

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ, КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, КОМПАРАТИВІСТИКИ
І ГРІНЧЕНКОЗНАВСТВА

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ФЕМІННОСТІ ТА МАСКУЛІННОСТІ
В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДЕТЕКТИВІ

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
Кабакової Олександри Валеріївни

спеціальність 035 *Філологія*
освітня програма 035.01.01 *Українська мова і література*

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри української
літератури, компаративістики
і грінченкознавства 

Протокол засідання кафедри № 6
« 19 » травня 2025р.

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,
професор, професор кафедри
української літератури,
компаративістики
і грінченкознавства
Вірченко Т. І. 

*Цим підписом засвідчую,
що поданий на захист рукопис
та електронний документ
є ідентичними*

13.06.2025



Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1. Детектив: жанрові межі поняття.....	7
1.2. Український детектив в історико-літературному процесі двотисячних років.....	15
1.3. Фемінність і маскулінність: категоріальне обґрунтування понять.....	22
Висновки до розділу І.....	33
РОЗДІЛ ІІ. СУЧАСНИЙ ЖІНОЧИЙ ДЕТЕКТИВ.....	35
2.1. Фемінні й маскулінні коди в поведінкових патернах.....	35
2.2. Жанр детективу: розширення функціональних меж.....	47
2.3. Стильові рішення як пошук смислотворення.....	51
Висновки до розділу ІІ.....	56
РОЗДІЛ ІІІ. СУЧАСНИЙ ЧОЛОВІЧИЙ ДЕТЕКТИВ.....	58
3.1. Модифікації маскулінності: поведінкові патерни персонажів.....	58
3.2. Трансформації жанрової структури.....	67
3.3. Індивідуальні стильові стратегії.....	71
Висновки до розділу ІІІ.....	75
ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	81
ДОДАТКИ.....	87

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням інтересу до вивчення літератури крізь призму соціокультурних ідентичностей, зокрема гендерної. Сучасний український детектив як динамічний жанр масової літератури не лише відображає суспільні настрої, а й активно формує уявлення про прийнятні або нормативні моделі фемінності та маскулінності. У його структурі виявляються усталені та змінні уявлення про гендер, які закладені на рівні образної системи, сюжетотворення, мовної організації тексту та авторських інтенцій. Дослідження художнього моделювання фемінного й маскуліного в цьому жанрі дозволяє виявити приховані механізми репрезентації гендеру, а також осмислити, яким чином література реагує на трансформації сучасного соціального досвіду.

Дослідження детективу стає особливо цікавим, адже це жанр, який зазвичай базується на певних шаблонах (логічне розслідування, конфлікт між добром і злом, домінування раціонального мислення та ін.) та оперує бінарними опозиціями (винний/невинний, порядок/хаос, добро/зло, чоловіче/жіноче), створює цікаве тло для вивчення того, як гендерні стереотипи або, навпаки, їх переосмислення формують саму логіку оповіді та типологію персонажів.

Тож аналіз фемінності й маскулінності в українському детективі не лише розширює межі літературознавчих підходів, а й демонструє, як через жанрову форму можна виявити глибинні соціальні й культурні уявлення про гендер. Результати цього дослідження можуть бути корисними не лише в літературознавчому контексті, а й для гендерної критики, культурології, соціології – усіх тих галузей, де аналіз репрезентацій гендеру відіграє важливу роль у розумінні ширших процесів формування ідентичностей, наративів і культурних норм.

Стан розробки проблеми. Проблематика художнього моделювання фемінності та маскулінності в українській літературі активно досліджується сучасними літературознавцями, зокрема О. Башкировою, Н. Герасименко, Л. Кицак, А. Марчишиною, А. Титюк, Т. Ткаченко, Г. Улюрою, С. Філоненко

та ін. У їхніх працях розглядаються трансформації гендерних ролей, репрезентації тілесності, влади, емоційності, жіночої й чоловічої ідентичності в контексті сучасної української прози, зокрема у детективах. Попри це, безпосередній аналіз фемінності та маскулінності в українському детективі залишається недостатньо опрацьованим, що й визначає актуальність обраного дослідження.

Метою дослідження є з'ясування особливостей художнього моделювання фемінності та маскулінності на матеріалі сучасного українського детективу, виявлення жанрових, наративних і стилістичних засобів репрезентації гендерних ідентичностей, а також аналіз того, як ці уявлення про фемінне й маскулінне впливають на побудову образної системи, сюжетних структур та ідеологічного змісту текстів.

Досягнення мети стало можливим завдяки виконанню низки **завдань**:

- окреслення жанрових меж детективу;
- розгляд літературно-критичної рецепції українського детективу двотисячних років;
- системне осмислення наукових підходів, дефініцій та прикметних ознак фемінності та маскулінності;
- вироблення методики дослідження фемінності та маскулінності в кореляції зі жанром детективу;
- аналіз характеру персонажів, жанрових модифікацій та стильових рішень митців у жіночих і чоловічих романах.

Об'єкт дослідження – українські детективи двотисячних років, а саме Олени Печорної «Кола на воді» (2013), Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» (2014), Євгенії Кононенко «Останнє бажання» (2015), Ольги Саліпи «Будинок на Аптекарській» (2021), Наталки Доляк «Місце останньої реєстрації громадян» (2023), Андрія Кокотюхи «Адвокат із Личаківської» (2015), Олексія Волкова «Гра у три руки» (2016), Юрія Винничука «Вілла Деккера» (2021), Андрія Сем'янкова «Танці з кістками» (2022) та Сергія Пономаренка «Упир» (2024). Вибір творів зумовлений низкою критеріїв: рік публікації, гендер автора, наявність літературних відзнак, наявність у

літературному колі сформований імідж митця як автора детективу, критична рецепція.

Предмет дослідження – особливості художнього моделювання фемінності та маскулінності в сучасному українському детективному тексті.

Методи дослідження. Для досягнення мети і виконання поставлених завдань були використані як **загальнонаукові** (аналіз і синтез дали змогу систематизувати наукові підходи до вивчення фемінності й маскулінності; огляд – охопити коло актуальних праць за темою; порівняння – зіставити художні моделі літературознавців та письменників відповідно), так і власне **літературознавчі методи** (психоаналітичний – для інтерпретації персонажів; гендерний – для виявлення сучасних моделей чоловічої та жіночої ідентичності; соціальний – для аналізу впливу суспільних умов на формування персонажів, метод рецептивної естетики – для дослідження сприйняття образів читачем).

Наукова новизна полягає в тому, що сучасний український детектив розглядається крізь призму художнього моделювання фемінності та маскулінності, що дозволяє по-новому інтерпретувати взаємодію жанрової специфіки з уявленнями про гендер. У роботі унаочнюється, як елементи детективного жанру, система персонажів та індивідуальний стиль письменника функціонують як засоби репрезентації або трансформації традиційних гендерних стереотипів у межах сучасного українського культурного контексту.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості застосування запропонованої методики аналізу гендерних образів у подальших літературознавчих студіях, присвячених масовим жанрам. Отримані результати можуть бути використані в дослідженнях із гендерної критики, сучасної української літератури, теорії літератури, а також у підготовці навчальних матеріалів, аналітичних оглядів і культурологічних досліджень, що стосуються репрезентації гендеру в художньому тексті.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури на 69 позицій і додатків.

Апробація результатів дослідження. Результати, отримані під час виконання магістерського дослідження, були висвітлені на IX Всеукраїнській науково-практичній конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених «Актуальні проблеми літературознавства і мовознавства» (08 листопада 2024 р., м. Київ).

Кабакова О. Образ злочинця в детективі Андрія Сем'янкова «Танці з кістками»: репрезентація маскулінної ідентичності. *Молодий дослідник*. 2025. № 5. С. 52–56. Режим доступу: <https://mold.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/66>

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Детектив: жанрові межі поняття

Жанр детективу є одним із найбільш динамічних у літературному процесі, що постійно трансформується, адаптуючись до суспільних змін. Детективний жанр займає специфічне місце в літературному процесі, викликаючи чимало дискусій серед дослідників щодо його статусу в системі масової та елітарної літератури.

Детективна література часто містить глибокий філософський або психологічний зміст. Класичні представники жанру – Артур Конан Дойл, Гілберт Кіт Честертон, Агата Крісті, Умберто Еко – створювали детективні романи, які виходили за межі класичного розважального роману, оскільки вкладали глибокий інтелектуальний підтекст. У їхніх творах відчутний зв'язок із високою літературною традицією, зокрема з філософськими роздумами про природу істини, морального вибору та справедливості. До того ж, автори у своїх детективах нерідко використовували інтертекстуальні зв'язки та алюзії, що передбачало наявність у потенційного читача певного рівня ерудиції.

Однак попри наявність високохудожніх зразків, детективний жанр у своїй більшості все ж став вагомою частиною масової літератури. На думку низки науковців, це призвело до зниження естетичного рівня та загальної якості творів, що репрезентують цей жанр. Хорхе Луїс Борхес зауважував так: «Детективний жанр нині переживає упадок. Він став реалістичним і розповідає про насильство. <...> Інтелектуальні джерела детективу забуті» [13, с. 63]. Сучасні детективи здебільшого орієнтовані на широку аудиторію, мають динамічний сюжет, повторювані схеми, доступність викладу. Вони активно видаються великими накладами, екранізуються, а їхні автори часто стають «бестселерними» письменниками. Такі тексти легко сприймаються завдяки чіткій структурі: наявності злочину, розслідування і викриття злочинця. Це

робить детективну літературу популярною серед читачів різних вікових і соціальних груп.

Видозмінилось і його функційне призначення: основною метою жанру стало розважати, підтримувати напругу та викликати захоплення інтригою. Відповідно, його розвиток став підпорядковуватись законам формульної літератури, що проявляється у тиражуванні типових сюжетних схем, спрощенні психологізму, зосередженні на розкритті таємниці замість стилістичних експериментів.

Українська детективна проза сьогодення також зберігає всі риси, властиві масовій літературі. Українська літературознавиця Н. Герасименко відзначає такі характеристики: «Починаючи від зниження його інтелектуальної складової та збільшення описів сцен убивства, бійок, перестрілок та подібних «яскравих» зображень, характерних для так званого «екшену», і до специфічного «покетбуківського» оформлення обкладинок» [13, с. 63].

Окремі науковці зазначають, що сучасний український детектив синтезує риси як високої, так і тривіальної літератури, поєднуючи елементи інтелектуальної складності із масовими наративними структурами, орієнтуючись на широкий загал читачів: «він просто, але зі смаком, творить власну художню реальність, його герої думають (інтелектуальні особистості), вирішують проблеми, а не лише розмірковують над ними (як це притаманно героям елітної літератури), вимальовуються образи, які здатні викликати до життя підтекст» [25, с. 60]. Відповідно жанр не лише зберігає традиційні канони розважальної літератури, а й інтегрує більш глибокі філософські та соціально важливі теми. С. Філоненко у своїй праці «Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр» зазначає, що такий синкретизм, який виникає на межі ХХ–ХХІ ст., призводить до появи міدل-літератури – текстів, що поєднують елементи елітарного та масового [63, с. 24].

Жанрова природа детективу також тривалий час була предметом наукових обговорень, оскільки детектив містить у собі елементи пригодницької, кримінальної, містичної та інколи й психологічної прози.

З точки зору жанрової класифікації, детектив розглядається як піджанр кримінальної літератури, яка включає художні тексти, побудовані навколо злочину. Проте детектив є частиною ширшого класу кримінальної літератури, що охоплює не лише розслідування, а й зображення злочинного світу, мотивів та наслідків правопорушень. У такому ж розрізі можна розглядати приналежність детективу до містичної прози. Г. Крапівник підкреслювала: «При сприйнятті таких текстів [детективів] катарсис і задоволення від розгадування таємниць стає можливим за допомогою інтелекту, а не магії і зброї» [32, с. 37].

Водночас детектив відносять до пригодницької літератури, оскільки він передбачає динамічний сюжет, розгадку таємниці, випробування для головного персонажа роману. Літературознавець Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» подає таку дефініцію «детективу»: «Різновид пригодницької літератури, що належить до паралітератури. Це передусім прозові твори, зовнішній сюжет яких послідовно розкриває певну заплутану таємницю, пов'язану зі злочином та його розслідуванням, а внутрішній є когнітивною історією розв'язання логічної задачі» [26, с. 271]. Проте, на відміну від класичного пригодницького роману, де персонаж діє в екстремальних умовах та часто за межами звичайного соціального середовища, детективна історія зазвичай має розгортається в реальному житті і розвивається в знайомих читачеві соціальних умовах.

Л. Кицак не погоджується і з приналежністю детективу до паралітератури, оскільки паралітературою зазвичай називають «літературу низького ґатунку», яку можна схарактеризувати зниженим естетизмом, орієнтованістю на «невибагливу аудиторію». Дослідниця слушно зауважує: «Поетика детективних творів часто шаблонна, проте це не виключає авторських можливостей творити власний стиль (насамперед в інтелектуальних детективах), звертатися до читача літературною мовою чи піднімати злободенні питання (у детективах найчастіше так і буває)» [25, с. 60].

Окремо варто зазначити, що детектив близький до трилеру, але ці жанри також мають відмінності. Трилер базується на нагнітанні напруги та небезпеки

для головного персонажа, тоді як детективна інтрига зосереджена навколо розслідування, що веде до логічного розкриття злочину: «Трилер накладає одну історію на іншу: в ньому немає точки, досягши яку, оповідач розуміє смисл усіх минулих подій, читач навіть не знає, чи досягне він таку точку» [20, с. 54]. Водночас сучасний детектив, зокрема український, нерідко містить риси трилеру, що розширює його жанрові межі.

Детектив має спільні риси з психологічним романом, особливо в тих випадках, коли автор досліджує мотиви злочинця або внутрішній стан детектива. Водночас ці елементи можуть слугувати лише окремою сюжетною лінією, але не визначати жанр загалом, оскільки він включає й інші характерні ознаки [24, с. 61].

Н. Герасименко наводить типологію сучасного українського детективу за змістом і проблематикою, виокремлюючи жанри детективу:

- Пригодницький (близький до жанру бойовика);
- Кримінальний (сфокусований на житті злочинця);
- Містичний або фантастичний (в основу сюжету покладена старовинна легенда в контексті сьогодення);
- Історичний (події відбуваються в минулому);
- Психологічний (провідний мотив твору – особистісний мотив злочину);
- Іронічний;
- Детектив закритого типу (події розгортаються на невеликій території).

Детективна проза є багатогранним явищем у літературній жанровій системі. Вона поєднує риси різних напрямів – кримінальної, пригодницької, психологічної літератури, трилеру, а також може мати ознаки масової чи елітарної літератури. Однак детектив все ж є окремим жанром масової літератури, який має свої характерні ознаки.

Жанр детективу має давню історію, яка бере свій початок від авантюрної прози та поступово розвивається до сучасних форм. Як жанр детектив сформувався у світовій літературі в середині XIX століття, насамперед завдяки творам згаданих авторів. В Україні ж елементи детективної оповіді можна знайти ще в класичній літературі XIX століття, хоча їх не завжди

виокремлювали як самостійний жанр, частіше «детективно-кримінальні лінії зустрічалися швидше у соціально- або любовно-психологічних романах» [13, с. 62]. Прикладами таких творів є роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні» Панаса Мирного, «В неділю рано зілля копала» Ольги Кобилянської тощо, де сюжет будується навколо вбивства жорстокого пана або трагедії нерозділеного кохання. «Детективна складова як елемент художньої оповіді слугувала лишень для увиразнення сюжету, збільшення загадковості чи динамічності («Поклади золота» В. Винниченка)», - підкреслює дослідниця М. Рябченко у своїй статті про класичний детектив в українській літературі [50, с. 64]. Окрім основної детективної оповіді, письменники цього періоду додавали народні легенди та історичні події. Також, на відміну від «холодного розслідування», яке характерне для західного детективу, в українських творах важливу роль відіграв моральний вибір персонажів.

У першій половині ХХ століття яскравими представниками детективного жанру на теренах України були Юрій Смолич, Майк Йогансен, та інші. Проте вже в 30-х рр. ХХ століття – за часів радянської влади – детективний жанр в Україні розвивався в межах ідеологічно забарвленої літератури. Літературні твори виконували не стільки розважальну функцію, скільки виховну. Найбільш популярним видом злочинів, що ставали основою таких сюжетів, було вбивство сільського активіста чи комсомольця, скоєне противниками радянської системи [13, с. 62]. Автори, такі як Юрій Смолич, у своїх пригодницько-детективних романах зверталися до теми шпигунства і боротьби радянських правоохоронців із так званими «ворогами народу». Це значно обмежувало жанрові можливості, змушуючи письменників працювати в межах дозволених сюжетних ліній. «У романі «Господарство доктора Гальванеску» (1929) Юрія Смолича протиставляються, згідно приписів соцреалізму, два світи – капіталістичний (гнилий, антагоністичний трудящій людині) і соціалістичний (справедливий, прогресивний)», - описує в своєму дослідженні Л. Кицак [24, с. 24].

Справжній розквіт жанру детектив відбувається після здобуття Україною незалежності у 1991 році. Саме тоді українські автори отримують можливість експериментувати та впроваджувати нові форми й теми. Серед знакових імен

сучасного українського детективу варто згадати Ірен Роздобудько, Марину Меднікову, Євгенію Кононенко, Андрія Кокотюху, Василя Шкляра, Юрія Винничука та ін. У романах названих авторів часто розслідуються злочини минулого, що переплітаються із сучасністю, створюючи напружену атмосферу та занурюючи читача в глибший культурний контекст.

Для сучасного українського детектива стали притаманні: гіпердетермінованість зображуваного світу, де кожна деталь у тексті має значення; повсякденність подій, що дає змогу краще зрозуміти, які аспекти здаються дивними чи незвичними в контексті злочину; стереотипність поведінки персонажів, включно зі злочинцями, що допомагає створити зрозумілу структуру оповіді [13, с. 64].

Можна вивести дефініцію, що детектив – це жанр художньої літератури, який зосереджується на розкритті злочину шляхом логічного аналізу та розслідування. Його структурні елементи включають злочин, слідчого, коло підозрюваних і послідовне збирання доказів. Детективна нарація будується на інтризі, грі та логіці, а також взаємодії з читачем, стимулюючи його аналітичне мислення.

О. Перенчук наводить три основні характерні ознаки детективу, що виокремлюють його як окремий жанр: «1) убивство відбувається на початку твору, а його пояснення – наприкінці; 2) підозри падають на невинну людину, винуватець – поза підозрами; 3) розслідування є справою не поліції, а приватної особи» [42, с. 204]. Дослідник структурує й детективну модель, яка зустрічається у більшості романів цього жанру, зокрема українських, і до сьогодні: «Виявлено тіло. Обставини вказують на причину смерті – вбивство. Стоїть запитання: хто це зробив? Відповідь на нього стане можливою наприкінці розповіді. Розпочинаються і тривають пошуки вбивці. Віднаходяться докази, однак згодом вони стають неактуальними. Висуваються, але згодом відкидаються гіпотези. Повільно встановлюється декілька беззаперечних фактів, правильна інтерпретація і зіставлення яких дають відповідь на питання, викликане появою трупа, забезпечують реконструкцію

ходу подій і виявлення злочинця» [42, с. 203–204].

Згідно з цим, детективний твір має чітку композицію, побудовану на розгадуванні таємниці злочину. Його структура включає:

1. Зав'язку: представлення обставин, знайомство з персонажами, скоєння злочину (часто приховано);
2. Розвиток дій: слідство, аналіз доказів, допити, збирання інформації, помилкові припущення та викриття фальшивих слідів.
3. Кульмінацію: розгадку загадки, викриття злочинця.
4. Розв'язку: пояснення мотивів і механізму злочину, моральні висновки.

Інколи у тексті зустрічаються епілог (для пояснення історичного, контексту, періодизації, опису місця, легенди тощо), та полілог (для підготовки до наступної частини).

Варто відмітити і те, що часто в детективі сюжет подається нелінійно: є ретроспективні вставки, альтернативні версії подій, несподівані повороти, що підтримують напруження протягом усього тексту.

Злочин у детективному жанрі є центральним елементом сюжету, навколо якого вибудовується розслідування. Найчастіше це вбивство, крадіжка або зникнення людини, що супроводжується низкою загадкових обставин. Місце злочину відіграє важливу роль: воно може бути замкненим простором (заміський будинок, потяг, кабінет лікаря тощо) або містити специфічні деталі, які стають ключами до розгадки.

Обставини злочину нерідко ускладнені фальшивими слідами, алібі та прихованими мотивами, що змушує слідчого аналізувати суперечливі докази. Злочин може бути скоєний на очах у всіх, замаскований під нещасний випадок або ж мати містичний характер. Важливу роль відіграє мотив: це може бути помста, жадоба наживи, заздрість, бажання збагатитись або прагнення приховати інший злочин [24, с. 81–86].

Атмосфера загадки підтримується за допомогою контрастних описів, темних кольорів, натяків та фрагментарного викладу подій.

Динаміка сюжету визначається поступовим розкриттям деталей, а діалоги відіграють ключову роль у розслідуванні. Особливе значення мають символи: речові докази, неочевидні дрібниці (наприклад, сліди, записки тощо), які стають ключем до розгадки.

На основі наведеної моделі можна виокремити персонажну систему детективного роману:

1. Слідчий (сищик, детектив) – персонаж, який проводить розслідування. Зазвичай, журналіст або детектив-аматор, але не представник поліції. Спостережливий аналітик, який розкриває злочини завдяки логіці, дедукції та знанням людської психології. Має нестандартне мислення, принциповість та власні методи розслідування, а також здатні до самокритики [24, с. 56].

