті, наявний у творчості В. Даниленка, представлений у романі «Кохання в стилі бароко» і семантично пов'язаний з любовною колізією «Юлія Маринчук – Валерій Колядевич». Н. Яблонська вважає, що «Юлія Маринчук має статус модерної й парадоксальної жінки, що свідчить про образ-характер, який увиразнюється концептом смерті, оскільки у ньому письменник утілює готичне уявлення про жінку як уособлення зла» [183, с. 111]. Обґрунтовуючи сакральний характер головної колізії роману «Кохання в стилі бароко» й аналізуючи образ Юлії Маринчук, О. Гольник звертається до язичницького розуміння феномена смерті: «в уявленні давніх слов'ян смерть була не закінченням життя, а лише переходом до життя іншого – до нового, бо так уже відбувається, що після зими, яка забирає із собою усе старе, віджиле, завжди настає нова весна» [34, с. 22]. Смерть-народження – це процес циклічного

оновлення світу. Ця ідея є розгадкою до «метафізичного розуміння смерті як завершення епохи, «великої жертви» в ім'я духовного відродження, оновлення» [34].

Про танатологічний характер образу Юлії Маринчук свідчить семантика її прізвища, а також інтрига, які супроводжують появу таємничої жінки в житті Валерія Колядевича. Вона з'являється нізвідки, має трагічну й загадкову життєву історію, а також пропонує кросворд, нібито залишений їй загиблим чоловіком, розв'язання якого має відкрити таємницю його смерті. Символічне значення мають і жовті лілії. У народних сказаннях європейських народів лілія, що таємничо з'являється, сповіщає про смерть. Так, у Корвейському монастирі в середні віки лілія була квіткою смерті: кожного разу чернець, що мав померти, за три дні до смерті знаходив на своєму стільці в церкві лілію. У німецькому фольклорі спостережено згадки, що у вигляді лілії з'являються душі померлих, а окрім того, ці квіти виростають на могилах невинно засуджених, самогубців і людей, що загинули насильницькою смертю [83, с. 413]. Якщо вона виростає на могилі вбитого, то стає знаком майбутньої помсти, а якщо на могилі грішника – то символом прощення й спокути ним гріхів. Отже, у фольклорі й літературі подекуди образ жовтої лілії набуває містичного характеру, пов'язаного зі смертю.

Таке потрактування символіки бачимо в романі «Кохання в стилі бароко»: «Офіціант підніс на таці жовту лілію, мокру, наче щойно зірвану в Дніпрі, і Колядевич відчув запах річкового мулу» [59, с. 187]. Юлія Маринчук розказує йому, що як тільки лілію зривають, вона одразу ж помирає, але чоловік має ще відчутти її запах, адже вона пахне іншим світом. Жовті лілії у творі також дарує фатальна жінка й Олександрові Мурашку: «На вулиці вони побачили хлопчика, що продавав жовті лілії. – Ці квіти довго не живуть, – простягнула хлопчику гроші Наталі. – Я хочу, щоб ти їх поставив у себе вдома. Хай хоч на мить нагадають вони тобі про мене» [59, с. 181]. Жовті лілії стають танатологічними маркерами, посилюють

сакральність у літературному портретуванні та дають читачам підказку про подальшу долю героїв.

Оскільки жінка-смерть з'являється в житті не лише Валерія Колядевича, а й інших героїв твору «Кохання в стилі бароко», то О. Гольник зазначає, що в цьому романі: «смерть – це молода, вродлива та заможна жінка, що обирає собі жертву – найталановитішого чоловіка сакрального міста Києва» [34, с. 22]. Вона використовує його знання, а також спокушає й намагається знищити як чоловіка, при цьому прагне його повного упокорення та нівелювання...» [34, с. 22]. Н. Яблонська стверджує, що образ Юлії Маринчук «прочитується» як схематичний (умовний) персонаж, «версія персонажа», «знакова конструкція», примарна постать, ірраціональна у вчинках та ірреальна в думках [182, с. 235]. Погоджуємось із дослідницею, у романі В. Даниленко головну увагу зосереджує на розгадуванні кросворду, а отже, на описі містичних історій топографічних об'єктів м. Києва і його мешканців, що пов'язані з таємничими місцями. Він не дуже ретельно моделює образ головної героїні, зосереджуючись лише на певних аспектах, які дають змогу читачеві зрозуміти справжню сутність Юлії Маринчук.

Сакральність образу жінки-смерті увиразнюється тим містичним страхом, який відчують герої, зустрічаючи її. Наприклад, Валерій Колядевич від початку знайомства з Юлією Маринчук мав погане передчуття: «Не люблю, коли в спину дихає смерть... через книжку, без якої неможливо розгадати початок вашого кросворду, померло багато людей» [59, с. 22]. Надалі це відчуття загострюється: «Після відвідин театру Колядевич відчув, що подальша розгадка кросворду може призвести до страшних наслідків» [59, с. 74], «Колядевич відчував, що їде назустріч чомусь страшному й непередбачуваному, але зупинитися вже не міг» [59, с. 80], «Він пив каву, слухав живу музику і відчував, як розростається в ньому якийсь глибинний і незрозумілий страх» [59, с. 184], «Колядевич відвів голову від її моторошного погляду і відчув, як із дна свідомості починає просочуватись страх» [59, с. 183]. Кожна розглянута ситуація

психологічно посилює внутрішній неспокій героя, загострює трагічні передчуття, стаючи однією з рушійних сил сюжетного розвитку, підводячи до розв'язки – смерті Валерія Колядевича. У процесі відтворення внутрішнього неспокою свого героя В. Даниленко вдається до градації, але кожен наступний опис свідчить про посилення трагічного відчуття.

Такі інтуїтивні переживання підкріплюються і віщуваннями інших героїв стосовно подальшої долі архітектора, коментарями щодо справжньої сутності Юлії Маринчук. Про це говорять книжник Михайло Бабак, ворожка Ядвіга Хотій («Маю вам сказати, – холодно мовила пані Ядвіга, пронизуючи його своїм поглядом, – що за вами ходить смерть» [59, с. 81]), юродивий Недоходюк на Аскольдовій могилі. Ці герої пов'язані зі світом сакрального й містичного, є посередниками між цим світом і потойбіччям.

Тривожні відчуття охоплюють героїв роману «Кохання в стилі бароко», які стають жертвами жінки-смерті, наприклад, художника Олександра Мурашка: «Він упізнав її задимлений погляд, від якого в ньому знов ожив страх, але ніщо не могло його зупинити» [59, с. 180], «... йому здавалося, що дівчина колись забере його назавжди. Відчував якийсь незбагнений страх, пов'язаний з її ходою, манерою розмовляти, сміхом і коханням, яке вона йому дарувала в задушливі літні ночі» [59, с. 180]. Описи подібних переживань і відчуттів персонажів підкреслюють фатальність ситуації і приреченість героїв, які не мають сили чинити опір жінці-смерті. Аналіз подібних фрагментів текстів літературних творів дозволяє вийти на рівень узагальнень щодо репрезентації категорії сакрального через образ жінки-смерті і особливостей її впливу на обрану жертву – талановитого чоловіка.

Т. Николук зазначає, що «насолота, надмір пристрастей, заплутаність у відчуттях – основні мотиви поведінки героїв» романів В. Даниленка [117, с. 47]. Підтвердженням думки є описи любовних перипетій і світовідчуття героїв з інших творів. Наприклад, Юлія Солодчука (роман «Клуб "Старий Пегас"») охоплюють тривожні передчуття після знайомства з фатальною жінкою Ганною Жебрій: «... Відчув, що ця жінка його хвилює, і в

ньому озвалися давно забуті переживання, але водночас під ложечкою засмоктало передчуття якоїсь тривоги, ніби він наближався до прірви, і цей рух уже не можна було зупинити» [58, с. 23].

Він відчуває хворобливий потяг і емоційну залежність від жінки, адже: із перших днів знайомства вона «... входила в нього як вірус, від якого не було ліків і якому треба просто піддатися, щоб його пережити» [58, с. 29]. Юлій Солодчук «відчув, як хвилюють його ця ексцентрична поведінка, іронічний розум і кокетливий характер. Її довгі худенькі руки, порослі світлим пушком, лежали на білій скатертині, і він стискував їх своїми долонями й відчував її тепло і чистий подих молодої жінки» [58, с. 58]. А коли їхні стосунки завершуються, «він відчув, як на нього насувається і його висмоктуює порожнеча. Її світ, з яким він був пов'язаний тисячами невидимих ниток, раптом обірвався, і він відчув, як болять ці розриви...» [58, с. 201]. Герой ще довго відчуває зв'язок із фатальною жінкою, не може побудувати нових стосунків, пише їй повідомлення, які залишаються без відповіді.

Тож усі герої-чоловіки у творах В. Даниленка відчувають дивну залежність від жінки-смерті. Так, художник Олександр Мурашко (роман «Кохання в стилі бароко») «сумував і відчував хворобливу залежність від нестачі її голосу, сміху, задимленого погляду, в якому була таємниця і смуток» [59, с. 179]. Валерій Колядевич після сварки з Юлією Маринчук «... не міг повірити, що вона взяла і так просто від нього пішла. Він аж тремтів від обурення, що ця жінка ... безцеремонно використовувала його в якійсь потаємній грі, навіть не пояснивши, для чого вона це робить» [59, с. 110], «...він все ще не вірив, що їхні стосунки закінчилися так банально. Його аж трусило від того, що його цинічно використовувала ця жінка» [59, с. 118]. Така поведінка Юлії Маринчук, тобто «сварка – замирення» є засобом маніпуляції чоловіком, посилення його прив'язаності до неї, формування залежності.

Відтак, відчуваючи небезпеку, пов'язану із стосунками, герой повертається до жінки-смерті й продовжує хворобливий зв'язок. Т. Ніколюк

наголошує, що герої В. Даниленка «переживають сильні емоції, коли розуміють своє безсилля перед смертю, кармою» [117, с. 48]. Такий стан переживають і герої малої прози митця, наприклад, в оповіданні «Поцілунок Анжели» персонажі знають, що проживають останні дні: «Пам'ятаю тільки, як уночі дописав цю історію, поголився, вимив підлогу, одягнув чисту білизну, сорочку, костюма, зав'язав краватку, взув мешти, застелив стола білим настільником, поклав дописаного щоденника і став чекати. Я задрімав, коли за вікном хтось погукав – раз і вдруге, і втретє...» [64, с. 201].

Герой повісті «Маски Діани Стогодюк» Сергій Чекаль, познайомившись із головною героїнею, переживає критичний стан. Він відчуває, що в житті «з'явилась якась небезпека, і водночас – що я зустрів людину, якої мені не вистачало багато років» [61, с. 26], «... мене смоктала якась незрозуміла тривога, здавалося, ніби моєму життю щось загрожує. Таке відчуття було на війні, коли ходили в розвідку й замінювали під час бою вбитих піхотинців на передовій. Тоді моє чуття ніколи не підводило» [61, с. 32]. Його, як і Валерія Колядевича, попереджають про небезпеку, зокрема Олександр Брегус: «У вас із нею почалась перша криза. Вона перестала відповідати на ваші дзвінки й розпачливі повідомлення. ...Я її знаю, як ніхто у світі. Не раджу з цим жартувати. Діана небезпечна» [61, с. 73]. Тобто спостерігаємо руйнівний вплив фатальної жінки Діани Стогодюк на Сергія Чекаля, адже, захопившись нею, він втрачає пильність у діловій сфері і в результаті залишається без бізнесу.

Діані Стогодюк, яка репрезентує образ жінки-смерті, Олександр Брегус дає таку характеристику: «Вона може кинути успішного чоловіка й піти до менш успішного, бо це нове тіло, нові емоції, нові переживання. Чоловіки Діані потрібні, як вампіру кров, як наркоманові доза. Якщо в неї немає чоловіка, її всю трусить. Вона розглядає чоловіка як джерело сили. Їй потрібні його енергія, його сили, його захоплення нею, його гроші, його кохання, його страждання і гнів» [61, с. 79]. Тобто героїня представляє собою тип вампіричної жінки, що живиться життєвою енергією і емоціями чоловіка-

жертви: «Як тільки чоловік прив'яжеться до неї, вона починає знищувати в ньому любов до життя, а потім випотрошить і перетворить на руїну» [61, с. 79] та ін. Саме Олександр Брегус стверджує, що Діана Стогодюк і Ганна Жебрій – це одна й та сама жінка, яка презентує собою один жіночий тип – фатальної смерті, що живиться не лише матеріальним ресурсами чоловіка, але і його життєвою енергією, прив'язуючи до себе, маніпулюючи ним для досягнення власних цілей.

На противагу цій характеристиці постає образ Кароліни Гулій із роману «Капелюх Сікорського», стосовно якої Н. Яблонська зазначає, що це «тип фатальної жінки, яка репрезентує Танатос-смерть, але, на відміну від Юлії Маринчук, дарує коханому внутрішню гармонію і душевний спокій, стає каталізатором духовних пошуків і самореалізації героя» [183, с. 115]. На відміну від усіх інших жінок, що втілюють смерть у романах В. Даниленка, Кароліна Гулій несе конструктивне начало, яке загалом позитивно впливає на життєвий шлях Ігоря Сікорського, сприяє його національному самовизначенню і професійній самореалізації.

Конструктивний характер має спочатку й образ Вероніки Чекалюк («Далекий голос саксофона»), яка відмовилась від заможного життя заради коханого музиканта-саксофоніста Дениса Голосія, проте він не оцінив жертви коханої і зрадив з іншою. Зрада мала руйнівний вплив на героїню, підштовхнула до самогубства й подальшої помсти. Хоча Денис також після смерті Вероніки не реалізувався, «став спустошеним» [64, с. 318].

Ознаки сакрального в образі жінки-смерті за прозовими творами В. Даниленка доводять, що усі героїні різняться поведінкою, одягом, світоглядом, життєвою концепцією й долею; єдине, що їх об'єднує – демонізм, який у кожному творі реалізується по-своєму.

Героїні творів В. Даниленка наділені й рисами профанного. Автор детально описує особливості їхнього харчування, специфіку побуту, взаємини з іншими людьми. Наприклад, Діана Стогодюк і Ганна Жебрій мають досить невлаштований побут: у дорослому віці живуть із батьками, у

їхніх помешканнях панує безлад (брудний посуд, старі зламані меблі, еkleктика в інтер'єрі тощо), вони не прагнуть до затишку й комфорту, так як розраховують на те, що зустрінуть чоловіка, який візьме на себе обов'язки із забезпечення й облаштування їхнього життя. Проте, живучи деякий час із чоловіком (Діана Стогодюк з Іреном Давимухою, Ганна Жебрій із Юлієм Солодчуком), вони не прагнуть облаштувати побут, демонструючи споживацький підхід до стосунків.

Обидві героїні позиціонують себе як вегетаріанки й сирюїдки. Письменник описує аспект їхнього життя із помітною іронічністю, наприклад: Ганна Жебрій «примостилася біля книжкової шафи, дістала з сумочки житнього сухарика, пляшечку негазованої води й почала гризти і запивати водою. Вона вгризалася в сухарика, як шашіль у меблі» [58, с. 19]. Профанність підкреслюється іронічним характером порівняння героїні з шашілем. В іншому фрагменті зазначено: «Ганна замовила два літра смузі, п'ятнадцять хлібців, чотири салати й накинулася на їжу... Незабаром вона об'їлася й побігла в туалет...» [58, с. 196]. Профанність репрезентована через гіперболізацію й натуралізм.

Діана Стогодюк нагадує Сергію Чекалю: «— Ти вже знаєш мої смаки, — нагадала вона. — Без м'яса, без молочних продуктів. Тільки овочі, фрукти, дієтичний хліб» [61, с. 36]. Іронічність полягає в тому, що їхнє вегетаріанство ситуативне: коли в італійському ресторані «Фелліні» Юлій Солодчук нагадує Ганні Жебрій про її сирюїдство, вона говорить, що передумала бути сирюїдкою. Тобто вегетаріанство і сирюїдство не є для цих героїнь щирою й послідовною життєвою позицією, а лише даниною моді чи способом заінтригувати чоловіка, створити довкола себе ореол загадковості.

До сфери профанного належать і гроші, які, наприклад, Діана Стогодюк не соромиться брати й просити в чоловіків, Ірену Давимусі, прокинувшись уперше в нього вдома, вона говорить: «— Даси мені гроші, щоб я могла купити білизну, зубну пастку, щітку і все інше» [61, с. 104]. Ірен дав їй три тисячі гривень, а потім «щодня давав їй на дрібні витрати тисячу

гривень, а продукти купував і завозив сам. Вона нічого додому не приносила і для мене не готувала» [61, с. 105]. А Сергія Чекаля вона постійно просить дати гроші її сестрі, щоб вона пішла до магазину й залишила їх наодинці.

Діана не соромиться просити в чоловіків купити продукти: «Купи мені ананаса, бананів, ківі, апельсинів, яблук і два кілограми довгозернистого рису» [61, с. 119]. Ганна Жебрій, обіцяючи Юлію Солодчуку прилетіти в Одесу на книжковий фестиваль, говорить, що в неї мало грошей, тому він купує їй квиток на літак. Окрім того, обидві героїні, вивчивши можливості потенційного нареченого, прагнуть отримати користь і з його професійної сфери: Сергій Чекаль на прохання Діани Стогодюк купив їй автомобіль, а Юлій Солодчук відредагував і видав книжку Ганни Жебрій.

В. Даниленко в образах героїнь втілює споживацький, прагматичний підхід до сфери любовних взаємин, адже вони дбають передусім про задоволення своїх потреб, прагнуть отримати вигоду, не переймаючись проблемами чоловіків.

До сфери профанного належить і захоплення Діани Стогодюк соціальними мережами. Вона веде сторінку «Усвідомлені сновидіння», у якій аж два підписники, проте героїня постійно фотографується, щоб запостити нове фото на свою сторінку. Письменник з іронією зображує життя сучасної людини, яка не стільки насолоджується відвідуваними заходами, а переймається особливостями висвітлення події в соціальних мережах, відповідно реальне життя підміняється віртуальним життям, якому особа надає надмірної значущості. Наприклад, живучи в Ірена Давимухи, Діана «робила собі нашвидкуруч якийсь салат, сідала за ноутбук, заходила в соціальні мережі й із кимсь постійно переписувалася» [61, с. 105].

Профаним є ставлення до релігії і церкви в Діани: «В українській церкві, до речі, коротша служба, і жінка може зайти без хустки, і на неї не будуть шипіти злобні бабусі. А якщо я не взяла хустки, то що? Що за ідіотський дрес-код? Що за колонія посиленого режиму? Твоя церква не дозволяє фарбувати волосся! У мене вже вся голова сива, то я що, маю

ходити, як стара баба?» [61, с. 105]. Тобто те, що зазвичай постає як сакральне, у контексті образу Діани Стогодюк набуває ознак профанного. Відвідування церкви не викликає в героїні якихось душевних переживань, вона налаштована скептично.

Ознаки профанного репрезентовані і через численні описи еротичних сцен у творах В. Даниленка. Зокрема, на думку А. Галича, у романі «Капелюх Сікорського» образ Кароліни Гулій вимальовується в еротичних портретних елементах, сценах у ліжку, а в уяві головного героя вона проходить «еволюцію від неповнолітньої київської повії до романтичної недосяжної жінки, ідеалу для Сікорського» [26, с. 25], дослідник наголошує, що цей образ нагадує Дульцінею із Тобосу, героїню відомого роману М. Сервантеса» [26, с. 25]. Наприклад, автор описує еротичну сцену: «Піднялися сходами, відчинили двері величезного дорогого номера, де на столі стояли троянди, шампанське, цукати, бонбоньрки і туринські каштани. Лунко вистрелив корок, у келихах запінилося шампанське...» [57, с. 132]. Профанність описаної сцени увиразнюється її певною «шаблонністю»: зустріч у готелі, що натякає на аморальність цього зв'язку, стандартний набір реквізитів, як-от шампанське й делікатеси.

Еротичні сцени описані у романі «Кохання в стилі бароко». Юлія Маринчук зображена як пристрасна жінка й досвідчена коханка, яка отримує насолоду від статевого акту і вміє задовольнити партнера, тоді як Діана Стогодюк і Ганна Жебрій займаються коханням не через пристрасть до партнера чи фізіологічну потребу, а щоб «прив'язати» до себе, тобто для них секс є певним засобом маніпуляції, досягнення своєї мети.

Еротичні сцени наявні в малій прозі В. Даниленка («Далекий голос саксофона»): «...Плуталися в гудзиках і гапликах, доки в тьмяному світлі нічника побачив, як зблиснуло її голе тіло, наче лезо ножа, і тоді налетів, підминаючи її під себе, охоплений тремом. Пульсуючими потоками по тілу пробіг струм, і він весь здерев'янів і слухав, як клекоче у ньому її енергія, як вибухає, а потім гасне і знову піднімається все вище, вище, а вона

здрігається й стогне. І тоді все стихло, і вони замовкли, пришиклі, обм'яклі і мокрі від поту» [64, с. 313]. Такий детальний опис еротичної сцени в оповіданні, де зазвичай відсутні розлогі описи, свідчить про те, що автор надає особливого значення цьому статевому акту героя з незнайомкою, адже він є поясненням подальшої долі героя – його трагічної смерті. Це дає підстави розглядати категорії сексу і смерті в діалектичній єдності: статевий акт як початок життя (народження) і смерть як відхід із нього.

У творах В. Даниленка секс переважно стає засобом маніпуляції. Дослідники зазначають, що українські письменники кін. ХХ – поч. ХХІ ст. особливу увагу приділяють змалюванню інтимної сфери взаємин між чоловіком і жінкою крізь аксіологічну призму світобачення «другої статі», де основне місце посідає прагнення мати свободу та право на самовизначення» [75, с. 32]. Ці прояви можна тлумачити в контексті формування постмодерністської свідомості, культурної кризи, проявом якої є руйнування традиційної системи цінностей, переосмислення культурних канонів, трансформація поглядів на кохання і секс, що виражаються в пошуку героїнею літературного твору власної тілесності та суб'єктивності, віднайдення власної екзистенції, незалежнення її від чоловіка, а подекуди навіть в агресивності чи «еротичному одивненні».

У творенні образу жінки-смерті автор поєднує ознаки сакрального й профанного, що свідчить про суперечливість жіночих персонажів. Так, сакральність у портретуванні репрезентована через образи жінок із надприродними здібностями (відьом, знахарок, ворожок. Наприклад, у романі «Кохання в стилі бароко» використано низку фольклорних сюжетів, розповіді про Лису гору в Києві, опис нападу хана Менглі-Гірея на Київ, про Розумиху, про київського підприємця Леоніда Родзянка тощо. Наприклад, коли хан Менглі Гірей увірвався до Києва, він зустрічає процесію жінок («хода жінок була велична і горда, ніби за ними рухалась армія Тамерлана» [59, с. 151]), драгоман пояснює, що «ці жінки пов'язані з Іблісом», тобто з дияволом. З цього приводу Т. Николюк зазначає, що «в романі «Кохання в

стилі бароко» ворожка – всесильна жінка, що не просто пророкує, а змінює долю людини, держави, адже дає містичну силу..» [117, с. 47]. В. Даниленко, вдаючись до інтертекстуальних зв'язків із фольклором, прагне змодельовати образ відьми в усій його суперечливості, адже вони могли як допомогти, так і зашкодити, тому люди, з одного боку, їх побоювалися й остерігалися, а з іншого – не могли без них обійтись. Цю думку можемо підтвердити й на прикладі образу баби Марини з оповідання В. Даниленка «Грози над Туровцем». Оповідач (онук баби Марини) говорить: «я міг годинами дивитися на неї і слухати, як вона говорить своїм діалектом, яким розмовляють на берегах річки Жерев. Мені здавалося, що баба бачить наскрізь кожну людину» [56, с. 353]. Дітям завжди здавалося, що про бабу Марину в родині «щось завжди не договорювали, ніби ховали від мене й сестри якусь таємницю, яку ми не повинні були знати» [56, с. 354]. Таємниця розкривається, коли баба помстилася людям за наклеп на онука, одібравши в них дощ. Дії героїні, яка ховає в баняк хмари, хлопець сприймає як фантастичне чаклування, що карає місцевих мешканців за безпідставне звинувачення хлопця. Розв'язкою магічних дій баби стане дощ, який ітиме в Туровці впродовж кількох тижнів.

Отже, баба Марина зображена як відунка, яка ділиться з онуком секретами своєї магії. Її секрети тісно взаємопов'язані з природою, довкіллям, умінням розуміти, чути й любити. Водночас вона зображена автором і як земна жінка, яка може смачно нагодувати («Поставила переді мною миску печені і житні млинці. Я їв, а вона вдоволено дивилася на мене» [56, с. 354]), і зізнається в любові («А ви мене любите?» – «Больше, чем себе» [56, с. 358]).

Аналізуючи особливості жіночого портретування в оповіданні «Грози над Туровцем», М. Лаврусенко наголошує, що «образ очільниці роду у творах В. Даниленка змодельований у руслі магічного реалізму (поєднання елементів реального та фантастичного, побутового та міфічного, дійсного та уявного, таємничого)» [98, с. 142].

Отже, категорії сакрального і профанного в жіночих літературних портретах у творах В. Даниленка реалізовані у характеристиці образів жінок із надприродними здібностями, жінки-смерті, яка зустрічається на життєвому шляху талановитого успішного чоловіка. У процесі актуалізації категорії сакрального В. Даниленко звертається до символічності, а в контексті репрезентації профанного – вдається до акцентів на натуралістичних аспектах, іронічності й гротеску. Це увиразнює закладені сенси, сприяє реалізації художньо-ідейного задуму автора, а також відіграє одну з провідних ролей у портретуванні жіночих персонажів, продукуючи нову семантику й творячи в кожному конкретному випадку суперечливий і складний образ. Сакральне і профанне в прозі В. Даниленка відображаються як на зовнішності героїнь, так і на рисах їхнього характеру, манері поведінки, життєвій позиції.

2.2 Зовнішність як художня характеристика жіночих образів у прозі В. Даниленка

Зовнішність героя літературного твору є важливим аспектом художньої характеристики образу-персонажа, вона охоплює, зокрема, предмети його гардеробу (одяг, взуття, аксесуари), а також його антропонімний простір.

Одяг є важливим елементом образотворення в літературних творах різних епох: він є ознакою соціального чи майнового стану, професії, статі, віку. У широкому значенні одяг – це різноманітні види покриву людського тіла – білизна, шкарпетки, верхній одяг, головні убори, з усіма особливостями фасону, матерії, розміру, пов'язані певним призначенням і використанням, доповнені аксесуарами, зачіскою, манерою носити вуса й бороду. Тобто одяг є засобом характеристики епохи, героя, взаємин між людьми, залежить від етикету й водночас детермінує манеру поведінки персонажів, подекуди інформує читача про автора.

Одяг набуває особливого смислового навантаження, що допомагає митцю реалізувати художній задум і транслювати ідейний зміст. Окремі елементи одягу є наскрізною художньою деталлю, містять відповідні семантичні натяки, що сприймаються як відповідні алюзії. Наприклад, у романі «Капелюх Сікорського» роль алюзії виконує червоний капелюх, він з'являється під час першої зустрічі Ігоря Сікорського з Кароліною Гулій: «Він стривожено озирнувся і зупинив свій погляд на вирлоокій жінці в довгому брунатному платті й капелюшку з густо нафарбованими червоними губами» [57, с. 12], а також згодом «Вона була зовсім близько, ця гостроязика жінка, трохи старша за нього. Її очі сміялися, а все тіло випромінювало радість. ... вона зняла з гілка чоловічого капелюха і простягнула хлопцеві: "– Вдягни, цей капелюх називається федора. У ньому ти будеш дорослішим"» [57, с. 13–14]. Цей капелюх стане своєрідним оберегом для Ігоря Сікорського, який пронесе через життя як важливу символічну деталь власної зовнішності.

Характер капелюха моделі «федора» полягає в тому, що він увійшов до широкого вжитку після 1891 р., коли у виставі «Федора» (звідси й назва) Віктор'єна Сарду його носила акторка Сара Бернар, яка грала княжну Федору Романову. Капелюх став символом боротьби жінок за емансипацію, адже первісно його носили лише жінки, а вже з 1924 р. федора стала частиною і чоловічого гардеробу, після того, як її почав носити британський принц Едуард. Найбільшу популярність федора досягла у 20–50-ті рр. ХХ ст. – часи гангстерів і сухого закону.

На сьогодні федора – важливий аксесуар і атрибут різних сфер масової культури: серія фільмів та відеоігор про Індіану Джонса; образ співака Майкла Джексона, який носив федору на концертах, зустрічах, у відеокліпах; образи Патріка Стампа й Джонні Деппа. Чоловік у червоній федорі зображений на логотипі компанії Red Hat.

У романі «Капелюх Сікорського» червона федора стає засобом розкриття внутрішнього світу Ігоря Сікорського, символом пам'яті про

Кароліну Гулій – жінку, з якою він хотів би бути щасливим, але через різні об’єктивні й суб’єктивні причини не міг.

Жіночий червоний капелюшок згадується і в романі «Кохання в стилі бароко». Жінка з таким головним убором відіграла фатальну роль у житті кількох талановитих митців: Олександра Мурашка, Олександра Архипенка, Владислава Городецького, а врешті й головного героя – Валерія Колядевича. Подекуди «смерть прибирає подобу молодої жінки, щоб забрати найталановитішого чоловіка. У Мурашка був роман зі смертю. Остання коханка Городецького за описом була схожа на жінку в червоному капелюсі» [59, с. 183]. Перед Олександром Мурашком постає жінка в капелюсі: «У той день вона була особливо привабливою. Великий червоний капелюх із бантом і прозоре чорне плаття робило її схожою на квітку маку» [59, с. 178], «...притулила пальця до губ, дістала з коробки червоного капелюха і постала перед ним, наче розквітла маківка, – гола і в капелюсі. – Для цієї миті я везла його через усі кордони. Я прийшла, щоб забрати тебе назавжди» [59, с. 180]. Тобто червоний капелюшок жінка-смерть одягає саме тоді, коли забирає з собою обрану жертву – талановитого чоловіка. Зокрема, в романі «Кохання в стилі бароко» після того, як архітектор розгадав кросворд, Юлія Маринчук показує обіцяний Валерію Колядевичу сюрприз: «Дістала з пакета великого червоного капелюха, і Колядевич побачив за своїм столом жінку в червоному капелюшку з картини Олександра Мурашка» [59, с. 187]. Отже, червоний капелюшок виконує роль експресивної алюзії, одного із танатологічних символів у творах В. Даниленка.

У романі «Кохання в стилі бароко» в описі Юлії Маринчук теж є маркери смерті: «...Від неї пахло парфумами і нахабством, а на прозорій чорній блузі тьмяно зблиснула брошка у вигляді чорної сарани з черепом замість голови» [59, с. 289]. Саме образ цієї комахи є танатологічним показником у творі, він, до речі, уміщений і в кросворді, який жінка пропонує Валерію Колядевичу для розгадування.

Сарана – це біблійний образ, який має есхатологічний характер, бо пов'язаний із карою Божою людям за їхні гріхи. Зокрема, в «Об'явленні» Іоанна Богослова йдеться про сім янголів, що викликали страшні явища. «Дим повалив з криниці, мов з великої печі і затьмарилося сонце, а з диму на землю вийшла сарана. Вигляд сарани був подібний до коней, а обличчя – немовби людське. І в ті дні люди смерті шукатимуть та не знаходять її» [Одкровення, 9:1-6]. У романі В. Даниленка теж йдеться про сарану з черепом, замість голови, що ще більше увиразнює паралелі.

О. Гольник зазначає, що поява героїні завжди супроводжується містичними знаками, які «актуалізують метафізичну ідею смерті (парні гудзики блузки, білий «Ленд Ровер», що нагадує білого коня апокаліпсису, чорно-білий колір одягу як символічний код смерті» [34], а також «червоний капелюх та жовті лілеї, які набувають значення кінечності буття лише в межах цього роману» [34]. Тобто окремі предмети одягу набувають у творах В. Даниленка символічного значення, є підказкою щодо справжньої сутності жінки.

Характеристика образу Кароліни Гулій («Капелюх Сікорського») містить авторські описи, які свідчать про певну його еволюцію. Тлумачення елементів одягу як художніх деталей розкриває особливості внутрішнього світу героїні. Автор, описуючи героя, «увиразнює одну чи кілька деталей його костюму, з якими в читача й асоціюється персонаж» [29, с. 156].

Наприклад, зовнішність Кароліни Гулій під час другої зустрічі з Ігорем Сікорським автор характеризує детально: «Світлий капелюшок ледь торкався її темного волосся, що спадало на плечі. Широкі стегна, осина талія і плаття нагадували дзвін із шлейфом піни, який вона притримувала, коли ступала, наче пливла над розімлілим від сонця Подолом. Її обличчя було припудрене рисовою пудрою, а рукави плаття нагадували крильця нічного метелика» [57, с. 28]. Відповідно, значення експресивної алюзії набувають такі художні деталі, як рукави плаття, що нагадували крильця нічного метелика, адже нічними метеликами традиційно називають повій; обличчя,

припудрене рисовою пудрою, яка користувалася особливою популярністю серед японських гейш, для яких була важливою бездоганність макіяжу.

Сукня підкреслює всі переваги фігури Кароліни Гулій, тобто автор прагне показати її як спокусливу й привабливу для чоловіка жінку. Таку тенденцію відображено і в описі Юлії Маринчук із роману «Кохання в стилі бароко»: «Жінка війнула шовковим одягом, приготувала каву, принесла Колядевичу й зупинилася навпроти нього. Вона стояла під стіною, схожа на каріатиду, вся заокруглена в грудях і внизу, ніби намальована вправною рукою архітектора епохи модернізму, вихованого на естетиці бароко» [59, с. 43]. В її описах наявні алюзії з гейшею, адже, уперше запросивши додому Валерія Колядевича, Юлія Маринчук вийшла до нього «в шовковому кімоно, схожа на гейшу під час чайної церемонії, з тацею, на якій стояли два чайники, мед і дві чашки» [59, с. 29]. Очевидно, метою жінки було зваблення чоловіка і для цього вона обирає образ гейші, яка в японській культурі традиційно вважалася уособленням істинної жіночності, сексуальності й витонченої краси.

Кароліна Гулій під час зустрічі заявила Ігорю Сікорському, що прагне вийти заміж, мати дім і сім'ю, хоче ходити на вистави Марії Заньковецької і носити плаття від Поля Пуаре, який є відомим реформатором моди, творцем нових стилів, ідей і форм. Саме він позбавив жіночі сукні корсета та підняв талію. Його новації змусили жінок слідкувати за собою й худнути. Інколи фасони суконь були непрактичними, як-от «кульгава» спідниця, у якій жінка могла лише робити дуже маленькі кроки, як японська гейша, проте вони користувалися широкою популярністю: модниці їх носили, поєднуючи з хутром, коміром, довгими рукавичками. Отже, апелювання до імен Марії Заньковецької і Поля Пуаре свідчить, що Кароліна Гулій була обізнана з усіма тогочасними тенденціями моди й мистецькими трендами, вона прагне увійти до верхівки суспільства, стати добропорядною жінкою.

Звернення до імен дизайнерів наявне і в інших творах митця. Так, Юлія Маринчук була вдягнена у вбрання «з колекції Людмили Кисленко»

[59, с. 13], а героїня оповідання «Увечері після карнавалу» (збірка «Сон із дзьоба стрижа») Наталія Лотра «була одягнута у крикливий одяг від Роксани Богуцької – тонкий шкіряний плащ бузкового кольору з перламутровим відливом, такий же перламутрово-бузковий капелюшок, строкату кофтинку й бузкові джинси» [64, с. 322]. Автор у творах демонструє наявність у героїнь відчуття стилю, вміння одягатись відповідно до модних тенденцій.

