

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРИНЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК 821.161.2+821.512.161]-3.09:[316.3:911.375.1](043.3)

КАЯ СЕМІХ

ДИСЕРТАЦІЯ

МІСТО ЯК МІФ

**В УКРАЇНСЬКІЙ І ТУРЕЦЬКІЙ ПРОЗІ ДОБИ ПОСТМОДЕРНУ:
ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ
ТА НАЦІОНАЛЬНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ**

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело _____ С.Кая

Науковий керівник:

Гальчук Оксана Василівна,

доктор філологічних наук, доцент

Київ-2021

АНОТАЦІЯ

Кая С. Місто як міф в українській і турецькій прозі постмодерну: особливості авторських та національних репрезентацій. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 – Гуманітарні науки). – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено визначенню особливостей авторських та національних репрезентацій міста-міфу в українській і турецькій прозі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Об'єктом дослідження є романи сучасної української («Мальва Ланда» Ю. Винничука, «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка, «Місто з химерами» О. Ільченка, «Живий звук» А. Кокотюхи) і турецької («Біла фортеця», «Мене називають Червоний», «Чорна книга», «Мовчазний дім», «Сніг» О. Памука) художньої урбаністики. Вибір цих різножанрових текстів зумовлений спільною для них тенденцією до міфологізації топосу міста; зв'язком їхньої урбаністичної тематики із комплексом проблем національної, особистісної чи мистецької ідентичності; приналежністю авторів до генерації письменників доби постмодерну, що уможливило аналіз запропонованих ними художніх варіантів (моделей) міста-міфу з погляду прийняття чи дистанціювання від характерної для постмодерністського письма поетики; роллю авторів у формуванні парадигми художнього урбанізму в національних літературних традиціях. Предметом дослідження є міфологічний аспект образу міста, традиційне і новаторське у творенні його міфології, кореляція авторського, національного і світового первнів в українській і турецькій урбаністичній прозі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Мета дисертаційної роботи полягає у визначенні спільного і відмінного в авторських і національних репрезентаціях міста як міфу у творах турецької та української прози доби постмодерну.

Теоретичний аналіз наукових джерел уможливило визначення проблеми специфіки міфопоетичної інтерпретації образу міста в українській і турецькій літературах як поліаспектної й міждисциплінарної. А ступінь дослідженості в сучасному українському літературознавстві зумовлює потребу в компаративному вивченні цієї проблеми. Засвідчено, що застосування різних наукових методик і підходів дозволяє всебічно розглянути міфологічний аспект дискурсу міста: історико-літературний метод уможливило визначення національної специфіки трактування образу міста у його діахронічній проєкції; порівняльно-типологічний – встановлення і порівняння своєрідності української та турецької художньої урбаністичної парадигми; типологічний – зіставлення класичного, модерного і постмодерного образу міста в українській і турецькій літературах; герменевтичний – тлумачення художніх текстів, їхніх образів і мотивів; структурно-семіотичний – виявлення та характеристики особливостей художньо-образних авторських моделей міста-міфу; архетипно-міфологічний – аналіз архетипів, міфологем і міфем, які структурують образ міста в текстовому просторі; інтертекстуальний – вияв міжтекстових зв'язків як характерної ознаки поезики творів доби постмодерну і одного зі способів відтворення палімпсестності міста-міфу; імагологічний – врахування особливостей образу міста і його мешканців у національній традиції. Враховано синхронний і діахронний аспекти аналізу образу міста та дослідницьку оптику постколоніальних студій щодо питань, пов'язаних зі специфікою національної, особистісної, релігійної, культурної ідентичностей. Для розуміння національно-індивідуальних смислів інтерпретації міфологеми міста залучено широке поле релігійного, історичного, суспільно-політичного та культурно-історичного контекстів.

У дисертації простежено та виокремлено основні етапи еволюції теми міста в турецькій та українській літературах; уточнено і верифіковано поняттєво-категоріальний апарат дослідження міста як міфу; визначено параметри та особливості авторських репрезентацій міста як сакрального

хронотопу; проаналізовано художні варіанти інтерпретації міста простором віднайдення/втрати ідентичності (особистісної, культурно-мистецької, національної, релігійної тощо); окреслено змістово-стилістичні риси типологічних різновидів міфомоделі міста як профанного хронотопу; зіставлено авторські варіанти художнього осмислення чужого міського простору, химерного ентропійного міста, міста-геронтопії; проаналізовано моделі людини міста крізь призму міфологічного сценарію ініціації в українській і турецькій урбаністичній прозі; окреслено специфіку авторської інтерпретації самотності людини міста як нового міфогероя урбаністичного тексту; визначено точки дотику проблематики сучасної турецької та української урбаністичної прози з культурними та ідеологічними міфами національних дискурсів.

Систематизовано понятійний апарат дослідження, до складу якого ввійшли: міський міфопростір і міський міфочас та їхні різновиди (сакрохронотоп, втрачений сакральний простір, гетеротопос, химерний хронотоп, фіктивний урбаністичний топос, топоекфразис, ентропійний простір, геронтопія), людина міста як новий міфогерой, герой поразки тощо. Зроблено висновок, що міфологія міста – це універсальна ідея Міста, яка корелює з локальними міськими міфами, сформованими на основі національних культурних традицій, які «пропущені» в літературному творі крізь призму індивідуального життєвого досвіду персонажів і є авторським варіантом художньої картини світу. Авторською репрезентацією міста визначено художній образ міста, зумовлений задумом письменника, контекстом (національною і світовою літературною традицією художньої урбаністики) і специфікою історико-літературної доби. Способами оприявлення авторської репрезентації зазначено тематично-аксіологічну зорієнтованість твору – його проблематику; сюжетну модель художнього топосу, прийоми його предметно-образної конкретизації тощо; особливості архітектоніки тексту і його жанрової специфіки; поетологічні засоби ідіостилю; авторську ідейно-естетичну оцінку настанову. Національною репрезентацією

міста названо сукупність авторських репрезентацій певної історико-літературної доби з такими обов'язковими елементами, як спрямованість на реалістичне чи метафоричне відтворення національно маркованих топосів; порушення проблематики, що відображає специфіку історичного, культурного, духовного буття нації; «діалог» із національною традицією інтерпретації образу міста.

Простежено основні етапи формування міського тексту в українській і турецькій літературах. Встановлено, що художня урбаністика як феномен літератури доби постмодерну – це результат тривалого в часі й різноманітного за варіантами тлумачення процесу, символічними «кроками» якого є наповнення образу міста ідейно-художнім змістом і перетворення його на окремий топос літературного твору; формування лейтмотиву й цілісної урбаністичної теми, де основні характеристики персонажів визначаються їхнім буттям саме в просторі міста; функціонування урбаністичного дискурсу в кожному письменстві, зміст й особливості якого зумовлені авторськими репрезентаціями міського тексту як варіантами трансформації традиції художнього осмислення міста в національній і світовій літературі загалом.

Здійснено порівняльний аналіз урбаністичних романів сучасної турецької та української прози. На основі спільного визначення їх у парадигмі неоміфологічних текстів виокремлено основні авторські художні моделі міста-міфу, які структурують національну репрезентацію кожної з досліджуваних літератур. Чинниками певних моделей зазначено міфологему міста; тип хронотопу; жанрову характеристику твору як елементу ідіостилю письменника. Зроблено висновок, що основними художніми репрезентаціями міста-міфу в українській і турецькій прозі доби постмодерну є «місто-маскарад» із фіктивним хронотопом у псевдоісторичному романі («Біла фортеця» О. Памука); «місто-мистецький витвір» із хронотопом топоекфразисом у двох різновидах: «місто-східна мініатюра» в романі-містерії «Мене називають Червоний» О. Памука і «місто-витвір архітектури» із гетерохронотопом (минуле і теперішнє, реальне і

містичне) у романах-квестах «Місто з химерами» О. Ільченка і «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка; «місто-сміттярка» з гетеротопом (химерний і реальний, теперішнє і минуле) у бурлескно-травестійному романі-лабіринті «Мальва Ланда» Ю.Винничука; «місто-книга» з гетеротопом (химерний (книжний) і реальний) у романі-енциклопедії «Чорна книга» О. Памука; «місто-пастка» з хронотопом-геронтопією в осучасненій сімейній хроніці «Мовчазний дім», у романі-розслідуванні «Сніг» О. Памука та «адреналіновому» романі «Живий звук» А. Кокотюхи.

