

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
(повне найменування вищого навчального закладу)

Філологічний факультет
(повне найменування інституту/факультету)

Кафедра української літератури та компаративістики
(повна назва кафедри)

Кваліфікаційна робота

Жанрово-стильові особливості творчості Ганни Костенко

Genre and stylistic features of Hanna Kostenko's work

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

Виконала: здобувачка денної форми навчання
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
ОП Українська мова та література

Катерина БОГДАНОВА

Науковий керівник:

к. філол.н., доц. Ірина НЕЧИТАЛЮК _____

Рецензент:

к. філол. н., доц. Лілія ЧИКУР

Рекомендовано до захисту:
протокол засідання кафедри української
літератури та компаративістики
№ __ від _____ 2024 р.
Завідувач кафедри
_____ проф. Тетяна ШЕВЧЕНКО

Захищено на засіданні ЕК № 4
протокол № _ від _____ 2024 р.
Оцінка _____ / _____ / _____
(за національною шкалою/шкалою ECTS/ бали)
Голова ЕК
_____ проф. Алла РОМАНЧЕНКО

Одеса
2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМИ ПРОЗИ	
1.1 Образ міста в зарубіжній та українській літературах.....	7
1.2 Літературний образ митця та суспільства.....	17
1.3 Система персонажів в контексті зарубіжної літератури та української літератур.....	21
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ГАННИ КОСТЕНКО ЯК ПРЕДСТАВНИЦІ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ	
2.1 Образ митця в сучасній українській літературі.....	27
2.2 Роман «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко в контексті сучасної української літератури.....	31
2.3 Особливості образу митця в творчості Ганни Костенко.....	36
2.4 Взаємозв'язок митця та суспільства в романі «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко.....	40
РОЗДІЛ 3. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖІВ В ТВОРАХ ГАННИ КОСТЕНКО	
3.1 Система персонажів в сучасній українській літературі.....	44
3.2 Особливості творення чоловічих образів у романі Г. Костенко «Те, що позбавляє сну».....	47
3.3 Особливості творення жіночих образів у романі Г. Костенко «Те, що позбавляє сну».....	53
РОЗДІЛ 4. ОБРАЗ ОДЕСИ В ТВОРЧОСТІ ГАННИ КОСТЕНКО	
4.1 Образ Одеси в сучасній українській літературі.....	57
4.2 Твір «Цурки-Гілки» Ганни Костенко в контексті сучасної української літератури.....	62
4.3 Особливості творення образу одесита у творі «Цурки-Гілки» Ганни Костенко.....	65
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	71

ВСТУП

Актуальність дослідження. Живучи у добу панування мистецького напрямку постмодернізму, ми маємо змогу ще більш об'ємно проаналізувати творчість сучасних українських письменників та їхні жанрово-стильові особливості, зокрема приділити увагу представникам літератури рідного краю.

Ганна Костенко майстерно використовує засоби постмодернізму, за допомогою яких розкриває багатогранні сутності героїв своїх творів, зокрема порушує актуальну тему взаємозв'язків митця та суспільства, а також найбільш сучасно інтерпретує образ Одеси, не продовжуючи та не заперечуючи одеський міф. Незважаючи на молодий вік (д. н. 1988 р.), авторка вже встигла зробити вагомий внесок в літературу та захопити читачів глибоким психологізмом і філософією стану душі митця.

Ганна Костянтинівна – відома в Одесі не тільки авторка, а й сценаристка, акторка, лауреатка літературних конкурсів та премій, також кандидатка філологічних наук. Вона має в своїй творчій спадщині романи «Те, що позбавляє сну» (2015) та «Цурки-Гілки» (2017), збірки оповідань «Все ще буде, все...» (2005), «Медуза у хмарах» (2007).

Її романи «Те, що позбавляє сну» та «Цурки-Гілки» є унікальними об'єктами для дослідження. «Те, що позбавляє сну» – «роман-провокація», що відтворює всі деталі людської душі, змушує читача розмірковувати над кожною сторінкою.

Головні герої «Те, що позбавляє сну» – троє художників, які знаходяться в постійному пошуку себе та натхнення, намагаються створити власний шедевр. Майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, зіштовхуються з його дивними і навіть абсурдними законами. Також нерідко торкаються теми Бога, сенсу життя, і головне: докладають зусиль, щоб не перетворитися на однорідну масу «митців», схожих між собою навіть «зачісками».

Роман складається з трьох розділів: перший і третій від імені юнака-художника, другий – від дівчини. Молоді оповідачі нічим себе не обмежують, покладаються виключно на волю своєї уяви і йдуть за нею. Також не можуть не привернути уваги й другорядні персонажі, які на перший погляд є звичайними людьми, але водночас постають химерними диваками та носіями абсурду. У їхніх роздумах, вчинках та взаємодії між собою Ганна Костянтинівна розкриває тему мистецтва, сучасних цінностей та поглядів у суспільстві. Також підводить нас до думки, що сенс земного життя лежить поза межами людського розуміння, і завдання письменника не в тому, щоб щось зрозуміти чи розгадати, а в тому, щоб показати його у всіх проявах.

А в художньому творі «Цурки-Гілки» Ганна на прикладі яскравої, хоч і для когось буденної історії з життя одеситів, майстерно демонструє реальну сутність всього приморського містечка, що в наш час тоне в тіні «одеського міфу». Авторка підкупає читачів своєю справжністю: не змальовує вигадані події, зберігає навіть реальні імена та прізвища героїв, нічого не прикрашає чи ідеалізує. Місце дії – будинок, він стає певним мікросвітом. За його допомогою не засуджується, але й не продовжується «одеський міф», створений літературою 1920-х років, кінематографом та екскурсоводами.

Ці образи не стали копіями вже «замучених» оригіналів, варіації яких можна побачити та прочитати в безмірній кількості творів мистецтва. Вона не пішла протоптаною доріжкою із змалюванням відомих з «одеського міфу» Мішки Япончика, Остапа Бендера чи Соньки Золотої Ручки, а обрала головними героями незнайомі для широкого загалу обличчя (Стара бандерша Фіра, Ваня Китайчик, Пінкус і Шейла тощо). Твір представляє собою не літопис, а розповідає передусім про те, що відбувається зараз. Має декілька рівнів прочитання: одні бачать лише Одесу, а інші – щось більше.

Мета дослідження полягає в аналізі жанрово-стильових особливостей творчості Ганни Костенко.

З поставленої мети випливають такі **завдання**:

- дослідити теоретичні аспекти жанрово-стильової парадигми прози;
- проаналізувати особливості стилю Ганни Костенко як представниці доби постмодернізму;
- розглянути роман Ганни Костенко «Те, що позбавляє сну» в контексті сучасної української літератури;
- висвітлити особливості зображення чоловічих та жіночих образів в романі «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко;
- простежити взаємозв'язок персонажів в романі «Те, що позбавляє сну»;
- розглянути роман Ганни Костенко «Цурки-Гілки» в контексті сучасної української літератури;
- виокремити особливості творення образу одесита у творі «Цурки-Гілки».

Об'єктом дослідження є романи Ганни Костенко «Те, що позбавляє сну» та «Цурки-гілки».

Предмет дослідження: жанрово-стильові особливості творчості Ганни Костенко.

Методи дослідження. При дослідженні застосовані методи, які дають змогу комплексно проаналізувати обрану тему. А саме використано засади компаративного дослідження, окремі положення біографічного та філологічного методів.

Теоретико-методологічна основа роботи: Гребенюк Т., Гундорова Т., Демська Л., Лавринович Л., Нісевич С., Степанова А.

Наукова новизна роботи. Дослідженню цього питання присвячена велика кількість робіт, однак й до сьогодні не всі його аспекти є цілковито простеженими. Посеред сучасних українських письменників важливу роль відіграє творчість одеситки Ганни Костенко, літературна спадщина якої є малодослідженою.

Для вдалого розкриття індивідуальності персонажів авторка використовує метафори, внутрішнє мовлення, лексичні засоби, багатозначність та повтори, переплітає реальні події з фантастичними, вдається до абсурду, робить наголоси на кольорах, грається з самим текстом та не забуває про інтертекст.

Значний вплив на те, що Костенко показала читачам все так, як було, відіграли певні обставини. Важливе те, що зображені в романі образи безпосередньо стосуються письменниці, як і їхнє життя. Її батько народився в тому будинку, а потім прожив там все дитинство та навіть юність. Їй вона зобразила те, що встигла побачити й почути, повернувши до нашого світу героїв такими, якими запам'ятала.

Аналіз жанрово-стильових особливостей творчості Ганни Костенко дає нам змогу дослідити творчість авторів доби постмодернізму більш детально, зокрема представників одеської сучасної літератури. Обрана тема належить до малорозроблених, що підвищує інтерес до вищезгаданої проблеми.

Практичне значення роботи: данні матеріали можна використовувати для студентів-філологів в межах курсів «Сучасна українська література» та «Література Одещини», а також під час огляду сучасної літератури та літератури рідного краю у старших класах загальноосвітніх навчальних закладів.

Апробація роботи:

Наукові публікації:

1. Богданова К. В. «Образ міста в романі “Цурки-гілки” Ганни Костенко». Філологічні студії. Вип. 12. Одеса, 2021. С. 79-85.

Участь у конференціях:

2. 80-а звітна студентська наукова конференція Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (23-25 квітня 2024 р., м. Одеса).
3. Сьомі міжнародні наукові читання пам'яті члена-кореспондента НАН України Юрія Олександровича Карпенка (26 вересня 2024 р., м. Одеса)

Структура роботи:

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі обґрунтовується актуальність теми дослідження, встановлюється мета та завдання роботи, зазначаються теоретико-методологічна база, наукова новизна, практичне значення результатів роботи та апробація дослідження.

У першому розділі продемонстровано теоретичні аспекти жанрово-стильової парадигми прози, крізь призму української та зарубіжної літератур висвітлені образи міста, митця та суспільства та систему персонажів.

У другому розділі опрацьовано стильові особливості Ганни Костенко в контексті сучасної української літератури, специфіка образу митця та взаємозв'язку митця ті суспільства на прикладі роману «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко.

У третьому – досліджено своєрідність висвітлення системи персонажів, зокрема творення жіночих та чоловічих образів, у романі Ганни Костенко «Те, що позбавляє сну».

У четвертому – проаналізовано особливості образу Одеси та специфіку творення образу одесита в контексті сучасної української літератури на прикладі твору «Цурки-Гілки» Ганни Костенко.

Висновки відображають результати, отримані у процесі виконання дипломного дослідження.

Список використаної літератури налічує 92 позиції.

Зв'язок з науковою темою кафедри. Тема магістерського дослідження відповідає загальному напрямку наукових інтересів кафедри «Дослідження дискурсивних практик в українській літературі ХІХ – поч. ХХІ ст.», оскільки аналізує жанрово-стильову парадигму прози, висвітлює літературні образи митця та суспільства, систему персонажів та специфіку образу Одеси в українській літературі періоду ХІХ – поч. ХХІ ст.

РОЗДІЛ I. Теоретичні аспекти жанрово-стильової парадигми прози

1.1 Образ міста в зарубіжній та українській літературах

Образ міста в контексті української та зарубіжної літератур займає одну з головних позицій та не дарма привертає до себе велику увагу дослідників. Феномен міста є складною темою, однак не менш цікавою. Місто не є самотійним, відчуженим символом, а навпаки – це тло, на якому відбуваються всі і головні, і другорядні події. Воно, ніби губка, всмоктує в себе почуття, думки, життєві настрої, усі зміни, які відбуваються з героями творів, всі світоглядні процеси.

Яскравим прикладом істинного значення цього образу є відомий афоризм давньогрецького історика Фукідида, який писав, що містом насправді є люди, а не стіни, які його оточують. Місто через літературну призму являє собою найбільш чітке зображення змін та подій, які відбуваються з людиною не тільки в обставинах зовнішнього середовища, а й її внутрішнього світу.

Образ міста в літературі змінювався впродовж століть під впливом багатьох обставин. До сьогодення він пройшов складну еволюцію, набувши нових ознак. Він став тим інструментом для накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації, відтворення суспільних настроїв. Його значення та функції в літературі набували розвитку так само, як і ускладнювалася його роль в людському житті.

Також підтвердженням цього є слова авторки багатьох праць із теорії літератури Соломії Павличко: «Місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію» [56]. Аналізуючи цей вислів, ще більше простежується нерозривний зв'язок між образом міста та всім, що відбувається в житті людини.

У літературі (прозі та поезії) це має вигляд сукупності сфер буття, зокрема історичної та культурної, сучасного та минулого стану суспільства, його ідейних поглядів. Ця сукупність надалі дає змогу авторам втілення в різноманітні сюжети та мотиви, задля найбільш повного розкриття змісту образу.

Тема міста інтерпретується неоднаково в текстах, але має спільні риси. На цей поділ впливають час, в якому жив письменник, чи ті події, яких він торкався в своєму творі; також його творчі принципи, зокрема літературний напрям, до якого він належав. Не меншу роль відіграє те, в якому середовищі жив автор; важливими є менталітет країни, звичаї та традиції, суспільство та коло спілкування.

Місто можна назвати віддзеркаленням у тексті найбільш хвилюючих проблем героїв, простору, в якому вони знаходяться – що є однією з важливих частин смислової конструкції.

Основний принцип, за яким можна поділити таку літературу, – це хронологічний, тобто той, в якому усі події викладені у часовій послідовності.

Образ міста з'являється ще в найстаріших написах. Найперші зображення міста авторами наявні в сакральних текстах та в більшості мають міфологічну природу. В розвитку європейського погляду за цією темою мав певну вагу окреслений в Біблії міфологічно-християнський зразок.

Аналізуючи тексти Книги Буття, а саме Старого Завіту, ми бачимо, що здебільшого місто посідає роль проклятого простору. Один з найяскравіших прикладів – це град, заснований Каїном, сином першої людської пари Адама та Єви, який вбив з ревності свого брата Авеля [52, с. 4].

Також з негативним відтінком згадується і в біблійній легенді про Вавилонську Вежу. За цієї легендою люди жили багато та плідно на одній території до тих пір, поки не вирішили побудувати вежу до неба, чим розгнівали Господа Бога. Він покарав їх, змусивши будівельників цієї споруди розмовляти різними мовами, щоб вони не розуміли одне одного. Місто отримало з часом назву Вавилон, що означало «змішання» [52, с. 19].

Не можна не згадати ще два давніх міста – Содом і Гоморра, мешканці якого були настільки нечестиві та грішні, що навіть коли Бог направив туди своїх ангелів, люди ледве не напали на них. Через всі їхні гріхи, Господь пролив на мешканців дощем сірку, і були вони спалені вогнем [52, с. 25].

Пізніше образ починає трансформуватися, набуваючи протилежних до минулого ознак.

Книги Царств кладуть початок звеличуванню міста, що безпосередньо пов'язано з процвітаням Єрусалима. Цьому посприяли царі Давид та його син Соломон. Давид взяв місто і, в прагненні поліпшити добробут народу, наказав перенести туди ковчег (символ присутності Господа Бога). Також Соломон, що отримав у спадок не тільки золото, а й будівництво Храма, побудував Палац. Біблійський пророк Ісайя протиставляє Єрусалим Вавилонові, таким чином роблячи ці міста символами добра і зла, вищого та нижчого, де душа може врятуватися і де навпаки загинути. Єрусалим розквітає та розвивається, а Вавилон так і залишається зруйнованим в усіх сенсах [3].

У Новому Завіті ця тема також продовжується. Зокрема в його останній книзі «Апокаліпсис» або «Об'явлення Іоанна Богослова», у якій йдеться про друге пришествя Ісуса Христа, майбутню долю Царства Божого та всього світу після Страшного Суду. Кінець світу наближається, а з ним загострюється тема

протистояння міст добра та зла, того ж Єрусалима та Вавилону. Вавилон також знаходить своє відображення в 17-18 главах, що мають назву «Суд над Вавилонською блудницею». Книга Об'явлення завершується тим, що після перемоги Бога над Дияволом, Він [Бог] буде на новому небі та землі у вічному Небесному Єрусалимі [53].

Отже, Середньовіччя стало важливим етапом для зародження та розвитку образу міста, зображаючи його як символ вічного, святого Небесного Града, так і як грішного, нечистого місця.

Наступний період, коли цей образ вже почав повноцінно формуватися, відбувався при переході від Середньовіччя до Відродження. Все це супроводжується динамікою урбанізаційних процесів. Місто у сприйнятті перетворюється на соціальне та архітектурне явище. Доба Відродження розпочалась в Італії та тривала від кінця XIII до початку XVII ст., а в Західній і Центральній Європі – з XV ст. до початку XVII ст.

Зміна образу пов'язується з бурхливим ростом міст в XIII-XIV століттях в Європі, розвитком торгівельних зв'язків та обміном культурними цінностями. Також зростає число шкіл та університетів, освіченість проникає в міське середовище, зростає національна самосвідомість, інтерес до національного минулого, більш вільними стають й релігійні та філософські погляди. Городяни протиставляють традиційній аристократичній культурі демократичну та стають серйозною соціальною силою. Це віддзеркалюється у літературних творах, в яких художня творчість змінюється реальним зображенням подій. В міській літературі також важливим є використання народної мови. [8, с. 13].

Анна Степанова, досліджуючи згадану тему, зазначає, що міський образ на цьому етапі все одно не розкривається повноцінно, а фокусується більше на зовнішньому образі, замість смислового наповнення чи духу. Однак вже має в собі ідею перебудови світу. Прикладами цього є образи в таких творах: «Утопії» Томаса Мора, «Світах» Антоніо Франческо Доні, «Новій Атлантиді» Френсіса Бекона і т.д. Автори того часу більше приділяють увагу саме архітектурним характеристикам, зображаючи місто декорацією, на тлі якої відбуваються події [68].

Важливу роль також відіграв період від Просвітництва до Романтизму, який продовжився вже до Реалізму. Цей період хронологічно займав час від XVIII до XIX ст. Місто знову змінило свою роль. Якщо до цього воно сприймалося як фон, то тепер відбувається обмірковування його суті. Воно перетворюється на символ того, що визначає людську свідомість.

Вперше безпосередня асоціація внутрішнього світа людини з навколишнім простором виникає в другій половині XVIII ст. в літературних творах сентименталізму. Спочатку він має негативне забарвлення та протиставляється

селу, як штучність природності чи гріховність непорочності. Вважалося, що град згубно впливає на чисту душу.

Незважаючи на привабливість природи та сформований образ низької моральності міста, процес урбанізації відіграє все більше значення у розвитку суспільства. Відбувається значний відтік сільського населення, послаблюється вплив родових зв'язків і міський образ набуває значення свободи від чогось традиційного. Таким є Дрезден в повісті «Золотий горнець» Ернста Гофмана – простір для спілкування, розвитку мистецтва, творчості. Також через перехід до реалізму місто сприймається вже як щось повсякденне та реальне [56].

Формування згаданого образу завершується та особливо виразно заявляє про себе на межі XIX-XX ст., коли урбанізаційні процеси посилюються з розвитком капіталізму, тобто економічної системи, в якій домінує приватна власність. Головними представниками реалізму, на творчості яких базувалися ідеї всієї течії, вважаються Оноре де Бальзак (Франція), Вільям Теккерей, Томас Гуд, Чарльз Діккенс (Англія), Болеслав Прус (Польща). Загострилася тема фабрик, машин, залізниць, а швидкий темп розвитку надав місту сірого відтінку з описом станової нерівності, злиднями одних та надмірною розкішшю інших. Пізніше міська тема була успадкована модерністами, а продовжена в XX і XXI ст.

Модернізм вніс зміни в усі сфери життя, зокрема література почала вважатися як найвище знання, яке здатне поринути в глибини людської душі. Протестуючи проти застарілих ідей попередників, представники модернізму шукали нових засобів художнього зображення. Головний герой став особистістю, який виокремлювався з маси та шукав свого призначення. Місто так само трансформувалося, вбираючи в себе нові погляди, переконання, сприйняття тієї ж особистості, зокрема ролі жінки. Відокремленість від суспільства поєднувалася з вірою в безмірні людські можливості [19].

В урбаністичній поезії головним представником вважається американській поет Уолт Уїтмен (збірка «Листя трави»), який писав про великі міста, акцентував увагу на темі індустріалізації. У декадентській та імпресіоністичній літературі місто не прославлялося, а вважалося символом того, що заманює і спокушає.

У післявоєнний період, з яким прийшла світова економічна криза, в творчості з'являється мотив боротьби з капіталізмом в експресіоністів, зокрема французького поета Жоржа Дюамеля [8].

На зміну модернізму в останні десятиліття XX ст. прийшов постмодернізм. Цей напрям можна характеризувати як естетичний бунт проти всього старого, якому властиве заперечення обмежень, експерименти з текстом, інтертекстуальність, іронія, міфологізм, антиутопічність. Герой такої літератури – відчужений, загублений в бутті. Якщо в модернізмі місто – суб'єктивне,

індивідуальне в залежності від героя, то в постмодерні цей образ піддається випробуванню з позиції системи цінностей. Серед відомих представників називають Умберто Еко (Італія), Харукі Муракамі (Японія), Патрік Зюскінд (Німеччина), Мілан Кундера (Франція) [23].

Говорячи про розвиток образу міста в літературі, не можна не виокремити цей образ саме в українській. Через постійне іноземне панування над українськими землями та численні репресії, наша література пройшла важкий шлях, однак має багату літературну спадщину. Серед різноманітної кількості образів, місто посідає значне місце.

Щоб розібратися в цьому питанні за допомогою хронологічного методу, треба спочатку з'ясувати періодизацію української літератури. Існує велика кількість підходів, зокрема соціологічних та естетичних, як запропоновані поділи Сергія Єфремова, Івана Франка, Миколи Зерова. Але зазвичай орієнтуються на періодизацію Дмитра Чижевського, який поділяв нашу літературу на такі епохи: Монументального стилю (XI ст.) та Орнаментального стилю (XII – XIII ст.), Переходову (XIV – XV ст.), Ренесансу та Реформації (кінець XVI ст.), Бароко (XVII – XVIII ст.), Класицизму (кінець XVIII – 40 роки XIX ст.), Романтизму (кінець 20-х – початок 60-х років XIX ст.), Реалізму (від 60-х років XIX ст.), Символізму (початок XX ст.). Через появу нових літературних напрямів, нині цей перелік можна доповнити [80, с. 8].

Вважається, що урбаністична тематика починає розвиватися в нашій літературі найбільш яскраво зі становленням епохи Реалізму, під час якої фокус з сільської місцевості переміщується саме на міську. Однак проаналізувавши, можна побачити, що цей образ з'являється ще раніше.