Серед елементів одягу, зокрема головних уборів, героїнь творів В. Даниленка, є світлий капелюшок. Наприклад, Наталі, фатальна жінка для художника Олександра Мурашка («Кохання у стилі бароко»), має його: «Вона виплила з тремтливого повітря в білому крилатому капелюсі й легкому платті, така, якою він її колись малював на паризькій мансарді» [59, с. 179]. Такий капелюшок надає образу певної елегантності й загадковості, романтичності й легкості, а інколи дає змогу приховати обличчя і справжні емоції, наприклад, під час концерту в Купецькому саду в Києві Ігор Сікорський бачить самотню жінку в сукні «кольору крем-брюле і великому крилатому капелюсі, у якій упізнав Кароліну. Пахло левкоями. Вона зосереджено слухала музику. Криси її капелюшка були опущені» [57, с. 56]. Тобто героїня постає заглибленою, зосередженою, відстороненою від світу.

Світлий капелюшок у портретних характеристиках Кароліни Гулій стає виразною деталлю її описів і підпорядковується художній цілісності задуму письменника. Зокрема, він є в портреті героїні в той день, коли вперше в історії Російської імперії Ігорю Сікорському вдалося підняти в небо літак із пасажирами на борту: він побачив її «в світлому капелюшку й ситцевому платті», герой «розгублено дивився в її карі очі, а потім показав рукою на літак: – Прошу! Допоміг піднятися на крило, посадив у крісло пасажирів. Літак заревів, вітер зірвав із її голови капелюшка і жбурнув у збуджений натовп» [57, с. 88].

Капелюшок як художня деталь доповнює характеристику образів інших героїнь, наприклад, у романі «Клуб "Старий Пегас"», коли Юлій

Солодчук уперше бачить Ганну Жебрій, то помічає лише її капелюшок «з прозорого поліетилену, в якому тріпотів живий метелик павичеве око» [58, с. 7]. Під час розмови з колегою він дізнається, що Ганна могла до капелюшка посадити і будь-яку іншу живу істоту. У поліетилені метелик загине, проте Ганну не хвилює це питання, так як життя метелика, як і емоції чи почуття чоловіків, які в неї закохуються, для неї не мають жодної цінності. У творі капелюшок із живим метеликом стає певним маркером, що вказує на приналежність героїні до категорії «жінка-смерть».

Важливою художньою деталлю у портретних характеристиках героїнь В. Даниленка є вуаль як елемент одягу. Як зазначають автори-упорядники «Літературознавчого словника-довідника», художній деталі притаманна «особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, важлива композиційна або характерологічна функція», оскільки вона містить «прихований сенс, підтекст, викликає широкий спектр асоціацій» [40, с. 731]. Вуаль як художня деталь надає персонажу виразності, яскравості, індивідуальності, асоціативності, завдяки чому добре запам'ятовується. Портретне змалювання героїні через підкреслення окремих деталей її одягу надає образу життєвої конкретики й переконливості. Так, портрет Кароліни Гулій під час наступної зустрічі з Ігорем Сікорським набуває подальшого поглиблення й уточнення. Героїня уже заміжня, а майбутній авіаконструктор кілька років провів у кадетському корпусі в Петербурзі. Спершу Ігор Сікорський бачить, «як зупинилася карета, з якої вийшов чоловік у костюмі-трійці й подав руку жінці в капелюшку з пір'їнами. Довгі чорні пальчата і вуаль надавали їй неприступного вигляду. Ігор упізнав у ній Кароліну Гулій» [57, с. 42].

В описі капелюшок із пір'їнами та вуаль свідчать про соціальний статус Кароліни Гулій як заміжньої жінки. На початку ХХ ст. вуаль виконує переважно декоративну функцію, є даниною моді, ознакою високого соціального статусу, надає жінці елегантності й загадковості. Саме завдяки використанню художньої деталі В. Даниленко показує еволюцію Кароліни

Гулій від повії до пані, що має високий соціальний статус – дружини працівника Товариства цукрових і рафінадних заводів братів Терещенків Олександра Жолкевича.

У портретних описах Кароліни Гулій вуаль як художня деталь наявна ще в одному епізоді. Після того, як Ігор Сікорський прилетів з Петербурга до Києва на новому великому літаку «Ілля Муромець», на Куренівці було влаштовано польоти для всіх охочих, з-поміж яких опинилася й Кароліна. Автор поглиблює її портрет за допомогою опису нового вбрання, він акцентує на сміливості жінки, яка впевнено піднімається на борт літака: «На ній було шифонове плаття блідо-сірого кольору і капелюшок з вуалькою. Не відкриваючи обличчя, подала Ігорю руку. Допоміг їй піднятися на літак, посадив у плетене крісло і сів навпроти. У салоні не було більше нікого. <...> Кароліна підняла вуаль, і її великі карі очі збуджено блищали» [57, с. 131]. Вуаль приховує обличчя жінки від допитливих поглядів інших, а відкриває вона обличчя лише перед людиною, яка їй близька, якій вона довіряє.

Вуаль як експресивна алюзія з'являється й уві сні Ігоря Сікорського. Втоmlений і зневірений герой засинає на березі океану, крізь сон герой бачить себе за штурвалом великого літака, а поруч біля нього сидить оголена Кароліна Гулій у чорній вуалі: у неї помер чоловік. Довкола палахкотять блискавки, гримить гроза. «Грім уві сні – це добрий знак» [57, с. 177], – почув він голос Кароліни. Оніричні фрагменти можна тлумачити в контексті психоаналітичної концепції як вивільнення підсвідомих еротичних бажань героя щодо Кароліни Гулій, яка на той час була заміжньою жінкою.

У портретних характеристиках інших героїнь В. Даниленка вуаль стає одним із найчастіших елементів одягу. Так, Діана Стогодюк, зустрічаючи Сергія Чекаля в Музеї снів, була «...одягненою в довгу сукню. На ній був маленький капелюшок з вуаллю, крізь яку темніли її бездонні очі» [61, с. 28]. Проте якщо капелюшок з вуаллю Кароліни Гулій є звичним аксесуаром для жінок ХХ ст., то у творі «Маски Діани Стогодюк» це лише засіб привернення уваги відвідувача і створення ефекту загадковості для героїні.

Одяг стає маркером соціального статусу героїні, її віку чи способу життя. Наприклад, в оповіданні «Увечері після карнавалу» письменник через прийом антитези зображує матір Валентина Скоробагатька («стару сільську жінку в плюшевому сачку, чоботях, чорній хустці, з важкою рогозяною корзиною, в обличчі якої було щось невловимо знайоме» [64, с. 339]), якої він соромився, а тому приховував її від обраниці, і Наталію Лотру, яка «була плейбойського формату, наче зійшла зі сторінок глянцевого журналу» [64, с. 340]. Відповідно, матір демонструє відданість і безумовну любов до сина, а коханка – споживацьке ставлення до стосунків, прагнення до задоволення власних потреб та інтересів.

Змальовуючи зовнішній вигляд героїні, автор показує її посередність, невиразність або ж репрезентує ставлення оповідача до неї. Зокрема в повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» Славко описує зовнішність батькової коханки Любові Деньги: «Була вона в джинсах, куртці кавового кольору і з рюкзачком. Я помітив, як часто поправляє вона рюкзачка, очевидно вважаючи, що так виглядає привабливішою, і зрозумів, що це в неї від нервів» [65, с. 36]. Предмети одягу героїні свідчать про відсутність у неї відчуття стилю й смаку. Любов не дуже прискіпливо ставиться до підбору предметів гардероба, обмежуючись досить поширеним, стереотипним образом.

В оповіданні «Дивертисмент Цепколенко» одяг героїні свідчить про її приналежність до певної вікової групи. Зображуючи стосунки старшокласника Івася, який захоплюється сучасною симфонічною музикою і зовсім не схожий на ровесників, і Тати, що є представницею «покоління пепсіколи», митець стверджує, що дівчинка змушена була завчасно подорослішати під тиском суспільних і родинних проблем: «Ця суперечність між шкільним одягом чотирнадцятилітньої школярки і відвертим жіночим поглядом була такою вражаючою...» [64, с. 285].

У повісті «Сонечко моє, чорне і волохате» Ія Браїлко має таку характеристику: «Вона була нафарбована і виглядала старшою, тому я

здивувався, що бачу її вперше. <...> Була в кофтинці з блискітками, темній спідниці, вся в пірсингу й дешевій біжутерії. <...> У її короткій стрижці кожна косинка стирчала окремо, ніби невдоволена сусідством з іншим волоссям, а сама Ія була невдоволена собою і рештою світу» [65, с. 48]. Алюзійний характер одягу проявляється в тому, що він відображає особливості підліткової моди періоду 90-х років ХХ ст., коли на пострадянський простір потрапляли товари легкої промисловості й побуту з іноземних країн, а підлітки не могли придбати якісні речі, без досвіду з підбору одягу підходили до цього питання ситуативно, беручи приклад із кінозірок, намагаючись виокремитись з-поміж однолітків.

Опис весільного вбрання наявний також у творах В. Даниленка. Так, в оповіданні «Різдвяна казка» Сергій Дрелюш закохується в дівчину у весільному вбранні, яку він бачить у вікні: «Вона все так же сиділа самотня та сумна у своєму вельоні й дивилася на вуличну метушню, ніби когось чекала» [64, с. 47]. Коли він приходить робити їй пропозицію, виявляється, що це лялька, яку старий самотній лялькарь зробив ще замолоду, вклавши в неї всю душу й хист майстра. Сергій викупляє штучну наречену і присвячує життя їй.

У романі «Капелюх Сікорського» є портрет Кароліни Гулій у весільному вбранні. Однак, це оніричний портрет: у ніч смерті герой уві сні бачить Кароліну, яка «в білому вельоні й весільній сукні, залита співучим промінням прожектора» була саме такою, якою він запам'ятав її, коли вони зустрічалися востаннє і вона «затримала свою руку в його руці, сідаючи в карету біля київського готелю «Континенталь» [57, с. 285]. Опис весільного вбрання є і в романі «Маски Діани Стогодюк»: до Сергія Чекаля також уві сні Діана приходять у весільній сукні: «весільне плаття, вельон, білі туфлі» [61, с. 112]. Згадка про весільне вбрання жінок у снах персонажів-чоловіків символізує їхнє підсвідоме прагнення до одруження з цією жінкою, що так і не було реалізоване з різних причин.

Сон про персонажа у весільному вбранні наявний і в оповіданні «Розбуди мене до Парипсів» (збірка «Сон із дзьоба стрижа»). Проте бачить його героїня: «Знову заснула й побачила сон, наче вони з Ярославом їдуть до батьків у Парипси. У Ярослава білий кадилак, на ній весільна сукня, тріпоче на вітрі вельон, а Ярослав повертає до неї голову і каже: «Я заберу тебе до себе, але не зараз, а коли помре твій чоловік» [64, с. 57]. Цей сон символічний, він свідчить про підсвідоме бажання героїні покинути чоловіка.

В. Даниленко в описі зовнішності жінок особливу увагу приділяє їх взуттю. Як зазначають Н. Горбач та С. Міщенко, увага письменників до цієї частини жіночого гардеробу зумовлена тим, що «взуття досить часто переймає на себе значення інших споріднених образів – ступні, сліду, ноги, і символізує дорогу, пройдену мандрівником, подорож» [35, с. 215].

У прозі В. Даниленка образ взуття увиразнює художньо-ідейний задум автора, підкреслює характер героїні, характеризує її життєву позицію. Наприклад, Таміла («Зачаровані ходю») перетворила життя на «гарну виставу», де основну роль відіграє взуття на високих підборах. Героїня диференціює взуття за тією роллю, яку воно відіграє в житті жінки: «Ось ці, розкрила коробку, цокають дуже лунко, цок-цок. А в цих іти твердо, вони гасять стук, зате ноги пружинять і тоді відчуваєш, як пробігає тілом розлитий у повітрі, деревах і чоловічих поглядах струм. Ось ці просто красиві, нога в них пливе м'яко, але не відчуває опори, хвіль-хвіль. А ось ці, пирснула сміхом, роблять ходу надто розкутою. Тоді чіпляються чоловіки, пропонують пройтися, проїхатись, послухати гарну музику, повечеряти в затишному ресторанчику» [64, с. 70]. В оповіданні наявне зіставлення колекції взуття і музичного оркестру: «Вона виймала туфлі з коробок, наче з футлярів скрипки, флейти, гобої. Перед нею вже був оркестр...» [64, с. 70]. Н. Яблонська зазначає, що «простота описаних ситуацій, довірливі інтонації оповідача, мовна поліфонія свідчать про іронічність як авторський спосіб письма. На нашу думку, іронічність полягає у тому, що для героїні взуття

стає справжньою цінністю, предметом колекціонування й обожнювання, вона пов'язує з ним реакцію чоловіків і власне світовідчуття» [183, с. 115].

Взуття у В. Даниленка перетворюється також на засіб зваблення чоловіків, наприклад, в оповіданні «Слід у лататті» Ела Брижук, щоб привабити Марка Янкевича «закинула ногу на ногу, зняла з п'яти туфельку і грайливо нею крутила. Того вечора вона гармонійно поєднувала нахабність вульгарної дівки із сором'язливістю цнотливої дівчинки» [64, с. 344]. В оповіданні «Дегустація в домі з химерами» Юлія теж виходить до публіки з розпущеним волоссям, гола і в туфлях на високих шпильках [64, с. 361]. У романі «Газелі бідного Ремзі» образ Мотрі Цицюри доповнюють туфлі на високих підборах, через які вона й потрапляє в пригоду, коли «наступила на папери й ... прохромила їх гострими шпильками, на яких ходять у Гюлістані жінки. Вона зняла свого туфля з нахромленими листками. Шпилька з металевою підковою пробила державну печать і зім'яла підпис міністра» [55, с. 335]. У цьому вбачають намір зірвати плани уряду. Оскільки згаданий твір за жанром є сатиричним романом, то епізод із Мотрею Цицурою і туфлями варто розглядати в руслі мистецького задуму автора – створити сатиру на український політикум і суспільство загалом у період з 2000 по 2005 роки, у творі понад 300 персонажів, кожен із яких відображає певний соціальний тип. Як відомо, туфлі на високих підборах є елементом ділового дрес-коду, проте інколи українські жінки, прагнучи виглядати елегантно, взувають їх у повсякденному житті, що подекуди призводить до казусів. Комічність описаної ситуації із зіпсованим документом підкріплена виразним антропонімом героїні.

Характеристика побутового життя героїні також може відобразити взуття. Так, Ела Брижук («Слід у лататті») «в цих спалахах грози <...> побачила жалюгідність свого існування, відірваного від цивілізації, без водопроводу, ванної кімнати, з туалетом за хатою, до якого йшла увечері з ліхтариком у гумових чобітках, аби не наступити на скло чи гадюку» [64, с. 346]. В оповіданні взуття представлене в антитезі «елегантні туфлі на

підборах» – «гумові чоботи», що відображає трансформації в житті героїні: дошлюбне життя в місті з усіма цивілізаційними благами, а потім ілюзорно щасливе й гармонійне життя в селі аж до появи гадюки.

Отже, як художня деталь взуття має поліфункціональні характеристики: автор звертається до нього для підкреслення привабливості героїні, відображення соціально-побутових явищ чи реалізації ефекту комічного в літературному творі.

Одяг героїні в прозових творах В. Даниленка є важливим засобом літературного портретування, окремі його елементи виконують функції художньої деталі, яка сприяє розкриттю важливих рис характеру героїні, або набуває символічного значення, сприяє тлумаченню авторської художньо-ідейної концепції.

Під час сприймання літературного твору в читача виникає низка асоціацій із певною власною назвою, яка впливає на розуміння твору та його декодування. Саме літературно-художні антропоніми у творі є засобами характеристики жіночих портретів, зокрема й у В. Даниленка. Адже в антропонім автор «вкладає оцінку понайменованого героя, він послуговується нею як найлаконічнішим додатковим засобом характеристики персонажа» [147, с. 5]. О. Астаф'єв зазначав, що в літературному творі вибір імен для героїв є одним із основних елементів моделювальної системи, «ім'я стає певною передумовою для розкриття духовного світу героїв» [3, с. 4]. Зокрема він наголошує, що авторський вплив щодо імені може бути виражений «за допомогою вибору і відсилання до різних конотацій, тоді ім'я функціонує на правах своєрідного епітета» [3, с. 4]. Завдяки промовистості імен і прізвищ, їхньому дисонансному поєднанню В. Даниленко моделює суперечливі й неоднозначні жіночі образи, що сприяє встановленню інтертекстуальних зв'язків і розкриттю основного підтексту.

Моделюючи художній світ своїх творів, В. Даниленко здебільшого вдається до дволексемного іменування – ім'я + прізвище (Діана Стогодюк,

Мотря Цицюра, Юлія Маринчук тощо), а трилексемне іменування вживає вкрай рідко (Алла Іванівна Коропець), коли потрібно увиразнити соціальний статус чи спосіб життя. Аналіз антропонімів засвідчує, що автор, описуючи любовні колізії, не використовує зменшувально-пестливих варіантів онімів, що може свідчити передусім про відсутність ніжності й справжніх почуттів у взаєминах між героями або ж про нейтральне ставлення автора до своїх героїнь, адже такі форми антропонімів «в основному мають експресивно-оцінне забарвлення і служать здебільшого характеристикою персонажа, передають позитивне або негативне ставлення до героя» [167, с. 115].

Проте в прозі В. Даниленка широко побутують антропоніми, через які митець транслює власне ставлення до персонажа, формує його і в читача. Вони доповнюють зовнішню і внутрішню характеристику героя. Промовистість імен і прізвищ, їхнє подекуди дисонансне поєднання дало змогу В. Даниленку змоделювати суперечливі й неоднозначні жіночі образи, сприяло встановленню інтертекстуальних зв'язків і розкриттю підтексту. Наприклад, у романі «Кохання в стилі бароко» прізвище головної героїні Юлії Маринчук співзвучне з іменем слов'янської богині зла, страшних сновидінь, хвороб, смерті та володарки підземного світу Марени (ім'я цієї богині пов'язане зі словами «морок», «морочити», «смерть», «марево», «мор» тощо) [24, с. 445], а прізвище головного героя Валерія Колядевича, на якого полює смерть в образі Юлії Маринчук, утворене від лексеми «коляда», що означає язичницьке свято народження нового Бога-Сонця.

У романі «Клуб "Старий Пегас"» центральним жіночим образом є Ганна Жебрій. Ім'я Ганна – одне з найпопулярніших жіночих імен у світі. У перекладі з івриту воно означає «милосердна», «миловидна», «благодійниця» [148, с. 46]. Проте, як зазначає Л. Ромас, цей жіночий образ побудований на антитезі до значення імені: Ганна Жебрій – кохана Юлія Солодчука – черства, холодна, егоїстична, меркантильна жінка. Виникає дисонанс між іменем і прізвищем, яке асоціюється зі словом «жебрати», «жебракувати» – просити кошти для життя у вигляді милості. Можна констатувати, що «Ганна

«жебрає» на почуттях чоловіків, живе у світі вигаданих цінностей» [140, с. 23]. Вона не здатна когось любити, співчувати, а використавши одного чоловіка, переходить до іншого.

Загалом прізвище героїні є символічним: у деяких регіонах Центральної України жабрій – це в'юнкий паразит, який росте на зернових культурах і живиться їхніми соками. У романі «Маски Діани Стогодюк» з розмови Сергія Чекаля і Олександра Брегуса стає зрозуміло, що Діана Стогодюк і Ганна Жабрій – це одна й та сама особа: «– Ні, він називав її Ганною Жабрій. – Жабрій – це ж липка рослина-паразит, що заглушує пшеницю, – обурився я. – Як він міг так називати жінку, у яку був закоханий? – Так ото ж, – надпив каву Брегус. – Він правдиво відобразив тільки дві речі: точно визначив суть Діани оцим жабрієм...» [61, с. 80]. Ім'я героїні автор теж обирає відповідно до свого мистецького задуму, адже Діана – це ім'я давньоримської богині полювання, яка водночас уособлювала місячну енергію. Діана Стогодюк – хижачка, що полює на чоловіків, які для неї є джерелом емоцій і можливостей. В антропонімі Стогодюк наявна гра слів: Стогодюк («сто років») та Стогадюк, як її дражнили в школі («сто гадюк»). Підібране автором прізвище досить точно відображає справжню сутність героїні, її манеру поведінки з чоловіками. Подібна гра із семантикою антропоніма є і в повісті «Сонечко моє, чорне й волохате», де прізвище однієї з героїнь Деньга, вдало комбінується з іменем Любов. З цього приводу Ліля говорить: «За жінкою з таким ім'ям і прізвищем мій чоловік точно не пропаде. Тут будуть і любов, і гроші. Хоча поки що цього й не видно» [65, с. 66]. Відповідно ім'я і прізвище героїні посилюють іронічність цього жіночого образу.

У творах В. Даниленка чимало колоритних антропонімів, що відсилають реципієнта до їхньої семантики і сприяють виникненню відповідних асоціацій або підтверджують опис героїні. Наприклад, у сатиричному романі «Газелі бідного Ремзі» є така характеристика героїні Мотрі Цищори, яка «цілком відповідала своєму прізвищу. У неї були такі

великі груди, що коли жінка йшла, то не бачила перед собою підлоги» [55, с. 185]. У романі «Кохання в стилі бароко» є героїня Цица: «озирнулася на сусідній стіл, над яким нависали величезні груди, і під ними копошилося п'ятеро дітей... – Її звати Цица» [59, с. 136].

Як зазначає Г. Шаповал, «асоціація є одним із найбільш розповсюджених засобів формування семантики власних назв у тканині тексту» [167, с. 115]. Це передусім стосується тих онімів, які в науковій літературі називають значущими, описовими, характеризувальними, змістовими, етимологічними іменами. На думку Н. Бияк, «найбільш вдалим є термін, який вживає більшість дослідників – промовисте ім'я» [10, с. 115]. Саме такі промовисті імена мають героїні В. Даниленка, наприклад Аліса Цицалюк, Марфа Блинда, Інна Дупелич, Зоя Стрикало, Катруся Дурунда, Альона Нетудихата тощо. Переважно автор не подає коментарів, залишаючи читачеві простір для фантазії на основі відповідних асоціацій. Лише деякі з таких антропонімів іронічно потлумачені самим автором, як-от прізвище учительки української мови і літератури Коропець («Аллі Іванівні Коропець дуже личило її прізвище. Вона була в тілі й достатньо слизькою. Принаймні, голими руками її не впіймаєш» [58, с. 67]). Літературно-художні антропоніми в прозі В. Даниленка впливають на розуміння літературного тексту читачем, його адекватне інтерпретування, а також на оприявлення підтексту.

Отже, зовнішність жіночих персонажів у прозових творах моделюється автором через окремі аспекти, а саме: одяг, взуття, антропонімний простір, які презентують особистість героїні та її сприйняття ззовні, а також сприяють формуванню цілісного уявлення про образ. Окремі елементи одягу в літературних творах В. Даниленка виконують функції художньої деталі, яка сприяє розкриттю важливих аспектів особистості героїні; набувають символічного значення, сприяють тлумаченню авторської художньо-ідейної концепції. Взуття набуває значення художнього образу, що відображає життєву позицію героїні, або ж стає промовистою деталлю, що характеризує

спосіб життя чи наміри героїні в конкретній ситуації. Шляхом використання промовистих імен і прізвищ В. Даниленко змодельовав суперечливі й неоднозначні жіночі образи, що сприяють розумінню літературного тексту читачем, його адекватному інтерпретуванню.

2.3 Вербальні і невербальні засоби розкриття внутрішнього світу героїнь прози В. Даниленка

Розкриттю внутрішнього світу героя сприяють різноманітні вербальні й невербальні засоби літературного портретування, зокрема опосередкована оцінка персонажа й самохарактеристика, жести й рухи, манера поведінки, тембр голосу й інтонацій, запах тощо.

Найпоширенішим художнім засобом жіночого портретування є опосередкована оцінка персонажа, яку йому дають інші герої твору. У прозі В. Даниленка такими є переважно чоловіки. Розповідач може бути різного віку, соціального статусу й професії. Наприклад, у повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» це хлопець-підліток Слава, який розказує про життя своїх батьків: «Ліля – це моя мама. Вона викладає німецьку мову в лінгвістичному університеті, має чверть ставки в університеті Шевченка, вечорами веде мовні курси в інституті Гете, відпрацьовує репетитором і перекладачем... і пише докторську дисертацію» [65, с. 7]. Оскільки ця характеристика подана на початку твору, то її призначення – познайомити читача з героїнею, сформувати в нього повне уявлення про неї. Відповідно, реципієнт сприймає Лілю як жінку освічену й досить зайняту, що змушена заробляти гроші на кількох роботах, щоб забезпечити родину, адже її чоловік Євген – творча особистість, непрагматична й дещо відірвана від реального життя. Після цього наратор переходить до опису її зовнішності: «Висока струнка брюнетка. У неї великі карі очі на півобличчя, і коли хтось уперше на неї дивився, то бачить тільки її очі. Хоча все інше в неї теж добре, як іноді любить підсміюватись із цього приводу Аліса Цицалюк» [65, с. 7]. В описі

зовнішності героїні виразними художніми деталями стають очі, увиразнені за допомогою епітетів великі й карі, а також гіперболами «на півобличчя», «бачить тільки її очі». Фраза ж «все інше в неї теж добре» не має конкретизації, вона є ніби натяком, підказкою для тлумачення якого є промовисте прізвище іншої героїні – Цицалюк. Із цитованого опису постає образ героїні як молодій вродливої жінки, з високим інтелектуальним рівнем і високою зайнятістю.

До речі, стосовно самої Аліси висловлювання Слави досить суперечливі, зокрема він схвально оцінює її зовнішність: «була така рожевощока, свіжа і пишна, ніби щойно вийнята з печі булочка» [65, с. 55]), використовуючи для портретування героїні епітети й порівняння. Водночас розповідач акцентує на її інтересі до чужого подружнього життя, особливо його руйнування: «У свої тридцять п'ять років вона не мала особистого життя, тому любила дивитися телесеріали, які замінювали їй чоловіків, дітей та інші клопоти, що бувають у дорослих жінок. Для неї проблеми нашої сім'ї – теж серіал, за яким вона уважно стежить» [65, с. 55]. Проте загалом ставлення хлопця-підлітка до Аліси позитивне: «Аліса мені подобається. Вона завжди весела й життєрадісна. Правда, любить попліткувати. Але хто з жінок цього не любить?» [65, с. 51]. Ставлення розповідача до маминої подруги позитивне, воно ґрунтується на сприйнятті її зовнішності, привабливої для чоловіків, і легкого характеру. Це стає підставою для виправдання вад у її поведінці.

На противагу цим характеристикам постає опис розповідачем батькової коханки Любові Деньги: із реплік Слави можна дійти висновку щодо його несхвального ставлення до героїні, наприклад: «І це мені дуже не сподобалося, особливо, як ця нахаба біля нього крутиться» [65, с. 38], «я зауважив усю безцеремонність цієї дівки» [65, с. 39]. Про негативне ставлення хлопця до героїні свідчать парафрази «ця нахаба», «цієї дівки», які мають емоційно-експресивне забарвлення. Отже, мірилом оцінки наратором

зазначених героїнь є та роль, яку вони відіграють у сімейному житті родини Лунів.

Окрім того, у повісті є й висловлювання наратора Слави про його ровесниць, наприклад, про Ію Браїлко, яка намагається спробувати дорослого життя. Свій день народження він проводить саме з нею: «У цей день мені хотілося побути з кимсь, хто мене розуміє. Ія мені здавалася саме такою дівчиною. Вона зірок із неба не хапала і не була схожою на відмінниць із мого класу Ірену Полулях чи Оксану Джигуль, але Ія трималася незалежно і завжди говорила те, що думала» [65, с. 56]. Образ дівчинки змодельований автором на основі антитези з відмінницями, а також через фразеологізм «зірок із неба не хапала». Про позитивне ставлення розповідача до неї свідчить висновок про її самостійність і пряmolінійність. Цю симпатію можемо пояснити тим, що хлопець теж більше цікавиться проблемами і взаєминами дорослих, аніж життям ровесників. Вважаємо, що образ Ії Браїлко в повісті досить суперечливий, адже, з одного боку, вона досить самостійна в побутовому житті, з іншого, відсутній батьківський контроль призводить до того, що дівчинка-підліток обізнана з багатьма нюансами дорослого життя, наприклад, вона вдома п'є алкогольні напої і пригощає ними своїх гостей, не боячись реакції батьків.

Отже, у повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» бачимо оцінку наратором образів трьох дорослих жінок – Лілії Лунь, Аліси Цицалюк, Любові Деньги, а також ровесниці Ії Браїлко. Ця оцінка ґрунтується передусім на описі зовнішності й зумовлена ставленням наратора до героїні, її участі в сімейному конфлікті Лунів.

У романі «Маски Діани Стогодюк» автор надає слово чоловікам, які перебувають у стосунках з головною героїнею: колишньому розвіднику Сергію Чекалю, який після війни на Донбасі став одним із власників автосалону; професорові історії Олександру Брегусу; дрібному підприємцеві і палкому прихильникові православної церкви Московського патріархату Ірену Давимусі; підприємцеві Артему Бобошку, бізнес якого побудований на

кримінальних схемах; керівникові прес-центру федерації профспілок Юрію Роботюку; депутату Верховної Ради України Едуарду Горянському.

Кожен з них дає власну оцінку головній героїні, бо потрапляє в капкан Брокау – психологічний феномен, в умовах якого з усієї доступної інформації особа сприймає лише ту, яка відповідає її бажанням, очікуванням та особистісним характеристикам, тобто вона засвоює лише те, що прагне, а також інтерпретує сприйняту інформацію так, як їй хочеться. П. Екман акцентує, що це своєрідна перцептивна готовність, тобто «вплив настанов і психічних станів спостерігача на підтвердження його ж гіпотези» [188]. Це перешкоджає об'єктивному сприйманню дійсності й інших людей, адже особистість сприймає лише те, що відповідає її настановам. Їхні очікування та враження відображені у висловленнях про героїню. Так, співвласник автосалону Сергій Чекаль мріяв про яскраву, фатальну жінку, яка додасть у життя пристрасті, бурхливих емоцій. Діана Стогодюк стала для нього саме такою, на протигагу покійній дружині і співробітниці Мілі Полуйко: «Я відчув, як ця жінка володарювала над моїми первісними страхами і бажаннями» [61, с. 64], «Із жодною іншою жінкою, які траплялися в моєму минулому, так швидко не розвивалися стосунки, як із нею» [61, с. 54]. Діана Стогодюк стає для нього фатальною жінкою, а водночас дівчинкою Незабудкою з його дитячих мрій, русалкою з лісового озера. Чоловік відчуває, що саме цю жінку він так довго шукав, що без неї його життя знову стане сумним і одноманітним.

Олександр Брегус сприймає Діану як доньку, що потребує його турботи й захисту: «Я зрозумів, що вона самотня, безпорадна і потребує чиеїсь допомоги, тому кинувся їй у всьому допомагати» [61, с. 80]. З іншого боку, як історик-дослідник він прагне розгадати її таємниці, проаналізувати причини поведінки: «Тебе тримає біля неї віра, що в ній є щось цінне, чого ти не знаєш, а тільки здогадуєшся. Але насправді в ній немає нічого, у що можна вірити й любити» [61, с. 166]. Проте, ставши її чоловіком, він характеризує жінку: «Без Діани світ нудний і нецікавий, а з її появою все

приходить у рух, починається збудження, прокидаються пристрасті. Тільки з Діаною з'являється справжнє життя» [61, с. 255]. Саме він, знаючи Діану найкраще, приймає її і терпить усі витівки і зради заради, щоб вона була з ним.

Для Ірена Давимухи Діана Стогодюк на початку знайомства стає добропорядною християнкою: «– Господи! – ледь не заплакав я. – Так важко знайти у великому місті близьку душу» [61, с. 99]. Для підприємця Артема Бобошка, який соромиться авдіївського походження й низького рівня володіння українською мовою, Діана є жінкою з вищого світу: «У ейо паведенії всьо було змішано в равних дозах: кокетство, флірт, артистизм і чувство достоїнства. Так могла вести себе только женщина с Западной чи Центральной України» [61, с. 143]. Героїня вдало використовує ситуацію для увиразнення власної значущості в очах чоловіка.

Для керівника пресцентру профспілок Юрія Роботюка, який є втіленням образу чиновника-бюрократа, Діана стає ідеальною підлеглою, яка задовольняє його амбіції як керівника: «Я був емоційно до неї прив'язаний, як хлопчик до матері, хоча вона не давала мені ні позитивних емоцій, ні яскравих еротичних переживань, а мій тверезий глузд підказував здихатися її негайно» [61, с. 227].

Політик Едуард Горянський бачить у Діані жінку, яка сприятиме його перетворенню на лідера громадського руху. Вона обіцяє написати про нього книжку, «яка зробить переворот у світовій гуманітарній думці й масовій свідомості, змусивши уряди забути про фінансовий та національний егоїзм і рятувати планету від зневоднення, вірусів і загрози вулкана...» [61, с. 229]. Горянський детально розкриває характер головної героїні: «Органічно переплелися в ній жіночий шарм, флірт, іронія, впевненість у своїй неперевершеності, делікатність, загадковість і злість» [61, с. 231].

Отже, кожен із персонажів бачить у Діані лише те, що прагне знайти в жінці. Вона створює ореол загадковості, тримає чоловіків у полоні завдяки

непередбачуваності й таємничості, а також вмінню передбачати мрії і потреби.

Водночас у творі існує характеристика інших жіночих образів, наприклад, Ірен Давимуха про свою першу дружину Оксану Пелих говорить: «Скромна, набожна, смиренна. Про таку мріяти може кожен християнин. Якийсь час вона навіть кілька років жила при жіночому монастирі...» [61, с. 96]. З цієї цитати дізнаємося про жіночий ідеал для чоловіка, подібні риси намагалася перед ним продемонструвати на початку стосунків і Діана Стогодюк. Едуард Горянський так говорить про свою колишню коханку Лесю Рудяк: «На десять років старша за Діану Стогодюк, вона була доброю коханкою, емоційною, темпераментною, відданою. ... Та Леся Рудяк не мала того шарму, який мала Діана Стогодюк» [61, с. 235]. Розповідач акцентує на пристрасності й темпераментності Лесі Рудяк, при цьому раніше він неодноразово наголошував на відсутності цих ознак у Діани, яка ставилася до сексу здебільшого прагматично, як до заняття, що необхідне для посилення зв'язку з бажаним чоловіком.

Сергій Чекаль також згадує про свою покійну дружину: «Коли живеш із звичайною жінкою, доброю, ніжною, надійною, готовою стійко перенести всі смуги невезінь, які випадуть на твою долю, здається, що в житті могла би бути краща: загадкова, непередбачувана, пристрасна, яскрава, вслід якій би на вулиці озиралися чоловіки» [61, с. 17]. Він неодноразово наголошує, що цілком довіряв покійній дружині і у веденні сімейного бізнесу, і в подружньому житті, він упевнений, що вона його не зрадить, проте, маючи налагоджений побут і гармонію в родині, він мріяв про фатальну жінку.

Аналіз наведених жіночих характеристик засвідчує, що вони певною мірою подані в зіставленні з образом Діани Стогодюк, їхнє призначення – показати, чого чоловікам, які стали її жертвами, не вистачало в інших жінках.

У романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» суттєвим доповненням до оповіді є історія кохання Юлії Маринчук і Валерія Колядевича, розкрита з позиції міфічних істот, що спостерігають за

закоханими і розвитком подій. Ці оповіді наявні протягом всього сюжету, побудовані у формі полілогу, що відбувається між п'ятьма скульптурами, розміщеними або під дахом будинків, або безпосередньо на даху. До переліку персонажів роману в першому й останньому розділах додається Заплакана Вдова (Медуза із Будинку з химерами), далі в суворій послідовності – Горгуля з Великої Житомирської, Повітруля на Будинку з химерами, Тім Нечистюк на будинку зі шпилем (вулиця Ярославів Вал), Атлант з Костьольної вулиці. Така організація нарації сприяє об'єднанню окремих історій, з яких складається твір, в єдине художнє ціле.

Вони по-різному характеризують головну героїню, наприклад, Заплакана Вдова, що була закохана у Валерія Колядевича, так описує Юлію Маринчук: «Ця ненатла потвора, ця жадібна чорноока хижачка, схожа на гніду лошицю з чутливими губами...» [59, с. 11], «Валерій Колядевич ... запросив до себе цю хтиву потвору, цю розбещену гніду кобилу» [59, с. 184]. Підстави для такої характеристики пояснюються власною закоханістю у Валерія Колядевича, відповідно, Юлію Маринчук Заплакана Вдова сприймає як суперницю, яка закохала в себе, а врешті й забрала з собою талановитого архітектора. Більш філософськи сприймає Юлію Маринчук Горгуля: «...мудра жінка, щоб не набриднути чоловіку, ніколи не розкриває всі свої таїнства відразу. А що Юлія Маринчук уміла тримати свої секрети до кінця, в тому ви переконаєтесь» [59, с. 36]. Важливо наголосити, що характеристику героїні дають лише міфологічні персонажі жіночої статі, які оцінюють її поведінку і характер здебільшого критично.

Уведення міфічних персонажів дозволяє В. Даниленку комплексно представити проблему жіночого портретування у своїх творах, показати героїнь у системі різних соціальних і міжособистісних взаємин. Це пояснюється приналежністю героїні до міфологічного світу, адже вона репрезентує образ жінки-смерті.

У художніх творах автора існують описи реальних жінок, наприклад, в оповіданні «Дегустація в домі з химерами» актор, що грає роль Миколи

Гоголя, характеризує його матір так: «... Матінка, Марія Іванівна, була доброю релігійною жінкою, але часто впадала в істерію і ставала несамовитою» [64, с. 359]. Характеристика пояснює присутнім деякі дивацтва в поведінці самого Миколи Гоголя, його схильність до містицизму. У повісті «Сонечко моє, чорне й волохате» згадується дружина музиканта Володимира Горовиця: «Ванда Тосканіні своє життя посвятила кар'єрі Горовиця. Вона була скандалісткою і мала деспотичний характер» [65, с. 40]. В. Даниленко акцентує на деструктивній ролі жінки у житті видатних особистостей і чоловіків загалом.

Через висловлювання інших персонажів про героїнь письменник транслює судження про шлюб і сім'ю, а також про долю жінки в шлюбі. Так, баба Соля (мама Лілі) у повісті «Сонечко має, чорне й волохате» говорить про доньку й перспективи її заміжжя з Євгеном Лунем: «У цьому році Ліля закінчує школу. Вона – відмінниця. Яке може бути весілля?! А ти хочеш, щоб зразу після школи сіла коло тебе й почала, як квочка, розводить тобі дітей. А ти з нею поживеш, роздивишся, знайдеш собі іншу» [65, с. 18]. Схожі думки має і матір Аліси Цицалюк: «А куди спішити? Подивися на себе: молода, свіжа, здорова. А вийдеш заміж, то чоловік з тебе швидко соки вип'є. Змарнієш, вжовкнеш» [65, с. 52]. Жінки-героїні йдуть за принципом від загального до конкретного, проєктуючи життєві висновки і спостереження на долю доньок, вони песимістично налаштовані стосовно долі жінки в шлюбі.

В. Даниленко звертається і до такого вербального засобу жіночого портретування, як оцінка персонажами конкретних жіночих образів – як основних, так і другорядних. Так, у повісті «Сонечко моє, чорне і волохате», про Лілю Лунь говорить її подруга Аліса Цицалюк: «А ти – гарна, з доброю фігурою, емоційна, жвава. На тебе звертають увагу чоловіки» [65, с. 46]. Цей відгук героїні є схвальним, а далі може бути іронічним, критичним чи сатиричним, як характеристика, яку дають Ліля і Євген завгоспу філармонії Мотрі Степанівні Борзило: «... Безцеремонна і дебела баба, що могла випити склянку горілки і не скривитись. Борзило відразу помічала у людей різні

заскоки і ними тонко маніпулювала» [65, с. 43]. Подружжя має однакову думку щодо згаданого персонажа, яка ґрунтується на протиставленні представників світу мистецтва, які, як люди творчі, мали тонку душевну організацію й певні дивацтва, і завгоспа, яка була чужою в цьому середовищі й намагалася себе реабілітувати за рахунок приниження і висміювання інших.

Іронічно-критичні характеристики притаманні й іншій прозі митця. Так, Наталія Лотра («Увечері після карнавалу») подає портрет колишньої коханки чоловіка: «Така вся ввічлива, заокулярена, з пухкенькими рожевими пальчиками і настовбурченим охайним задком» [64, с. 325]. Хоча наведена цитата містить загалом позитивний відгук, проте в ній відчувається іронічно-критичний підтекст. В оповіданні «Людина громів» віщунка так говорить про Аллу – коханку головного героя: «А ця жінка ... тебе не любить. Вона тобою користується, як виделкою. Вона не для сім'ї, бо пізнала смак гріха і вже не зупиниться. Ця жінка випалює чоловікам душі, бо не може переступити через свою природу, її душа темна і зла» [64, с. 180]. Відунка як людина, причетна до сфери сакрального, звертає увагу на демонічну сутність героїні, попереджає героя про небезпеку.

Здебільшого характеристики жіночих персонажів прози В. Даниленка на адресу інших жінок мають критичний чи іронічний маркер, що відображає суперництво між ними в боротьбі за бажаного чоловіка, або ж сприяє розкриттю окремих особистостей героїні.

Складність і суперечливість натури героїні Ганни Жебрій розкрита у діалозі Павла Жилуна і Юлія Солодчука: «Ганна Валер'яновна, – заплямкав він, – може прийти не тільки з метеликом, а з хрущем чи жабкою, маленькою такою, що на листочку сидить. Усе залежить від атмосферного тиску, фази місяця чи вологості повітря» [58, с. 11]. Доповнює вербальний портрет жінки героїня Жанна Безносок, яка, звертаючись до Юлія Солодчука із проханням доглянути її мишей, зазначає: «Вона за собою не може доглянути. Якщо я їй залишу мишей, то вони пропадуть з голоду чи без води»

[58, с. 104]. Це характеризує жінку як неорганізовану, непрактичну, трохи дивакувату особу, байдужу до долі інших живих істот.

Юлій Солодчук на початку стосунків з Ганною сприймає її як таємничу, загадкову жінку («У таких, як ти, потайних жінок завжди є кілька любовних зв'язків» [58, с. 55]), а згодом, розчарувавшись, він говорить: «Замість душі в тебе діра, яку ти заповнюєш медитаціями, дієтою, сиродінням. Для чого тобі медитації і дієти?! Це роблять для вдосконалення душі. А як можна вдосконалювати те, чого немає?!» [58, с. 148]. Висловлювання інших персонажів про жінку доповнюють вербальну характеристику героїні, сприяють її об'єктивному сприйняттю реципієнтом.

У характеристиці героїнь В. Даниленко використовує суржик, діалектизми, просторіччя, кальковані вислови, залежно від віку, соціального статусу, місця проживання персонажа-мовця: про Аліну Іванюк («Клітка для вивільги») баба Марина говорила: «Господь дав їй цей голос для того, щоб вона просто спевала, як жайворонок чи в'їтер» [56, с. 99]; в романі «Маски Діани Стогодюк» під час поїздки до Москви голова української делегації Перевертун про Діану зазначає: «Яркая представительница нового поколения украинской элиты, выступающей за возобновление дружеских отношений между нашими странами» [61, с. 239]. Використовуючи такі художні засоби, автор увиразнює реалістичність персонажів, допомагає читачеві зануритися в атмосферу подій. Як зазначає Ф. Штейнбук, «прийом використання спотвореного голосу в літературі доби постмодернізму виявляється цілком дієвим щодо позначення істинного характеру персонажів» [176, с. 103]. Дослідник наголошує, що спотворення голосу робить його чужим, але воно ж, своєю чергою, подекуди вказує на роздвоєння та відчуження особистості.

Засобом вербального портретування жіночих образів у В. Даниленка є самохарактеристика героїнь: наприклад, Олена Лифар («Його джмелиний баритон») зауважує: «Ти ж знаєш, що українська жінка не любить, коли її вибирають, вона вибирає сама», після цієї характеристики вона говорить про себе: «Мені потрібний не просто чоловік, а добра глина, з якої я виліплю свій

чоловічий ідеал» [64, с. 134]. Відкритість зізнань пояснює вчинки, проблеми у взаєминах, розкриває внутрішній світ персонажа.

У романі «Кохання в стилі бароко» жінка, яку Юлія Маринчук і Валерій Колядевич зустріли в театрі, зазначає: «Мене всі десь бачили, – засміялася жінка. Це про мене Пліній Старший писав, ніби всі про мене думають, всі мене хвалять і лають, коли я від когось відвертаюсь. Мене вважають непостійною, зрадливою, блудною. Та я від того тільки тішусь» [59, с. 72]. Самохарактеристика додає героїні загадковості, створює інтригу, яку читач прагне з'ясувати, а посилення на античного автора справляє враження інтелектуальності персонажа.

Дещо схожого ефекту досягає Ганна Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»), яка говорить Юлію Солодчуку: «Я б хотіла жити на острові у тропічному океані... Я б жила у бамбуковій халабуді, медитувала, займалася йогою, купалася в океані, дивилася, як сідає в океан велике червоне сонце, плавала на яхті» [58, с. 21]. Вона підкреслює незвичайність, відірваність від звичайного повсякденного життя, надалі ж продовження самохарактеристики розкриває її як особу ледачу й меркантильну: «Я б хотіла, щоб у мене була кредитна картка з великою сумою, якої б вистачило до кінця життя» [58, с. 21].

Бажання видати книжку, яку Юлій Солодчук оцінив не дуже високо, вона пояснює так: «Я хочу довести тим, хто мене знає, що я чогось варта. ... Усі хваляться у фейсбуці своїми дітьми, чоловіками, автомобілями, будинками. Виставляють фотографії, як разом відпочивають у Карпатах і на морі. А якщо вони побачать мою книжку, то скажуть: «Вона не така, як ми. Це єдине, що виправдовує її дивацтва і самотність» [58, с. 79]. Ця характеристика підтверджує наявність у героїні відчуття власної неповноцінності, адже бажання опублікувати власний літературний твір вона пояснює не прагненням до самореалізації чи ознайомлення світу з напрацюваннями, а бажанням виправдатись перед знайомими за нереалізованість як жінки.

Через самохарактеристику персонажа читач дізнається про ставлення до кохання і сексу: «Я можу зіграти роль закоханої жінки, та не розумію, що жінки знаходять в інтимних стосунках і чому це для них так важливо, тому й досі не вийшла заміж. Від чоловіка я хочу не еротичних переживань, я просто до нього прив'язуюсь і стаю емоційно залежною, але боюся виходити заміж, боюся народжувати дитину, бо знаю, що я з цим не впораюсь» [58, с. 85]. Ганна зізнається Юлію Солодчуку стосовно неготовності до серйозних стосунків, про емоційну незрілість та інфантильність: «Я непостійна, як українська погода. Я навіть не знаю, чи здатна кохати. Для мене кохання щодня народжується і вмирає. Учора я тебе кохала, а вранці виявила, що це було обманом» [58, с. 87]. Отже, у романі самохарактеристика героїні є одним із основних засобів портретування, що сприяє розкриттю особистості.

Неодноразово вдається до самохарактеристики Діана Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»), яка постійно підкреслює, що зустріч із нею – неабияке везіння для кожного чоловіка. Наприклад, Ірену Давимусі вона говорить: «Ти не розумієш, кого тобі послало небо. Я з'являюся в житті обраних. У чоловіка, який зустріне мене, починається підйом. Відновлюються духовні сили, здоров'я, повертається успіх. Він починає своє життя спочатку» [61, с. 107]. В розмовах із Сергієм Чекалем постійно підкреслює свою унікальність, точно діагностує бажання чоловіків, презентує себе, що забезпечує їй беззаперечний успіх. Наприклад, під час першої зустрічі з політиком Едуардом Горянським вона надає собі таку характеристику: «Мене звати Діана Стогодюк і я представляю профспілковий рух. Я прийшла обговорити з вами те, що хвилює сьогодні кожного громадянина нашої країни» [61, с. 229]. Проте наприкінці роману, маючи понівечене обличчя, Діана Стогодюк, намагаючись повернути Сергія Чекаля, прагне викликати жалість і передає це вербально: «Я заплуталась! Я самотня й нещасна жінка! Ти навіть не хочеш мене вислухати!» [61, с. 249]. Отже, у творі «Маски Діани Стогодюк» самохарактеристика героїні є ефективним засобом образотворення. Заголовок роману відображає основний зміст: через

різноманітність самохарактеристик репрезентовано різні маски Діани, у яких вона постає перед чоловіками.

Самохарактеристика героїні як вербальний засіб портретування застосовується автором для пояснення її життєвого вибору. Наприклад: Соля Криштофович («Маски Діани Стогодюк»), плануючи виїзд закордон, зазначає: «Мені сорок років... У мене доросла донька. Як подумаю, що мені залишаються лише дім і безконечні заняття в зумі, від яких екран виїдає очі, то хочеться випити цикути. Я поїду в іншу країну. Це виклик долі!» [61, с. 243]. Аліна Іванюк («Клітка для вивільги»), відстоюючи право займатися улюбленою справою, говорить: «Я робила те, що в мене найкраще виходить. Я ні в кого не крала і не зробила нічого такого, за що мені можна червоніти» [56, с. 121]. Ліля Лунь («Сонечко моє, чорне й волохате»), дорікаючи чоловікові за втрачену роботу, повідомляє про життя: «Колись я щосезону купувала літні туфлі, а це вже третій рік ходжу в старих. Усе, що я могла собі купити, це білий крем, щоб старі туфлі мали пристойніший вигляд» [65, с. 29]. Такі самохарактеристики героїнь розкривають причини їхніх вчинків, пояснюють поведінку, моделюють суперечливий світ жіночих персонажів.

Важливим вербальним засобом жіночого портретування є художнє мовлення героїні, адже «...кожна новела має стільки мов, скільки є в ній дійових осіб + 1. Ця «+1» є автор. Дійові особи балакають усякими мовами в залежності від потреб фабули, розвитку дії і їхньої власної типізації...» [80, с. 29].

В. Даниленко іронічно характеризує мовлення героїнь. Наприклад, мовлення студентки Альони Нетудихати («Клуб "Старий Пегас"») стосується проблеми академічної доброчесності студентів і викладачів, формальності вищої освіти, нівелювання цінності наукової діяльності. Відповідно, суржик, яким вона спілкується з викладачем Павлом Жилуном, є підтвердженням її обмеженості, примітивності мислення, низького рівня загальної культури: «Що делать, Павло Івановіч? У мене зовсім немає часу. І я не знаю, як писать

вступ. Для мене це больна тема» [58, с. 142]. Такого іронічного ефекту В. Даниленко досягає і під час опису портрета студентки факультету журналістики Катрусі Дурунди, яка пише есе, присвячене гендерній проблематиці: «Жінка має бути опрятна. От взять сім'ю, де є чоловік, жінка і дитина. Жінка весь час з дитиною, готує, прибирає, грає... За день вона так ухоркається, що не встигає подивитись у дзеркало. ... А як же душевне наповненіє?» [58, с. 159]. Іронічність досягається вживанням у мовленні просторіч і кальок: «наповненіє», «ухоркається», «опрятна», «встрічаться».

Мовлення героїні може бути свідченням її походження, наприклад, баба Павця («Сонечко моє, чорне й волохате»), яка приїжджає з села, говорить з виразними ознаками мовлення, характерного для мешканців Правобережного Полісся: «– Здрасте у вашой хаті! Яка ти стала сочна клубнічка! – Шо на мане так дівісса? Давно не бачів своей баби з села? А ти, Славік, красапета! Скольки тебе вже год? Патнадцат? Це ж у тебе іменіни були? – Шос мане Женік погано наснівса. Встала вдосв'їта. Думаю, тре' ехат. Мо', шо случіло?» [65, с. 61]. Художнє мовлення героїні виконує характеристичну функцію, надає жіночому образу певного колориту й достовірності, наприклад, мова естонки Анне Лоо («Газелі бідного Ремзі»), яка розмовляє з акцентом: «Аткута-а-а-а ви знаєте-е-е како-о-й у меня грудь» [55, с. 310]. Натомість Акуліна, донька московського архітектора Боба Курочкіна («Кохання в стилі бароко»), яка приїхала до Києва на один день, демонструє манеру розмовляти, притаманну мешканцям Москви: «Альо, Вань! Я в Києве. Да! Да! Кааанешна! Ну, ета проста аут! Я всево ат ніх ажідала, но не такова же! Представляеш, ані даже с сааабаками разговарівають на українском языке!» [59, с. 125], «Ну все улибаются... Радуетесь, што ат нас атделілісь, да?» [59, с. 126]. Це свідчить про іронічність характеру жіночого портретування, адже Акуліна є репрезентантом типових ідей, поширених поміж широких верств російського народу стосовно української культури, незалежності, сучасного, а також минулого й майбутнього.

Молодіжний сленг характеризує мовлення Ії Браїлко («Сонечко моє, чорне й волохате») для створення враження «своєї» у певному колективі: «– Дзенькни завтра в трубу! Па!» [65, с. 37], «Хочеш заглянути до мене на харіус?» [65, с. 48], «Відполіруємось газоліном?» [65, с. 47], «Я тобі хто, пепсіколка?» [65, с. 48]. Протилежні характеристики щодо мовлення і використання молодіжного сленгу є у роздумах Маргарити Аполінаріївни Підкуймухи («Маски Діани Стогодюк»), яка просить Сергія Чекаля не називати її фелінологом, бо то «незграбне слово, створене від поєднання латини й давньогрецької» [61, с. 131]. «Уникайте запозичень, пане Сергію. Для чого писати «гаджет», якщо є «пристрій»? Або «репост», якщо є «поширення?»» [61, с. 131]. Бездоганне мовлення героїні поєднується з пунктуальністю й зовнішньою охайністю, що загалом справляє приємне враження на співрозмовника.

Отже, художнє мовлення є важливим вербальним засобом жіночого портретування в літературних творах В. Даниленка, який виконує текстотвірну, характеристичну, номінативну функції, а також сприяє створенню іронічного забарвлення твору.

Значне місце у розкритті характеру героїв, особливостей їх портретування належить невербальним засобам: міміка (виражальні рухи м'язів обличчя), пантоміміка (виражальні рухи всього тіла), динаміка мовлення (інтонація, темпоритм, тембр), дихання, що сприяє глибшому пізнанню героями внутрішнього світу один одного. З-поміж них важливе місце займає голос героїні. Наприклад, голос Юлії Маринчук («Кохання в стилі бароко») стає одним зі своєрідних засобів зваблення Валерія Колядевича, тому він стає відразу «грудним» чи «млосним». Письменник надає таку характеристику голосу: «Обізвався грудний голос, які бувають у співачок і жінок, що розбивають чоловічі серця» [59, с. 12], «мовила грудним голосом» [59, с. 13], «млосно прошепотіла вона і повисла в нього на ший» [59, с. 56]. Схожі ефекти спостерігаємо і в інших творах автора. У романі «Клуб "Старий Пегас"» до такого прийому вдаються Ганна Жебрій («– А до

тебе можна поприставати? – млосно запитала вона» [58, с. 80], «– Зачекай, я розстелю постіль, – млосно зашепотіла жінка» [58, с. 44]), Зоя Стрикало («підійшла до його стола і грудним голосом попросила: – Юлію, дозвольте викреслити з вашого життя кілька хвилин» [58, с. 25]), Агнешка Бжозовська («грудним голосом пролеbedіла» [58, с. 132]).

Окрім того, тембр голосу передає весь спектр емоцій героїнь і ставлення до ситуації, у цьому разі автор користується низкою лексем на позначення акту мовлення, які мають різноманітні відтінки значень і набувають певного стилістичного відтінку, як-от: «зашипіла», «буркнула», «вигукнула», «прошепотіла», «пролеbedіла» тощо. Наприклад, «– Мовчи! – сердито зашипіла Божена» [58, с. 227], «– Між нами нічого не було, – сердито буркнула вона» [58, с. 198], «– Ох, Юлику! – екзальтовано вигукнула Зоя Стрикало. – Справжнє кохання не знає смерті» («Клуб "Старий Пегас"») [58, с. 26]; «– Завтра я можу передумати, – ображено прошепотіла вона. – Ти ж знаєш, яка я непостійна» («Маски Діани Стогодюк») [61, с. 158]. У фрагментах тональність голосу героїнь передає їхні негативні реакції на події чи висловлювання. Проте тембр і тональність голосу як невербальний засіб портретування письменник застосовує і для передавання грайливого настрою героїні («захихотіла вона» [57, с. 29], «захихикала Жебрій» [58, с. 128], «промуркотіла вона» [61, с. 150]) чи її критичної реакції («глузливо мовила вона» [57, с. 28], «– І заради цього варто їхати у Ворзель? – недовірливо скривилася вона» [58, с. 46]). Тож В. Даниленко активно й ефективно використовує такий засіб невербального портретування, як тембр голосу, що передає її реакцію на ситуацію, а також найтонші нюанси настрою.

Голос героїні може перетворюватися на повноцінний художній образ, як-от у романі «Клітка для вивільги». Описуючи спів Аліни Іванюк у кімнаті Миколи Хомичевського, автор зазначає, що «її голос тріпотів, наче метелик над квіткою, жадібно впиваючись почуттями і своєю силою. Заполонивши собою усю вітальню, голос урвався на найвищій ноті» [56, с. 59]. Аліна Іванюк мала неабиякі музикальні задатки, вона могла наслідувати спів

італійської співачки Марії Каллас, запам'ятати будь-яку почуту один раз оперну арію і заспівати її навіть краще, ніж виконавиця; вона зачаровувала на концертах усіх своїм співом; їй журі присудило максимальну оцінку за виступ на конкурсі імені Б. Лятошинського. Навіть під час допиту вона зреагувала достойно на розірваний капітаном міліції диплом про перемогу в конкурсі співаків: «Вона співала навпроти стола, а почорнілий від люті капітан натиснув на кнопку <...> вів її довгими коридорами служби безпеки, а вона співала, голосно сміялась, і віддуння її сміху полохало застояну казенну тишу» [56, с. 229–230].

Сміх теж є важливим невербальним засобом жіночого портретування. Наприклад, сміх виступає засобом творення образу Ганни Жебрій («...щасливо і дзвінко засміялася, і той сміх, ніби пригорщі срібних монет, посипався на старий будинок...» [58, с. 121]) й Інни Дупелич («Клуб "Старий Пегас"»), коли автор зазначає: «І тоді біля клубу з'явилася Інна Дупелич, голосно зареготала, і її сміх розсипався над принишклими печерськими пагорбами» [58, с. 240]. Але якщо в першому випадку сміх героїні є індикатором її щастя й задоволеності життям і ситуацією, то в іншому – він є ознакою зловтіхи, навіть набуває певного містичного відтінку, так як клуб «Старий Пегас» припинив своє існування. У романі «Кохання в стилі бароко» В. Даниленко теж використовує сміх як засіб портретування, зокрема описуючи поведінку Агнеси Баб'як: «... І раптом на неї напав нестримний сміх. Вона дзвінко сміялась, стоячи перед ним зовсім гола. Бачила, що в нього нічого не виходить» [59, с. 139].

Окрім того, письменник послуговується і таким засобом невербального образотворення героїні, як усмішка, яка може надавати героїні загадковості («гойднула голівкою – усмішка ледь торкнулася її губ» [57, с. 56] (Кароліна Гулій), «– Це не має значення, – посміхнулася жінка. – Краще я для вас буду незнайомкою» (Вероніка Чекаль) [64, с. 317]. Юлія Маринчук під час першої зустрічі з Колядевичем «сумно усміхнулася, витираючи серветкою кутики очей» (Юлія Маринчук) [59, с. 16], далі герой спостерігає, як «на кінчиках її

бездонних очей тремтіла така неземна печаль, якої він не бачив на картині жодного великого художника» [59, с. 16]. Відповідно, окрім усмішки героїні, в описі відіграють важливу роль очі.

Автор зрідка звертається до такої художньої деталі, як очі, для вираження рис зовнішності героїні (опис Ганни Жебрій: «Вона надпила чай і подивилась на нього своїми очима кольору перестиглої вишні» [58, с. 55]), а через вираз очей передає емоції й почуття. Зокрема, описуючи зустрічі Кароліни Гулій з Ігорем Сікорським, митець зазначає, що «її очі сміялися, а все тіло випромінювало радість» [57, с. 13–14], а в іншому фрагменті згадано, що, реагуючи на репліку Ігоря Сікорського, вона «перекривила його, і в її очах спалахнули мстиві вогники» [57, с. 29]. Коли Сергій Чекаль зустрічає спотворену Діану Стогодюк, то автор пише: «– Світ до мене несправедливий, – сумно мовила Діана, опустивши свої великі бездонні очі» [61, с. 253]. Ганна Жебрій, дізнавшись, що Юлій Солодчук працює директором клубу «Старий Пегас», відчуває до нього посиленій інтерес: «– Ого! – захоплено вигукнула вона, і її очі збуджено заблищали» [58, с. 20].

Крім очей, В. Даниленко приділяє чимало уваги волоссю жінки, звертаючись до нього як до засобу образотворення, зокрема через опис волосся він демонструє посередність, неяскравість героїні, як-от в описі Любові Деньгі: «Тріпнувши русявою кіскою, що нагадувала мишачого хвостика, несподівано запропонувала...» [65, с. 38]. Проте переважно до цього засобу жіночого портретування він звертається з метою підкреслення сексуальності героїні, її привабливості для чоловіків, наприклад, в оповіданні «Далекий голос саксофона»: «...Відчув, як по його тілу пробіг електричний струм. Здрігнувся і подивився на жінку, що посміхнулась, притримуючи волосся рукою» [64, с. 308]. Портретна характеристика Кароліни Гулій, подана автором через інтимну сцену в ліжку, розкриває внутрішню сутність героїні: «Її волосся розсипалось на подушці, його було так багато, що Ігор не знаходив місця у великому ліжку» [57, с. 60]. А в описі Інни Дупелич, окрім згадки про чарівну зовнішність жінки, яка сміливо її використовує, автор

показує так її бажання зваблювати чоловіків: «Вона сиділа на краю ванни з оголеною ногою, що визирала з-під халата, підставивши руку під струмінь води, і густе темно-каштанове волосся стікало по її спині» [58, с. 125]. Водночас у цьому портреті використовує автор ще й такий засіб невербального портретування, як поза героїні, спрямована на зваблення чоловіка. Схожі сцени зваблення із портретоописами героїнь наявні й у творах «Газелі бідного Ремзі», «Кохання в стилі бароко» та ін.

До невербальних засобів портретування належить і запах жінки. До нього В. Даниленко звертається передусім під час опису статевого акту. Наприклад, Олександр Мурашко («Кохання в стилі бароко») після близькості з Агнесою Баб'як «довго не міг заснути, захлинаючись від запаху її тіла. Притуляв до обличчя руки, які блукали її таємними звивинами, і вдихав запах першої в своєму житті жінки. Це був запах солодкого гріха, запах кохання, запах дорослого життя» [59, с. 140]. У романі «Капелюх Сікорського» після польоту на літаку герої їдуть до готелю «Континенталь», де автор подає сцену в ліжку: «Готельні апартаменти були наповнені пахоцями її тіла. Вони лежали в широкому ліжку, тісно притиснувшись одне до одного» [57, с. 133]. У романі «Клуб "Старий Пегас"» під час інтиму з Боженою Івко Юлій Солодчук «припав до грудей і відчув запах морської солі, чебрецю і жіночого молока, наче вона годувала грудьми дитину» [58, с. 212]. Запах жіночого тіла стає засобом образотворення і в описах інших контактів між героями, зокрема під час обіймів чи поцілунків, наприклад у повісті «Маски Діани Стогодюк» Сергій Чекаль «обнімав її і вдихав приємний солодкий запах молодої жінки» [61, с. 236]. Аромат індивідуалізує портрет героїні, суттєво розширює уявлення читача про зовнішність і внутрішній її світ, увиразнює психічні реакції, почуття і переживання з приводу описаних подій.

Отже, для жіночого портретування у творах В. Даниленко використовує вербальні й невербальні засоби портретування, з-поміж вербальних переважають самохарактеристика, характеристика персонажа

наратором, іншими персонажами, а серед невербальних домінують голос, сміх, поза, рухи тіла, очі, волосся й запах.

2.4 Роль інтер'єру в жіночому портретуванні у прозовій творчості письменника

Важливу роль у передаванні сутності персонажа, його внутрішнього світу відіграє інтер'єр, який вважають зображенням внутрішньої обстановки приміщення, «одним із засобів відтворення предметного середовища, яке оточує героя, а також характеризує суспільно-історичну епоху, країну, його соціальний статус і смаки» [76, с. 23]. Інтер'єр у літературному творі є не лише внутрішнім простором будівлі, він стає фактично «другою оболонкою людини», відображенням її внутрішньої природи, матеріальним віддзеркаленням її фізичного й духовного життя. Зважаючи на це, він може свідчити про героя літературного твору більше, ніж словесна характеристика його поведінки й зовнішності. Один з оповідачів у романі «Кохання в стилі бароко» зазначає: «Хто сказав, що будинки мертві? Будинок живе, дихає, він любить тепло і людей. Покинутий дім спустошується» [59, с. 44].

У творах автора домашній інтер'єр героїнь (чи інтер'єр помешкань, де вони почувають себе затишно й безпечно) має моделювальний, смисловий і конструктивний потенціал. Наприклад, у повісті «Тіні в маєтку Тарновських» представлено помешкання, атмосфера якого має перенести присутніх у ХІХ ст.: «Вони зайшли у вестибюль з дерев'яними сходами, що вели до їдальні. На всьому лежала печать запустіння. Зали палацу були заповнені картинами місцевих любителів-живописців і репродукціями російських художників українського походження. Були тут копії картин Миколи Ге та Іллі Рєпіна» [65, с. 140]. У романі «Клітка для вивільги» описано помешкання Б. Тена, якого В. Даниленко поряд із В. Шевчуком вважає одним із основоположників житомирської прозової школи [52, с. 10] і зображає як персонажа у тексті. Згаданий у романі червоний цегляний будинок Б. Тена –

реальна будівля, розташована на вулиці Бориса Тена, 36 у місті Житомирі, неподалік від Житнього базару.

У творі персонаж заохочує Аліну Іванюк взяти участь у конкурсі молодих виконавців імені Б. Лятошинського, зустрічатися із інтелігенцією міста. Аліна у його помешканні почуває себе комфортно й затишно, на противагу безладу й дисгармонії, що панують у її сільському будинку, саме тут вона може забути про фізичну працю й родинні сварки й зануритися у світ духовного та прекрасного: «Ми зачаровано сиділи в кімнаті, заставленій книжковими шафами й полицями, і слухали його голос» [56, с. 72]. В інтер'єрі будинку Хомичевського панував дух історичного минулого та тогочасного життя інтелігентів: «У вітальні стояло старе фортепіано з пожовклими від часу клавішами. Навколо були стелажі з книжками» [56, с. 58]. Особливою деталлю інтер'єру його помешкання була стара друкарська машинка «Континенталь», яку не міг собі дозволити на той час звичайний радянський робітник. Фортепіано, книжки й друкарська машинка – це художні деталі, що вказують на приналежність мешканця до інтелігенції.

На антитезі до цитованого опису письменник подає інтер'єр квартири Папушевих – друзів Іванюків. Тут переважають предмети, що відображають захоплення її мешканців: «У вітальні стояли телевізор "Славутич" і магнітофон "Маяк", на стіні висіла весільна фотографія Папушевих, а в серванті я побачив фотографію Папушева у льотному комбінезоні й гермошоломі...» [56, с. 89]. Можна зробити припущення, що ці речі в інтер'єрі є своєрідним показником «добре влаштованого побуту родини в радянську епоху, а також символом міщанства» [79, с. 84].

Виразним і репрезентативним є інтер'єр квартири основного жукознавця Житомира – Буцалюка (ім'я героя не названо), який вдало відображає стиль життя та заняття персонажа: «Ми роззулись і зайшли до вітальні. На оббитих полотном стінах було пришпилено багато жуків, і під кожним висіла табличка з українською та латинською назвами» [56, с. 181]. Найдрібніші деталі інтер'єру мають суттєве ідейно-емоційне навантаження, а також

характерологічну функцію, увиразнюючи соціальний статус героїв, головні риси їхнього характеру, індивідуальні уподобання і смаки.

У романі «Кохання в стилі бароко» В. Даниленко не подає детальних описів інтер'єрів помешкань, відповідно до мистецького задуму автор акцентує на архітектурних особливостях або історії певної київської будівлі з містичною репутацією. В зображеннях помешкань героїнь він виділяє особливо значущі деталі. Наприклад, Юлія Маринчук мешкає «в п'ятикімнатній квартирі з авангардним інтер'єром, у якому переважали червоні і чорні кольори» [59, с. 29]. Враження від інтер'єру доповнює образ фатальної жінки, надає йому ефекту загадковості й таємничості, адже гармоніює з чорним кольором у деталях одягу й червоним капелюшком, що виконує роль експресивної алузії. Такими ж характеристиками наділений опис квартири Божени Івко («Клуб "Старий Пегас"»): «Вітальня була з білим диваном і червоними стінами, на яких висіли картини українських трансавангардистів» [58, с. 211]. Такий інтер'єр характеризує героїню як жінку, обізнану в сучасному мистецтві, що має вишукане відчуття стилю. Водночас, натурниця Агнеса Баб'як («Кохання в стилі бароко»), що повсякчас пов'язана зі світом мистецтва, живе в «дешево вмебльованій кімнаті. На столі стояла Агнесина фотографія в рамці, лежав томик Мопассана, стояли парфуми і пудра» [59, с. 139]. Опис інтер'єру відображає її внутрішню «порожнечу» (що була вдало відтворена скульптором у жіночій фігурці), поверховість і штучність.

Детально описує автор інтер'єр у помешканні Ганни Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»): «Всередині будинок був запущений. Всюди валялися розкидані речі. ...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» [58, с. 43]. Безлад у розташуванні речей він спостерігає і на кухні, «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» [58, с. 44]. Зазначені описи мають гротескний характер, оскільки побудовані на антитезах: брудна чашка й неприбраний стіл – царський жест і пелюстки троянд; безлад у кімнаті – виліплені з пластиліну будинок і яхта, ілюстрація острова Балі. Це свідчить про те, що Ганна Жебрій не цінує своє реальне життя, знецінює його, не прагне облаштувати життєвий простір, адже мріє про зовсім інше життя – заможне й безтурботне. Читач звертає увагу, що героїня ретельно й відповідально підходить до проєктування свого майбутнього життя, бажаного, омріяного (яхта, бунгало на Балі), проте не має часу чи бажання для впорядкування свого теперішнього житла.