На основі проаналізованих романів виокремлено «людину міста» як новий тип міфогероя і дві основні моделі реалізації ним життєвих сценаріїв у межах міського простору. Акцентовано на зумовленості обох моделей постмодерністським світо- і самовідчуттям протагоністів, які втратили ознаки архетипного прообразу героїчного типу. Перша модель – шлях ініціації персонажа, притаманна романам з історичним чи псевдоісторичним хронотопом. Друга модель – шлях людини міста до усвідомлення своєї екзистенційної самотності (персонаж типу «герой поразки») в романах із гетерогенним хронотопом або топосом сучасного міста.

Визначено роль національного і світового художнього інтертексту у формуванні топосу міста в досліджуваних творах. Автори апелюють до класичних текстів, діалогізуючи з традицією міфологізації картини світу, складником якої є міський хронотоп як простір існування людини. Виявлено імпліцитні та експліцитні форми міжтекстових зв'язків, які увиразнюють образ і концепцію міста-міфу в українських і турецьких урбаністичних романах. Досліджено, що спільною текстуальною ознакою романів О. Памука, Ю. Винничука, В. Даниленка, О. Ільченка та А. Кокотюхи є виразна інтертекстуальність. Як типова для постмодерністських творів авторська стратегія вона спрямована значною мірою на міфологізацію тексту і зокрема на формування міфології топосу міста. Інтертекстуальні коди проаналізованих урбаністичних романів – це переосмислені письменниками мотиви та образи

різних художніх традицій. Ремінісценції та алюзії світової літератури (мотиви двійництва, маскараду, художній потенціал оніричної парадигми тощо) письменники поєднують із національним українським (давня і нова українська література, твори радянського періоду тощо в романах Ю. Винничука, О. Ільченка, В. Даниленка, А. Кокотюхи) і турецьким (традиції театру Карагьоз, мотиви суфійської літератури тощо в романах О. Памука) інтертекстом.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що: вперше в сучасному літературознавстві здійснене компаративне дослідження української і турецької прози кінця XX – початку XXI ст. з проєкції відтворення образу міста як міфу; узагальнено й осмислено поняття «міфологія міста», «міський міфопростір», «міський міфочас», «людина міста як міфогерой». Здійснено спробу окреслити національну специфіку художньої рецепції образу міста в сучасному турецькому й українському романі, сформовану на ґрунті авторських репрезентацій. Вперше проаналізовано художні моделі міста в турецькій та українській прозі доби постмодерну, визначено їхню специфіку як варіантів індивідуально-авторських та національних репрезентацій. Досліджено роль текстів національної і світової культури у формуванні авторських репрезентацій образу міста як міфу.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути застосовані для подальшого вивчення художнього дискурсу міста загалом і для порівняльних досліджень сучасної турецької та української урбаністичної прози зокрема. Основні положення дисертаційної праці можуть бути використані у викладанні історико-літературних дисциплін і курсу порівняльного літературознавства, спецкурсів із питань компаративістики (міфопоетики урбаністичного тексту) та написанні різножанрових наукових студій.

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що проблема особливостей авторських та національних репрезентацій міста як міфу в

українській і турецькій літературах ще не знайшла вичерпного висвітлення в сучасному літературознавстві, а отже, є широким полем для подальшого наукового пошуку і конструктивної дискусії. Серед інших аспектів дослідження потребує подальшої розробки теоретичне обґрунтування міфологія міста як сучасної інтерпретації міського простору; визначення алгоритму аналізу міста-міфу в національних репрезентаціях різних історико-літературних періодів.

Ключові слова: місто, міф, свій-чужий, семіотика, автор, урбаністика, хронотоп, ідентичність, українська література, турецька література, постмодерн, роман, поезика

SUMMARY

Kaya S. The city as a myth in Ukrainian and Turkish prose of postmodernity: features of the author and national representations. – Manuscript.

Thesis for a Doctoral degree in Philosophy: Research specialties 035 “Philology” (03 – Humanitarian sciences). – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2021.

The dissertation aims to define the characteristic aspects of the author's and national representations of the city-myth in the Ukrainian and Turkish prose of the late twentieth and the beginning of the twenty-first centuries. The object of research is the novels of modern Ukrainian (*Malva Landa* by Yuriy Vynnychuk, *Love in the Baroque style* by Volodymyr Danylenko, *The City with Chimeras* by Oles Ilchenko, *The Living Sound* by Andrii Kokotiukha) and Turkish (*The White Castle*, *My Name Is Red*, *The Black Book*, *Silent House*, and *Snow* by Orhan Pamuk) urban literature. These texts are selected owing to the following factors: the common tendency to mythologize the topos of the city; the connection of urban themes of various genres with a set of problems of national, personal, or artistic identity; the affiliation of the authors to the generation of the postmodern era writers, which made it possible to

trace the author's variants (models) of the image of the city-myth through the prism of acceptance or distancing from the poetics characteristic of this era; the role of authors in the formation of the paradigm of artistic urbanism in national literary traditions. The subject of research is the mythological aspect of the image of the city, the tradition and innovation in the creation of the mythology of the city, the correlation of authorial, national, and world fundamentals in Ukrainian and Turkish urban prose at the turn of the twenty-first century. The purpose of the dissertation is to establish the common and differences in the author and national representations of the city as a myth in the works of Turkish and Ukrainian prose of the postmodern era.

Theoretical analysis of scientific sources makes it possible to determine the problem of the specifics of the mythopoetic interpretation of the image of the city in Ukrainian and Turkish literature as multifaceted and interdisciplinary. At the same time, the scope of research in modern Ukrainian literary criticism necessitates a comparative study of this problem. The application of different scientific methods and approaches allows to comprehensively evaluate the mythological aspect of the city discourse: the historical-literary method makes it possible to determine the national specifics of the interpretation of the city image in its diachronic projection; comparative-typological method helps to establish and compare the particularity of the Ukrainian and Turkish artistic urban paradigm; typological method compares classical, modern and postmodern image of the city in Ukrainian and Turkish literature; hermeneutic method aids to interpret the artistic texts, their images and motives; structural-semiotic method identifies and characterise the features of artistic and figurative authorial models of the city-myth; archetypal-mythological method analyses the archetypes, mythologemes and mythemes that structure the image of the city in the text space; intertextual method assists to manifest the intertextual connections as a characteristic feature of the postmodern poetics and one of the ways to reproduce the palimpsest of the city-myth; imagological method considers the peculiarities of the image of the city and its inhabitants in the national tradition. The synchronous and diachronic aspects of the analysis of the image of the city and the

research optics of postcolonial studies on issues related to the specifics of the national, personal, religious, cultural, etc. identity are taken into account. A wide field of religious, historical, socio-political, and cultural-historical contexts aids in understanding the national-individual meanings of the interpretation of the mythology of the city.

The dissertation studies and highlights the main evolution stages of the theme of the city in Turkish and Ukrainian literature; specifies and verifies the conceptual and categorical apparatus of research of the city as a myth; determines the parameters and features of the author's representations of the city as a sacred chronotope. Furthermore, the study analyses artistic variants of the city's interpretation as the space of finding / losing identity (personal, cultural-artistic, national, religious, etc.); outlines the semantic and stylistic features of typological varieties of the mythomodel of the city as a profane chronotope; compares the author's variants of artistic comprehension of the foreign urban space, chimeric entropic city, city-gerontopia; examines the models of the man of the city through the prism of the mythological scenario of initiation in Ukrainian and Turkish urban prose; outlines the specifics of the author's interpretation of the loneliness of the man of the city as a new mythohero of the urban text; identifies the points of contact between the problems of modern Turkish and Ukrainian urban prose with cultural and ideological myths of national discourses.