2. Помічник слідчого – допомагає слідчому в розкритті злочину. Рідко зустрічається у творах сучасних українських письменників.

3. Злочинець – персонаж, який спочатку залишається в тіні, але (інколи) присутній у колі підозрюваних. Він часто має складний мотив, хитрість, здатність маскувати свої дії. «Образи злочинців будуються в детективах за класичною схемою образотворення (портрет, характеристики з уст персонажів, авторські відступи, думки та вчинки героя, побут та звички персонажа)» [24, с. 82].

4. Жертва – центральний елемент конфлікту, навколо якого вибудовується сюжет. Зазвичай, від однієї до п'ятих осіб. Постать (або ж постаті) розкривається в розв'язці.

5. Коло підозрюваних – персонажі, кожен із яких може бути винним. Автори використовують прийоми «фальшивих слідів», щоб відвести увагу від справжнього злочинця.

Зарубіжні та українські науковці дійшли до своєрідного канону детективного жанру:

1. Злочинцем має бути персонаж, представлений на початку роману, однак ним не може виявитися той, чиї думки безпосередньо розкриваються перед читачем.

2. Використання невідомих науці отрут або складних механізмів, пояснення яких з'являється лише наприкінці, є неприпустимим.

3. Детектив не може покладатися на щасливі збіги обставин або на інтуїцію, що без жодних логічних підстав виявляється правильною.

4. Головний слідчий не може бути злочинцем.

5. Усі підказки, які отримує детектив, повинні одразу ставати відомими читачеві [49, с. 337].

Таким чином можна виокремити функції детективу як жанру:

1. Інтелектуальна – спонукання до аналітичного мислення читача, оскільки він виступає не лише пасивним спостерігачем, а й учасником «інтелектуальної головоломки», у якій він намагається розгадати таємницю злочину паралельно з головним слідчим [30, с. 40];

2. Моральна – боротьба добра зі злом, досягнення ідеї справедливості;

3. Психологічна – дослідження людських мотивів у скоєнні злочину, аналіз злочину як людського явища;

4. Естетична – пошук прихованих символів та тлумачення образності.

Модель детективного жанру «злочин – розслідування – розкриття – покарання» [50, с. 65] забезпечує логічну цілісність сюжету. Така побудова сприяє динамічному розвитку сюжету, підтримує інтригу та створює інтелектуальну взаємодію між автором і читачем.

У сучасному українському детективі ця модель залишається актуальною, хоча нерідко зазнає трансформацій відповідно до нових художніх тенденцій. Автори розширюють її межі через зміщення акцентів, ускладнення психологічних мотивів персонажів, експериментування з наративними техніками та жанровими поєднаннями.

1.2. Український детектив в історико-літературному процесі двотисячних років

Український детектив початку XXI століття посідає важливе місце в національному літературному процесі, демонструючи як збереження жанрових

традицій, так і тенденцію до їхньої модифікації відповідно до суспільно-культурного контексту. Якщо в попередні періоди детективні романи в українській літературі існували переважно на периферії жанрової системи, то у двотисячних роках спостерігається поступове утвердження цього жанру як самодостатнього літературного явища.

Розвиток детективу в Україні характеризується не лише кількісним зростанням текстів, а й розширенням жанрових меж, активною взаємодією з іншими художніми формами та включенням у ширші історико-культурні дискурси. Відтак, сучасний український детектив функціонує не лише як структура, що відповідає усталеній класичній моделі, а й як динамічна система, відкритість якої до міжджанрових експериментів зумовлює його трансформаційний потенціал. На думку українських дослідників, відбувається своєрідна гібридизація детективу як жанру одразу в кількох напрямках: «гендерні особливості (стать автора, головного персонажа, цільової аудиторії), національні особливості (перш за все, мовні і ментальні), темпоральні (час, коли написаний детективний текст, знятий фільм або розроблена гра), інтелектуальні вимоги до читача (розподіл між умовно високим і умовно таки низьким), наявність метафізичного компонента (і його контраст з жорстким реалізмом), відношення художнє-нехудожнє або fiction-non-fiction і т.д.) [32, с. 38]. Тенденція до жанрової гібридизації зумовлена бажанням збільшувати розмаїття зображуваних світів у детективах, а також впливом процесів «комерціалізації» масової культури [32, с. 38].

Одним із напрямів такої гібридизації є ретродетектив, який поєднує розслідування злочину з ретельно відтвореним історичним тлом, занурюючи читача в атмосферу минулого. Наприклад, у романі Андрія Кокотюхи «Адвокат із Личаківської» детективний сюжет розгортається на тлі соціокультурних реалій Львова початку ХХ століття, що дає підстави зараховувати твір до жанру ретродетективу: «автор ніби «веде» читача Львовом столітньої давності; локації він [Андрій Кокотюха] виписує добре, а Львів є наскрізним героєм твору» [44].

Жанрова природа творів А. Кокотюхи не завжди відповідає класичним детективним канонам. Н. Герасименко зауважувала: «Якщо взяти до уваги

правила класичного детективу, то романи Андрія Кокотюхи можна назвати швидше гостросюжетними, пригодницькими, авантюрними, кримінальними, ніж детективними» [13, с. 72]. Проте саме така жанрова гнучкість і здатність поєднувати різні наративні моделі роблять його лідером сучасного українського детективу, автором, який не лише збагачує жанрову традицію, а й адаптує її під запити сучасного читача.

Подібне поєднання детективного сюжету з історичним контекстом спостерігаємо і в романі Юрія Винничука «Вілла Деккера». Події розгортаються у Львові за кілька днів до початку Другої світової війни, проте, на відміну від А. Кокотюхи, Ю. Винничук додає до цього елементи містики та альтернативної історії, що також свідчить про жанрову трансформацію. Літературознавець та літературний критик Р. Семків слушно підкреслював: «Автор прагне бути зрозумілим найширшим колам читачів, через що дбає про наявність у творах авантюрного чи детективного сюжету, присмачуючи його фантасмагорією, гротеском та головною ознакою свого стилю – гумором» [53, с. 83]. Таким чином Ю. Винничук оновлює сучасний український детектив, нашаровуючи елементи інших жанрів на класичний принцип детективної оповіді: «У химерний спосіб злочини переплітаються зі шпигунами, дипломатами, загрозою Другої світової та аферами, що супроводжували втечу євреїв за кордон. Тобто історичний детектив у цьому випадку переплітається також із психологічним, любовним та шпигунським романами. <...> Ретельний хронікер Львова, Винничук реконструює його древнє життя – у тексті оживають старі вулиці, кнайпи, ресторації і театри, але також оживає і мова старого Львова, гвара й арго його кримінального світу» [35].

Олексій Волков у своєму романі «Гра у три руки» створює скоріше психологічний детектив з елементами трилеру. Центральне місце займає глибоке дослідження внутрішнього світу персонажів, їхніх мотивів та переживань, що дозволяє читачеві зануритися в складні психологічні аспекти людської природи. Важливо підкреслити, що автор «спробував прослідкувати й зрозуміти жіночу психологію, потім замаскував усе це в гострий сюжет» [22]. Завдяки цьому роман не лише зберігає динаміку детективу, а й набуває глибини, досліджуючи

внутрішній світ персонажів. «Детективна історія не виключає психологічного вмотивування поведінки злочинця, але його характер, у відповідності до канону, обмежується моноідеєю злочину, тобто для читача повинні бути цікавими не самі персонажі, а їхні вчинки», – підкреслюють автори монографії «Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова» [55, с. 64].

Андрій Сем'янків у «Танцях з кістками» поєднує детективну складову з елементами медичного трилера, зосереджуючись на реаліях сучасної медицини та моралі лікарів. Хоча літературознавиця Г. Улюра не погоджується із таким визначенням жанру самого автора, говорячи, що «трилер» має натякнути, що перед нами – жах-жах-жах яке життя, а «медичний» – що те життя проживає лікар», тяжіючи до того, що цей твір належить скоріше до соціального детективу [61].

Ще один український письменник-детективіст Сергій Пономаренко у своєму романі «Упир» тяжіє до містичного детективу, де кримінальна інтрига поєднується з моторошними легендами про «живого мреця» козацького полковника Дуніна-Борковського та надприродними мотивами у вигляді залишених знекровлених тіл. Ю. Пригорницький відзначав, що «твори Пономаренка захоплюють читачів сюжетною карколомністю, екзотичністю подій, обставин і персонажів. Водночас стилістика письма – сказати б, ощадлива, трохи навіть аскетична, далека від метафоричного, лексичного й композиційного трюкацтва. Таке письмо допомагає розкошувати поворотами напружених Пономаренкових фабул» [46]. Отже, детектив С. Пономаренка вирізняється поєднанням класичних кримінальних мотивів із містичними елементами, що надає його творам особливої напруги та загадковості.

Ольга Саліпа також звертається до осучасненої форми ретродетективу в «Будинку на Аптекарській», занурюючи читача в кримінальні таємниці Хмельницького 1900-х та 2018 років. Літературознавець і письменник В. Добрянський відзначав цей роман, обумовлюючи те, що О. Саліпа творчо переосмислює класичну детективну схему, адаптуючи її до сучасного читача.

Роман «Останнє бажання» Євгенії Кононенко – це детективна історія з елементами ретророману та психологічної драми. Як і в багатьох інших творах Є. Кононенко, у романі важливе місце займає атмосфера Києва – міста, яке стає

не лише фоном, а й повноцінним персонажем. «У розбудові детективних сюжетів Євгенія Кононенко послуговується класичним пазловим принципом, за якого усі деталі вкладаються в єдину схему» [7, с. 113]. Водночас детективна лінія не домінує над психологічною, а радше служить засобом для глибшого розкриття внутрішніх переживань героїв. «Письменниця пише лише те, що їй пишеться, а не те, що вимагає або нібито вимагає епоха», – відзначають критики [19, с. 6].

Ірен Роздобудько у романі «Подвійна гра в чотири руки» не лише розвиває детективний сюжет, а й досліджує тему людських стосунків, довіри та маніпуляцій, що об'єднує в одному творі авантюрний детектив, психологічну драму, трилер і елементи автобіографічного роману: «Подвійна гра в чотири руки» має чітко виражені елементи ретродетективу з достовірним описом обраної епохи й місця (Київ початку ХХ століття), використанням назв конкретних географічних об'єктів (річка Дніпро, по якій відбувається мандрівка на пароплаві), введенням у ролі детектива працівника правоохоронних органів» [16, с. 13]. С. Філоненко також відзначає, що цей роман належить до ретродетективу, однак зазначаючи, що детектив Ірен Роздобудько «куди ближчий до водевілю, ніж до політінформації... Епохальні історичні лінії та вузли практично не цікавлять письменницю, її історизм – суто орнаментальний. Початок ХХ століття в романі передусім – мальовничий фон, на якому розгортаються кумедні і страшні події, що сплелися в детективному пазлі» [64, с. 175–176]. У результаті «Подвійна гра в чотири руки» І. Роздобудько постає не лише як ретродетектив, а й як багаточасова оповідь, що поєднує історичний колорит із захопливою сюжетною грою.

Українські дослідники жанру зазначають, що український детектив 2000-х років зберігає класичні його елементи – злочин, розслідування, пошук істини, розкриття таємниці, проте водночас змінює підхід до них. Головний персонаж дедалі рідше постає у традиційному амплуа слідчого чи детектива. У багатьох творах розслідування ведуть журналісти, адвокати, історики, навіть випадкові люди, які з різних причин опиняються у вирі небезпечних подій. Це простежується, зокрема, у романах Наталки Доляк («Місце останньої реєстрації громадян») та

Олени Печорної («Кола на воді»), де головні персонажі не є професійними детективами, але змушені розгадувати таємниці через особисті обставини.

Говорячи про думку критиків щодо роману «Кола на воді», варто відзначити, що детективна складова в книзі виражена досить слабо, тому, незважаючи на жанрову приналежність, твір залишається органічним продовженням початкової творчої спрямованості романів О. Печорної [17, с. 22]. Однак така особливість відповідає тенденціям сучасного детективу, де увага часто зміщується з традиційного розслідування на психологічну глибину персонажів та соціальний контекст. Натомість роман «Місце останньої реєстрації громадян» Н. Доляк, на думку читачів і літературних блогерів, – це не просто детектив, а продумана, реалістична й інтригуюча історія з виразним українським колоритом.

Названі твори можна поділити на «чоловічі» та «жіночі» детективи (як це і роблять більшість літературознавців), що проявляється у стилістиці, наративних підходах та домінуванні певних тем. «Чоловічий» детектив зазвичай тяжіє до жорсткого, динамічного сюжету, детального зображення кримінального світу та політичних змов (наприклад, «Адвокат із Личаківської», «Вілла Деккера», «Упир»). «Жіночий» детектив, натомість, акцентує увагу на психологізмі, міжособистісних стосунках та соціальних аспектах злочину (як от, «Будинок на Аптекарьській», «Подвійна гра в чотири руки», «Місце останньої реєстрації громадян»). Однак цей поділ є умовним, і багато письменників виходять за межі традиційних рамок жанру (наприклад, романи «Кола на воді», «Останнє бажання», де авторки-жінки беруть за головного персонажа чоловіка, та «Гра у три руки», де автор-чоловік описує події крізь призму жінки).

Літературознавці та критики також аналізують зв'язок українського детективу з попередніми літературними періодами. У порівнянні з радянським періодом, коли детективний жанр був обмежений ідеологічними рамками, український детектив двотисячних років отримує більшу свободу, стаючи більш реалістичним, критичним і соціально чутливим: «За часів тоталітарного суспільства поява незалежного слідчого (приватного детектива) була немислима, адже вона була б певним викликом існуючій системі» [55, с. 61].

У творах з історичним тлом, таких як «Адвокат із Личаківської», «Вілла Деккера», «Упир», «Будинок на Аптекарській» тощо, всі географічні назви, легенди та історичні факти зображені максимально точно, що, ймовірно, унеможлиблювалося б через радянську цензуру.

Нарешті, дослідники приділяють значну увагу читацькій рецепції українських детективів. Л. Кицак слушно зауважує: «Масова література загалом, а детектив зокрема в процесі творення орієнтуються на читача, причому «зразковий читач» – це такий, який цікавиться саме певним жанром, конкретним автором. <...> Масовий читач звертається до детективного тексту, щоб відпочити, звідси – легкість тексту, простота фраз, довершеність діалогів, мінімум описів (якщо є, то влучні, конкретні, оригінальні), максимум інтриги, іронія, гумор, до того ж мова (принаймні з уст героїв) повинна звучати зрозуміла, проста, близька» [24, с. 139–140].

У 2000-х роках жанр переживає піднесення, детективи стають комерційно успішними, з'являється попит на локальні історії, а не лише перекладні західні зразки. Окрім того, що «впізнання ситуації реципієнтом приносять йому радість розгадування і полегшують розуміння закладених значень і сенсів» [30, с. 39], читачів приваблює український контекст: міста, які добре знайомі, соціальні проблеми, що відгукуються в реальному житті, а також можливість впізнати себе або своїх сучасників у персонажах. Особливо помітною є гендерна сегментація читацької аудиторії: жінки частіше обирають детективи з глибокою психологічною складовою, романтичними та соціально важливими лініями, тоді як чоловіки віддають перевагу динамічним, напруженим сюжетам із жорстким антуражем.

Сучасні книжкові клуби, особливо онлайн-спільноти та тематичні групи, все частіше звертають увагу на український детектив, хоча донедавна основний фокус дискусій припадав на зарубіжні твори. Яскравим прикладом є «Книжковий клуб анонімних детективів», де регулярно обговорюють сучасні детективні романи, зокрема й українських авторів. З останніх предметом обговорення став ретродетектив «Лазарус» Світлани Тараторіної [68]. Також у соціальних мережах набирають популярності так звані «буктоки», де читачі

активно діляться рецензіями, обговорюють унікальні сюжети та стилістику творів через відео, що сприяє популяризації українських книг, зокрема детективів, серед ширшої аудиторії. Створюються й окремі рейтинги і статті, де чільне місце займають детективи українських письменників. Наприклад, огляд Ольги Чуловської «Детективи, драма та фантастика про роботу і кар'єру: 20 рекомендацій від книжкових блогерів», де першим згадується твір «Місце останньої реєстрації громадян» Н. Доляк, який радить прочитати книжковий блогер і автор телеграм-каналу «Книжковий бункер» Богдан Єгоров: «Це добротний детектив у сучасних українських реаліях. У книзі немає зайвих містичних сцен, а події розгортаються динамічно, цікаво й непередбачувано, з притаманною жанру гостротою, а ще іронією, бо основне місце дії – морг» [67].

Ж. Бабяк і О. Перенчук узагальнюють процес трансформації сучасного українського детективу так: «Виникнення так званих «гібридних» форм, коли автори поєднують «класичний» детективний наратив і різноманітні сучасні дискурси, означає трансформацію стійких наративних структур детективу в ієрархічні області сучасної літератури. І це наводить на думку, що в контексті модерністської літератури детектив втрачає самостійність і існує швидше як «структура», котра є основою розповідного тексту взагалі» [3, с. 23].

Отже, український детектив двотисячних років не лише закріплюється в літературному процесі, а й зазнає змін: розширюється жанровий спектр, з'являються нові наративні техніки, автори експериментують із тематикою, образною системою та підходами до створення тексту, спираючись на класичну модель жанру. Це підтверджує, що детектив стає не просто частиною масової культури, а й важливим літературним явищем, яке відображає суспільні трансформації та культурні процеси в українській літературі початку XXI століття.

1.3. Фемінність і маскуліність: категоріальне обґрунтування

Гендер у сучасному гуманітарному дискурсі розглядається як складна, багатовимірна соціокультурна категорія, що виходить за межі біологічного розрізнення статей. Гендер охоплює уявлення про «жіноче» й «чоловіче», що

впливають на соціальну взаємодію та структуру суспільства. Водночас ці уявлення не є сталими, оскільки з плином часу вони змінюються, трансформуючись під впливом суспільних змін і перегляду традиційних норм.

На відміну від статі, яка визначається біологічними характеристиками, гендер розглядається «як культурний, соціальний конструкт, система міжособистісних взаємовідносин, за допомогою якої формується, стверджується та відтворюється уявлення про чоловіче та жіноче в соціокультурі» [12, с. 5]. Цей термін уперше почали використовувати в науковому дискурсі після виходу психоаналітичної роботи Роберта Столлера «Стать і гендер: про розвиток чоловічості і жіночості» (1968). Пізніше завдяки дослідженням Гейл Рубін, Адрієн Річ та інших науковців поняття «гендер» набуло ширшого поширення і закріпилося в гуманітарних науках [12, с. 5].

У минулому соціальні ролі визначалися лише біологічною статтю, що зумовлювало стійкі стереотипні уявлення про належну поведінку чоловіків і жінок. Чоловікам традиційно приписували активність, раціональність і домінування, тоді як жінки асоціювалися з пасивністю, емоційністю та зосередженістю на приватній сфері. Внаслідок цього жіноча діяльність зазвичай обмежувалася сімейними обов'язками, тоді як чоловіки займали провідні позиції в суспільному житті [4, с. 61].

Упродовж останнього століття уявлення про гендерні ролі зазнали суттєвих змін, що спричинило перегляд традиційних норм і формування більш гнучкого розуміння гендеру як соціального конструкту [4, с. 61]. Гендер не є чітко визначеною, незмінною характеристикою людини, а радше сукупністю очікувань, які суспільство висуває до індивідів залежно від їхньої соціально призначеної ролі. Так, «філософський словник визначає гендер у двох значеннях: загальному – різниця між чоловіками і жінками за анатомічною статтю; соціологічному – соціальний поділ, який часто ґрунтується на анатомічній статі, але не обов'язково з ним співпадає» [37, с. 71]. Натомість Джоан Скот висуває власний погляд, тлумачачи гендер не як «фіксовані й природні фізичні відмінності між жінками та чоловіками» [2, с. 349], а як «знання, що встановлює суть значення тілесних відмінностей» [2, с. 349].

Таким чином, сучасне наукове розуміння гендеру виходить за межі біологічного маркування, акцентуючи увагу на його змінності та контекстуальності, зокрема в літературознавстві.

Повертаючись до основних понять гендерного дискурсу, варто зосередити увагу на таких фундаментальних категоріях, як фемінність і маскулінність. Це сукупність переважно психологічних характеристик особистості, що зумовлюють її узгодженість із уявленнями про типову для чоловіків або жінок поведінку, спосіб життя, моделі самореалізації, систему цінностей і соціальні очікування, пов'язані з гендерними ролями [1, с. 137]. Саме крізь ці поняття індивід усвідомлює себе як суб'єкта гендерних відносин та формує власну ідентичність.

Фемінність і маскулінність репрезентують усталені в суспільстві уявлення про «жіноче» та «чоловіче», які, своєю чергою, відтворюються через мовні й літературні практики, мистецтво, медіа, освіту та інші механізми. Дослідниця гендерного дискурсу В. Романенко стверджує, що поява в українському мовно-літературному просторі термінів маскулінність і фемінність пов'язані з прагненням дослідників передати мовними засобами сутність гендеру, а також гендерні особливості мови, поведінки та характеру представників обох статей [48, с. 80]. «Існує велике різноманіття традиційних моделей маскулінності та фемінності, котрі залежать від етнічних та релігійно-філософських позицій, однак абсолютна більшість із них базуються на опозиції: суб'єкт – об'єкт, сила – слабкість, активність – пасивність, жорсткість – м'якість» [69, с. 150]. Аналіз цих категорій у межах дослідження передбачає критичне осмислення стереотипів та проявів нормативності в українській літературі, зокрема в українських детективах двотисячних. Варто окреслити характеристики згаданих категорій окремо, аби краще зрозуміти їхню суть, змістовне наповнення та типові ознаки, з якими вони асоціюються в культурному і соціальному контексті.