Перші знання про життя, природу, думки та переживання передавалися з уст в уста й отримали назву усну народна творчість або фольклор. До народних оповідей відносили епос, лірику, драму та ліро-епос. Передаючись через покоління, вони зазнавали певних змін, і потім були записані авторами в різних варіаціях. Так, наприклад, балада про Тополю, переписана і Тарасом Шевченко, і Людмилою Васильєвою, і т.д. [37, с. 17]. Цікавим для нашого дослідження є казка «Чарівна квітка», яка так само має багато варіацій, серед яких – Оксани Іваненко. У казці розповідається про дівчинку, яка хотіла нічого не боятися і тому шукала чарівну квітку. Місто, до якого вона потрапила, було сіре та похмуре, без рослин та тварин. Воно віддзеркалювало в собі настрої населення тої місцевості, символізуючи страх та зло [59].

Також мотиви простежуються в билинах за часів Київської Русі, в яких на фоні реальної історичної основи прославлялися подвиги народних героїв та богатирів, а саме в билинах Володимирського циклу окреслюється образ Києва. Надалі він формується в творах давньої української літератури (літопис «Повість минулих літ» (1113 р.), трактат «Слово про закон і благодать» (1037 – 1050 р.р.)).

«Повість минулих літ» – перший літопис (хронологічний опис історичних подій), який дійшов до нас, про історію та витoki Київської держави, перших князів та їхні міжусобиці. Нестор Літописець через образ Києва передає спочатку язичницькі настрої, з якими формується держава. А саме зображує, як князь Володимир наказав поставити на горі пантеон з язичницьких богів. Автор навмисно не деталізує їх, щоб відтворити контраст змінення місто після прийняття християнства. Скинення ідолів показує переоцінку цінностей в суспільстві – на зміну їм приходять власні святині. Будуються церкви святої Софії та святої Богородиці Ярославом – архітектурні символи стають відображенням Києва. Град символізує собою релігійний центр, тому описується загально, акцентуючись саме на храмах та їхньому розміщенні [40].

Іларіон Київський в своєму богословському трактаті «Слово про Закон і Благодать» стверджує самостійність Київської Русі, церкви та заперечує повноваження Візантії на Київ. Місто в цій пам'ятці порівнюється з храмом, Градом Бога на землі, символізуючи об'єднання народу та розквіт християнства. Також автор підкреслює, що Русь не гірша від інших країн, зокрема Візантії, через символ Хрещення Києва як піклування Бога про нашу землю. Він підкреслює, що місто сяє величчю, звучить співом богослужінь та освітлюється. Надалі в творах акцент з релігійності буде поступово змінюватися в бік світських будівель та замків через зміну суспільних поглядів, в яких перше місце починають посідати людські втіх на землі. Що описується в поемі польського поета Себастьяна Кленовича «Роксоланія» (1584 р.) про життя в Київській Русі, де блиск куполів Церкви тепер змінюється блиском розкоші володарів [40].

На зміну приходить перший загальноєвропейський літературний напрям в Україні – бароко (XVII – XVIII ст.). Він поєднує піднесене та вульгарне, трагічне та комічне, додає творам багатоплановості, возвеличує духовність та розум. Також відкриваються освітні заклади (Киево-Могилянський колеґіум, згодом академія).

У бароковій поезії місто знову повертає свою сакральність, Київ укріплює статус культурно-релігійного центру. У віршах оспівуються Киево-Могилянська академія, Андріївська та Михайлівська церква, Софійський собор, Киево-Печерська лавра і т.д. Зокрема Феофан Прокопович пише, що столиця процвітає, збільшується, а в поезії «Похвала Борисфена» називає її матір'ю держави та оздобою батьківщини, підкреслюючи духовні риси. Місто стає сукупністю традицій та історії [45].

Однак цей цикл вимальовує в згаданому образі не тільки значення релігії, розвиток науки, культури, а й повсякденне життя мешканців. Людмила Нежива в свої статті наводить творчість Климентія Зиновієва, який оспівував селян, ремісників, наймитів-бурлак та їхні ремесла. Таким чином він передав динаміку міста та його робітничий дух [45].

Ще один представник – Григорій Сковорода, він знаходився на межі бароко та нової літератури, і його твори поклали початок подальшій антитезі міста та села. Город виступає символом тягаря на душі людини, яку тягне до природи, до коріння; воно виступає середовищем лицемірства, жадоби, розпусників. Сковорода вважає, що справжнього щастя можна здобути тільки в селі, мешканці якого фігурують як протилежність городянам [15].

У 1798 році без відома Івана Котляревського вперше виходить друком бурлескно-трагедійна поема «Енеїда», написана живою народною мовою, започаткувавши становлення нової української літератури. В пригодах троянського отамана Енея автор зображує українську дійсність XVIII ст. з усіма традиціями, звичаями, культурою та тогочасним побутом. Відвідуючи Сицилію та Рим, головний герой мандрує Лубнами, Полтавщиною. Також засуджується феодално-поміщицька верхівка зі зневажливим ставленням до народу [18].

Міські мотиви надалі простежуються в сентименталізмі, якому властиве звернення до почуттів простих людей, а саме Григорій Квітка-Основ'яненко змінює барокові уявлення і закладає нові, які потім використовують в своїй творчості романтики та реалісти. В повісті «Маруся» автор через образ головної героїні втілює найкращі риси селянки, протиставляючи аморальності міських. Місто перестає бути сакральним середовищем, хоча й не зовсім втрачає ці ознаки, про що свідчить вчинок героя Василя: дізнавшись про смерть коханої, він їде до Печерського монастиря, щоб стати ченцем. А в повісті «Сердешна Оксана» Квітка-Основ'яненко знову підкреслює негативний вплив, зображаючи як дівчина покохала капітана, а той збрехав про наміри одружитися й забрав її до міста, де занапастив. І врятуватися вона змогла тільки втечею до рідного села – що стало антитезою до відчуженого, розпусного урбаністичного образу [58].

У романтизмі ця тема розвивається, зокрема Тарас Шевченко інтерпретує її по-своєму. Село Шевченко вважає тим сакральним ідеалом, але протиставляє йому не українське місто, а російське. Київ він вважає місцем сили, святим через численні храми, ікони та мощі. Українська столиця символізує очищення, в той час як Москва та Петербург виступають у вигляді чужини з усіма її пороками [4]. В поемі «Сон» автор викриває зажерливість та лицемірство панів, засуджує самодержавство. Також Московщина постає як синонім знищення: «На багнищі город мріє; / Над ним хмарою чорніє / Туман тяжкий... Долітаю – / Та город безкрай. / Чи то турецький, / Чи то німецький, / А може те, що й московський. / Церкви, та палати, / Та пани пузаті, / І ні однісінької хати» [82, с. 242 – 243].

З утвердженням реалізму в літературі другої половини XIX століття згадана антитеза закріплюється. В романі Панаса Мирного «Повія» міський образ остаточно асоціюється з аморальністю, а в протигагу йому Іван Нечуй-Левицький, незважаючи на опобутовленість християнської символіки, продовжує тему святості Києва через опис церков, дзвіниць, монастирів. Якщо в

творчості Левицького місто концентрує в собі культуру та риси сакральності з доби Бароко, то Мирний в «Повії» продовжує протиставлення його селу як штучність природності, а безчестя – духовності [16].

Надалі в літературі Іван Франко вперше приділяє увагу новому класу – робітникам, так само продовжує тенденції попередників, засуджуючи в гріховності та дикості місто, в якому можна покращити свій соціальний статус, але при цьому втратити справжність та людяність. Сам Франко передає реалістичність зображення, але і не забуває про символічність. Таким є місто в його повісті «*Voia constrictor*», в якій він зображає початкові форми революційної боротьби робітників [15].

У кінці XIX ст. і на початку XX ст. в українській літературі зароджується новий жанр – модернізм, особливостями якого були розрив між традиційними стилями в творчості та відокремлення особистості від соціуму. Образ міста займає одну з провідних ролей, адже віддзеркалює в собі усі науково-технічні зміни, емансипацію та нові погляди. Окрім засудження міста у втраті патріархальності та канонічності, йому надається статус середовища з ширшими можливостями, перспективами, новими цінностями та стосунками між людьми [19].

У творах перших представників модернізму образ міста виконує роль місцевості, на якій головний герой бореться за внутрішню свободу та свою долю. Прикладом цього є повість Ольги Кобилянської «*Людина*», в якій бідна дівчина в провінційному місті намагається розвиватися та стати високоосвіченою, однак батьки не підтримують її та хочуть, щоб вона просто успішно вийшла заміж. Місто виступає можливістю втілення мрій про освіту, однак й асоціюється з чимось хаотичним, чужим [28].

А в новелі Михайла Коцюбинського «*Intermezzo*» герой взагалі втікає від шумного міста з громадськими обов'язками, інтенсивною роботою, виснаженням до кононівських полів, де знаходить гармонію. Цей міський образ втілений в одну з дійових осіб – Залізну руку городу, яка не хоче його відпускати. В своєму монологі герой підкреслює її сутність: «Се ти одягла землю в камінь й залізо, се ти через вікна будинків – тисячі чорних ротів – вічно дихаєш смородом. Ти бичуєш святу тишу землі скреготом фаюрик, громом коліс, брудниш повітря пилом та димом, ревеш від болю, з радості, злості. Як звірина» [35, с. 458].

У творчості письменників Розстріляного відродження місто залишається похмурим. З революційними подіями та індустріалізацією все більше селян покидають свою місцевість, тому міста зростають. Зокрема Михайль Семенко описує динаміку міського життя. Ця тема торкається й неокласиків, однак вони повертаються до ренесансно-барокових ідей. Наприклад, Микола Зеров повертає Києву сакральність та величність [15].

У 1928 році виходить перший урбаністичний роман Валер'яна Підмогильного, в якому автор зображає селянську молодь, що тисячами відправлялася в місто вчитися, прагнучи «вийти в люди». Таким є і головний герой – Степан Радченко, який спочатку вважає Київ дивним та чужим та планує після навчання повернутися додому. На початку роману це простий хлопець з благородними ідеями, але невдовзі він починає пристосовуватися до нових умов, змінює свої цінності, використовує жінок заради вигоди. Фальш та порожнеча місцевості захоплює його серце [42].

У другій половині ХХ ст. перерваний репресіями процес модернізації нашої літератури завершувався, образ міста набув змоги одночасно виступати і основним сюжетом, і образом, і концепцією. Шістдесятники теж надавали увагу цьому образу. Василь Голобородько зображував його в символічному значенні, як живий організм, на якому відображаються усі події. І також для Голобородька місто було лабіринтом душі, в якому він шукав своє «я» [85].

Своєрідним літературним феноменом та естетичним бунтом став постмодернізм, який з'явився в останню третину ХХ століття. Його характерні риси вже були згадані мною в минулому розділі. Міський мотив в українській постмодерністській літературі закріплює самотійність, більше не протиставляючись сільському і таким чином виражаючи опозицію до модернізму. Воно перестає бути тим місцем, від гріховності якого хочеться втекти до природи, а стає тим, де хочеться народитися. Місто відображає в собі культ незалежної особистості та переосмислення її ролі в суспільстві. Автори надають значення як зовнішній його стороні, так і внутрішній: змальовують в тексті не тільки архітектуру, а й стосунки, переживання, думки мешканці та запахи, звуки, які їх оточують. Воно набуває змісту символу, знаку, міфу, спогаду, інтертексту; того, що передає через себе ідеї сучасності буття [23].

Не можна не згадати роман Сергія Жадана «Ворошиловград», в якому під тогочасною назвою відображений Луганськ як місто-спогад. Спогади про минуле життя, друзів та місцевості допомагають головному герою побороти виклики життя та знайти себе. Також у відомому романі Юрія Андруховича «Лексикон інтимних міст» місто є символом світосприйняття героя, який мандрує. Воно порівнюється з живим організмом, що відчуває страждання та радощі [88, с. 35 – 50]. Окрім міст-спогадів ще популярні експериментальні міста («Місто, в якому не ходять гроші» Кузьми Скрябіна), постапокаліптичні урбаністичні простори («Очамиря» О. Ірванця) і т.д. [28].

Отже, ми бачимо, як образ міста в літературі трансформується впродовж століть під впливом різних обставин. Він змінюється від загального образу в Книзі буття, тобто від ролі «декорації», до невід'ємної частини стосунків та подій у суспільстві загалом й конкретно самої особистості. В українській літературі місто поступово трансформує свій образ від відчуженого опису архітектури до

частини буття людини. Також воно змінює значення від сакрального до гріховного, протиставляється селу і вже у наш час відокремлюється від цієї антитези, набуває позитивного окрасу та нових форм.

1.2 Літературний образ митця та суспільства

Роль митця та питання взаємозв'язку із суспільством завжди було актуальним в літературі. В певний період митець поставав віддзеркаленням епохи та її цінностей, ніс на собі відповідальність за вираження позиції народу. Однак в цей час він нерідко виступав як і незрозумілий загальній масі персонаж, який мав за собою певну місію чи намагався донести до загалу важливі теми. Проблеми особистості митця як творця духовних цінностей особливо загострилися в українській літературі на початку ХХ століття – під час зароджування модерної літератури; а нова хвиля інтересу до цієї теми прийшла в ХХІ ст. разом із появою постмодернізму.

М. Колесніков, аналізуючи взаємозв'язок митця та суспільства на тлі історії, приходять до висновку, що проблема впливу художнього твору на аудиторію безпосередньо пов'язана ще з давньогрецькими поняттями. А саме з сугестією (навіюванням) та емпатією (співпереживанням). І якщо ці два поняття по-справжньому співпрацюють між собою (митець створює, а глядач сприймає), виникає діалог між художником та аудиторією, що і приводить до духовного очищення, яке переживають і глядач, і митець. Такий зв'язок має взаємовпливовий характер: аудиторія сприймає, але водночас і стимулює творчу активність художника. Саме в існуванні цього діалогу і полягає надзавдання справжнього мистецтва [7].

Для того, щоб краще розумітися в цій темі, треба з'ясувати, хто ж такий митець. Якщо ми звернемося до Академічного тлумачного словника української мови, то побачимо два пояснення: «той, хто працює в якому-небудь виді мистецтва» та «людина, обізнана, вправна у якій-небудь справі; майстер» [70]. Однак в літературі це поняття має дещо ширше значення. митець являє собою взірець мудрості, гідності, чесного служіння справедливості, наслідування споконвічних законів моралі. До його слова прислухаються, за ним йдуть. Тому на ньому лежить надзвичайна відповідальність і за свою позицію та вчинки, і загалом за долю свого народу. Так його роль транслюється до епохи постмодерну, оскільки надалі його роль завдає змін. Він перестає бути дзеркалом думок народу, що властиво модернізму; й починає відігравати роль загубленої душі, яка вступає в конфлікт із суспільством. Митець виступає особистістю, що втратила зв'язок із Всесвітом та гостро переживає власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів [33].

У ХІХ–ХХ ст. тема мистецтва і взаємин митця з оточенням стає однією з провідних у світовій літературі. Вона переплітається із темою пошуку джерела натхнення, того імпульсу, що спричинює появу нового художнього твору. Як писала Леся Українка: «Поет чи художник – це будитель душ, вартовий рідного краю, для якого слово – зброя» [33].

Саме в цей час у Франції з'являється такий напрям як модернізм, що відображував кризу буржуазної культури і характеризував розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого. Надалі він поширився в Європі, зокрема в Україні. Представники цього напрямку вважали, що не треба шукати у творі мистецтва якоїсь логіки, раціональної думки. Модернізм вніс зміни в усі сфери життя, зокрема література почала вважатися як найвище знання, яке здатне поринути в глибини людської душі. Протестуючи проти застарілих ідей попередників, представники модернізму шукали нових засобів художнього зображення. Головний герой став особистістю, яка виокремлювалася з маси та шукала свого призначення. Відбувається проголошення самоцінності людини та мистецтва, пошук нових засобів у мистецтві, а внутрішньому світу особистості приділяється особлива увага [9].

До письменників, що виступали під прапором модернізму та найбільш вдало зобразили взаємовідношення митця та суспільства, можна віднести Лесю Українку, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка.

Провідна тема творчості Лесі Українки – роль мистецтва і місце митця в житті суспільства. У ряді своїх творів («Вавілонський полон», «Оргія», «У пущі», «Орфееве чудо» та ін.) митець є головною дійовою особою, що дає авторці можливість розкрити різноманітні аспекти особистості, тим самим створити складні ситуації, вирішити конфлікти – зовнішні і внутрішні, показати роль митця в суспільстві. На прикладі драми Л. Українки "У пущі" можна дослідити яскраво виражене питання впливу ролі митця, його гідності, служіння справедливості, наслідування споконвічних законів моралі на суспільство [67].

В основу твору письменниці "У пущі" закладено концепцію митця нового типу, що відстоював право людини на прекрасне, її потяг до вищого, "надземного" ступеня краси, вільної від суспільно-практичних потреб. Митець протистоїть суспільству на тлі роздумів авторки про мистецтво, про становище й долю художника в антагоністичному суспільстві, про його місце та обов'язок у боротьбі проти реакції за вищі, світлі ідеали. Наскрізною думкою поезії Лесі Українки постає те, що «справжнє мистецтво служить народу, воно озивається болем у серці людському» [20].

Також вона наголошує на тому, що митець має бути духовно незалежним і ставити талант вище світу матеріальних цінностей. Повинен виконувати роль слуги народу, знати його життя та будити в своїй творчості до боротьби. Але не тільки він має нести на собі відповідальність, а й сам народ – за свого творця: цінувати та поважати його особистість.

Н. Кочерга, аналізуючи драму «У пущі» наголошує на тому, що місія митця в розумінні Л. Українки нерозривно пов'язана із творенням та збереженням вічних цінностей. Він має чітко розуміти своє покликання та усвідомлювати, що задля високих ідей ніяка жертва не може бути зовеликою. Треба залишатися

собою, однак особисте не має бути важливішим за національне та загальнолюдське [33].

Ще одним великим письменником, якого цікавила тема місця людини у світі, зв'язку її із природою, довкіллям та суспільством постає Михайло Коцюбинський. У своїх творах він зосередив увагу на віддзеркаленні внутрішнього, психологічного світу людини. Саме на цьому базується імпресіоністичне мистецтво. Найкраще цей мотив проявився у його філософсько-психологічній новелі «INTERMEZZO», де митець постав спорідненим з природою інтелігентним та демократично настроєним [22].

У новелі "Intermezzo" автор гостро ставить проблему взаємовідносин людини й суспільства, людини й природи. Коцюбинський зобразив взаємовідношення художника і суспільства в сповідальній художній формі. Віднайдена гармонія з природою, бажання позбавитись усіх проблем життя все одно не може відмежувати людину від інших людей, зробити байдужого до всіх людських турбот. Вони все одно знаходять героя і серед прекрасних лук, стукають до його серця та знаходять відгук [13].

Його герой, незважаючи на особистий психічний стан втоми і загальну суспільно-політичну атмосферу апатії, повертається до людей, до боротьби з людським горем. Залізна рука міста повертає митця з Кононівських полів назад, його інтермецо – перерва, певний відпочинок завершується. Світогляд головного героя та моральна позиція не дозволяють стояти осторонь життя. Також важливо, що не страх, а лише перевтома змушують його взяти цю паузу. Кожна неправда, несправедливість, людське горе потрясають його чутливу душу, але сприймати їх він більше не може. Інтермецо, відпочинок на природі лікує його емоційне вигорання, повертає сил. Він втілює в собі збірний образ найкращих етичних якостей митців тої епохи [22].

Митець залишається духовно і матеріально незалежним, використовуючи творчість як засіб боротьби. А найстрашнішим для нього постає творчий спокій.

Дуже влучно ці взаємовідношення також описує Володимир Винниченко в п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь», де намагається художньо розв'язати хворобливі для інтелігента проблеми моралі, норми поведінки та починає боротьбу із його негативними якостями. Він торкається трьох основних конфліктів: митець і буденне життя; митець і кохання; митець і совість [65].

Твір зображає історію молодого сім'ї: невизнаного генія, його дружини та їхньої малої дитини, яка хворіє та врешті помирає через егоїзм батька. Чоловік відмовляється їхати, бо потребує закінчити полотно. М. Зубрицька наголошувала на тому, що у цій п'єсі перед читачами постає конфлікт між обов'язками перед своєю сім'єю і перед своїм «я». Трагедія митця полягає в тому, що він «стоїть на межі між чіпкою буденністю й вабливою урочистістю вільного творення».

Буденне життя — це шлюб, виховування сина та ставлення до власної творчості як до чогось другорядного. Конфлікт митця і суспільства пронизує увесь твір, бо весь час головний герой Корній відстоює своє покликання художника. Він хоче творити, але його творчість вбиває власного сина та руйнує родину [50].

Корній як художник жертвує власним добробутом, сімейним затишком та навіть сином заради святого мистецтва. Це й об'єднує митців того часу, як вже ми з'ясували у дослідженні Н. Кочерги: митець має чітко розуміти своє покликання та усвідомлювати, що задля високих ідей ніяка жертва не може бути завеликою. Він має залишатися собою, однак особисте не має бути важливішим за національне та загальнолюдське [33].

Отже, ми бачимо, що митець відіграє роль духовно незалежної особистості і ставить талант вище світу матеріальних цінностей. Він перетворюється на слугу народу, закликає в своїй творчості до боротьби та ставить мистецтво вище за буденність. Література епохи модернізму робить з головного героя особистість, яка виокремлюється з маси та перебуває в пошуку свого призначення. Відбувається проголошення самоцінності людини та мистецтва, пошук нових засобів у мистецтві, а внутрішньому світу особистості приділяється особлива увага.

1.3 Система персонажів в контексті зарубіжної літератури та української літератур

Питання аналізу системи персонажів художніх творів завжди було актуальним в літературознавстві. За допомогою набору персонажів автор має змогу транслювати ідейний та художній задум тексту. Кожен такий образ має свою палітру позитивних та негативних рис, які висвітлюються через дії, внутрішнє мовлення, пряму мову та взаємини з іншими героями, розкриваючи через художні засоби призму свідомості персонажа.

Від епохи та стилю, в якому побудований твір, залежить і система його персонажів. Нерідко вони стають віддзеркаленням цінностей століття, транслюють тогочасні погляди та позицію, виконують роль інструмента задля привернення уваги до певних проблем в суспільстві. Або навпаки перетворюються на антагоністів, висвітлюючи протилежні до загальних думки.