The study systematizes the conceptual apparatus which includes: the urban mythospace and urban mythological time and their varieties (sacrochronotope, lost sacral space, heterotopos, chimeric chronotope, fictitious urban topos, topoecphrasis, entropic space, gerontopia), the character of the man of the city as a new mythohero, the hero of defeat, etc. It is concluded that the mythology of the city is a universal idea of the City, which correlates with local urban myths, formed based on national cultural traditions and viewed in the literary work through the prism of individual life experience of the characters as an author's version of the world. The artistic image of the city created with the author's idea, context (national and world literary tradition of urban literature), and the

specifics of the historical and literary era determine the concept of the author's representation of the city. The author's representation is identified by the following: the thematic and axiological orientation of the work, namely, its problems; the plot model of artistic topos, methods of its subject-image concretization, etc.; features of text architecture and genre specificity of the work; poetic means of idiostyle; author's ideological and aesthetic guidelines. The national representation of the city is a set of author's representations of a certain historical and literary era with the obligatory elements: the focus on realistic or metaphorical reproduction of nationally marked topos; the appeal to the issues that reflect the specifics of the historical, cultural, spiritual life of the nation; the “dialogue” with the national tradition of interpreting the image of the city.

The thesis traces the main stages of the formation of the urban text in Ukrainian and Turkish literature. The artistic urbanism as a phenomenon of postmodern literature is the result of a long and varied in its interpretation process, with symbolic “steps” of filling the image of the city with ideological and artistic content and turning it into a separate topos of a literary work; formation of a leitmotif and a holistic urban theme, where the main characteristics of the characters are determined by their existence in the space of the city; the functioning of urban discourse in every writing, the content, and features of which are due to the author's representations of the urban text as options for transforming the tradition of artistic understanding of the city in national and world literature in general.

The study comparatively analyses the urban novels of modern Turkish and Ukrainian prose. Based on their common definition in the paradigm of neomythological texts, we single out several author's artistic models of the city-myth, which structure the national representation of each of the studied kinds of literature. The mythology of the city, chronotope type, genre characteristics of the work as an element of the writer's idiosyncrasy are determinants of certain models. As concluded, there are several major artistic models of the city-myth in the Ukrainian and Turkish prose of the postmodern era: “city-masquerade” with a fictitious chronotope in the pseudo-historical novel (*The White Castle* by Orhan Pamuk); “city-work of art” with a

chronotope topoephrasis in two varieties, “city-eastern miniature” in the mystery novel *My Name Is Red* by Pamuk and “city-work of architecture” with a heterochronotope (past and present, real and mystical) in novels-quests *The City with Chimeras* by Oles Ilchenko and *Love in the Baroque style* by Volodymyr Danylenko; “city-garbage” with heterotopos (bizarre and real, present and past) in the burlesque-travesty *Malva Landa* by Yuriy Vynnychuk; “city-book” with heterotopos (bizarre (book) and real) in the novel-encyclopedia *The Black Book* by Orhan Pamuk; “city-trap” with a chronotope-gerontopia in the modern family chronicle *Silent House* and investigation novel *Snow* by Orhan Pamuk and the “adrenaline novel” *The Living Sound* by Andrii Kokotiukha.

Based on the analyzed novels, we single out the “man of the city” as a new type of mythohero and two main models of his realization of life scenarios within the urban space. Emphasis is placed on the conditionality of both models by the postmodern world and the self-consciousness of the protagonists, who have lost the features of the archetypal prototype of the heroic type. The first model is the way of character initiation, which is typical of novels with historical or pseudo-historical chronotopes. The second model is the path of a man of the city to the realization of his existential loneliness (the hero of defeat) in novels with a heterogeneous chronotope or topos of the modern city.

The research determines the role of national and world artistic intertext in the formation of the topos of the city in the studied works. The authors appeal to classical texts, dialogizing with the tradition of mythologizing the picture of the world, a component of which is the urban chronotope as a space of human existence. Implicit and explicit forms of intertextual connections are identified; they express the image and concept of the myth city in Ukrainian and Turkish urban novels. The study determines a pronounced intertextuality a common textual feature of the novels by Orhan Pamuk, Yuriy Vynnychuk, Volodymyr Danylenko, Oles Ilchenko, and Andrii Kokotyukha. As typical for postmodern works, the author's strategy is aimed largely at the mythologizing of the text and in particular at the formation of the mythology of

the topos of the city. The intertextual codes of the analyzed urban novels are motives and images of different artistic traditions reinterpreted by the writers. Reminiscences and allusions of world literature (motives of duality, masquerade, the artistic potential of the oneiric paradigm, etc.) the writers combine with national Ukrainian (ancient and modern Ukrainian literature, works of the Soviet period, etc. in the novels of Vynnychuk, Ilchenko, Danylenko, Kokotyukha) and Turkish (Karagyozy Theater traditions, motives of Sufi literature, etc. in Pamuk's novels) intertext.

The scientific novelty of the obtained research results is as follows: in modern literary criticism, it is the first comparative study of Ukrainian and Turkish prose of the late twentieth and the beginning of the twenty-first centuries from the projection of the image of the city as a myth; the notions of “mythology of the city”, “urban mythospace”, “urban mythotime”, “man of the city as a mythohero” became generalized and recognized. The dissertation attempts to outline the national specifics of the artistic reception of the image of the city in the modern Turkish and Ukrainian novel formed based on the author's representations. Additionally, it analyzes the artistic models of the city in the Turkish and Ukrainian prose of the postmodern era, determines their specificity as variants of individual-author and national representations. Furthermore, it investigates the role of texts of national and world culture in the formation of the author's representations of the image of the city as a myth.

The practical significance of the research results is that they can be used for further study of the artistic discourse of the city in general and comparative studies of modern Turkish and Ukrainian prose in particular. The main provisions of the dissertation can be used in teaching historical and literary disciplines and a course of comparative literature, special courses on comparative studies (mythopoetics of urban text), and writing various genres of scientific studies.

The study suggests that the problem of the author's and national representations of the city as a myth in Ukrainian and Turkish literature has not yet found comprehensive coverage in modern literary criticism, and therefore is a wide field for further scientific research and constructive discussion. Among other aspects, the study requires further

theoretical substantiation of the mythology of the city as a modern interpretation of urban space; determination of the algorithm of the analysis of the city-myth in the national representations of different historical and literary periods.

Keywords: city, myth, semiotics, author, urbanism, chronotope, identity, Ukrainian literature, Turkish literature, postmodern, novel, poetics.

Publication in a scientific periodical of foreign country, which is a member of the Organization for Economic Co-operation and Development and the European Union

1. Kaya S. The chimeric space in the urban novel of the postmodern era: two author's versions (based on the works by Orhan Pamuk and Yuriy Vynnychuk) (Khymernyi prostir urbanistychnoho romanu doby postmodernu: osoblyvosti avtorskykh reprezentatsii (na materialy tvoriv O. Pamuka i Yu. Vynnychuka)). *Science and Education a New Dimension. Philology, IX (73)*, Issue: 248, 2021. p. 46–51 (Hungary).

Publications in the journals included in the list of scientific professional publications of Ukraine with the assignment of category "B"

2. Kaya S. The text of the city in the text of the novel: the Turkish version (Tekst mista v tekst romanu: turetska versii). *Literary process: Methodology, Names, Trends*. 2016. №7. p. 178–182.

3. Kaya S. Mythologization of Istanbul in the novel “The White Castle” by Orhan Pamuk (Mifolohizatsiia Stambula v romani Orkhana Pamuka «Bila fortetsia»). *Literary process: Methodology, Names, Trends*. 2017. №9. p. 105–111.

4. Kaya S. Development and modification of the theme of the city in Ukrainian and Turkish literatures (Rozvytok ta modyfikatsiia obrazu mista v ukrainskii i turetskii literaturakh). *Studia Philologica*. 2017. №9. p. 179–189. ISSN 2311-2425

5. Kaya S. Peculiarities of the chronotope through the prism of identity problem of the urban novel character. (Osoblyvosti khronotopu kriz pryzmu problemy identychnosti personazha urbanistychnoho romanu). *Literary process: Methodology, Names, Trends*. 2019. №13. p. 116–122.

Publications that additionally reflect the results of the study

6. Kaya S. The dream as a special chronotope of the «Istanbul text» by Orhan Pamuk (Son yak spetsyfichnyi chaso-prostir «stambulskoho tekstu» Orkhana Pamuka). *Scientific Proceedings of Ostroh Academy National University: Philology Series*. Issue. 64, 2017. p. 148–151.

7. Kaya S. Conceptual terminological coordinates of modern mythourbanism (Poniattievo-terminolohichni koordynaty suchasnoi mifourbanistyky). *Young Scientist*. 2017. №11(51). p. 242–248.