У науковій літературі існує чимало різних визначень фемінності (також жіночності), які залежать від конкретного теоретичного підходу. Тому виникає потреба в їхньому порівнянні з метою обґрунтування та узагальнення

визначення цього поняття. «Словник ґендерних термінів» подає тлумачення поняття «фемінність», як «комплекс тілесних, психічних і поведінкових особливостей, що розглядаються як жіночі» [69, с. 253], а до характерних ознак належать «емоційність, м'якість, слабкість, турботливість, практичність, консервативність, інтуїтивність, реалістичність, комунікативність, сензитивність, емпатійність. Для жінки важливо, щоб її зрозуміли, їй необхідно, щоб хтось розділив її почуття, висловив своє ставлення до неї, психологічні стосунки для жінки важливіші, ніж результат діяльності» [69, с. 137].

У психологічних дослідженнях можна зустріти наступне трактування фемінності: «Це модель поведінки і сукупність психічних якостей жіночого ґендеру, таких як чутливість, ніжність, м'якість, жертовність, співчутливість та ін.» [38, с. 43]. Н. Гапон подає поняття «фемінності» крізь призму не лише психологічного, а й філософського аналізу, подаючи тлумачення поняття як «обмеження, які накладаються традиційною роллю, зокрема традиційна діяльність жінки та її сімейні обов'язки, піклування про дітей та дім» [12, с. 204].

Серед лінгвістів також трапляються дослідження, присвячені ґендерному дискурсу. Зокрема мовознавиця В. Романенко спирається на праці зарубіжних і українських дослідників, визначаючи, що фемінність – це «характеристики, що пов'язані з жіночою статтю, або характерні форми поведінки, які очікують від жінок у певному суспільстві; «соціальний вираз того, що розглядається як позиції, які притаманні жінці» [48, с. 80].

Незважаючи на різні акценти, у більшості визначень фемінність постає як сукупність характеристик, традиційно асоційованих із жіночим ґендером, зокрема м'якість, емоційність, турботливість, чутливість. Ці риси з'являються в більшості підходів, що дозволяє говорити про відносну спільність поглядів на основні прояви фемінності.

Водночас помітними є відмінності у фокусах кожного з підходів. У «Словнику ґендерних термінів» фемінність розглядається як комплекс різнорівневих (тілесних, психічних і поведінкових) характеристик, які наділяють жінку певною соціально прийнятною моделлю. Психологічна перспектива звужує це визначення до переважно психічних якостей і

поведінкових моделей, таких як жертівність і співчутливість, не вдаючись до соціального контексту їх формування. Зовсім іншу оптику пропонує лінгвістичний підхід, де фемінність розуміється як набір очікуваних моделей поведінки, які залежать від культурного контексту. У цьому трактуванні наголошується, що фемінність – це не біологічно зумовлений набір якостей, а результат суспільного конструювання «жіночих» ролей. Аналогічної думки дотримується й Н. Гапон, яка розглядає фемінність, зосереджуючись на традиційних обмеженнях, що накладаються на жінку в межах патріархальної моделі – передусім це сімейні та побутові обов’язки.

Отже, порівняння трактувань фемінності демонструє, що хоча в основі цього поняття лежить уявлення про типові риси «жіночності», підходи до його розуміння все одно варіюються.

Узагальнюючи наведені трактування, фемінність можна визначити як сукупність якостей, моделей поведінки та соціальних очікувань, що історично і культурно пов’язуються з жіночим гендером. Це поняття охоплює не лише індивідуально-психологічні риси, а й ті соціальні ролі та настанови, яких від жінок очікує суспільство залежно від часу, культури й контексту. Фемінність, у такому розумінні, має подвійний характер: з одного боку, вона може виступати як внутрішнє самовідчуття, як вираження особистісних рис, таких як емоційність, чутливість, ніжність, співпереживання, турботливість. З іншого боку, це більше зовнішній конструкт, який відображає соціальні норми й стереотипи щодо того, якою має бути жінка: скромною, м’якою, чудовою господинею та турботливою матір’ю.

Відповідно, можна окреслити й базові ознаки фемінності:

- емоційність і чутливість – здатність до емпатії, тонке сприйняття емоцій інших;
- м’якість і лагідність – схильність до неконфліктної поведінки;
- турботливість – бажання допомагати, піклуватися про інших;
- ніжність – як у жестах, так і в мові, поведінці;
- делікатність і стриманість – здатність до поміркованості в діях, словах;
- охайність і естетизм – увага до зовнішнього вигляду та деталей;

– пасивність чи згода – у традиційних уявленнях – схильність до слухняності;

– інтуїція – приписується здатність «відчувати» ситуації на рівні підсвідомості;

– соціальність – бажання будувати й підтримувати міжособистісні зв'язки;

– материнський інстинкт – пов'язане з природною здатністю до виховання і захисту.

Протилежністю до фемінності є маскулінність. У науковому дискурсі це поняття розглядається як складне, багатокомпонентне явище, що поєднує в собі тілесні, психологічні, поведінкові та соціокультурні характеристики. Так, у «Словнику гендерних термінів» маскулінність – це «комплекс тілесних, психічних і поведінкових особливостей, що розглядаються як чоловічі» [69, с. 149]. Це тлумачення акцентує на загальній природі маскулінності як сукупності певних властивостей, але не деталізує, які саме характеристики маються на увазі.

Більш конкретизоване розуміння подає Т. Марчишина, яка виділяє два основних значення цього явища: 1) належність або відповідність чоловікові, риси, які традиційно вважаються типовими чи прийнятними для чоловіків; 2) наділеність якостями, що традиційно приписуються чоловікам, такими як сила, сміливість, міцність, грубість, протиставлення м'якості та тендітності [36, с. 189]. Тут маскулінність не лише пов'язана з певними характеристиками, але й з механізмом протиставлення «чоловіче/жіноче».

Іншого, більш функціонального підходу дотримується В. Романенко, наголошуючи на тому, що «маскулінність – це система властивостей особистості, що традиційно вважають чоловічими. Вони передбачають відповідність власній статевій приналежності, прийняття статево-рольових стереотипів, дотримання чоловічих норм, вироблення типових для чоловічої статі різних форм поведінки, а також способів самореалізації» [48, с. 80]. Таким чином, акцент зміщується на соціальну поведінку та відповідність очікуванням суспільства.

Особливої уваги заслуговує концепція нормативної маскулінності (що переважає в пригодницькому жанрі), розкрита в праці С. Філоненко. Дослідниця зазначає, що уявлення про маскулінність є історично змінним і залежить від типу суспільства. У сучасному вигляді воно включає гетеросексуальність, незалежність (зокрема економічну), фізичну силу, раціональне мислення, домінування над жінками, вміння стримувати емоції та досягнення сексуальних перемог [63, с. 206–207]. Тут маскулінність постає як соціальний конструкт, що конструюється в опозиції до жіночого й до альтернативних форм чоловічості.

Цікаве доповнення до розуміння маскулінності подає Т. Буренко, посилаючись на праці М. Кіммела. На його думку, маскулінність «розуміється як постійний, безперервний процес затвердження чоловіками свого маскулінного статусу шляхом здійснення героїчних вчинків, досягнення влади, здобуття сексуальних перемог над жінками з єдиною метою – отримати схвалення інших чоловіків задля їх оцінки щодо відповідності нормативу маскулінності» [8, с. 40]. У цьому випадку маскулінність тлумачиться як колективно контрольований норматив, що чинить тиск на чоловічу поведінку.

Порівняльний аналіз наведених визначень дає змогу виявити спільні й відмінні риси. Загальним для більшості підходів є трактування маскулінності як сукупності властивостей, які вважаються соціально або культурно «чоловічими» (сила, раціональність, домінування, емоційна стриманість). Водночас у різних дослідників ці риси або подаються як відносно стабільні, або як змінні залежно від історичного чи соціального контексту. Також відрізняється, наскільки маскулінність розглядається як особисте явище чи як те, що формується під впливом суспільства.

Спираючись на розглянуті підходи, під маскулінністю розуміється соціально сконструйований комплекс поведінкових, психологічних та тілесних рис, що асоціюються з чоловічістю та зазвичай очікуються від індивіда в патріархальній культурі. Маскулінність передбачає дотримання певних норм і ролей, які можуть змінюватися під впливом історичних і культурних чинників.

На основі зіставлення дефініцій можна виділити якості, що характерні для маскулінності:

- фізична сила та витривалість;
- домінування та лідерство;
- раціональність і контроль над емоціями;
- незалежність (зокрема економічна);
- гетеросексуальність;
- конкурентність і орієнтація на досягнення;
- страх виглядати «жіночним» у чоловічому середовищі.

Деякі дослідники порівнюють фемінність і маскулінність, спираючись на біологічні особливості статей. Наприклад, С. Комарек зазначає: «У середньому жінки більше здатні до співчуття, що легко пояснити їхнім біологічним призначенням – піклуватися про потомство. Жінки зазвичай мають ліпші здібності до вгадування та вираження емоцій і ліпші вербальні здібності, зокрема плинність мовлення та синтаксис» [28, с. 126]. У дітей, за його словами, також виявляються певні відмінності: хлопці частіше грають у більших ієрархічно організованих групах, дівчата – у парах, орієнтуючись на виконання соціальних ролей. Агресія у хлопців – переважно фізична, у дівчат – вербальна [28, с. 127]. Такий підхід намагається пояснити риси фемінності та маскулінності як вроджені, природні, хоч і з можливими варіаціями.

Інша точка зору представлена у феміністичних дослідженнях, що активно розвивалися з 1960-х років. Феміністки звертали увагу на те, що так звані «біологічні» відмінності між чоловіками й жінками часто були сформовані з певних теоретичних позицій. Вони наголошували, що навіть уявлення про природну жіночність або чоловічість – це продукт суспільних уявлень, які змінюються в залежності від епохи, культури та ідеології [2, с. 349].

Н. Гапон у праці «Гендер в гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз» акцентує на тому, що гендерні ролі – як жіночі, так і чоловічі – супроводжуються рядом обмежень, сформованих і підтримуваних суспільною свідомістю. Проте ці обмеження є нерівномірними: жінки зазвичай зіштовхуються з більшою кількістю соціальних приписів, що визначають

«належну» поведінку, сферу діяльності та навіть життєвий сценарій. Серед них – очікування материнства як головної життєвої мети, пріоритет сімейного життя над професійною самореалізацією, обмеження доступу до сфер, які вважаються «чоловічими» (наприклад, технічні професії, керівні посади, військова служба). Водночас професії, пов'язані з турботою, вихованням, обслуговуванням, часто закріплюються за жінками як «природно» їм притаманні. Відхилення від цих очікувань часто тягне за собою осуд або тиск з боку соціуму [12, с. 210–215]. Чоловіча роль також не є вільною від обмежень, хоча ці обмеження менш помітні, бо маскуються під «природний» соціальний стандарт. У суспільстві активно транслюється «ідеологія мужності», що нав'язує чоловікам обов'язок бути сильними, емоційно стриманими, здатними до конкуренції [12, с. 216–219].

Названі ознаки маскулінності та фемінності належать до гегемонних (нормативних) моделей, що закріпилися в культурі як зразки «справжньої чоловічості» та «справжньої жіночності». Так, від чоловіків традиційно очікують фізичної сили, раціональності, емоційної стриманості, домінування, а від жінок – м'якості, турботливості, емоційності, делікатності. Ці уявлення формуються й підтримуються через виховання, освіту, культуру, релігійні та соціальні інституції, й часто стають основою гендерних стереотипів, які обмежують вільне самовираження особистості. Проте в сучасному суспільстві дедалі частіше спостерігається гібридизація гендерних моделей – поєднання «традиційно чоловічих» і «традиційно жіночих» рис у поведінці однієї людини. З'являються альтернативні форми маскулінності й фемінності, що не вкладаються у жорсткі нормативні рамки. Саме тому, гендерні ролі перестають бути фіксованими, а маскулінність і фемінність розглядаються як плинні, контекстуально змінні конструкції, які можуть змінюватися в залежності від соціального середовища, часу та індивідуального досвіду.

Аналіз фемінності та маскулінності в детективному жанрі дозволяє не лише глибше осмислити художній текст, а й виявити соціокультурні механізми, через які вибудовується наратив, формується образність і вибудовується читацьке сприйняття. Для письменника художнє моделювання гендерних ролей – це спосіб створити складніших, неоднозначних персонажів, які відповідають

сучасній жанровій парадигмі, що тяжіє до психологізму, соціальної критики й жанрової гібридизації. Для читача – це можливість упізнати або переосмислити власну ідентичність, вступити в емоційний чи інтелектуальний діалог із текстом. Для самого жанру детективу – це шлях до осучаснення й оновлення формули розслідування, де розгадка стосується не лише злочину, а й глибших питань – соціальних, етичних, культурних.

У сучасному українському детективі фемінність і маскулінність часто подаються не у вигляді протиставлення, а як рухливі, змінні характеристики, що можуть проявлятися в одному й тому самому персонажі. Це відкриває для автора ширші можливості у створенні глибших, психологічно наповнених образів. Такі риси стають не просто «жіночими» чи «чоловічими», а більш функціональними, оскільки вони впливають на поведінку, визначають тип мислення, спосіб взаємодії з іншими персонажами та навіть хід самого розслідування. Герой, який діє раціонально й суворо, і герой, який покладається на інтуїцію чи емоційне сприйняття – обидва можуть бути ефективними детективами, але кожен з них по-іншому структурує процес пошуку істини.

Фемінність і маскулінність у цьому контексті – не лише риси характеру, а й культурні коди, які використовуються автором для керування читацьким сприйняттям. Через них подається ключ до внутрішнього конфлікту, створюється психологічна напруга, будуються приховані символічні протиставлення (слабкість і сила, залежність і контроль, відкритість і закритість), які підсилюють жанрову інтригу. Водночас вони визначають, як саме працює персонаж у межах детективної схеми – як реагує на злочин, як веде розслідування, що вважає за істину і справедливість, яким шляхом віднаходить злочинця.

Важливою є також фігура автора, адже гендер письменника часто впливає на спосіб художнього моделювання. Жінка-авторка може надавати перевагу більш гнучким, психологізованим образам, вводити нестандартних героїнь, демонструвати у деталях досвід жінки в межах патріархального суспільства. Чоловік-автор, у свою чергу, може моделювати маскулінність через силу, владу, але також – через травму, вразливість або внутрішні переконання.

Гендер письменника впливає не лише на побудову персонажів, а й на те, які теми порушуються, які протиріччя актуалізуються, які соціальні проблеми підкреслюються. Не варто обмежуватися лише протиставленням «жіночого» та «чоловічого» письма – важливіше зрозуміти, як авторський погляд формує стиль і художнє бачення.

Тому дослідження фемінного і маскулінного в детективі не є окремим аналітичним напрямом, а має бути інтегроване в загальний аналіз художнього тексту. Такий підхід передбачає, що характер персонажа розглядається як носій певної гендерної моделі (фемінної/маскуліної), яка, у свою чергу, формує його жанрову функцію – слідчого, жертви, злочинця – і вбудовується в ідіостиль автора. Письменник обирає, як ці риси будуть подані – через мову, деталі, внутрішній монолог, образи, символи, гумористичні прийоми тощо – і саме в цьому виборі розкривається художня стратегія твору.

Отже, методика аналізу фемінності та маскулінності в сучасному українському детективі спирається на три пов'язані між собою рівні:

1. характер персонажа як носія фемінних / маскулічних рис: тип поведінки (раціональний/інтуїтивний, активний/реактивний, агресивний/емпатійний); зовнішня репрезентація (зовнішність, одяг, хода тощо); здатність до влади/підпорядкування; чи відбувається зміна гендерної поведінки персонажа впродовж сюжету, чи він переосмислює себе, виходить за межі стереотипів, поєднує різні риси;

2. жанрову роль цього персонажа в структурі детективу: чи сприймається фемінне як слабкість чи як сила – інтуїція, емпатія, аналітичність; чи маскуліне асоціюється з дисципліною і силою, чи з агресією та тиском; чи допомагають гендерні ролі у формуванні ставлення до детектива/злочинця/жертви; чи впливає фемінність / маскулінність на пошук істини та розкриття злочину; чи допомагають у формуванні фемінного/маскулінного образу елементи жанру;

3. авторський стиль, через який ці риси передаються читачеві: як стилістично оформлено фемінне і маскуліне; яка лексика формує ключових постатей у детективі; які образи чи допоміжні елементи стають символами

фемінного/маскулінного; чи текст підходить до гендерних образів критично й з іронією, чи навпаки – романтизує їх.

Узагальнюючи, методика передбачає не відокремлений аналіз персонажа чи сюжетних елементів, а комплексне вивчення взаємодії характеру, жанру та авторської манери письма крізь призму фемінного та маскулінного. Саме в цій взаємодії формується художня цілісність твору, і саме на цьому рівні гендерне моделювання впливає на сприйняття та інтерпретацію детективу як жанру.

Висновки до розділу I

У першому розділі було окреслено теоретичну основу дослідження, що поєднує жанрову специфіку детективу з категоріями фемінності та маскулінності. Детектив визначено як жанр художньої літератури, зосереджений на логічному розкритті злочину, при цьому проаналізовано його базову структуру (злочин – розслідування – розгадка), функційні особливості, а також виокремлено типи основних персонажів (слідчий, жертва, злочинець). Відзначили, що динамічна природа детективу робить жанр відкритим до введення психологічного тла, соціальних питань, аналізу ідентичностей.

У контексті українського літературного процесу 2000-х років детектив проявляє тенденцію до жанрової гібридизації: поєднується з елементами ретророману, трилеру, кримінальної та психологічної прози. Така гнучкість сприяє розширенню функцій жанру: від суто розважального до способу осмислення суспільних і культурних змін та контексту доби. Виокремлено основні етапи становлення українського детективу у 2000-х роках, окреслено, на що звертають увагу українські літературознавці та критики, говорячи про жанр детективу, та чи є твори цього жанру предметом обговорення як науковцями, так і читацькою аудиторією.

Фемінність і маскулінність розглядаються не як біологічно зумовлені характеристики, а як соціальні й художні конструкції, що реалізуються в поведінці персонажів, їхніх ролях у сюжеті та засобах репрезентації.

Встановлено, що в межах детективного жанру ці характеристики набувають не лише описового значення, а й сюжетної функціональності: вони можуть виступати мотивацією вчинків (наприклад, злочину чи самопожертви), елементом психологічної напруги або засобом контрасту й конфлікту.

Отже, поєднання теорії детективу з гендерною оптикою дозволило сформулювати трикомпонентну методику аналізу:

1. Характеристика персонажів як носіїв фемінних/маскулінних ознак;
2. Їхню роль у жанровій структурі та вплив жанру на гендерні ролі;
3. Авторський стиль як засіб конструювання гендерної ідентичності.

Такий підхід забезпечує цілісне прочитання тексту, виявляючи приховані смисли, упередження або механізми їх деконструкції.

РОЗДІЛ II

СУЧАСНИЙ ЖІНОЧИЙ ДЕТЕКТИВ

2.1. Фемінні й маскулінні коди в поведінкових патернах

Один із ключових аспектів аналізу сучасного жіночого детективу полягає в розкритті характерів персонажів, зокрема їх гендерно маркованих рис. Центральні фігури детективної оповіді – слідчий, злочинець і жертва – дедалі частіше виступають носіями не лише традиційно фемінних або маскулінних ознак, а й поєднують у собі риси обох категорій. Такий підхід сприяє формуванню багатовимірних образів, які відображають сучасне уявлення про гендер як динамічну систему взаємодії, а не як сталої бінарної опозиції.

Тип поведінки персонажів українського жіночого детективу двотисячних років варіюється від раціонального до інтуїтивного, від активного до реактивного, від агресивного до емпатійного і навпаки. Ці риси не завжди суворо відповідають очікуванням щодо жіночих/чоловічих персонажів.

Розглядаючи образ слідчого як носія ознак фемінності/маскулінності, можна простежити, як у межах жанру відбувається переосмислення гендерних моделей. До прикладу, О. Печорна у детективному романі «Кола на воді» демонструє модель гендерної поведінки, що відходить від традиційних уявлень. Уже факт того, що авторка-жінка обирає головного персонажа чоловіка, є показовим і потенційно свідчить про прагнення вийти за межі традиційного поділу на «жіноче» й «чоловіче» письмо. Анатолій Кравченко постає як неформальний слідчий, оскільки добровільно бере на себе функцію розслідування вбивства своєї дитини – дівчинки Оксанки. Його образ поєднує в собі риси маскулінного і фемінного, що відповідає загальній тенденції сучасного жіночого детективу до руйнування гендерних стереотипів. У маскулінному вимірі Анатолій Кравченко від початку постає як раціональний, дисциплінований, що постійно в роботі: «Голова боліла, думки вже другу годину відчайдушно намагались утворити логічний ланцюг, однак тільки втомлено збивались у купку, натомість числа вистрибували перед очима вгору-

вниз, зліва направо, назад і знову спочатку» [43, с. 6–7]. Його реакція на звістку про смерть – глибоко внутрішня, він не вибухає відчаєм, що свідчить про реактивність і водночас глибоку внутрішню напругу: «Чоловік застиг на місці зі слухавкою в руках, а в очі вдарило пряме сонячне проміння, саме вдарило, вибиваючи тверду опору з-під ніг. Легені жадібно увібрали ледь не все повітря у кімнаті. Вдих. Секунда. Друга. Третя. Вогонь. Вогонь усередині – на рівні серця. Пече. Видихнути б його, натомість чоловік приречено спостерігає, як рівними мазками на жіночі нігті лягає лак» [43, с. 8].