Згодом, живучи з Ганною Жебрій тиждень в Одесі, на Дачі Ковалевського, Юлій Солодчук спостерігає, як вона «розкидала труси, ліфчики, футболки, пакети, креми, взуття», він намагався зібрати й покласти речі: «Труси й ліфчик в один пакет, футболки в другий, креми в третій» [58, с. 200]. Врешті чоловік доходить висновку, що цей хаос є відображенням її натури, зовнішнім виявом внутрішньої сутності: «цей хаос виповзав із її уяви, думок, поведінки, емоцій. Він жив у її свідомості й щохвилини руйнував усе, що оберталось навколо неї» [58, с. 200]. Юлій Солодчук намагався впорядкувати цей безлад, проте зрозумів марність усіх докладених зусиль. Цитований опис засвідчує, що Ганна Жебрій не прагне справити враження на Юлія Солодчука, вдаючи господарність чи акуратність, не намагається облаштувати спільне тимчасове житло, вона живе так, як зручно їй, демонструючи егоїстичний, споживацький підхід до чоловіка. Це може свідчити й про легковажне ставлення до чоловіка, про неготовність пов'язати з ним своє майбутнє.

На антитезі побудований опис помешкання Божени Івко («Клуб "Старий Пегас"»), який подано через характеристику господині, яка: «була цілковитою протилежністю Ганни Жебрій. Її доглянуте й стильне помешкання, в якому все було розкладено на свої місця, виказувало охайність і невтомність господині. На її кухні завжди блищали каструлі й вистачало їжі»

[58, с. 213]. Цей опис набуває ще більшої виразності у взаємозв'язку з описом її спальні, яка була «з червоними стінами, білим ламінатом, відбитком великих білих губ на всю стіну, двоспальним ліжком, застеленим червоним покривалом, двома червоними й однією чорною подушками. Над ліжком висіли два продовгуваті білі плафони, схожі на рої бджіл» [58, с. 212]. Такий опис інтер'єру її квартири засвідчує насамперед серйозний і ґрунтовний підхід героїні до облаштування власного помешкання, відображає активність, амбіційність і цілеспрямованість її натури, оскільки асоціюється не зі спокоєм і гармонією, а з пристрастю й агресією.

Божена Івко прагне створити затишок і гармонію довкола Юлія Солодчука, передусім у його кабінеті в клубі: «Я хочу, щоб ти створив тут домашній затишок, свій дім, своє господарство і щоб був у цьому домі справжнім хазяїном, – розставила на полиці фігурки тварин і усміхнулася» [58, с. 213]. Наведені описи помешкань і поведінки героїнь посилюють контрастність двох основних жіночих образів роману, їхньої життєвої позиції і ставлення до стосунків із чоловіками.

У художніх творах письменника «будучи засобом непрямой характеристики персонажа, описи інтер'єрів відображають психологічно важливі для героя аспекти. Вони не лише сприяють творенню яскравих художніх образів, а й допомагають глибшому проникненню в зміст твору, при цьому концентруючи увагу читача на значущих деталях художнього світу» [76, с. 55]. Так, безлад, хаос панують у помешканні Діани Стогодюк: «На підвіконні стояв припалий товстим шаром пилу кактус. На обдряпаному і незастеленому столі – запорошений ноутбук», «старий вузький вишмульганий розкладний диван був у брудних плямах і зі слідами від її місячних», «усі меблі були старі й поламані» [61, с. 70]. Тобто Діана Стогодюк не витрачає час на прибирання й облаштування гармонійного простору довкола себе. Чоловік спостерігає еkleктику в оформленні кімнати: «біля полиці з іконкою Богоматері та листівкою із зображенням Будди», «у кутку стояла тридцятидвохкілограмова гиря зі спертою на неї дерев'яною

рахівницею» [61, с. 70]. Це відображає особливості її внутрішнього світу, теж сповненого суперечностей і дисгармонійного. Привертає увагу також опис фіолетової валізи на коліщатах із витягнутою ручкою, яка «наче демонструвала готовність господині до подорожей» [61, с. 70]. Ця валіза ніби демонструє, що Діана сприймає своє проживання в цій квартирі як тимчасове, хоча насправді мешкає там все життя.

Описуючи заклади, які відвідують герої, В. Даниленко не дає повного опису інтер'єру, а лише подає окремі деталі, які відображають концепцію закладу. Наприклад, у кафе «Креп де Шин», де познайомилися Валерій Колядевич і Юлія Маринчук («Кохання в стилі бароко»), стіни помешкання були прикрашені картинами Гапчинської: «Ресторан завішали картинами, на яких були намальовані діти з цицьочками і всіма іншими принадами, які бувають у дорослих цьоць» [59, с. 13]. В описі цього закладу помітна іронічність, що репрезентована через використання розмовної лексики – «цьоць», «цицьочками» тощо. Водночас в описі ресторану «Масандра» В. Даниленко згадує про акваріум, «з невеликим крокодилем, що сидів непорушно біля води» [59, с. 27]. Це сприяє виникненню асоціації між крокодилем, що причаївся в передчутті здобичі, і Юлією Маринчук, яка очікує поки жертва втратить пильність, щоб забрати її.

У романі «Клуб "Старий Пегас"» Юлій Солодчук і Ганна Жебрій відвідують кафе «Циферблат», у якому платять не за вартість замовлення, а за час, проведений тут. Це був заклад «із різнокаліберними стільцями й диванчиками. Годинники на стіні показували різний час». Відвідувачам дали «старий будильник і навели час. А далі вони мали самі вибрати щось із скромного меню, яке пропонували в кафе» [58, с. 117]. Це відображає натуру героїні, для якої важливими є зовнішній блиск, розкіш і гра на публіку.

Такі описи трапляються і в малій прозі митця, зокрема в оповіданні «Його джмелиний баритон», де героїня Белла запрошує Мирослава, з яким знайома лише за телефонними розмовами відвертого характеру, до корчми «Гарбуз» «із сільською піччю, гарбузами і глечиками», де у верхній залі

жінка сіла «за перегородкою з лози, на якій висіли в'язанки цибулі, перцю, часнику» [64, с. 141]. Ексцентричність жінки увиразнює її прохання до чоловіка, щоб він тримав альбомом про український модернізм початку ХХ ст., розгорнувши його на репродукції «Кохання» художника Федора Киричевського, на якій зображено, як чоловік цілує жінку, що від задоволення заплющила очі й підняла руки. Окрім того, поряд мав обов'язково лежати розгорнутий на першій сторінці чистий записник і хромована авторучка з чорнильним пером.

Опис інтер'єрів свідчить, що, запрошуючи когось до закладу з певним характером, герой намагається справити відповідне враження на іншу людину, акцентуючи на небуденності інтер'єру й атмосфери, а отже, він прагне створити ілюзію власної оригінальності й значущості.

Часто у творах В. Даниленка зустрічається опис небуденних інтер'єрів. Наприклад, помешкання Антося Птухи («Сонечко моє, чорне й волохате»), про яке дізнаємося з розмови Лілі Лунь з Алісою Цицалюк, вражає незвичайністю: художник живе без електроенергії, користується гасовими лампами й сонячними батареями, не має телевізора, який вважає засобом маніпулювання свідомістю: «– А як у нього в квартирі? – Всюди книжки й картини. І пахне гасом і фарбами» [65, с. 36]. Опис свідчить про нього як про людину творчу й неординарну, яка постійно перебуває в пошуку себе. Такий незвичний інтер'єр є і в описі хати в селі Тростинка, куди Сергій Чекаль їде на запрошення Діани: це була дерев'яна старосвітська хата зі сволоками, з піччю і грубою, вона мала дві великі кімнати. «Одна слугувала за кухню. Тут були кухонний стіл і газова плита. У другій великій кімнаті я побачив довгу дерев'яну голубу лаву, завалену одягом, великий стіл, пошарпаний фанерний стілець, ослінчик і диван, розписаний дитячим почерком: «Тут ночували Діана і Лія». Всюди висіли пучки сухої трави. На столі в глиняній вазі були засохлі квіти сокирок і перекотиполе. У третю маленьку кімнатку вели двері, що просіли, черкали об підлогу, і, щоб туди потрапити, доводилося залазити, протискуючись. Діана завела мене в маленьку кімнатку з грубим і

саморобним ліжком, зібраним невмілими руками» [61, с. 160]. Щоправда, цей опис подано після зображення кімнати Діани, а тому в читача посилюється враження щодо безгосподарності героїні, її нездатності організувати власний життєвий простір, створювати затишок і комфорт.

В оповіданні «Хлопчик з курячими ніжками» вміщено опис горища сільської хати, на яке вилазять герої, щоб побачити хлопчика: «Зазирають на горище. Там пахне прив'яленим любистком і розігрітою на сонці черепицею. Крізь щілини у фаціяті проникають сонячні промені» [64, с. 220]. З-поміж сільських інтер'єрів слід згадати й опис клуні («Кохання в стилі бароко»), яку прагне побачити Юлія Маринчук під час гостювання в матері Валерія Колядевича: «Вони зайшли в клуню й побачили великі рапаті гарбузи, жовті, з бородавками. На жердці висіли вінки цибулі, накриті радюшкою, щоб не померзли» [59, с. 79]. У фрагменті достовірно й атмосферно описано інтер'єр традиційної української клуні восени чи взимку, він гармонійно доповнює інформацію про матір героя.

До небуденних інтер'єрів зараховуємо й описи помешкань, пов'язаних із містичними подіями, наприклад, інтер'єр будинку Олекси Винника під час спиритичного сеансу з духом видатного архітектора Владислава Городецького (роман «Кохання в стилі бароко»): «Вони роздяглися в гардеробі і в супроводі господаря піднялися на третій поверх. У невеликій залі, обшитій темним деревом, стояв круглий стіл, заставлений свічками. Винник попросив поставити фотографію Городецького і смаженого перепела на стіл» [59, с. 99]. Варто згадати в цьому контексті також Музей снів із роману «Маски Діани Стогодюк»: «Наш музей – арт-простір, розбитий на окремі зони: книгарню, кабінет психоаналізу, лінгвістичний клуб і виставковий зал з маленьким кінотеатриком» [61, с. 29]. Проте з коментарів Діани ми дізнаємося, що в музеї досить рідко бувають відвідувачі, адже, незважаючи на загадковість назви, нічого цікавого в цьому закладі немає, як, власне, і в самій Діані, яка лише створює в чоловіків ілюзію своєї неповторності й оригінальності.

До небуденних інтер'єрів можна віднести й опис помешкань, що з'являються в снах героїв творів В. Даниленка, який відіграє значну роль у розкритті характеру героя. Так, О. Вещикова зазначає про особливу роль сну-передчуття в романі «Кохання в стилі бароко» [22, с. 87], який попереджає Валерія Колядевича про його подальшу долю: «Він дивився з-під стелі на своє порожнє ліжко, тіла він не бачив, йому здавалося, що душа оселилася у бджолі. В кутку спальні висів рій, і він спостерігав за своїм порожнім ліжком крізь очі бджоли» [59, с. 112]. Н. Осьмак, Т. Бикова теж стверджують, що «в таких снах за допомогою певної символіки, образів-деталей «простежується» семіотика смерті, хоча автор не пропонує їх тлумачення» [122, с. 43].

Сергієві Чекалю також сниться сон, пов'язаний зі смертю: «... Я побачив у своїй хаті страшну пустку, давно не білені й обдерті стіни, пилюку на столі й миснику. Усюди висіли капшуки павутини» [61, с. 119]. Цей опис помешкання уві сні суперечив реальному опису квартири героя, у якій Діану Стогодюк вразила чистота, гармонійність, спокійні кольори. Уві сні персонажеві також наснилася Діана Стогодюк перед відновленням їхніх стосунків, яка обернулася на павучиху й укусила чоловіка, впорскуючи йому отруту. Це є підтвердженням думки про передчуття смерті, трансльоване через окремі образи в сновидіннях, які пов'язані, зокрема, з описами інтер'єрів помешкань.

Письменник звертається у творах і до описів зовнішнього вигляду помешкань, екстер'єрів. Н. Олійник стверджує, що подекуди в екстер'єрах певних будівель В. Даниленко підкреслює «індивідуальність, упізнаваність, вони ніби перетворюються на реальні знаки свого часу» [119, с. 90]. Зокрема, у характеристиці повісті «Клітка для вивільги», дослідниця наводить опис одноповерхового червоного цегляного будинку [56, с. 56], який і зараз існує, він розміщений у Житомирі на вулиці Бориса Тена, 36. Згадується у творі й будинок під шифером Євгена Концевича, до якого заходять через «залізну хвіртку» (вона тричі згадана в тексті), прообразом його «є будинок

письменника, близького до дисидентського руху, у якому в ті часи збиралися житомирські інтелектуали» [56, с. 85].

Екстер'єр інших будівель, описаних у повісті, теж витриманий у традиціях радянської доби, він супроводжується певними емоційними оцінками, які увиразнюють певні риси й демонструють ставлення персонажів до нього: це кремовий триповерховий Будинок офіцерів у Скоморохах, названий «помпезною спорудою»; районний відділ культури – «сірий чотириповерховий будинок, обсаджений кипарисами» [56, с. 231]; обком / райком партії в тексті має назву «будинку з голубими ялинами» [56, с. 270], п'ятиповерхова сталінка, у якій жила Аделіна Цибульська; будинок Наталки Зух під «червоною черепицею, в якому хрипів, напинаючи ланцюга, здоровий собацюра» [56, с. 234]; квартири Папушевих і Свіристелових у п'ятиповерхових будинках у Скоморохах. Тож екстер'єрні описи є засобами для відображення особливостей епохи, а також вони поглиблюють у читачів уявлення про атмосферу, у якій жила головна героїня – Аліна Іванок, вони оприявнюють риси матеріального й духовного світу людини радянської доби.

У повісті «Тіні в маєтку Тарновських» атмосферність організованої вистави для Алли й Тадея Швагуляків увиразнюється за допомогою екстер'єру палацу: «Вони вийшли на паркову алею. Територією заповідника бігали прибудні собаки, яких підгодовувала обслуга музею. Центральна частина палацу в стилі класицизму була увінчана декоративним куполом на високому барабані, що завершувався невеликим оглядовим майданчиком, захищеним залізними ґратами. Стіни палацу були оздоблені рустом, а над вікнами виднілись ліпні прикраси. До палацу примикало два флігелі» [65, с. 140].

Екстер'єр також сприяє відтворенню місця дії у творі. Таку функцію виконує, наприклад, зовнішній опис помешкання в повісті «Сонечко моє, чорне й волохате», зокрема коли Євген Лунь їде з сином до кафе «Старий рояль» і веде його до верби Аї – символу вічного кохання: «Дерево росло біля сірого будинку, в якому колись жив Олександр Довженко, а через

дорогу було кафе "Старий рояль"» [65, с. 9], а далі автор вміщує детальний опис цього закладу: «...в будинку кремового кольору зі старими балконами. По обидва боки доріжки, біля дверей, стояли кам'яні вази, в яких росли чорнобривці. Весь будинок був обліплений автомобілями» [65, с. 9]. Оскільки оповідачем є син головних героїв, то звернення до імені Олександра Довженка свідчить ще і про значний інтелектуальний рівень хлопця.

Інколи герої використовують опис екстер'єрів у контексті спогадів про власне формування як особистості, наприклад Ліля Лунь (повість «Сонечко моє, чорне й волохате») згадує, що «...жила в старому жовтому триповерховому будинку на Подолі. Їхнє помешкання було на другому поверсі з кованим балконом недалеко від станції метро «Контрактова площа» над сучасною крамницею жіночого одягу» [65, с. 12]. Тадей Швагуляк («Тіні в маєтку Тарновських») на сеансі в лікаря Олександра Менделя описує місце проживання: «Зовні Жовква була мало попсована радянською владою і виглядала майже як на акварелі Кронбаха. З дитинства я знав, що живу в ідеальному місті доби Ренесансу. Ми жили в сірому будинку біля дерев'яної церкви Святої Трійці, збудованої коштом парафіян і королевича Костянтина Собеського, що відразу впадає в очі, якщо в'їжджати в Жовкву зі Львова» [65, с. 105]. Екстер'єр позначений атмосферністю, пов'язаний з історичним і культурним контекстами.

У прозі В. Даниленка зовнішні описи приміщень підпорядковані художньо-ідейному задуму митця, наприклад, у романі «Клуб "Старий Пегас"» екстер'єр клубу увиразнює сатиричний характер твору, зокрема О. Юрчук наголошує, що візуальна презентація будинку, де міститься клуб, наділена монументальною й водночас танатологічною символікою – «гранітні кулі, огорожа з металевою литвою, важкі дубові двері» [181, с. 153]. Це все гармоніює з інтер'єром клубу, де спостережено пластикові цвинтарні вазонки («І ця пластикова цвинтарна папороть у великій зеленій вазі, і давній пил на стінах, і потерті шкіряні крісла...»

[58, с. 12]), а в погруддя Тараса Шевченка дірка в скроні, «...ніби Тарас Григорович, надивившись на своїх колег, з відчаю застрелився, але йому зашпаклювали в голові дірку і змусили далі спостерігати це неподобство» [58, с. 12]. У вестибюлі клубу часто відбувалися прощання з померлими членами організації, тому навіть існував забобон, що заходити через центральний вхід небажано. Це натяк автора на те, що в літературному клубі вже давно немає справжньої творчості, а є тільки «мумії, присипані нафталіном минулого, що вважають себе літераторами й заповідають обов'язково експонувати свій труп у вестибюлі клубу, щоб по смерті ще хоч на деякий час підкреслити свою значущість» [180, с. 154]. Відповідно описи, суголосні із назвою роману й клубу – «Старий Пегас», сприяють реалізації мистецького задуму – зображенню пострадянського мистецького середовища, що характеризується пристосуванством, відсутністю творчої атмосфери й духовності.

Гротескність опису університету, де працюють Юлій Солодчук і Ганна Жебрій, передана зображенням стін, прикрашених портретами професорів із золотими відбитками їхніх долонь, а на підлозі, викладеній плиткою, були зроблені за допомогою трафарету сліди босих ніг. Від Павла Жилуна Юлій дізнається, що це придумали піарники, аби кожен відвідувач, що приїде до ректора, «побачив ці сліди й подумав, що він у своєму селі, де ходив по грязюці босими ногами» [58, с. 53]. Зображення перегукуються із монологами й діалогами співробітників і студентів закладу вищої освіти, свідчать, що ніхто з них не переймається проблемами вищої освіти, не займається всерйоз науковою діяльністю. Зокрема з-поміж збірного образу студентства В. Даниленко виокремлює образ Альони Нетудихати, яка повідомляє: «У мене зовсім немає часу. І я не знаю, як писати вступ. Для мене це больна тема. Все остальне я можу рожати без проблем. В смислі, воно все є в інтернеті, і його звідки можна скопіювати» [58, с. 142], згодом вона висловлює своє бажання «стати преподавателем», описуючи особливості роботи й поведінки викладачів відповідно до власних уявлень:

«Як представлю, що заходжу в аудиторію, читаю лекцію, а потім розказую студентам анекдоти і про свою лічну жизнь, то, вірите, заснути не можу» [58, с. 160]. Інтер'єри підкріплюються описами подвір'я університету, де розміщено скульптури, штибу Ромео й Джульєтти, у яких акцент зроблений на надмірній тілесності: «...Ромео важко тримав на руках Джульєтту з могутніми, як для тринадцятилітнього дівчиська, ногами й грудьми» [58, с. 6]. Такі описи свідчать про китчевість, надмірну помпезність і показну розкіш в оформленні інтер'єру й екстер'єру університету, якими приховується низький рівень освітніх послуг і культури спілкування.

Отже, у прозі В. Даниленка трапляються описи як буденних інтер'єрів, так і незвичайних. Вони відіграють важливу роль у жіночому образотворенні романістики й новелістики митця, адже сприяють відтворенню атмосфери певної епохи, свідчать про приналежність героїв до певної суспільної чи професійної групи, проте вони є відображенням внутрішнього світу героїні, її життєвої позиції, системи ціннісно-світоглядних орієнтирів і планів на майбутнє. Особливості опису інтер'єру помешкання зумовлені мистецьким задумом: у деяких творах, зокрема в романі «Кохання в стилі бароко», автор уникає розлогих деталізованих описів, обмежуючись лише яскравими деталями, які набувають значення певних символів, сприяють встановленню у читачів асоціацій, є певними шифрами для тлумачення змісту; в інших («Маски Діани Стогодюк», «Клуб "Старий Пегас"»), навпаки, подано детальні описи, що відображають спосіб життя й характер героїнь.

У літературних творах митця вміщено й описи екстер'єрів помешкань, письменник звертається до них для увиразнення атмосферності твору загалом чи окремих епізодів, ілюстрування особливостей формування особистості героя, деталізації місцевості, у якій відбуваються події. Відповідно до художньо-ідейного задуму автора екстер'єри подекуди набувають гротескного характеру («Клуб "Старий Пегас"»), сприяють розтлумаченню підтексту літературного твору.

Висновки до Розділу 2

У жіночому портретуванні репрезентовано категорії сакрального і профанного. Прояви сакрального розкрито й охарактеризовано в образі жінки-смерті, який репрезентовано в образах Кароліни Гулій («Капелюх Сікорського»), Таї-киз («Газелі бідного Ремзі»), Ольги Фафлей («Тіні в маєтку Тарновських»), Юлії Маринчук («Кохання в стилі бароко»), Ганни Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»), Діани Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»).

Категорія сакрального реалізована в образах жінок із надприродними здібностями (відьми, ворожки, знахарки), пов'язаних із містичними подіями. Зазначені образи мають інтертекстуальний характер. Водночас у процесі творення жіночих портретів автор актуалізує й категорію профанного, тобто повсякденного, побутового, що репрезентовано через опис їхнього побуту, харчування, статевих стосунків, ставлення до грошей і матеріальних цінностей, соціальних мереж. Дихотомія сакрального і профанного змодельовала складні суперечливі жіночі образи, через які він презентував власну світоглядну концепцію і порушив спектр проблем, важливих для сучасного соціуму.

Одяг у літературних творах В. Даниленка є важливим засобом жіночого портретування, який набуває значення експресивної алюзії. Окремі елементи одягу свідчать про соціальний статус героїні, про її матеріальне становище, професію тощо, а деякі перетворюються на танатологічні маркери («Кохання у стилі бароко»). Взуття переважно відображає спосіб життя героїні, а подекуди перетворюється на самодостатній художній образ. Особливу роль відіграють антропоніми як засоби ідентифікації й увиразнення персонажа, його життєвої позиції. Письменник широко використовує антропоніми, що відображають ставлення автора до персонажа, формують у читача відповідні асоціації, доповнюють зовнішню і внутрішню характеристику героїні. Промовистість імен і прізвищ, їхнє подекуди

дисонансне поєднання дало змогу автору змоделювати суперечливі й неоднозначні жіночі образи, що сприяло встановленню інтертекстуальних зв'язків і розкриттю підтексту.

З-поміж вербальних засобів жіночого портретування В. Даниленко звертається до оцінки героїнь оповідачами, самохарактеристики, характеристики іншими героями. До невербальних засобів, що використовуються в прозі митця, віднесено тембр голосу, сміх, вираз обличчя, погляд, жести, позу, а також рух у просторі. Усі ці засоби в сукупності дають змогу сформуванню повне уявлення як про героїню загалом, так і про її емоційний стан у конкретній ситуації.

Розкрито роль інтер'єрів у жіночому портретуванні в прозі письменника. Описи помешкань сприяють достовірному відображенню особливостей певної епохи, свідчать про приналежність героїв до певної суспільної чи професійної групи, а водночас є відображенням внутрішнього світу героїні, її життєвої позиції, системи ціннісно-світоглядних орієнтирів і планів на майбутнє. У прозі митця трапляються як буденні інтер'єри, так і незвичні (сільської клуні, помешкання під час спиритичного сеансу, описи помешкань, що наснилися героям).

Особливості опису інтер'єру помешкання зумовлені мистецьким задумом: у деяких творах (роман «Кохання в стилі бароко») автор обмежується лише яскравими деталями, які набувають значення певних символів, сприяють встановленню асоціацій, розкриттю підтексту; в інших («Маски Діани Стогодюк», «Клуб "Старий Пегас"») митець вміщує досить детальні описи, що відображають спосіб життя й характер героїнь.

Екстер'єр помешкань сприяє більш чіткому уявленню про суспільно-історичний контекст згаданих подій, відчуттю атмосфери відображеної епохи, а також репрезентації художньо-ідейного задуму митця, посиленню іронії і сатири у відображених подіях. Екстер'єри в романістиці прозаїка подекуди набувають гротескного характеру («Клуб "Старий Пегас"»), сприяють оприявненню прихованих сенсів.

РОЗДІЛ 3

ПОРТРЕТ ЯК ХАРАКТЕР І ПСИХОЛОГІЧНИЙ ОБРАЗ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ В. ДАНИЛЕНКА

3.1 Психоеаналітичні елементи у жіночому портретуванні у прозовій творчості В. Даниленка

Психоеаналітична методологія в сучасному літературознавстві, на думку О. Вертипорох, є «тією новітньою теорією тлумачення художнього тексту, що переносить увагу із зовнішнього об'єктивного світу на світ прихований і суб'єктивний» [21, с. 108]. Акцентуючи на прихованих смислах, представники психоеаналізу відзначають нівелювання високих духовних сенсів, розуміючи їх семантику як приховане, «низьке» бажання, хоча вони поглиблено інтерпретують змістові й формальні чинники художнього тексту.

В. Даниленко – знавець психоеаналізу, про це свідчить його спроба літературознавчого аналізу різних типів героїв сучасної української літератури (герой-бомж, герой-алкоголік, герой із божевільні, герой із богеми, сексуально стурбований герой, герой сильного типу). Характеристика зазначених типів подана в його літературознавчій праці «Лісоруб у пустелі: сучасний письменник і літературний процес». Крім того, В. Даниленко захистив кандидатську дисертацію, присвячену психоеаналітичним аспектам творчості Григора Тютюнника і вважається одним із перших українських дослідників, який застосував концепції З. Фрейда і К.-Г. Юнга до аналізу художнього твору. Захоплення психоеаналітичною теорією позначилося і на художній творчості прозаїка. В інтерв'ю митець зазначив: «Людина з чутливою психікою ... спостережлива й цікава до своїх і чужих внутрішніх проблем. Вона – психолог від народження <...> Покопавшись у собі, я зрозумів, що психологія цікавить мене як ключ до літературної творчості» [63].

Літературознавці визнають його психоаналітичний підхід до моделювання художнього світу оповідань і повістей, зокрема В. Шнайдер наголошує, що в розповідях про осіб різних статей В. Даниленко «проявив себе як тонкий і спостережливий психоаналітик, а водночас і вигадливий, по-художньому винахідливий оповідач» [173, с. 4], а М. Лаврусенко зазначає: «Володимира Даниленка цікавить, що потрібне чоловіку й жінці для задоволення життям, за яких обставин сфера їхніх інстинктів та підсвідомих бажань впливатиме на поведінку подружжя» [101, с. 280].

Підтвердженням гіпотези щодо свідомого звернення В. Даниленка до психоаналізу в процесі моделювання художнього світу прозових творів є внесення у сюжетну площину образів психотерапевтів (психологів, психіатрів тощо), які прагнуть проаналізувати особистість чи поведінку героя через заглиблення в підсвідомість. У романі «Клуб "Старий Пегас"» розповідається про лікувальні сеанси для тринадцятилітнього Романа Гриньо, в якого розвинулася депресія через те, що Єва Кицюра надала перевагу іншому, що призвело до насмішок з боку однокласників. Оскільки психотерапевтичні прийоми, до яких вдавався психіатр Олександр Бігус, не дають результатів, він просить Юлія Солодчука про заняття з письменницької майстерності. Через цей епізод В. Даниленко обґрунтовує дієвість терапії творчістю, що ґрунтується на психоаналітичній ідеї про сублімацію пригнічуваних інстинктів і бажань, вивільнення процесів підсвідомості.

В оповіданні «Його джмелиний баритон» (збірка «Сон із дзьоба стрижа») психологом є Олена Лифар, подруга головної героїні Белли, вона намагається дати психологічну характеристику Мирославу за тембром голосу на основі певної типології: «м'який схвильований голос належить чоловіку глибокому й сексуальному» [64, с. 133], «високий дзвінкий голос належить людині, яка завжди на других ролях і любить ховатися за чужі спини» [64, с. 133], «чоловіки з ... низьким, грудним, соковитим, – розумні, рішучі, іноді консервативні в особистому житті, але вміють усе розрахувати і завжди

добиваються свого» [64, с. 133]. Олена визначає риси характеру й модель поведінки чоловіка за ознаками зовнішності, зокрема через голос.

Вона прагне пояснити стратегію і тактику поведінки Мирослава: «Він доведе тебе до шаленства, і ти будеш готова віддатися йому в таксі по дорозі до його квартири» [64, с. 134], «зникне і з'явиться в той день, коли ти вже не зможеш терпіти й побіжиш до нього боса, ... аби швидше впасти в його обійми» [64, с. 134]. Олена сприймає поведінку чоловіка як своєрідну гру, що передбачає досягнення певної мети – зваблення Белли. У висновках вона акцентує передусім на сексуальному інстинкті, який, згідно з концепцією З. Фрейда, є «основним інстинктом психічного життя людини» [161, с. 25]. Олена Лифар як жінка впевнена в собі, сексуально активна й ініціативна, що демонструє споживацький підхід до стосунків і прагне самоствердитись за рахунок чоловіка.

Головні герої повісті «Тіні в маєтку Тарновських» Тадей і Алла Швагуляки, переживаючи кризу в подружньому житті, прагнуть дослідити витoki родинних проблем у дитинстві, а тому відвідують консультації у лікаря-психотерапевта Олександра Менделя, що знається на психоаналізі. В. Даниленко виступає апологетом ідеї З. Фрейда, що враження й травми дитинства, здобуті в сім'ї й поза нею, мають визначальний вплив на формування характеру людини, є вирішальними в детермінуванні психологічної поведінки індивідуума в дорослому віці. Олександр Мендель пояснює психодіагностичний підхід героям: «Як у дерева все починається з коріння, так у людини успіхи й поразки треба шукати там, де закопано її пуповину. ... Усі наші проблеми сховані в цій безжурній порі нашого життя» [65, с. 99], «...те, що хвилювало вас у дитинстві, насправді продовжує хвилювати й сьогодні. Ваші первісні емоції та відчуття розвиваються саме в такому напрямку. ... Ми будемо пригадувати до того часу, доки в минулому не з'явиться першопричина ваших сьогоднішніх проблем» [65, с. 103].

Автор робить екскурс у дитинство персонажів, змушує їх через сповідь лікарю-психоаналітику окреслити ті життєві ситуації, які позначилися на

формуванні їхнього ставлення до протилежної статі, а також схарактеризувати те уявлення про сімейне життя, яке герої отримали у власних родинах. Лікар з'ясовує, що і Тадей, й Алла виховувалися в патріархальних родинах, у яких було не прийнято відкрито говорити про міжстатеві стосунки, навіть більше – сексуальні інстинкти пригнічувалися. Родинні взаємини в руслі такого виховання виглядали як система обов'язків і заборон. Зокрема, Алла зазначає: «Батьки виховували мене за старосвітськими звичаями у суворій любові. З дитинства я мала все необхідне. Була одягнена, мала іграшки, дитячі книжки. Але розкішним моє дитинство важко назвати. Я мала не більше й не менше за добропорядну українську родину» [65, с. 101]. Батьки переймалися передусім матеріальними потребами доньки і її вихованням як добропорядної дівчини, тому всі інтереси дитини, які йшли в розріз із батьківським поглядом на ситуацію, нівелювалися, пригнічувалися, заборонялися. Алла через конфлікт з учителькою хімії й біології принесла додому табель із трійками, то матір одразу окреслила перед нею жахливе майбутнє неповнолітньої матері-одиначки, яка працюватиме двірничкою, вийде заміж за пияка, народить багато дітей, буде нікому не потрібною. Замість підтримки й розуміння, дитина отримала психологічну травму, про глибину якої свідчить той факт, що жахіття перестали снитися Аллі лише в другому шлюбі після народження доньки.

Через діалог Алли з Менделем автор демонструє читачу, як у героїні зароджувалася свідомість жінки і як батьки своєю життєвою позицією й вихованням прагнули приглушити її здорові інстинкти. Спочатку героїня згадує перші дитячі враження від побаченої в кінотеатрі еротичної сцени: «Я дивилась, як пристрасно цілуються чоловік з жінкою <...> Я відчула, як ворухнулось у мені якесь незрозуміле почуття, схоже на заздрість чи образу. <...> Це почуття було спрямоване на маму і цього чоловіка з жінкою, які так несамовито цілуються. Обурення розросталося, ніби в мені почала розпускатися велика чорна квітка, і її пелюстки затуляли мені горлянку»

[65, с. 99]. Згодом до неї прийшло усвідомлення, що вона жінка: це відбулося теж у дитячі роки після купівлі червоних черевиків у білий горох: «з цих черевиків у мені прокинулась свідомість маленької жінки, я відчула, що моя суть у тому, аби привертати до себе увагу чоловіків» [65, с. 101]. З. Фройд наголошує, що черевики й капці – це певні символи, що позначають жіночі геніталії, тому відповідає логіці те, що усвідомлення героїнею власної жіночої сутності пов'язане саме з черевиками, тобто тісний взаємозв'язок внутрішнього світу героїні й зовнішньої атрибутики.

Алла бачить, як цілуються хлопець із дівчиною і її охоплює заздрість: «я захотіла поміняти своє безтурботне дитинство на життя молодої жінки», «саме тоді вперше відчула, ким я хочу бути – дорослою жінкою» [65, с. 103]. Гендерне самоусвідомлення в Аллі відбулося ще в дитинстві, у неї з'явилося бажання подобатися чоловікам, проте батьки, особливо мама, обрали неправильний підхід до її статевого виховання, вони обмежилися залякуванням і заборонами. Вперше Алла закохалась, а мама своїм грубим ставленням до ситуації фактично розчавила це перше юнацьке захоплення, формуючи так комплекси й страхи, пов'язані із взаєминами з чоловіками. Героїня зазначає, що її настільки залякала тоді мама, що вона боялась піддатись своїм почуттям, саме тому «я душила у собі всі інстинкти, навіть коли вони рвались на волю, розпираючи шкільну сукню, під якою вже налились цілком жіночі форми» [65, с. 103]. У фрагменті є взаємозв'язок між внутрішнім і зовнішнім: пригнічуванням матір'ю інтересом до протилежної статі й статевим дозріванням жіночого тіла.

Ця ситуація не була винятком у тогочасному суспільстві, адже подібне Тадей розказує на сеансі про родинне виховання першої дружини Стефанії: «Її мати, а моя перша теща Марфа Бонцьо, вважала, що дівчинку треба виховувати під суворим наглядом. З дитинства їй не дозволяли довго лежати в ліжку, щоб у голові не з'являлись гріховні думки, і обмежували в солодощах» [65, с. 106]. Матір переймалася, що донька втратить цноту до вінця, а в їхній родині такого ніколи не траплялося. Вона грубо й по-

насилницьки власноруч перевіряє цнотливість доньки після кожного її пізнього повернення додому. Мати апелює не лише до майбутнього доньки, а ще й аргументує честю родини, а водночас, окрім психологічного тиску на дівчину, ще й вдається до фізичних методів. Такий підхід до виховання доньки мав негативно позначитися на її фізичній і психологічній готовності до міжстатевих взаємин, а в перспективі й на подружньому житті загалом.