Петро Білоус приходиться до висновку, що образ-персонаж є художньо-переосмисленим феноменом в літературі, який твориться за допомогою збирання автором зовнішніх рис та духовних якостей літературного героя. Ця характеристика набуває певної індивідуалізації способом використання забарвленої мови, закладених здібностей, манер та звичок. Портрет, ставлення до самого себе (що особливо розкривається в монологіях) і до інших (участь в діалогах) [5, с. 92 – 95].

Для того, щоб краще розумітися в цій темі, треба спочатку ознайомитися із значенням термінів «художній образ», «герой літературного твору» та «персонаж». Якщо ми звернемося до Словника літературознавчих термінів, то побачимо такі тлумачення: «Художній образ – це створена засобами мови узагальнена картина реальної дійсності або переживань митця у формі конкретного, життєво повного явища» [68, с. 80]. Саме образність робить літературу художньою – викликає виразні картини, впливає на асоціативне мислення. Таким чином система образів уособлює собою загальне утворення, взаємодію між собою компонентів цієї сукупності та об'єднує в єдине цілісне то сприйняття, яке передає автор читачеві. До системи літературних образів відносяться й образи-персонажі, однак деякі літературознавці розрізняють зміст понять «герой» та персонаж». «Персонаж – це дійова особа мистецького твору, переважно людина. Проте в казках, байках, фантастичних творах у ролі П. можуть виступати й тварини, рослини, речі, природні явища тощо. Залежно від докладності змалювання та функції у творі П. поділяються на головних, другорядних та епізодичних. Вони можуть бути позитивними й негативними» [68, с. 84]. Тобто конкретно та особа, за допомогою якої письменник втілює ідейний задум твору, наділяючи її різноманітними рисами (або тільки однією

ключовою). При цьому «Герой, або Персонаж позитивний – це дійова особа твору, яка є носієм авторського кредо. Вона слугує для читачів зразком для наслідування» [68, с. 34], що відрізняє цей термін від вищезгаданого, оскільки транслює певний взірець для читача – героєм в певних контекстах недоречно називати того, хто не має героїчних рис.

Персонажі в літературі перебувають у взаємозв'язку і утворюють систему – «логічне, закономірне, гармонійне поєднання елементів у цілісне утворення» [5, с. 101]. Від епохи та стилю, в якому побудований твір, залежить і система його персонажів.

Існує безліч класифікацій літературних персонажів. Зокрема, Анна Павлікова наводить одне з таких розмежувань, а саме поділ з врахуванням їхньої ролі у творі: на головних (перебувають в центрі сюжету та мають зв'язок з усіма рівнями змісту твору), другорядних (їм приділяється менше уваги письменника, і дуже часто їхня роль полягає в розкритті образів головних героїв) та епізодичних (з'являються в декількох епізодах і часто не мають власного характеру). І з погляду участі в перебігу подій дослідниця зазначає такі типи: активні (які безпосередньо беруть участь в подіях твору) і пасивні. Деякі літературознавці ще виділяють позасценічний тип – персонажі, про яких йде мова, але в самій дії участь вони не беруть [55].

Також Павлікова виділяє дві групи систем персонажів, які висвітлюють взаємодію героїв між собою та показують певне домінування одних над іншими. А саме: за принципом зіставлення та протиставлення. Таким чином автор, наприклад, зумовлює суб'єктивні риси характеру певним контекстом і краще реалізовує позитивних та негативних героїв. Особливо це допомагає читачу зрозуміти події в постмодерністських творах, де часто дійові особи не грають тільки «правильну» або «неправильну» ролі – не позиціонують в своєму образі тільки одну ознаку [55].

Дослідник М. Кузнецов вважає, що персонажів можна поділити за певними типажамі: герой, мандрівник, матір-захисниця, дівчина в біді тощо. При цьому підкреслюючи, що один персонаж може вміщувати в собі декілька типажів – уособлювати багатогранну дійову особу, що виконує в літературному творі декілька ролей [36].

Основними літературними напрями, в яких розкривається тема нашого дослідження є класицизм (XVIII — початок XIX ст.), романтизм (кінець XVIII — початок XIX ст.), реалізм (друга половина XIX ст.), модернізм (кінець XIX — XX ст.) та постмодернізм (з 1980-х рр.).

Література класицизму (XVIII — початок XIX ст.) уособлювала собою розум як вищий критерій істини та краси, ґрунтувалася на філософії раціоналізму – доцільності та розсудливості, орієнтувалися на вимоги вищого суспільства,

дотримувалися закону "трьох єдностей": місця (дія відбувалася в одному місці), часу (події розвивалися протягом доби), дії (що мала свій початок, розвиток і кінець, при цьому були відсутні ті епізоди або персонажі, які не мали відношення до розвитку основного сюжету). Твори мали на меті вплив на розум для виховання чесноти. І все це відображалось на системі персонажів [34, с. 101].

Ці особливості відобразилися на системі персонажів в творах класицизму, їхніх характерах, мовленні та взаємодії між собою. Як писав Буало в своїй праці «Мистецтво поетичне»: «Зображення характерів і подій мусить бути підпорядковане вищій меті — втіленню етичного ідеалу, здійсненню виховної функції мистецтва» [6, с. 21]. Дійові особи в трагедіях були "високі": царі, князі, почесні громадяни, полководці, вожді, вельможі, вище духовенство. А в комедіях зображувалися не тільки високопоставлені особи, а й простий народ, зокрема кріпосні слуги.

Однією з основних вимог до зображення героя була єдність характерів. Характери персонажів подавалися як щось незмінне і постійне, що не пов'язане з розвитком та рухом, і повинні були нести в собі певну ідею. Були однолінійними, статичними, без еволюції характерів, позбавлені індивідуальності. Герой відображав якусь одну якість: або розум, або мужність, або хоробрість тощо. Особливо відомими стали образи Корнеля – Сід («Сід» П. Корнеля), Август («Цінна, або Милосердя Августа») Або негативну: жадібність, підступність, жорстокість, лицемірство (наприклад, Мольєр з «Міщанин-шляхтич»). Часто їхні прізвища віддзеркалювали ту рису (Тартюф з «Тартюф» Мольєра) [5].

Їхнє мовлення теж відрізнялося. Вони вимовляли довгі монологи з метою повноцінно розкрити свої погляди та принципи. Мовлення зазвичай звучало пишномовно, піднесено, з різноманітними художніми засобами: метафорами, гіперболами, емоційними епітетами.

В Україні класицизм через несприятливі історичні обставини не зміг розвинутися як цілісна структурована система, переважно орієнтувався на низькі жанри. Шедевром українського класицизму стала поема Івана Котляревського «Енеїда», бурлескно-травестійна. Поширювалася також травестійна ода (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський) і байка (П. Білецький-Носенко, П. Писаревський, С. Рудиковський) [39].

Література романтизму (кінець XVIII — початок XIX ст.) характеризується зображенням ідеальних героїв і почуттів, в яких є відчуття хиткості світу, розчарування в революції. Представники романтизму відмовилися від реалістичного зображення дійсності, оскільки були незадоволені її характером, що не мав естетики. Також вони вважали розум ототожненням прагматизму і протиставляли йому культ почуттів [5, с. 125].

Увага в творах акцентувалася саме на головних, незвичайних персонажах в незвичайних обставинах (індивідуалістах, сильних і так само трагічних особистостях), а всі інші – другорядні, які слугують кращому розкриттю головного героя (Квазімодо з «Собора Паризької Богоматері» Гюго, Гарольд з «Подорож Чайльд-Гарольда» Байрона, «Рибалка» П. Гулака-Артемівського). Романтики зосередились на людських переживаннях – в чому виражалася неповторна індивідуальність [34, с. 104].

Головний герой репрезентується як людина – митець, людина, що має бути вільною. Свобода мислення, волевиявлення позиціонується основою життя. Але із суспільством, з іншими персонажами, в митця складаються трагічні взаємини. Він стоїть в опозиції, критикує навколишній світ і прагне кращого, прагне створеного самим ідеалу і вірить в нього. Дистанція між головним героєм і другорядними персонажами є максимальною. Герої мають чіткий визначений набір портретних ознак, який залежить від типу персонажа: протагоніст, красуня, фатальна жінка, герой-антагоніст [79].

В українській романтичній літературі була зображена боротьба проти зовнішніх ворогів, викриття й засудження пороків суспільного ладу. А в ролі персонажів виступали козаки, та народні співці (кобзарі, лірники, бандуристи), творці й хранителі національної культури. Поряд з образами реальних людей (козаків, гетьманів, селян, ремісників та інших) нерідко діяли міфічні (русалки, відьми, вовкулаки, упирі тощо). Найвищого розвитку романтизм досяг у ранній творчості Т. Шевченка [74].

У реалізмі (друга половина XIX ст.) увага зосереджувалася суто на впливі соціально-історичних обставин на формування характеру персонажа, при якому була відсутня ідеалізація. Герої – особистості, які здатні встати вище суспільства і кинути йому виклик. Їх поведінку і вчинки стають для реалістів предметом дослідження [34, с. 105]. Суть реалізму добре розкрив один із найвидатніших його представників І. Нечуй-Левицький: "Реалізм чи натуралізм в літературі потребує, щоб література була одкидом правдивої, реальної життя, похжим на одкид берега в воді, з городом чи селом, з лісами, горами і всіма предметами, котрі знаходяться на землі. Реальна література повинна бути дзеркалом, в котрому б освічувалась правдива життя, хоч і тонка, похжа на мрію, як сам одсвіт" [76, с. 57].

Реалізм змінює структуру образної системи твору – зменшується відстань між головними і другорядними персонажами. Герої мають багатогранні, умотивовані характери, вони діють у конкретних суспільно-історичних умовах, зіштовхуються з конфліктами. Мовлення без прикрас та особливої вишуканості – цілком реалістичне. Їхня поведінка зазвичай зумовлена об'єктивними соціально-історичними умовами. Вчинки впливають із особливостей характеру і психології, а характер і психологія зумовлені життєвими обставинами і

соціальним середовищем. Також на долю персонажів суттєво впливають зміни обставин життя (герої "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" П. Мирного та І. Білика, "Борислав сміється" І. Франка, Оноре де Бальзак «Людська комедія», Ч. Діккенс «Посмертні записки Піквікського клубу», Ш. Бронте «Джейн Ейр») [34, с. 106].

На початку ХХ століття – під час зароджування модерної літератури, загострилася проблема відчуженості героя від суспільства, занурення його в потік свідомості й транслювання самоцінності людини та мистецтва. Можна стверджувати, що модернізм є своєрідним відродженням романтизму, оскільки ми знову бачимо увагу до головного героя, він так само страждає від нерозуміння із суспільством. Однак модерністи все одно протестували проти застарілих ідей попередників та шукали нових засобів художнього зображення. Головний герой став особистістю, яка виокремлювалася з маси та шукала свого призначення. Відбувається проголошення самоцінності людини та мистецтва, пошук нових засобів у мистецтві, а внутрішньому світу особистості приділяється особлива увага [66].

На зміну узагальненим образам прийшли індивідуалізовані, людина зображується не як продукт середовища, а як конкретна неповторна індивідуальність з її особливими психологічними характеристиками. Модерністи шукали нові засоби у мистецтві, тому у зображенні персонажів простежують метамова, символіка, міфотворчість [76, с. 58].

Одним з яскравих прикладів з української літератури на модерну систему персонажів є новела "Intermezzo" Михайла Коцюбинського, в якій серед персонажів людиною є тільки головний герой, а всі інші дійові особи – це образи природи або символи (Моя утома, Ниви у червні, Сонце, Залізна рука города, Людське горе тощо). Автор гостро ставить проблему взаємин людини й суспільства, людини й природи. Коцюбинський зобразив взаємовідношення головного героя і суспільства в сповідальній художній формі. Віднайдена гармонія з природою, бажання позбавитись усіх проблем життя все одно не може відмежувати людину від інших людей, зробити байдужого до всіх людських турбот. Вони все одно знаходять героя, Залізна рука города повертає його назад [13].

Зокрема до цього напряму належать твори «Улісс» Дж. Джойса, «У пошуках втраченого часу» Марселя Пруста, «Місіс Деллоуей» В. Вулф, «Безплідна земля» Т. Еліота, «Лісова пісня» Л. Українки, «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Місто» С. Підмогильного, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Дівчина з ведмедиком» В. Петрова-Домонтовича тощо.

Отже, ми побачили, що від епохи та стилю, в якому побудований твір, залежить і система його персонажів. Літературі епохи класицизму був притаманний чіткий розподіл персонажів на позитивних та негативних, герої зображувалися статично, без еволюції характерів, які до того ж були

однолінійними. Романтизм відображав зіткнення зовнішніх подій через внутрішній світ героя, який обов'язково знаходився в незвичайних обставинах; а всі інші персонажі залишалися другорядними. В реалізмі увага зосереджувалася суто на впливі соціально-історичних обставин на формування характеру персонажа, при якому була відсутня ідеалізація. А література епохи модернізму робить з головного героя особистість, яка виокремлюється з маси та перебуває в пошуку свого призначення. Відбувається проголошення самоцінності людини та мистецтва, пошук нових засобів у мистецтві, а внутрішньому світу особистості приділяється особлива увага.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ГАННИ КОСТЕНКО ЯК ПРЕДСТАВНИЦІ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

2.1 Образ митця в сучасній українській літературі

На зміну модернізму в останні десятиліття ХХ ст. прийшов постмодернізм. Цей напрям є домінуючим в сучасній українській літературі, його можна характеризувати як естетичний бунт проти всього старого, якому властиве заперечення обмежень, експерименти з текстом, інтертекстуальність, іронія, міфологізм, антиутопічність. Герой такої літератури – відчужений, загублений в бутті. Серед відомих представників називають Умберто Еко (Італія), Харукі Муракамі (Японія), Патрік Зюскінд (Німеччина), Мілан Кундера (Франція). У сучасній українській літературі постмодернізм виявляється в творчості Юрія Андруховича, Юрія Іздрика, Любка Дереша, Олеся Ульяненка, Степана Процюка, В'ячеслава Медведя, Оксани Забужко та інших [23].

Стосовно провідних рис цього напрямку дуже влучно висловлюється Т. Гутнікова: «найістотніші ознаки постмодернізму ґрунтуються на бажанні митця звільнитися від «тоталітаризму мови» й пов'язаного з нею мислення, а отже, філософія мови перетворюється тут на філософію тексту, основними ознаками якого стають: 1) відмова від Абсолюту, істини, Бога як єдиного першопочатку, що втілюється в концепті «смерть Бога»; 2) децентрування постаті автора, котра визначається як ідеологічна, обмежувальна, агресивна – смерть автора»; 3) усунення таких текстотвірних чинників, як стиль, жанр, метод, цілісний персонаж («смерть суб'єкта»)» [17].

Л. Лавринович виділяє такі специфічні ознаки українського постмодернізму: втрата віри у вищий сенс людського існування; заперечення пізнаваності світу, релятивізм; розгубленість індивіда перед власною екзистенцією; погляд на повсякденну дійсність як на театр абсурду; орієнтація на ідеологічну незаангажованість; поглиблена рефлексивність; іронічність, самоіронічність; епатажність; інтелектуальність, діалогізм, амбівалентність; елітарність [38, с.41].

Українську літературу цього періоду називають «літературою міжчасся», однак найголовніше, що вона є першою позацензурною українською літературою. Гутнікова робить акцент на тому, що творчість нашої епохи є незалежною, схильною до крайнощів і експериментів, але все ж таки такою, що створює, а не руйнує (хоча й постмодерний світ - це переважно світ занепаду та хаосу, заперечення гармонічного буття). Наші письменники нарешті отримали повну свободу думки й письма, і тепер прагнуть до цілісного осягнення буття, витворення нового образу світу, активного пошуку національної ідентичності та місця українця, і зокрема українського письменника, у світі [17].

Криза перехідного часу та розгубленість перед майбутнім формують відчуття розірваності та ворожості світу, що породжує відчуженість людини – митця в ньому. Це стає причиною звернення до екзистенційних мотивів самотності, страху, зайвості, втечі, розпачу тощо (зокрема, в романістиці Ю. Іздрика, Є. Пашковського, О. Забужко та ін.).

Митець в постмодернізмі – людина, яка загубилася в повсякденному бутті, утратила зв'язок із Всесвітом, гостро переживає власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів. Вона не відає, куди йти, у що вірити, навіть про що думати й що відчувати, оскільки її думки й почуття zdeформовані під впливом трагічної дійсності. Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальній абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, падіння людства в безодню, де немає шансів на спасіння [11].

Він перестає бути дзеркалом думок народу, що властиво модернізму; й починає відігравати роль загубленої душі, яка вступає в конфлікт із суспільством. Герой постмодернізму ні у що не вірить, він сповнений зневірою й безнадією щодо абсурдного. На відміну від митця модернізму, який вибудовує у своїй уяві новий світ, де він тільки й може здобути волю і жити справжнім, тобто духовним життям [14, с. 13].

Порівняємо із тим, які роль митець виконує в модернізмі. Він має бути духовно незалежним і ставити талант вище світу матеріальних цінностей. Повинен виконувати роль слуги народу, знати його життя та будити в своїй творчості до боротьби. Але не тільки він має нести на собі відповідальність, а й сам народ – за свого творця: цінувати та поважати його особистість. В той час як особистість у постмодерністських творах певною мірою маргінальна істота (маргінальність – поняття на означення периферійності, пограничності статусу індивіда або певного явища його соціальної життєдіяльності стосовно загальноприйнятої системи цінностей у суспільстві). Вона перебуває неначе на перехресті різних просторів, епох; не знає куди йти, у що вірити, де знайти притулок. Такий митець дуже емоційно вразливий та надзвичайно гостро відчуває все, що відбувається довкола. Він не може знайти сенс свого існування [14, с. 31].

Тема людини як творця, автора чогось абсолютно нового фокусує в собі всі області сучасного життя. Література постмодернізму дає нам найширший спектр доль геніїв – митців в їхньому вищому творчому сенсі і ідеї винятковості романтичних особистостей. Геній в літературі постмодернізму несе в собі крім хворобливості прикмети мистецтва нового часу: абсолютну холодність, замкнутість генія в собі та його творінь на самому собі.

Якщо аналізувати образ традиційного для другої половини ХІХ століття митця, то ми бачимо, як письменники намагається зобразити його в найрізноманітніших суспільно-політичних стосунках. Відбувається навмисне

відходження від опису певних рис особистості на догоду іншим, що є концептуально важливішими. Модерністські образи є одразу впізнаними, оскільки зосереджені в першу чергу на творенні та сповідуванні законів власного внутрішнього світу. В той час як постмодерна літературна епоха формує нові концепти творення образу героя. Найуживаніша модель постмодерного суб'єкта, яка побутує нині в художній літературі, – розгублена, загублена, розчинена в системі висловлювань про неї особистість [38, с. 97].

Особливість постмодерністського погляду на проблему людини полягає в тому, що вона як об'єкт і суб'єкт пізнання через художню літературу зникає, розмивається, перестає бути індивідом. Прикладом цього є роман “Перверзія” Юрія Андруховича, який напругу торкається проблеми деперсоналізації особи в художній літературі постмодернізму. Він дотримується за сюжетом традицій пригодницького роману з елементами детективу (послідовне розгортання подій, інтригуючі колізії, таємниче зникнення героя у розв'язці, що породжує версії вбивства/самогубства тощо). Андрухович вводить у текст численні наратори, від імені яких почергово ведеться оповідь. Множинність персонажів-нараторів породжує множинність та нерівнозначність оцінок головного героя. Тобто ми можемо таким чином прослідкувати конфлікт митця та суспільства [38, с. 124 – 127].

Головний герой роману зникає не випадково, оскільки цей сюжетний поворот став метафорою певної нівеляції внутрішньої цілісності і цінності людини в очах оточення, що за традицією постмодернізму супроводжується проблемами самоусвідомлення, де зорієнтованістю та знеціненням особи у власних очах. Герой Андруховича, як, власне, і його творець, – відчуває й творчо реалізує свободу від власної культури, у якій народилася. Він розгублений, а його зникнення виглядає як продовження ним пошуків себе – іншого [78].

Завершення культурної епохи модернізму припадає на час усвідомлення краху індивідуальної свідомості. У постмодернізмі різко змінюються усталені стосунки між художнім твором і дійсністю. Так відбувається момент зламу. Як зазначає Л. Лавринович: «Це був момент переходу від духовної практики модернізму до усвідомлення творчим індивідом власної постмодерності, що проектується на художній твір насамперед втратою авторитету Автора» [38, с. 135 – 136].

Втомлений несправедним досвідом, митець постмодернізму іронічно переосмислює надбання, здобуті людством упродовж тисячоліть. Він втрачає інтерес до предметної дійсності, відбувається переважання фантазій та емоційності над аналітичним мисленням. Також відстежуються основні екзистенційні проблеми, що хвилюють головного героя: проблема абсурдності світу, свободи чи несвободи героя, проблеми вибору, страху і смерті.

Отже, роль митця в сучасній українській літературі змінюється. Криза перехідного часу та розгубленість перед майбутнім формують відчуття розірваності та ворожості світу, що породжує відчуженість людини – митця в ньому. Герой гостро переживає те, що втратив зв'язок із Всесвітом та духовні орієнтири. Він перестає бути дзеркалом думок народу, закликати його до боротьби; не розуміє своє покликання – відбувається процес протилежний модернізму. Митець починає відігравати роль загубленої душі, яка нерідко навіть вступає в конфлікт із суспільством.

2.2 Роман «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко в контексті сучасної української літератури

У минулих розділах нами вже був згаданий стан сучасної української літератури, а саме те, що в останню третину ХХ століття на зміну модернізму прийшов постмодернізм у вигляді справжнього феномену, показуючи літературу з зовсім нового боку та додаючи нових фарб. Вона активно розвивається завдяки великій кількості прогресивних прозаїків та поетів, що постійно експериментують з текстом, вносять щось своє. Українські постмодерністи застосовують ігрову концепцію, залучаючи до мислення, використовують неологізми та розмовляють з читачем «однією мовою», часто не цураючись різких чи навіть грубих висловів. Вони залишають канони в минулому, обираючи свободу та розкутість замість звичних рамок, використовують іронію, інтертекст.

Важливим є висвітлення ролі митця саме в постмодерністських творах, напрям яких можна характеризувати як естетичний бунт проти всього старого. Їм властиве заперечення обмежень, експерименти з текстом, інтертекстуальність, іронія, міфологізм, антиутопічність. А герой такої літератури – той самий митець, що втратив зв'язок із Всесвітом та гостро переживає власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів. Він перестає бути дзеркалом думок народу, що властиво модернізму; й починає відігравати роль загубленої душі, яка вступає в конфлікт із суспільством.