Після скоєної трагедії він трансформується в більш активного чоловіка і, як чоловік і батько, прагне знайти того, хто вчинив із його донькою розправу: «Не можу бути осторонь. Хочете – садіть, а я не відступлюся, доки ту гниду власними руками не розчавлю» [43, с. 19]. Його рішення відмовитися від психотерапії й сконцентруватися на пошуках злочинця підтверджує волю до контролю та прагнення помсти як риси домінантної маскулінної поведінки: «Помирати зарано, та й рани зализувати нема коли, адже Звір у лігві, і його треба знайти» [43, с. 17]. Під час власного розслідування поведінка Анатолія ставала все більш холодною та іноді зневажливою, зокрема у ставленні до своєї дівчини Ренати: «Толю, що ти собі думаєш? Навіщо вимикати мобільний? Ну як? Як з тобою можна зв'язатися? Та ти навіть коли на зв'язку – все одно не відповідаєш! Господи, Толю, Костянтин до тебе вже другу добу добитися не може, скоро по місту виловлювати доведеться. Ну де ти був? Де? – І тобі привіт. Їздив у справах. Телефон відволікає. Вибач» [43, с. 36–37].

Водночас упродовж твору образ Анатолія не обмежується традиційною мужністю. У глибинах внутрішнього переживання він виявляє фемінну емоційність, беззахисність і здатність до співпереживання. Його реакція на смерть доньки позбавлена «зовнішньої героїчності»: він буквально фізично ослаблений болем, плаче, тремтить, періодично втрачаючи зв'язок із реальністю: «Чоловік понуро сидів на дитячому ліжку й похитувався, немов маятник чудернацького годинника, а може, всередині нього застряг годинник – той, що відтепер відлічує смерть. Темрява, ніч, тиша й ця їдка самотність, а доні – вже нема» [43, с. 13]. Він торкається до речей Оксанки, намагається

втопитися у ванні, перебуває в стані втрати контролю, що є антиподом образу стриманого, непохитного чоловіка-лідера. Проте ця емоційна розгубленість не нівелює його значущість як персонажа. Навпаки, вона створює умови для трансформації, у якій сила виростає з болю: «Анатолій ніжно торкнувся рівних рядочків. Ну от. Ось чому доня наснилась у хмарах, така світла-світла, й щаслива, безмежно щаслива. Він жодного разу не бачив її такою за життя. Ну чому? Чому він так мало робив, аби вона усміхалась? Це ж треба, а вважав, що робить все, навіть більше. Кар'єра, зв'язки, гроші. Для кого? Звичайно, для неї, єдиної дитини. А ні, все це було потрібно йому. Оксанці ж... їй, виявляється, хотілось, аби він усміхався» [43, с. 30]. Авторка показує читачеві чоловіка, який ззовні відповідає традиційним маскулініним ознакам, однак внутрішньо демонструє складність і суперечливість, поєднуючи вразливість із рішучістю, що руйнує стереотипні уявлення про чоловічу ідентичність: «Винні є. Винні мають бути, інакше, інакше світ – безглуздий. Де у ньому справедливість? Ні-ні. Він знайде винних, обов'язково знайде, тим паче, що один уже відомий. І від цього знання хочеться вити» [43, с. 69].

Зовнішня репрезентація також є маркером характеру і гендерної ідентичності персонажа. Одяг, зачіска, хода, міміка – усе це використовується як засіб самопрезентації, який може як підкреслювати, так і деконструювати гендерні стереотипи. Опис зовнішності Анатолія мінімальний, однак багато говорить його поведінка й стосунок до простору. Спочатку він зображений у побутовій ситуації, де потерпає від спеки, що підкреслює його тілесну вразливість: «Спека заважала жити, дихати, працювати» [43, с. 6]. Одяг і хода не детально описані, однак деталі, як-от «стрімголов біг по стежині» [43, с. 9], «похитуючись, наблизився» [43, с. 11] свідчать про чоловіка емоційного, який не завжди здатен зберігати стійкість у кризових обставинах. Авторка вдається до детального опису зовнішності Анатолія у період його найбільшої вразливості: «Запали очі, якісь холодні й... спустошені, гострі вилиці, тверде підборіддя, вологе від спеки русяве волосся – все було неначе не його, страшне і зневірене» [43, с. 36]. Такий акцент на тілесності й емоційному стані персонажа наближає образ до фемінного коду в детективі, де вразливість,

внутрішня напруга та експресивність переживань традиційно пов'язувалися з жіночим. Через цей опис Анатолій постає не як типовий маскулінний герой, а як персонаж, відкритий до переживання, осмислення й прояву емоцій, що порушує звичну гендерну ієрархію.

У романі І. Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» подібна гнучкість гендерної поведінки найвиразніше втілена в образі юної слідчої Марії Гурчик (Муся). Її інтереси та вчинки також демонструють органічне поєднання фемінних і маскулінних рис, але вже в жіночому образі. Муся – освічена молода жінка, що цілком здатна до логічного мислення та дії в рамках кримінального розслідування. Інтелектуальна й професійна спрямованість жінки-слідчої розкривається вже з самого початку через її зацікавлення спеціалізованою літературою: «Муся, а точніше Марія Матвіївна Гурчик, донька обер-поліцмейстера розшукового департаменту, генерала Матвія Івановича Гурчика, була справжньою книгоманкою. <...> «Криміналістична ідентифікація», «Побудова і аналіз версій», «Засоби криміналістичної експертизи та техніка фіксації доказів», «Різновиди ідентифікації людини» – ось чим був усіяний перський килим довкола ліжка» [47, с. 11]. Ця увага до технічних аспектів розслідування підкреслює інтелектуальний і методичний підхід Мусі, який вже виходить за межі традиційних гендерних уявлень про фемінність.

Окрім того, Муся була єдиною дитиною в сім'ї та рано залишилася без матері, тож опинилася під повним контролем батька – це також суттєво вплинуло на формування її характеру [47, с. 14]. Образ батька Мусі втілює традиційні уявлення про маскулінність і підтримує стереотипні гендерні ролі: «Ти в розслідування даремно втрутилася. І на суді даремно свідчила. Не послуhalась мене – от тепер і маємо. <...> Заміж тобі треба. Негайно. Може, дурниці з голови вивітряться» [47, с. 14]. Такі репліки демонструють авторитарність, знецінення жіночого вибору та тиск щодо традиційного сценарію жіночої поведінки.

Муся не лише накопичує знання, а й активно застосовує їх на практиці: «Муся швиденько дістала зі свого саквояжа коробочку з графітом, притрусила

порошком край бокалу <...> і на прозорому тонкому склі вималювався досить чіткий відбиток кількох пальців!» [47, с. 24]. Вона проявляє ініціативу в ситуації, коли офіційні структури ще не приступили до розслідування: «Продовження нудної доповіді Муся вже не чула, а, непомітно прослизнувши за білу стрічку, жадібно всотувала кожную деталь у затишному алькові, що став, за її беззаперечним судженням, місцем хоч і не кривавого, але від того не менш цікавого злочину» [47, с. 23]. До цього додається елемент поведінкової активності, що частіше притаманна рішучим чоловічим персонажам: «Муся, усе ще тримаючи склянку біля обличчя генерала, кинула погляд на Іполита <...> – А від чого він помер? – запитала» [47, с. 18]. Її прямота, сміливість і відмова від пасивної ролі підкреслюють глибоку внутрішню силу, яка долає усталені гендерні стереотипи, демонструючи здатність жінки активно формувати власну долю й впливати на навколишній світ.

Зовнішність Мусі відповідає традиційним уявленням про фемінність і жіночну поведінку, що яскраво контрастує з рисами її характеру, які тяжіють до маскулінності. Вона дбає про охайність і стриманість: «Блузку і зачіску поправила, валізу відкрила – треба ж до вбиральні сходити, піл з себе дорожній змити, переодягтися. <...> Речі чисті з валізи дістала (так, щоб його нескромне око не побачило ані краєчка білизни) – і прожогом кинулася до вбиральні» [47, с. 40]. Утім, попри ретельність у зовнішньому вигляді, Муся виявляє рішучість і фізичну витривалість, не боїться забруднитися, коли йдеться про розслідування: «Муся натрапила на найменшу тушу, підсунула під неї ящик, встала на нього і, вже не дбаючи про чистоту свого одягу, з усієї сили підсмикнула коров'ячий труп догори» [47, с. 142].

Натомість у романі «Останнє бажання» Є. Кононенко образ детектива подано в нормативному уявленні про маскулінного персонажа. Образ Валерія Івака у творі Є. Кононенко постає прикладом неформального слідчого, чия детективна діяльність розгортається в приватному, майже побутовому просторі – без атрибутів офіційного слідства, проте з чіткою установкою на реконструкцію правди минулого. Він поєднує в собі класичні риси маскулінності – рішучість, громадянську позицію і професійну цілеспрямованість – із внутрішньою

рефлексією і певною вразливістю, що робить його образ більш багатовимірним і сучасним: «Більше син не озивався. А батько пішов виконувати далі свою програму в цьому місті, в рамках якої таврував тоталітарне суспільство і прославляв вільний світ. Після лекції «Wiara a totalitaryzm» було відкриття фотовиставки «Totalitaryzm a rodzina»» [29, с. 7].

Проте особливе місце в детективі займають родинні стосунки, що неодмінно впливає на сприйняття маскулінного образу. З першої частини роману Валерій усвідомлює й переживає власну емоційну дистанцію від близьких, зокрема від сина: «Він несподівано прокинувся з думкою про свого сина, з яким давно не бачився, давно не чувся, як воно нерідко складається у підстаркуватих і ще бадьорих батьків із дорослими дітьми» [29, с. 5]. Ця сцена підкреслює його людську сторону, з її сумнівами і непростими емоціями. Стосунки Валерія з його батьком також актуалізують маскуліну ідентичність персонажа. «Ні, тату, якщо я такий, який я є, то це не через твою Машу Каламатну...» [29, с. 42] засвідчує певний рівень відстороненості у стосунках Валерія з сином, а також брак емоційного впливу, що виявляється через спробу інтелектуально осмислити синову поведінку. Проте ця сцена також демонструє готовність Валерія до самокритики та визнання чужої правди, що вирізняє його з-поміж «класичних» детективних героїв із незламною правотою.

Окремо варто згадати і вплив батьківської фігури на становлення Валерія. Його рефлексії про власного батька – представника радянської системи, письменника, що був і частиною пропагандистського апарату, і культурним діячем – актуалізують питання спадковості травми, ідеологічної відповідальності та внутрішнього конфлікту: «Мій батько працював в органах. У тих самих. У таємних...» [29, с. 9]; «Ель Вердуго! Це – кат іспанською мовою!» [29, с. 10]. Валерій намагається осмислити батьківську постать не лише як сімейну, а як історико-культурну: це вказує на його здатність критично оцінювати минуле й намагатися зберегти водночас зв'язок із ним. Його маскуліність тут виступає не як опора на силу, а як спроба чесного діалогу з історією, ідентичністю і тінню батьківських вчинків. Тобто, Є. Кононенко, так само як і О. Печорна, наділяє свого головного персонажа-слідчого не лише суто

маскулінними рисами. Валерій Івак постає не як типовий «сильний чоловік» з детективного канону, а як емоційно складна особистість, здатна до рефлексії, сумнівів і внутрішнього пошуку. Його чутливість до родинної пам'яті, спроби осмислення стосунків із сином і переосмислення спадщини батька виводять образ детектива за межі стандартної маскулінної моделі.

Жінки-слідчі з детективів О. Саліпи «Будинок на Аптекарській» і Н. Доляк «Місце останньої реєстрації громадян» також не мають виключно традиційних фемінних характеристик, оскільки стають центральними фігурами розслідування, демонструючи риси, традиційно асоційовані з маскулінністю – рішучість, раціональність, здатність до логічного аналізу й дії в кризових ситуаціях.

У романі Ольги Саліпи «Будинок на Аптекарській» центральною фігурою розповіді є Ляна – дівчина, яка після смерті батька виявляється втягнутою в низку загадкових подій і намагається відновити справедливість, розгадати родинну та історичну таємницю, а водночас – знайти себе. Образ Ляни поєднує фемінну чутливість і емоційну відкритість із маскулінною раціональністю та внутрішньою силою, уникаючи стереотипного розмежування між «жіночим» і «чоловічим» способом поведінки. Уже з перших сторінок персонажка показана виснаженою, однак прагне зібрати думки, діяти обдуманно: «Сьогодні завжди ясний і схильний до аналізу мозок відмовлявся працювати. Хоч вона не була ніколи близька із батьком, але похорон її виснажив. <...> Тепер залишилося головне питання – що робити далі?» [51, с. 3]. Вона демонструє активність, ініціативу, водночас не втрачаючи емпатійності: зокрема, підтримує Миколу, молодого працівника батькового магазину з, ймовірно, психічними порушеннями, не виганяє його, а навпаки – намагається не травмувати [51, с. 20].

Зовнішня репрезентація Ляни в романі подана мінімально: її зовнішність описується через буденні, нефемінізовані деталі одягу, позбавлені акценту на привабливість чи стиль: «Надворі вечоріло, Ляна знайшла у валізі байкову сорочку й накинула на плечі – їхала вона сюди на два-три дні, тож про те, щоб взяти трохи одягу, не подумала. А щодо теплого – й поготів. Ще трохи – і доведеться влаштувати собі шопінг на місцевому ринку» [51, с. 67]. Натомість

авторка зосереджується на реакціях героїні, її звичках, тілесності в контексті втоми, чутливості, та навіть алергії: «В Києві вона добре знала, в яких закладах можна поїсти таким, як вона. Із самого дитинства алергія отруювала її життя – вона не могла їсти ні купленого морозива, ні тортів за солодким столом в класі, ні гидоти з шкільного кіоску типу чипсів чи сухариків, ні от таких еклерів, які зараз лежать у холодильнику» [51, с. 8]. Ці елементи вказують на тілесну вразливість, що контрастує з внутрішньою зібраністю.

Важливим аспектом фемінної ідентичності Ляни є її ставлення до влади та контролю. Попри початкову розгубленість, вона поступово опановує ситуацію: сама їде до батькового магазину, ухвалює рішення про продаж майна, вирішує, що робити з Миколою, ставить межі у стосунках з Іваном. Вона не дозволяє нав'язувати собі опіку, хоча й приймає допомогу, коли це відповідає її потребам. Така позиція показує героїню як суб'єктну, здатну до керування, але не авторитарну: «Батько точно не знав, яка ти справна до бізнесу, бо інакше не переписав би на тебе магазин» [51, с. 21].

Фемінні риси – інтуїція, чутливість, потреба в справедливості – подаються в романі як інструменти дії: саме завдяки їм Ляна просувається в розслідуванні. На відміну від «маскулінного» підходу Івана, який часто виявляє тиск, ревності чи надмірну ініціативу, Ляна діє послідовно і м'яко, водночас ухвалюючи ключові рішення: «Магазин я продам. За скільки візьмуть. Я на таке щастя і багатство не сподівалася» [51, с. 21].

Образ Івана та інших чоловіків роману підкреслює контраст між маскулінністю як демонстративною владністю і фемінністю як моральною силою. Іван дозволяє собі фамільярність, «опікунське» поводження, але зрештою не має контролю над ситуацією. Ляна ж воліє діяти самостійно, уникає залежності та вимагає поваги до своїх кордонів. Жінка не постає тут ані слабкою жертвою, ані «фатальною красунею», а радше дослідницею, яка веде розслідування через особисту потребу в істині. Її фемінність є не лише особистісною характеристикою, а й способом пізнання світу. Завдяки поєднанню аналітичності й емоційності вона спроможна розкрити приховане.

Варто також відзначити, що сама Ляна гостро реагувала на нав'язані стереотипи: «Сім'я і діти... У свої 26 Ляна ледь не щодня чула це словосполучення від мами. Стереотипи. Ну чому люди не можуть допустити, що щасливою можна бути й без того всього? Своє щастя Ляна бачила у власній свободі» [51, с. 10]. Ляна демонструє, що щастя можна будувати поза традиційними очікуваннями суспільства, обираючи свободу як головну цінність.

Як було відзначено, образ слідчої Зої Кирпач з детективу «Місце останньої реєстрації громадян» Н. Доляк має певні схожості з образом Ляни. Дівчина, яка закінчила правничий університет, опинилася у центрі розслідування вбивства прибиральниці в місцевій лікарні. Одразу хочеться підкреслити, що це не зовсім типова жіноча професія, але Зої вдалося успішно впоратися зі своїми обов'язками та опинитися у вирі складного розслідування.

Подібно до Ляни в романі «Будинок на Аптекарській», Зоя стикається з тиском з боку близьких. Попри материнську опіку та численні поради, Зої вдається відійти від нав'язуваних їй правил і стереотипів. Вона активно відстоює своє право на самостійність і з віком перестала боятись йти проти волі матері, демонструючи певне бунтарство: «Це усе відмазки, аби уникнути маминого піклування. Вона усе ще сприймає мене за безтолкову дитину, за підлітка, який потребує старшого радника і помічника. Як би це егоїстично не звучало, але добре, що окрім мене захворів ще й тато. Тож мама розривається між нами двома, але на користь свого чоловіка» [18, с. 10]. Ця внутрішня боротьба за незалежність формує її як сильну й рішучу особистість, готову приймати власні рішення і відповідати за них, що належить до нового типу фемінної самосвідомості – активної, впевненої та вільної від традиційних обмежень. «Зиркнула на остовпілу маму. От як людина вміє з будь-якої дрібнички зробити трагедію. Ну стояла я з заплющеними очима, подумаєш. “Чому я, дурепа, не набрала тата і не запитала в нього, коли можна з ним стрітись?” Бо ж з мамою мені й немає про що балакати» [18, с. 129].

З батьком у Зої стосунки були значно кращі. Він працював поліцейським і намагався тримати її подалі від небезпечних справ, щоб захистити від зайвих

ризиків. Проте батько добре знав характер доньки – її настирливість і наполегливість, тож не міг повністю заборонити їй брати участь у розслідуванні. Незважаючи на його застереження, він поважав її прагнення довести справу до кінця: «Тато загарчав, пішов до ванної кімнати, чути було, як хлюпоче вода. Він що, збирається приймати душ? Попростувала за ним. Чоловік рясно хлюпав, знімаючи стрес. Тоді втерся рушником, подивився на мене прискіпливо й запитав: Будеш обережною? Обіцяєш? – Обіцяю, – приклала пальці до скроні, віддаючи честь, і тут-таки поставила неню власну вимогу: – Але ти також заприсягнись, що не станеш мені заважати. – А ти – що не будеш заважати офіційному слідству» [18, с. 94]. Ця динаміка взаємин між дочкою та батьком, поєднання турботи, довіри і певної напруги, нагадує стосунки в романі Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки», де також розкривається особистісна та професійна взаємодія між батьком і донькою.

Зовнішність Зої теж не вирізнялася чимось особливим. Працюючи «під прикриттям», вона свідомо перевдягалася у непоказний, навіть недбалий одяг, аби відповідати образу прибиральниці в лікарні. Але цей зовнішній вигляд був лише частиною її професійної гри – розумного і стратегічного ходу. Наприкінці роману, з'явившись на святкуванні свого дня народження у «карколомній сукні», Зоя буквально перетворюється на іншу – сильну, впевнену в собі жінку, яка дивує й захоплює присутніх [18, с. 318]. Така контрастність підкреслює її здатність виходити за межі нав'язаних образів і ролей, уособлюючи новий тип фемінної ідентичності – багатогранної, адаптивної, але цілісної у своїй сутності.

Варто зауважити, що образи жертв, репрезентовані в зазначених романах, уособлюють різні типи фемінності та маскулінності. Авторки творів «Кола на воді», «Останнє бажання» та «Місце останньої реєстрації громадян» надають перевагу змалюванню вразливих, безпомічних персонажів, тоді як у романах «Подвійна гра в чотири руки» та «Будинок на Аптекарській» жертвами стають чоловіки, які володіють певним соціальним статусом і владою.

У романі О. Печорної «Кола на воді» образ жертви – дитини Анатолія Кравченка Оксани Кравченко – є символічним і багатошаровим. Хоча вона

з'являється опосередковано, через спогади інших, її постать трансформує традиційне уявлення про жертву в детективному жанрі, роблячи її каталізатором змін і осмислення: «Його Оксанку, його дівчинку-світлячка... вбили? Як? Чому?» [43, с. 10]. Оксанку згадують як «надзвичайну дівчинку», щиру, мрійну, доброзичливу, що втілює дитячу цілісність [43, с. 24]. Її образ контрастує із зовнішнім злом, підкреслюючи моральну силу. Деталі, як-от «квітчаста сукня», «малюнок із написом “Порятунок всюди, де є любов”» [43, с. 14], улюблені ромашки, символізують чутливість і наївність, які стають метафорами сили в наративі. Незважаючи на фізичну безпорадність, Оксана спонукає інших до дії: її пам'ять мотивує батька Анатолія до справедливості, закоханого друка Іллю – до емпатії, близьку подругу Віку – до рефлексії про минуле й майбутнє. Її фемінність – ніжна, чутлива – є етичною протиположністю насильству, а малюнок стає ключем до прозріння батька й розкриття істини.