У повісті «Тіні в маєтку Тарновських», як говорить Тадей, обидві його дружини були втіленням добропорядності: «ідеальні жінки для сім'ї», «не вимогливі, без фанаберії, люблять дім, затишок», він додає, що «про таких жінок мріє кожен чоловік, що хоче створити тихий родинний затишок» [65, с. 109]. Проте помітні суперечності між зовнішньою показовою зразковістю і внутрішнім світовідчуттям жінок. Тадей не бачить якихось спільних тенденцій у двох невдалих шлюбах, не вважає, що причина може бути в ньому. Кризу першого шлюбу він пов'язує із нестабільними 1990-ми роками, коли Стефанія виїхала до Італії, там вийшла заміж і забрала доньку. Ймовірно, причини приховані в родинному вихованні обох його дружин: оскільки батьки намагалися заглушити інстинкти, то жінки були нездатні розібратися у прагненнях і бажаннях, проте відчували незадоволеність ситуацією, що склалася. Водночас Тадей теж не аналізує помилок першого шлюбу, а обирає дружину й будує взаємини з нею за такими ж критеріями.

Олександр Мендель проводить паралельні сеанси з чоловіком, під час яких дізнається, що він має власні дитячі травми, які переростають у фобії дорослого життя: його батьки були вчителями, а він – прикладом для інших дітей, як вихований хлопчик із порядної сім'ї. У його родині сповідувався культ успіху» [65, с. 106], але хлопця завжди «тягнуло до гріховних дівчат» [65, с. 107], подобалися «сміливі і нахабні дівчатка, які могли порушувати закони, встановлені дорослими» [65, с. 106]. Мама розказує, що захоплення дівчатами в юному віці ні до чого не приведе.

Коли психотерапевт просить розказати про інтимні стосунки батьків Тадея, то герой згадує, як дід і баба, які вирізнялися особливою релігійністю,

контролювали поведінку батьків у спальні, наголошували на тому, що статевий акт у подружжя має відбуватися без жодного звуку. Цей факт закарбувався у підсвідомості хлопчика і міг позначитися на його стосунках із жінками й подружньому житті. Психоаналітичні сеанси Менделя допомогли родині усвідомити вплив дитячих травм на формування особистостей Алли і Тадея, місце батьківських родин.

Історія життя Кароліни Гулій (роман «Капелюх Сікорського»), згадана В. Даниленком, стосується дитинства, коли батько героїні працював на Південно-Західній залізниці. Вона була єдиною дитиною в родині, а в одинадцять років батько віддав доньку до київської приватної гімназії. Однак після його смерті мати одружилась з лікарем, який незабаром зґвалтував молоду дівчину. Після гучної сварки з матір'ю Кароліна опинилася на вулиці й життєві обставини змусили її стати повією. Автор надає описаним фактам передусім соціального характеру, а не психологічного, тобто акцентує на життєвому виборі героїні у напрямі задоволення матеріальних потреб, а не в контексті психологічних травм.

З дитячими травмами і їхнім впливом на життя героїнь пов'язані історії про Софійку («Розбуди мене до Парипсів»), яку у підлітковому віці зґвалтували троє сільських хлопців, і Любу Джус («Нічний коханець»), котра у дитинстві стала свідком сексуального насильства над рідною сестрою. Це позначається на її ставленні до чоловіків, які відтоді асоціювалися лише з грубою чоловічою силою й насильством. Як зазначає І. Давиденко, «письменник фокусується на наслідках подій для подальшого життя героїнь» [51, с. 103]: після двох невдалих шлюбів Люба Джус отримує невидимого коханця, що з'являвся вночі; так матеріалізуються підсвідомі бажання самотньої жінки знайти справжнє кохання й відчувати жіноче щастя. Усвідомлюючи демонічну сутність коханця, героїня розуміє необхідність проведення обряду для позбавлення від нього, але боїться власної самотності, тому вирішує залишити все, як є. Це відображає її підсвідомий

страх перед реальними стосунками, що сформувався в результаті дитячої психологічної травми.

В. Даниленко у творах звертається до психоаналітичної концепції К.-Г. Юнга щодо Аніми / Анімуса (від лат. «anima» – душа, «animus» – дух) як проявів жіночого й чоловічого начал у підсвідомості особистості.

За К.-Г. Юнгом, власне несвідоме доповнення чоловік осмислює через жіночий образ (Аніму), а жінка – через чоловічий (Анімуса). Ці образи є своєрідними посередниками між свідомою й несвідомою природою людини. Як зазначав автор концепції, «Аніма – це уособлення жіночого начала в чоловічій психіці, яке відповідає за емоційне й чуттєве життя чоловіка» [178, с. 282]. Анімус – архетип чоловіка в психіці жінки, що виникає поступово, на основі досвіду спілкування з особами протилежної статі й регулює інтелектуальну активність жінки, її кар'єру, а також впливає на її мислення й світовідчуття. Відповідно, Аніма та Анімус позначають архетипні образи, що містяться в етнічній і суспільній свідомості, то їхній зв'язок зі статтю функціонує передусім у соціальній площині, а не в біологічній, а отже, набуває вияву в мистецьких образах, які потребують осмислення в руслі зазначеної концепції.

Провідну роль у формуванні Аніми в особистості чоловіка відіграє його матір: якщо вона негативно чи деструктивно впливає, то Аніма може проявлятися в роздратованості, невпевненості у силах, пригніченості чи надмірній збудженості. У свідомості чоловіка постійно функціонує думка, що він нікчемний, нездатний на якісь досягнення, що в нього все не так, як в інших. В Олександра Брегуса з роману «Маски Діани Стогодюк», мати якого Данута Казимирівна Квятковська, викладачка польської мови в Київському університеті, цілком контролювала його життя з самого дитинства, «знешкоджувала» всіх жінок, які з'являлися в оточенні її сина, починаючи зі шкільних років: «Могла б проявити трохи менше жіночого егоїзму і любити мене трохи менше, бо мені завжди здавалося, що вона може задушити мене у своїх жіночих обіймах» [61, с. 200]. У результаті він став неорганізованою

людиною, не здатною облаштувати свій побут. Герой не створив власної родини, а все життя присвятив дослідженню особистого життя Діани Стогодюк, відслідковуванню динаміки її стосунків з іншими чоловіками. Після смерті матері він навіть не намагається облаштувати своє житло, в якому через десятиліття залишаються її речі та його зламані дитячі іграшки. Мрією всього життя стають стосунки з Діаною, без неї його життя втрачає сенс, стає нудним і нецікавим, він одружується з нею лише тоді, як її обливає кислотою колишня коханка Едуарда Горянського, пробачає зради, виконує забаганки і терпить примхи. Для героя материнський вплив, пов'язаний із проявами Аніми в його підсвідомості, став деструктивним.

Як зазначає К.-Г. Юнг, позитивне ставлення матері до сина, його повне прийняття теж може мати певні деструктивні наслідки для нього: він може стати занадто жіночним або піддаватися надмірному звеличуванню з боку жінок, що теж негативно позначається на його здатності долати життєві перешкоди й негаразди [178, с. 312]. Така особистість загалом (чи герой літературних творів зокрема) стає чутливою, образливою, занадто сентиментальною.

В оповіданні «Увечері після карнавалу» Валентин Скоробагатько стає уособленням різноманітних страхів і комплексів, що є свідчення впливу Аніми на підсвідомість, адже герой «втомився від страху, що його обдурять компаньйони, отруять конкуренти», а ще «у нього з'явиться лисина й пропаде інтерес до жінок» [64, с. 321]. Усі страхи пов'язані з хвилюванням осоромитися перед жінкою, бо це призведе до зниження самооцінки та самоповаги. У душі героя відбувається внутрішній конфлікт, адже його «завжди вабили ексцентричні жінки, хоча він їх боявся» [64, с. 321]. Він відчував, що такі жінки сильніші, тому боявся здатися слабким. З жіночим образом пов'язаний один із основних страхів, що колись його запросить до себе додому молода дівчина, «її мати приготує борщ, наллє горілки, а він вип'є, розчулиться» й одружиться з нею [64, с. 321].

Матір головного героя – звичайна сільська жінка, яка мешкає «у Рідкодубах під Чорним Островом». Він не навідувався до неї понад три роки, лише щороку надсилав різдвяні та великодні вітання. Валентин Скоробагатько соромиться її, тому для Наталії Лотри наймає акторів, які грають роль батьків під час знайомства, а на перспективу планує розіграти виставу, пов'язану із їх загибеллю й похоронами.

Розв'язка твору пов'язана із появою справжньої матері, яка демонструє повну самопожертву, адже заради свого, як вона вважає, смертельно хворого сина продає хату й дістає гроші, що збирала на смерть, а ще гостинці: «плесканочку сиру, яєць, волоських горіхів і яблук, що ростуть коло нашої хати, – виймала з корзини гостинці» [64, с. 338]. Син не усвідомлює вини перед матір'ю, жодна з його коханок теж не виявляє бажання опікуватися нею, тому, віддавши гостинці й гроші, жінка йде на вокзал, щоб там переночувати, а зранку їхати доживати життя до якоїсь знайомої.

Водночас З. Фройд наголошував, що Аніма як прояв жіночності в психіці чоловіка проявляється через його незрозумілі почуття й настрої, пророчі осяяння, сприйнятливість до ірраціонального, здатність кохати, потяг до прекрасного, прагнення контактувати з підсвідомістю. В оповіданні «Різдвяна казка» герої уникають стосунків із жінками: один упродовж тривалого часу закоханий в акторку Тетяну Бестаєву, що грала роль Палагни у фільмі «Тіні забутих предків»: «...мене назавжди обпекла перша побачена мною гола жінка з розкішним тілом і східним розрізом очей» [64, с. 44]. Герой так і не створив сім'ю, адже як тільки знайомився з жінкою ближче, помічав, що вона не схожа на його ідеал, і розчаровувався. Він щодня приходив додому, миється, одягає чисту білизну й сорочку, зав'язує краватку, ставить у вазу жоржини або велику чорну троянду, ніби збирається на побачення, а потім вмикає фільм і переживає такі ж хвилювання, як і вперше. Відповідно він приглушує сексуальний інстинкт, репрезентований лише через сприйняття образу Тетяни Бестаєвої, окремі спокусливі риси її зовнішності: «... низький спокусливий голос, східні очі й важке з усіма

випукlostями тіло» [64, с. 44], «зелених очей, розкішного тіла й припухлих губ» [64, с. 45]. Вплив Тетяни Бестаєвої та уява героя, відповідно до «психоаналітичного» моделювання В. Даниленка, створили жіночий ідеал, який було неможливо втілити в реальному житті, саме тому герой приречений на самотність. Читач сприймає його як чоловіка, розчавленого сильним жіночим началом, він може лише спостерігати за об'єктом обожнювання та берегти у пам'яті образ вічно молодої, спокусливої та загадкової Тетяни. Він набуває хворобливої залежності від мрії та постійних душевних страждань. Герой сприймає жінку передусім через окремі риси зовнішності, які є сексуально привабливими для чоловіка – «припухлі губи», «зелені очі», «спокусливий голос» тощо, він не прагне заглибитися у внутрішній світ жінок із якими знайомиться, а лише акцентує на зовнішній віддаленості від його ідеалу.

Інший герой – Сергій Дрелюш усе життя присвячує ляльці, тому ідеалу жінки, який він не зміг відшукати в реальному житті. Л. Висоцька зазначає, що підсвідомо герої уникають реальних стосунків, захищаючи себе, адже якщо немає жінки, то, відповідно, немає відчуття невпевненості перед нею, хвилювань, боязні бути зрадженим чи не виправдати її очікування [64, с. 45]. Описані образи є прикладом того, як жіночий ідеал, створений уявою героїв-чоловіків, зробив їх слабохарактерними, безвольними, загнав у пастку відчаю та зруйнував усе життя, позбавивши реальних досягнень, здобутків, емоцій, замінивши їх на ілюзію. У руслі психоаналітичної концепції це обумовлено деструктивним впливом Аніми на підсвідомість героїв-чоловіків.

Внутрішній конфлікт присутній і в Тадея Швагуляка («Тіні в маєтку Тарновських»): він одружується з добропорядною жінкою, адже хоче вірну дружину і достойну матір для дітей, проте не відчуває до неї статевого потягу, з дитинства цікавиться гріховними жінками. Для нього вони сповнені тваринного магнетизму й сексуальної енергії, що зовнішньо проявляється через описи їхніх привабливих форм: наприклад, опис героїні, яка їх фотографує на Лемківщині («Скільки чуттєвості в кожному її жесті, ніби

вона запрошувала до ближчого знайомства. Під її легким платтям випинались важкі стегна і груди, а на засмаглому обличчі блукала білозуба посмішка. Незнайомка була гарна у своїй жіночій зрілості, наче стигла груша, що аж чвиркала соком» [65, с. 96]).

Олександр Мендель пояснює Аллі: «Вашому чоловіку потрібна активна, розкомплексована жінка, зіпсована і вульгарна» [65, с. 152]. Саме такою стає танцівниця Ольга Фафлей.

Важливу роль у формуванні життєвої позиції героя відіграла батьківська родина, у якій головним був батько, мати ж була під повним контролем: він купував їй навіть нижню білизну (цікаво, що вона навіть не знала розмір власного бюстгальтера) і знав, скільки грошей у неї в гаманці. Головними в родині були чоловіки (батько й дід), а жінкам відводилася роль матері й домогосподарки. Якось Тадей став свідком статевого акту: він побачив, як матір, піддавшись власним інстинктам, зраджує батька з працівником комунальних служб. Як він зізнається психіатру, це стало важкою психічною травмою. В. Даниленко демонструє переважно деструктивний вплив Аніми на особистість чоловіків, зокрема репрезентуючи його через вплив матері, який призводить до формування в чоловіків нездатності до побудови стосунків, прийняття важливих життєвих рішень, організації власного життя.

В оповіданнях і повістях В. Даниленка продемонстровано і вплив батька на формування жіночої особистості. Наприклад, Ліза («Посмішка Савула»), з одного боку, не любить батька, їй не подобається його тіло, невпевненість та слабкість, а з іншого, вона одружується з чоловіком, схожим на батька: «Владислав, старший за Лізу на дев'ятнадцять років», який в неї «особливого захвату не викликав» [64, с. 86]. Згідно з концепцією психоаналізу жінки з комплексом Електри зазвичай виходять заміж за старших чоловіків, які можуть замінити їм батька. Головна героїня стає байдужою до свого чоловіка: «стала нервовою, у неї зник апетит і будь-який інтерес до своєї зовнішності» [64, с. 86]. Ліза знаходила різні причини,

щоб не мати інтимних стосунків із чоловіком, якого не любила: «липкий піт», «пітніючий ніс», «монотонне нічне посвистування» [64, с. 86]. Вона постійно шукала пояснення відмови для виправдання перед чоловіком.

Антитезою до батька й чоловіка постає скульптура чоловіка: уперше побачивши виліпленого чоловіка, Ліза звернула увагу на його ідеальне тіло, зокрема на «рельєфно вирізьблені м'язи рук, ніг, торсу», які «переходили в сильну шию», а «кучерява борода і в'юнке волосся підкреслювали впевненість чоловіка в розквіті сил» [64, с. 83]. Вона порівнює красиве тіло скульптури з тілом батька, їй цікаво, чи «всі чоловіки тоді були такими ж сильними і впевненими, а чи були такі ж опецькуваті й безпорадні, як тато» [64, с. 84]. Помічаючи недосконалість батькового тіла, Ліза акцентує на красивих чоловіках: запрошує додому «приємного високого шатена» [64, с. 85]. Так вона хоче ніби забути особливості тіла батька, витіснити його з пам'яті через захоплення красивими та молодими чоловічими тілами. Водночас дівчина звертає увагу й на життєву позицію батька, який асоціюється з безпорадністю, адже він є заручником посади, що змушує його дотримуватися певної моделі поведінки, позбавляє свободи вибору.

Натомість батько дистанціює від доньки всіх чоловіків: як реальних, так й ілюзорних. Спочатку він забороняє Лізі ліпити голу чоловічу натуру, забирає кам'яного чоловіка Савула, згодом він позбавляється від усіх доньчиних залицяльників. У кожному обранцеві Лізи батько знаходив негативні риси вдачі чи факти з його родинного життя («ще один кандидат відпав через американську тітку» [64, с. 86]). Він навмисно шукав такі факти, адже не хотів бачити доньку з іншим чоловіком. Ревнощі змушували його весь час відмовляти Лізі у весіллі. Врешті-решт донька знаходить Владислава, схожого на батька. Антитезою до реальних чоловіків у її житті стає скульптура. У результаті Ліза боїться батька, але його любить, вона боїться чоловіка, але з ним живе, героїня боїться скульптуру, але кам'яніє разом із нею, адже відчуває від неї справжню чоловічу силу, якої не вистачало в реальності. Вплив батька на формування її життєвої позиції,

розвиток стосунків із представниками протилежної статі теж виявився деструктивним.

Алла Рачківська («Тіні в маєтку Тарновських») констатує, що значно більше тепла й розуміння вона отримувала від батька: «За все життя я не пам'ятаю, щоб батько підвищив на мене голос. ... Батько мені все прощав. Він знав, що я нічого поганого не зроблю» [65, с. 111]. Водночас її матір зображена деспотичною жінкою з менторським тоном, яка тримала у міцних руках увесь дім: «У неї важкий характер. <...> Всі проблеми вирішувала вдома мати <...> тому складалося враження, ніби всім керує вона» [65, с. 111]. Коли ж Мендель робить припущення, що батько був безхарактерним і безвольним, то Алла заперечує і зазначає, що батько мав найтвердіший характер з-поміж усіх її знайомих. Вона розповідає життєві історії про його поведінку в критичних ситуаціях, наголошує, що саме під впливом батька обрала професію.

Батько пробачав дружині зради, і це розуміла Алла («Її погляд був десь далеко, там, звідки вона прийшла, а жирні губи усміхалися. Вона нагнулася над столом і з пазухи вивалились великі груди, на яких я побачила засоса. Я втупилася в свіжий синець, а батько перехопив мій погляд і теж це помітив, але нічого не сказав» [65, с. 112]). Окрім того, героїня сама стала свідком однієї з таких зрад: «Це була не мати, а зовсім чужа молода жінка. Побачене в конюшні отруїло мені життя» [65, с. 131]. Цей факт, поряд із родинним вихованням загалом, взаєминами з батьками, позначився на ставленні героїні до чоловіків, сімейного життя. Під час сеансу в Менделя Алла розуміє нарешті, чому матір виховувала її саме так: вона відчувала в доньці свій темперамент, тому з раннього віку віднаджувала її від великих пристрастей, адже знала, що вони призводять до великих страждань [65, с. 132]. Прослухавши історію про життя матері, а потім Алли, Олександр Мендель доходить висновку, що Аллі потрібен романтичний чоловік, сильний, пристрасний, здатний на вчинок, такий, про якого все життя мріяла її мати [65, с. 152]. Алла усвідомлює свої бажання, які пригнічувалися й нівелювалися

з дитинства спочатку батьками, а потім героїнею: «Я уявляю, як чоловік мене роздягне, буде захоплено говорити, яка я приваблива, і доторкатися всюди, а потім зробить так добре, що я забуду про свій стерильний від любові будинок, про рахунки в банку і свободу пересування по всьому світу. Та я згодна жити з ним у якомусь Жабчому чи Завітному Бажанні» [65, с. 153]. Отже, йдеться про пригнічувані інстинкти і прагнення, сублімацію їх через ведення домашнього господарства, професійний розвиток, репутаційний аспект.

Якщо розглядати поведінку Алли крізь призму концепції К.-Г. Юнга про Аніму / Анімуса, то велику силу волі жінки демонструють під впливом Анімусу у підсвідомості, що репрезентує чоловіче начало в жіночій підсвідомості. Він набуває як позитивного, так і негативного вираження, зокрема проявляється як невблаганна, жорстока сила, навіть у героїнь із дуже жіночною зовнішністю, які подекуди постають як холодні, неприступні й уперті. Водночас, як зазначав К.-Г. Юнг, «завдяки Анімусу у сутності жінка стає більш цілісною, здатною об'єктивно сприймати свій розвиток, отримуючи шлях до творчого й духовного розвитку» [178, с. 690]. Саме під впливом Анімусу жінки здатні кинути виклик суспільству, якщо воно виступає проти їхнього життєвого вибору. Наприклад, Роксолана («Жовті півники») – «ефектна довгонога білявка з великими волошковими очима» [64, с. 154], походить із заможної сім'ї (батько – професор Київського національного університету, а мати – солістка оперного театру), а отже, має респектабельне майбутнє: «Такі жінки просто так ні з ким не зустрічаються, а конвертуються за вигідним валютним курсом» [64, с. 155]. Насправді ж вона мріє про звичайне життя, у хвилини слабкості зізнається, що «хоче бути такою, як усі, мати звичайних батьків і хлопця, який би водив її за руку і дарував квіти» [64, с. 160]. Вплив Анімусу призводить до порушення гармонії, роздвоєння особистості, у результаті чого героїня втікає з власного весілля та кидає «ідеального чоловіка» із забезпеченої родини заради низькорослого, негарного та кривоногого Стаська з оберемком болотяних півників. Так вона досягає необхідної їй гармонії: «...Я спокійно ставлюся до

свого чоловіка. Його вистачає лише на заробляння грошей та задоволення статевого інстинкту, і це мене влаштовує» [62, с. 172].

Отже, зверненням до психоаналітичної концепції, зокрема до архетипів Аніми / Анімуса і їхньої репрезентації в літературних текстах, митець поступово «розхитує» гендерні межі та свідомо деформує гендерні ролі: жінка-героїня, потрапляючи в складні життєві обставини, під впливом Анімуса у підсвідомості набуває маскулінних ознак, а чоловік, підпорядкований сильним жіночим началом, поступово витісняється з домінантної ролі та набуває фемінних рис.

3.2 Карнавальність як характеристика ситуативних змін зовнішнього вигляду жінок у прозових творах митця

Ситуативні зміни в зовнішньому вигляді героїнь творів В. Даниленка підпорядковані художньо-ідейному задуму митця, а водночас пов'язані з карнавальністю як однією з визначальних ознак постмодерністського мистецтва. «Карнавальні форми, перекладені на літературну мову, стали потужними засобами мистецького осмислення життя, особливою мовою, слова й форми якої володіють силою символічного узагальнення. Чимало істотних аспектів життя, його глибинних пластів можна знайти, осмислити й виразити лише за допомогою цієї мови» [138, с. 41]. Карнавальність передбачає руйнування чи трансформацію будь-яких норм, табу і правил, релятивність і амбівалентність істини, однак у межах постмодернізму вона втрачає свій життєстверджувальний імпульс й оптимізм, позитивну енергетику, набуваючи іронічно-пародіювальних форм.

Т. Гребенюк розглядає карнавальність як «транспонування на мову літератури феномена карнавалу в значенні особливої синкретичної видовищної форми обрядового характеру» [38, с. 20]. В основі карнавалу, на думку С. Радченко, лежить «атмосфера змін, взаємозв'язку життя й смерті, циклічного оновлення, навіть карнавальний сміх є глибоко амбівалентним,

він генетично споріднений зі сміхом ритуальним, усі форми якого пов'язані зі смертю, відродженням та продовженням роду і позначені характером оновлення» [138, с. 43]. Ця думка є суголосною позиції щодо функціонування образу жінки-смерті у творчості В. Даниленка й репрезентації танатологічних мотивів у межах психоаналітичного підходу автора до письменницької діяльності. Саме з прийомом карнавалізації, який використовує митець, пов'язані ситуативні зміни в зовнішності героїнь творів.

Л. Ромас стверджує, що соціально-психологічний роман «Маски Діани Стогодюк» складається з дев'яти історій, починаючи з дитячого віку [139, с. 220]. Розповідь ведеться від імені шести чоловіків, з якими жінка перебувала в інтимних стосунках. Вона дуже точно визначає вразливі місця в психіці і характері чоловіків, прив'язує їх до себе й маніпулює ними, щоб задовольнити власні інтереси, досягти своїх цілей – матеріальних чи психологічних. На кожного з них героїня збирає досьє, складає характеристику, в якій указує можливу вигоду й небезпеки та ризики, які можуть приховувати стосунки. Вона пропонує чоловікам те, про що вони мріють, вони бачать у ній те, що шукають у жінках, чого їм не вистачає в дружинах, коханках, знайомих. Цій ідеї підпорядковані й ситуативні зміни її зовнішності.

Наприклад, під час першої зустрічі Сергій Чекаль побачив «сухорляву брюнетку, яка робила селфі: надувала губки, витягувала довгу шию, випинала маленькі груди, корчила здивовані гримаси, і коли усміхалася, на її обличчі з'являлися пучки зморшок, схожі на тріщини розбитого екрана мобільного телефону. <...> Я зрозумів, що вона моя ровесниця або навіть трохи старша. Я відразу зауважив, яка вона кокетлива, грайлива, артистична, яка нервова, рвучка, непередбачувана...» [61, с. 6–7]. Портрет досить реалістичний, він відображає особливості життя героїні, її характер, вік тощо, проте карнавальність наявна в елементах гри на публіку, позуванні заради цікавого контенту в соціальних мережах, а водночас для посилення враження

на об'єкт інтересу, тобто бажаного чоловіка, за яким Діана почала полювання.

Вивчаючи бажання чоловіка, Діана розуміє, що він прагне зустріти яскраву жінку, що буде непередбачуваною і пристрасною. А згодом сам Сергій Чекаль розповідає їй, що в дитинстві мама читала казку про дівчинку Незабудку, яка приходила й виконувала дитячі мрії. Відповідно, він чекав на неї, хоча батьки йому подарували всі речі, які син хотів (лижі, велосипед, мольберт із фарбами), проте від Незабудки він хотів щось таке, що залишиться з ним назавжди. Герой говорить, що уявляв її худенькою, в зеленому платтячку й блакитному капелюшку [61, с. 43]. Через деякий час Діана з'являється перед ним у спальні «в довгій зеленій сукні до підлоги, в голубому капелюшку й боса» [61, с. 51]. Вона обіцяє йому подарувати те, що він ніколи не забуде, тобто себе, проте, інтригуючи й дразнячи його, замість статевого акту, на який чекає чоловік, вона залишає його на самоті і йде.

Під час наступного побачення Діана Стогодюк роздягається, розповідає, що вона польова русалка, яка живе на дні лісового озера, з якого виходить, одягається і їде в Музей снів. Вона обіцяє йому страждання, адже її найбільша розвага – топити у своїх почуттях необачних чоловіків, які потрапили до її рук. Вона пропонує Сергієві Чекалю фарби і просить намалювати на її тілі квіти, проте не любисток, полин чи м'яту, а латаття і водяні лілії [61, с. 57].

Карнавальність ситуації увиразнюється інтертекстуальними зв'язками з фольклором, адже Діана загадує Сергієві Чекалю три загадки, обіцяючи покарання за нерозгадані завдання. Після цього вона говорить: «Ти єдиний, хто зі мною зробив це. Ти допоміг мені подивитися на себе, як на витвір мистецтва, бо я і є витвір мистецтва для тих, хто на цьому розуміється» [61, с. 57]. Вона знову відмовляється від статевого контакту з чоловіком. Це чітка й продумана стратегія поведінки, мета якої – прив'язати чоловіка, переконати у власній унікальності, змусити постійно думати про себе і подальші стосунки.

Після того, як Леся Рудяк облила Діану Стогодюк кислотою, що спотворила її обличчя, вона теж двічі зустрічається з Сергієм Чекалем, під час першої зустрічі прагнучи відновити стосунки. Виглядає при цьому героїня як «дивно одягнута мусульманка. Вона була в нікабі, з-під якого сторожко дивилися великі карі очі Діани Стогодюк. Її нікаб був не чорний, а бірюзовий з червоними, рожевими і білими квітами, як літнє плаття, без рукавів й з відкритими колінами» [61, с. 249]. Восанне Сергій Чекаль зустрічає Діану Стогодюк разом із Олександром Брегусом, за якого вона вийшла заміж: «Вона була в чорному нікабі, з-під якого виднілися її великі карі очі й неушкоджена кислотою частина обличчя, в довгому чорному приталеному пальті, яке ще більше підкреслювало її худорлявість, і в чоботах вище колін. ... Стогодюк трималася як королева, зверхньо дивилася на мене й на весь світ, який не визнавав її унікальності, і вона за це його зневажала» [61, с. 251]. У повсякденному житті Діани читач не спостерігає суттєвого різноманіття вбрання, зокрема автор постійно акцентує, що героїня одягнена в куртку-пуховик кольору морської хвилі. Ситуативні зміни в її образі підпорядковані певному задуму, ретельно продумані з огляду на інтереси й прагнення Сергія Чекаля.

У сюжетній лінії, що відображає стосунки Діани Стогодюк з Едуардом Горянським, також ситуативні зміни зовнішності героїні. Вперше, відрекомендувавшись представницею профспілок, вона з'являється перед ним «як передсвітанковий сон, у літньому кремівому капелюсі-канотье і кремівій сукні-максі з довгими рукавами з мереживом <...> У її руках з'явилася книжка кольору морської хвилі з напівоголеною жінкою з мечем, за спиною якої помирала вражена нею потвора. На руці Діани була каблучка з діамантами, що виблискували у промінні сонця» [61, с. 229]. Вона прагне постати перед політиком як вишукана жінка-інтелектуалка, щоб вразити його і переконати в її перспективності як молодого політика. Водночас в оформленні книжки помітні алюзії на образ давньоримської богині мисливства Діани, що розшифровує плани героїні щодо Едуарда

Горянського. Політик бере Діану з собою на зустріч із президентом росії владіміром путінім, проте, висвітлюючи цю подію, автор не подає опису зовнішності героїні, чим підтверджує думку, що зовнішність у цьому епізоді не є важливою, адже путін не є об'єктом її жіночого інтересу, тому письменник концентрує увагу на її поведінці і розмовах.

Отже, у романі «Маски Діани Стогодюк» ситуативні зміни зовнішності головної героїні сприяють реалізації мистецького задуму автора в контексті постмодерністської поетики (героїня вибудовує стратегію поведінки і підлаштовується під ситуацію й чоловіка-жертву), вони здебільшого набувають гротескного характеру. Це логічно узгоджується із назвою роману, адже під лексемою «маска» можемо розглядати поняття «образ» у єдності зовнішнього вигляду, поведінки, реплік, особливостей внутрішнього світу.

У контексті карнавальності у взаємозв'язку з ситуативними змінами зовнішності жіночих персонажів представлено костюмовану вечірку, яку організовує Діана Стогодюк під час стосунків із Артемом Бобошком. Жінка вдягає довгу вечірню сукню, а його змушує вбратися у фрак із метеликом. Дивні персонажі дійства, придумані Діаною, підтверджують висловлену думку про карнавальність у жіночому портретуванні: «А це, – показала на женщин в масках летучих мишей, – Нічниці, що нівечать пташині гнізда, випивають яйця, душать пташенят і не дають дітям спати. Щоб врятувати дітей від Нічних, у вікнах виставляли колись ляльки. А це – Баба, – показала на упітанную мадам в маске, – богиня родючості, здоров'я і вагітних жінок. А ось – доволно запихтела Діана, – Біла королева. Я її спеціально замовила для тебе. На Донбасі вірили, що Біла королева живе під землею, спокушує шахтарів і доводить до божевілля» [61, с. 156]. Описане дійство створює враження абсурдності чи гротескності зображуваних подій, оскільки воно вирізняється еkleктичним і фантазмагоричним характером, цей ефект посилюється шляхом уведення до тексту літературного твору розповіді від першої особи – Артема Бобошка, який спілкується суржиком, адже погано

володіє українською мовою. Діана шляхом організації костюмованої вечірки, прагне продемонструвати перед чоловіком унікальність, а ще ерудованість, адже знає, що в нього є комплекси щодо браку освіченості й інтелігентності. Акценти зміщуються із зовнішності й особистості головної героїні на натовп як традиційного учасника карнавальних дійств, у якому яскраво репрезентовані окремі постаті, зокрема й жіночої статі.

Ситуативні зміни жіночої зовнішності в контексті карнавалізації є і в оповіданні «Дегустація в будинку з химерами», де оголення Юлії Поцілуйко передбачено сценарієм дійства: «Знову залунав барабан, який вже не навіював страх, а бив радісно. Під його удари у туфлях на високих шпильках вийшла гола Юлія Поцілуйко, з одягу в якої було тільки розпущене волосся» [64, с. 360]. Це викликає в присутніх «сміх і легке пожвавлення». Костянтин Джулай під враженням від оголеної героїні зазначає: «Після Юлі з її формами і ногами від грудей можна й помирати» [64, с. 362].

У романі «Маски Діани Стогодюк» в одному зі снів Сергія Чекаля Діана постає реінкарнованою Ліліт, що була першою дружиною Адама, яка відмовилася коритись йому і стала дружиною Сатани. Героєві наснилася сцена зустрічі головної героїні з Сатаною, коли за Діаною йдуть персонажі української демонології, коли ватага зупиняється, до неї «підійшов дебелий чоловік, обліплений зеленими гнойовими мухами. Вони були на ньому всюди: на голові, тулубі, руках і ногах. ... чоловік зовсім голий, а мухи в нього замість одягу» [61, с. 246]. Цей чоловік одягнув Діані на голову діамантову корону, став перед нею на коліно, а вона «велично взяла його під руку. – Слава цариці! – заверещала й залементувала юрба» [61, с. 247]. З одного боку, це є нібито підказкою для розуміння справжньої сутності Діани, тобто що вона є образом жінки-смерті, а з іншого боку, встановлює інтертекстуальні зв'язки як із творчістю В. Даниленка, так і з іншими творами української і зарубіжної літератури.

В епізоді роману «Кохання в стилі бароко» описано вечірку в салоні Уляни Мушинської, яку відвідує Баал-Зебуб. Щоправда увага тут

зосереджена на образі демона, який спочатку з'являється в образі великої білої мухи, а потім в одязі часів гетьмана Івана Мазепи [59, с. 171]. Про жінок говориться лаконічно, репліками: «жінки у вечірніх сукнях», «жінки з обкладинок глянцевого журналу», «дорогі повії», «пишногруда дівка з Русанівки», «п'яна грудаста дівка з Русанівки» [59, с. 171]. Автор створює загальне уявлення про містян, зокрема жіноцтво, показує його моральне виродження: Баал-Зебуб брав розписки від чоловіків, які прагнули влади і грошей, а також від жінок, які хотіли для себе вічної краси, «від журналістів, які хотіли високих гонорарів за своє продажне мистецтво» [59, с. 174]. Відповідно, демона супроводжує карнавалізація дійсності, а також балаганна атмосфера, відбувається розігрування повсякденної «людської комедії».

Еклектика в карнавальному дійстві із залученням жіночих персонажів наявна і в романі «Клуб "Старий Пегас"»: перед початком нового навчального року в університетах МУК і ВУК Юлій Солодчук спостерігає за спеціально організованим дійством: «Під сценою походжала дівчина в образі пави з розпущеним хвостом. У юрмиську викладачів і студентів крутилися костюмовані Мамай із кобзою, гетьман Мазепа із Мотрею Кочубей, Нестор Махно з Маузером, Проня Прокопівна з Голохвастовим, пірати, студенти в масках білки, вовка, лисиці, зайця, жебраки, повії, опришки, ватага запорізьких козаків і бандитів з великої дороги. Троє дівчат натягнули на себе великі білі костюми вареників із прорізами для голови і рук і стояли серед подвір'я, коли на сцену впливла ведуча з високою зачіскою, схожою на кактуса цереус перуканський» [58, с. 5]. Ця гротескна і фантасмагорична сцена свідчить про постмодерністський характер твору, адже виникають алюзії на роман Ю. Андруховича «Рекреації», де в описі Свята Воскресаючого Духу в Чортополі подано широкий перелік учасників (різних професій, родів занять, національностей, герої з літературних творів, хвороби тощо).