Живучи в добу постмодернізму, ми маємо змогу ще більш детально простежити тему відчуженості митця в сучасній українській літературі, більша частина якої є малодослідженою.

Однією із сучасних письменниць, що майстерно використовує в своїх творах засоби постмодернізму та найбільш вдало розкриває систему персонажів постмодерної літератури та роль митця, є Ганна Костенко. Ключовим в моєму дослідженні є роль митця саме в її романі «Те, що позбавляє сну», але перед тим, як аналізувати історію трьох художників, які знаходяться в постійному пошуку себе та натхнення, намагаються створити власний шедевр та майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, не можна пропустити знайомлення з особистістю цієї талановитої авторки.

Ганна Костенко є багатогранною постаттю, творчість якої залишається малодослідженою на тлі літературознавства, як і багатьох творців-сучасників, однак не менш цікавою. Аналізування праць представників сучасної української літератури є більш складним процесом, оскільки значну частину інформації можна добути тільки через інтернет-ресурси, але в цьому є і привілеї. Серед прикладів – формат інтерв'ю, з якого читачі часто мають змогу почути пояснення автора щодо його творчості та познайомитися з його особистістю ближче.

Прогрес з появою новітніх технологій не залишився стояти на місці та вплинув на всі сфери, зокрема й на літературу, що зараз допомагає нам в легшому здобутті та обробці інформації. При дослідженні творів обраної мною авторки такі ресурси так само відіграли важливу роль: я знайшла не дуже велику, але доволі захоплюючу кількість відомостей.

Ганна Костянтинівна народилася 7 січня 1988-го року, є корінною одеситкою. Вона відома не тільки як письменниця прозової літератури, а й як сценаристка, драматург та акторка (заслуговує на увагу один з її виступів в Арт-центрі Віри Холодної у виставі за п'єсою Лорки «Йерма»). У 2010 закінчила ОНУ ім. І. І. Мечникова за спеціальністю «Видавнича справа та редагування», у 2014 – аспірантуру кафедри «Українська література», стала кандидатом філологічних наук і навіть викладала в рідному університеті українську мову та літературу з 2014 по 2017 рік. Вражає той факт, що в 17 років Костенко стала членом Національної спілки письменників України (з 2006 р.) [2].

Авторка є лауреатом багатьох літературних конкурсів та премій, серед яких Міжнародна молодіжна літературна україно-німецька премія ім. О. Гончара (2007), літературний конкурс «Витоки» Національного університету «Острозька Академія» у номінації проза (2011). «Глиняний кіт» (2015), літературна премія «Благовіст» (2016) тощо. Має в свої творчій спадщині збірки оповідань «Все ще буде, все...» (2005), «Медуза у хмарах» (2007), романи «Те, що позбавляю сну» (2015) та «Цурки-Гілки» (2017) [25].

Як ми вже зазначили вище, творчість молоді письменниці є малодослідженою, однак існує вагома рецензія письменника та літературознавця Петра Івановича Сороки на роман «Те, що позбавляю сну», за допомогою якої ми можемо не тільки поринути в зміст цього твору, а й наблизитися до розуміння творчості Костенко в цілому.

У романі-колажу «Те, що позбавляє сну» головними постають троє художників та події їхнього життя. Вони знаходяться в постійному пошуку себе та натхнення, намагаються створити власний шедевр. Майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, зіштовхуються з його дивними і навіть абсурдними законами. Також нерідко торкаються теми Бога, сенсу життя, і головне: докладають зусиль, щоб не перетворитися на однорідну масу «митців», схожих між собою навіть «зачісками».

Також зображуються незвичайні персонажі, що є химерами зовні та всередині (про що кажуть навіть їхні імена: Карлик-піаніст, Полисілій лоб тощо) – вони є символами людських недоліків. Авторка торкається теми власного «я» людини й масовості, ролі митця, образу міста, що скалічене транспортом і в ньому вже важно дихається, абсурдності буття [25].

Петро Сорока, орієнтуючись на цей твір, назвав індивідуальністю Костенко те, що вона все «сприймає по-своєму», спирається на інтуїцію, змальовує події незвично, як відчуває, без остраху чорного гумору, грубих висловів, непорозуміння з чийогось боку («за вікном блював дощ»). Сутність творчості авторки не знаходиться на поверхні, тому й зрозуміти її до кінця важко, читачеві доводиться замислюватися та аналізувати. Він підкреслює цю складність: «А ще ця проза міфологічна і абстрактна, розрахована на тих, хто вміє відчувати не лише зовнішню красу, а й внутрішній, прихований від звичного зору чар, вона оповита магією таємничості, яка одночасно вабить, насторожує і застерігає». Та додає, що в цій абстрактності й абсурдності однаково існує реальність та те, що турбує людей, тому воно так зачіпає [71].

Ця рецензія дозволяє нам поглянути на твори Ганни Костянтинівни як на своєрідний літературний феномен. Її роман «Те, що позбавляє сну» є унікальним об'єктом для дослідження, оскільки це «роман-провокація», що відтворює всі деталі людської душі, змушує читача розмірковувати над кожною сторінкою.

Роман складається з трьох розділів: перший і третій від імені юнака-художника, другий – від дівчини. Молоді оповідачі нічим себе не обмежують, покладаються виключно на волю своєї уяви і йдуть за нею. Усі герої роману ніби звичайні люди, але водночас химерні диваки та носії абсурду. У їхніх роздумах та вчинках Ганна Костянтинівна розкриває тему мистецтва, ролі митця та його відношень із суспільством. Також підводить нас до думки, що сенс земного життя лежить поза межами людського розуміння, і завдання письменника не в тому, щоб щось зрозуміти чи розгадати, а в тому, щоб показати його у всіх проявах [24].

Роман «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко в контексті сучасної української літератури займає важливе місце та є взірцем твору з яскравими постмодерністичними рисами. Майже в кожному реченні авторка підтверджує його приналежність до цього напрямку: постійно використовує метафори, багатозначність та повтори, переплітає реальне з фантастичним, вдається до абсурду, робить наголоси на кольорах, грається з самим текстом та не забуває про інтертекст.

Вражає те, що без перебільшення кожна сторінка її роману вбирає в себе різноманітну кількість характерних рис, одразу починаючи від культу незалежної особистості (приклад – життя трьох художників). Тому оминати це явище, не проілюструвавши його прикладами з твору, було б зовсім несправедливо. Одразу припадає до уваги бачення Ганною Костянтинівною повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу: «Вуха з'їдало обличчя... – Ти вмираєш! У тебе з вуха лізе чиясь рука! – закричали жінки... Моя дитина. Хоч я і не маю органа. Тонка рука по лікоть висіла з мого вуха... Ще ненароджена жінка, задихаючись, почала тремтіти...» [30, с. 51]; «– Ви скоро станете вежею, юначе! // – Я не можу стати вежею, професоре... у мене гори припинили рости»

[30, с. 61]; «Я благаю! Зробіть що-небудь! У мене немає шкіри! Вона втекла від мене!» [30, с. 105]; «Від мене пішла моя киця, коли коридор став занадто вузьким» [30, с. 147].

Костенко часто використовує замасковані алюзії на відомі сюжети попередніх епох, інтертекст та інтермедіальність: «Адам і Єва» [30, с. 17]; «Вона була схожа на невдалу копію поліомієлічної Венери» [30, с. 39]; «чорне квадратне небо» (натяк на роботу Малевича) [30, с. 45]; «Відріж мені вухо!» (натяк на Ван Гога) [30, с. 52]; «Залишає на твоїй рафаєлівській шиї чорні синці» [30, с. 73]; «Бруттівське підборіддя» [30, с. 129]; «— Де ти бачиш велетнів? — Он вони, вказала я на підйомні крани. — Ти кидаєш мені виклик? Кран нахилився до мене, лякаючи своїми акулячими зубами (натяк на «Дон Кіхот») [30, с. 142]; «стихія здавалася нам всесвітнім потопом...» (натяки на біблійні сюжети) [30, с. 221].

Також цікавим є той факт, що навіть другорядні герої – це звичайні, але незвичайні люди, з химерами і потворами зовні і всередині. Вони є носіями того бруду, від якого тікають, носіями постмодерного абсурду людського існування. Свою приховану зневагу і неприховану симпатію авторка відобразила в іменах: Жовта Крейда, Карлик-піаніст, Стара Нефертіті, Білий Чоловік, Фетровий Капелюх, Полісілій лоб, Чорний Смокінг, Купка Однакових Зачісок, Чергові Вони, Чорна Шапочка, Блакитні Губи, Жінка-еліпс, Великі Окуляри, Мізинчик, Чоловік-Бекас, Чорна Жінка, Вуса-Антенки, Він, Вона, Нічний Метелик. В кожному імені вона виражає певну характерну ознаку, що пов'язана з героєм [24].

Не може не дивувати палітра художніх засобів, що використовує письменниця, особливо метафори: «гніздилися маленькі ембріони гір» [30, с. 10]; «Безпритульне сонце бовтається в небі» [30, с. 12]; «До мого рота потрапила сигарета, схожа на тоненький жіночий мізинчик, і я її пестив язиком, попиваючи чорну ніч без цукру» [30, с. 22]; «... вулиця вбрала чорну сукню, щоправда забула вдягнути капелюшок» [30, с. 41]; «Балкони – апендицити на тілі будинків» [30, с. 64]; «офіціант навіть стрибнув на лоб» [30, с. 127]; «кран нахилився до мене» [30, с. 144]; «ніч завжди непритомніла без попередження, кидала своє тіло на вулицю, як чорну хустку папузі на клітку» [30, с. 160].

Навмисно химерно переплітає різні стилі оповіді (у високий класицистичний з сентиментальним вплітає грубо натуралістичний). Поруч з виразними висловами, по типу: «Антураж тривіальний: дерева, припарковані різнокольорові комахи, калюжі та стомлені оглушливим тарабаненням крапель покрівлі» [30, с. 32]; Ганна Костянтинівна дозволяє собі різкі слова та навіть жаргонізми: «Та ніяк, як через жопу витягнутий...» [30, с. 157]; «Якого хрена я його виловив» [30, с. 173]. Використовує суміш багатьох традиційних жанрових різновидів: п'єсу [30, с. 199 – 204], навіть вірші незвичайної форми [30, с. 179–180; 210].

Український літературознавець Дмитро Стус характеризує так цей роман: «Абсолютно точно можу сказати, що такої прози в українській літературі ще не було. По-чоловічому жорсткої, точної в деталях і характеристиках персонажів, модерної й антимодерної водночас. По-жіночому м'якої, позбавленої полюсів нелюбові, художньої й закоханої в своїх персонажів. Це перша за кілька десятиліть універсальна (в сенсі наднаціональна) спроба витворити на «поточеному бацилею недуги» українському ґрунті справді інтелектуальний роман» [71].

Роман «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко в контексті сучасної української літератури займає важливе місце та є взірцем твору з яскравими постмодерністичними рисами. Авторка постійно використовує метафори, багатозначність та повтори, переплітає реальне з фантастичним, вдається до абсурду, робить наголоси на кольорах, грається з самим текстом та не забуває про інтертекст. На прикладі цього твору дуже яскраво простежується система персонажів в постмодерних творах та взаємодія між ними.

2.3 Особливості образу митця в творчості Ганни Костенко

Живучи в добу постмодернізму, ми маємо змогу ще більш об'ємно простежити тему відчуженості митця в сучасній українській літературі. Ми можемо почути думки самого автора стосовно його творів чи навіть задати деякі питання напряму. Ганна Костенко є багатогранною постаттю, творчість якої залишається малодослідженою на тлі літературознавства, як і багатьох творців-сучасників, однак не менш цікавою. Аналізування праць представників сучасної української літератури є більш складним процесом, оскільки значну частину інформації можна добути тільки через інтернет-ресурси, але в цьому є і привілеї. Серед прикладів – сторінки в соціальних мережах, з яких читачі часто мають змогу почути пояснення автора щодо його творчості та познайомитися з його особистістю ближче.

Це захоплює та одночасно дивує, що ми можемо в форматі відео, ніби спілкуючись особисто, послухати коментарі самої письменниці. Це і є однією з привілеїв дослідження творчості наших сучасників. Тому перед аналізом ролі митця в романі «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко, я хотіла би навести її слова з прямої трансляції в Instagram, що яскраво підкреслюють «постмодерністську сутність» цього роману: «Коли мене питають, про що власне цей текст, мені дуже складно пояснити, тому що «Те, що позбавляє сну» – це сюрреалістична проза. Якщо я вам скажу про те, що живе художник, який не може відчитати балкон або побачити справжнє обличчя вулиці; що у нього тліють ембріони гір на підлозі і він закоханий у жінку з блакитними губами; то хтось може сказати, що у мене щось з головою не так. Але цей текст просто дуже нашпиговано алюзіями, символами, метафорами, сюрреалістичними ведіннями – він складний».

Сутність творчості авторки не знаходиться на поверхні, тому й зрозуміти її до кінця важко, читачеві доводиться замислюватися та аналізувати. За допомогою постмодерністського засобу декількох рівнів прочитання, вона зачарувала й масового, й елітарного читача: хтось побачив просто цікаве переплетіння фантастичного з реальним буття та прослідкував за життям героїв, а інший прочитав захований між рядків зміст.

Цей роман можна сміливо називати своєрідним літературним феноменом. У наш час існує велика кількість вельми гідних авторів, які по-своєму розкриваються та зображають роль митця та його взаємовідносини із суспільством, але саме Костенко, паралельно використовуючи «певний стиль викладання та метафоричну систему», постійно експериментує з жанрами та формою і створює щось нове та захоплююче для сучасної літератури. Вона робить унікальне – поєднує в одному романі долі одразу трьох митців, життя яких переплітаються, як і їхні думки. Вони всі знаходяться в постійному пошуку себе

та натхнення, всі намагаються створити власний шедевр. Майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, зіштовхуються з його дивними і навіть абсурдними законами. Також нерідко торкаються теми Бога, сенсу життя, постійно міркують.

Історія концентрується навколо трьох митців – художників, які живуть у світі «недобудованих Вавилонських веж»; де мистецтво є продуктом споживання, і найголовніше – це якісно себе продати та показати. І саме вони замислюються, чи можна в такому світі намалювати справжню, живу картину та знайти найвищий оригінал, з якого митці беруть справжнє натхнення. Цим найвищим оригіналом і є Бог, міркуваннями про якого також пронизаний сюжет.

Перший митець – той художник, що зневірюється в собі та своїх силах; оскільки його кохана муза постійно говорить, що він теоретично ніколи не досягне успіху. Другий – дівчина, яка так само має стосунки з музою (що має багато романів). Ця художниця починає думати про те, що задля створення живої картини, треба дуже багато часу та рефлексій. Вимоги, які їй ставить кафе «Колаж» (творче середовище) – це просто створення споживацької моделі; – вона не хоче цього і таким чином приходиться до свого розуміння «живої картини». Третій – той, з якого все почалося, який першим відкрив кафе. Цей митець першим усвідомлює, до якої творчості треба іти – що для нього є творчістю [24].

Невід’ємною темою, яка супроводжує митця, є натхнення або муза. В романі «Те, що позбавляє сну» таким символом виступає жінка з блакитними губами, яка об’єднує всіх трьох художників та має з кожним особливі стосунки. «І я розповів професору, як кожен день ходив у кафе, щоб побачити руде волосся, блакитні губи... Жінка з блакитними губами проходила повз мене, не звертала уваги на мій погляд» [30, с. 25], – розмірковування першого героя видають нам в підтексті цій вічний пошук ним свого натхнення, яке «забавляється» з усіма іншими, не звертаючи на нього уваги.

У той час художниця мала інші взаємовідносини з музою: «– Усім подобаються мої губи, а тобі – моя шия. Чому? // – Не знаю, – ледь прошепотіла я, – Може, тому, що ваша шия нагадує мені кахляні обличчя...» [16, с. 110]. Вона бачить натхнення іншим та бажає створювати інше, її думка не просто відрізняється від інших митців – вона протистоїть. Третій митець відчуває натхнення та потім має змогу його реалізувати, і якщо інші бачать «блакитні губи», то в нього ситуація інша: «Я заплакав, тонкі жіночі пальці притисли мене до себе, і я відчув на щоках цілунок білих троянд» [30, с. 156].

Але хто ж вони – ці митці з «Те, що позбавляє сну»? Пригадаємо, що митець в постмодернізмі – людина, яка загубилася в повсякденному бутті, утратила зв’язок із Всесвітом, гостро переживає власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів. Вона не відає, куди йти, у що вірити, навіть про що думати

й що відчувати, оскільки її думки й почуття zdeформовані під впливом трагічної дійсності [11]. І наші головні герої виступають яскравими прикладами цього.

Одним з показових діалогів є – між художницею та чоловіком: «– Я маю повернути борг! – крикнула з образою. – Маю намалювати живу картину. Свою найкращу картину! А залишилося так мало часу! // – Часу не лишилося. Час ніколи не лишається. Я бачив тисячу таких, як ти, і жодна не закінчувала добре. І знаєш, чому? Бо нема ніяких облич! Немає ніяких картин! Це все дурість! Навіть цифри втрачають значення! Бо втрачає сенс ще до цього... Ти всього-на-всього баба! Краще за життя ти нічого не створиш!» [30, с. 122 – 123]. Зневіра, втрата орієнтирів, смислу, загублення в світі – художниця намагається цьому протистояти, але чоловік повертає її з небес на землю.

Вона постійно шукає Кахляні обличчя, а її «попередник» збирає обличчя, сумує за блакитними губами, не може відчинити балкон та має важкі долоні: «Вона дивилася на мою кімнату, її здивувало, що я маю свій власний балкон, тоді він був ще зовсім молодим... але... я ніколи не зможу його відчинити, і вона говорила мені це надто часто, наче боялася, що колись я його таки відчиню... у мене занадто важкі долоні... і це просто теоретично неможливо. Казала вона» [30, с. 29]. Йому навіть не давали вибратися із цього стану розпачу, йому нав'язували це стан так само, як і другій героїні. І митець навіть не пробував, оскільки вважав, що це навіть теоретично неможливо.

Він відіграє роль загубленої душі, яка вступає в конфлікт із суспільством. Герой постмодернізму ні у що не вірить, він сповнений зневірою й безнадією щодо абсурдного. На відміну від митця модернізму, який вибудовує у своїй уяві новий світ, де він тільки й може здобути волю і жити справжнім, тобто духовним життям [14].

І коли в другій частині вони зустрічаються особисто, то приходять до такого висновку в діалозі: «– Мені дали гори, тобі – висоту, орган для народження живих картин. Але нічого не вийшло... Нічого і не могло вийти. Ніхто нічого не робить до кінця» [30, с. 142]. Таке узагальнення не випадкове, бо воно вписується в реалії часу. Геній в літературі постмодернізму несе в собі крім хворобливості прикмети мистецтва нового часу: абсолютну холодність, замкнутість генія в собі та його творінь на самому собі.

У той час третій митець дає надію, але виглядає ніби білою вороною. На початку герой відчуває себе так само, як і інші: «Я відчував, що втрачаю віру в самого себе... і силу...» [30, с. 162], «... я втрачав себе з неймовірною швидкістю» [30, с. 205]. А потім він ніби зрозумів, що в цій сірості існує інша реальність: «Ти віриш у мене! І я мушу довести силу відкритого Тобою слова... я прочитав його у очах справжньої живої картини. Боже, я бачу... я починаю бачити! ... я прокинувся. Вдруге за своє життя» [30, с. 218]. Він дійшов до того,

до чого не змогли попередники: «Я був таким за своєю внутрішньою сутністю: був надто щасливим для творчої особистості...» [30, с. 171].

Отже, головні герої в романі «Те, що позбавляє сну» виконують традиційну роль митця для сучасної літератури, а саме постмодерністської. Вони перебувають у постійному пошуку свого таланту та його проявів, намагаються реалізуватися. Ці люди, як пензлики художника, доживають своє «нікчемне життя, вальсуючи з агонією». Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, падіння людства в безодню, де немає шансів на спасіння.

2.4 Взаємозв'язок митця та суспільства в романі

«Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко

Дослідивши питання в минулих розділах, ми з'ясували, що митці (троє художників) в романі «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко виконують традиційну для них роль в сучасній постмодерністській літературі. Вони перебувають у постійному пошуку свого таланту та його проявів, намагаються реалізуватися. Ці люди, як пензлики художника, доживають своє «нікчемне життя, вальсуючи з агонією». Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальній абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, падіння людства в безодню, де немає шансів на спасіння. Пропоную в цій частині роздивитися взаємозв'язок митця та суспільства в цьому романі більш детально.

З масою, тобто суспільством, типовий головний герой постмодерністської літератури перебуває в конфлікті, оскільки він представляє собою самостійну мислячу особистість та виокремлюється серед інших, шукає своє призначення. В романі одним з яскравих прикладів такого протистояння виступають взаємовідносини трьох художників з Купкою однакових зачісок. Перший герой, коли бачить цю компанію, єдиний дивується їхньому поведженню і тому вступає в діалог із Чорною шапочкою: «— А що вони роблять? // — Нічого особливого, — з легкою заздрістю сказав він, — але вони роблять це Нічого особливого так, що починаєш звертати увагу на їхні зачіски та думати, що вони є прогресивними! // — А чому вони без штанів? // — ... вони мають гарні зачіски, навіщо їм штани?! // — Але ж зачіски однакові! // — Однакові... але це не заважає їм бути Купкою...» [30, с. 24 – 25]. Цей показовий діалог з перших сторінок відображає сутність конфлікту митця постмодернізму з суспільством. Купка є звичайними, ніби дубльованими, людьми – і всі навколо до цього звикли, бо всі такі ж самі. Але головний герой інший – він нарікає на цю однаковість, одразу протистоїть, однак його здивування не розуміють.

В. Іванченко в своїй статті трактує їхній образ так: «Купка Однакових Зачісок – це кожен з нас в індивідуальній обгортці, але під однією назвою. Це всі ми в потворній буденності, в геометричній прогресії, в числах і знаках додавання, у відповідях і запитаннях. Ми всі однакові, хоч і різні» [24]. Тобто самі по собі Зачіски є особистостями, але спотвореними – вони свідомо втратили власне «Я», коли перетворилися на цю купку. В цьому сутність суспільства – маси. Герої ж роману Ганни Костенко, можливо, й не сприймають себе, як «зайвих» людей, але ми ж бачимо абсурдність існування тієї Купки, в яку входять не нормальні люди, а зламані, зранені життям душі і голови, серця, що шукають себе, вдаючись до огидного способу життя [24].