Оксанка не була єдиною жертвою, після неї в руках злочинця опиняється ще кілька дівчат. Злочинцем виявляється тренер Горицвіт – на перший погляд, поважна й серйозна людина з впливової родини, що викликає довіру, але саме це й робить розкриття його вини шокуючим: «Серйозна ж ніби людина, спортсмен, тренер... – і щоб убивця?» [43, с. 168]. Його злочини, зокрема вбивства дітей, не мають зрозумілої мотивації, що лише підсилює враження нелюдської жорстокості: «Навіщо дітей? Навіщо топити?» [43, с. 168]. Образ Горицвіта уособлює приховане зло – страшне тим, що ховається під маскою нормальності. Його гіпермаскуліність – надмірна фізична сила, авторитарність, домінування – не тільки не викликає підозр, а навпаки, стає частиною прикриття для насильства.

У романі Є. Кононенко «Останнє бажання» образи жінок-жертв демонструють фемінну вразливість у контексті патріархального тиску. Мати Лілі, яка повісилась [29, с. 17], постає жертвою суспільних очікувань щодо контролю над жіночою мораллю. Її скандальна реакція на стосунки доньки [29, с. 15] і смерть у ванній символізують безвихідь та ізоляцію жіночого болю.

Ліля – друга жертва детективу – зазнає психологічного насильства, коли батьки змушують її відтворити сцену роману: «Вони й роздягтися нас змусили»

[29, с. 16]. І врешті третьою жертвою, яка згадана у творі, є Люба, дружина Івана, страждає від хвороби та уособлює стереотипну тілесну жіночу гріховність: «Немає нічого страшніше, ніж біль унизу живота» [29, с. 17]. Так, Є. Кононенко показує, що жіноча вразливість не заперечує потенціалу до опору – вона лише інша у своїх проявах.

У романі Н. Доляк «Місце останньої реєстрації громадян» образ Людмили (Люсі) репрезентує фемінну жертву, яка не пасивно піддається обставинам, а рішуче намагається викрити злочин. Побачивши в ординаторській «клапоть з “вишивкою”» [18, с. 321] й упізнавши почерк, вона швидко «склала два і два» [18, с. 321], зрозумівши, що трупи переправляють між лікарнями не просто так. На відміну від класичних жертв, які не мають ані голосу, ані дії, Люся лишається в морзі після зміни, ховається в архіві й планує викриття, щоб «застукати на гарячому людину, з якої можна буде потім вимагати гроші». Хоч її мотиви частково прагматичні, важливо, що вона намагається діяти самостійно, поза межами дозволеного. Однак їй не вдається здійснити задумане, бо «вбивця вже йде до неї і «один точний удар спиняє жінку» [18, с. 321]. Так трагізм її образу полягає не лише в смерті, а у змарнованій спробі вплинути на ситуацію. Люся – не наївна чи безпорадна: вона вміє мислити, аналізувати й ризикувати, але її фемінна суб'єктність виявляється безсилою перед цинізмом і жорстокістю системи, яка «брала на себе роль бога й вирішувала, коли кому помирати» [18, с. 322].

Через образ жертви Людмили постає і глибше розкривається психологічний портрет злочинців – тих, хто прикриває злочини гуманістичними мотивами. Їхня логіка цинічна, але подається як раціональна: «Навіщо продовжувати життя старим, якщо можна завдяки їхнім органам продовжити життя молодим?» [18, с. 322]. Така спотворена логіка й породжує жахливу моральну дилему: де межа між порятунком і вбивством? Авторка не залишає цієї «філософії» жодного виправдання, натомість іронічно оголює її: «Ой, дарма я їх назвала безжальними, – виправилась подумки. – Вони філантропи. Родина милосердних філантропів на прізвище Дах. Бізнесмен і лікарка – шановані громадяни з вибіркоким милосердям. Нещасні, які,

втрапивши дочку, перетворились на монстрів. Стежка, витоптана ними, привела цих гуманістів прямисінько до пекла» [18, с. 317].

У романах «Будинок на Аптекарській» О. Саліпи та «Подвійна гра в чотири руки» І. Роздобудько жертви наділені владою, що є проявом традиційної маскулінності. У І. Роздобудько інженер Віктор Передері репрезентує владу над секретними військовими кресленнями, що були втрачені разом із загибеллю персонажа: «Сам адмірал військового флоту доручив нам взяти цього... цього Віктора Передері під посилену охорону. Профукали секрет державного значення!» [47, с. 17]. У О. Саліпи жертвою стає чоловік, який був власником антикварного магазину, що випадковим чином віднайшов формулу «еліксиру сили»: «В тих листах була закодована формула «еліксиру сили», що вбиває. Тому всі ниточки привели до Анатолія Яковенка. Ну що вартувало людині, яка складає кросворди й головоломки, розшифрувати те, що сховала в словах дружина власника аптеки на початку XX століття?» [51, с. 294]. Обидва персонажі мають не лише доступ до стратегічно важливої інформації, а й інтелектуальну або професійну перевагу, що визначає їхню силу та авторитет – риси, які традиційно приписують маскулінному соціальному статусу.

Отже, у сучасному жіночому детективі характер персонажів – це не лише інструмент просування сюжету, а й засіб рефлексії над гендером як соціальним конструктором, що піддається переосмисленню та деконструкції.

2.2. Жанр детективу: розширення функціональних меж

У сучасній українській літературі жанрова структура жіночого детективу зазнає суттєвих змін, які відображають не лише естетичні тенденції, а й трансформацію суспільних уявлень про гендер, зокрема про фемінну та маскулінну ідентичності. Жіночий детектив дедалі рідше існує як «чистий» жанр – він синтезує елементи психологічного роману, трилера, соціальної драми тощо. Злочин як сюжетне ядро зберігається, однак розкриття винного вже не є самоціллю: значно важливішим стає вивчення причин, контекстів, впливу подій на внутрішній світ персонажів детективу.

Однією з провідних ознак трансформації жанру є психологізація наративу. Сучасні авторки зосереджуються не стільки на механіці злочину, скільки на емоційній реакції персонажів, переживаннях, травмах, пам'яті. Завдяки цьому фемінні образи виходять за межі функції жертви чи спостерігачки – жінка стає активною інтерпретаторкою подій, учасницею розслідування, як-от у романі «Подвійна гра в чотири руки» І. Роздобудько. Марія Гурчик (Муся), не лише бере активну участь у розслідуванні, а й переосмислює власну ідентичність у конфлікті з батьком – генералом поліції, що уособлює патріархальний порядок. Її пристрасть до криміналістики, любов до книжок і практика фіксації доказів надають жіночій постаті авторитету, що традиційно належав чоловікам: «Я, бачите, батькові допомагаю... Ну... веду розслідування, – белькоче розгублена таким поворотом подій Муся. – Так би мовити – неофіційно...» [47, с. 82].

У «Подвійній грі в чотири руки» Муся – не об'єкт розслідування, а його суб'єкт. Саме її дії ведуть сюжет уперед, тоді як чоловіки – включно з батьком – часто змушені наздоганяти її логіку чи навіть прикривати її ініціативи. Відповідно, жанрова структура роману має подвійне ядро: крім лінії розслідування вбивства інженера і викрадення креслень, є ще й особиста лінія становлення Мусі – боротьба за право вибудовувати власне життя, кохати, мислити, діяти. У цьому контексті злочин стає поштовхом до психологічної драматургії детективу.

Маскулінні фігури, своєю чергою, не обов'язково є героями/антагоністами – частіше вони зображуються в кризі: втомлені, дезорієнтовані, нездатні нести моральну відповідальність або адаптуватися до нових умов. Такими постають і деякі центральні персонажі жіночих детективів, зокрема Анатолій Кравченко з роману «Кола на воді» О. Печорної. Він не є ані героєм у традиційному сенсі, ані класичним слідчим – його розслідування зумовлене особистою трагедією, втратою доньки, що спричиняє глибоку емоційну травму. В образі Анатолія виявляється криза маскулінності: попри раціональність і волю до дії, він емоційно вразливий, не завжди контролює поведінку, балансує між прагненням до справедливості та гнівом, самозвинуваченням, болем. Його реакція на горе не героїзована, навпаки – він переживає відчай, вразливість, втрату опори, що

унеможливилює відповідність образу домінантного чоловіка-лідера: «Не лякайтесь. Все добре, сльози у нашому випадку – тяж терапія» [43, с. 64]. Саме ця суперечливість і глибина роблять його прикладом переосмислення маскулінного персонажа в межах жанру жіночого детективу.

Важливу роль у трансформації жіночого детективу відіграє контекст доби – пострадянська реальність, економічна й емоційна нестабільність, досвід війни тощо. Це підважує класичну жанрову структуру, у якій розв'язка мала забезпечити відновлення порядку. Яскравим прикладом такої модифікації класичного детективу постає роман О. Саліпи «Будинок на Аптекарській», де історична сюжетна лінія про Людвіга та Михайлину Деревосєдів є ключовою для розкриття суті злочину та розслідування, оскільки пов'язує сучасну таємницю смерті батька Ляни, Анатолія Яковенка, із минулим родини. Людвіг, аптекар і учасник польських незалежницьких рухів створив цінну формулу, яка стає мотивом сучасної інтриги. Смерть Анатолія, спочатку пояснена серцевою недостатністю: «Розтин показав, що серце зупинилося. Ну, хіба так буває, щоб у такого ще молодого чоловіка просто так зупинилося серце?» [51, с. 13]. Проте виявлення Ляною візитівки батька-антиквара та згадка про формулу натякають, що таємниця пов'язана з діяльністю Людвіга, а сучасний злочин може бути спробою заволодіти цією формулою.

Окрім того, Михайлина, з її чутливістю, рішучістю та фемінною силою рятує єврейських дітей у воєнному хаосі 1920–1921 років, поглиблюючи розслідування й відображаючи боротьбу Ляни за правду. Її вчинки відображають емоційність і мужність: «Ваш би розум деяким державним мужам. Через окремих ідіотів страждають великі спільні справи. Згадаєте моє слово – ці вбивства надовго лишаться плямою на репутації УНР» [51, с. 295], – подібну до Ляни, яка протистоїть страху й самотності: «Більш за все на світі хотіла повірити Іванові, піддатися, бути разом. Але вся та купа брехні, яка звалилася на неї за кілька місяців, вже не дозволить бути з ним, без будь-яких сумнівів» [51, с. 311]. Відповідно, Михайлина уособлює активну фемінність поза традиційними ролями, що перегукується з образом Ляни.

Часто в текстах з'являються дві або більше паралельних сюжетних ліній, що дозволяє авторкам розгорнути конфлікт не лише у сфері злочину або його розслідування, а й у приватному житті героїв. Ці лінії можуть перетинатися, резонувати одна з одною, або ж формувати контрапункти – наприклад, офіційне розслідування злочину й особисте розплутування власної травматичної історії.

Центральна сюжетна вісь роману «Останнє бажання» Є. Кононенко – це прочитання Валерієм рукопису останнього роману його батька, який стає каталізатором розкриття родинної та історичної пам'яті. Паралельно розгортається історія з минулого – власне роман «Останнє бажання», що містить вигадану або частково вигадану біографію, переплетену з епізодами сталінських репресій, морального вибору й провини. Таким чином, офіційне «розслідування» у творі стосується з'ясування істини про минуле, тоді як особиста лінія Валерія – це розплутування власної травми: «Що ж змушує сина зараз читати батькове “Останнє бажання” аж так уважно? І чому він так назвав свій роман? Поки це не зрозуміло» [29, с. 42]. Обидві лінії взаємно підсилюють одна одну: через прочитання рукопису син уперше наближається до розуміння батька, а отже – й до осмислення себе. Таким чином, структура роману дозволяє поєднати зовнішній конфлікт (минуле, що повертається через текст) з внутрішнім (особисте прийняття ідентичності, провини, потреби пам'ятати), що, як уже було відзначено, є характерною ознакою сучасного жіночого детективу.

Додатково використані вставні структури – як-от легенди («Будинок на Аптекарській», сні («Кола на воді», «Останнє бажання», поезії («Подвійна гра в чотири руки»), фрагменти з минулого («Місце останньої реєстрації громадян») – виконують функцію розширення часових і наративних горизонтів. Вони вплітають детектив у ширший культурний чи історичний контекст, підкреслюючи соціальну багатовимірність персонажів як носіїв фемінних/маскулінних рис і глибину сюжетів.

Отже, сучасний жіночий детектив змінюється: замість зосередження на динаміці сюжету він дедалі більше заглиблюється в психологію персонажів і їхні внутрішні переживання.

Фемінні та маскулінні образи стають менш шаблонними, багатограннішими й здатними до змін. Персонажі не просто перемагають або програють – вони проходять крізь досвід, що їх трансформує. Такий детектив – це вже не просто оповідь про злочин, а форма осмислення травми, пам'яті, соціальних норм і досвіду виживання.

2.3. Стильові рішення як пошук смислотворення

Розгляд стилю письменниць сучасного українського жіночого детективу в контексті художнього моделювання фемінності й маскулінності відкриває додаткові смислові горизонти. Мовні засоби, стилістичні прийоми та жанрові експерименти стають не лише інструментами оповіді, а й засобами репрезентації гендерної ідентичності, її кризи, пошуку чи трансформації. Через специфіку жіночого письма, у якому важливу роль відіграє емоційна чутливість, детальність переживання і акцент на внутрішньому світі, формується особлива фемінна оптика – погляд зсередини жіночого досвіду.

Стиль авторок у цьому жанрі відзначається поєднанням лаконізму й емоційності, виразної індивідуалізації мовлення персонажів, а також широким використанням стилістичних засобів, які відображають внутрішній стан героїв та героїнь, напруження сюжету, психологічну глибину переживань і соціальний контекст. У романі І. Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» це поєднання проявляється особливо яскраво. Мова персонажів тут динамічна, часто уривчаста, з помітною присутністю розмовних конструкцій, емоційних вигуків, риторичних питань і окликів: «Одне слово, перебування в одній кімнаті з випадковим напарником навело Мусю на думку, що вона... НІКОЛИ... НЕ ВИЙДЕ... ЗАМІЖ! Навіть якщо перетвориться на дух безтілесний!» [47, с. 128]. Завдяки цьому оповідь набуває ефекту «живого» діалогу, що дає змогу глибше зануритися в психологічний стан персонажів, зокрема в образ слідчої Мусі, і відчути напругу сюжету. Лаконічність фраз підкреслює їхню ємність і багатозначність, а індивідуальні мовні особливості додають твору реалістичності та експресивності: «Муся знала, що це – йога. Але щоб ось так...

Прямо на кормі... Коли на тебе з усіх щілин дивляться матроси... І не тільки матроси! Муся піднялася навшпиньки: хто це там вийшов із салону? Запитання було риторичним. Звісно!» [47, с. 129]

Водночас у поетиці цього роману чітко відображається соціальний контекст, а також переживання персонажів, що опинилися у складних життєвих обставинах, що образам психологічної глибини: «Ну, не чоловік він мені, – залюбки почала пояснювати Муся. – Просто звичайний сищик. З Києва. Я його і не знала зовсім. А я з Санкт-Петербурга. Просто нам треба було якось на цей пароплав потрапити. А як потрапити, якщо місць немає? От і найнялися вас, тобто гостей, розважати. Ролі виконувати. Аби веселіше всім було їхати. Така вигадка капітана...» [47, с. 152]. Цей уривок передає не лише інтригу, а й показує, як персонажі змушені грати ролі – буквально й метафорично – щоби вписатися в реальність. У стилістиці це відбито через живу мову, природні діалоги, іронію та легкий абсурд, що неодмінно впливає на сприйняття персонажів.

Лексика жіночого детективу демонструє цікаве й багатогранне мовне поєднання, що балансує між розмовною та нейтрально-літературною стилістикою. Це поєднання зумовлене прагненням авторок передати водночас і реалістичність побутового спілкування, і глибину інтелектуального осмислення подій, що розгортаються в сюжеті. Так, у творах Є. Кононенко простежується тенденція до інтелектуалізованого письма, яке збагачене культурними алюзіями, історичними ремінісценціями, а також філософськими роздумами, що додають тексту глибини і багатшаровості: «Валерій відірвавсь від батькового зошита, перші сторінки якого можна сказати, проковтнув. Ніколи він не читав батькових творів із такою увагою. Він ставився до батькових текстів із неприхованим презирством. Іще оповідання в нього траплялись непогані, але його романи... Іноді син відкривав книги Івана Івака, щоб одразу закрити, прочитавши якийсь геніальний абзац, на зразок “Комсомольцеві не могла подобатися ця фальшива красуня в іноземних чоловічих штанах. Треба буде обговорити її на комсомольських зборах!”» [29, с. 41–42].

У цьому детективному романі читач натрапляє на прості синтаксичні конструкції, що формують філософські роздуми Івана Івака. Це додає тексту інтелектуальної глибини й змушує замислитися над чимось більшим, ніж просто детективна інтрига. Такі риси добре видно в романі, яке читає Валерій: воно вводиться як текст у тексті й створює додатковий змістовий шар: «Так, я уникаю слова «кохання», згадуючи Івана й Марію. То було не кохання. То було щось інше. Але щось дуже сильне. То була велика ініціація. По кількох роках Іван одружився з Любою, і в них був щасливий шлюб. Але, коли в них із Любою виникали якісь неузгодженості, хоч би як дико це звучало, мала хуліганка Маша Каламатна приходила до їхньої спальні й допомагала їм налагодити те, що чомусь розладналося. Це траплялось якось неусвідомлено» [29, с. 41]. Натомість власні міркування Валерія подано простішою, сучаснішою мовою – динамічно, емоційно, що допомагає зберігати баланс між глибоким змістом і напругою сюжету: «Гибарян, Гибарян, яке знайоме прізвище... Валерій підвів очі від батькового життєпису, багато сторінок якого проковтнув, не відриваючись. А Господи! Як таке можна забути! То ж прізвище Лільчиної родини! Ми весь час іменували їх між собою: Лільчин батько, «Лільчина маманя». Тож і прізвище поблякло. Але то їхнє прізвище» [29, с. 60]. Авторка наче проникає у внутрішній світ чоловіків-персонажів, аби показати образи, відмінні від традиційних уявлень про маскуліність.

Водночас, інші авторки – О. Саліпа та Н. Доляк – активно експлуатують емоційно забарвлену побутову лексику, яка робить їхній стиль більш живим, безпосереднім і автентичним. Навіть у описі зовнішності О. Саліпа в романі «Будинок на Аптекарській» вдається до використання розмовної лексики: «Обручки носять лише дуже красиві, щоб до них придурки не чіплялися. А я зі своєю «мишачою» зовнішністю могла б не носити, навіть якби була заміжня» [51, с. 23]. Така лексика допомагає створити унікальну атмосферу, де читач ніби стає свідком розмов, спостерігає за думками персонажів і переживаннями у реальному часі, формуючи уявлення, наприклад, про образ Зої з детективу «Місце останньої реєстрації громадян»: «От люблю я поговорити з собою. Як каже мама, коли я починаю теревенити зі стінами: «Приємно поспілкуватись

з розумною людиною, так?» Мені б щось згадати про саму Аллу. Ким вона хотіла стати? Лікарем? Не впевнена, хоча може й так» [18, с. 30].

Використання сленгових, просторічних чи навіть грубуватих виразів надає тексту динаміки, життєвості та водночас дозволяє розкрити соціальний контекст та психологічний стан персонажів. Тут мовлення наближується до живої, неприхованої мови реальних людей із їхніми емоціями, сумнівами, страхами. Наприклад, це допомагає сформулювати образ Анатолія Кравченка у романі «Кола на воді»: «Анатолій сидів, притиснутий до лави чимось важким, схожим на підібране каміння, й відчував, як поволі вивільняється біль, витікає крізь шпарини та щілини провини чи сумління. Та яка в біса різниця! Просто слова лилися – густі, смолянисті, й втримати їх не було ані сил, ані бажання. Ет! Неначе на сповіді» [43, с. 78].

Особливо характерною рисою є мова персонажок романів «Подвійна гра в чотири руки» та «Місце останньої реєстрації громадян», у яких часто з'являються риторичні питання – прийом, що підсилює драматизм розслідування злочину, робить мовлення слідчих більш експресивним і дає змогу читачеві відчувати шляхи пошуку істини. Вигуки, оклики, інтенсивні емоційні вислови підкреслюють напруженість ситуацій і психологічну нестабільність: «Тату, твоє серце глухе, як пробка. В хорошому сенсі цього слова. Ти живеш розумом, а не емоціями. Так що на цей орган раджу не покладатися, – і пішла додому, відчуваючи внутрішнє роздратування» [18, с. 31].

Внутрішні монологи та фрагментарність думок підкреслюють динаміку мислення: «У просторому залі-приймальні (Муся відзначила, що померлий інженер жив досить заможного) стояв круглий дубовий стіл на лакованих гнутих ніжках у формі оголених сирен, що здіймаються з хвилі морської (претензійно і недешево, подумала Муся), десять стільців у стилі бароко (протертим виявився лише один, з чого Муся зробила висновок, що небіжчик не вельми часто приймав гостей), на вікнах висіли щільні подвійні штори (певно, захист від вологості, вирішила Муся, небіжчик був теплолюбним), біля вікна – канапе, точніше, досить кокетлива козетка з різьбленими позолоченими бильцями і

високою спинкою, оббита ніжно-рожевим шовком. Постріляла очима і по різних предметах та предметиках» [47, с. 21–22].