В описі карнавалу вбачаємо пародію на Київський національний університет культури і мистецтв і його ректора Михайла Поплавського, адже

в романі повідомляється, що ректором МУК і ВУК є професор, відомий співак Михайло Тодосьович Плювако, який виконує примітивну пісню «Курочка ко-ко-ко!» у супроводі напівоголених дівчат [58, с. 6]. Далі йдеться про вечір поетичного квінтету «Львівські кобіти» в клубі «Старий Пегас», коли п'ятеро львівських пані «із сумками й дорожніми валізами на коліщатах увірвалися до кабінету Юлія Солодчука й повідомили, що вони будуть готуватися до взяття Києва» [58, с. 59]. Метафоричність вислову «взяття Києва» посилює гротескність описаних подій, адже про жінок йдеться як про «молодих, капризних і екзальтованих панянок» [58, с. 59], які «почали перевдягатися й розвішувати по всьому кабінету свої вечірні сукні», а при цьому просять Юлія допомогти розстібнути ліфчика чи помасажувати спину, у його присутності перевдягаються, знімають нижню білизну.

Комічність і карнавальний характер ситуації увиразнюється діалогами між ними: «Не думайте, що наша Марися вар'ятка чи ненза якась. Вона вважає, що без майток ліпше відчуває космос, і її душа в цей час зависає над землею» [58, с. 61]. Для увиразнення атмосферності описаної ситуації у творі наведено поезію «Лист із Кульпаркова», яку читає пані Яся. Її назва гармоніює з абсурдністю змісту: «У снігах замерзали риби, тріпотіли крильцями й мекали у небі кози» [58, с. 63]. А на пластиковій скриньці, у яку присутні мали кидати гроші, було написано: «Киньте філки на файні мешти, модні сподні та елеганську камізельку» [58, с. 64]. Фантасмагоричність і гротескність ситуації, коли кабінет директора клубу письменників перетворився на роздягальню, посилюється діалектизмами, що відображають особливості жіночого гардеробу, як-от «мешти», «майтки», «станик» тощо.

Ганна Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»), яка втілює образ смерті, також вдається до ситуативних змін зовнішності, що репрезентовано через сприйняття Юлія Солодчука. Її поява перед героєм у капелюшку, в якому тріпотів метелик «павичеве око» [58, с. 7], з одного боку, свідчить про її жорстокість і байдужість до долі живих істот, а з іншого – сприяє

встановленню асоціативного ряду, пов'язаного з образом «нічного метелика», тобто жінки-повії, жінки легковажної, не налаштованої на серйозні стосунки. Це можна розглядати і як цілеспрямований намір героїні справити враження на присутніх, виділитись із натовпу.

Коли Юлій Солодчук приїжджає провідати хвору Ганну Жебрій у Ворзелі, то вона «вибігла в легкій куртці, у жовтому спортивному костюмі, схожа на курчатко» [58, с. 43]. Ймовірно, такий образ жінка підбрала, щоб викликати в чоловіка ніжність і прагнення піклуватися про неї. Відповідно вона вдягається по-домашньому, до цього він бачив її переважно в офіційних ситуаціях, як-от на кафедрі у ВУК: «Жебрій була в легкому комбінезоні з галіфе, що робило її трохи круглішою і приховувало кістляву фігуру» [58, с. 19].

Під час зустрічі в аеропорту Ганна Жебрій постає перед героєм «у голубих джинсах і жакеті, з фіолетовою дорожньою сумкою на коліщатах, довгошия, засмагла, з білозубою посмішкою» [58, с. 193]. Такий типовий для подорожей образ водночас демонструє привабливість та успішність героїні.

У романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» ситуативні зміни представлені в кількох аспектах: у контексті образів жінки-смерті. Епізодичні персонажі Юліана (остання коханка архітектора Владислава Городецького), Наталі (коханка художника Олександра Мурашка), а також головна героїня твору Юлія Маринчук (коханка архітектора Колядевича) – це все маски, які обирає для себе сама Смерть. Перевтілюючись у вродливих жінок, набуваючи різної зовнішності в різні історичні епохи, вона закохує в себе, а згодом забирає талановитих чоловіків. Наприклад, перед Олександром Мурашком вона з'являється такою: «Від розпеченого повітря мерехтіли вуличні марева, в одному з яких він побачив Наталі. Вона випливла з тремтливого повітря у білому крилатому капелюсі й легкому платті, така, якою він її колись малював на паризькій мансарді» [59, с. 179]. Цей опис формує певний асоціативний зв'язок з образом Кароліни Гулій («Капелюх Сікорського»), чимало описів якої пов'язані з

крислатим капелюшком і сукнями. На відміну від інших жіночих образів, ситуативні зміни в зовнішності жінки пов'язані зі зміною її статусу й соціальним становищем, а не з обраною стратегією поведінки: описи її вбрання свідчать, що із повії вона перетворюється на респектабельну даму. Наприклад, під час випробування аеросаней на київському іподромі вона була «в шапці й шубі з чорно-бурої лисиці» [57, с. 72], що підкреслює високі статки її чоловіка. Незабаром Ігор Сікорський зустрічає Кароліну із чоловіком на Євбазі, її портрет містить опис зимового одягу жінки: «На Кароліні була песцева шапка й пальто з песцевим коміром» [57, с. 85]. Отже, йдеться не про використання прийому карнавалізації, а про прагнення автора зафіксувати еволюцію образу і відтворити атмосферу описаної в романі суспільно-історичної доби, тобто початку ХХ ст.

У контексті взаємозв'язку з епохою подано костюмовану виставу в повісті «Гіні в маєтку Тарновських»: Алла Рачківська в маєтку Тарновських вбирається в костюм, адже має відповідати характеру організованої вистави, тобто атмосфері ХІХ ст. Метою карнавального дійства, влаштованого психіатром Олександром Менделем, є активізація статевого життя подружжя Швагуляків. Літературознавці, пов'язуючи карнавальність із фольклорними обрядовими дійствами, наголошують, що від карнавалу прийом карнавалізації успадкував відсутність розподілу учасників на виконавців і глядачів; зняття дистанції в міжособистісному спілкуванні, що призводить до фамільярності в контактах між людьми; ексцентричність; карнавальні мезальянси; профанацію. Саме ці ознаки карнавальності наявні у творі, що підтверджує свідоме звернення В. Даниленка до карнавалізації дійсності як до прийому постмодерного мистецтва.

Для посилення атмосферності ситуації й реалізації ідейного змісту у творах В. Даниленко подає описи оголених героїнь. Наприклад, після першої спільної ночі з Діаною Стогодюк Едуард Горянський бачить, як вона «гола сиділа на підлозі й медитувала, склавши пальці в мудри. Її очі були заплющені, а губи ворушилися в якійсь молитві» [61, с. 233]. Так вона прагне

справити враження як розкута жінка, без комплексів, що сприймає тіло й цікавиться східними практиками. Під час побачення з Олександром Брекусом у нього вдома Діана Стогодюк просить чоловіка подарувати їй намисто й сережки з великих білих перлів, які належали його покійній матері. Після цього Діана «зняла з себе одяг, кинувши на диван. Зняла ліфчик і трусики. Одягнула білий літній материн капелюх. І в перловому намисті й сережках уважно розглядала себе в дзеркало» [61, с. 207].

Літературознавець В. Сердюк доводить, що «Діана Стогодюк має нарцисичний розлад особистості. Для людей з таким діагнозом характерні уявлення про себе як про грандіозну особистість, потреба в постійному самоствердженні, у компліментах та оплесках на свою адресу. Такі люди вкрай егоїстичні, жорстокі і здатні до відвертих маніпуляцій» [143]. Такої думки дотримується і Л. Ромас, зазначаючи, що «письменник від метафоричної Жінки-Смерті та класичної стервозної жінки переходить до зображення жінки з нарцисичним розладом особистості» [139, с. 17]. Діана Стогодюк не соромиться свого тіла, не прагне приховати його недоліки, вона спокійно вступає у статеві контакти з різними чоловіками, розглядаючи оголення і власне секс як засіб привабити бажаного чоловіка.

Оголення героїнь наявне в інших творах В. Даниленка, наприклад, у романі «Кохання в стилі бароко» є еротична сцена за участю Валерія Колядевича і Юлії Маринчук: «Підняла руками груди вона. – Подобаються тобі ці стиглі дині? – Ти хочеш, щоб я їх зараз спробував на смак?» [59, с. 91], а в романі «Клуб "Старий Пегас"» Божена Івко, запросивши Юлію Солодчука до себе в гості, з'являється перед ним «зовсім гола, і її важкі груди виклично настовбурчилися на нього» [58, с. 212]. А Ганна Жебрій демонструє Юлію Солодчуку оголене тіло під час відеозв'язку по скайпу: «Коли заговорив з Ганною, побачив скромну кімнату, диван із подушками і її засмаглу і зовсім голу» [58, с. 191], а перед тим вона приходить до нього в університетську аудиторію, де чоловік приймав перескладання в студентів: «Вона зачинила аудиторію, мовчки роздягнулась і постала перед ним зовсім

гола, але чоботи не зняла» [58, с. 160], після цього вона ще дістає баночку меду й просить Юлія намастити її ним. Такі фрагменти формують уявлення про Ганну Жебрій як про жінку розкату, без комплексів, яка має чимало фантазій і здатна їх реалізувати. В. Даниленко в описі оголених героїнь акцентує на тих частинах тіла, що є потенційно привабливими для чоловіків. Водночас такі ситуативні зміни зовнішнього вигляду героїні можна розглядати в контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, теоретиком якого є Ф. Штейнбук: аналізуючи особливості репрезентації тілесного буття людини в літературних творах різних мистецьких систем, він наголошує, що в мистецтві постмодернізму помітне домінування фізіологічного начала, що утверджується на протигагу свідомому началу, адже через неактуальність певних соціальних систем постає необхідність обмежитися лише асоціальними або «позасоціальними потребами щодо кореляції тілесного буття між людськими істотами» [175].

У романі «Клітка для вивільги» вміщено описи жінок-учасниць пісенного конкурсу імені Бориса Лятошинського, у якому бере участь Аліна Іванюк. Оскільки ці описи подано через сприйняття підлітка Владика, сина головної героїні, то подекуди вони позначені певною іронічністю. Наприклад, опис Дзвенислави Бундзи: «На сцену в білому капелюшку впливла пані з великим бюстом у довгому білопінному платті. Її голос вибухнув і почав розливатись, затоплюючи оркестр, глядачів, журналістів, журі. Це був яскравий початок і ефектна співачка з високим щільним голосом. Вона співала емоційно, легко, без надриву...» [56, с. 195]. Про Інну Трей розповідач висловлюється: «У неї був трагічний голос, і співала вона, ніби прощалася зі світом. Її чорна сукня з блискітками робили її схожою на скіфську плакальницю. Якщо успіх у мистецтві залежить не тільки від майстерності, а й від особистого шарму та особливої енергії, яку передає співак, то Інна Трей такою енергією, безперечно, володіла» [56, с. 195]. «Інна Трей була незворушна і заглиблена у свої похмурі відчуття. У траурній сукні вона виконувала арії, які співала в другому турі. Драматизм

її виконавської манери органічно поєднувався з її образом. За два тури і фінальний концерт вона не заспівала жодної веселої пісні» [56, с. 207]. Він подає також і опис Наталі Зух, яка була головною конкуренткою Аліни Іванюк і відіграла фатальну роль у її долі. Надалі характеристики найяскравіших учасниць конкурсу сповнені реалістичного бачення, наприклад, Дзвенислава Бундза «випромінювала впевненість у собі й задоволення тим, що на неї дивляться сотні глядачів. Бундза виступала в кремовій сукні, схожій на весільний торт, і щасливо посміхалася, коли їй вручали диплом і квіти» [56, с. 206].

Розповідач зосереджує увагу на вбранні, особливостях голосу й виконавської майстерності, темпераменті і настрої учасниць конкурсу: «В клубах диму в синьо-червоних розливах світла у глибині сцени з'явилася мати. Вона виплила в сріблястій сукні, схожа на велику океанічну рибу, завмерла перед мікрофоном, і коли заквилили скрипки, вловила їхні урочисті голоси і заспівала піднесено й ніжно, ніби дарувала цю кантату не Господу, а чоловіку, що слухав її в залі. Її голос, відірвавшись від небесного хоралу, проник під склепіння філармонії, розрісся під люстрами, перетворюючись у велику чарівну квітку, і зал відчув – ось вона, королева конкурсу» [56, с. 207]. У романі «Клітка для вивільги» ситуативні зміни в зовнішності героїнь підпорядковані мистецькому задуму – зображення трагічної долі талановитої особистості в умовах радянської тоталітарної системи, тому вони відображають окремі аспекти її життя, пов'язані з культурологічним контекстом.

Для творів В. Даниленка притаманна й характеристика героїнь, присутніх на похованні. Так, портрет Аліни Іванюк пов'язаний із поховальним обрядодійством, хоча й уявним: «У день похоронів вона лежала в труні, святкова і врочиста <...> Все йшло за її поховальним сценарієм, який вона переписувала все життя», «Пронизливий холодний вітер дув в обличчя і задував на труні шлярку <...> Її обличчя нагадувало охолону на морозі пластмасову ляльку» [56, с. 272]. Згадка про поховальний сценарій, який

героїня переписувала все життя, наказуючи не запрошувати на її похорони тих, хто чимось образив, надає іронічного характеру, що підтверджує думку про карнавальність як одну з ознак жіночого портретування у творах В. Даниленка, адже похорон розглядається як обрядове, карнавальне дійство, що відбувається за встановленим сценарієм, передбачає дотримання певних правил.

Митець і в інших творах зображує покійниць, наприклад, в оповіданні «Хлопчик на курячих ніжках» – це опис померлої баби: «Бабу поклали на лаву й підв'язали хусткою підборіддя. Вона лежала зі схрещеними на грудях пальцями, ніби про щось зосереджено думала із заплющеними очима» [64, с. 230]. Т. Гребенюк зазначає, що всі образи карнавалу амбівалентні, адже вони поєднують у собі протилежності: життя й смерть, юність і старість, верх і низ, обличчя й зад, мудрість і дурість» [38, с. 42]. Цього принципу дотримується і В. Даниленко в жіночому портретуванні.

Отже, ситуативні зміни в жіночому портретуванні у творах В. Даниленка зумовлені карнавальністю. Жінки в межах різноманітних карнавальних дійств, вистав чи заходів змушені вдаватися до змін традиційного образу. Подекуди ситуативні зміни зовнішності зумовлені життєвою стратегією в певний момент часу чи обраною моделлю поведінки задля досягнення поставленої мети.

3.3 Портрет як засіб характеротворення у прозі В. Даниленка

Портрет – це опис зовнішності героїв, засіб характеротворення, типізації й індивідуалізації персонажа. Тому й постає необхідність розглянути поняття «характер», яке науковці тлумачать як внутрішній образ індивіда, що детермінований його оточенням, володіє комплексом відносно стійких психічних властивостей, що «визначають модель поведінки, зумовлену авторською морально-естетичною концепцією існування особистості» [40, с. 554]. Процес, який називається характеристикою,

відбувається під час літературознавчого аналізу, коли виявляють типові ознаки героя. Пряму характеристику спостерігаємо тоді, «як риси літературного героя підтверджені ним самим, іншими героями чи наратором». Непряма характеристика репрезентована «через дії, реакції, переживання, думки персонажа, що постає в комплексному зображенні притаманних йому головних сталих та змінних рис» [40, с. 555].

В. Даниленко звертається до портрета як засобу характеротворення в контексті типізації образів-персонажів. Митець змальовує колективний портрет жінок певного віку, професії, соціального стану, який завдяки узагальненню стає засобом характеротворення, адже відображає світогляд і модель поведінки групи жінок. Зокрема, Аліна Іванюк («Клітка для вивільги») так характеризує дружин офіцерів-льотчиків: «Вони люблять плітки й розмови про кар'єру чоловіків. Їхнє життя проходить біля аеродромів, і літаки стають частиною їхнього життя. Вони знають усі моделі літаків, як вони літають, і коли їхнім чоловікам причеплять на погони наступну зірочку. Жінка льотчика говорить так: "Ми капітани, але незабаром станемо майорами"» [56, с. 187]. Письменник створює узагальнений образ жінок – дружин офіцерів, які живуть у певному, ізольованому від інших середовищі, у них спільні інтереси і проблеми, пов'язані зі службою чоловіків. Вони втрачають індивідуальність, адже все життя детерміноване професією і статусом чоловіка.

Портрет стає центральним засобом характеротворення, наприклад, у сатиричному романі «Газелі бідного Ремзі». У ньому йдеться про часи президентства Леоніда Кучми від імені тридцять третього кримського хана Хаджи Селіма Герая I, якого оживляють лише для того, щоб він допоміг Сарихану («рудому ханові») втриматись при владі. Цей твір скомпонований із газелей – любовних листів хана (під псевдонімом Ремзі) до сорока жінок свого гарему. Кожна з цих газелей має свою назву, звернена лише до однієї з жінок і розповідає історію з життя східного правителя в Україні. Оповідач прагне увиразнити образ кожної із жінок-адресаток шляхом акцентування на

художній деталі, пов'язаній із зовнішністю, проте водночас він використовує усталені вирази, стилізовані під східну культуру, які відображають манеру спілкування ханів зі своїми дружинами й наложницями: «мигдалеві очі» [55, с. 54], «уста – солодкий мед, а тіло – розігрітий на сонці віск» [55, с. 60], «твое обличчя – ніжний цвіт граната» [55, с. 66], «великі вологі очі й повні губи» [55, с. 95], «настовбурчені груди й круті стегна» [55, с. 111]. Характеристика зовнішнього вигляду є типізованою у моделюванні образів мешканок гарему: вони мали бути привабливими для чоловіка, доглянутими, уміти догоджати йому тощо. Кожній із дружин і наложниць Ремзі пише так, наче вона в нього єдина, акцентуючи на перевагах зовнішності й манери поведінки, що посилює іронічність роману.

Портрети жінок із надприродними здібностями (відьом, ворожок, знахарок) у В. Даниленка теж типізовані. Він звертає увагу на темне чи сиве волосся, глибокі чорні очі, довгі пальці. Письменник відображує народні уявлення про зовнішність жінок із надприродними здібностями. Наприклад, в оповіданні «Людина громів», прагнучи розібратися у житті, Олесь йде до ворожки: «Сива жінка років п'ятдесяти провела в невелику кімнату, всадила за столом, заставленим іконами й церковними книжками» [64, с. 178]. Автор уникає детального опису героїнь, обмежуючись деталями. Так, Валерій Колядевич, шукаючи найсильнішого екзорциста, звертається до київської ворожки Ядвіги Хотій, яка «мала гладко зачесане темне волосся, зібране в тугий вузол, і чутливі пальці. Її великі чорні очі обмацували Колядевича, проникаючи в найменші закапелки, в яких були сховані його страх і відчай» [59, с. 82]. Відповідно художні деталі вказують на зв'язок героїні з містикою і надприродними силами: темне волосся, чорні очі тощо. В оповіданні «Грози над Туровцем» є образ баби Марини, що має надприродні здібності, герой оповідання – її онук – неодноразово акцентує, що вона мала чорне волосся, «пронизливі чорні очі, і її погляду не витримував ніхто» [56, с. 88]. Прозаїк моделює образи жінок із надприродними здібностями на основі широких узагальнень, їх типізує.

Типізація жіночого портретування притаманна характеристикам жінок як представниць певної професії: «За столом у мантиї сиділа суддя невизначеного віку. Вона була втомлена й байдужа» [61, с. 248]. Опис є свідченням знеособлення жіночого персонажа, адже автор подає лише загальні риси, пов'язані зі світовідчуттям і зовнішнім виглядом жінки. У романі «Клуб "Старий Пегас"» за схожим принципом письменник описує прибиральниць ВУК і МУК: «В університеті було багато прибиральниць. Вони стояли в синіх уніформах, підпираючи дебелими тілами дзеркала. І коли хтось заходив у туалет, відразу кидалися туди й починали протирати поролоновими швабрами підлогу. За Юликом теж кинулася жінка невизначеного віку й почала ковзати шваброю біля пісуарів» [58, с. 19]. Портрет окреслює загальні характеристики жінок-прибиральниць («невизначеного віку», з «дебелими тілами», у «синіх уніформах»), що поєднує їх ставлення до професійних обов'язків із відчуттями Юлії від присутності працівниць у вбиральні. Портрет жінок іронічний, адже їх знеособлення виражене у відсутності тактовності, здатності розуміти ситуацію, поваги до особистого простору людини і права на приватність.

У романі «Маски Діани Стогодюк» Сергій Чекаль подає характеристику манекенниць із модного показу: «Довгоногі дівчата із незворушними обличчями з'явилися раптово, як згряя хижих риб, у білих прозорих платтях, масках із блискітками-гірляндами та класичними зачісками з проділами посередині голови...» [61, с. 5], проте надалі він їх індивідуалізує: «Серед високих сухорлявих моделей зі скам'янілими обличчями, схожих на інопланетянок, є й цілком земні жінки з пишними стегнами, великими грудьми» [61, с. 7]. Ця індивідуалізація репрезентована не через риси ціннісно-емоційної сфери чи риси характеру, а через окремі риси зовнішності, що теж є ознакою знеособлення й типізації: для манекенниць важливими є не внутрішні особистісні риси, а зовнішні параметри.

Відповідно до індуктивного методу в жіночому портретуванні також В. Даниленко пропонує стереотипні характеристики героїнь щодо певної професії чи роду занять. Наприклад, стереотипним є опис матері Аліси Цицалюк («Сонечко моє, чорне й волохате»). Її описано в повісті як «жінку з торсом боксера у важкій вазі, з могутніми стегнами і тонкою талією. Вона вижимала штангу вагою в двісті кілограм і могла задушити в обіймах такого чоловіка <...> Коли Вікторія Мацула йшла з Цицалюком, услід їй озирались чоловіки, а деякі захоплено вигукували, присвистували, прицмокували <...> Правда, коли вона озивалась, захоплення чоловіків трохи вщухало, бо говорила Вікторія Мацула басом» [65, с. 50]. Стереотипна зовнішність героїні доповнена розповіддю про побічні ефекти від спортивної кар'єри жінки: «Від перетренувань і частого вживання допінгів Мацула мала мінливий характер. Останні роки у неї була хронічна втома, а вибухи агресії чергувалися з байдужістю й апатією. Вона не пропускала жодної епідемії грипу, і п'ять років тому померла» [65, с. 52]. Образ Вікторії Мацули є виразним, його можна сприймати як узагальнений образ жінок-спортсменок із силових видів спорту.

У романі «Кохання в стилі бароко» за таким принципом створено образ вдови купця першої гільдії Фіри Самуїлівни Баран-Цві, яка організувала кастинг на роль нареченої для свого сина Іцика з-поміж єврейської громади міста, а врешті змушена була залишити країну, зіпсувавши репутацію, але знайшовши для себе нареченого. Її син Іцик не одружився, натомість зробив скульптуру своєї матері як талісман. Автор майстерно змальовує поведінку жінки, що свідчить про наявність типового образу «єврейської мами», яка опікується сином навіть у зрілому віці.

Артем Бобошко («Маски Діани Стогодюк») також пропонує колективний портрет жінок-уроджениць донецького регіону: «Дивлячись на своїх землячок із Донбаса, в їхніх глазах я всіглад бачив хмурий силует шахти імені Засядька, що неможливо було заховати ні под дорогими шубами, ні под бриліантами» [61, с. 144]. На протипагу їм постає Діана Стогодюк: «Когда

я вперше побачив Діану Стогодюк у супермаркеті "Ашан" і заглянув у її глаза, то не побачив там ні тіні Аліка Грека, ні партбюро, ні бронзового Кобзона, а тільки кокетство і простий женській інтерес» [61, с. 145]. Згодом він ще більше усвідомлює відмінність Діани від попередніх жінок: «Ето была первая женщина в моей кровати, шо даже в постеле бухтела на українськом языке. Я уснул возле нейо, чувствуя, что сплю з женщиной другой породы» [61, с. 149]. У прозових творах В. Даниленка мовлення героїні є своєрідним маркером приналежності до певного соціального стану, ознакою інтелігентності. Діана пропонує героєві навчити його української мови, а водночас відвідує з ним заходи, влаштовує святкування ювілею стосунків, щоб підкреслити вишуканість і неповторність.

Висловлене припущення щодо мовлення героїні як певного маркера її вишуканості й пристойності відтворено також в описах жіночих персонажів із повісті «Тіні в маєтку Тарновських». Оскільки Тадей був із порядної галицької родини, то для нього російська мова була певним маркером зіпсованості й розпутності дівчини. Наприклад, прозаїк подає такий опис дівчини з військового гарнізону, яку Юрко Комашня водить у підвал на побачення: «Дівка була руда, кирпата, в коротенькій спідниці, з сигаретою в зубах. Коли я йшов зі школи, то вони з Юрком, розмовляючи російською мовою, спускалися в підвал» [65, с. 121]. Отже, ознаками гріховності дівчини поряд із російською мовою стали цигарка й коротка спідниця. У творі відображено зовнішність ще однієї дівчини-підлітка: «Дівчина приблизно мого віку чи на рік молодша їла морозиво, пирхала, відверталась і позирала на сміття, воронячий послід й скошену гнилу траву на берегах річки. У неї було русяве волосся, великі сірі очі й кирпатий носик із ледь помітним ластовинням. Вона доїла морозиво, вдоволено кинула обгортку в річку й зустрілася з моїм поглядом. Зашарілась і з викликом глянула мені просто в очі. І в тому виклику я побачив стільки зіпсованості й гріховності, що вражено побрів за нею, доки її не гукнула білява дівчинка. Вони почали розмовляти російською і пішли до військового гарнізону» [65, с. 106].

Отже, описи відтворюють стереотипність мислення й сприйняття жінок Тадеєм Швагуляком, а жіночий портрет позбавляється об'єктивності й подається через сприйняття одного з героїв-чоловіків, різного віку, соціального статусу й роду занять.

Наприклад, у повісті «Сонечко моє, чорне і волохате» опис Ії Браїлко поданий через світогляд оповідача – підлітка Славка, сина головних героїв: «Вона була нафарбована і виглядала старшою, тому я здивувався, що бачу її вперше <...> зміряла мене з голови до ніг, видула з жувальної гумки великого пухиря, урочисто луснула, вийняла з рота жуйку, приліпила до колонки <...> Була в кофтинці з блискітками, темній спідниці, вся в пірсингу й дешевій біжутерії <...> У її короткій стрижці кожна косинка стирчала окремо, ніби невдоволена сусідством з іншим волоссям, а сама Ія була невдоволена собою і рештою світу» [65, с. 47]. Окрім зовнішності, типової для дівчат-підлітків, що виявляє бажання виділитися із широкого загалу, здаватися стильною і сучасною, оповідач вдається і до опису поведінки героїні: «Сленг Ії Браїлко мені здається таким же природним, як її пірсинг і біжутерія» [65, с. 57]. У подальшій характеристиці Славко наголошує, що дівчина «зірок із неба не хапала і не була схожою на відмінниць із мого класу Ірену Полулях чи Оксану Джигуль, але Ія трималася незалежно і завжди говорила те, що думала» [65, с. 57]. У цитованому фрагменті наявна антитеза між дівчатами-відмінницями й Ією Браїлко, фразеологізм «зірок із неба не хапала» свідчить, що навчальні досягнення не були для неї пріоритетом, вона більше цікавиться модою, прагне спробувати всіх принад дорослого життя. Водночас героїня демонструє такі риси характеру як самостійність, незалежність, відкритість і чесність. Усі ці риси й обумовлюють її привабливість для Славка.

На запитання Славка, чим вона хоче займатись у майбутньому, Ія відповідає, що рекламуватиме жіночу білизну на обкладинках чоловічих журналів. Вона не має амбітних кар'єрних планів, хоче бути привабливою для чоловіків і заробляти гроші. Мовлення героїні (сленгові вирази), її поведінка,

манера вдягатися й поводитися є засобами типізації й характеротворення для образів дівчат-підлітків зображеної в повісті доби 90-х рр. ХХ ст., коли діти подекуди отримували забагато свободи, адже батьки не мали часу їх контролювати, змушені шукати додаткові заробітки для забезпечення родини. Підлітки мали змогу раніше пізнати принади дорослого життя.

Риси типізації в жіночому портретуванні представлені і в образі дівчини-підлітка – Мільці, доньки Аліни Іванюк («Клітка для вивільги»), яка не має великих амбіцій і планів, говорить, що хоче лише закінчити школу, одружитися і народити дітей: «Мільця була цибатою дівчинкою з довгими міцними ногами. Вона не зривала зірок із неба, але виконувала все, що їй наказували батьки та вчителі, і завжди була поміркованою <...> Іноді вона ставала нестерпною: показувала язика, відтягувала вуха, зачочувала очі під лоба й говорила те, що всім у сім'ї було неприємно чути. Вона знала всі мої вразливі місця...» [56, с. 146]. Характеристика свідчить про особливості розвитку інтелекту героїні, її світогляд.

Антитеза представлена у творі між світом мистецтва, який сконцентрований для Аліни Іванюк у місті, довкола Миколи Хомичевського, і світом села, де ніхто не розуміє жінки з тонким внутрішнім світом, усі вважають її дивачкою, яка не хоче займатися домашнім господарством і родиною, а частиною сільського світу є Мільця, на яку лягли обов'язки щодо ведення домашнього господарства. Вона ревнує маму до брата й нового життя, бунтує, агресивно реагуючи на всі поради й зауваження. Антагоністом Мільці є її брат, хлопець-підліток Владик, що є оповідачем у романі, саме він супроводжує Аліну Іванюк у всіх поїздках, підтримує її прагнення.

Через його світосприйняття подано уявлення про зовнішній вигляд жінок старшого віку, наприклад, вчительки вокалу Аделіни Цибульської: «Жінка невизначеного віку, якій можна було дати від тридцяти до п'ятдесяти років. У довгому літньому платті в стилі ампір, з високою талією, перетягнутою під грудьми шовковою стрічкою, у крилатому літньому капелюсі, з елегантною сумочкою» [56, с. 75]. У її помешканні чимало

фотографій, де вона позує в довгих сукнях. Це відображає інтелігентність артистичної і благородної натури, вона просить називати її саме «пані Цибульська». Хоча Владик нічого не знає про минуле героїні, її досягнення, спосіб життя, проте зовнішній вигляд і манера поведінки нашттовхують його на думку: «Цибульська була не така проста, як здавалося, я відчув це одразу, коли її побачив, та й з матір'ю вона поводитися безцеремонно» [56, с. 77]. Цей образ позначений стереотипністю: автор портретує героїню відповідно до читацьких очікувань як традиційний образ вчительки вокалу.

Аристократичність і вишуканість властива характеру котознавиці Маргарити Аполінаріївни Підкуймухи, до якої Сергій Чекаль із Діаною Стогодюк (роман «Маски Діани Стогодюк») їдуть по ката. Сергій Чекаль так сприймає її: «За нею можна було звиряти годинник. Вона прийшла рівно через десять хвилин. Їй було років сорок п'ять. Виглядала вона добре доглянутою жінкою з ледь відчутною схильністю до повноти, яка її не псувала. Шатенка з великими жовтуватими очима, схожими на сливи ренклюд. У довгому літньому платті з коміром, розмальованому ананасами, з кокеткою та оборкою на рукавах і подолі» [61, с. 132].

Думки про приналежність героїні до верхівки суспільства виникають і під час читання опису дружини князя Ліхтенштейну Марії Аглаї Кінські фон Вхінітц і Теттау («Сонечко моє, чорне і волохате»): «Її строга зачіска, вечірня сукня, стриманість і жіночність виказували в ній аристократку з давнього роду» [65, с. 26]. Це протиставлення між образами дівчат-підлітків і жінок поважного віку свідчить про певну типізацію за віковою ознакою, у контексті якої жінки старшого віку асоціюються з досвідом, смаком, елегантністю, реалізованістю, а дівчата-підлітки з прагненням до експериментів, пошуком себе, спробами наслідувати дорослих тощо.

У романі «Клуб "Старий Пегас"» для характеристики образів жінок зрілого віку автор використовує сарказм. Зокрема Зоя Стрикало, якій було сімдесят років, поводитья «як впевнена у своїй красі молода ексцентрична жінка», «шию вона замотувала довгим романтичним шарфом, щоб не було

видно зморшок, сідала навпроти нього (Юлія Солодчука), кокетливо надувала губки й читала любовні вірші» [58, с. 25]. Оріся Кука «належала до класичних стололазів, свідомо виражаючи стилем свого життя філософію споживацького суспільства XXI століття з його гіперболізованою увагою до їжі і насолод» [58, с. 137]. Сарказм в описі її поведінки на фуршетах увиразнюється описом її зовнішності: «Її незмінний червоний капелюшок і бездоганна посмішка з єдиним, але чарівним зубом, стали символами всіх більш-менш помітних київських фуршетів» [58, с. 137]. Характеризуючи зовнішність героїнь, В. Даниленко звертає увагу на опис грудей: «Завжди приходила в сукні з декольте, бо груди, незважаючи на вік, у неї були ще непогані» [58, с. 25]. Під час жіночого образотворення письменник часто називає цю портретну художню деталь: «Їх завели в одинадцятий клас. Школярки були вже зрілими молодими жінками, їхні груди важко лежали на партах, і вони відверто розглядали Юлія Солодчука» [58, с. 80], «...до їхнього столу підсіла студентка у його смаку з величезними грудьми, які відразу зайняли весь простір над столом, і Юлик аж відсахнувся, щоб не зачепити чашкою її груди» [58, с. 142]. Головний герой знеособлює жінок, адже найчастіше не розповідає про них як особистість, а зосереджує увагу на деталі зовнішності, які є фізіологічно привабливими для чоловіків.

Автор подає широкі узагальнення під час характеристики зовнішності й жінок молодого віку. Наприклад, у романі «Маски Діани Стогодюк» образ Інни, дружини Юрія Роботюка, яка була значно молодшою за чоловіка, розкривається через характеристику молодої здорової жінки, що «народила дитину й готова народжувати ще. Вона була як ранковий ковток кави, моя сміхотлива й пухкенька Інна, що пробуджувала в мені дивне поєднання сентименту до жінки й дитини водночас, бо за віком могла бути моєю донькою» [61, с. 181]. Образ Аліси Цицалюк («Сонечко моє, чорне й волохате») поданий через сприйняття оповідача Владика: «Аліса Цицалюк була така рожевощока, свіжа і пишна, ніби щойно вийнята з печі булочка. Навіть дивно, чому досі її не укуськав якийсь чоловік» [65, с. 54]. Він

акцентує, що у тридцять п'ять років жінка не мала особистого життя, тому любила дивитися телесеріали, які замінювали їй стосунки та клопоти, які бувають у дорослих жінок. Саме тому вона щиро цікавиться проблемами сім'ї Лунів: «Для неї проблеми нашої сім'ї – теж серіал, за яким вона уважно стежить, бо хоче знати, чим усе закінчиться» [65, с. 54]. У портретах відображено передусім не риси зовнішності (вони подані досить абстрактно), а передусім риси характеру, інтереси й життєва позиція.