Геній в літературі постмодернізму несе в собі, крім хворобливості, прикмети мистецтва нового часу: абсолютну холодність, замкнутість генія в собі та його творінь на самому собі. Його не розуміють інші та й намагаються застерегти від того потягу «залишатися інакшим». Друга художниця, спілкуючись з подругою, очікує на підтримку себе та реалізації свого покликання в мистецтві. Але навіть власна подруга не розуміє її та прагне переконати в абсурдності задумів: «– Ті кахляні обличчя псують тобі життя! Ти навіть не знаєш, хто вони, але хочеш їх бачити. Слухай, ти мусиш викинути все це з голови і переїхати» [30, с. 82].

Також символом інакшого від генія суспільства є само кафе «Колаж», що співзвучно з жанром, та є місцем перетину сюжетних ліній головних героїв. Його відвідують доволі різноманітні гості, які ніби є творчими людьми, однак це не так. І тезу-міф про те, що відвідувачі є якимось особливими, розвінчує третій оповідач роману: «– Творче кафе?! – спитав я. – Ви справді вважаєте, що воно творче?! Боже мій, «Колаж» запалює вночі блакитні вогники, й на це світло летить кожен, хто май бодай згадку про крила. Сліпці з широко розплющеними очима, вони думають, що чим краще я бачитиму, тим впевненіше йтимуть мої ноги. Кафе спалахує світлом, але, доню, мистецтво немає кольору! От вам і перше побиття кумирів...» [30, с. 212]. Художник наголошує на тому, що люди навколо – «сірі»; вони не розуміють справжніх митців, і тільки здаються незвичайними.

Не можна не згадати рецензію Ірини Володимирівни Нечиталюк на цей твір: «Роман має не тільки незвичну композицію, а й майстерно прописаний сюжет. У творі підіймається одна з вічних тем, таїни мистецтва, читач має змогу переживати творчі пошуки, муки та одкровення разом з героями роману. Локації у тексті чітко прописані, хоч назви міста немає, проте певні асоціації з улюбленим місцем відпочинку одеської богеми присутні» [46]. Слова Ірини Володимирівни майстерно підкреслюють всі згадані нами тези вище, а також розшифровують значення вищезазначеного кафе «Колаж».

Проблему людинопадіння і сходження на висоту висвітлено в думках мудрого професора: «Ну... Справжня висота, це не завжди вгору, юначе. Висота буває й унизу, в самісінькому підвалі.» [30, с. 9]. Тут йдеться про висоту духовну, моральну, про можливості людської душі та совісті. Проблема становлення людини, як майстра своєї справи та віру в себе, можна простежити в словах Жовтої Крейди: «Ти станеш вежею! У тебе ростуть гори. Вежі! Ти станеш вищим за всі багатоповерхівки. Ти станеш вежею! Я знаю» [30, с. 31]. Цими словами авторка ніби прищеплює свою віру в талант і в людину кожному читачеві, ніби посилає імпульс з надписом «Я знаю!». Яскравим порівнянням виражено проблему індивідуальності, самотності людини в натовпі серед багатьох, інших, не таких: «Трамваї – як люди – рухаються давно запрограмованим шляхом. І нічого нового та цікавого! Кондуктор інколи підкидає щасливі квитки, і вже твоя справа: віриш ти у них чи ні» [30, с. 32].

Професор, звертаючись до художника, не вбачає нічого нового, в світі нічого не стається, все незмінне. Тут постає проблема буденності, незмінності життя, навіть коли ми читаємо про чужі в книжках: «Книги ніколи не розповідатимуть нового, навіть ці, що вчать бути генієм і малювати справжні картини» [30, с. 47]. Проблему мистецтва і його ролі в житті авторка пояснює в романі словами того ж професора, який виконує роль такого собі мудреця, філософа і наставника: «Розумієте, мистецтво, юначе, це такий величезний творчий смітник, у якому великі ідеї живуть разом із божевільними мріями, несподіваними бажаннями й бездарними переможцями. Але водночас нічого нового! От вам і колізія!» [30, с. 47; 20].

Загалом роман Ганни Костянтинівни на тему міркувань про роль митця, його взаємовідносин із суспільством та значення мистецтва можна цитувати довго. Вона якнайкраще розкриває сутність усталеного образу цієї розгубленої, нещасливої особистості, яка намагається просто творити, але залишається незрозумілою. Дуже яскраво ці роздуми ми простежуємо через внутрішній монолог третього художника: «...Білий чоловік говорив, що маленькі трагедії спонукають до творчості. Моя ж трагедія була в тому, що я був щасливою людиною від початку... та навіть тепер я щаслива людина». Він розуміє, що не такий, як «традиційні» митці; він порушує канони та цим підкреслює певний «ярлик» героя літератури постмодернізму. Він той, з якого все почалося, який першим відкрив кафе. Цей митець першим усвідомлює, до якої творчості треба іти – що для нього є творчістю [30, с. 167].

Також твір торкається сутності творчих людей. Авторка підводить нас до думки, що сенс земного життя лежить поза межами людського розуміння, і завдання письменника не в тому, щоб щось зрозуміти чи розгадати, а в тому, щоб показати його у всіх проявах. Зображає цю «категорію» людей як мислячих зовсім по-іншому від загальної маси, вони навіть сприймають світ та звичайні для нас речі «не так»: «Творчі люди завжди бояться правди, бо значи чи передчували, що ніхто нічого насправді не створює... Про любов пишуть ті, хто ніколи її не відчував, про смерть пишуть ті, хто ще жодного разу не вмирав... десь у глибині своїх п'ят вони разом зі своїм Хазяїном розуміють, що мистецтво – це лише передчуття, й більш нічого іншого...» [30, с. 214].

І на останок Ганна Костянтинівна не випадково використовує інтертекстуальність (міжтекстові співвідношення літературних творів, що полягають у відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, пародіювання, ремінісценції та ін. [90]. Третій розділ має назву «Всеїдний потоп», який відображає події в кінці твору: «Потік брудної каламутної води хлинув з унітазу, заповнюючи всі кути «Колажу» [30, с. 221] – «брудний», гріховний світ кафе, «творчих» людей, богеми змив потоп. Це є посиланням на біблійний сюжет Всесвітнього потопу: «У дні Ноя фактична більшість людей була зіпсована; саме

через це відбувся суд, яким став Всесвітній потоп. Бог не взяв і просто не вбив окремих людей, які були джерелом проблем; проблема була систематичною і стосувалася всієї людської культури. Бог бачив, що цю культуру було неможливо змінити чи переробити. Відтак не було іншого вибору, крім викорінення всієї культури» [87].

Але в живих залишився митець, ніби сам Ной, що мав місію. А місія третього оповідача була така: «Я дістав пензель, наслинив його і вивів літери, які обираю назавжди: CASTUS* // – Що це? – спитав у мене карлик. // – Нова вивіска. ...я зробив усе, що мусив...» [30, с. 222]. З латинської мови «castus» – це чистий, цнотливий, непорочний. Можна стверджувати, що Ганна Костянтинівна використала прийом катарсису: «Катарсис (грецьк. katharsis – очищення) – у давньогрецькій філософії сутність естетичного переживання, зумовлена звільненням душі від тіла, від пристрастей та насолод (Платон). Запровадив термін Аристотель у “Поетиці” для визначення трагедії, в якій відбувається очищення емоцій мистецтвом» [69]. Іванченко трактує це так: «В бажанні кожного з нас очиститися від потворності життя, від всесвітнього бруду і вбачаємо головне завдання, яке поставила перед читачем Ганна Костенко, написавши український екзистенційний роман-провокацію «Те, що позбавляє сну...»» [24].

Отже, головні герої в романі «Те, що позбавляє сну» виконують традиційну роль митця для сучасної літератури, а саме постмодерністської. Вони перебувають у постійному пошуку свого таланту та його проявів, намагаються реалізуватися. Молоді оповідачі нічим себе не обмежують, покладаються виключно на волю своєї уяви і йдуть за нею. Усі герої роману ніби звичайні люди, але водночас химерні диваки та носії абсурду. У їхніх роздумах та вчинках Ганна Костянтинівна розкриває тему мистецтва, ролі митця та його відношень із суспільством. Також підводить нас до думки, що сенс земного життя лежить поза межами людського розуміння, і завдання письменника не в тому, щоб щось зрозуміти чи розгадати, а в тому, щоб показати його у всіх проявах.

РОЗДІЛ 3. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖІВ В ТВОРАХ ГАННИ КОСТЕНКО

3.1 Система персонажів в сучасній українській літературі

Постмодернізм є домінуючим напрямом в сучасній українській літературі, його можна характеризувати як естетичний бунт проти всього старого, якому властиве заперечення обмежень, експерименти з текстом, інтертекстуальність, іронія, міфологізм, антиутопічність. Система персонажів такої літератури так само зазнала змін, її герой – відчужений, загублений в бутті.

Криза перехідного часу та розгубленість перед майбутнім формують відчуття розірваності та ворожості світу, що породжує відчуженість людини – митця в ньому. Це стає причиною звернення до екзистенційних мотивів самотності, страху, зайвості, втечі, розпачу тощо (зокрема, в романістиці Ю. Іздрика, Є. Пашковського, О. Забужко та ін.).

Персонажі літератури постмодернізму – люди, які загубилися в повсякденному бутті, втратили зв'язок із Всесвітом, гостро переживають власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів. Зокрема головний герой не відає, куди йти, у що вірити, навіть про що думати й що відчувати, оскільки його думки й почуття zdeформовані під впливом трагічної дійсності. Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальній абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, падіння людства в безодню, де немає шансів на спасіння [24].

Він взаємодіє з іншими персонажами твору, однак часто вони виступають як другорядні для кращого розкриття головного героя. Також він перестає бути дзеркалом думок народу, що властиво модернізму; й починає відігравати роль загубленої душі, яка вступає в конфлікт із суспільством. Герой постмодернізму ні у що не вірить, він сповнений зневірою й безнадією щодо абсурдного. На відміну від митця модернізму, який вибудовує у своїй уяві новий світ, де він тільки й може здобути волю і жити справжнім, тобто духовним життям [14, с. 13].

Дійові особи у постмодерністських творах певною мірою часто маргінальні істоти (маргінальність – поняття на означення периферійності, пограничності статусу індивіда або певного явища його соціальної життєдіяльності стосовно загальноприйнятої системи цінностей у суспільстві). Вони перебувають неначе на перехресті різних просторів, епох; не знаючи куди йти, у що вірити, де знайти притулок. Вони дуже емоційно вразливі та надзвичайно гостро відчують все, що відбувається довкола, не можуть знайти сенс свого існування [14, с. 31].

Також серед характерних рис ми бачимо різницю між мовленням героїв постмодерністичної та інших напрямів літератури. Не рідко персонажі

дозволяють собі грубі, різкі висловлювання, навіть лайку. Також зустрічається просторічна лексика. Це пояснюється характерним для постмодернізму естетичним бунтом проти всього старого, якому властиве заперечення обмежень. Тому вислови персонажів можуть навіть шокувати читачів.

Головний герой виступає в ролі творця, автора чогось абсолютно нового, фокусує в собі всі області сучасного життя. Література постмодернізму дає нам найширший спектр доль геніїв – митців в їхньому вищому творчому сенсі й ідеї винятковості романтичних особистостей. Геній в літературі постмодернізму несе в собі крім хворобливості, прикмети мистецтва нового часу: абсолютну холодність, замкнутість генія в собі та його творінь на самому собі.

Також в постмодернізмі відбувається навмисне відходження від опису певних рис особистості на догоду іншим, що є концептуально важливішими. Модерністські образи є одразу впізнаними, оскільки зосереджені в першу чергу на творенні та сповідуванні законів власного внутрішнього світу. В той час як постмодерна літературна епоха формує нові концепти творення образу героя. Найуживаніша модель постмодерного суб'єкта, яка побутує нині в художній літературі, – розгублена, загублена, розчинена в системі висловлювань про неї особистість [38, с. 97].

Особливість постмодерністського погляду на проблему людини полягає в тому, що вона як об'єкт і суб'єкт пізнання через художню літературу зникає, розмивається, перестає бути індивідом. Прикладом цього є роман “Перверзія” Юрія Андруховича, який напругу торкається проблеми деперсоналізації особи в художній літературі постмодернізму. Він дотримується за сюжетом традицій пригодницького роману з елементами детективу (послідовне розгортання подій, інтригуючі колізії, таємниче зникнення героя у розв'язці, що породжує версії вбивства/самогубства тощо). Андрухович вводить у текст численні наратори, від імені яких почергово ведеться оповідь. Множинність персонажів-нараторів породжує множинність та нерівнозначність оцінок головного героя. Тобто ми можемо таким чином прослідкувати конфлікт митця та суспільства [38, с. 124 – 127].

Головний герой роману зникає не випадково, оскільки цей сюжетний поворот став метафорою певної нівеляції внутрішньої цілісності і цінності людини в очах оточення, що за традицією постмодернізму супроводжується проблемами самоусвідомлення, де зорієнтованістю та знеціненням особи у власних очах. Герой Андруховича, як, власне, і його творець, – відчуває й творчо реалізує свободу від власної культури, у якій народилася. Він розгублений, а його зникнення виглядає як продовження ним пошуків себе – іншого [78].

Завершення культурної епохи модернізму припадає на час усвідомлення краху індивідуальної свідомості. У постмодернізмі різко змінюються усталені стосунки між художнім твором і дійсністю. Так відбувається момент зламу. Як

зазначає Л. Лавринович: «Це був момент переходу від духовної практики модернізму до усвідомлення творчим індивідом власної постмодерності, що проектується на художній твір насамперед втратою авторитету Автора» [38, с. 135 – 136].

Втомлений несправедним досвідом, митець постмодернізму іронічно переосмислює надбання, здобуті людством упродовж тисячоліть. Він втрачає інтерес до предметної дійсності, відбувається переважання фантазій та емоційності над аналітичним мисленням. Також відстежуються основні екзистенційні проблеми, що хвилюють головного героя: проблема абсурдності світу, свободи чи несвободи героя, проблеми вибору, страху і смерті.

Отже, система персонажів в сучасній українській літературі змінюється. Криза перехідного часу та розгубленість перед майбутнім формують відчуття розірваності та ворожості світу, що породжує відчуженість людини – митця в ньому. Головний герой гостро переживає те, що втратив зв'язок із Всесвітом та духовні орієнтири. Він не розуміє своє покликання – відбувається процес протилежний модернізму та починає відігравати роль загубленої душі, яка нерідко вступає в конфлікт із суспільством.

3.2 Особливості творення чоловічих образів у романі Г. Костенко

«Те, що позбавляє сну»

Як ми вже зазначили в минулому розділі, в романі-колажу «Те, що позбавляє сну» сюжет концентрується навколо трьох митців – художників, які живуть у світі «недобудованих Вавилонських веж»; де мистецтво є продуктом споживання, і найголовніше – це якісно себе продати та показати. І саме вони замислюються, чи можна в такому світі намалювати справжню, живу картину та знайти найвищий оригінал, з якого митці беруть справжнє натхнення. Вони знаходяться в постійному пошуку себе та натхнення, намагаються створити власний шедевр. Майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, зіштовхуються з його дивними і навіть абсурдними законами – є типовими персонажами постмодерністичної літератури.

Всі персонажі відвідують кафе «Колаж», в якому й відбуваються основні події роману та відображаються цікаві переплетіння їхніх життів. Назва закладу є співзвучною з жанром твору. З французької мови слово «колаж» означає «склеювати». Іванченко зазначає, що колаж є прийомом в образотворчому мистецтві, за якого в твір вводяться різні за фактурою та кольором предмети, або включення за допомогою монтажу різностильових об'єктів чи тем для посилення естетичного ефекту [24]. Цей колаж складається з трьох «шматочків» – розділів: «Пес, який гавкає на місяць», «Кахляні обличчя» та «Всеїдний потоп». Перший і третій розділи ведуться від імені юнаків-художників, а другий – від імені дівчини-художниці.

Ірина Нечиталюк в рецензії на цей твір зазначає: «Роман має не тільки незвичну композицію, а й майстерно прописаний сюжет. У творі підіймається одна з вічних тем, таїни мистецтва, читач має змогу переживати творчі пошуки, муки та одкровення разом з героями роману. Локації у тексті чітко прописані, хоч назви міста немає, проте певні асоціації з улюбленим місцем відпочинку одеської богеми присутні» [62]. Слова Ірини Володимирівни майстерно підкреслюють всі згадані нами тези вище, а також розшифровують значення вищезазначеного кафе «Колаж».

У першому розділі «Пес, який гавкає на місяць» перед нами постає митець, який увесь час шукає своє призначення, представляє собою самотійну мислячу особистість та виокремлюється серед інших. Сам художник пише про себе: «Я був убивцею. Вона здогадувалась про це... Зламані дерев'яні тільця розкидані по кімнаті. Два знівечені пензлі лежали на підвіконні й доживали віку. От дивні – думали, що їх хтось побачить з вулиці й порятує» [31, с. 4]. Він – загублений, зневірюється в собі та своїх силах; оскільки його кохана муза постійно говорить, що він теоретично ніколи не досягне успіху.

Він сумує за блакитними губами, не може відчинити балкон та має важкі долоні: «Вона дивилася на мою кімнату, її здивувало, що я маю свій власний балкон, тоді він був ще зовсім молодим... але... я ніколи не зможу його відчинити, і вона говорила мені це надто часто, наче боялася, що колись я його таки відчиню... у мене занадто важкі долоні... і це просто теоретично неможливо. Казала вона» [31, с. 29]. Йому навіть не давали вибратися із цього стану розпачу, йому нав'язували цей стан. І митець навіть не пробував, оскільки вважав, що це навіть теоретично неможливо.

Художник відіграє роль загубленої душі, яка вступає в конфлікт із суспільством. Герой постмодернізму ні у що не вірить, він сповнений зневірою й безнадією щодо абсурдного. На відміну від митця модернізму, який вибудовує у своїй уяві новий світ, де він тільки й може здобути волю і жити справжнім, тобто духовним життям [14].

У ролі його однодумця виступає Професор, з яким вони розуміють одне одного, незважаючи на вік та різницю в досвіді. Для його розкриття, авторка приділяє значну увагу опису цього персонажа, використовуючи метафори: «Сповнені досвідом очі були закинуті в глибокий колодязь черепа. Заточені у в'язницю зморшок, вони ледве ворушилися під важким навісом повік. Густі брови нервово бігали по всьому обличчю, а вії дрижали увесь час, коли око норовило перекотитися зліва направо і навпаки, щоб поглянути у вікно. Професор був одягнений у светр з червоною смужкою, який він демонстрував вкотре, розстібаючи жовтого піджака. З піджака, як завжди, вилітали метелики» [31, с. 6 – 7]. Ганна Костянтинівна велику увагу в романі приділяє кольорам, які є уособленням певних рис героїв та допомагають емоційніше сприйняти героїв та їхнє оточення. Кольороназви визначаються як лексеми, денотативним значенням яких є ознака кольору. В романі присутні такі кольори, як жовтий (Жовта Крейда, жовтий піджак), білий (Білий Чоловік), блакитний (Блакитні Губи), чорний (Чорна Жінка, Чорний Смокінг), червоний (светр із червоною смужкою), сірий (опис пейзажу, будинків) [24]. В образі Професора фігурує червоний та жовтий. Вважається, що червоний є кольором лідерства – чоловік справді виступає в роль авторитета, з яким радиться та до якого прислуховується художник [54]. Жовтий – радість та свобода [54], і ми бачимо, що Професор справді є символом чогось незалежного від зовнішніх обставин, якогось оптимізму в цьому загубленому світі: «– То навіщо Ви їх [метеликів] відпускаєте? // – Щоб кожного разу тішитися їхнім поверненням. Ця надія на повернення надіє певного сенсу життю. Даю свободу, хоча їм непогано і в моєму піджаку» [31, с. 10].

Типовою для постмодернізму є опозиція митця та суспільства – елітарної та масової культури. Символ сірої маси уособлює Купка однакових зачісок з кафе «Колаж», ставлення до яких віддзеркалює взаємини головного героя з більшістю другорядних. Художник коли бачить цю компанію, єдиний дивується їхньому

поводженню і тому вступає в діалог із Чорною шапочкою: «– А що вони роблять? // – Нічого особливого, – з легкою заздрістю сказав він, – але вони роблять це Нічого особливого так, що починаєш звертати увагу на їхні зачіски та думати, що вони є прогресивними! // – А чому вони без штанів? // – ... вони мають гарні зачіски, навіщо їм штани?! // – Але ж зачіски однакові! // – Однакові... але це не заважає їм бути Купкою...» [31, с. 24 – 25]. Купка є звичайними, ніби дубльованими під копірку, людьми – і всі навколо до цього звикли, бо всі такі ж самі. Але головний герой інший – він нарікає на цю однаковість, одразу протистоїть, однак його здивування не розуміють.

В. Іванченко в своїй статті трактує їхній образ так: «Купка Однакових Зачісок – це кожен з нас в індивідуальній обгортці, але під однією назвою. Це всі ми в потворній буденності, в геометричній прогресії, в числах і знаках додавання, у відповідях і запитаннях. Ми всі однакові, хоч і різні» [24]. Тобто самі по собі Зачіски є особистостями, але спотвореними – вони свідомо втратили власне «Я», коли перетворилися на цю купку. Ми бачимо абсурдність існування тієї Купки, в яку входять не нормальні люди, а зламані, зранені життям душі і голови, серця, що шукають себе, вдаючись до огидного способу життя [24].

Чорна шапочка, з яким він вступає в діалог, – це прибиральник, який нижчий за статусом багатьох в тому приміщенні, але вищий за духовними цінностями, чоловік: «– Чому він витирає підлогу? – Бо він дозволив собі поголитися. Стати незвичайною зачіскою. А ще... він єдиний, хто наважився потиснути мені руку...» [31, с. 43]. Він має незвичне ім'я, яке є водночас конкретною рисою, що характеризує його. Чорний – як темрява прихованого буття [54].