8. Kaya S. The author's versions of the initiation of the urban text protagonist (based on Orhan Pamuk's novels "The White Castle", "My Name Is Red", "The Black Book" (Avtorski varianty initsiatsii protahonista urbanistychnoho tekstu (na materialy romaniv O. Pamuka «Bila fortetsia», «Mene zvaty Chervonyi», «Chorna knyha»)). *Actual problems of philological science: modern scientific discussions*. 2018. p. 46–49.

9. Kaya S. Artistic and architectural discourses of the urban sacred space in Orhan Pamuk's novels (Zhyvopysnyi i arkhitekturnyi dyskursy miskoho sakralnoho prostoru romaniv O. Pamuka). *Philology and linguistics in the modern world*. 2018. p. 99–104.

10. Kaya S. Art as a sacrum-space for the search for one's identity (based on the prose by Orhan Pamuk) (Mystetstvo yak sacrum-prostir dlia poshuku vlasnoi samosti (na materialy prozy Orkhana Pamuka)). *Manuscript*. 2018. №1(6). p. 34–50.
URL:

http://if.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/gi/events.gi/2018_2019/Manuskript_6.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП	17
Розділ 1. Українська і турецька художня урбаністика в соціально-історичній та літературознавчій перспективах	
1.1. Урбаністичний художній дискурс української і турецької літератур: формування та особливості.....	29
1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження міста як міфу	57
Висновки до першого розділу.....	81
Розділ 2. Міфопоетика віднайденого / втраченого сакрального хронотопу в українській і турецькій міській прозі: особливості авторських репрезентацій	
2.1. Місто як сакрохронотоп віднаходження / втрати власної самості.....	84
2.2. Мистецтво-як-sacrum у просторі міста.....	110
2.3. «Химерний» хронотоп ентропійного міста.....	141
2.4. Топос провінції-«пастки» як варіант «чужого» простору	161
Висновки до другого розділу.....	168
Розділ 3. Антропоморфний код урбаністичного топосу: людина міста як міфокультурний герой	
3.1. Буття людини міста як шлях випробувань: модуси ініціації.....	174
3. 2. Екзистенційна самотність загубленої людини міста.....	196
Висновки до третього розділу.....	224
ВИСНОВКИ	228
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	237
ДОДАТКИ	262

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена, по-перше, підвищеним інтересом до Сходу, його історії та сьогодення, культури і звичаїв, інспірованим кризою «європоцентричного» світосприйняття, зміною культурних парадигм, зацікавленням антропоцентричними вченнями з виразним тяжінням до трансцендентного як відрухами на глобалізаційні процеси у всьому світі та в Україні й Туреччині зокрема. По-друге, потребою подальшого дослідження образу міста, який у світовій літературі став не тільки мотивом чи темою, джерелом постійних художніх і наукових рефлексій, а перетворився на символ і міф сучасної цивілізації. У цьому сенсі осмислення дискурсу міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах є нагальним і затребуваним. Особливо, коли мова йде про національну специфіку такого дискурсу, у якому художньо віддзеркалюються суспільно-політичний, історико-культурний, духовний розвиток країни і нації. По-третє, порівняльний аналіз творів турецької та української літератур (як ще недостатньо розвинений вектор сучасної компаративістики) відкриває перспективи поглибленого вивчення національних особливостей художнього тлумачення міста загалом і на сучасному етапі розвитку урбаністичної прози зокрема. Отже, порівняльний аналіз образу міста в українській і турецькій літературах межі XX – XXI ст. зумовлений необхідністю визначення основних інтерпретаційних моделей урбаністичного топосу у творах цього періоду як таких, що втілюють виразні тенденції до міфологізації міського простору, притаманні сформованим у добу постмодерну національним варіантам, які оприявлюються в авторських репрезентаціях.

Поява численних текстів міського художнього дискурсу останніх десятиліть є ознакою осмислення письменниками «викликів доби», для якої характерними стали асиміляція сільської культури в міській та функціонування сучасних соціумів як урбаністичних. І водночас – формування специфічної

культури, філософії і моралі міста, контроверсійність яких все очевидніша, як і перетворення урбаністичного простору на «однорідний простір байдужості» (Ж. Бодріяр), у якому існує людина міста. Відповідно активізувалось і вивчення міста й урбанізації як особливого феномену літератури. Його теоретичні й методологічні засади розробляли зарубіжні соціологи, економісти, історики (М. Вебер [28, 29], Г. Зіммель [71], К. Лінч [103] та ін.), літературознавці (М. Анциферов [11], Ю. Лотман [106, 107], Н. Медніс [117], В. Топоров [202; 203; 204] та ін.).

Практично в кожному національному літературознавстві сформувався окремий дискурс студіюванням художньої урбаністики. У цьому напрямі працюють турецькі (Г.М. Абботт [269], С. Байрав [274], Т. Бельге [275], Г. Діно [280], Р. Коркмаз [292], М. Люлечі [293], С. Тікен [298], Е.Б. Йилмаз [301]) та українські (Т. Возняк [32; 33], С. Павличко [139], В. Фоменко [212; 213], О. Харлан [223], Л. Лавринович [95; 96], О. Когут [85] та ін.) дослідники. Різномасштабне вивчення теми міста – це наслідок її тривалого побутування в обох літературах, що в період кінця ХХ – початку ХХІ ст. реалізується і як одна з найбільш затребуваних і самодостатніх тем, і як складник інших дискурсів. Літературознавці не тільки оперують загальним поняттям «міський» текст, а і його «локальними» варіантами – «київський текст», «львівський текст», «харківський текст» тощо. У турецькій, окрім потужної традиції «стамбульського тексту», – «текст Анкари», «ізмірський текст» тощо. Це відбиває загальну тенденцію світової літератури осмислювати світ через образи цивілізації. А у випадку з турецькою, зазначає О. Кульчинський, – ще і можливість літературі репрезентувати себе шляхом акцентування на культурних, етнічних, духовних перетинах на осі Схід-Захід, у центрі якої перебуває Стамбул [93]. Цей аспект пошуку ідентичностей є спільним для турецької та української літератур, оптимальним варіантом художнього репрезентації якого стають урбаністичні тексти, де місто набуває рис міфу.

Напрацювання в такому напрямку особливо активізувались після того, як у другій половині ХХ ст. представники тартусько-московської семіотичної школи (В. Топоров [204], Ю. Лотман [106; 107], Б. Успенський [205] та ін.) звернулися до аналізу таких категорій міста, як міф, символ, текст. Учені розробили концептуальні засади міста як соціокультурного феномену, ввели поняття «міський текст», під яким розуміється специфічне явище, цілісна система знаків і образів, що відображають образ міста. Відтак урбаністичний художній образ постає синтезом реалій міського буття, його історії, а також легендо-міфологічного матеріалу, яким «обрастають» історії міст, набуваючи індивідуальних особливостей і власної «долі». Вихідні міфологеми міських текстів – структурно значущі на сюжетному та композиційному рівнях елементи місця дії (локуси) – акумулюють літературну образність і символіку тексту. Особливістю художньої урбаністики доби постмодерну є міфопоетична інтерпретація топосу міста, у якому, з одного боку, відображається хаос сучасного абсурдного світу, а з другого боку, заявлена спроба його усвідомлення, осягнення теперішнє буття через історично-конкретне або загальносвітове (як-от міф) минуле.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах комплексної теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№0117U005200). Тему дисертації уточнено на засіданні Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол №10 від 26 листопада 2020 р.).

Мета дисертації полягає у визначенні спільного і відмінного в авторських та національних репрезентаціях міста як міфу у творах турецької та української прози доби постмодерну.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

- простежити та виокремити основні етапи побутування теми міста в турецькій та українській літературах;
- уточнити і верифікувати поняттєво-категоріальний апарат дослідження міста як міфу;
- виокремити основні моделі міста-міфу в українській і турецькій урбаністичній прозі кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- визначити параметри та особливості авторських репрезентацій міста як *сакрохронотопу*;
- проаналізувати художні варіанти інтерпретації міста *простором віднайдення/втрати ідентичності* (особистісної, культурно-мистецької, національної, релігійної тощо);
- окреслити змістово-стилістичні риси типологічних різновидів міфомоделі міста як профанного хронотопу; зіставити авторські варіанти художнього осмислення *чужого* міського простору, *хімерного ентропійного* міста, *міста-геронтопії*;
- проаналізувати моделі *людини міста* крізь призму міфологічного сценарію ініціації в українській і турецькій урбаністичній прозі;
- визначити специфіку авторської інтерпретації *самотності людини міста* як нового міфогероя урбаністичного тексту;
- визначити точки дотику проблематики сучасної турецької та української урбаністичної прози з культурними та ідеологічними міфами національних дискурсів; простежити роль інтертексту в репрезентації міфологеми міста в українських і турецьких урбаністичних романах кінця ХХ – початку ХХІ ст.