Детально схарактеризовано й зовнішність Інни Дупелич («Клуб "Старий Пегас"»): «Інні Дупелич ішов сорок сьомий рік, але її густе волосся, темні очі, важкі груди, широкі стегна й тонка талія все ще хвилювали чоловіків. Залишки яскравої вроди виказували добре породу, і вона цим уміло користувалася. Дупелич стежила за собою, робила вправи для міміки, маски для обличчя, купувала дорогі креми, ходила в басейн і виглядала років на десять молодшою» [58, с. 122]. Портрет увиразнений її життєвою позицією через взаємини з чоловіками: «Вона підпускала до себе чоловіків, з якими в неї були короткотривалі інтимні стосунки, що давали їй змогу відчувати себе помітною і впевненою в собі жінкою, але серйозно до них не прив'язувалася. Чоловіки допомагали їй триматися в добрій фізичній та емоційній формі» [58, с. 122]. Тобто портретування молодих жінок переважно здійснене в контексті їхніх взаємин із чоловіками, при цьому автор підкреслює специфіку зовнішності, привабливу для протилежної статі.

У творах В. Даниленка жіночі портрети стають засобом характеротворення, сприяють розкриттю особливостей характеру героїнь, манери їхньої поведінки, пов'язані з життєвим досвідом чи професією. Водночас вони є засобом типізації, якщо йдеться про колективні портрети жінок, які є представницями певної професії або уродженками певної території. Особливістю жіночого портретування у творах письменника є суб'єктивність, оскільки переважно оповідачем виступає хтось із героїв твору, який пропонує власне бачення жіночого персонажа чи його поведінки.

3.4 Статичне і динамічне у жіночому портреті у прозовому доробку В. Даниленка

Портрет у літературному творі функціонує в єдності внутрішніх і зовнішніх аспектів, тобто всі процеси, що відбуваються у внутрішньому світі персонажа, безпосередньо позначаються на його міміці, жестах, рухах тощо. Дослідники послуговуються поняттями «внутрішній портрет» (В. Лесин, О. Пулинець) [103] або «психологічний портрет» (Н. Соловйова) [150], щодо останнього Н. Соловйова зазначала, що цей тип портрета найбільше слугує «безпосередньому зображенню душевних станів і духовного життя», адже в ньому «внутрішнє життя, психологічні та моральні властивості людини відображаються якщо й неадекватно, то найбільш певно» [150, с. 10]. На думку дослідниці, складниками «психологічного портрета» можна вважати зображення кольору обличчя чи блиску очей, міміки, м'язових вібрацій, адже «видима мова душі репрезентована через зображення жестів, рухів», а «кожен своєрідний жест сприяє вияву почуттів» [150, с. 10].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» хоч і не подане визначення поняття «психологічний портрет», але вміщено пояснення, що письменники «окреслюють психічні стани, відображені у міміці, жестах, у динаміці мовлення (інтонація, темпоритм, тембр голосу), диханні тощо, розкриваючи таким чином внутрішній світ людини» [40, с. 249].

Статичне в жіночому портретуванні можна розглядати у декількох аспектах. Передусім статичне характеризує певну рису зовнішності героїні, наприклад, кісточку на руці Ганни Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»), що виступає з-під шкіри. На неї звертає увагу Юлій Солодчук, при цьому героїня пояснює, що колись ударила руку лежаком під час відпочинку на морі. «Думаю, моя кісточка викликає в тобі внутрішній протест, але, як чоловік делікатний, ти ніколи в цьому не зізнаєшся», – говорить вона чоловікові [58, с. 118]. Цей елемент зовнішності героїні згадується у романі «Маски

Діани Стогодюк» як доказ, що Діана й Ганна – це одна особа. Художня деталь виконує ідентифікаційну й характеристичну функції.

Єдиний зуб Орисі Куки («Клуб "Старий Пегас"») також доповнює характеристику героїні, перетворюється на основний її атрибут: «– Що ви собі дозволяєте? – поставила порожню чарку на стіл Орися Кука, посміхаючись до всіх єдиним зубом» [58, с. 75], «її незмінний червоний капелюшок і бездоганна посмішка з єдиним, але чарівним зубом, стали символами всіх більш-менш помітних київських фуршетів» [58, с. 137], «– Я прошу хвилинку уваги, – перехопила мікрофона вона і посміхнулася до всіх своїм чарівним зубом» [58, с. 140], «Орися Кука сховала коньяк у свою сумку і вдячно посміхнулася йому своїм єдиним зубом» [58, с. 239]. Характеристика зуба як ідентифікаційної художньої деталі в описі героїні набуває сатиричного забарвлення, оскільки пов'язана із визначенням героїні як такої, що не пропускає жодного бенкету в Києві, поводить на заходах вільно, не має моральних принципів, інколи непристойно.

Категорію статичного слід розглядати в контексті моделі поведінки, життєвої програми героїні, що зумовлена її приналежністю до певного психотипу. Т. Мкртчян зазначає, що «конструювання письменником певного психотипу відбувається на основі його уявлень і знань про всі типи нервової системи, основні емоційні доміанти психіки, а також на підґрунті глибокого вивчення поведінки людей у конкретних життєвих ситуаціях, дослідження особливостей менталітету народу тощо» [109, с. 210].

Доречно звернутися до концепції енеаграми особистості (з грец. *ennea* – дев'ять, *gramma* – фігура), що була розроблена в 70-х рр. ХХ ст. чилійськими вченими Оскаром Ічазо і Клаудіо Наранхо (Додаток А). Вона ґрунтується на інтегральній моделі глибинної (підсвідомої) мотивації людини, що впливає на її світогляд, мисленнєві стратегії, емоційні реакції, поведінкові настанови й спрямована на особистісний розвиток. У кожної людини є чітка структура особистості, певні автоматичні реакції і «запрограмована» поведінка, за якими її можна віднести до одного із типів

особистості (еннеатипу) [196]. Теоретики визначили три центри енноаграми: дії, емоції та інтелект – до кожного із них тяжіє по три психотипи.

Якщо застосувати зазначену концепцію до аналізу жіночих образів роману В. Даниленка «Клуб "Старий Пегас"», то вона може стати підґрунтям для аналізу статичного в поведінці й життєвій позиції кожної героїні. На нашу думку, один із головних жіночих образів роману Ганна Жебрій є відображенням енноатипу «Організатор», представниці якого готові жити на показ, уважають, що життя – це рух і немає нічого неможливого, вони дуже цілеспрямовані, гнучкі, уміють пристосовуватися до ситуації [196, с. 43]. Ганна Жебрій – дивакувата, мила, істерична, ексцентрична, непостійна, поверхова, лінива жінка, яка живе одним днем. О. Бондаренко в рецензії на роман наголошує, що метою життя для героїні є модні тусовки, одяг від знаменитих модельєрів, дорогі автомобілі, яхти, сауни, подорожі, ресторани, фітнес-клуби, вона цікавиться східними практиками, є вегетаріанкою і любить подорожувати [14]. У сорок років Ганна Жебрій не була заміжня й не збиралася обтяжувати себе сім'єю з дітьми. Серед вад психотипу, які демонструє героїня, вирізняються насамперед пихатість, самовпевненість, нещирість. Зазначені риси відображають статичність у жіночому портретуванні.

Ще одним яскравим жіночим образом роману є Божена Івко, яка відповідає енноатипу «Лідер». Вона самовпевнена, владна, темпераментна жінка, у якої вже було чотири офіційні шлюби [43, с. 518]. Характеризуючи образ, Є. Кононенко наголошує, що Божена Івко отримує задоволення від інтимних стосунків, вона хороша господиня, яка вміє створити затишок у домі, прагне піклуватися про чоловіка і водночас по-материнськи контролювати його [88]. Водночас, якщо щось відбувається всупереч її бажанням, може стати директивною й агресивною.

З-поміж образів другого плану в контексті концепції психотипів розглянемо Зою Стрикало, яка відповідає енноатипу «Ентузіаст» [196, с. 43]. Йому притаманна багатогранність, спонтанність, упевненість. Для

представників цього типу не існує страхів, неприємностей, обмежень, схильні до авантюризму, рухливі та активні, справляють враження легкої людини [43, с. 519]. Вони самозакохані, маніакальні, недисципліновані: Зоя Стрикало поводитья як впевнена, красива, молода ексцентрична жінка, яка на шляху до мети використовує різні засоби для її досягнення.

Орися Кука, професійна фуршетниця, котра пишається своєю роллю, – представниця першого енеатипу «Перфекціоніст», оскільки є цілеспрямованою, послідовною, дисциплінованою, уважною до деталей, ззовні виглядає впевнено і спокійно, завжди контролює мовлення [196, с. 61], у відповідноє його певній ситуації: «...пройтися поетичними стежками малишківського краю, припасти до життєдайних джерел, з яких пив Андрій Самійлович Малишко, і вклонитися обухівській землі...» [58, с. 140].

З-поміж співробітниць Міжнародного університету культури саме Марфі Блинді, заступниці завідувача кафедри, автор приділяє значну увагу. Вона є репрезентантом енеатипу «Помічник», якому властиві жертівність, послужливість, націленість на допомогу іншим людям, здатність до емпатії, турботливість, а водночас нездатність розібратися у власних бажаннях, відсутність самостійної послідовної позиції [196, с. 67]. Це демонструє героїня у професійній діяльності, цілком погоджуючись із завідувачем.

Інші героїні – Жанна Безносок і Дарка Гнилоп'ят – в університеті пасивні, виконують накази й вимоги професора і відомого співака Михайла Плювака. Вони є представницями енеатипу «Скептик», оскільки обидві віддані, орієнтовані на безпеку, послідовні, відповідальні [43, с. 519]. Для них у край важлива власна безпека, вони намагаються не виділятися, щоб не бути поміченими, адже не довіряють людям.

Студентка Альона Нетудихата, яка хоче стати викладачем, належить до енеатипу «Індивідуаліст» [196, с. 71], увага представників якого переважно сконцентрована на власних почуттях і переживаннях, вони романтичні і вразливі, люблять створювати для себе ідеал роботи, партнера,

життя, а коли реальність не відповідає йому, можуть впасти в депресію [43, с. 519].

Концепція енеаграми особистості, застосована до аналізу жіночих образів гротескно-сатиричного роману В. Даниленка «Клуб "Старий Пегас"», може стати основою для тлумачення й інших творів письменника, оскільки характеризує модель поведінки героїні через категорію статичного в контексті певного психотипу.

Статичність відображена в оповіданні «Його джмелиний баритон» в образі психологині Олени Лифар: «... поведінка Олени лишалась незмінною, як колір її очей» [64, с. 139]. Після великого невдалого кохання до свого університетського викладача, коли вона покинула молодого чоловіка заради Михайла Йовенка, що був старший за неї на двадцять років, жінка «боялась страждань і залежності від чоловіків, тому нікого не хотіла впускати в своє серце» [64, с. 139]. Власні життєві принципи й уподобання коригують в розумінні героїні поведінку і вподобання всіх жінок: «Ти ж знаєш, що українська жінка не любить, коли її вибирають, вона вибирає сама» [64, с. 131]. Взаємозв'язок між тілесним і духовним підтверджується висловом «поведінка Олени лишалась незмінною, як колір її очей» [64, с. 131]. Тож статичність у життєвій позиції героїнь, стабільність у сімейному житті В. Даниленко асоціює з рутиною, нездатністю до радикальних дій і серйозних рішень, тому в певний момент герої наважуються на зміни, наприклад, Алла і Тадей Швагуляки («Тіні в маєтку Тарновських») звертаються до психотерапевта Олександра Менделя й усвідомлюють, що кожному з них потрібна інша людина, відтак відмовляються від стабільності й розміреності в сімейному житті заради особистого щастя. Якщо спочатку Алла не хотіла розлучатися із Тадеєм, адже довелося б знову шукати собі чоловіка, а потім прилаштуватися до нього, відтак змінювати своє життя, окрім того, вона боїться «самотності, старості, безгрошів'я, хвороб, молодих і нахабних жінок...» [65, с. 95], а ще має досвід першого шлюбу й розлучення («Вона вміла стримувати свої

бажання, бо знала значно гіршого чоловіка...» [65, с. 95]), то в результаті осмислення родинної історії і власного життя Алла (як і Тадей) розуміє, що не варто зберігати шлюб заради доньки, треба шукати когось, хто підійде кожному з них.

Статичність репрезентована і в життєвій позиції та вподобаннях героїв оповідання «Увечері після карнавалу»: Наталія Лотра, познайомившись із Валентином Скоробагатьком, наголошує на сформованості й незмінності її смаків щодо чоловіків: «З того часу мені подобаються нижчі чоловіки, від яких пахне дорогим одеколоном» [64, с. 322]. Про Валентина Скоробагатька зазначено, що в нього була коханка Любов Гірчинська, стосунки з якою тривали п'ять років, зустрічалися вони по суботах. Ставлення чоловіка до таких стосунків визначається також статичністю: «Від спілкування з нею Валентин відчував таку ж нудьгу, як від колишньої дружини» [64, с. 323]. Любов Гірчинська демонструє стабільність життєвої позиції, адже «жила з набагато старшим за себе чоловіком, з яким вже багато років мала прохолодні стосунки» [64, с. 323]. Відповідно до канонів жанру новели, герої показані в ситуації життєвих змін та емоційних потрясінь.

Про статичність свідчать і афористичні висловлювання героїнь, вони є результатом життєвого досвіду, своєрідним узагальненням. Наприклад, повія Тая-киз («Газелі бідного Ремзі») дає поради головному герою щодо стосунків із жінками, які ґрунтуються на широких спостереженнях героїні: «Не нарвись на аферисток чи валютних проститутток, бо ті обдеруть, як липку» [55, с. 129].

Юлія Маринчук («Кохання в стилі бароко») під час спілкування з Валерієм Колядевичем відзначає: «Я завжди знала, що стара діва – це скислий борщ, який вчасно не подали до столу» [59, с. 14], «таланту без дефекту, що яблуко без черв'яка, бракує натуральності» [59, с. 14], «смерть – спокуслива жінка. Якщо вона вже когось вибирає, то від свого не відступить» [59, с. 23], «жінки виходять заміж за розсудливих, а люблять безрозсудливих» [59, с. 31], «у кожній людині схована смерть, тому пізнання себе – це пізнання своєї смерті» [59, с. 98]. Такі висловлення сприяють

формуванню уявлення про життєву мудрість героїні, якій виповнилося лише 25 років, створенню ореолу загадковості довкола неї.

Подекуди вислови вживають Ганна Жебрій і Діана Стогодюк: «Кохання – це коли одна людина стає паразитом свідомості другої людини і не може звільнитися від цієї напасти» [58, с. 55], «За кохання, любий, треба платити» [58, с. 57], «Справжній інтроверт навіть у шлюбну ніч залишається наодинці з собою» [58, с. 54]. «Розумна жінка завжди небезпечна» [61, с. 22], «Не розтлумачені сни уповільнюють бізнес і викликають застій в особистому житті» [61, с. 28]. На відміну від слів Юлії Маринчук, цитати мають відтінок іронічності й цинізму, а отже, демонструють відповідне ставлення героїні до предмета розмови, зокрема до кохання.

Категорію статичного відображають і висловлювання героїв-чоловіків у творах В. Даниленка про жіноцтво. Наприклад, Валерій Колядевич говорить Юлії Маринчук: «Будь-яка жінка, з якою живе чоловік, обмежує його свободу. Дружина – це завжди обмеження» [59, с. 101]. Також наведено думку Пабло Пікассо про скульптуру Агнеси Баб'як: «Як точно вхоплено суть жінки! Жінка несе порожнечу, яку заповнює чоловік. Кохання – це заповнення порожнечі» [59, с. 142]. Це свідчать про прагнення автора осмислити трансформації, що відбулися в сучасній гендерній сфері, усвідомити роль кохання, родини, жінки, а ще проаналізувати кризу, що виникла в умовах технологізованого суспільства. Водночас вони дають змогу сформуванню загального уявлення про авторську концепцію жіночого портретування.

Статичне в прозі В. Даниленка репрезентоване у взаємозв'язку з динамічним, представлене художніми деталями, що відображають зовнішність героїні. Одним із аспектів динамічного є інтонація і тембр голосу героїні, які свідчать про настрій, психологічні реакції на дії чи слова співрозмовника або ситуацію загалом. Так, інтонація й тон голосу Зої Стрикало («Клуб "Старий Пегас"») швидко змінюються, наприклад: «– Ох, Юлику! – екзальтовано вигукнула Зоя Стрикало. – Справжнє кохання

не знає смерті. Іду, іду, іду! – грайливо мовила вона» [58, с. 26]. Відповідно, вони є для неї засобом флірту, адже вона вважає себе привабливою і спокусливою жінкою. Підтвердження думки знаходимо і в іншому фрагменті: «...спрагло зашепотіла: – Візьми мене прямо на цьому столі, бо я вже не можу.

– Я не можу! – злякано вигукнув Юлій Солодчук.

– Що не можеш? – обурилася Стрикало і з викликом глянула йому в очі» [58, с. 156].

Такі реакції героїв, їхні висловлювання надають фрагменту гротескності, увиразнюють абсурдність зображуваних подій. Так, В. Даниленко майстерно передає постійну зміну інтонацій і тембру голосу Лілі Василівни, маленької дівчинки, не здатної самотійно підтягти штанці (оповідання «Місто Тіровиван»): «– Цюцювап, – засопіла вона, підтягни мені штани» [62, с. 7], «– Бо в тебе не було гуталіну, – видула з носа бульку дівчинка» [62, с. 9]. Тобто поряд із прагненням передати безпосередність дитячої поведінки й реакцій В. Даниленко через вислови й жести героїні репрезентує історичний контекст (70-ті рр. ХХ ст.) і увиразнює гротескність ситуації. Н. Осьмак і Т. Урись зазначають, що в цьому оповіданні митець вдається до прийому «дитячої фокалізації, щоб відобразити радянську дійсність у гротескній формі шляхом створення комічного ефекту від спілкування героїв і інтерпретації ними певних подій і явищ» [123, с. 234]. Поняття «фокалізація» вони вживають у значенні «перспективи, з якої представляються наратовані ситуації й події, перцептивної чи концептуальної позиції, з якої вони передаються» [123, с. 234].

Динаміка в мовленні героїні, тон і тембр голосу формують уявлення про її характер і особливості сприйняття навколишньої дійсності. Наприклад, в оповіданні «Увечері після карнавалу» колишня коханка Валентина Скоробагатька Любов Гірчинська після розриву приходить до його квартири й зустрічає там Наталію Лотру: через її інтонації можна уявити емоції, які опановують героїню: «Ви хто? – з викликом запитала вона» [64, с. 323].

Наталія Лотра під час розмови реагує відповідно: «– Гаразд, – крізь зуби мовила Наталія і грюкнула перед нею дверима» [64, с. 323].

Під час спілкування з чоловіком Наталія змінює тон і тембр голосу відповідно до ситуації і змісту розмови: «радісно щебетала, розповідаючи Скоробагатьку свої останні враження від побаченого в місті» [64, с. 324], «– Ого, – весело вигукувала вона, реагуючи на гору гарбузів біля хати, – як цей дядько підготувався» [64, с. 324], «– Хочу жити в Кам'янці-Подільському! – радісно вигукнула Наталія Лотра» [64, с. 325], «– Але ж минуле – це те, що завжди з нами, – тихо мовила вона й притислася до чоловіка» [64, с. 326]. Ці висловлювання свідчать про експресивність реакцій героїні, її емоційність і темпераментність, а мовлення сприймається у динаміці, що є характерною рисою жіночого портретування загалом.

Письменник доповнює інтонації героїні описами виразу її обличчя, міміки, що відображає реакцію на життєву ситуацію, наприклад: «– Ой, ой, ой! – скорчила гримаску і показала йому язика» [64, с. 325] (Наталія Лотра, «Увечері після карнавалу»), «– Що сталося? – здивовано звела брови й подивилася на нього. На її обличчі застигла гримаса, яка передавала роздратування, обурення і цікавість водночас» [58, с. 7] (Ганна Жебрій, «Клуб "Старий Пегас"»).

Іноді вислови героїнь доповнюються описами рухів тіла, які подекуди відповідають віку (наприклад: «– Цюцювап, – вийняла з рота пальчика дівчинка, – а давай пограємось у місто Тіровиван, – і заплескала долоньками» [62, с. 7] (Ліля Василівна, «Місто Тіровиван»), «Кінчай уже, – тупнула ногою дівчинка, – якщо якогось павука не побачиш, то черевикам від цього гірше не стане» [62, с. 9] (Ліля Василівна, «Місто Тіровиван»), відображають звички чи манеру поведінки (наприклад: «Стала в театральну позу, провела рукою по своєму волоссю, і її голос залунав у порожньому вечірньому кабінеті» [58, с. 155] (Зоя Стрикало, роман «Клуб "Старий Пегас"»), «– А підійдіть-но сюди, – поманила пальцем завучка» [62, с. 18] («Два песики»), сприяють передаванню емоцій героїні чи її реакцій («– Ах ти ж Господи! – сплеснула

долонями мама Зіна. – Що ти до тих вух вчепивсь» [62, с. 22] («Вуха»), «– Зате в мене велика душа! – вигукнула вона, вириваючись із його рук» [64, с. 345] (Ела Брижук, «Слід у лататті»).

Рухи тіла є реакцією героїні на репліку чи дію співрозмовника, відображенням її внутрішнього стану, наприклад, Любка («Два песики») у відповідь на залицяння малознайомого чоловіка в парку «підхопила сумочку й зацокала до зупинки» [62, с. 16]; Ірка («Чорні хрящі») «махнула рукою, поправила сірого капелюшка, щось гукнула і підняла наперед себе рогозяного кошика» [62, с. 57], а потім, пообіцявши вирахувати вік душі коханця, «шукала вона цифри, записувала на полях газети, коментувала і сміялася зі своїх дотепів» [62, с. 57]. Коли Юлій Солодчук вперше бачить Божену Івко, вона зображена в динаміці, що передається через мовлення й жести: «...роздратовано розмовляла з кимось по телефону. Вона кричала і була прекрасною в своєму гніві. Біля неї зупинилися й почали сигналізувати автомобілі, а вона ... продовжувала кричати й шалено жестикулювати» [58, с. 207], Автор увиразнює драматизм ситуації, підкреслює емоційний стан, наприклад, роздратування, гнів, обурення. Рухи тіла героїнь є одним із засобів реалізації динамічного в жіночому портретуванні, проте здебільшого вони у творі функціонують у взаємозв'язку з іншими засобами, наприклад, інтонацією й тембром голосу.

Подекуди гра інтонаціями доповнюється сміхом героїні («Наталія Лотра радісно засміялася» [64, с. 324] («Увечері після карнавалу»), «...вона засміялася, погойдуючи в кошику розкришену сиріжку, і її сміх згубився у верхів'ях дерев» [62, с. 58] (Ірка, «Чорні хрящі»), «– Він любить мене більше за тебе, – тихо засміялась вона» [58, с. 199] (Ганна Жебрій, «Клуб "Старий Пегас"»). Сміх репрезентує динамічне в жіночому образотворенні, відображаючи зміни настрою, ставлення до співрозмовника чи ситуації. Окрім сміху, згадується у творах і плач героїнь: в оповіданні «Людина громів» Олесь Приходько повідомив дружині, що йде до іншої і «по тому, як затулила обличчя руками жінка, чоловік зрозумів, що вона

плаче» [64, с. 176]. Ганна Жебрій, граючи на почуттях Юлія Солодчука, теж вдається до плачу як засобу маніпуляції, а водночас він є засобом відображення мінливості її настрою: «– Мені так сумно, так погано, – заплакала вона. – Не кидай мене» [58, с. 189]. Отже, сміх і плач героїнь є складовими психологічного портрета, адже сприяють діагностиці внутрішнього стану.

Тобто динамічне, репрезентоване через зовнішні прояви (рухи тіла, міміку, жести, інтонації, тембр), ґрунтується на внутрішньому, пов'язаному з характером, темпераментом, життєвою позицією кожної героїні. Відповідно, динамічне в жіночому портретуванні подане і через її поведінку, імпульсивні вчинки, несподівані дії. Так, Ганна Жебрій після спільної поїздки з Юлієм Солодчуком до Одеси на книжковий фестиваль, усю дорогу до Києва «сміялася, цілувалася, тулилася до нього, і він думав, що вони відгуляють весілля і вирушать у весільну подорож по європейських країнах» [58, с. 200]. Проте, повернувшись до Києва, Ганна Жебрій назавжди зникла з життя, «заблокувавши» його в усіх соціальних мережах і месенджерах.

Діана Стогодюк також прагне прив'язати чоловіків екзальтованістю, безпосередністю, вона демонструє постійні зміни в поведінці і настроях: домовляється про зустріч, а потім вимикає телефон і зникає на якийсь час, пообіцявши провести час разом, з'являється на зустріч з Лією тощо.

Отже, обидві категорії – статичне й динамічне – в жіночому портретуванні в прозових творах В. Даниленка репрезентовані через зовнішнє і внутрішнє, тобто через поведінку, вчинки й реакції на них, що зумовлені особливостями характеру й темпераменту героїнь, їхньої життєвої позиції чи обраної стратегії поведінки. Статичне охарактеризовано в контексті концепції психотипів, які визначають життєву позицію і модель поведінки персонажа. Статичне в зовнішності персонажа переважно представлене описом однієї виразної художньої деталі (кісточка на руці, єдиний зуб тощо), а динамічне репрезентоване комплексно – через інтонацію, жести, рухи тіла тощо.

Висновки до Розділу 3

Особливості жіночого портретування у прозових творах В. Даниленка в контексті психоаналітичної концепції полягають у твердженні, що зовнішнє детерміноване процесами, які відбуваються у внутрішньому світі героїні.

Автор акцентує увагу на дитячих травмах, пригнічених інстинктах, нереалізованих бажаннях, а вже потім демонструє їхнє відображення в зовнішності й поведінці героїнь. Особливий зв'язок із психоаналізом засвідчує уведення до текстів літературних творів образу психотерапевта-психоаналітика (Олександр Мендель («Тіні в маєтку Тарновських»), Олена Лифар («Його джмелиний баритон»), який допомагає героям усвідомити природу власних підсвідомих процесів.

Доведено, що в руслі психоаналітичної концепції В. Даниленко звертається до впливу Аніми / Анімусу на підсвідомість героїв, роль батьківської родини (батька й матері) на формування особистості (Ліза («Посмішка Савула»), Тадей і Алла Швагуляки («Тіні в маєтку Тарновських»), Олександр Брегус («Маски Діани Стогодюк»), Валентин Скоробагатько («Увечері після карнавалу»), пригнічені сексуальні бажання, що реалізуються через онейричні елементи, в яких наявні танатологічні й еротичні маркери (Алла Швагуляк («Тіні в маєтку Тарновських»), Валерій Колядевич («Кохання в стилі бароко»), Сергій Чекаль («Маски Діани Стогодюк»), й сублімуються в інших видах діяльності, передусім у творчості.

З'ясовано, що ситуативні зміни в жіночому портретуванні у творах В. Даниленка зумовлені карнавальністю, що є характерною ознакою постмодерністського мистецтва. Тож жінки в межах різноманітних карнавальних дійств, вистав чи заходів змушені вдаватися до зміни традиційного образу (Юлія Поцілуйко «Дегустація в домі з химерами», Алла Швагуляк «Тіні в маєтку Тарновських», Аліна Іванюк («Клітка для вивільги»). Подекуди ситуативні зміни зовнішності зумовлені

стратегією в певний момент часу чи обраною моделлю поведінки задля досягнення поставленої мети (Діана Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»), Ганна Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»)).

У прозових творах В. Даниленка жіночі портрети, тобто описи зовнішності героїнь, є засобом їхнього характеротворення, адже дають змогу дослідити особливості характеру, манери їхньої поведінки в контексті певного життєвого досвіду чи професії. Водночас колективні жіночі портрети є засобом типізації для представниць певної професії (манекенниці, прибиральниці, спортсменки силових видів спорту, судді, студентки) або вікового цензу (дівчата-підлітки, жінки старшого віку), певної території. Доведено, що особливістю жіночого портретування у творах письменника є недостатній рівень об'єктивності, оскільки переважно оповідачем є хтось із героїв твору, який пропонує власний погляд на жіночого персонажа чи його поведінку.

Під час аналізу статичного й динамічного в жіночому портретуванні в прозових творах В. Даниленка визначено, що вони репрезентовані через зовнішнє і внутрішнє, через поведінку, вчинки й реакції на них. Це зумовлено особливостями характеру й темпераменту героїнь, їхньої життєвої позиції чи обраної моделі поведінки. Статичне в зовнішності персонажа переважно представлене однією виразною художньою деталлю (кісточка на руці Діани Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»), єдиний зуб Зої Стрикало («Клуб "Старий Пегас"») тощо), а динамічне репрезентоване комплексно – через інтонацію, жести, рухи тіла тощо (імпульсивні вчинки та несподівані дії Ганни Жебрій («Клуб "Старий Пегас"») та Діани Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»)).

ВИСНОВКИ

Володимир Даниленко – сучасний український прозаїк, літературознавець, критик, упорядник кількох антологій сучасної літератури, представник житомирської прозової школи». Його творчість синтезує постмодерністські й неореалістичні тенденції, демонструє експериментальність жанрово-стильової й образної площин, а також утвердження ускладнених художньо-естетичних форм. Оригінальність творчої манери митця зумовлена низкою чинників, провідне місце з-поміж яких займає приналежність до житомирської прозової школи, серед мистецьких домінант якої – реалістична поетика, ускладнена впливом постмодерністських тенденцій, фольклоризм, образна і проблематична поліфонія, міфопоетичність, екзистенційність, мовні і стильові експерименти. Творчість В. Даниленка засвідчує поєднання традицій і новаторства, використання усталених структур і схильність до творчих експериментів, що проявилось, зокрема, і в портретуванні жіночих образів-персонажів.

Аналіз наукових праць і текстів художніх творів В. Даниленка дозволив комплексно й системно дослідити поетику жіночого портретування у прозовій творчості В. Даниленка.

1. Схарактеризовано погляди літературознавців на проблему літературного портретування. Досліджуване питання потребує з'ясування й переосмислення таких аспектів: сутність портрета в літературному творі, його функції, класифікація літературних портретів, їхні структурно-семантичні складники, особливості портретування в різних видах мистецтва – живописі, літературі, фотографії, музиці тощо.

У результаті дослідження літературознавчих поглядів на поняття «портрет» обґрунтовано доцільність його вживання в значенні мистецького феномена, що функціонує в єдності психологічних, фізичних, поведінкових, соціальних та інших аспектів і дозволяє дослідити внутрішній світ героя через зовнішні форми його вираження.

У контексті аналізу класифікацій літературного портрета (Д. Наливайко, О. Омецинська, Л. Лавринович, Р. Харчук, В. Якушева та ін.) підкреслено, що на сьогодні відсутня єдина загальноприйнята типологія досліджуваного феномена. Літературознавці класифікують портрети в художніх творах на основі різних критеріїв, як-от: кількість описуваних персонажів; співвідношення зовнішнього і внутрішнього аспектів; повнота опису; структура; ступінь деталізації зображуваного об'єкта тощо. Здебільшого пропонувані класифікації зумовлені особливостями предмета дослідження.

2. Проаналізовано постмодерністські трансформації у зображенні персонажа літературного твору. З'ясовано, що вони передусім пов'язані з антропологічним скептицизмом і деперсоналізацією людини в суспільстві, кризою ідеологій і руйнуванням систем цінностей, відчуттям хаотичності, абсурдності й відчуженості світу, а також з ідеєю «смерті автора», експериментуванням зі змістовими й формотворчими складниками тощо. Зазначено, що в українському варіанті постмодернізму особливості портретування зумовлені ще й прагненням до заперечення принципів соціалістичного реалізму, ревізії морально-етичних орієнтирів і цінностей радянської епохи, реанімації національної і релігійної свідомості, оновлення прийомів і технік літературної творчості.

Згідно з аналізом літературознавчих типологій постмодерних персонажів, усі вони є лише авторськими спробами класифікації героїв постмодерністської літератури відповідно до певної наукової гіпотези. Досліджувані класифікації ґрунтуються на таких критеріях, як: тип художнього мислення й творчості, особливості авторського способу організації художнього матеріалу, мистецький дискурс тощо. Зазначена проблема потребує подальшого дослідження з огляду на незавершеність постмодернізму як мистецької системи, його неоднорідність і різноплановість.

3. З'ясовано особливості репрезентації сакрального і профанного у зображенні жіночих персонажів у прозі В. Даниленка; визначено, що сакральне оприявлено передусім через образ жінки-смерті, який функціює в образах Кароліни Гулій («Капелюх Сікорського»), Таї-киз («Газелі бідного Ремзі»), Ольги Фафлей («Тіні в маєтку Тарновських»), Юлії Маринчук («Кохання в стилі бароко»), Ганни Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»), Діани Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»). Профанне, тобто повсякденне, побутове, теж представлене через зазначені образи, зокрема шляхом опису їхнього побуту, харчування, статевого стосунку, ставлення до грошей і матеріальних цінностей, соціальних мереж. Діалектична єдність сакрального і профанного сприяла моделюванню складних суперечливих жіночих портретів, через які письменник актуалізував спектр проблем, важливих для сучасного соціуму, і реалізував власний мистецький задум.

Окрім того, категорія сакрального реалізована автором через образи жінок із надприродними здібностями (відьми, ворожки, знахарки) («Кохання в стилі бароко», «Грози над Туровцем», «Газелі бідного Ремзі») і через образи, пов'язані з містичними подіями (Софія («Знімок з лемуром»), Анжела («Поцілунок Анжели»), Вероніка Чекалюк («Далекий голос саксофона»), Юлія Поцілуйко («Дегустація в будинку з химерами»). Певною мірою зазначені образи й сюжети, в яких вони функціонують, мають інтертекстуальний характер, тобто зв'язок із фольклорними («Кохання в стилі бароко», «Грози над Туровцем», «Свято гарбузової княгині») й міфологічними текстами («Посмішка Савула»).

4. Схарактеризовано зовнішність персонажів у значенні художньої характеристики жіночих образів у прозі В. Даниленка; обґрунтовано, що це поняття об'єднує одяг, взуття, антропонімний простір. Інтерпретовано одяг героїнь як експресивну алюзію в жіночих образах прозових творів, зокрема доведено, що таку роль виконує червоний капелюх у романі «Кохання в стилі бароко», він набуває роль танатологічного маркера, аксесуара, який використовує жінка-смерть перед тим, як забрати талановитого чоловіка.

З'ясовано, що окремі елементи одягу свідчать про соціальний статус героїні, про її матеріальне становище, професію тощо, демонструють вікову, соціальну й особистісну еволюцію жіночого персонажа. Взуття в прозі В. Даниленка виступає яскравою художньою деталлю, що свідчить про соціальний статус чи спосіб життя героїні («Газелі бідного Ремзі», «Слід у лататті», «Дегустація в домі з химерами»), а подекуди перетворюється на повноцінний художній образ («Зачаровані ходою»). Особливу роль відіграють антропоніми як засоби ідентифікації й увиразнення персонажа, його життєвої позиції; у прозі митця вони виконують здебільшого характеризувальну функцію і позначені певною символічністю й іронічністю.

5. Описано вербальні та невербальні засоби жіночого портретування в прозових творах В. Даниленка, які сприяють розкриттю внутрішнього світу персонажа, формуванню в читача цілісного уявлення про місце героя в системі образів літературного твору, його реакції на події й процеси. З-поміж вербальних засобів жіночого портретування В. Даниленко передусім звертається до оцінки героїнь оповідачами, якими здебільшого є чоловіки різного віку, соціального статусу й роду занять. Важливу роль відіграє в жіночому образотворенні самохарактеристика героїні й характеристика іншими героями, що дозволяє комплексно та всебічно уявити персонаж літературного твору.