Цікавим є і використання звуконаслідування в романах І. Роздобудько: «Ти знову за своє? – насупився, підозріло зиркаючи на Мусю. – Так цікаво ж, та-а-а-аточку-у-у-у! – безневинно проспівала Муся, округлюючи і без того великі очі» [47, с. 25] та Н. Доляк: «Е-е-е-е, – блеяла я, але швидко взяла себе в руки» [18, с. 56]. Такі прийоми не лише оживляють мову персонажів, а й формують модель жінок-слідчих, поєднуючи в мовленні і м'якість, і емоційну виразність, і внутрішню силу, що суперечить традиційним стереотипам про жіночність і професійну роль.

Синтаксис у творах цього напрямку є варіативним. Для опису гострих психологічних моментів письменниці нерідко використовують короткі, односкладові або неповні речення, що фіксують миттєві емоційні реакції персонажа. Такі фрази часто з'являються у внутрішньому мовленні або під час опису кризових ситуацій. Наприклад, у романі «Кола на воді» О. Печорної читаємо: «Вдих. Секунда. Друга. Третя. Вогонь. Вогонь усередині – на рівні серця. Пече» [43, с. 8]. Ці короткі речення, розташовані ізольовано, не лише імітують ритм дихання, а й посилюють ефект присутності читача в тілі персонажа.

Пунктуація в жіночому детективі часто виконує експресивну функцію. Авторки використовують тире, крапки, окличні та питальні знаки не лише згідно з нормативними правилами, а як стилістичні маркери емоційного стану: «Оксанка... була надзвичайною дівчинкою, принаймні для мого сина. Ілля ці два тижні тільки й робив, що просив і просив привести до цього озера, де... де...» [43, с. 24]. Часте вживання тире допомагає передати внутрішнє напруження або паузу в мисленні, крапки – стан вагання, перервану думку чи глибоку емоцію.

Подекуди стилістика текстів тяжіє до усного мовлення: це відбивається у структурі діалогів, що переважно лаконічні, насичені побутовими фразами, репліками без авторських пояснень, а також у використанні великої літери як способу підкреслити інтонаційний акцент або крик (наприклад, у романі «Кола

на воді»: «Чоловік відійшов до дверей, протер скельця окулярів й винувато промовив: – ВОДА. Це було схожим на біг... по колу. Спека. Спека. Спека. І раптом ВОДА. Чоловік затискав скроні долонями й знову і знову розпочинав цей диявольський біг» [43, с. 23]). Такі графічні елементи допомагають авторкам передати ритм і емоційний тон розмови без зайвих пояснень, підсилюючи драматизм ситуацій: «Одне слово, перебування в одній кімнаті з випадковим напарником навело Мусю на думку, що вона... НІКОЛИ... НЕ ВИЙДЕ... ЗАМІЖ!» [47, с. 128].

Особливу роль відіграють діалоги, які в сучасному жіночому детективі є не лише засобом просування сюжету, а й важливим способом характеристики персонажів. Вони часто уривчасті, напружені, передають конфлікт або нерозуміння між комунікантами: «–Що записувати? – не зрозуміла. – Зоє, в тебе голова, що решето. Ти ж просила номер сантехніка. – А-а-а-а. Ось, тепер у мене є можливість влаштувати зустріч з Русланом і довідатись про його роль у цій справі» [18, с.258]. Репліки персонажів часом перериваються дієсловами мислення або реакціями («втомлено видихнув» [43, с. 29], «сердито буркнув» [47, с. 18], «відвернулася від нього до вікна» [51, с. 154]), що додає сцені динамізму та емоційної достовірності.

Отже, стиль письменниць жіночого детективу не лише задає ритм і настрій оповіді, а й виконує функцію моделювання гендерних образів. Через стилістичну багатогранність, мовне розмаїття і увагу до психології персонажів авторки вибудовують складну картину взаємодії фемінного й маскулінного, що постає не у протиставленні, а у процесі постійної взаємодії, зміни та перегляду традиційних уявлень про гендерні ролі.

Висновки до розділу II

Сучасний український жіночий детектив, представлений у дослідженні романами О. Печорної, І. Роздобудько, Є. Кононенко, О. Саліпи та Н. Доляк, є багатогранним літературним явищем, яке виходить за межі традиційних жанрових рамок, пропонуючи глибокий аналіз гендерних ідентичностей через

призму характерів персонажів, жанрових трансформацій та стилістичних особливостей.

Аналіз характерів персонажів демонструє руйнування гендерних стереотипів, де традиційні фемінні та маскулінні риси поєднуються, створюючи багатовимірні образи. Наприклад, у романі О. Печорної «Кола на воді» Анатолій Кравченко уособлює кризу маскулінності, поєднуючи раціональність і емоційну вразливість, тоді як Марія Гурчик у «Подвійній грі в чотири руки» І. Роздобудько демонструє інтелектуальну силу та активність, що традиційно асоціюються з маскулінністю, зберігаючи фемінну чутливість. Аналогічно, Ляна («Будинок на Аптекарській» О. Саліпи) та Зоя Кирпач («Місце останньої реєстрації громадян» Н. Доляк) поєднують рішучість і раціональність із емпатією, уникаючи стереотипних ролей слідчих. Образи жертв, як-от Оксанка чи Люся, підкреслюють моральну силу фемінності, тоді як злочинці, такі як Горицвіт, уособлюють гіпермаскулінність, що ховається за маскою буденності.

Жанрова структура жіночого детективу трансформується, синтезуючи елементи психологічного роману, трилера та соціальної прози. Злочин перестає бути єдиним сюжетним ядром, поступаючись місцем психологізації наративу, де акцент зміщується на внутрішні переживання, травми та рефлексію персонажів. Паралельні сюжетні лінії, як у «Будинку на Аптекарській» чи «Останньому бажанні», поєднують розслідування з особистими історіями, вводячи історичний контекст, що поглиблює осмислення гендерних ролей. Вставні структури (сни, легенди, фрагменти минулого) розширюють наративні горизонти, підкреслюючи соціальну та психологічну багатогранність.

Стиль письменниць вирізняється поєднанням лаконізму й емоційності, використанням розмовної лексики, риторичних питань, уривчастих діалогів і експресивної пунктуації, що відображають психологічну напругу та індивідуальність персонажів. У творах І. Роздобудько та Н. Доляк переважає динамічна, жива мова з елементами іронії, тоді як Є. Кононенко вводить більше інтелектуалізоване письмо. О. Саліпа та О. Печорна акцентують на побутовій лексиці, що наближає текст до реального досвіду, підкреслюючи тілесну вразливість і емоційну глибину.

Отже, сучасний жіночий детектив в українській літературі є не лише розважальним жанром, а й важливим інструментом деконструкції гендерних стереотипів. Через складні характери, трансформовану жанрову структуру та виразний стиль авторки пропонують нове бачення фемінності й маскулінності як динамічних, взаємопов'язаних категорій, що відображають складність людського досвіду в контексті історичної доби, травми та пошуку ідентичності.

РОЗДІЛ III

СУЧАСНИЙ ЧОЛОВІЧИЙ ДЕТЕКТИВ

3.1. Модифікації маскулінності: поведінкові патерни персонажів

Як було засвідчено в ході аналізу, ключовими персонажами детективного роману виступають слідчий, злочинець, жертва і в окремих випадках – група підозрюваних. Саме ці ролі формують основу сюжетної інтриги, а також слугують своєрідним простором для виявлення та інтерпретації гендерних характеристик персонажів.

Одним із ключових аспектів гендерної репрезентації в детективному жанрі є тип поведінки персонажів, їхня зовнішня репрезентація та динаміка самоідентифікації в межах розгортання сюжету. У детективних творах Андрія Кокотюхи, Олексія Волкова, Юрія Винничука, Андрія Сем'янкова та Сергія Пономаренка простежується варіативність гендерного моделювання, що виявляється в поєднанні традиційних уявлень про фемінність і маскулінність із їхніми трансформованими, нетиповими проявами.

У романі А. Кокотюхи «Адвокат із Личаківської» детектив Клим Кошовий – адвокат із Києва – демонструє поєднання інтуїтивного мислення та реактивного типу поведінки. На початку твору він виступає як дещо пасивний персонаж, змушений втікати з Києва та адаптуватися до нових обставин у Львові. Його маскулінність формується не через фізичну домінацію, а через моральну стійкість і здатність до інтелектуального спротиву: «Кошовий –

вимушений емігрант, по суті – втікач із рідного міста, чого, звісно ж, не сказав, обмежившись загальним “у ділових справах» [27, с. 20]. Як адвокат, Клим Кошовий уособлює тип чоловіка-інтелектуала, що звик діяти розсудливо й зважено. Його професія формує внутрішню дисципліну й здатність приймати складні моральні рішення, навіть коли він потрапляє в загрозові обставини.

Особливе значення для розвитку персонажа мають стосунки з Магдою Богданович – впливовою вдовою, що поєднує жіночність із владністю. Вона вміє керувати людьми й ситуацією, часто тонко маніпулюючи. Її взаємини з Климом побудовані на напрузі – між покорою і спротивом. У цій динаміці обидва персонажі поступово відкривають у собі нові риси, виходячи за межі традиційних гендерних ролей. Зовнішність Кліма Кошового не акцентована як мужня чи понадміру «геройська», а одяг і поведінка відповідають типажу пересічного інтелігента початку ХХ ст.: «Молодик – бо вбрався недорого й водночас пристойно. <...> Вистачило на костюм, сорочку, краватку, круглий солом’яний капелюх-канотье та квиток в один кінець на поїзд із Києва до Львова» [27, с. 16–17]. Упродовж сюжету він проходить шлях внутрішнього зростання, поступово проявляючи активність і раціональність, що є ознаками нормативної маскулінності. Разом із тим, у ході розслідування вбивства дедалі більше помітними стають його самовпевненість, внутрішня сила та своєрідний нарцисизм, зумовлені бажанням довести власну правоту та значущість: «Клим відчував себе переможцем у цьому несподіваному двобої. Ідучи у лігво озброєних бомбістів, він збирався остаточно закріпити власний успіх. Навіть відчути себе трохи вищим за тупуватих поліцейських» [27, с. 210].

Водночас його емпатійність і здатність до дружби (особливо у стосунках з Йозефом Шацьким) дозволяють говорити про поєднання фемінних рис, що не вступають у конфлікт із чоловічою ідентичністю детектива, а навпаки формують його досконалий образ у читача.

На відміну від попереднього образу слідчого, Ірина з роману О. Волкова «Гра у три руки» є уособленням нової моделі фемінного образу. Вона також виступає в ролі неформального детектива, граючи «в три руки»: саме вона розплутує складні махінації всередині компанії, намагаючись вийти

на зрадника і вберегти бізнес, у який вкладена не лише її праця, а й життєва стратегія загалом. Крім того, дівчина намагається розгадати особу випадкового знайомого, який стає її коханцем як у віртуальному, так і в реальному світі. Вона прагне відчувати справжню присутність коханої людини поруч, проте з часом усвідомлює: онлайн і офлайн постають перед нею дві різні особистості. Ірина демонструє раціональність, стратегічне мислення, рішучість – якості, що традиційно асоціюються з маскулінністю: «У мене повинно бути усе найкраще, інакше взагалі не варто жити. Тому я й гризу всіх і вся та лізу наверх. Заробляю гроші та імідж. Якщо не можу чогось собі дозволити – то вважаю, що не живу. Якщо я їжджу, то на машині зі салону, якщо вдягаюся, то у брендові речі, якщо скупляюся, то у дорогих бутиках, а не...» [10, с. 205] Впродовж розгортання сюжету Ірина діє рішуче, мислить логічно, контролює хід подій і тривалий час має перевагу. Її поведінка часто холодна, розважлива, навіть жорстка, що суперечить стереотипу про жіночу емоційність: «Їй завжди було легко. Легко приймати рішення, розраховувати підлеглих, друзів та коханців, відмовлятися самій від речей, з якими, здавалося, дуже багато пов'язано, на які витрачено чимало зусиль. Звісно, Ірина усвідомлювала, що людина – не комп'ютер, і все-таки... Чим досконаліша програма, чим більше позбавлена вона слабких місць, тим бездоганніше працює. Тим рідше їй загрожує “глюк”» [10, с. 44].

У зовнішній репрезентації Ірина залишається елегантною й привабливою, але її краса – не об'єкт для милування, а засіб контролю та впливу: «Зовнішність і манери Ірини завжди вбивчо діяли на чоловіків» [10, с. 213]. Цей контраст між зовнішністю й внутрішньою силою підкреслює зміщення уявлень про жіночність: вона більше не ототожнюється зі слабкістю, що дозволяє жіночим персонажам виходити за межі традиційно приписаних їм ролей і ставати повноцінними суб'єктами наративу. Проте фінал історії демонструє її поразку – як у грі, так і в боротьбі за автономність. Втративши контроль, Ірина зіштовхується з внутрішнім конфліктом між незалежністю та потребою в емоційному контакті. Її поразка не заперечує сили, а увиразнює людську вразливість, якої не уникнути навіть найсильнішим. У цьому сенсі образ Ірини не руйнує, а радше доповнює уявлення про жінку-детектива: не

всесильного аналітика, а людину, що ризикує, помиляється й переживає крах як частину шляху.

Нічний репортер Марко Крилович у «Віллі Деккері» Ю. Винничука також виконує функцію неформального слідчого, активно втягуючись у розслідування серії вбивств і політичних інтриг у Львові напередодні Другої світової війни. Його образ – це приклад маскулінності, що не ґрунтується на фізичній силі чи авторитарності, що корелює образом Кліма Кошового з ретродетективу А. Кокотюхи «Адвокат із Личаківської». Марко діє поза системою: він не зобов'язаний дотримуватись офіційних процедур, має власні джерела інформації, вміє переконувати, іноді маніпулювати, але завжди з притаманною йому іронією, гідністю й інтелектуальним шармом: «Уже не раз мені доводилося самому братися за розслідування, наражатися на небезпеку і виборсуватися з халепи теж самому. Але з часом я вже не міг без цього, поволі це перетворилося на зміст мого неупорядкованого життя» [9, с. 9]. Його детективна стратегія – це поєднання журналістської інтуїції, спостережливості й глибокого розуміння людської природи, зокрема жіночої: «Дівчинко, ти й не підозрюєш, з яким монстром хочеш зазнайомитися. Краще не починай. Бо якийсь інший монстр іде за моїми слідами» [9, с. 228].

Маскулінність Марка Криловича – не показна й не гіпертрофована: чоловік не демонструє сили, не прагне домінувати, не вдається до насильства як інструменту дії. Його сила – у слові, у гнучкості, у здатності вловлювати контексти. Попри це, він є цілісним, харизматичним чоловіком, який чітко усвідомлює свою привабливість і активно нею користується. Його сексуальність – відкрита, ненав'язлива, природна частина його ідентичності. Він легко заводить стосунки з жінками, проте в його поведінці немає жорстокості чи зверхності: флірт і інтимність постають як форма взаємного задоволення й гри, а не підкорення чи контролю. Ба більше, це стає вагомою частиною розслідування серії вбивств молодих дівчат, зокрема й тих, хто опинявся у тісних стосунках із Марком Криловичем: «Після тієї цікавезної розмови ми допили вино, якого, вочевидь, мені було вже забагато, доволі ліниво покохалися, і я заснув як убитий. Але коли я виліз з ліжка і хлопнув

зимної води собі в обличчя, переді мною постала уся яскрава картина мого вербування. Невже це все відбувалося зі мною? Вона справді щиро вірить, що мене можна так легко переманити на інший бік?» [9, с. 172]

Зовнішність Марка Криловича недеталізована, просте його стиль у одязі міський, дещо недбалий, що відповідає його способу життя. Його поведінка відрізняється залежно від ситуації: в одних сценах він грайливий, у інших – холодно спостережливий, іронічний або ж стримано турботливий. Він здатен до глибокої емпатії, не боїться демонструвати втому, сум чи сумніви. У ньому немає страху зруйнувати образ «справжнього чоловіка», бо його маскулінність – це досвід, сформований війною та цивільним життям водночас.

Натомість в «Упирі» С. Пономаренка постать слідчого втілена в образі лікаря психіатричного відділення Чернігівської лікарні Володимира Шульженка. Його образ також є прикладом типової маскулінності чоловіка раціонального, освіченого, але водночас здатного до емпатії, внутрішньої тривоги та моральних сумнівів. Обрана професія Володимира формує й основні риси характеру: вміння аналізувати, уважність до деталей і схильність до роздумів. Володимир Шульженко не є типовим «героєм дії», його маскулінність проявляється не через фізичну силу, а через інтелектуальну протидію небезпеці та розуміння як особистої, так і колективної психології. У ситуації страху й невпевненості, яка охоплює Чернігів через серію дивних убивств, він залишається носієм раціонального мислення і моральної стійкості.

Попри недовіру з боку судового слідчого Катасонова, Володимир Шульженко вирішує діяти самостійно: «Ламаю собі голову, ніби вирішив вести власне розслідування. Чому б і ні? Зрозуміло, я не зможу викрити справжнього вбивцю, не розкрию тутешні загадкові вбивства, але візьму участь у цьому» [45, с. 82]. Його розслідування базується не лише на логіці, а й на урахуванні місцевої історії та легенд. Це підкреслює здатність персонажа до самостійного морального вибору, що контрастує з раціональною, владною маскулінністю Катасонова. Окрім того, С. Пономаренко акцентує на обізнаності Володимира Шульженка в працях Зигмунда Фрейда, що підкреслює його аналітичні здібності та здатність до глибшого психологічного осмислення дійсності.

Образ лікаря-детектива розкривається не лише через професійну діяльність і особисті переживання, а й через сімейний контекст. Його маскулінність формується в опозиції до батька – відомого київського адвоката, авторитетного, дещо жорсткого чоловіка, який після смерті дружини взяв на себе обидві батьківські ролі. Батько нав'язує синові власне бачення життя, змушуючи обирати між лікарською або юридичною кар'єрою, а не дає можливості реалізувати його мрію подорожувати й займатися географією [45, с. 18]. Відповідно у маскулінності Володимира Шульженка відображається напруга між традиційними уявленнями про чоловічу успішність, уособленими батьком, та сучасними уявленнями про свободу вибору й самореалізацію, до яких тяжіє сам герой.

Проблема стосунків батька та сина є важливою для формування маскулінної ідентичності й простежується не лише в романі «Упир», а й у творі А. Кокотюхи «Адвокат із Личаківської». Як і Володимир Шульженко, Клим Кошовий формує свою особистість у конфлікті з батьком – людиною високого соціального статусу, чия система цінностей є не зовсім прийнятною для сина. У обох випадках батько символізує традиційний авторитарний тип маскулінності, натомість сини шукають власний шлях, орієнтований на особистий вибір і моральну автономію.

У романі «Упир» Володимир Шульженко постає спочатку як «молодий чоловік двадцяти двох років, приємної зовнішності, з буйною хвилястою шевелюрою та довгими бакенбардами» [45, с. 17–18], однак упродовж сюжету постає вже як дорослий, сформований чоловік. Така трансформація демонструє його зрілу, врівноважену маскулінність, що відповідає класичному уявленню про маскулінність: розум, рішучість, відповідальність. Кульмінаційним моментом стає його протистояння зі злочинцем, який не лише вчинив низку жорстоких убивств, а й намагався «усунути» Володимира як самопроголошеного детектива. У фіналі чоловік не просто дає відсіч, а вдається до справедливої помсти, остаточно утверджуючи свою активну й морально вмотивовану чоловічу позицію.

На відміну від стриманіших, традиційних маскулінних образів слідчих, персонажі злочинців здебільшого наділені гіпертрофованими проявами маскулінності. Образ злочинця в романі «Упир» С. Пономаренка репрезентовано в постаті завідувача психіатричного відділення Олексія Львовича, наприкінці розкритого як «чернігівського упиря». Він постає перед читачем як гіпермаскулінний тип чоловічості, за яким приховується глибока моральна деформація. Це фізично сильний чоловік, «дуже великий», із «міцною бородою» та «густим дияконівським басом», «років п'ятдесяти» [45, с. 37–38], що підсилює його зовнішню вражаючу присутність. Його посада в міській лікарні є показовою: він контролює інформацію, закриває правду, приховує злочини і робить це з тонкою зневагою до молодших колег. Він вдається до публічного осуду, обвинувачень і маніпуляцій, як-от у сцені з Володимиром, обурено звинувачивши молодого лікаря у самовпевненості, водночас «шанобливо» киваючи слідчому, демонструючи подвійні стандарти й лукаву ввічливість [45, с. 225]. Його мова рясніє повчальними біблійними цитатами, за якими ховається моральне засудження та зверхність: «Прийде гордість – прийде і осоромлення...» [45, с. 252]. Цим він маскує свою жорстокість – нібито турботою та досвідом, хоча насправді за ним стоїть цинізм, вигода і холодний розрахунок. У розв'язці відкривається його причетність до низки жорстоких убивств, зокрема знекровлення жінок, що підкреслює глибоку темну сторону його образу – маскулінність, зіпсовану гіперконтролем, надмірною владністю та насильством.