У дослідженні урбаністичного дискурсу, відштовхуючись від концепції «світу-цивілізації» Ф. Броделя [26] та положення М. Ямпольського [241] про місто як середовище індивідуальної та соціальної свободи, обираємо для аналізу твори з образом-міфологемою міста.

Об'єктом дослідження є твори турецької та української художньої урбаністики кінця ХХ – початку ХХІ ст.: романи Орхана Памука «Мовчазний дім» (*Sessiz Ev*) (1983), «Біла фортеця» (*Beyaz Kale*) (1985), «Чорна книга» (*Kara Kitap*) (1990), «Мене називають Червоний» (*Benim Adım Kırmızı*) (1998), «Сніг» (*Kar*) (2002) та Юрія Винничука «Мальва Ланда» (2000), Андрія Кокотюхи «Живий звук» (2008), Олесь Ільченка «Місто з химерами» (2009), Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко» (2009).

Вибір названих романів зумовлений: 1) спільною для них тенденцією до міфологізації топосу міста; 2) зв'язком їхньої урбаністичної тематики з комплексом таких проблем, як національна, особистісна чи мистецька ідентичність; 3) приналежністю авторів до генерації письменників доби постмодерну, що дає змогу простежити варіанти (моделі) образу міста-міфу крізь призму прийняття чи дистанціювання від характерної для постмодерністського письма поетики; 4) жанровою специфікою аналізованих творів як результатом трансформацій романної матриці; 5) роллю авторів романів у формуванні парадигми художнього урбанізму в кожній із національних літературних традицій.

Кожен з авторів досліджуваних романів так чи так запропонував свого часу художньо-інтелектуальний текст-провокацію, що мав резонанс у читацькій і літературознавчій аудиторії. Зокрема турецький контекст репрезентують твори нобеліанта О. Памука – одного з найвідоміших творців «стамбульського тексту». Його романи, як стверджує Ф. Наджи, нікого не залишали байдужим: «Вони були піонерами багатьох інновацій, а також центром дебатів, гніву, протистояння, ненависті і обурення» [295, 82]. Твори О. Памука розглядаємо втіленням сучасного етапу розвитку художнього дискурсу про Стамбул, який поєднує і класичне, і постмодерне трактування міста. Його місто – це певна модель, у якій синтезовані реальне і символічне, національне і автобіографічне. Саме на ролі письменника у створенні нового художнього урбаністичного топосу наголошували в Нобелівському комітеті, відзначаючи, що в пошуках

меланхолійної душі рідного міста письменник знайшов нові символи зіткнення і переплетення культур. Як і О. Памук, українські прозаїки Ю. Винничук, А. Кокотюха, В. Даниленко, О. Ільченко перетворили у своїх романах реальність міст на міф. Проте це переважно не традиційний, а авторський міф, створений власною пам'яттю, уявою і текстами національної і світової культури. На нашу думку, це міф про можливість чи неможливість гармонії людини і міста та людини з людиною у просторі міста. У результаті такі новітні міфи з образом міста в центрі підносяться до притчі, де оприявлюється авторське тяжіння до дидактичності та створення романів-алегорез про знайдений або втрачений рай. Окрім того, О. Памук, Ю. Винничук, В. Даниленко, О.Ільченко, А. Кокотюха – це покоління письменників постколоніальної літератури з погляду входження в конкретний культурний контекст, ситуацію конкретного вибору: країни, ідентичності, культурної традиції як репрезентації того, що стало «своїм». Порівняльний аналіз творів представників турецької та української літератури дає можливість увиразнити обидва аспекти поняття *постколоніальна література*, спостережені раніше дослідниками: по-перше, як літератури, створеної письменниками країн, які раніше були колоніями інших народів (український «складник» об'єкта дисертації), що можна ідентифікувати частиною спадку колоніалізму чи метадискурсом «третього світу» [251], або прийомом протиставлення колоніалізму тощо. По-друге, як один із напрямів літератури країни-колонізатора (турецький «складник»), що формує національну специфіку літератури.

Предметом дослідження є міфологічний аспект образу міста, традиційне і новаторське у творенні міста як міфу, кореляція авторського, національного і світового первнів в українській і турецькій урбаністичній прозі кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Застосування різних **наукових методик** дозволяє всебічно розглянути міфологічний аспект дискурсу міста. Метод *добору і систематизації*

необхідний для відбору текстів як ілюстративного матеріалу для теоретичного та історико-літературних узагальнень. У праці застосовуються також *історико-літературний* (для визначення національної специфіки – у турецькій та українській літературах – трактування образу міста у його діахронічній проєкції), *порівняльно-типологічний* (щоб встановити і зіставити своєрідність української і турецької художньої урбаністичної парадигми), *типологічний* (у перебігу типологічного зіставлення класичного, модерного і постмодерного образу міста в українській і турецькій літературах), *герменевтичний* (для тлумачення художніх текстів, їхніх образів і мотивів), *структурно-семіотичний* (для виявлення та характеристики особливостей художньо-образних авторських моделей міста-міфу), *архетипно-міфологічний* (для аналізу архетипів, міфологем і міфем, які структурують образ міста в текстовому просторі), *інтертекстуальний* (для вияву міжтекстових зв'язків як характерної ознаки поезики творів доби постмодерну і одного зі способів відтворення палімпсестності міста-міфу), *імагологічний* (для врахування особливостей образу міста і його мешканців у національній традиції). Враховано *синхронний і діахронний аспект* аналізу образу міста та дослідницьку оптику *постколоніальних студій* щодо питань, пов'язаних із специфікою національної і особистісної, релігійної, культурної тощо ідентичності. Для розуміння національно-індивідуальних смислів інтерпретації міфологеми міста залучено широке поле *релігійного, історичного, культурно-історичного та культурно-політичного контекстів*.

Теоретико-методологічною основою дисертації є напрацювання вітчизняних та зарубіжних дослідників (І. Мітін [123; 124], В. Топоров [202; 203; 204], В. Фоменко [212; 213] та ін.) про такий творчо засвоєний сучасними письменниками «спадок» модерністської літератури, як новий підхід до художнього втілення просторово-часових категорій, що відображає кризу традиційних підходів і тенденції до подальшої міфологізації літератури. Зокрема і наукові розвідки українських і зарубіжних дослідників проблеми

урбанізації як літературного феномену (С. Андрусів [8], Ж. Бодріяр [22], Ю. Борєв [24], І. Вихор [31], Х. Вірс-Нешер [268], О. Галета [38], О. Кискін [81], О. Когут [85], Л. Лавринович [96], І. Старовойт [187], О. Харлан [223], М. Штогрин [238] та ін.).

Дослідження базується на критичному осмисленні висновків турецьких дослідників сучасної прози і творчості О. Памука зокрема (Х. Адак, Ф. Акатли, Ф.Е. Акерсон, С. Байрав, Т. Бельге, Г.Діно, Й. Еджевіт, І. Емре, С.Ерол, Н. Есен, Е. Гьокнар, Н.Ишиксалан, Й. Йилдиз, Е.Б. Йилмаз, Х. Кара, С. Е. Килич, С.Р. Киркоглу, Р. Коркмаз, А. Куяш, М. Люлечі, Б. Моран, Ф. Наджи, О. Онертой, А. Сари, С. Тікен, О. Узундемір, А. Хакан, Р. Чечен та ін.). А також українських та зарубіжних дослідників турецької літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. (Л. Алькаєва, А. Барзукаєва, А. Габаші, С. Гедройц, К. Герасимова, О. Кульчинський, М. Смирнова, А. Сулейманова, Г. Рог, Л. Старостов, О. Сухомлинов, К. Посохова, І. Прушковська, М. Репенкова, С. Утургаурі та ін.). Зазначимо, що, на відміну від турецького літературознавства, де творчість О. Памука з часу виходу його першого роману і дотепер перебуває в центрі не тільки наукових досліджень, а й гарячих ідеологічних дискусій, в українській науці таких праць небагато. Так, діалог культур у творчості О. Памука досліджувала К. Посохова [157]. До його текстів як репрезентантів теми взаємин Заходу і Сходу зверталися О. Сухомлов [195; 196], О. Бульвінська [27], О. Кульчинський [93; 94]. Інтертекстуальні коди і жанрову специфіку творів письменника досліджував Б. Таштекін [198; 199]. Проте ні в українському, ні в зарубіжному літературознавстві компаративного дослідження художньої урбаністики О. Памука немає. Це є одним із визначальних чинників новизни нашого дослідження.