Характерним в цьому романі є те, що Костенко наділяє іменами тільки другорядних персонажів: Жовта Крейда, Карлик-піаніст, Стара Нефертіті, Білий Чоловік, Фетровий Капелюх, Полісілій лоб, Чорний Смокінг, Купка Однакових Зачісок, Чергові Вони, Чорна Шапочка, Блакитні Губи, Жінка-еліпс, Великі Окуляри, Мізинчик, Чоловік-Бекас, Чорна Жінка, Вуса-Антенки, Він, Вона, Нічний Метелик. Вони є носіями того бруду, від якого тікають, носіями постмодерного абсурду людського існування. Їхні емоційно забарвлені і називні імена говорять самі за себе. Петро Сорока називає цих персонажів пензликами художника, які «доживають своє «нікчемне життя, вальсуючи з агонією»» та підкреслює, що їхня трагедія не менша за трагедію героїв класичних творів, і вони є своєрідною відмичкою [71].

До них належить і Чоловік-еліпс, тісно поспілкуватися з яким мав нещастя художник, коли той з дружиною прийшов замовити портрет. Чоловік-еліпс символізує в своєму образі пихатість та гординю: «– Мені подобається ця книга! У нас з вами збігаються смаки. Треба бути генієм, щоб вчити інших бути геніями, як вважаєте? // – Книгу «Як стати генієм» написав власник кафе «Колаж» // – Так

він же мій приятель! Тому і геній» [31, с. 36]. Не випадково Чоловік-еліпс звертається до митця «на ви» саме з маленької літери – авторка за допомогою цього прийому показує нам суть награної, лукавої поваги зі сторони чоловіка.

У другому розділі «Кахляні обличчя» ми бачимо самого власника кафе. Людину, яка звикла до влади: «Хазяїн схопив тебе за волосся та притиснув до стійки бару... // – Дивись мені, крихітко. Черга не чекає. Ти ж знаєш, що робить розлючена спрагла черга з такими, як ти?» [31, с. 85]. Він вимагає мистецтва від Блакитних губ, він – ніби жорстока, ненажерлива публіка, яка вибудовує свої правила.

Друга художниця зіштовхується з персонажами антагоністами. Її старий сусід Великі окуляри наштовхує дівчину на оптимістичні роздуми, хоча й не заперечує трагічність постмодерного абсурдного світу, в якому люди забули про справжні цінності: «– Ми віримо не в те, що потрібно, і не так, як потрібно. Ми прагнемо абсолютно недосяжних речей... // Ми віримо у що завгодно, панно, і в цьому наша велика трагедія! Ми вимірюємо існування Бога за допомогою коефіцієнтів, процентів, літер... І навіть цифр. Але просто повірити Йому не хочемо. ... Справжнє неможливо втратити! Та й не в тому річ! Коридор звужується тому, панно, що ви повірили в це! Ось і все» [31, с. 117]. Він наголошує на важливості кута зору сприйняття буття. В той час як її знайомий Червоний хрущ в різкій, грубій формі (з елементами сексизму) знецінює мету існування дівчини: «– Ти ж усього лише баба! Нащо тобі кахляні обличчя? ... Я бачив тисячу таких, як ти, і жодна не закінчувала добре. Бо нема ніяких облич! Немає ніяких картин! Це все дурість!» [31, с. 122]. Зневіра, втрата орієнтирів, смислу, загублення в світі – художниця намагається цьому протистояти, але чоловік повертає її з небес на землю.

У третьому розділі «Всеїдний потоп» головним героєм виступає той, з якого все почалося, який першим відкрив кафе. Він дарує надію, але серед суспільства все одно займає роль білої ворони. Ганна Костянтинівна майстерно транслює це через внутрішні монологи. На початку герой усвідомлює себе так само, як і інші: «Я відчував, що втрачаю віру в самого себе... і силу...» [31, с. 162], «... я втрачав себе з неймовірною швидкістю» [31, с. 205]. А потім він ніби зрозумів, що в цій сірості існує інша реальність: «Ти віриш у мене! І я мушу довести силу відкритого Тобою слова... я прочитав його у очах справжньої живої картини. Боже, я бачу... я починаю бачити! ... я прокинувся. Вдруге за своє життя» [31, с. 218]. Він дійшов до того, до чого не змогли попередники: «Я був таким за своєю внутрішньою сутністю: був надто щасливим для творчої особистості...» [31, с. 171].

Нерідко персонажі дозволяють собі грубі, різкі висловлювання, навіть лайку. Також зустрічається просторічна лексика. Це пояснюється характерним для постмодернізму естетичним бунтом проти всього старого, якому властиве

заперечення обмежень. Особливо це показово зображено в мовленні третього художника: «Капець... це Знавці Смислу. Ну всьо...», «Обиденное дело. ... Мито знаємо, хто такі ці Знавці Смислу, і що буде повна жопа...» [31, с. 205].

В тому ж кафе ми бачимо ще одного другорядного персонажа – Стомленого Поета. Його ім'я говорить само за себе: поет, що існує в жорстокій безнадійній реальності, може відчувати лише втому – якщо не здатний боротися, то обирає шлях підкорюватися. «Він дуже погладшав, на лобі виросла борода. Обличчя скрутило подагрою, а на руки замість рукавичок були вдягнуті зморшки. Він тримав голову високо, а пузо – низько. Стомлений Поет читав свої стомлені вірші» [31, с. 153].

Під кінець роману з'являється Білий Чоловік. Білий колір символізує чистоту, спасіння [54]. І він показує художнику сіру загублену дійсність через оптимістичну призму: «– Та нічого не трапалося. Просто... вони мусять бути нещасними, вони ж творці! А ти хіба ні?!», «... Білий Чоловік говорив, що маленькі трагедії спонукають до творчості» [31, с. 167]. Він сприймає трагізм навколишнього світу набагато легше, природніше. Намагається дати герою відповіді на питання, допомогти зрозуміти цей світ. І все одно допомагає, але таким чином, що митець розуміє, що не такий, як «традиційні» персонажі; він порушує канони та цим підкреслює певний «ярлик» героя літератури постмодернізму. Він той, з якого все почалося, який першим відкрив кафе. Цей митець першим усвідомлює, до якої творчості треба іти – що для нього є творчістю [31, с. 167].

У фіналі він постає в ролі Ноя, що мав свою місію. А місія була така: «Я дістав пензель, наслинив його і вивів літери, які обираю назавжди: CASTUS* // – Що це? – спитав у мене карлик. // – Нова вивіска. ...я зробив усе, що мусив...» [31, с. 222]. З латинської мови «castus» – це чистий, цнотливий, непорочний. Можна стверджувати, що Ганна Костянтинівна використала прийом катарсису: «Катарсис (грецьк. katharsis – очищення) – у давньогрецькій філософії сутність естетичного переживання, зумовлена звільненням душі від тіла, від пристрастей та насолод (Платон). Запровадив термін Аристотель у “Поетиці” для визначення трагедії, в якій відбувається очищення емоцій мистецтвом» [69]. Іванченко трактує це так: «В бажанні кожного з нас очиститися від потворності життя, від всесвітнього бруду і вбачаємо головне завдання, яке поставила перед читачем Ганна Костенко, написавши український екзистенційний роман-провокацію «Те, що позбавляє сну...»» [24].

Отже, система чоловічих образів в романі Ганни Костенко «Те, що позбавляє сну» базується на двох головних героях – митцях, типових прикладах літератури постмодернізму: які майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, зіштовхуються з його дивними і навіть абсурдними законами, шукають себе та сенс, намагаються реалізуватися в мистецтві. В певному сенсі вони

постають як антагоністи (хоча й мають спільні погляди), але перший і далі залишається «з важкими долонями» – нещасним, а другий дарує цій трагічній реальності надію, очищує кафе - суспільство від гріховності. А також важливу роль відграють другорядні персонажі, за допомогою взаємодії з якими краще розкриваються характери та особистості двох художників, та їхнє протистояння із суспільством. З цією ж метою авторка робить акцент на колористиці, деталях, які зашифрує в іменах; використовує метафори, внутрішні монологи та роздуми, діалоги, розлогі описи, алюзії, різних стилів лексику; грає з читачем та експериментує з текстом.

3.3 Особливості творення жіночих образів у романі

Г. Костенко «Те, що позбавляє сну»

Якщо чоловічі персонажі в літературі розкриваються доволі різнобічно, то жіночі в більшості представлені стереотипно: жінка виступає еталоном ніжності та краси, берегинею сімейного затишку. Такий образ вимальовувався століттями, а стереотипна жіночність помітна навіть в творах І. Франка, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка тощо. Проте час плинув, жінка у суспільстві отримувала все більше прав та самостійності, і це віддзеркалювалося в літературі. Наприклад, О.Кобилянська та Л. Українка одними з перших розривають тему жіночої сміливості, незалежності та індивідуальності, відходячи від сталих гендерних стереотипів. Літературна критикиня Ольга Манойлова про цю зміну ролей зазначає: «Література – як художнє відображення реальності – показує соціальну роль жінки в різні часи. Наприклад, література 17-19 століть втілювала ідеали традиційного патріархального суспільства, в якому жінці відводилася цілком однозначна роль турботливої матері, доброї господині, слухняної доньки – залежно від віку й статусу. У 20 столітті «палітра» образів розширюється, але стереотипів не стає менше» [29].

У наш час, в добу постмодерну, ми бачимо, що літературна героїня за вагомістю займає не нижче місце, аніж герой. Жіночі персонажі розкриваються так само різноманітно та займають будь-які ролі: від сталої матері-берегині до самостійної особистості – мисткині, яка так само збилася зі свого шляху, втратила духовні орієнтири, поринула в рефлексію та пошуки сенсу. Сучасна письменниця Ольга Кирилюк коментує, що нині героїнями частіше стають сильні жінки: «У сучасній літературі все залежить від авторського світогляду. Маємо багато творів, де жінка всього-на-всього подруга головного героя. Хоч поява великої кількості саме авторок усе ж вплинула на змалювання жіночого образу. Частіше героїнями почали ставати сильні жінки, які розглядають своє життя не тільки в парадигмі берегині роду. Наприклад, звертає на себе увагу героїня роману Тамари Горіха Зерня «Доця», яка, замість стереотипних сценаріїв родинного щастя, обирає служіння країні в умовах російсько-української війни. Втіленням постфеміністичних ідей можна вважати і роман «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. Автори-чоловіки також втілюють образ жінки-борчині, наприклад, Василь Шкляр у «Марусі»» [29].

С. Філоненко виділяє такі характерні ознаки героїнь сучасної прози: найчастіше це представники творчих професій, наукової або мистецької еліти, обізнані в літературі; мають змістовне, послідовне, часто афористичне мовлення (що свідчить про насиченість внутрішнього життя); гострий розум та неординарне мислення; загострене відчуття несправедливості і шукання правди;

почуття людської гідності, що проявляється в неможливості шахрувати, принижуватися, терпіти образи чи ображати інших [44].

Ганна Костенко дотримується канонів постмодернізму, і ми маємо змогу прослідкувати всю багатогранність системи жіночих персонажів сучасної літератури в романі «Те, що позбавляє сну». Однією з яких є художниця, якій присвячено другий розділ «Кахляні обличчя» – типова мисткиня постмодернізму, яка постійно шукає Кахляні обличчя та мріє про створення живої картини. Однак замислюється, що мистецтво потребує багато часу та рефлексій. Вимоги, які їй ставить кафе «Колаж» (творче середовище) – це просто створення споживацької моделі; – вона не хоче цього і таким чином приходиться до свого розуміння «живої картини».

Її образ несе в собі прикмети мистецтва нового часу: абсолютну холодність, замкнутість генія в собі та його творінь на самому собі. Її не розуміють інші та й намагаються застерегти від того потягу «залишатися інакшим». Спілкуючись з подругою, вона очікує на підтримку себе та реалізації свого покликання в мистецтві. Але навіть власна подруга не розуміє її та прагне переконати в абсурдності задумів, що розкривається в діалозі: «– Ті кахляні обличчя псують тобі життя! Ти навіть не знаєш, хто вони, але хочеш їх бачити. Слухай, ти мусиш викинути все це з голови і переїхати» [31, с. 82].

Ми бачимо не прямий, а посередній портрет дівчини через її душевні переживання та відчуття від першої особи. Вона не відає, куди йти, у що вірити, навіть про що думати й що відчувати, оскільки її думки й почуття zdeформовані під впливом трагічної дійсності [11]. Ганна Костянтинівна вдається до абсурду, задля метафоричного розкриття тої незахищеності та розгубленості персонажки, що простежується в її внутрішньому монологі в одному з розділів: «Прокинулася й побачила, що в мене немає шкіри. Вона кудись поділась. Втекла від мене. Я шукала шкіру. Кликкала. Чекала. Але шкіра не поверталася» [31, с. 104]. А потім дівчина замислюється, чи може «шкіра» не втекла несподівано, а її просто не було ніколи (може сенсу не було ніколи): «Може, її, шкіри, ніколи й не було, може, я так завжди жила, а тільки тепер помітила!» [31, с. 105]. Це транслює нам образ героя постмодернізму, який він сповнений зневірою й безнадією щодо абсурдного [14].

Життєві шляхи персонажів в романі переплітаються, особливо через їхній зв'язок з кафе «Колаж». І ми бачимо, як герой першого розділу зустрічається з цією художницею. В їхніх рисах простежується багато спільного, і митці разом приходять до такого висновку в діалозі: «– Мені дали гори, тобі – висоту, орган для народження живих картин. Але нічого не вийшло... Нічого і не могло вийти. Ніхто нічого не робить до кінця» [31, с. 142]. Таке узагальнення не випадкове, бо воно вписується в реалії часу.

Однією з наскрізних дійових осіб, яка пов'язує всіх героїв між собою, є Блакитні губи – міфічна муза, натхнення. Її образ втілює палітру контрастів: той самий еталон краси та недосяжності з легкою поведінкою; перебування з усіма митцями, і в той час незалежність від будь-кого. Від її лиця розповідь не ведеться, тому ми маємо змогу проаналізувати дівчину крізь три чужі суб'єктивні призми сприйняття навколишнього світу. «І я розповів професору, як кожен день ходив у кафе, щоб побачити руде волосся, блакитні губи... Жінка з блакитними губами проходила повз мене, не звертала уваги на мій погляд» [31, с. 25], – розмірковування першого героя замальовують дівчину як недосяжний ідеал – символ натхнення, яке «забавляється» з усіма іншими, не звертаючи на нього уваги.

У той час художниця мала інші взаємини (навіть стосунки) з музою: «– Усім подобаються мої губи, а тобі – моя шия. Чому? // – Не знаю, – ледь прошепотіла я, – Може, тому, що ваша шия нагадує мені кахляні обличчя...» [31, с. 110]. Натхнення вона бачить іншим та бажає створювати інше, її думка не просто відрізняється від інших митців – вона протистоїть. А третій митець відчуває натхнення та потім має змогу його реалізувати, і якщо інші бачать «блакитні губи», то в нього ситуація інша: «Я заплакав, тонкі жіночі пальці притисли мене до себе, і я відчув на щоках цілунок білих троянд» [31, с. 156].

Перший оповідач робить спроби «забутися» поруч з іншими (Черговими Усіма), намагаючись не думати про Блакитні губи. Та зустрічає іншу вагому в його житті жінку – Жовту крейду, яка вбачає в ньому справжнього митця та щиро вірить в нього: «Жовта Крейда вірила у мене, їй хотілося, щоб я намалював небу капелюшок я щоб я став справжньою вежею» [31, с. 21]. Але за канонами стилю чоловік не сприймає цієї віри, не може усвідомити її значимість: «– Чому я не можу бути твоїми губами? //– Ти ж знаєш, наді мною будують новий поверх» [31, с. 6]. Жовта Крейда ставить це питання постійно, вона так само живе з невизначеністю та ексизстенційними питаннями, як і інші митці.

Також авторка розкриває і традиційний для літератури образ жінки у вигляді турботливої берегині затишку – такою виступає Стара Нефертіті. Вона піклується про першого героя, ніби матір: «Стара Нефертіті стала для моєї зеленої кухні рятівником-санітаром. А для мене тим, хто готував їжу й мив посуд... Казала, що їй подобається допомагати. Мені. Бо в неї нема сина, і я дозволив собі бути її сином, а їй – моєю рятівницею» [31, с. 11]. На відміну від інших героїв, вона не шукає своє призначення та не рефлексує, а просто намагається бути корисною на своєму місці.

Із Блакитними губами перегукується образ Жінки-еліпс – вона теж поводить себе розпусно, теж не дотримується вірності і певною мірою хоче стати музою, однак тільки відштовхує героя. Це показує, що жінка так само може містити в своєму образі негативний контекст. У її вульгарності немає естетики,

немає нічого «високого», елітарного. І це віддзеркалюється в її лексичі: жінка звертається на «Ви», однак різко без дозволу переходить на «ти», використовує грубі метафори: «Моя вишенька ніколи по-справжньому не розцвітала, я навіть не знаю, чи вона у мене є... ви розумієте. Вона вже настільки перезріла... Хочеш, я для тебе викуплю кафе «Колаж»? Ти тільки скажи, що ти хочеш» [31, с. 38]. А її ім'я позиціонує не тільки зовнішність, а й внутрішню сутність: грубість, гострість.

Ми бачимо, що у творі жіночі персонажі наділені особливою роллю, в більшості з них заховане щось прекрасне та малодосліджене. Жінка виступає в різних амплуа та розкривається по-новому, залишає стереотипне сприйняття її в минулому: «Дивно... за кілька тисячоліть ми вивчили майже все – на землі... і під землею, але досі не збагнули жінок... у них є якась таємниця. Вони інші люди» [31, с. 211].

Отже, система жіночих персонажів в романі Ганни Костенко «Те, що позбавляє сну» є різноманітною. Літературна героїня за вагомістю займає не нижче місце, аніж герой. Жіночі персонажі розкриваються так само різнобічно та займають будь-які ролі: від сталої матері-берегині до самотійної особистості – мисткині, яка також збилася зі свого шляху, втратила духовні орієнтири, поринула в рефлексію та пошуки сенсу. В постмодернізмі образ жінки зокрема отримує свободу: вона навіть може бути зображена як розпусний, неоднозначний персонаж (Блакитні губи), так і вульгарний (Жінка-еліпс).

РОЗДІЛ 4. ОБРАЗ ОДЕСИ В ТВОРЧОСТІ ГАННИ КОСТЕНКО

4.1 Образ Одеси в сучасній українській літературі

Одеса – вишукане, атмосферне місто на чорноморському узбережжі України; культурний та освітньо-науковий центр з багаторічною історією, різноманітням театрів, музеїв, видатних діячів. Немає людини, яка б не чула про наше місто і тим більш не мала уявлення про його зовнішній та «внутрішній» вигляд. Навіть ті, хто ніколи не були у Південній Пальмірі, обов'язково мають в голові певний образ міста, який утворився через змалювання в художній творчості: кінематографі, музиці та особливо – літературі.

Таким чином склався «одеський міф» – сукупність певних рис Одеси, які трансформувалися з часом та по-різному інтерпретувалися здебільшого в авторів. До початку аналізу цього поняття та його ролі в сучасній українській літературі, треба з'ясувати, що таке міф загалом. За визначенням одного з найавторитетніших літературознавців Олександра Потебні: «Міф полягає в перенесенні індивідуальних рис образу, що має пояснити явище (або ряд явищ), на саме явище. Міф створюється на ґрунті віри в об'єктивне існування (особистої, в сутності) думки...» [60]. Тобто міф через образи висвітлює походження певного явища. А також відомо, що він містить в собі частину стереотипів або кліше, які закріпилися за певний період часу [41].

Міський міф, в свою чергу, є певним узагальнюючим поняттям, вказівником, який виокремлює місто серед інших та вбирає в себе колективні особливості, зокрема культурні, історичні, національні. В ньому віддзеркалюються історичні особистості та реальні події, а також уявлення про місцевих жителів, їхні традиції та побут. До провідних тем уналежнюють: історію появи міста та його назви, культурних героїв (засновників, будівників, письменників, художників і т.д.), представників соціальних класів, родів діяльності, національностей; елементи природи, які стали символами (тварини, місця).

Це питання залишається актуальним та розглядається представниками різних наукових сфер. Однією з відомих постатей, які досліджують образ Одеси та «одеський міф», є поет та психіатр Борис Херсонський. Борис Григорович є нашим сучасником та з двох років живе в Одесі, тому різницю між реальним та зображеним в художній творчості нашим містом, він відчуває ще ясніше. Він підкреслює, що схожість міста ХІХ століття та сучасного залишилася лише архітектурна, на відміну від менталітету та мови, що пройшли трансформацію. Також письменник порушує тему одеського діалекту, двориків, ідеалізованих персонажів з творів відомих авторів [77].

Формування та розвиток згаданого образу в літературі умовно поділяються на такі періоди: ХІХ ст., рубіж ХІХ-ХХ ст., початок ХХ ст. (Громадянська війна і революція 1917 р.), рубіж ХХ-ХХІ ст., початок ХХІ ст. (розпад Радянського Союзу) [49].

Щоб проаналізувати образ Одеси у наш час, треба звернутися до минулого. Перша згадка про наше місто в літературі з'явилася ще через рік після його заснування (в другій половині 1795-го року) в книзі англійської мандрівниці Мері Гутрі «Подорож, здійснена в 1795-1796 роках до Тавриди...», яка також була знайома із засновником Йосипом де Рибасом, товаришем по службі її чоловіка Метью. Одеса вже тоді склала позитивне враження на багатьох та отримала поважний статус в їхніх очах, про що свідчать слова самої Мері: «Наскільки я розумію, воно [місто] є великим і важливим місцем, щось на кшталт Шербура у Франції» [75, с. 3].

Створенню «одеського міфу» посприяли не корені жителі, а саме його гості – видатні діячі. Початком його зародження вважають ХІХ ст., в якому значну роль відіграв поет Олександр Пушкін. Місто перший раз він побачив восени 1820-го року, їдучи до Бессарабії з Криму, також декілька днів пробув в 1821 р. та два тижні в травні 1823 р., а з липня залишився аж на 13 місяців. В Одесі поет перейшов від звичного йому романтизму до реалізму та написав багато творів, зокрема поему «Бахчисарайський фонтан», ліричні вірші.

Місто перетворилося на «порто-франко» (зону вільної торгівлі), на що також вплинули грецька, єврейська, вірменська діаспори. У вигляді літературного героя акцентувалася увага на комерсанті, тобто торговцеві, оскільки ця діяльність активно впливала на загальний розвиток Одеси.