Лікар-патологоанатом Северин Доник із детективного роману «Танці з кістками» А. Сем'янова еволюціонує від пасивної фігури до втілення прихованого підступу, що на перший погляд відрізняється від образу Олексія Львовича. На початку роману Северин постає перед читачем під маскою «пасивної маскулінності». У підборі одягу головним критерієм була практичність, а не естетична привабливість: «Підхід до одягу в нього був радше утилітарним: аби зручно. Візуальна складова цікавила менше й, оскільки дивитися сам на себе збоку він не збирався, вибір фасону довірив Людї» [52, с. 76]. Варто відзначити неспортивну статуру героя, зумовлену малорухливим

способом життя, зловживанням алкоголем, тютюном і кавою. Його дівчина Люда іронічно зауважує це, побачивши Севу в одному рушнику: «Ой, хто це в нас такий завівся? Маніяк? Хіба що місцями» [52, с. 158–159]. Нетипова маскулінність у цьому випадку визначається не тілесною привабливістю, а орієнтацією на виживання та доцільність дій. Усвідомлюючи невідповідність усталеним моделям «чоловічої поведінки» [52, с. 65], герой поступово долає нерішучість, трансформуючи внутрішню слабкість у прагнення до збагачення та самореалізації ціною людських життів. Спочатку діючи з чужою допомогою, згодом він самотійно вдається до жорстокості й маніпуляцій: «Не дай боже комусь ляпнеш. Відірву голову» [52, с. 157]. Пасивна маскулінність у цьому випадку постає не як протипага традиційним моделям, а як маска, що приховує аморальну суть та прагнення до контролю, збагачення й влади: «Він узагалі став звикати, що в нього є паралельне життя, яким ні з ким поділитися» [52, с. 202]. Цей злам знаменує перехід від пасивної маскулінності до гіпермаскулінності: «Сева був героєм, який подолав старого дракона в адміністративній печері, і тінь драконової сутності, яку він закономірно перейняв, цілком його влаштовувала» [52, с. 244]. У цьому випадку відзначено переосмислення стереотипного образу злочинця крізь призму маскулінної ідентичності.

Подібними характеристиками наділений і водій із роману «Вілла Деккера» Ю. Винничука. Образ водія формує тип прихованої маскулінності, в якій поєднуються фізична сила й зовнішня стриманість: «Водій був молодий і мав цілком привітний голос» [9, с. 8], «Симпатичне усміхнене обличчя схияло довіритися йому» [9, с. 267]. Його опис як «високого кремезного чоловіка» [269] підкреслює тілесну домінантність, а стримані жести – «смачно затягнувся, загадково усміхаючись» [9, с. 271] – створюють враження спокою та самоконтролю, що теж підкреслює візуальну замаскованість персонажа над внутрішніми бажаннями. Таке поєднання буденності й внутрішньої загрози контрастує з уявленням оточення: «Та він тихіший трави!» [9, с. 277]

Біографічна деталь про репресоване походження водія та його змішану етнічну ідентичність – «батько мордвин, мати – волзька німкеня... нащадок

переселенців зі Швейцарії» [9, с. 281] – підсилює його соціальну відчуженість. Мовна особливість («розмовляв альгольською говіркою, яку всі сприймали за калічену німецьку» [9, с. 282]) ще більше ускладнює комунікацію з оточенням. У контексті маскулінності це формує образ «Іншого» – чужого, невидимого і водночас небезпечного.

У романах «Гра у три руки» О. Волкова та «Адвокат із Личаківської» А. Кокотюхи злочини скоєні персонажами мотивовані коханням, що надає їхнім діям рис так званого «вбивства во благо». Однак незважаючи на початкове прагнення захистити або зберегти почуття, злочинці проходять через процес розкаяння і визнають власну провину. Така динаміка трансформує традиційні уявлення про маскулінність, де сила і агресія поєднуються з відповідальністю та моральною саморефлексією. Тобто гіпермаскулінність у цих образах набуває рис вразливості і здатності до каяття, що контрастує з класичними стереотипами беззаперечного контролю й панування.

Говорячи про жертв у детективних романах крізь призму гендерного аналізу, можна поділити їх на дві групи: перша – це жінки, які часто виступають символом вразливості та об'єктом насильства (напр., романи «Вілла Деккера» Ю. Винничука, «Упир» С. Пономаренка, «Танці з кістками» А. Сем'янова), а друга – чоловіки, чия смерть пов'язана з проявами маскулінності, конкуренції та боротьби за владу («Гра у три руки» О. Волкова, «Адвокат із Личаківської» А. Кокотюхи). У такий спосіб гендерний аналіз дозволяє простежити не лише соціальні ролі, відведені персонажам за статевою ознакою, а й глибші культурні коди, зашифровані в детективах. Жінки-жертви, зображені як безпомічні, емоційні або ж надміру чутливі, стають каталізаторами для розвитку розслідування та посилення драматизму, що вказує на стереотипне сприйняття фемінності як синоніма до слабкості. Натомість чоловічі смерті часто набувають символічного виміру – це не просто злочини, а результат соціальних змагань, кар'єрних амбіцій або змагань за власне сімейне щастя, що відображає уявлення про маскулінність як домінуючу силу, схильну до конфліктів. Такий поділ також підкреслює, як у детективному жанрі насильство виконує різні функції залежно від гендеру жертви: у випадку жінок – це засіб

демонстрації їхньої вразливості або соціальної маргіналізації, а у випадку чоловіків – наслідок небезпечних ігор за владу, у яких самі ж чоловіки добровільно беруть участь.

Можна стверджувати, що в обраних творах простежується тенденція до розширення меж традиційного гендерного поділу. Персонажі поєднують риси, що раніше вважалися взаємовиключними: жіночі герої виявляють стратегічність і силу, чоловічі – чутливість, емпатійність і емоційну глибину. Зміна гендерної поведінки часто супроводжує сюжетну динаміку: від пасивності до дії, від самозаперечення до самоусвідомлення і навпаки, що свідчить про трансформацію маскулінної й фемінної ідентичності в сучасному українському детективі. Варто додати і те, що нині детективні романи, крім суто розважальної функції, стають майданчиком для відображення й критики усталених гендерних норм та нерівності в суспільстві.

3.2. Трансформації жанрової структури

У сучасному українському чоловічому детективі гендерні наративи відіграють важливу роль не лише у створенні персонажів, але й у формуванні жанрової структури. Традиційна модель детективу як жанру із чіткою логікою розслідування, напруженою інтригою та поступовим розкриттям таємниці збагачується елементами психологічної драми, соціальної критики й навіть екзистенційного пошуку, зумовленими зображенням маскулінної/фемінної ідентичності у кризі.

Маскулінність у чоловічому детективі часто постає як багатогранне явище: з одного боку, головні персонажі – детективи-адвокати, лікарі чи журналісти – уособлюють традиційні риси сили, раціональності та професійної впевненості; з іншого боку, автори не уникають демонструвати вразливість, моральну втому, внутрішні конфлікти й сумніви персонажів (як-от, у романах «Адвокат із Личаківської», «Вілла Деккера», «Танці з кістками», «Упир»).

Відповідно і фемінність, яку описують автори-чоловіки, часто набуває подвійного, інколи суперечливого, характеру. Жіночі персонажі в чоловічому

детективі залишаються в межах традиційної моделі – це коханки, дружини, жертви або спокусниці, які підсилюють драматизм і емоційне напруження сюжету. Їхня функція здебільшого зводиться до ролі емоційного фону або рушія для чоловічого персонажа, особливо тоді, коли вони стають причиною його моральної кризи або внутрішнього вибору. Деякі ж автори намагаються вийти за межі стереотипів і наділити жіночих персонажів незалежністю, раціональністю, здатністю приймати самостійні рішення. Такі персонажки вже не просто пасивні свідки чи «доповнення до героїв-чоловіків», а повноцінні учасниці подій, які можуть впливати на хід розслідування або ж мати власний, сюжетний простір. Проте навіть у таких випадках фемінність часто описується через призму чоловічого сприйняття: як щось загадкове, інтуїтивне, а подекуди – загрозове для стабільного маскулінного світу (наприклад, твір «Гра у три руки»).

Такий підхід трансформує жанрову структуру: сюжет уже не обмежується лише детективною інтригою розслідування вбивства, а доповнюється особистісними лініями, що розкривають глибину характеру героя та його соціального контексту. Наприклад, у романі «Гра у три руки» О. Волкова центральне розслідування переплітається з процесом самопізнання Ірини як жінки, а також з її потребою у внутрішній рівновазі, підтримці, коханні. З перших сторінок твору ми бачимо її в стані емоційної виснаженості й самотності [10, с. 3]. Саме з цієї вразливості й починається неочікувана для неї «психологічна гра» переписка з незнайомцем, яка спершу здається випадковістю, а згодом переростає у форму психотерапії, моральної підтримки та нову форму близькості.

Ця лінія працює паралельно з детективною: реальне розслідування махінацій усередині бізнесу, у якому вона працює, межує з емоційним розкриттям Ірини через новий зв'язок, що базується на щирості, інтелектуальній сумісності та потребі бути почутою. Важливо, що й сам незнайомець, Олег, стає своєрідним «дзеркалом» для Ірини – відображаючи її сумніви, страхи, відчуття самотності. Автор вдається до еліптичної нарації (в експозиції твору Ірина надсилає випадкове повідомлення незнайомцеві, а в

розв'язці – навпаки, несподівано отримує листа від незнайомця), щоб унаочнити шлях жінки до самопізнання. Відповідно, психологічна лінія не тільки поглиблює образ героїні, а й структурує роман як діалог між раціональним і емоційним, між роллю в суспільстві й пошуком істинного себе.

Часто нарація ведеться від першої особи або через призму суб'єктивного досвіду героя, що дозволяє зануритися у внутрішній світ персонажа, показати не лише його дії, а й рефлексії щодо власної маскулінності або фемінності. Це формує структуру зсередини, де головним «двигуном» розвитку стає не стільки сам злочин, скільки персонаж у процесі пошуку істини й себе. У цьому контексті варто відзначити роман «Вілла Деккера», де всі події розгортаються крізь призму самого Марка Криловича. Завдяки такому типу оповіді читач має доступ не лише до зовнішнього перебігу подій (життя львів'ян напередодні Другої світової війни, їхній побут, розваги, поступові вбивства дівчат із різних верств населення тощо), а насамперед до внутрішнього світу репортера – його думок, сумнівів, емоційних реакцій, психофізіологічного стану. Це створює ефект присутності, ніби Марко Крилович розповідає історію особисто, довірливо, безпосередньо.

Крізь призму оповідача формується й уявлення про жінок у романі. Це уявлення чоловіка, що хотів би кохати і довіряти, але досвід – і особистий, і кримінальний – не залишає йому ілюзій. Він бачить у жінках і жертв, і спокусниць, і співучасниць – і ця неоднозначність жива, що неодмінно впливає на сприйняття сюжету реципієнтом.

Водночас нарація від першої особи обмежує об'єктивність – події вбивства і пошуку Цинамонового Душія показані з перспективи Марка Криловича, з усіма його упередженнями, болями, бажаннями, навіть з урахуванням зібраних історій інших зацікавлених сторін у пошуку вбивці. Цей суб'єктивний фільтр посилює ефект внутрішнього конфлікту, робить маскулінність персонажа не універсальною, а індивідуальною.

Гендерні аспекти часто ведуть до відсутності чітко окресленої розв'язки – злочин, хоч і розкривається, але не завжди дає моральне або емоційне задоволення. Це можна трактувати як відображення сучасної кризи традиційної

маскулінності/фемінності: герой не обов'язково перемагає, не завжди має чіткі відповіді, натомість проходить через процес внутрішньої трансформації, як-от у романі «Танці з кістками» А. Сем'янова. Хоч сюжетна інтрига розкривається, образ потенційного злочинця – Северина Доника – не одержує звичної для детективу кари, а навпаки, зберігає контроль над ситуацією, вислизає з-під розслідування і відправляється за кордон [52, с. 363–364]. Це підважує традиційний жанровий очікуваний фінал, у якому перемога добра над злом мусить бути чіткою, а злочин – однозначно покараним. Важливо, що фінал залишає Доника без покарання не тому, що він невинний, а тому, що система, у якій він діє, не передбачає справедливості як такої. Читач не відчуває етичного задоволення або очищення, навпаки – залишається з відчуттям бруду, моральної інертності й тривоги. Такий ефект можна тлумачити як спробу автора не лише переосмислити функції детективу, а й поставити під сумнів саму здатність сучасної маскулінності витримувати роль морального орієнтира.

Конфлікти у структурі роману часто зміщуються з вектору «персонаж-злочинець» або «персонаж-детектив» на «персонаж-суспільство» чи «персонаж-система», де розслідування стає лише приводом для розкриття соціальних структур і гендерної динаміки. У творі А. Кокотюхи «Адвокат із Личаківської» це проявляється в деталізованому описі контексту доби, де Климентій Кошовий бореться за своє місце посеред «російської провінції – Великої України» [27, с. 22]. Конфлікт «персонаж-суспільство» у романі реалізується у протистоянні Кошового не лише з конкретними антагоністами – слідчим і рештою представників поліції – а й із тотальною несправедливістю середовища, у якому йому доводиться діяти. Його боротьба за правду в умовах, де сама система знецінює правосуддя, підкреслює етичний вимір маскулінності: чоловік не просто сприяє розслідуванню вбивства його напарника адвоката Сойки, а й відстоює власні переконання, саму ідею честі та професійної гідності серед представників поліції, які прагнули закрити цю справу чимшвидше. Крім того, простір роману не є «нейтральним тлом» – це символічне поле боротьби ідентичностей: української, провінційної, пригніченої – проти російської, колоніальної, репресивної. Таким чином, маскулінна постать адвоката

виводиться у статус опору і стратегії виживання, де тілесна мужність і сила відіграють меншу роль, ніж інтелект, переконання і внутрішня стійкість: «За великим рахунком, його матимуть за селяка, котрий з усіх сил прагне підкорити місто. Не зважаючи на те, що в цьому місті він народився, виріс, здобув фахову освіту й скочив через неї в халепу» [27, с. 106].

У розрізі «персонаж-система» наприкінці оповіді опиняється і герой роману «Вілла Деккера». Початок Другої світової війни, окупація Львова радянськими військами, які «взялися й за українську інтелігенцію, бо інтелігенція завойовників гнітить, її треба знищити найперше» [9, 295]. Марко Крилович опиняється на допитах, де до нього, на диво, ставляться з повагою і навіть просять продовжити пошуки Цинамонового душія, адже виявилось, що його досі не віднайшли [9, с. 297–298]. Його маскулінна ідентичність інтелектуала вступає у пряму конфронтацію з новою репресивною системою, яка не визнає особистісної автономії, критичного мислення й інтелектуального спротиву. Якщо раніше Крилович виступав у ролі детектива-дослідника, що розплутує химерну павутину вбивств у довоєнному Львові, то з приходом нової влади він перетворюється на об'єкт слідства – його статус суб'єкта, що шукає істину, втрачається в умовах тотального контролю. Тому його маскулінність трансформується: від самодостатньої й раціональної постаті до вразливої фігури, що намагається зберегти гідність у приниженні. Інтелект, логіка, досвід – усе, що раніше формувало його силу, тепер не лише не допомагає, а й становить загрозу для нього самого. Сама ідея розслідування як вияву раціонального мислення і професійного покликання набуває абсурдного характеру: система не зацікавлена в істині, а лише в контролі та придушенні інакшості.

Роман «Упир» С. Пономаренка насичений вставленими конструкціями з оповідками про «чернігівського упиря», що також збагачує роман як репрезентатора детективного жанру. Це допомагає формувати образ злочинця Олексія Львовича, оскільки межа між людиною і чудовиськом поступово стирається. Міфологічний контекст надає його маскулінності ознак первісної, архаїчної сили, що виходить за межі соціального і морального контролю. Така

маскулінність постає як загрозлива, хижа й одержима, втілюючи страх перед некерованою чоловічою природою, яка легітимує насильство через метафору «надлюдської» сутності.

Отже, структура чоловічого детективу в сучасній українській літературі зазнає трансформації: від чіткої, раціонально вибудованої схеми вона переходить до гнучкішої, психологізованої форми, де важливими стають внутрішній розвиток персонадів, соціальний контекст і переосмислення гендерної ролі чоловіка або жінки в контексті доби.

3.3. Індивідуальні стильові стратегії

У сучасному українському чоловічому детективному романі стиль письменника відіграє ключову роль у формуванні гендерних уявлень і поведінкових моделей. Стиль стає не лише технікою письма, а інструментом інтерпретації реальності через призму чоловічого досвіду, у межах якого фемінні та маскулінні образи набувають визначеної функціональної й символічної форми.

Для авторів-чоловіків характерний реалістичний, стриманий або раціоналізований стиль оповіді, що відповідає внутрішньому устрою маскулінного персонажа. Часто використовуються короткі речення, динамічні діалоги, опис дій через логіку і послідовність, що підкреслює активну, рішучу природу персонажів. Така манера письма формує образ маскулінності як контрольованої, цілеспрямованої, внутрішньо зібраної.

У той же час, письменники надають важливого значення психологізму, завдяки якому маскулінний персонаж не є одновимірним. Через внутрішні монологи, роздуми, флешбеки, моральні сумніви автори надають чоловічим постатям глибини та виводять їх за межі стереотипної «сильної руки». Це відбувається, наприклад, у творах «Танці з кістками» А. Сем'янова та «Упир» С. Пономаренка, де мова твору навмисне уповільнюється в моменти роздумів над власним життям. Окрім того, що обидва твори насичені лікарськими професіоналізмами, що також надає творам і персонажам колориту, це фахове

тло стає способом глибшого психологічного аналізу, адже медичний досвід героїв тісно переплітається з їхнім баченням світу, моралі, життя і смерті. У «Танцях з кістками» Северин стикається з межовими ситуаціями, які змушують його переосмислювати власні можливості, що призводить до численних злочинів. У «Упирі» медична практика переходить у філософські роздуми про межу між реальністю і міфом, де Володимир балансує між раціональним і містичним. Такий підхід дозволяє авторам розширити межі образу маскулінності, показавши її не лише як силу або волю, а як пошук, сумнів і внутрішню боротьбу.

Особливо цікаво стиль функціонує у змалюванні фемінних образів. Автор-чоловіки часто змінюють ритм та образність мови, коли йдеться про жінку. Тут з'являється емоційна насиченість, образність, сенсуальна деталізація, що сигналізує про зміну погляду – жінка постає як «інший», як ускладнення або виклик для чоловічого світу. Такий стиль не завжди об'єктивізує жінку, але часто закладає символічну функцію – фемінна постать або допомагає чоловікові у його ідентифікації, або слугує тригером для його внутрішньої кризи.

У детективному романі «Гра у три руки» О. Волкова поетика тексту ґрунтується на поєднанні живої розмовної мови, фрагментарної синтаксичної побудови й інтонаційної динаміки. Автор активно використовує побутову, навіть грубувату лексику, емоційні вигуки й ламані репліки: «Мужик, блін... Усе. З прийдешнім Новим Роком і щастя вам усім!» [10, с. 6]. Такі мовні засоби підкреслюють роздратування, втому, внутрішню напругу. О. Волков вибудовує фемінний образ через мовну самоідентифікацію: риторичні питання і оклики сигналізують читачеві, що Ірина говорить голосно, іноді з викликом, але завжди прямо й по суті, уникаючи евфемізмів і маскування: «Я так звикла. Ходити навколо, мимрити і берегти чийось психіку – не мій стиль» [10, с. 204]. Її мовлення – це інструмент самозахисту і форма емоційного самовираження.

Роман побудований здебільшого на діалогах, де чоловіче й жіноче мовлення протиставляються, а інколи й конфліктують. У листах Олега домінує раціональність, іронічна рефлексія, афористичність, а в Ірини – емоційна

насиченість: «Скажи, я справді на все згідна. Чим можу тобі допомогти? – Побудь зі мною, попросив він. – Просто поговори. Бо самому зараз неможливо» [10, с. 38].

Окрім діалогів, до змалюванню фемінного образу автор додає і монологічні репліки. Це помітно, зокрема, і в сцені, де Ірина розмірковує над небезпекою: «Зосередитися. Мислити логічно. Починаючи від простого...» [10, с. 111]. Поетика внутрішнього монологу тут мінімалістична, побудована на коротких, різаних фразах, що імітують хід думки – рваний, але послідовний. Через такі мовні й композиційні прийоми Волков подає фемінність як поєднання інтелектуальної самостійності та емоційної глибини, демонструючи повагу до її складності, не зводячи образ жінки до функцій або романтичного кліше.

У творах, як-от «Адвокат із Личаківської» А. Кокотюхи чи «Вілла Деккера» Ю. Винничука, стиль змінюється відповідно до історичного контексту: він стає насиченим історизмами, іронічним, бароковим і наративно складним, що відображає взаємодію особистого й суспільного, приватного і політичного.

У романі «Адвокат із Личаківською» носієм західного діалекту стає єврей Йозеф Шацький, який став помічником Кліма Кошового в розкритті злочину: «Мабуть, діти за час, поки не було татка, зробили тобі нерви, моя *фейгале!* Пояснюю: я чекав, поки відпустять ось цього *шикеця!* Його обікрали ці *мішугець*, батяри» [27, с. 92] Такий образ не лише виконує функцію локалізації дії (Львів міжвоєнної доби), а й створює контраст із стриманим, «офіційним» голосом оповіді. Мовлення адвоката Кошового – позбавлене діалектизмів, емоційної експресії, побудоване логічно, з використанням канцеляризмів і юридичної термінології: «Якщо закон визначає мої діяння злочинними – нехай так. Я звик слухатися закону й виконувати його. Знаєте, за освітою я *юрист*. Тобто *слуга закону*. Й виконуватиму волю його, свого господаря» [27, с. 195] У цьому простежується характерна для чоловічої поетики стратегія дистанціювання: комічне чи гротескове локалізується в персонажах-

антагоністах, тоді як голос детектива залишається раціональним і контрольованим.