Узято до уваги праці, у яких сформульовано основні засади сучасного порівняльного літературознавства (С. Аверинцев [2], Л. Грицик [50], Д. Дюришин [65], М. Ласло-Куцюк [100], Ю. Лотман [104; 105; 106; 107], Д. Наливайко [130] та ін.); архетипної та міфологічної інтерпретації

(Ю. Вишницька [32], Дж. Кемпбел [77], Є. Мелетинський [118], М. Еліаде [244; 245], Н. Фрай [214], К.-Г.Юнг [239] та ін.); методологічні принципи структуралізму, діалогізму, семіотики (Р. Барт [17], М. Бахтін [18], Ж. Женетт [67], Ю. Крістева [92], П. Рікер [170] та ін.), постколоніального дискурсу та питань ідентичності (Е. Саїд [176], Е.Д. Сміт [183] та ін.).

Робоча гіпотеза нашого дослідження пов'язана з концепціями, які постали на основі подальшого опрацювання ідей московсько-тартуської школи. Зокрема, орієнтовані на тлумачення поняття «міф» у контексті семіотики міста, як-от: простір, структура міфу (В. Топоров [204]), означення міфу, міф та ім'я (Ю. Лотман [106; 107], А. П'ятигорський [162], Б. Успенський [205] та ін.). А також із подальшими розробками цієї концепції в українському літературознавстві (Т. Возняк [33; 34], О. Кискін [81], Л. Лавринович [96], О. Харлан [223] та ін.), які формують такий новий напрям, як гуманітарна географія, що вивчає способи і системи уявлень, інтерпретацій і репрезентацій географічного простору в людській діяльності. У світлі нашого дослідження визначальним є положення про взаємодію культури і простору через систему кодів і символів. Окрім того, спираючись на концепцію Т. Гундорової [54] про постколоніальну природу українського постмодернізму, екстраполюємо її не тільки на творчість Ю. Винничука, В. Даниленка, О.Льченка та А. Кокотюхи, а й О. Памука. Відповідно розглядаємо твори письменників у контексті характерної для постколоніальної критики проблематики ідентичності. Така позиція зумовлює також орієнтацію на постмодерністську парадигму тлумаченням хронотопу. Це продиктовано не лише добою, у якій формувались стильові особливості прози письменників, а й обраній у нашій праці позиції ідентифікувати об'єкти дослідження романами з образом міста-міфу. Адже постмодерністський підхід тлумачення феномену хронотопу полягає в синтезуванні всіх раніше відомих моделей часу та оперуванні ними на ігрових засадах (праці українських (Н. Копистянська [89], Т. Бовсунівська [21], В. Фоменко [212; 213] та ін.) і турецьких (Й. Еджевіт [281], І. Емре [282],

Н.Ишиксалан [288], Й. Йилдиз [300], Б. Моран [294], О. Онертой [296] та ін.) літературознавців). Так само різноаспектних тлумачень набув у науковій думці ХХ ст. і феномен ідентичності, серед яких виокремлюються такі, як інтерпретація ідентичності К. Ясперсом [242] однією з чотирьох формальних ознак «Я», ототожнення ідентичності з введеною З. Фройдом «ідентифікацією» [216], окреслення зв'язку ідентичності з соціальним оточенням людини як основи психосоціальної концепції розвитку особистості Е. Еріксона [246]. У світлі нашого дослідження актуальним є модерністське визначення ідентичності крізь призму категорії «національність» (Е. Гелнер [57], Е. Д. Сміт [187]), де серед чинників національної свідомості називається і урбанізація.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в сучасному літературознавстві здійснене компаративне дослідження української і турецької прози доби постмодерну з проєкції відтворення образу міста як міфу. У дисертації *узагальнено й осмислено* поняття «міфологема міста», «міський міфопростір», «міський міфочас», «людина міста як міфогерой». *Визначено* основні художні моделі міста-міфу в турецькій та українській прозі доби постмодерну, *проаналізовано* їхню специфіку як варіантів індивідуально-авторських репрезентацій. *Окреслено* національну специфіку художньої рецепції урбаністичного топосу в сучасному турецькому й українському романі, сформовану на ґрунті авторських художніх моделей міста-міфу.

Теоретичне значення роботи полягає в обґрунтуванні поняття «міфологія міста» і його рис, у *подальшій розробці* теорії урбаністичного тексту доби постмодернізму. Зокрема *визначено* національні та індивідуально-авторські інтерпретації міста як міфу в сучасній українській і турецькій прозі, *досліджено* роль текстів національної і світової культури у його формуванні.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути застосовані для подальшого вивчення художнього дискурсу міста загалом і для порівняльних досліджень сучасної турецької та української прози зокрема. Основні положення дисертаційної праці можуть бути використані у

викладанні історико-літературних дисциплін і курсу порівняльного літературознавства, спецкурсів із питань компаративістики (міфопоетики урбаністичного тексту) та написанні різножанрових наукових студій.

Особистий внесок здобувача. Виклад матеріалу, отримані результати та висновки дослідження є наслідком самостійної роботи дисертанта, ідеї оприлюднені в публікаціях. Будь-які форми використання результатів наукових студій інших авторів оформлені в тексті дисертації відповідними покликаннями.

Апробація дослідження. Текст дисертаційної роботи обговорено на засіданні кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол №9 від 13. 01. 2021 року). Основні положення й висновки дослідження оприлюднено в доповідях на науково-практичних конференціях, зокрема *всеукраїнській* науково-практичній конференції «Філологія та лінгвістика у сучасному світі» (Запоріжжя, 24 – 25 серпня 2018) та *міжнародних*: «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 1 – 2 квітня 2016), «Сучасні тенденції сходознавства» (Харків, 12 березня 2016), «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 7-8 квітня 2017), «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації» (Острог, 6 – 7 квітня 2017), «Сучасні дослідження філологічної науки» (Херсон, 4 – 5 листопада 2017), «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» (Одеса, 23 березня 2018), «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (Київ, 5 – 6 квітня 2019), у тому числі *закордонній* «Actual Problems of Science and Education APSE-2021» (Будапешт, Угорщина, 7 лютого 2021).

Публікації. Основні положення та результати дисертаційної роботи висвітлено в 10 одноосібних статтях автора. Із них 4 статті надруковано у фахових наукових виданнях України, 5 статей – в інших наукових виданнях, 1 – у закордонному науковому збірнику (Угорщина).

Структура дисертації зумовлена її метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до розділів і загальних висновків, списку використаних джерел (310 позицій), додатків. **Загальний обсяг** рукопису – 264 сторінки, із них 220 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА І ТУРЕЦЬКА ХУДОЖНЯ УРБАНІСТИКА В СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІЙ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ПЕРСПЕКТИВАХ

1.1. Урбаністичний художній дискурс української і турецької літератур: формування та особливості

Образ міста в художній літературі пройшов тривалу еволюцію, набуваючи нових значень і функцій у наративній структурі творів разом зі зміною ролі міста в бутті людини, а отже з ускладненням його сприйняття. Місто «не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя» [139, 484]. І в українському, і в турецькому письменствах «міський текст» як художній і літературознавчий феномен здолав шлях від образу міста до мотиву й теми міста і, врешті-решт, до урбаністичного дискурсу. Навіть за різних історико-суспільних і культурних умов в обох – українській і турецькій – літературах це, вважаємо, відбувалось упродовж кількох етапів: докласичного (давня література – до початку XIX ст.); класичного (початок XIX – 70–80-і роки XIX ст.); модерного (з кінця XIX до 80-х рр. XX ст.) і постмодерного (від кінця XX ст. і дотепер).