До невербальних засобів жіночого портретування, що використовуються в прозі В. Даниленка, віднесено тембр голосу, сміх, вираз обличчя, погляд, жести, запах, позу, а також рух у просторі. Усі ці засоби в сукупності дають змогу сформуванню повне уявлення як про героїню загалом, так і про її емоційний стан у конкретній ситуації, а також її реакції на події та ставлення до інших героїв.

6. Визначено роль інтер'єрів та екстер'єрів у характеристиці жіночих персонажів літературних творів В. Даниленка. Описи помешкань теж є своєрідним засобом жіночого портретування, адже житло є відображенням не лише способу життя, а й внутрішнього світу людини. Письменник (роман

«Кохання в стилі бароко») уникає розлогих описів, обмежуючись лише фіксацією окремих значущих деталей, пов'язаних із кольорами чи екзотичними деталями. Інколи (роман «Маски Діани Стогодюк») подає розлогі, деталізовані описи помешкань, які відображають риси характеру їхніх власниць. У прозі митця трапляються як буденні інтер'єри, так і незвичайні (сільської клуні, помешкання під час спіритичного сеансу, описи помешкань, що наснилися героям). Екстер'єри дозволяють сформувати повне уявлення про культурно-історичну епоху, описану у творі (роман «Клітка для вивільги»), уявити умови формування світогляду й життєвої позиції героїв (повість «Тіні в маєтку Тарновських»), увиразнити сатиричний характер літературного твору і гротескність описаних у ньому подій (роман «Клуб "Старий Пегас"»).

7. Розкрито психоаналітичні елементи у жіночому портретуванні в прозі письменника. Аналіз особливостей жіночого портретування у прозових творах В. Даниленка в контексті психоаналітичної концепції ґрунтувався на припущенні, що зовнішнє детерміноване процесами, які відбуваються у внутрішньому світі героїні. Доведено, що автор акцентує на дитячих травмах, пригнічених інстинктах, нереалізованих бажаннях, а вже потім демонструє їхнє відображення в зовнішності й поведінці героїнь. Особливий зв'язок із психоаналізом засвідчує уведення до текстів літературних творів образу психотерапевта-психоаналітика, який допомагає героям усвідомити природу власних підсвідомих процесів (Олександр Мендель («Тіні в маєтку Тарновських»), Олена Лифар («Його джмелиний баритон»)).

У контексті психоаналітичної концепції В. Даниленко звертається до таких її положень, як вплив Аніми / Анімусу на підсвідомість героїв, роль батьківської родини (батька й матері) у формуванні особистості, пригнічені сексуальні бажання, що реалізуються через онейричні елементи, у яких наявні танатологічні й еротичні маркери, й сублімуються в інших видах діяльності, передусім творчості (Гадей і Алла Швагуляки («Тіні в маєтку

Тарновських»), Ліза («Посмішка Савула»), Олександр Брегус («Маски Діани Стогодюк»), Валентин Скоробагатько («Увечері після карнавалу»).

8. Потлумачено ситуативні зміни зовнішнього вигляду жінки в прозових творах В. Даниленка та доведено, що вони зумовлені передусім карнавальністю, що є характерною ознакою постмодерністського мистецтва. Жінки в межах різноманітних карнавальних дійств, вистав чи заходів змушені вдаватися до зміни традиційного образу. Це репрезентовано в описі вечірки в салоні Уляни Мушинської («Кохання в стилі бароко»), презентації винної марки (оповідання «Дегустація в будинку з химерами»), урочистості з нагоди початку нового року в МУК/ВУК («Клуб "Старий Пегас"») тощо. Ситуативні зміни зовнішності також зумовлені життєвою стратегією в певний момент часу чи обраною моделлю поведінки задля досягнення поставленої мети (Діана Стогодюк («Маски Діани Стогодюк»), Ганна Жебрій («Клуб "Старий Пегас"»)).

9. Розглянуто портрет у вузькому значенні, тобто як опис зовнішності, як засіб характеротворення й типізації в літературних творах В. Даниленка. Жіночі портрети дозволяють дослідити особливості характеру, манери їхньої поведінки в контексті певного життєвого досвіду чи професії. Водночас колективні жіночі портрети є засобом типізації для представниць певної професії (манекенниці, прибиральниці, судді, спортсменки тощо) або вікового цензу, певної території. Доведено, подібні описи позначені певним знеособленням героїні, оскільки передбачають ігнорування індивідуальних рис заради формування узагальненого образу. Обґрунтовано, що особливістю жіночого портретування у творах письменника є недостатній рівень об'єктивності, оскільки переважно оповідачем є хтось із героїв твору, який пропонує власний погляд на жіночого персонажа чи його поведінку.

10. Досліджено статичне й динамічне в жіночому портреті в прозі В. Даниленка. Обидві ці категорії репрезентовані через зовнішнє і внутрішнє, тобто через поведінку, вчинки й реакції на них, що зумовлено особливостями характеру й темпераменту героїнь, їхньої життєвої позиції чи обраної

стратегії поведінки героїні. Статичне в зовнішності персонажа представлене однією виразною художньою деталлю (кісточка на руці, єдиний зуб тощо), а динамічне репрезентоване комплексно – через інтонацію, жести, рухи тіла тощо.

Проведене дослідження не можна вважати вичерпним, перспективи подальших наукових пошуків полягають у порівняльно-зіставних дослідженнях, присвячених поетиці портретування у творчості Володимира Даниленка і творчій спадщині представників житомирської прозової школи та інших сучасних письменників, а також у введенні до наукового дискурсу з проблеми літературного портретування ідей іноземних дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александренко В. Портрет як засіб характеротворення образів у малій прозі Дмитра Марковича. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Літературознавство. 2015. № 42. С. 50–53.
2. Андрухович Ю. Рекреації. Романи. Київ: Видавництво «Час», 1996. 342 с.
3. Астаф'єв О. Символіка, семантика і функція імені в художньому творі. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Серія: «Літературознавство». Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 28. С. 3–30.
4. Білоус П. Письменники житомирського кола. *Українська мова і література*. 2008. Ч. 43–44 (587–588). С. 38–39.
5. Бабич І. Над передсмертним ложем імперії (сатира В. Даниленка в контексті ідеології вісімдесятиництва). *Слово і час*. 2006. № 10. С. 79–82.
6. Бідюк О. Психологічний аналіз мікрообразів художнього тексту. Луцьк, 2009. 188 с.
7. Білоус П. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ: Академія, 2011. 336 с.
8. Білоус П. Між першою та останньою чашкою кави. *Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: оповідання*. Львів, 2007. С. 4–17.
9. Бірюкова Д. Інтертекстові описи інтер'єру в англійському художньому дискурсі (на матеріалі прозових творів XIX – XX століття): дис. ... канд. філ. наук: 10.02.04 / Запорізький національний університет. Запоріжжя, 2016. 255 с.
10. Бияк Н. Номінація персонажів у романах Гончара як додатковий засіб їх характеристики. *Наукові записки Тернопільського*

національного педагогічного університету. Серія: Мовознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2007. № 1 (6). С. 115–122.

11. Бобир О., Буденний В., Мамчич О., Нікітіна Н. Словник-довідник літературознавчих термінів. Чернігів: ФОП Лозовий В. М., 2016. 132 с.

12. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

13. Боєва К., Пивонос С. Нові герої та містичний реалізм: у Дніпрі презентували нову книгу Володимира Даниленка. *9 канал*. URL: <https://9-channel.com/2021/02/15/novi-geroyi-ta-mistychnyj-realizm-u-dnipri-prezentuvaly-novu-knygu-volodymyra-danylenka-video> (дата звернення: 09.02.2024).

14. Бондаренко О. Між гламуrom і деспотизмом: Жінки в романі Володимира Даниленка «Клуб "Старий Пегас"». URL: <http://ukrainka.org.ua/node/8941> (дата звернення: 09.08.2023).

15. Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. Тернопіль: Джура, 2003. 208 с.

16. Борисова Т. Лінгвостилістичні засоби створення образу стереотипного персонажа (на матеріалі англомовної пригодницької прози XIX–XX ст.): дис. ... канд. філ. наук: 10.02.04 / Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2002. 232 с.

17. Бровко О. Роман у новелах у сучасній українській літературі: структура та тенденції розвитку. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2011. № 3. Ч. 1. С. 6–13.

18. Бурдастих М. Трансформація готичної традиції в новелістиці В. Даниленка. *Слово і час*. 2014. № 10. С. 77–84.

19. Бусел Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. 1728 с.

20. Вежневць І. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 192 с.

21. Вертипорох О. Психоаналітична інтерпретація: методика і практика (на матеріалі оповідання Володимира Даниленка «Солом'яний пан»). *Вісник Черкаського університету*. 2013. № 5 (258). С. 106–113.
22. Вещикова О. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка): дис. ... канд. філ. наук: 10.01.06 / Чорномор. нац. ун-т ім. П. Могили. Миколаїв, 2017. 218 с.
23. Висоцька Л. Мотив страху в оповіданнях Володимира Даниленка. *Електронна бібліотека Житомирського державного університету*. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/7054/1/Лєся%20Висоцька.pdf> (дата звернення: 31.05.2023).
24. Войтович В. Генеалогія богів давньої України. Рівне, 2007. 556 с.
25. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
26. Галич А. «Капелюх Сікорського» В. Даниленка: шлях від ідеографічного до символічного функціонування образів. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2016. № 7. С. 22–31. URL: https://doi.org/10.31812/world_lit.v7i0.1104 (дата звернення: 01.03.2023).
27. Галич А. «Капелюх» Сікорського В. Даниленка: біографія, квазібіографія, художній роман? *Слово і Час*. 2016. № 7. С. 12–21.
28. Галич А. Жанрові модифікації портретного дискурсу в документалістиці ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... д-ра філ. наук: 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2017. 481 с.
29. Галич А. Костюм як вияв національної і соціальної портретної ідентичності реального героя в біографічних творах. *Збірник наукових праць (філологічні науки)*. 2016. № 7. С. 155–159.
30. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник. Вид. 2-ге. Київ: Либідь, 2005. 488 с.

31. Гармаш Л. Танатологічні мотиви в романах російських символістів: Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Бєлий: дис. д-ра філ. наук / Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. Харків, 2015. 21 с.
32. Герасименко Н. Під маскою єхидної посмішки (українська іронічна новела 80–90-х рр. ХХ ст.). *Слово і час*. 1999. № 6. С. 37–40.
33. Гольник О. Практика монографічного портретування Євгена Маланюка (на матеріалі розвідок про Т. Шевченка та М. Гоголя). *Наукові записки КДПУ*. Серія: Філологічні науки / ред. Г. Клочек [та ін.]. Кіровоград: КДПУ, 2013. Вип. 114: *Studia in honorem*. Видається з нагоди 70-річчя від дня народження доктора філологічних наук, професора Григорія Дмитровича Клочека. С. 86–95.
34. Гольник О. Художні прийоми «містичного» (на матеріалі романів О. Ільченка «Місто з химерами» та В. Даниленка «Кохання в стилі бароко»). *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2016. Том 276. № 264. URL: www.litstudies.chdu.edu.ua/article/view/84565.
35. Горбач Н., Міщенко С. Семантика символу черевичків у повісті М. Матіос «Черевички Божої Матері». *Young Scientist*. 2021. № 11 (99). С. 215–219.
36. Горішна Л. Портрет у романах Ф. С. Фіцджеральда «Ніч ніжна» та «Великий Гетсбі». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. 2013. Вип. 4 (1). С. 25–35.
37. Грабович Г. Кохання з відьмами. *Критика*. 1998. № 2 (4). С. 19–24.
38. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози): навчальний посібник з курсу «Культурологія». Запоріжжя, 2007. 136 с.
39. Григорчук Ю. Проза Віри Вовк: виміри сакрального. Брустурів: Дискурсус, 2016. 364 с.

40. Гром'як Р., Ковалів Ю., Теремко В. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 2006. 752 с.
41. Гудована Н. Архетипні візії Володимира Даниленка (на матеріалі збірки «Грози над Туровцем»). *Звітно-наукова конференція студентів і аспірантів «Освіта і наука – 2023»* (м. Київ, 3–7 квітня, 2023 р.). Київ, 2023. С. 439–442.
42. Гудована Н. Гоголівські традиції у творчості Володимира Даниленка. *Зарубіжні письменники і Україна: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Полтава, 16–17 лютого 2022 р.). Полтава, 2022.
43. Гудована Н. Еннеаграма жіночих образів у романі В. Даниленка «Клуб "Старий Пегас"». *Modern trends in development science and practice: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Варна, Болгарія, 2–5 листопада 2021 р.). Варна, 2021. С. 517–520.
44. Гудована Н. Жіночий портрет як засіб характеротворення у творчості Володимира Даниленка. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки. Кропивницький: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Випуск 4 (207). С. 62–68.*
45. Гудована Н. Рецепція фольклорних сюжетів та образів у романі Даниленка «Кохання в стилі бароко». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Том 33 (72). № 5. С. 62–67.*
46. Гудована Н. Роль інтер'єру в жіночому портретуванні в прозі Володимира Даниленка. *Вісник науки та освіти. Серія «Філологія». 2023. № 12 (18). С. 80–90.*
47. Гудована Н. Капкан Брокау в романі В. Даниленка «Маски Діани Стогодюк». *Дослідження інновацій та перспективи розвитку науки і техніки у XXI столітті: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Рівне, 25–26 листопада 2021 р.). Рівне, 2021. С. 38–41.

48. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.
49. Гундорова Т. Ностальгія та реванш: український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності. *Кур'єр Кривбасу*. 2001. № 144. С. 165–172.
50. Гутнікова Т. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років ХХ століття: дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків, 2013. 199 с.
51. Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка. *Слово і Час*. 2011. № 9. С. 100–106.
52. Даниленко В. Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа – лабораторія сучасної української прози, де ведуться експерименти для протидії чужим культурним агресіям: антологія. Київ: Генеза, 1997. 537 с.
53. Даниленко В. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Григора Тютюнника): автореф. дис. ... канд. філ. наук. Київ, 1994. 20 с.
54. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми у пізніх повістях Валерія Шевчука). *Слово і час*. 2000. № 2. С. 21–24.
55. Даниленко В. Газелі бідного Ремзі. Львів: ЛА «Піраміда», 2008. 488 с.
56. Даниленко В. Грози над Туровцем: родинні хроніки. Львів: Піраміда, 2014. 370 с.
57. Даниленко В. Капелюх Сікорського. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 290 с.
58. Даниленко В. «Клуб "Старий Пегас"». Львів: ЛА «Піраміда», 2019. 260 с.
59. Даниленко В. Кохання в стилі бароко. Львів: ЛА «Піраміда», 2009. 300 с.

60. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. *Письменник і літературний процес*. Київ, 2008. 352 с.
61. Даниленко В. Маски Діани Стогодюк. Київ: ВЦ «Академія», 2021. 256 с.
62. Даниленко В. Місто Тіровиван. Львів: Кальварія, 2001. 266 с.
63. Даниленко В. Рівень національної літератури визначають аристократичні проекти. *Спецкор*. 2008. URL: http://spetskor.dp.ua/art_767.php (дата доступу: 13.01.2023).
64. Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа: оповідання. Львів: ЛА «Піраміда», 2006. 384 с.
65. Даниленко В. Тіні в маєтку Тарновських: повісті. Львів: Піраміда, 2012. 180 с.
66. Дерріда Ж. Привиди Маркса. Харків: ОКО, 2000. 272 с.
67. Дудар О. Лінгвостилістичні особливості портретизації персонажа (на матеріалі роману Теодора Драйзера «Оплот»). *Мандрівець*. 2013. № 2. С. 67–69.
68. Еко У. Нотатки з полів «Імені троянди». *Ім'я троянди*. Харків: Фоліо, 1989. 290 с.
69. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання; пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ: Основи, 2001. 592 с.
70. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред.: В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський, 2015. 912 с.
71. Єрмоменко С. Портрет як засіб психологічної характеристики об'єкта біографії (на матеріалі біографій Вінстона Черчилля). *Електронний архів-репозитарій Одеського національного університету імені І. І. Мечникова*. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4307/1/30-41.pdf> (дата звернення: 14.06.2022).

72. Жиленко І. Homo feriens: спогади. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
73. Житомирський феномен: Спецвипуск часопису «Світло спілкування». Житомир: М. Косенко, 2007. 416 с.
74. Жорнокуй У. Демонічна жінка як альтернатива трактування фемінних персонажів у збірці «Сон із дзьоба стрижа» Володимира Даниленка. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України*. Серія: Філологічні науки. 2015. Вип. 215. С. 116–123.
75. Жорнокуй У., Чіпак О. Основні риси еротичного концепту в українській літературі: штрихи до проблеми. *Науковий вісник національного університету біоресурсів і природокористування України*. Серія: філологічні науки. 2014. № 206. С. 102–109.
76. Заболотська О. Роль інтер'єру та пейзажу як засобів характеристики персонажів у повісті Т. Капоте «Сніданок у Тіфані». *Науковий вісник Херсонського державного університету*. 2018. Вип. 4. С. 22–28.
77. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ, 2006. 504 с.
78. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ, 2003. 392 с.
79. Іванко Т., Нечипоренко С. Хронотопічна організація роману В. Даниленка «Клітка для вивільги». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. праць / Т. 14. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. 21. С. 76–87.
80. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. *УкрЛіб: бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=25044> (дата звернення: 16.07.2023).

81. Калинюк О. Композиційно-мовленнєва форма «опис» у науково-фантастичному тексті: дис. ... канд. філ. наук: 10.02.04. Одеса, 1999. 209 с.
82. Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 2006. 21 с.
83. Керлот Хуан Едуардо. Словник символів. Київ: Ваклер, 1994. 602 с.
84. Ковалевські Т. Комунікативні аспекти нейролінгвістичного програмування: монографія. Одеса: Астропринт, 2001. 344 с.
85. Коваленко Д. Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі: дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. 217 с.
86. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
87. Козачук Н. Валерій Шевчук як герой творів Володимира Даниленка. *Волинь – Житомирщина*. 2010. № 20. С. 93–101.
88. Кононенко Є. Архетипи жінок у романі Володимира Даниленка «Клуб "Старий Пегас"». *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2019/12/03/161948.html> (дата звернення: 08.08.2022).
89. Корнієнко О., Гудована Н. Постмодерні ознаки художньої прози Володимира Даниленка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 1. С. 115–118.
90. Корнієнко О., Гудована Н. Художнє відображення історичних постатей у романі Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко». *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2023. № 29 (2). С. 89–95.

91. Котляр С., Заспа І. Жіночий портрет у фотомистецтві: від автентики до сьогодення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. № 4 (1). С. 84–96.
92. Кривопишина А. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку. *Вісник Черкаського університету*. 2013. № 5 (258). С. 35–41.
93. Купцова Т. Теорія архетипів та їх гендерна складова. *Наукові записки. Серія «Філософія»*. Випуск 12. С. 221–229.
94. Куриленко Н. Екзистенціальні модуси в контексті постмодерністської культури. *Культура України*. 2017. Випуск 58. С. 25–32.
95. Кухаренко В. Інтерпретація тексту: підручник для студентів філологічних спеціальностей. Одеса: Латстар, 2002. 202 с.
96. Лавринович Л. Типологія постмодерного персонажа. *Інституційний репозитарій Волинського національного університету імені Лесі Українки*. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/2758/1/filolog_is2002.pdf (дата звернення: 08.08.2022).
97. Лавринович Л. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа: дис. ... канд. філ. наук: 10.01.05 / Волинський державний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2002. 175 с.
98. Лаврусенко М. Оповідання Володимира Даниленка «Грози над туровцем» і «Крик гриба»: спроба архетипного аналізу. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського*. 2017. № 1. С. 140–144.
99. Лаврусенко М. Поетика образотворення в оповіданні Володимира Даниленка «Грози над Туровцем». *Філологія і лінгвістика в сучасному суспільстві: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Київ, 21–22 жовтня 2016 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2016. С. 17–20.

100. Лаврусенко М. Митець у постколоніальному світі в романі Володимира Даниленка «Клуб "Старий Пегас"». *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. 2020. № 1. С. 161–169.
101. Лаврусенко М. Психоаналіз як ключ до інтерпретації родинних стосунків у повісті Володимира Даниленка «Тіні в маєтку Тарновських». *Молодий вчений*. 2019. № 7 (71). С. 278–286.
102. Лакан Ж. Вступ до структурного психоаналізу. Київ: Кому бук, 2022. 224 с.
103. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. Київ: Рад. школа, 1971. 487 с.
104. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. Вип. 5–6. С. 15–38.
105. Література після падіння залізної стіни... Розмова Мартина Пастушака з Володимиром Даниленком. *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 200 (липень). С. 3–10.
106. Лобановська А. Володимир Даниленко: «У Києві досі вірять у відьом та знають, як з ними боротися». *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2009/10/25/12008_vladimir_danilenko_v_kieve_do_.html (дата звернення: 28.03.2020).
107. Локайчук С. Мовний портрет Слуги з Добромилля за однойменним романом Галини Пагутяк. *Лінгвостилістичні студії*. 2019. Вип. 11. С. 89–99.
108. Мальцева О. Лінгвостилістичні особливості словесного художнього портрета в сучасному англomовному романі (на матеріалі творів Дж. Фаулза): автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.02.04. Донецьк, 1986. 16 с.
109. Мкртчян Т. Психотип персонажа як літературознавча проблема. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2015. Вип. 5. С. 208–214.

110. Моклиця М. Основи літературознавства: посіб. для студ. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
111. Набитович І. Категорія SACRUM у художній прозі ХХ – ХХІ століть: автореф. дис. ... д-ра. філ. наук: 10.01.06. Львів, 2009. 41 с.
112. Наєнко М. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції. Київ: Академія, 1997. 320 с.
113. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». *Слово і час*. 1997. № 11–12. С. 44–48.
114. Наливайко Д. Типологія українського реалізму на європейському тлі. Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX – ХХ ст.). Київ, 1997. С. 95–135.
115. Насалевич Т. Композиція портретних описів у різних типах тексту. *Культура народів Причорномор'я*. 2002. № 29. С. 145–148. Бібліогр.: 11 назв. укр.
116. Нікішенко Ю. Костюм як частина міської культури повсякдення середини – другої половини ХІХ ст. (за прозою М. Лескова). *Наукові записки НаУКМА*. Том 114. Теорія та історія культури. С. 63–66.
117. Николюк Т. Ірраціональне у прозі Володимира Даниленка. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2013. Вип. 20. С. 44–52.
118. Новик О. Етнообрази у книзі Володимира Даниленка «Грози над Туровцем: родинні хроніки». *Studia Methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2015. Т. 40. С. 130–135.
119. Олійник Н. Художнє відображення реалій епохи в романі В. Даниленка «Клітка для вивільги». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44. Том 3. С. 88–94.
120. Омельчук Ю. Сюрреалістичні особливості новели В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа». *Філологічні трактати: наук. журнал*. 2013. Т. 5, № 1. С. 50–54.

121. Омецинська О. Поняття й структура портретного опису як складника художнього дискурсу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2007. № 3 (33). С. 210–213.

122. Осьмак Н., Бикова Т. Онейричний простір художньої прози Володимира Даниленка: сни і сновидіння як культурний текст. *Цифровий репозитарій Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. URL: <http://enpui.r.npu.edu.ua/handle/123456789/38971>.

123. Осьмак Н., Урись Т. Особливості дитячої фокалізації у творчості представників «житомирської прозової школи». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Том 34 (73). № 5. С. 233–239.

124. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму. *Канон та іконостас*. Київ: Час, 1997. С. 213–237.

125. Панграцці А. Подорож всередину себе. Еннеаграма як теорія особистості / пер. О. Якимець. Львів: Колесо, 2011. 176 с.

126. Пахаренко В. Нариси української поезики. Київ, 1997. 80 с.

127. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя: монографія. Львів, 2011. 466 с.

128. Пінчук С., Регушевський Є. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. Київ: Наук. думка, 1966. 186 с.

129. Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки*. 2020. № 32. С. 49–53.

130. Писаренко К. Типологія мовних портретів персонажів у художніх текстах триптиху «Хресна проща» Р. Іваничука: змістовий аспект». *Лінгвістичні дослідження*. 2016. Вип. 42. С. 150–155.

131. Погребенник В. Художній набуток репрезентантів «житомирської прозової школи»: особливості літературної танатології. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. Вип. 207. С. 209–214.

132. Погребенник В. Родинна й загальнонаціональна історія у творчості представників «житомирської прозової школи». *Вчені записки*

ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2023. Том 34 (73). № 5. С. 151–156.

133. Поліщук Я. Постколоніальний аспект сучасної літератури. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2006. № 2. С. 98–102.*

134. Поліщук Я. Ревізії пам'яті. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.

135. Приліпко І. Необарокова поетика повістей Валерія Шевчука «Мор» та «Сповідь». *Вісник науки та освіти. 2024. № 3 (21). С. 325–337.*

136. Приліпко І. Повість Валерія Шевчука «Сповідь» крізь призму філософії екзистенціалізму. *Слово і Час. 2023. № 1 (727). С. 41–61.*

137. Приліпко І. «Текст як конденсатор культурної пам'яті»: інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука. *Слово і Час. 2020. № 2 (710). С. 33–54.*

138. Радченко С. Традиції карнавальної культури у творі Г. Граса «Бляшаний барабан». *Слово і Час. 2015. №. 8. С. 86–92.*

139. Ромас Л. Образ жінки з нарцисичним розладом особистості в романі Володимира Даниленка «Маски Діани Стогодюк». *Закарпатські філологічні студії. Випуск 23. Том 2. С. 218–223.*

140. Ромас Л. Деякі особливості поетичної ономастики роману Володимира Даниленка «Клуб "Старий Пегас"». *Закарпатські філологічні студії. Випуск 18. С. 278–282. URL: <http://www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/18/51.pdf> (дата звернення: 12.10.2023).*

141. Святе Письмо Старого та Нового Заповіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами; пер.: Івана Хоменка. Одеса: Видавництво «Українське Біблійне Товариство», 1992. 1422 с.

142. Семенчук І. Портрет у художньому творі. Київ: Дніпро, 1965. 74 с.

143. Сердюк В. Жінка зі снів у романі Володимира Даниленка «Маски Діани Стогодюк». *Український новинно-аналітичний портал – newssky.com.ua*. URL: <https://newssky.com.ua/zhinka-zi-sniv-u-romani-volodimira-danilenka-maski-diani-stogodyuk-eksklyuziv/> (дата звернення: 12.12.2023).

144. Середюк І. Семантика музичного портрета у клавірно-фортепіанній творчості XVII–XX століття: дис. ... канд. мистецтв: 17.00.03. Одеса, 2021. 248 с.

145. Сізова К. Зображення людини як художній вимір літературного напрямку. *Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України*. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18469/05-Sizova.pdf?s> (дата звернення: 12.05.2022).

146. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.: монографія. Київ: Наша культура і наука, 2010. 320 с.

147. Сколоздра О. Онімна та апелятивна номінація осіб у малій прозі Івана Франка: автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.02.01. Львів, 2009. 18 с.

148. Скрипник Л., Дзятківська Н. Власні імена людей. Словник-довідник. Київ: Наукова думка, 2005. 334 с.

149. Слов'янський язичницький пантеон. Темні боги. Мара. *Громадська організація «Ми» – we.org.ua*. URL: <https://we.org.ua/kultura/mifologiya/slovyanskyj-yazychnytskyj-panteon-temni-bogy-mara/> (дата звернення: 01.04.2020).

150. Соловійова Н. До питання психологічної характеристики героя в літературному творі (літературознавчий аспект). *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 6. С. 9–10.

151. Ставнича О. Модифікації персонажа у прозовому творі з елементами міфізації / міфологізації. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2014. Вип. 19. С. 282–289.

152. Сушкевич Т. «Поліфонія» у тексті роману «Кохання в стилі Бароко» В. Даниленка. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 77–82.

153. Таліровська А. У пошуках героя нашого часу: Володимир Даниленко про любов і зраду. *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2015/01/14/201728.html> (дата звернення: 12.05.2020).

154. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. Київ: Правда Ярославичів, 1997. 448 с.

155. Ткачук О. Наратологічний словник; ред. В. Дончик. Тернопіль, 2002. 173 с.

156. Томусяк Л., Томусяк А. Портретний опис як структурний елемент художнього тексту. *ARCher – інституційний репозитарій відкритого доступу представників Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*. URL: <https://archer.chnu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1126/287075.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 05.01.2023).

157. Урись Т. Екзистенційна проблематика оповідань збірки «Сон із дзьоба стрижа» В. Даниленка. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. Вип. 207. С. 272–278.

158. Федосій О. Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна): автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2011. 22 с.

159. Федосій О. Магічний реалізм у малій прозі Володимира Даниленка. *Літературознавчі студії*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. Вип. 40, Ч. 2. С. 271–275.

160. Ференц Н. Основи літературознавства. Київ: Знання. 2011. 432 с.

161. Фройд З. Психологія сексуальності; пер. укр. Є. В. Тарнавського. Харків: Фоліо, 2018. 151 с.
162. Фуко М. Що таке автор. *Антологія світової літературно-критичної думки*. Львів: Літопис, 2002. С. 598–616.
163. Халін В. Розвиток художнього сприймання у процесі інтегрованого вивчення літератури та предметів естетичного циклу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 21. С. 251–253.
164. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постомодерний період. Київ, 2008. 324 с.
165. Черевченко О. Філософсько-естетичні засади постмодерністської літератури. *Репозитарій Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/10058/1/Literatura_postmodernizmu.pdf (дата звернення: 14.04.2023).
166. Шалагінов Б. Карнавал і містерія: роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. *Всесвіт*. 2011. № 3–4. С. 249–255.
167. Шаповал Г. Антропонімний простір новел Марка Черемшини. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2015. № III (10). Issue 47. С. 115–118.
168. Шахова К. Література та образотворче мистецтво: літературно-критичний нарис. Київ: Дніпро, 1987. 195 с.
169. Шевченко З. Словник гендерних термінів. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю., 2016. URL: <http://a-z-gender.net/ua/anima-ta-animus.html>.
170. Шевчук В. У череві апокаліптичного звіра: істор. повісті та оповідання. Київ: Укр. письменник, 1995. 205 с.
171. Шевчук В. Дім на горі. Вид. 3-тє. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. 558 с.

172. Шнайдер В. Демони кохання в маєтку Тарновських. *Даниленко В. Тіні в маєтку Тарновських: повісті*. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 165–178.
173. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. № 10. С. 184–187.
174. Шнайдер В. Філософський анекдот Володимира Даниленка. *Літературна Україна*. 2008. № 50 (5288). С. 4–8.
175. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія. *Слово і Час*. 2008. № 12. С. 56–66.
176. Штейнбук Ф. Текстові стратегії сучасної літератури в контексті антропології тілесно-міметичної категорії голосу. *Сіверянський літопис*. 2008. № 1. С. 103–112.
177. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2012. 588 с.
178. Юнг К. Психологічні типи. Львів: Астролябія, 2010. 692 с.
179. Юрчук О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття: автореф. ... дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2007. 20 с.
180. Юрчук О. «Карнавал мав от-от розпочатися». Блиск і злиденість сучасної української культури в романі Володимира Даниленка «Клуб "Старий Пегас"». *Волинь-Житомирщина Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2020. Випуск 31. С. 151–158.
181. Юрчук О. Житомирська прозова школа: нативізм (В. Шевчук) і контракультурація (В. Даниленко). *Волинь – Житомирщина*. 2010. № 20. С. 218–231.
182. Яблонська Н. Романістика В. Даниленка в контексті художніх шукань великої прози початку ХХІ ст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. № 1 (326). С. 232–237.

183. Яблонська Н. Постмодерністський дискурс художньої прози Володимира Даниленка: дис. ... канд. філ. наук / Терноп. нац. пед. ун-т. Тернопіль, 2017. 221 с.
184. Якушев В. В архіві шаблонних героїв. Дніпро, 2009. Березень. С. 173–174.
185. Яремчук А. Memento mori. Мотиви та образи смерті в макабричних оповіданнях (на основі антології «Вбивство на вулиці...»). *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II*. URL: <https://doi.org/10.31743/teka.13378> (дата звернення: 12.12.2022).
186. Яцків М. Новели. Львів: Каменяр, 1985. 199 с.
187. Calbó M. El gran libro del retrato. Barcelona: Parramón, 1993. 191 p.
188. Ekman P. Telling lies. New York: W. W. Norton, 1985. 416 p.
189. Gray Cloth. Essay collection focused on the aesthetic and moral problems of the power of photographs and the relationship of photography to art conscience, and knowledge. 207 p.
190. History of Fedora Hats. *History of Hats*. URL: <http://www.historyofhats.net/hat-history/history-of-fedora/> (дата звернення: 03.12.2023).
191. In theory: The Death of the Author. *The guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jan/13/death-of-the-author> (дата звернення: 12.12.2023).
192. Kingma L. What's Your Tribe?: An Enneagram Guide to Human Types at Work and Play. Lansdowne: Juta and Company Ltd, 2009. 115 p.
193. Leslie A. Fiedler. Uberquert die Grenze, schliebt den Graben. Ihab Hassan, Pluralismus in der Postmoderne. Frankfurt: Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne, 1987. S. 159–165.
194. Lewinsky J., Magnus M. Osnovy fotoportreta [Photography Basics]. In: The Book of Portrait Photography. London: A Dorling Kindersley Book, 1982. P. 1–22.

195. Mandal Mahitosh. Ten Features of Postmodernism. URL: <https://www.caluniv.ac.in/academic/English/Study/Postmodernism-S-IV.pdf>

(дата звернення: 20.12.2021).

196. Naranjo Claudio. Ennea-type Structures: Self-Analysis for the Seeker. Gateway Books & Tapes, 1990. 192 p.

197. Sanmiguel D. Retrato. Rostros y expresiones. Barcelona: Parramón, 1999. 127 p.

198. Sawicki S. Sacrum w literaturze. Lublin, 1980. 264 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Еннеаграма особистості



Джерела: [125], [192], [196].

Додаток Б

Образи фатальної жінки (жінки-смерті)
в художній прозі В. Даниленка

Жіночий образ	Твір	Чоловік-жертва
Ганна Жебрій	Роман «Клуб "Старий Пегас"»	Юлій Солодчук
Юлія Маринчук	Роман «Кохання в стилі бароко»	Валерій Колядевич
Юліана	Роман «Кохання в стилі бароко»	Владислав Городецький
Юліана	Роман «Кохання в стилі бароко»	Олександр Мурашко
Наталі	Роман «Кохання в стилі бароко»	Олександр Архипенко
Кароліна Гулій	Роман «Капелюх Сікорського»	Ігор Сікорський
Ольга Фафлей	Повість «Тіні в маєтку Тарновських»	Тадей Швагуляк
Діана Стогодюк	«Маски Діани Стогодюк»	Сергій Чекаль
Діана Стогодюк	«Маски Діани Стогодюк»	Олександр Брегус
Діана Стогодюк	«Маски Діани Стогодюк»	Ірен Давимуха
Діана Стогодюк	«Маски Діани Стогодюк»	Едуард Горянський
Діана Стогодюк	«Маски Діани Стогодюк»	Артем Бобошко
Діана Стогодюк	«Маски Діани Стогодюк»	Юрій Роботюк

Джерела: [57], [59], [58], [61], [65].