Завдяки деталізації образів, автор увиразнює й фемінні образи, зокрема через візуальну ретельність опису, що акцентує на зовнішності, жестах, речах – як-от у випадку пані Богданович: «Тонка ліана виляся від країв сукні вгору довкола талії, ховаючись там під паском та виринаючи знову, аби цнотливо й водночас – зухвало обвити ліф. Шлях ліани окреслював дрібненький бісер. Руки жінка заховала під тонкі чорні напівпрозорі рукавички, лівий зап'ясток стискав масивний, оздоблений стразами браслет. Правиця гралася складеним віялом, легенько поляскуючи ним по лівій долоні. <...> Вона хоче завжди почуватися комфортно й домагається цього» [27, с. 71]. Проте ця естетика фемінності показана ззовні, через чоловічу оптику, яка споглядає, фіксує і відтворює образ жінки, не заглиблюючись у її внутрішній психологічний вимір.

Подібний підхід бачимо й у Юрія Винничука: хоч його стиль загалом більш епатажний, бароково-іронічний, часто зумисно перевантажений архаїзмами й історизмами, однак він не відходить від притаманної чоловічому письму логіки структурування тексту та оповідної суб'єктності. З перших сторінок «Вілли Деккера» головний персонаж – нічний репортер – вибудовує свою маскулінну ідентичність: «Я часто тинявся зачучверілими кнайпами і мордовнями, спелюнками і борделями, діставав по писку, а то й майхром по животу, падав, обриганий, у рівчак, бо окрім як нахлятися з тими, хто хляв, іншого способу добути щось цікаве чи сенсаційне не було. Щоб увійти їм у довіру, я мусив говорити їхньою мовою, пити те, що й вони, лаятися, як вони, і реготати, як вони, вгощати в кнайпах повій, дозволяти їм гладити себе по голові, і не лише по голові, цілувати мене у вуха і шию, мусив курити опій в борделі, щоб і там щось вициганити для себе корисне, а потім, щоб те все не вивітрилося, виходив до дерев'яного кльозету на дворі і при тьмяному світлі жарівки занотовував ключові слова, сенс яких ніхто, окрім мене, не второпав би» [9, с. 9]. Через такий стиль Винничук формує складний образ чоловіка – одночасно тілесного й мислячого. Жінки в цьому тексті зображені як частина

оточення, а не як повноцінні персонажі, що підкреслює домінування чоловічого погляду в оповіді протягом усього роману.

Можна помітити протиставлення офіційної й розмовної мови. Чоловічі персонажі говорять логічно, чітко, з використанням термінів (юридичних, медичних або слідчих). Натомість мова жінок емоційніша, більш жива й спонтанна. Це створює своєрідну мовну ієрархію: чоловіча мова звучить владно й раціонально, а жіноча – як вираз почуттів і внутрішніх переживань.

Отже, стиль письменника в сучасному чоловічому детективі є віддзеркаленням гендерної свідомості автора, а також способом художнього дослідження фемінності та маскулінності. Через лексику, синтаксис і мовну образність автори не просто розповідають історії, а формують культурний дискурс про чоловіче і жіноче, про владу і вразливість, про силу й сумнів.

Висновки до розділу III

Аналіз гендерної репрезентації в сучасному українському детективному романі, зокрема в творах Андрія Кокотюхи, Олексія Волкова, Юрія Винничука, Андрія Сем'янова та Сергія Пономаренка, засвідчує багатогранність і динамічність гендерних моделей, які формують сюжетну інтригу та розкривають соціокультурні аспекти. Ключові персонажі – слідчий, злочинець, жертва – виступають не лише як носії жанрових функцій, а й як відображення трансформації традиційних уявлень про маскулінність і фемінність.

Маскулінність у детективному жанрі демонструє відхід від стереотипної фізичної сили та домінування до інтелектуальної та моральної стійкості. Персонажі, такі як Клим Кошовий («Адвокат із Личаківської»), Марко Крилович («Вілла Деккера») та Володимир Шульженко («Упир»), поєднують раціональність, емпатію та внутрішні конфлікти, що розширюють межі традиційної маскулінності. Їхня поведінка, зумовлена інтелектуальними надбаннями, раціональним підходом до аналізу, моральними дилемами та особистими переживаннями, формує образ сучасного чоловіка, який шукає баланс між суспільними очікуваннями та власною ідентичністю. Водночас

образи злочинців, як-от Олексій Львович («Упир») чи Северин Доник («Танці з кістками»), ілюструють гіпермаскулінність, що приховує моральну деградацію, підкреслюючи деструктивний потенціал надмірної владності та контролю.

Фемінність у детективних романах виходить за межі стереотипних ролей жертви чи спокусниці. Персонажі, як-от Ірина («Гра у три руки») та Магда Богданович («Адвокат із Личаківської»), демонструють поєднання традиційної жіночності з нетиповими рисами – раціональністю, рішучістю, стратегічним мисленням. Однак їхня репрезентація часто фільтрується через чоловічий погляд, що зберігає певну об'єктивацію. Поразка Ірини у фіналі «Гри у три руки» підкреслює людську вразливість, додаючи глибини образу жінки-детектива, яка не є всесильною, але залишається суб'єктом наративу.

Жанрова структура збагачується психологічними та соціальними вимірами. Детективна інтрига поєднується з темами самопізнання, моральних криз і конфліктів із суспільством чи системою, як видно в «Адвокаті із Личаківської» чи «Віллі Деккера». Нарація від першої особи (наприклад, як у «Віллі Деккера») підсилює суб'єктивність, дозволяючи читачеві зануритися у внутрішній світ персонажа, а відсутність чіткої моральної розв'язки, як у «Танцях з кістками», відображає кризу традиційних гендерних ролей і суспільних цінностей.

Стиль письма відображає гендерну свідомість авторів. Реалістична, стримана манера оповіді підкреслює маскулінну раціональність, тоді як образність і емоційна насиченість у змалюванні жіночих персонажів вказують на їхню символічну функцію в чоловічому світі. Використання діалогів, внутрішніх монологів, історизмів і діалектизмів (особливо в А. Кокотюхи та Ю. Винничука) поглиблює характери та локалізує дію, створюючи контраст між офіційною і розмовною мовою, що відображає гендерну ієрархію.

Отже, сучасний український чоловічий детектив не лише розважає, а й виступає платформою для переосмислення гендерних норм, розкриваючи складність маскулінної та фемінної ідентичностей у контексті суспільних і моральних викликів. Трансформація традиційних ролей, психологізація наративу та стилістична багатогранність дозволяють жанру відображати

сучасні культурні зрушення, критикувати гендерну нерівність і пропонувати нові моделі поведінки.

ВИСНОВКИ

Дослідження художнього моделювання фемінності та маскулінності в сучасному українському детективі дозволило виявити складну взаємодію жанрових особливостей, наративних стратегій і стилістичних засобів у формуванні гендерних ідентичностей.

Щоб ґрунтовно проаналізувати ці процеси, було необхідно насамперед вибудувати теоретичну основу, що поєднує жанрову специфіку детективу з категоріями фемінності та маскулінності, розглянутими як соціальні й художні конструкти. Детектив визначено як динамічний жанр з класичною структурою «злочин – розслідування – розгадка», відкритий до психологізації, соціальної проблематики та аналізу ідентичностей, а в українському літературному процесі 2000-х років – як такий, що тяжіє до жанрової гібридизації.

Проаналізовано основні етапи розвитку українського детективу й окреслено його рецесію в літературознавчому та читацькому контекстах. Установлено, що фемінні та маскулінні риси в межах жанру набувають сюжетної функціональності й впливають на поведінку персонажів, динаміку конфліктів та побудову образної системи. Поєднання теорії детективу з гендерною оптикою дозволило виробити трикомпонентну методику аналізу, що охоплює характеристику персонажів, їхню роль у жанровій структурі та авторський стиль як інструмент моделювання гендерної ідентичності.

Аналіз сучасного українського детективу, представленого творами як письменниць (О. Печорна, І. Роздобудько, Є. Кононенко, О. Саліпа, Н. Доляк), так і письменників (А. Кокотюха, О. Волков, Ю. Винничук, А. Сем'янків, С. Пономаренко), засвідчив, що жанр виходить за межі традиційної розважальної функції, стаючи платформою для деконструкції гендерних стереотипів і осмислення соціокультурних трансформацій.

У межах жіночого детективу фемінність і маскулінність постають як динамічні конструкції, що руйнують традиційні уявлення про гендерні ролі. Персонажі поєднують риси, які традиційно асоціюються з протилежними гендерами, створюючи багатовимірні образи, де раціональність і рішучість

співіснують із емоційністю та емпатією. Жанрова структура збагачується елементами психологічного роману, трилера та соціальної прози, що дозволяє акцентувати увагу на внутрішніх переживаннях, травмах і рефлексії персонажів, а також вводити історичний контекст для поглиблення гендерного аналізу. Стиль письменниць характеризується емоційною насиченістю, лаконізмом, розмовною лексикою та іронією, що підкреслює індивідуальність персонажів і психологічну напругу.

У чоловічому детективі маскулінність трансформується від стереотипної фізичної сили до інтелектуальної та моральної стійкості, а фемінність виходить за межі об'єктивації, демонструючи активність і стратегічне мислення жіночих персонажів. Жанрова структура збагачується психологічними та соціальними вимірами, а нарація від першої особи чи відсутність чіткої моральної розв'язки підкреслюють суб'єктивність і кризу традиційних гендерних ролей. Стиль чоловіків-авторів поєднує реалістичну стриманість із образністю, використовуючи діалектизми, історизми та діалоги для локалізації дії та розкриття гендерної ієрархії.

Розроблена трикомпонентна методика аналізу дозволила цілісно дослідити репрезентацію фемінності та маскулінності, виявивши приховані смисли, упередження та механізми їх деконструкції. Сучасний український детектив, завдяки жанровій гібридизації, психологізації наративу та стилістичній багатогранності, не лише відображає складність людського досвіду в контексті історичних і суспільних змін, а й пропонує нове бачення гендерних ідентичностей як взаємопов'язаних і динамічних категорій. Відповідно, жанр детективу все частіше стає важливим інструментом для критики гендерної нерівності, переосмислення традиційних ролей і формування нових моделей поведінки, що відповідають викликам сучасності.

Отже, у ході дослідження було досягнуто поставленої мети: проаналізовано особливості художнього моделювання фемінності та маскулінності в сучасному українському детективі, зокрема з'ясовано жанрові, наративні й стилістичні засоби репрезентації гендерних ідентичностей.

У сучасному українському детективі фемінність і маскулінність функціонують не як фіксовані опозиції, а як багатовимірні конструкти, що постають у складній взаємодії. Гендер у таких творах стає не лише змістовим, а й формотворчим чинником, що визначає специфіку образної системи, способи розкриття характерів персонажів, динаміку сюжету та навіть ціннісну парадигму всього тексту. Відтак, детективний жанр постає як ефективний інструмент художнього осмислення й трансформації уявлень про фемінне й маскулінне в межах новітнього українського літературного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Гендерна літературна теорія і критика. *Основи теорії гендеру*: навчальний посібник. Київ: Видавництво «К.І.С.», 2004. С. 426–445.
2. Антологія феміністичної філософії. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 800 с.
3. Бабяк Ж., Перенчук О. Структурні аспекти детективного жанру: етапи вивчення. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. С. 20–23.
4. Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики. Київ, 2018. 352 с.
5. Башкирова О. Межі «чоловічого» і «жіночого» в сучасній українській романістиці. *Наукові праці. Серія : Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 301, Вип. 289. С. 106–112.
6. Башкирова О. Художні моделі маскулінності в сучасному українському романі. *Наукові праці. Серія : Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 295. Вип. 283. С. 9–13.
7. Бригадир Я. Український ретродетектив початку ХХІ століття: генеза і жанрові особливості : дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 – українська література. Київ, 2017. 223 с.
8. Буренко Т. Маскулінність як об'єкт лінгвістичного дослідження. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2021 № 47. Том 1. С. 39–41.
9. Винничук Ю. Вілла Деккера. Роман. Харків : ВД «Фабула», 2021. 304 с.
10. Волков О. Гра у три руки. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2016. 312 с.
11. Гаврильченко А. Добрянський В. Імпровізація – королева детективу. Літературно-художній журнал. Режим доступу: <https://surl.li/bbyyjd>
12. Гапон Н. Гендер у гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз. Львів: Літопис, 2002. 310 с.

13. Герасименко Н. Популярна література кінця XX – початку XXI ст. Тернопіль: Джура, 2010. 264 с.
14. Гуляк Т. Архітектоніка жіночого детективного тексту: порівняльний аспект (на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс). *Літературознавчі студії: компаративний аспект*. 2015. Вип. 3. С. 17–24.
15. Гуляк Т. Жанрова своєрідність українського жіночого детективу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2018. Вип. 37. Том 1. С. 153–158.
16. Гуляк Т. Феміністичний компонент у жіночому детективному романі: компаративний аспект (на матеріалі творів Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» і «Випускний вечір» Дороти Сейерс). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 2 (54). С. 470–476.
17. Гурдуз А. Романи Олени Печорної: логіка зв'язку. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 25(1). С. 22–24.
18. Доляк Н. Місце останньої реєстрації громадян. Київ : Темпора, 2023. 328 с.
19. Емоційний пазл від Євгенії Кононенко: інтелект-реліз / укладач Н. І. Фенько. Полтава : Полтавська обласна бібліотека для юнацтва ім. Олеся Гончара, 2018. 16 с.
20. Жигун С. Чи приречений детектив бути масовим жанром? *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2017. Вип. 45. С. 52–57.
21. Жигун С. Український детектив 1920 – 1980-х років: історія і прагматика. *Детективний жанр: художньо-естетичні трансформації в історико-літературному процесі: [монографія] / за редакцією проф. О.В. Кеби*. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О.В., 2021. С. 26–42.
22. Завалко С. Детектив «Гра у три руки» Олексія Волкова: коли жінка живе за принципом «все або нічого». Літературний дайджест. Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/digest/2016/11/02/143250.html>

23. Історія української літератури: XX – поч. XXI ст.: у 3 т. / за ред. В. І. Кузьменка. Київ : Академвидав, 2017. Т. 3. 544 с.
24. Кицак Л. Жанр детективу в сучасній українській літературі : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література. Київ, 2013.
25. Кицак Л. Художня природа інтриги в детективах. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2014. № 7–8. С. 60–62.
26. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
27. Кокотюха А. Адвокат із Личаківської. Роман (Ретророман). Харків : Фоліо. 2015. 288 с.
28. Комарек С. Чоловік як еволюційна інновація? Есеї про чоловічу природу, сексуальність, життєві стратегії та метаморфози маскулінності. Львів: Апріорі, 2018. 432 с.
29. Кононенко Є. Останнє бажання. Львів : Видавництво Анетти Антоненко. 2015. 136 с.
30. Крапівник Г. Гра в детективі. *Грані*. Науково теоретичний і громадсько-політичний альманах. 2014. Вип. 7. С. 38–41.
31. Крапівник Г. Психоаналітичні інтерпретації детективних сюжетів у сучасній культурі. *Релігія та соціум*. 2014. Вип. 3–4. С. 134–138.
32. Крапівник Г. Гібридизація форм детективного жанру як відображення сучасного культурного процесу. *Грані*. Науково теоретичний і громадсько-політичний альманах. 2014. № 6 (110). С. 36–40.
33. Крупка М. Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії: монографія. Рівне: Видавець Олег Зень, 2008. 216 с.
34. Кукса Г. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури. *Вісник ЖДУ імені Івана Франка*. 2004. Вип. 15. С. 150–155.
35. Любка А. Рев'ю на твір «Вілла Деккера» Юрія Винничука. Good reads. Режим доступу: <https://www.goodreads.com/book/show/57620717>

36. Марчишина А. Маскулінність у постмодерністському тексті: поняття, ідентичність, образ. *Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія*. 2021. Вип. 831–832. С. 187–198.

37. Мимченко Н. Категорії «фемінність» і «маскулінність»: здобутки та перспективи. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. Сер. : Філологія. Мовознавство. 2013. Т. 219. Вип. 207. С. 70–73.

38. Москаленко В. Жіночність у психології: основні критерії та підходи. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Психологія*. 2020. Вип. 69. С. 43–47.

39. Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. Київ : Медуза. 2014. 232 с.

40. Олейнікова Г. Гендерна асиметрія лексики в детективній прозі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2016. Вип. 35. С. 152–157.

41. Передерій С. Особливості детективного твору та його рецепції як «явища масової культури». *Вісник СевНТУ. Серія: Філологія*. 2010. Вип. 102. С. 70–76.

42. Перенчук О. Естетичні джерела детективу: проблематизація класичної моделі. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки*. 2014. Вип. 4.13. С. 203–208.

43. Печорна О. Кола на воді. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». 2013. 288 с.

44. Половинчак Ю. Якісний ретродетектив. Сайт Андрія Кокотюхи. Режим доступу: <https://surl.li/rjsvln>

45. Пономаренко С. Упир. Роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2024. 384 с.

46. Пригорницький Ю. Сергій Пономаренко: Магія допомоги або шкоди прихована в нас самих. *Україна молода*. Режим доступу: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2632/164/92513/>

47. Роздобудько І. Подвійна гра в чотири руки. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». 2014. 224 с.
48. Романенко В. До питання історії появи у лінгвістиці термінів тендер, маскулінність, фемінність. *Мова*. 2015. № 23. С. 79–83.
49. Ромас Л., Запорожець О., Сидора М. Своєрідність та особливе місце детективу серед літературних жанрів. In: XI International Scientific and Practical Conference «Integration of science as a mechanism of effective development», November 28 – December 01, 2023, Helsinki, Finland. International Science Group, Helsinki, Finland, С. 334–342.
50. Рябченко М. Класичний детектив в українській літературі (на матеріалі циклу «Проникливість лікаря Піддубного» Юрія Шовкопляса). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2022. Вип. 2. С. 63–67.
51. Саліпа О. Будинок на Аптекарській. Харків: Фоліо, 2021. 318 с.
52. Сем'янків Андрій (MED GOblin). Танці з кістками: медичний трилер. Київ : Віхола, 2022. 368 с.
53. Семків Р. Юрій Винничук як центральна постать галицької бурлескної літератури. Київ: НаУКМА, 2012. С. 83–98.
54. Сененко С. Маскулінність і фемінінність: від бінарної опозиції до цілісної людяності. Режим доступу: [https://zn.ua/ukr/SOCIUM/maskulinnist i femininnist vid binarnoyi opozitsiyi do tsilisnoyi lyudyannosti.html](https://zn.ua/ukr/SOCIUM/maskulinnist_i_femininnist_vid_binarnoyi_opozitsiyi_do_tsilisnoyi_lyudyannosti.html)
55. Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова» : монографія / за заг. ред. С. В. Підпригори. Миколаїв : Іліон, 2014. 306 с.
56. Таранова А. Детектив очима жінки. *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. статей*. Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект Поліграф», 2007. Вип. XIV: Лінгвістика і літературознавство. С. 231–239.
57. Титюк А. Жанр жіночий детектив в оцінках літературної критики. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство*. 2013. Вип. 2. С. 122–128.

58. Ткаченко Т. Фемінний дискурс другої половини XX – поч. XXI століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література. Київ, 2007.
59. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу». *Слово і час*. 2005. № 3. С. 65–71.
60. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства. *Гендерні студії в літературознавстві*. Запоріжжя: Запор. нац. ун-т, 2008. С. 6–20.
61. Улюра Г. Фізіологічна огида таки сильніша за моральну відразу. Рецензія на «Танці з кістками» Med Goblin. Режим доступу до ресурсу: <https://liroom.com.ua/books/med-goblin-tanci-z-kistkami/>
62. Філоненко С. Гендерна проблематика і нова концепція особистості жінки в сучасній українській прозі. *Проблеми освіти*. 2003. Вип. 30. С. 282–292.
63. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк, 2011. 432 с.
64. Філоненко С. Місія здійснення: популярна література у дзеркалі критики: літературно-критичні статті. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2017. 184 с.
65. Філоненко С. Український жіночий роман у європейському контексті. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2008. Вип. 6. 278 с.
66. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерністський період: навч. посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
67. Чуловська О. Детективи, драма та фантастика про роботу і кар'єру: 20 рекомендацій від книжкових блогерів. Режим доступу: <https://happymonday.ua/20-knyh-vid-knyzhkovyh-blogeriv>
68. Чуловська О. З ким і де обговорити прочитане: 16 онлайн та офлайн книжкових клубів. Режим доступ: <https://happymonday.ua/15-onlajn-ta-oflajn-knyzhkovyh-klubiv>
69. Шевченко З. Словник гендерних термінів. Черкаси: видавець Чабаненко Ю. 2016. 336 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1



КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ, КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

СЕРТИФІКАТ

засвідчує участь

ОЛЕКСАНДРИ КАБАКОВОЇ

у IX Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції
студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених
«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА І МОВОЗНАВСТВА»

(тривалість — 6 годин / 0,2 кредиту ЕКТС)

Декан
Факультету української філології, культури і мистецтва



Київ
08 листопада 2024 року

Ірина РУСНАК