За умови специфіки певних явищ у досліджуваних літературах спільним чинником, що сформував особливості кожного з них, стало імперське минуле України-колонії і Туреччини-колонізатора. Колоніальне становище України зумовило особливу увагу письменників до теми взаємин міста і села як відображення антиномії «вищого порядку», на кожному з етапів вона набувала нових «інтонацій». «Імперський центр – колонізована периферія» з виразними негативними конотаціями образу міста на класичному етапі урбаністичного дискурсу, спробами переосмислення цієї антиномії на модерністському етапі у зв'язку з формуванням нової естетичної свідомості в короткий час пре- і власне

національно-культурного відродження початку ХХ ст., та пошуками власної національної та особистісної ідентичності в часи розпаду радянсько-імперського простору на етапі постмодерну. Тоді як турецька історія і насамперед позиція Стамбула як колишньої столиці імперії визначили «стамбульський текст» у ролі тексту-ідеї державо- і націєтворення в класичну добу, а після руйнування Османської імперії (на модерному етапі урбаністичного художнього дискурсу) зумовили набуття образом міста подвійної характеристики: або властивого романтизму ностальгійного акценту, або його демонізації. В останні десятиліття ХХ ст. в турецькій літературі формується аналогічна до української ситуація «прочитання» образу давньої столиці імперії як постколоніального тексту або тексту-міфу, у якому герой шукає власну «самість» і обриси «свого світу».

Питання про початок художнього урбанізму в українській літературі залишається відкритим: одні дослідники виводять його із творчості Г. Сковороди та І. Котляревського, інші вважають, що про повноцінну розробку міської тематики можна вести мову лише з часу формування міського типу свідомості, тобто з кінця ХІХ ст. У своєму дослідженні, спираючись на висновки українських учених, поділяємо думку про витoki теми міста з літератури періоду Київської Русі, яким відкривається докласичний етап урбаністичного художнього дискурсу.

Образ міста з'являється вже в давньоруській літературі, що «перебувала у процесі постійної творчої динаміки» [181, 110]. Про Київ як про могутній економічний, політичний і культурний центр ідеться Київському літописі; поряд із Новгород-Сіверським, Путивлем, Черніговом, Київ є місцем подій «Слова про похід Ігорів». Дослідники наголошують, що роль міста у творі більша, ніж локація, адже «у цьому контексті образ Києва, що є найбільш повним уособленням вельми складної історичної форми людського існування, дістає послідовно ціннісно-позитивну характеристику як своєрідний сакральний центр міського культурного простору загалом. При цьому особлива

значущість центрального міста підкреслюється у “Слові” через посилення на обшир територій Давньої Русі та органічні зв’язки Києва з віддаленими її краями. І. Матковська внаголошує, що в такий спосіб в одному зі знакових зразків києворуської літератури образ Києва входить до дихотомії «цивілізації – варварство» [115, 59], уособлюючи ціннісно-позитивний світ Міста на протигагу негативно пустельному світу Степу.

У бароковій поезії образ Києва також постає в кількох вимірах: в естетичному як центр культури, науки і мистецтва, метафорично – «українські Атени» і «український Рим», а також як «українська Троя», символ втраченої величі (творчість Я. Домбровського, С. Почаського, Ф. Прокоповича, С. Кльоновича, С. Косіва та ін.); у побутовому як середовище ремісників (поезія К. Зіновієва); у сакральному як варіант Граду Божого (твори Іларіона, Ф. Прокоповича, Л. Барановича та ін.). Спільними для всіх варіантів інтерпретації є монументальна символіка – храми та монастирі, де архітектурні символи, наголошує В. Фоменко, «сприймаються як маркери, що позначають конкретне місто. Семіотичний підхід до культури міста дозволяє розглядати її як текст, який є джерелом різноманітних вражень, інформації» [212, 18] (зазначимо, що в літературі доби постмодерну як «архітектурний роман» [151] визначається «києвоцентричний» твір В. Даниленка «Кохання в стилі бароко», палімпсестний образ Києва якого «корегує» містична та «архітектурна» інтерпретація).

Сакральний Київ у поезіях Ф. Прокоповича, київський побут у «Золотому череслі» К. Зіновієва, як емблема розквіту науки, мистецтва і релігії у творах І. Максимовича, Х. Євлевича та ін. утворюють мозаїчний портрет топосу, який асоціюється зі своєрідним локусом національної традиційності та історичної пам’яті, що уможлиблює декодування різних інформаційних часово-просторових пластів буття міста. Окрім Києва (як у «Роксоланії» С. Кльоновича), «живуть» Кам’янець, Луцьк, Острог, Дрогобич, Львів.

Створюючи узагальнений образ українського міста XVI ст., автори звертають увагу на архітектуру, соціальне життя і світогляд городян.

Коли на докласичному етапі урбаністичного художнього дискурсу превалює метафорична семантика, де насамперед через сакральну архітектуру транслюється ідея міста як відтворення втіленого людськими руками Божого задуму, то в українській літературі XIX ст. образ міста перетворився на джерело художніх рефлексій іншого змісту. Це спричинено втратою містом свого «цивілізаційного» потенціалу внаслідок знищення державної незалежності. У творах класичного реалізму («Хмари» І. Нечуя-Левицького, «Повія» Панаса Мирного та ін.) формується новий етап становлення образу і теми міста. Риси цього етапу сформувались, з одного боку, як продовження двох магістральних тенденцій у зображенні міста від доби давньої української літератури до доби класичного реалізму. Перша тенденція: місто – осердя політики, культури і віри (місто-Софія як бароковий образ), пізніше – втрачений сакральний простір. Друга (переважає в романтизмі): місто – «чужий» і ворожий простір, що виростає з антиномії «село (українське) – місто (не-українське)», сформованої за часів колонізації. У літературі романтизму нерідко вся Україна уподібнюється «селу», а «місто» – Росії, що, своєю чергою, породжує низку таких антитез, як «духовність – бездуховність», «природність – штучність», «бідність – багатство», «національне – денаціоналізоване».

Разом із тим саме на класичному етапі означилась і така специфічна риса українського урбаністичного художнього дискурсу, як трактування міста середовищем національної самоідентифікації. Так, роман «Хмари», нариси «Ніч на Дніпрі» і «Вечір на Володимирській горі» І. Нечуя-Левицького в певному сенсі відкидають стереотип сприйняття письменника як «співця» винятково села, що свого часу спостеріг О. Білецький [20, 325]. Хронотоп міста у творах І. Нечуя-Левицького дає підстави дослідникам дійти висновку, що, моделюючи гармонійність і красу світу, стверджуючи віталістичну концепцію буття, образ міста, зокрема Києва, переростає у творчому доробку митця в

міфологему і виступає яскравим презентантом світоглядних архетипів українського народу. Т. Бандура вважає, що у творах письменника місто постає як часопросторова екзистенція національного буття, актуалізована через націософські підтексти [15, 5 – 9]. Завдяки урбаністичним пейзажам, у центрі яких переважно собори Києва, у «Хмарах» реалізована сакральна естетизація міста, а екскурси у історію спрямовані на національну самоідентифікацію головного героя твору Радюка.