Наступний період, в якому образ став поступово трансформуватися, відбувався вже на початку ХХ ст.. До цього Одесу також відвідувала велика кількість письменників, які написали тут багато творів, але місто в їхній творчості не відіграло значну роль. Зокрема побували поети Костянтин Батюшков (цикл перекладів «З грецької антології»), Микола Гнедич (переклад «Іліади» Гомера), Василь Жуковський, польський поет білоруського походження Адам Міцкевич (розпочав поему «Конрад Валленрод»), Микола Гоголь (працював над другим томом «Мертвих душ»), Яків Полонський (роман «Дешево місто») та інші [81].

У зв'язку з лікуванням туберкульозу кісток на Одещину до родини Комарових в 1888-1889 роках приїжджала Леся Українка, яку Південна Пальміра приємно вразила та надихнула. Її образ ми можемо побачити в листах до матері та в циклі поезій «Подорож до моря». Спочатку нове середовище вважалося авторці чужим та незатишним. Вона писала про те, що людей було в місті «без ліку», грала весела музика, усі навколо були добрі, але їй – самотньо. Тоді діти з родини Комарових запросили її з собою до моря, чим назавжди закохали дівчину

в природу міста. Контраст душних вулиць змінився сонячним промінням над синіми хвилями, де будь-яка печаль перетворювалася на радість: «Я жадаю на час, на годину, / Щоб не бачить нічого на світі, / Тільки бачить осяйну долину / І губитись в прозорій блакиті!» Також Косач зображує колорит Одещини, згадує про характерну літню спеку: «Тропіки переїхали на лиман!» [1].

Революція та Громадянська війна у 20-х роках ХХ ст. вплинули на подальші зміни в сприйнятті одеського образу, але він залишив при собі дух свободи, на що вплинула внутрішня еміграція. Одеса змінюється, а разом з нею і головний герой творів, у вигляді якого постає харизматичний махінатор (бандит) з особливим гумором та колоритним говором (Мішка Япончик, Котовський, Остап Бендер і т.д.) [49].

Це один з важливих етапів для «одеського міфу», на розвиток якого посприяли численний ряд літературних творців (Ісаак Бабель, Юрій Олеша, Костянтин Паустовський, Ілля Ільф та Євгеній Петров, Валентин Катаєв та інші), їх також називають письменниками «одеської школи». Ніколаєва акцентує увагу на тому, що в ці роки закріпився саме той типовий образ жителя нашого міста з певними рисами характеру, зокрема оптимізмом, винахідливістю, певною хитрістю та гумором, як вже було згадано. Тогочасні письменники також зверталися до минулого, дореволюційного періоду [49].

Костянтин Паустовський бачив Одесу до війни, тому зміг яскраво описати різницю з післявоєнною: місто спорожніло, зачинилися магазини, по прилавкам бігали пацюки, барахолки перетворилися на пустелі, голод заповнив середовище. Автор був у захваті від архітектури, створеної митцями з різних країн, порівнював місто з Парижем та Флоренцією, робив акцент і на знаменитому порту, який в тяжкі часи заростав бур'янами.

Ісаак Бабель в «Одеських оповіданнях» романтизує Південну Пальміру, називає її легкою для життя, гіперболізує в мешканцях запал та радість. Околицю перетворює на сцену з драмою, де і хороші (весілля), і погані (сварки, поминки) події винесені на вулицю. Головні місця подій теж міфологізовані: Дерibasівська, Молдаванка, Пересипь, Привоз, Порт. Молдаванка Бабеля взагалі займає одну з основних позицій в одеському міфі, переплітаючи бідність з багатством. Представниками якої постають провідні на той час образи – нальотчики та контрабандисти. Одеса стає осередком власних культурних традицій зі спадкоємністю поколінь, іноземними товарами та любов'ю до красивого життя.

Борис Херсонський називає цей процес зміною декорацій та акторів. Людина передмістя з «воровською» долею та колоритним жаргоном перетворюється на титана одеського міфу, і зачіплює своєю харизмою та відчуттям свободи настільки, що майже кожен одесит починає хотіти стати таким

самим. Поет наголошує на тому, як мешканці навіть розбирають фрази з книг Ільфа та Петрова на цитати до свого лексикону [77].

Не тільки Беня Крик Бабеля відображав дух міста тих років, а й, наприклад, Остап Бендер Ільфа та Петрова – збірний образ великого комбінатора, який був створений за характерами друзів авторів та махінатора Осипа Шора. Бендер зачаровував своєю спритністю та невимушеністю, він дунив своїх партнерів «знизу» та оголював недоліки «зверху», вмів переконувати та підкорювати [43].

Юрій Яновський в 1927 році в Одесі починає писати свій роман «Майстер корабля». Він навмисно не називає приморське місто – місце дії, але характерний опис Одеси цих років говорить сам за себе. Яновський змальовує порт, кіностудію, звичайно море – міфологізовану одеську обстановку та природу. Не конкретизуючи місце, автор додає йому загадковості та романтизує, а також називає «Голівудом на березі Чорного моря». В наступному новелістичному романі «Вершники» він описує події громадянської війни, згадуючи наше місто в певних новелах як епіцентр подій вже відкрито та знову приділяє значну увагу пейзажам [86].

Також Одеса та Чорне море розкриваються з цього боку у творчості одеської поетки, письменниці другого плану, Дніпрової чайки (Людмили Василевської-Березіної) [27].

Надалі панування більшовиків суттєво вплинуло на свободу слова, думок, на одеський міф. Його єврейське забарвлення посприяло табуванню, будь-які національні відмінності видавалися неважливими, народився міф «одеської національності». Саме тому українській міф навіть за набуттям країною суверенітету відродився пізно. Автори зверталися знову до 20-х років ХХ-го століття [91].

Розпад Радянського союзу діє як каталізатор, однак міф міста все одно не набуває значного розвитку. Борис Херсонський взагалі порівнює його з домашньою закруткою, зробленою декілька років назад і запаси якого можна витратити, але свіжого вже не буде. «Новий Бабель не з'явиться в Одесі, а якщо з'явиться, то буде писати зовсім інакше» – пише він [77].

Усе має властивість змінюватися, і наша Південна Пальміра тому не виключення. Вона давно перестала бути тою «кримінальною», ставши більш прагматичною і навіть туристичною – центром гумору та розваг. Міф застрягнув у післявоєнному часі, але той вигляд вже не відродити. Він продовжує виділяти нас серед інших, даючи загальну характеристику. Як вже не одноразово згадувалося, на зміну модерну прийшов постмодернізм, який став естетичним бунтом проти всього старого. І на тлі цього потяги до повернення образу Одеси з минулого виглядають недоречно, однак це й відрізняє нашу літературу. Наше місто завжди мало свої особливості й продовжує їх зберігати. Одеський міф

утримує в собі культурну пам'ять, через що не помирає та навіть по-своєму трансформується [49].

Одним з творів сучасної літератури, який продовжує згадану тему, є роман Івана Козленка «Танжер» (2006). Козленко змішує історичне та художнє, реальне та вигадане на тлі подій, які трапляються у житті одесита Ореста. Одеса в автора – без радянського та пострадянського присмаку, вона є містом Довженка та Яновського, містом творчості, свободи, звільнення (що і асоціюється з назвою твору). Він показує альтернативу міфам, говорить про багатонаціональність і підтверджує, що наше місто справді є українським [21].

Також прикладом є творчість Євгена Деменка («Казус Бені Крика» (2005), «Вся Одеса дуже велика» (2016)), в якій він з гумором зображує одеські постаті з реального та міфологічного світів. І ще багато авторів-сучасників торкаються цього: Георгій Голубенко («Одеський підкидьок»), Олена Кутинова («Кружляння») тощо.

Отже, образ Одеси в сучасній українській літературі, пройшовши декілька періодів трансформування, продовжує тяжіти до 1920-х років, у яких зародився одеський міф та залишився нашим маркером серед інших міст. Не дивлячись на канони постмодерну, література продовжує згадувати минуле, а саме – тогочасну Одесу з естетикою привабливих махінаторів, особливою мовою та локусом. Однак все змінюється, і за цей час від тої атмосфери залишилися лише архітектура (за згаданими у розділі словами Бориса Херсонського), а також море та стан багатонаціонального, вільного міста, яке приваблює туристів.

4.2 Твір «Цурки-Гілки» Ганни Костенко в контексті сучасної української літератури

У минулих розділах мною вже був згаданий стан сучасної української літератури, а саме те, що в останню третину ХХ століття на зміну модернізму прийшов постмодернізм у вигляді справжнього феномену, показуючи літературу з зовсім нового боку та додаючи нових фарб. Вона активно розвивається завдяки великій кількості прогресивних прозаїків та поетів, що постійно експериментують з текстом, вносять щось своє. Українські постмодерністи застосовують ігрову концепцію, залучаючи до мислення, використовують неологізми та розмовляють з читачем «однією мовою», часто не цураючись різких чи навіть грубих висловів. Вони залишають канони в минулому, обираючи свободу та розкутість замість звичних рамок, використовують іронію, інтертекст.

Так само й образ міста, який перестає протиставлятися сільському та остаточно закріплюється як самостійна одиниця. Місто піддається переосмисленню: більше не відображає середовище безчестя, з якого хочеться втекти до природи. На архітектурному тлі постають стосунки між героями, їхній внутрішній світ з усіма радощами та сумом, хвилюваннями.

Образ Одеси в сучасній українській літературі підіймає тему «одеського міфу», що поринає у двадцяті роки ХХ століття та виділяє наше місто серед інших, створюючи певні маркери та часто популяризуючи стереотипи. Південна Пальміра, через намальований образ в літературі та кіно, поступово почала ідеалізуватися та тяжіти до років зародження міфу, однак сучасні автори намагаються інтерпретувати одеський образ в його реаліях. Однією з представників цієї групи письменників є одеситка Ганна Костенко, слова якої влучно підтверджують процес міфологізації: «В Одесі багато міфів, які вона сама собі створила, які досі підживлюються (на те вони і міфи) кінематографом, літературою, екскурсородами і тими, хто ніколи в Одесі не жив, але вміє говорити “одеською мовою”. Такі люди, зазвичай, ідеалізують Молдаванку з її бандитським минулим, ніколи не читали “Конармії” І. Бабеля (утім, Ільфа і Петрова теж не читали) і, зустрівши корінного одесита, вимагають у нього розповісти анекдот» [30, с. 3].

Ключовим в моєму дослідженні є зокрема образ міста її романі «Цурки-Гілки», але перед тим, як аналізувати історію маленького одеського дворику та його жителів, що не є вигаданими персонажами, без прикрас та ідеалізацій, не можна пропустити знайомлення з особистістю цієї талановитої авторки.

Як я вже зазначила вище, творчість молоді письменниці є малодослідженою, однак існує вагома рецензія письменника та літературознавця Петра Івановича Сороки на роман «Те, що позбавляю сну», за допомогою якої ми

можемо не тільки поринути в зміст того твору, а й наблизитися до розуміння творчості Костенко в цілому, зокрема її роману «Цурки-Гілки», що й нас цікавить.

У романі-колажу «Те, що позбавляє сну» головними постають троє художників та події їхнього життя, також зображуються незвичайні персонажі, що є химерами зовні та всередині (про що кажуть навіть їхні імена: Карлик-піаніст, Полісілій лоб тощо) – вони є символами людських недоліків. Також авторка торкається теми власного «я» людини й масовості, образу міста, що скалічене транспортом і в ньому вже важно дихається, абсурдності буття [61].

Петро Сорока, орієнтуючись на цей твір, назвав індивідуальністю Костенко те, що вона все «сприймає по-своєму», спирається на інтуїцію, змальовує події незвично, як відчуває, без остраху чорного гумору, грубих висловів, непорозуміння з чийогось боку («за вікном блював дощ»). Сутність творчості авторки не знаходиться на поверхні, тому й зрозуміти її до кінця важко, читачеві доводиться замислюватися та аналізувати. Він підкреслює цю складність: «А ще ця проза міфологічна і абстрактна, розрахована на тих, хто вміє відчувати не лише зовнішню красу, а й внутрішній, прихований від звичного зору чар, вона оповита магією таємничості, яка одночасно вабить, насторожує і застерігає». Та додає, що в цій абстрактності й абсурдності однаково існує реальність та те, що турбує людей, тому воно так зачіпає [71].

Ця рецензія дозволяє нам поглянути на твори Ганни Костянтинівни як на своєрідний літературний феномен. У наш час існує велика кількість вельми гідних авторів, які по-своєму розкриваються та зображають Одесу, але саме Костенко, використовуючи «певний стиль викладання та метафоричну систему», постійно експериментує з жанрами та формою і створює щось нове та захоплююче для сучасної літератури. Беручи за основу «Цурки-Гілки» «одеський міф», вона поставила перед собою мету показати дещо більше, ніж ту бандитську Молдаванку та стереотипну концепцію нашого міста. І письменниця вдало з цим впоралася. За допомогою постмодерністського засобу декількох рівнів прочитання, вона зачарувала й масового, й елітарного читача: хтось побачив одеський гумор та реалії буття, а хтось прочитав захований між рядків зміст [25].

У романі «Цурки-гілки» Ганна Костенко зображає маленьку історію з життя одеситів, що не є вигаданими персонажами, дозволяючи собі навіть не змінювати їхні імена та прізвища. Майстерно демонструє приморське містечко на прикладі одного з будинків у правдивому світлі. Цей будинок є певною екосистемою, відокремленою від великого міста, але при цьому являє собою його символ. Також вона не засуджує, але й не продовжує «одеський міф», говорячи, що це звернення є нормальним явищем, задля бажання знайти відповіді. Однак сама вона підносить справжній вигляд, згадуючи фактор плинності часу: «Одеса

вже ніколи не буде такою, якою вона була раніше. Це не погано і не добре, це просто факт. І нормальний життєвий процес» [30, с. 5].

Отже, роман Ганни Костенко «Цурки-Гілки» в сучасній українській літературі займає вагомe місце, оскільки на прикладі маленького одеського дворику вдало перевертає закріплений образ «одеського міфу» й дозволяє подивитися на місто та його жителів без прикрас, по-справжньому, незважаючи на те, що Костенко не заперечує міф. Використовуючи певний стиль та постмодерністські засоби, авторка експериментує з текстом та створює щось нове. Місто в неї нерозривно пов'язане з людьми, навіть більше – воно є самими людьми. Її найсучасніший погляд, що є малодослідженим, дозволяє нам порівняти динаміку зміни міського образу та подивитися на реалії.

4.3 Особливості творення образу одесита у творі «Цурки-Гілки» Ганни Костенко

Всі персонажі доволі різноманітні та колоритні, їхні історії становлять окремі глави, які переплітаються між собою. Ганна майстерно володіє словом, тому ми маємо змогу насолодитися величезною купою художніх засобів та певних акцентів, які пригортають увагу та надають героям індивідуальності.

Роман починається розповіддю про життя п'яного румуна – «сантехніка без музичної» освіти, який відношення до труб мав тільки через місце роботи (консерваторія), але й каналізаційні труби добре полагодити він не міг. Він постійно розповідав історію про свого двоюрідного дядька та дуже пишався, що той був циганським наркобароном та передав йому у спадок гарні чорні вуса. Костенко персоніфікувала «одеський міф» у цьому нетверезому обличчі румуна та невдовзі надіслала за ним смерть [25]. Чоловіка навіть не могли нормально поховати, бо він нікому не потрібен: сусідка Фіра прийшла до Феци, що займалася похоронною справою, але та не бралася безкоштовно. З покійником навіть ніхто не хотів прощатися і людей більше хвилювало, що його труна стояла перед вікнами. Через деякий час до будинку приїжджали політики, один з яких пропонував зруйнувати будівлю і в голосистій промові про нове життя використав труну румуна як трибуну.

На прикладі героїв авторка також показує одну з провідних рис міфу – одеський гумор: «Одесити не розповідають анекдотів, вони не жартують заради самого жарту» [30, с. 3]. Це скоріше своєрідний тип мислення. Тітка Феца іронічно називає неприємну їй сусідку «сонечком» та постійно використовує комічні засоби й фрази, зокрема: «Бистрее я скинусь с окна, чем дождусь, пока скинется этот дом» [30, с. 29]. Фіра в цьому так само не відстає, що видно за діалогом з робітниками, які повинні були забрати мертвого румуна: «Клянусь Богом, ви мне ляжете рядом с ним» [30, с. 35]. В цьому також порушується тема одеської мови з характерними зворотами.

Життя героїв переплітаються, як і в справжній екосистемі, де усі учасники взаємодіють та певним чином впливають одне на одного. Всі вони жодним чином не ідеалізовані, а є такими, якими залишились в пам'яті письменниці: давній родич «сантехніка без музичної освіти», якого цікавили недозрілі Есмеральди, а потім Глибокорота Гелена у короткій спідниці; самотня пані Гуля, що чекала чоловіка з рейсу та жадала отримати «щось» від румуна, нагодувавши його та пригостивши горілкою; той самий румун, який у відповідь на пригостання заплакав, не будучи готовим до продовження вечора.

Також привертають увагу й інші персонажі: тітка Феца, яку насправді звали Шурую, а прізвисько вона отримала тому, що постійно фекала, також вона

займалася «естетикою поховань»; бандерша Фіра, яка багато в житті бачила, «не знала ані Золя, ані Достоевського», але якось це пережила і мала свою мудрість, ненавиділа сусідку Гулю, але обговорювала з нею Фецу, любила ходити на похорони та вдягати туди усі свої прикраси; Ваня Китайчик, до якого якось звернулися шістдесятирічний єврей Пінкус та його молода дівчина Шейла з проханням допомогти завагітніти; ветеран дід Лукич (троюрідний прадід Костенко), до якого кожен рік приїжджали «великі люди», щоб підняти рейтинг, і яких він одного разу послав не дуже цензурно; Ромео-щипун без трьох пальців на руці, який звернувся до «великого жлобу» Елефанта з проханням знайти його улюблений мотоцикл (який Елефант знайшов, але розчавив своєю вагою); дядько Мітя, морячка Людка.

Окрім того, задля створення ефекту натуральності та відсутності прикрас, Костенко як представниця постмодернізму постійно використовує різкі, навіть в деякому сенсі грубі звороти та вирази: «лікування венеричних каналізаційних захворювань» [30, с.8], «проводи гнилої паскуди» [30, с.30], «сніг ненавидів людей, які позбавляли його незайманості», «недороблені естети» [30, с.34], «З гнилуватого рота скрапували слиною пекучі матюки» [30, с.64]. Авторка не замислюється над тим, що комусь буде незручно прочитати подібне, оскільки правда й не повинна влаштовувати всіх, вона може викликати різні емоції, однак буде чіпляти саме цим. Ганна не приділяє особливої уваги якомусь зі своїх персонажів, так само й не виражає негативного ставлення – займаючи нейтралітет, вона закладає в кожного частинку себе та просто змальовує все таким, яким воно є, а не яким потрібно бути.

Сама авторка підкреслює це в інтерв'ю до Влади Ільїнської: «Ідеалізувати їх [персонажів]? Нащо? Треба говорити правду: умови для життя були жахливими, але тим не менше, там жили люди, які вміли ділити між собою крихти хліба, які вміли знаходити спільну мову. А ще вони терпіти не могли радянської влади... Ні, я не продовжувала «старий міф», я показала, як воно було. Була така Одеса. І це правда» [25].

Не можна не додати про саму назву роману – «Цурки-Гілки», що означає дитячу вуличну гру, яка нагадує бейсбол. Діти – маленькі дорослі, які ще не знають усіх реалій буття, не пройшли крізь усі випробування та не зіштовхнулися зі справжніми проблемами. Вони чисті, відкриті світу, грають так, як відчують, доволі чесно. Це алюзія на виклад твору, в якому все зрозуміло та прозоро – так само, як це бачать діти.

ВИСНОВКИ

Отже, ми висвітлили жанрово-стильові особливості творчості Ганни Костенко, звернувшись до її романів «Те, що позбавляє сну» та «Цурки-Гілки», проаналізувавши аспекти жанрово-стильової парадигми прози, зокрема розглянули в зарубіжній та українській літературах образ міста, образ митця, поняття системи персонажів. Ми простежили особливості стилю Ганни Костенко, зацентували увагу на чоловічих та жіночих образах, взаємозв'язках героїв одне з одним та із суспільством в сучасній українській літературі й в романах Ганни Костянтинівни. Розглянули самі романи в контексті сучасності, а також образ Одеси та особливості творення міфу цього міста й зображення його жителів.

В ході досліджень було з'ясовано, що літературі епохи класицизму був притаманний чіткий розподіл персонажів на позитивних та негативних, герої зображувалися статично, без еволюції характерів, які до того ж були однолінійними. Романтизм відображав зіткнення зовнішніх подій через внутрішній світ героя, який обов'язково знаходився в незвичайних обставинах; а всі інші персонажі залишалися другорядними. В реалізмі увага зосереджувалася суто на впливі соціально-історичних обставин на формування характеру персонажа, при якому була відсутня ідеалізація. А на початку ХХ століття – під час зароджування модерної літератури, загострилася проблема відчуженості героя від суспільства, занурення його в потік свідомості й транслявання самоцінності людини та мистецтва. І зовсім новою ця тема постала перед нами в ХХІ ст. разом із появою постмодернізму.

На зміну модернізму в останні десятиліття ХХ ст. прийшов постмодернізм. Цей напрям є домінуючим в сучасній українській літературі, його можна характеризувати як естетичний бунт проти всього старого, якому властиве заперечення обмежень, експерименти з текстом, інтертекстуальність, іронія, міфологізм, антиутопічність. Криза перехідного часу та розгубленість перед майбутнім формують відчуття розірваності та ворожості світу, що породжує відчуженість людини. Персонажі літератури постмодернізму – люди, які загубилися в повсякденному бутті, втратили зв'язок із Всесвітом, гостро переживають власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів. Не рідко дозволяють собі грубі, різкі висловлювання, навіть лайку. Також зустрічається просторічна лексика. Відбувається навмисне відходження від опису певних рис особистості на догоду іншим, що є концептуально важливішими. Головний герой виступає в ролі творця, автора чогось абсолютно нового, фокусує в собі всі області сучасного життя.

Однією із сучасних письменниць, що майстерно використовує в своїх творах засоби постмодернізму та вдало розкриває систему персонажів цієї

літературної епохи, є Ганна Костенко. Її роман «Те, що позбавляє сну» в контексті сучасної української літератури займає важливе місце та є взірцем твору з яскравими постмодерністичними рисами. Задля вдалого, різнобічного зображення героїв, авторка використовує метафори, багатозначність та повтори, переплітає реальне з фантастичним, вдається до абсурду, робить наголоси на кольорах, грається з самим текстом та не забуває про інтертекст.

Головні герої в романі-колажу «Те, що позбавляє сну» відіграють традиційну роль для сучасної літератури: вони живуть у світі «недобудованих Вавилонських веж»; де мистецтво є продуктом споживання, і найголовніше – це якісно себе продати та показати. І саме вони замислюються, чи можна в такому світі намалювати справжню, живу картину та знайти найвищий оригінал, з якого митці беруть справжнє натхнення. Персонажі знаходяться в постійному пошуку себе та натхнення, намагаються створити власний шедевр. Майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, зіштовхуються з його дивними і навіть абсурдними законами. Також нерідко торкаються теми Бога, сенсу життя, і головне: докладають зусиль, щоб не перетворитися на однорідну масу «митців», схожих між собою навіть «зачісками». Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальній абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, падіння людства в безодню, де немає шансів на спасіння.

Система чоловічих образів в згаданому романі базується на двох головних героях – митцях, типових прикладах літератури постмодернізму: які майже увесь час відчують непорозуміння із соціумом, зіштовхуються з його дивними і навіть абсурдними законами, шукають себе та сенс, намагаються реалізуватися в мистецтві. В певному сенсі вони постають як антагоністи (хоча й мають спільні погляди), але перший і далі залишається «з важкими долонями» – нещасним, а другий дарує цій трагічній реальності надію, очищує кафе – суспільство від гріховності. А також важливу роль відіграють другорядні персонажі, за допомогою взаємодії з якими краще розкриваються характери та особистості двох художників, та їхнє протистояння із суспільством. З цією ж метою авторка робить акцент на колористиці, деталях, які зашифрує в іменах; використовує метафори, внутрішні монологи та роздуми, діалоги, розлогі описи, алюзії, різних стилів лексику; грає з читачем та експериментує з текстом.

Система жіночих персонажів так само є різноманітною. Літературна героїня за вагомістю займає не нижче місце, аніж герой. Жіночі персонажі розкриваються так само різнобічно та займають будь-які ролі: від сталої матері-берегині до самостійної особистості – мисткині, яка також збилася зі свого шляху, втратила духовні орієнтири, поринула в рефлексію та пошуки сенсу. В постмодернізмі образ жінки зокрема отримує свободу: вона навіть може бути зображена як розпусний, неоднозначний персонаж (Блакитні губи), так і вульгарний (Жінка-еліпс).

Також важливим є надання акценту образу Одеси в романі «Цурки-Гілки», що пройшов декілька періодів трансформування. Він продовжує тяжіти до 1920-х років, у яких одеський міф зародився та залишився маркером серед інших міст. Міф застрягнув у післявоєнному часі, однак схожість міста ХІХ століття та сучасного залишилася лише архітектурна, на відміну від менталітету та мови. Незважаючи на, з одного боку, пагубний вплив міфотворчості, він виділяє Одесу серед інших, закріплюючи певну характеристику.

На прикладі маленького дворику та його жителів, ми побачили «одеський міф» з іншого боку. Будинок став місцем дії, відокремленою від великого міста екосистемою, але при цьому відобразив його символ. Незважаючи на те, що Костенко не заперечує міф, але й не продовжує його, Одеса в неї постала без прикрас, справжньої – без стереотипних думок, що тягнуться з 1920-х років. Фокусуючись на певному стилі та постмодерністських засобах, ми дослідили вплив експериментів з текстом авторки на міський образ та створення чогось нового. Місто в неї нерозривно пов'язане з людьми та є самими людьми.

У модернізмі образ українських міст поглинає в собі усі науково-технічні зміни, емансипацію та нові погляди. Окрім засудження у втраті патріархальності та канонічності, йому надається статус середовища з ширшими можливостями. В другій половині ХХ ст. перерваний репресіями процес модернізації нашої літератури завершувався, образ міста набув змоги одночасно виступати і основним сюжетом, і образом, і концепцією. А в постмодерні він перестав бути тим місцем, від гріховності якого хочеться втекти, і став тим, де хочеться народитися; відобразив у собі культ незалежної особистості та переосмислення її ролі в суспільстві.

Погляд Костенко, що є малодослідженим, дозволяє нам на прикладі романів «Те, що позбавляє сну» та «Цурки-Гілки» зокрема дослідити особливості сучасної української літератури через аналіз жанрово-стильових особливостей самої авторки. Авторка якнайкраще розкриває сутність постмодерного образу розгубленої, нещасливої особистості: яка намагаючись просто творити, залишається незрозумілою. Герой в літературі постмодернізму несе в собі, крім хворобливості, прикмети мистецтва нового часу: абсолютну холодність, замкнутість генія в собі та його творінь на самому собі. Його не розуміють інші та й намагаються застерегти від того потягу «залишатися інакшим».

У ході дослідження були реалізовані такі **завдання**:

- досліджено теоретичні аспекти жанрово-стильової парадигми прози;
- проаналізовано особливості стилю Ганни Костенко як представниці доби постмодернізму;
- розглянуто роман Ганни Костенко «Те, що позбавляє сну» в контексті сучасної української літератури;

- висвітлено особливості зображення чоловічих та жіночих образів в романі «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко;
- простежено взаємозв'язок персонажів в романі «Те, що позбавляє сну»;
- розглянуто роман Ганни Костенко «Цурки-Гілки» в контексті сучасної української літератури;
- виокремлено особливості творення образу одесита у творі «Цурки-Гілки».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ананченко Т. Одеськими стежками Лесі Українки (до 120-річчя першого приїзду Лесі в Одесу). *Наука і освіта*. 2008. №8 – 9. С. 291 – 297.
2. Арсеньєва Т. Вік, який не перекреслити. Ганна Костенко. Вечірня Одеса. 2016. 14 січня. № 4. С. 5 – 6.
3. Беліков О.В., Белікова К.О. Побудова сакрального простору середньовічного міста під впливом християнського світосприйняття. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2014. № 2. С. 22 – 29.
4. Бігун О.А. «Свій/чужий»: семантичні моделі міста і села в поезії Тараса Шевченка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2018. № 33. С. 13 – 15.
5. Білоус П.В. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
6. Буало Н. Мистецтво поетичне. / пер. з франц. М.Т. Рильський. Київ: видавництво «Мистецтво», 1967. С. 145.
7. Варецька С. О. Роман про митця: постмодерна варіація (на прикладі романів "Бляшаний барабан" Г. Граса, "Сестра сну" Р. Шнайдера, "Парфуми" П. Зюскінда). *Питання літературознавства : зб. наук. пр. / відп. ред. О. Червінська*. Чернівці : Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича, 2013. Вип. 88. С. 144 – 156.
8. Веретейченко І. А. Європейська концепція образу міста. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 2 (261). С. 10 – 16.
9. Глобенко М. Доба модернізму. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина (ЕУ-І): енциклопедія: у 2 т. / за ред. В. Кубійовича і З. Кузелі*. Київ: НТШ, 1994-95. Т. 2, С. 768 – 775.
10. Головій О. Неореалістичний тип персонажа у творчості В. Винниченка та Гр. Тютюнника. *Питання літературознавства: наук. збірн.* Чернівці: Рута, 2009. Вип. 77. С. 14 – 24.
11. Горбатенко В. Постмодерн і трансформація ціннісної основи людського буття *Політ. Менеджмент*. 2005. № 1. С. 3 – 13.
12. Давиденко, Г. Й., Величко М. О. Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII століття : навч. посіб. Київ : ЦУЛ, 2007. 292 с.
13. Горболіс Л. Художнє осмислення сакрального у творах Михайла Коцюбинського «Intermezzo», «Тіні забутих предків». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 5. С. 9 – 11.
14. Гребенюк Т. В. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози) : навч. посіб. Запоріжжя : ЗДМУ, 2007. 136 с.

15. Григоренко І. Місто у парадигмі художніх образів Миколи Зерова: трансформація традиційного потрактування. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Серія: Філологічні науки (мовознавство та літературознавство): зб. наук. пр. / відп. ред. Г.Ю. Арзютов. Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. Вип. 11. С. 61 – 65.
16. Гундорова Т. У колисці міфу, або топос Києва в літературі українського модернізму. *Київська старовина*. 2000. № 6. С. 74 – 82.
17. Гутнікова Т. Концепція світу і людини в українському постмодерністському романі 90-х років 20 ст: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2019. 19 с.
18. Гуць М. Перший твір нової української літератури. Київ, 2019. URL: <https://kpi.ua/936-14> (дата звернення: 04.12.2023).
19. Демська-Будзуляк Л.М. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму. *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. Петра Могили*. 2009. № 105. С. 12 – 16.
20. Демська Л. Проблема індивідуальної свободи в драматургії Лесі Українки: д. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України Київ, 2000. 148 с.
21. Дорош С. Письменник Іван Козленко: одеська ідентичність - це міф. Київ, 2017. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41805334>.amp (дата звернення: 28.08.2024).
22. Дімова І. Образ митця у творчості Лесі Українки та М. Коцюбинського: авторефер. дипл. роб. спеціаліста. Одеса, 2016. 10 с.
23. Задорожна О. Постмодернізм як культурне та літературне явище кінця ХХ – початку ХХІ ст. Теоретичні засади постмодернізму. *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка*. 2012. №1. С. 10 – 12.
24. Іванченко В. Є. «Те, що позбавляє сну...» Г. Костенко: Карнавальний відгук на життя. *Молодий вчений*. 2018. № 5 (57) С. 114 – 117.
25. Ільїнська В. Костенко: Що значить шукати Бога в собі? Одеса, 2018. URL: <https://lotsia.com.ua/article/anna-kostenko-chno-znachit-iskat-boga-v-sebe?13:3> (дата звернення: 23.05.2024).
26. Історичні традиції добросусідства Одещини: науково-популярне видання / відп. ред. В.М. Хмарський. Одеса: Одеська обласна організація ВГО «Комітет виборців України», 2011. С. 114 – 125.
27. Казанова О. В. Функціональні та семантичні особливості образу моря у творчості Дніпрові Чайки. Одеса та Чорне море як літературний простір / под ред. Я. Лавського, Н. Малютіної, Білосток-Одеса : ПРІМАТ, 2018. С. 369 – 374.

28. Кая С. Розвиток та модифікація теми міста в українській і турецькій літературах. *Філологічні студії*: зб. наук. пр. / відп. ред. І.Р. Буніятова. Київ: Київський національний університет імені Бориса Грінченка, 2017. Вип. 9. С. 179 – 189.
29. Коверзєва Д. Образ українки в літературі: як змінюється стереотип “жінка-господиня”. Перша електронна газета. 2020. 24 жовтня. URL: <https://persha.kr.ua/article/193542-obraz-ukrayinky-v-literaturi-yak-zminuyetsya-stereotyp-zhinka-gospodynya/> (дата звернення: 30.04.2023).
30. Костенко Г.К. Цурки-Гілки. Джазові імпровізації та оповідання. Київ: Саміт-Книга, 2017. 160 с.
31. Костенко Г. К. Те, що позбавляє сну: роман - колаж. Київ : Український пріоритет, 2015. 224 с.
32. Колесніков М.П., Колеснікова О.В., Лозовой В.О. Естетика : навч. посіб. Київ: Юрінком Інтер, 2004. С. 120 – 127.
33. Кочерга Н.А. Роль митця і мистецтва у житті суспільства (за драмами Лесі Українки). Донецьк, 2010 URL: <https://uchika.in.ua/role-mitcya-i-mistectva-u-jitti-suspilstva.html> (дата звернення: 12.11.2023).
34. Крупчанова Л. М. Вступ до літературознавства : підручник. Київ: «Онiкс», 2005. 416 с.
35. Коцюбинський М. Вибрані твори. Київ: Духовні джерела, 2014. С. 457 – 471.
36. Кузнецов М. І. Особливості мовлення персонажу як засіб створення його портрету. Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. / відп. ред. В. В. Трофимович Сер. : Філологічна. Острог: Вид-во Нац. ун-ту "Острозька академія", 2013. Вип. 39. С. 165 – 167.
37. Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: навчальний посібник. Київ: Знання-Прес, 2006. С. 9 – 21.
38. Лавринович Л. Постмодернізм в українській, польській прозі: типологія образу-персонажа: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 – порівняльне літературознавство / Волинськ. держ. ун-т імені Л. Українки. Луцьк, 2002. 175 с.
39. Лiмборський І. Класицизм в українській літературі. Дивослово. 2011. № 1. С. 43 – 51.
40. Літвинчук Т.В. Образ міста в діалозі мистецтв: українська література доби Середньовіччя і Відродження. *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. / відп. ред. Н.В. Науменко. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 43. С. 378 – 385.

41. Лозова О.М. Міф як первинна метамова суспільної свідомості: огляд проблематики. *Педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогіка. Психологія*. 2010. № 1. С. 18 – 21.
42. Луцій С. Образ міста в прозі Валер'яна Підмогильного. *Рідний край*. 2012. №2 (27). С. 110 – 116.
43. Люлікова Г. Естетика одеського феномену в сатиричному світі діалогії Ільфа та Петрова. *Одеса у слов'янських літературах. Студії*. Белосток: PRYMAT, 2016. С.443 – 452.
44. Накашидзе І. Типологія жіночих образів у сучасній жіночій прозі [препринт] Українська жінка у національному та глобальному просторі: історія, сучасність, майбутнє : зб. наук. пр. за матеріалами II Міжнар. наук. форуму (6 листоп. 2020 р.). Дрогобич, 2020. С. 93 – 101.
45. Нежива Л. Образ міста в українській бароковій поезії. Київ, 2013. URL: https://www.medievist.org.ua/2013/10/blog-post_18.html?m=1 (дата звернення: 28.09.2024).
46. Нечиталюк І. Літературна Одеса: Ревізії та контексти XXI Сторіччя. *Одеса у слов'янських літературах. Студії*. Белосток: PRYMAT, 2016. С. 119 – 126;
47. Нечиталюк І. Простір одеського дворику в романі Ганни Костенко «Цурки-Гілки». *Bibliotekarz Podlaski*. 2020. № 48(3). С. 223–240.
48. Нечиталюк І., Богданова К. Образ міста в романі «Цурки-гілки» Ганни Костенко. *Філологічні студії*. ОНУ ім. І. І. Мечникова. 2021. Вип. 12. С. 79 – 85.
49. Ніколаєва Г.О. «Одеській міф»: минуле та сьогодення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. пр. / відп. ред. Виткалов В.Г. Рівне: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету, 2013. Вип. 19. С. 229 – 234.
50. Нісевіч С. Образ художника в дискурсі української та англійської літератур кінця XIX - початку XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук . Бердянськ, 2016. 18 с.
51. Нісевіч С. Конфлікт митця і суспільства у п'єсі Винниченка «Чорна пантера і білий медвідь» та С. Моєма «Місяць і мідяки». *Spheres of Culture*. 2015. № 10. С. 44 – 51.
52. Огієнко І. Біблія. Буття. Київ, 2005. URL: <https://www.wordproject.org/bibles/uk/01/4.htm> (дата звернення: 04.11.2023);
53. Огієнко І. Біблія. Новий Заповіт. Об'явлення св. Івана Богослова. Київ, 2011. URL: <http://www.my-bible.info/biblio/ukrainskaya-bibliya/otkrovenie-ioanna-bogoslova.html> (дата звернення: 04.11.2023).
54. Отич О. Колір як емоційно-змістовий код культури. *Рідна школа*. 2017. № 1 – 2. С. 18 – 22.

55. Павлікова А. Персонаж у літературознавстві. Наукові розвідки студентів факультету іноземної філології ХНПУ імені Г.С. Сковороди : зб. тез наук. доп. / відп. ред. Т.В. Подуфалова. Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2020. С. 63 – 64.
56. Павличко С. „Захований” модернізм 20-х: між авангардом і неокласицизмом // Усе для школи: Українська література. К., 2001. – 129 с.
57. Поздрань Ю. В, Дубова І. О. Провідна роль мистецтва у творчості Лесі Українки (на матеріалі збірки поезій "Думи і мрії"). Закарпатські філологічні студії. № 7 (2). С. 140 – 144.
58. Петренко О.І. Урбаністичні мотиви у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. 2019. № 80. С. 20 – 24.
59. Плетньова О.Ю. Образ міста у творчості О. Іваненко (на матеріалі казки «Чарівна квітка»). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / за ред. В.А. Зарви. Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. Вип. 23. С. 176 – 181.
60. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник. Київ: Мистецтво, 1985. С. 243 – 260.
61. Пузік В. Де шукати літературне майбутнє Одеси. Одеса, 2015. URL: <https://culturemeter.od.ua/the-future-of-odessa-literature-3456-7/> (дата звернення: 10.08.2024).
62. Рецензії на роман «Те, що позбавляє сну» Ганни Костенко. Одеса, 2015. URL: <https://kostenkoganna.com.ua/#!/tproduct/375320915-1498486301712> (дата звернення : 03.08.2024).
63. Рудаченко А. Психологія творчості: художня інтерпретація В. Винниченка (за п'єсою «Чорна пантера і білий медвідь»). *Молодий вчений*. 2019. № 4.2 (68.2). С. 189 – 193.
64. Сізова К.Л. Трансформації опозиції «головний герой – другорядні персонажі». *Культура народів Причорномор'я*. 2012. № 225. С. 117 – 119.
65. Савченко, З. В. Рецепція образу митця у світовій літературі першої половини ХХ століття. *Danish Scientific Journal*. 2019. № 28 (2) С. 41 – 43.
66. Семененко Л. М. Митець як концептуальний герой драматургії Лесі Українки. *Вісник Запорізького державного університету: зб. наук. пр. / відп. ред. Ю. Громик*. Запоріжжя, 2000. Вип. 1. С. 23 –27.
67. Степанова А. А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / за ред. В.А. Зарви.

- Київ: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2009. Вип. 22. С. 61 – 71.
68. Словник-довідник літературознавчих термінів / упор. : О.В. Бобир, В.Й. Буденний, О.Б. Мамчич, Н.П. Нікітіна ; за ред. О.В. Бобира. Чернігів : ФОП Лозовий В.М., 2016. 132 с.
69. Словник літературознавчих термінів: Катарсис. Київ, URL: 2011 <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/katarsys/> (дата звернення: 05.03.2023).
70. Сорока П. «Те, що відкриває безодню», рецензія на книгу Ганни Костенко «Те, що позбавляє сну». Тернопіль, 2016. URL: <http://palisadnik.org.ua/text/te-shcho-vidkrivaie-bezodnyu-recenziya-na-knigu-anny-kostenko-te-shcho-pozbavlyaie-snu> (дата звернення: 03.12.2023).
71. Словник української мови: у 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970 – 1980. Т. 1, С. 22.
72. Сторощук І. І. Роман про митця у контексті літературних дискусій. Мова і культура. 2011. № 14 (8) С. 301 – 306.
73. Ткаченко Т. І. Образ митця в малій прозі кінця XIX – початку XX ст. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського. 2013. № 4 (11). С. 273 – 276.
74. Трофименко Т. Український романтизм: вічно живий, постійно новий. Посестри. Часопис. 2022. № 27 URL: <https://posestry.eu/zhurnal/no-27/statya/ukrainskiy-romantizm-vichno-zhiviy-postiyno-noviy> (дата звернення: 12.01.2024).
75. Усов В. Одеса – моє місто рідне: Інтерактивний підручник. Одеса: Gutenbergz, 2016. URL: http://odessa.gutenbergz.com/book/chapter_3/chapter.html (дата звернення: 15.01.2021).
76. Ференц Н. С., Чижмар О. М. Основи літературознавства : навч. - метод. посіб. Вид. 2-ге, випр., доповн. Ужгород : «Говерла», 2020. 132 с.
77. Херсонський Б. Одеський синдром (матеріал для збірки). Одеса, 2019. URL: http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/hersonsky/odessky_sindrom.html (дата звернення: 09.01.2024).
78. Чернишова Т. "Перверзія" Юрія Андруховича в транскультурному вимірі. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2015. № 8. С. 146 – 151.
79. Черниш О. Інтерв'ю з доктором філологічних наук Кірою Олександрівною Шаховою. Всесвітня література та культура. 2002. № 2. С. 2 – 7.

80. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму): підручник. Нью-Йорк: УВАН, 1956. С. 7 – 22.
81. Шалашна О. Одеса – літературне місто. Одеса, 2017. URL: https://www.hor.net.ua/?page_id=2945&lang=uk (дата звернення: 17.04.2024).
82. Шевченко Т.Г. Кобзар: збірка. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2014. С. 242 – 243.
83. Шевченко Т. М. Образ Одеси в збірці Михайла Світлиці «Одеські есеї». Діалог: медіа-студії. Вип. 5. Одеса, 2007. С. 289–298.
84. Шевченко Т. М. Топос митця у сучасній українській есеїстиці (за матеріалами збірки В. Неборака «Лексикон А. Г.»). Проблеми сучасного літературознавства. 2019. № 28. С. 165–175.
85. Шленьова М.Г. Мовний образ міста в поезії Василя Голобородька. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Філологічна: зб. наук. пр. / відп. ред. І.В. Ковальчук. Острог: Острозька академія, 1999. Вип. 39. С. 243 – 246.
86. Шотова-Ніколенко Г. Топонім «Одеса» у романах Юрія Яновського. Одеса, 2009. URL: <http://vo.od.ua/rubrics/kultura/12001.php> (дата звернення: 24.12.2023).
87. Шон Дойль. Як міг люблячий Бог послати Всесвітній потоп? Брісбен, 2019. URL: <https://creacenter.org/uk/news/yak-mig-lyublyachij-bog-poslati-vsesvitnij-potop> (дата звернення: 05.03.2024).
88. Штогрин М.В. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000 – 2014 рр.) : дис. канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Київський ун-т імені Б. Грінченка. Житомир, 2016. С. 35 – 50.
89. Шубіна О. Обличчя сучасності: письменниця Ганна Костенко. Одеса, 2018. URL: <https://volnarez.com.ua/novosti/lica-sovremennosti-pisatel-anna-kostenko.html> (дата звернення: 12.12.2023).
90. Шульженко Ю. Інтертекстуальність через призму розвитку романної структури у ХХ – на початку ХХІ ст. Кременчук, 2016. URL: <http://intkonf.org/index.php?s=%F2%F0%E0%ED%F1%&paged=72> (дата звернення: 20.01.2024).
91. Шупта-В'язовська О. І. Одеса на перехресті міфів: «Танжер» Козленка. *Одеса у слов'янських літературах. Студії*. Белосток: PRYMAT, 2016. С. 147 – 153.
92. Юрескул І. Типологія жіночих образів в українській жіночій прозі кінця ХХ ст. Наука. Освіта. Молодь. 2016. № 2. С. 250 – 251.