На відміну від І. Нечуя-Левицького, Панас Мирний у романі «Повія» проводить певне дослідження на кшталт того, яке здійснить у своєму циклі романів «характерів і середовища» англійський творець жанру «роману-трагедії» Т. Гарді, тобто вивчає маргінальний тип «розірваної» між двома – сільським і міським – світами особистістю. Панас Мирний переконує, що ці два світи мають різну мораль, через конфлікт яких розкривається внутрішня дисгармонія головної героїні роману Христі Притики. В авторській характеристиці міста виразні відголоски його народницької оцінки як території зла. Так говорить про місто і героїня оповідання «Лихий попутав» Варка: «Бодай ти, місто, огнем знялось, крізь землю пішло! Як я до тебе йшла – як ластівочка щебетала, назад повертаюся – вороном крячу... Щоб над тобою світ не світив і сонце праведне не сходило, як ти мою молоду долю спаскудило!...» [119, 50]. Ця «антиміська філософія» питома і для героїні роману «Повія», який Л. Ушкалов назвав утіленою в «жіночій долі трагедією України як “селянського краю”, що гине в нерівній борні з міською цивілізацією. Опозиція села та міста як “свого” і “чужого”, наголошував дослідник, віддзеркалює тут структуру простору колонії в різних її вимірах: від побуту до метафізики» [210, 263]. Трагічна доля головної героїні роману Христі – це можливість для автора виявити «суттєві особливості, що характерні для буття української нації – це існування двох світів, двох протилежних моральних цінностей села і міста як на соціальному, етичному, так і психологічному рівнях, передати особливості внутрішнього світу людини, що вимушена існувати у граничних межах цих

світів» [135, 11]. У контексті нашого дослідження надзвичайно цінним видається спостереження над текстом «Повії» Панаса Мирного М. Нестелеєва, який аналізує роман крізь призму запропонованої В. Топоровим типології міста-міфу як міста-дів (образом якого є Небесний Єрусалим) і міста-блудниці (його втілення – Вавилон) [203, 122]. На думку науковця, Христа відкриває галерею жіночих персонажів, які стали пов'язаними волею обставин, трагічні жертви урбаністичного простору [132, 167 – 171]. Водночас, вважаємо, що, завдяки метафоричній семантиці назви роману, він поклав початок і формуванню двох типів міста в українській літературі: міста як матері, що турбується про своїх мешканців, і міста-повії, що цілком зосереджене на собі, є територією реалізації бажань інших, місцем, позбавленим особистісних характеристик.

Згодом у художньому дискурсі кінця XIX ст. визначаються дві тенденції зображення міста, зумовлені стрімким розвитком промисловості: надалі розвивається закріплена як провідний вектор у реалізмі міська тематика і водночас зазнає трансформації через свою вичерпність традиційний міф села про усталені культурні стереотипи. У результаті формується новий, але урбаністичний міф, де місто постає символом певного типу авторської свідомості і свідомості персонажів. Показовою в цьому сенсі є творчість І. Франка. Так, у повісті «Борислав сміється» «постає часово-просторовий континуум Борислава, даються його національні й соціальні характеристики. Борислав набуває важливого смислового й конструктивного значення в семіосфері твору, стаючи героєм епосу нового часу. Більше того, у назві твору («Борислав сміється») відбита тенденція до метафоризації топосу міста. М. Ткачук зазначає, що образ міста персоніфікований і символічний, він «об'єднує всі компоненти колізії, мотиви, фабульні й позафабульні структури роману, визначає його урбаністичний характер і колорит» [201, 175]. В іншому творі, повісті «Воа constrictor», саме в місті протагоніст Гольдкремер виявляє такі ниці риси свого характеру, як байдужість, жадобу і жорстокість, а місто

стає для нього страшним змієм, *boa constrictor*ом. Таким чином, місто набуває демонічних рис, перетворюється на хронотоп дегуманізації особистості, стає осердям «гріха, дикості й хижацтва. Як раціональне, неприродне, воно прирікає на смерть: якщо не фізичну, то духовну, моральну» [82].

Як дослідження впливу міста на характер і долю людини можна сприймати повість І. Франка «Лель і Полель», у центрі якої історія двох братів-близнюків Калиновичів. Письменник узагальнює ставлення до міста, озвучуючи думки представників старшого покоління: «А всьому винно те прокляте місто!.. То правдиве пекло, де чорти плодяться. Стягається туди всяка голота, як мурашки до гнізда, а потому розлазиться відтам і жити людям не дає!» [215, 12]. Місто в повісті – агресор, що нівечить душу людини інтригами й підступами. Водночас воно набуває змішаних характеристик, адже виступає і як середовище для самореалізації особистості. Особливістю Франкового зображення міста є поєднання натуралістичної точності і фактографічності з потрактуванням цього образу на рівні узагальнено-історичному, алегоричному й конкретно-зримому. Ця ж тенденція спостерігається і в циклі бориславських оповідань («Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник») та ін.), де створюється демонічна міфологія образу міста-потвори. Отже, на класичному етапі формується хронотоп міста, який включає і реально географічний, і символічний змісти; постає і естетичним феноменом, і територією випробування національної й особистісної ідентичності українця.

Амбівалентний характер міста у творчості І. Франка прокладає шлях до його нового, модерністського потрактування. На думку авторитетних дослідників літератури цього періоду (С. Павличко [138], Р. Мовчан [126] та ін.) саме урбанізм став ознакою модерності українського письменства. Виходячи з положення М. Бахтіна про місто як простір переходів і меж, учені наголошують, що цю в добу місто стає і об'єктом естетичного сприйняття, чуттєвого осягнення реальності. Згідно з концепцією О. Шпенглера, у цей час місто здійснило перехід зі стадії культури в стадію цивілізації, у результаті чого

в міській свідомості посилюються настрої песимізму, передчуття апокаліпсису, відчуття кінця історії, спричинені початком Першої світової війни, революціями і лише певною мірою пом'якшені здобутками науково-технічного прогресу. Самотність свідомості, відображена в літературі модернізму, поєднувалася з вірою в безмежні можливості людини, що виявлялося в тяжінні до експерименту, у тім числі й до експерименту з простором. Це призвело до зростання міст, різноманіття урбаністичних концепцій, а в літературі – до актуалізації урбаністичної теми.

Доба модерну, зауважує В. Фоменко, зрівняла «справжні художні таланти, здатні до відтворення “художньої правди”, літературна топографія яких уже або перестала орієнтуватись виключно на село, або й зовсім від нього відмежувалась. Як наслідок цього, значно помінялася сама літературна мова, яка важко, але послідовно вбирала в себе щоразу більше число понять, слів, мисленнєвих змін. Саме ці зміни виводили її на загальноцивілізаційний змістовий простір, де місто мало свій сформований побут, буттєві ідеали, особливий погляд на світ, який постійно розвивався і дуже рідко орієнтувався на давнину» [212]. На цьому етапі розвитку урбаністичного художнього дискурсу склалися дві тенденції, питомі для раннього і зрілого модернізму, які нерідко виявлялися контрверсійними. У ранньому модернізмі уявлення про місто, зауважує Г. Степанова, виходить за межі розуміння власне простору як однієї з форм існування матерії, де місто є метапростором, наділеним, «окрім традиційних (горизонталь/вертикаль), додатковими образними просторовими категоріями, що реалізують модус перехідності як спосіб міської свідомості» [192, 67 – 71]. Названа фаустівською (за О. Шпенглером) міська свідомість, прасимволом якої «був чистий безмежний простір, здатний розвинути із себе досконалу форму світу, а ідеалом – вічне пізнання» [234, 345], функціонує в різноманітних просторових координатах. Новий формат фаустівського типу свідомості утверджував нову картину світу як міську: «землеробська культура як ціннісна система з її орієнтацією на предків і минуле починає розпадатися як

універсальна система, трансформуючись лише в селянську субкультуру» [225, 33]. Водночас дослідники зазначають, що «індивідуалізм і дистанція породжують зустрічний рух – пошук контакту». У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. «місто здійснює перехід від свободи та індивідуалізму до єднання», актуалізуються такі відчуття, як «всезмішання і єдність», характерні, за Дж. А. Тойнбі, «епосі розкладу» [200, 502]. Формотвірну роль тут відіграла естетика – основа міської свідомості як культурного феномену.

Для ранньомодерністської інтерпретації міста питома його сприйняття простором боротьби персонажів за збереження своєї внутрішньої свободи і права вершити власну долю. У поєднанні з феміністичною проблематикою це простежується у творчості О. Кобилянської (повісті «Людина», «Царівна», «Valse melancholique» та ін.), де історія молодих жінок-городянок, для яких місце проживання – це середовище можливого втілення їхніх мрій про освіту, професію, самореалізацію. Проте продовжується розробка і традиційної бінарної опозиції «село – місто» або «природа – місто». Позначена міфологічністю в «Землі» ця опозиція відображає несприйняття «природним» середовищем села чужорідної йому міської атмосфери, а подекуди і їхнє протистояння. Міфологізується і образ міста як живої істоти, відокремленої й антагоністичної, ворожої світові природи. Атмосфера міста асоціюється з хаосом смерті, а отже, збігається з його міфологічним баченням: це «квінтесенція освоєного, людського, простору, яка водночас має протилежне, хаотичне, значення (місце, де можна зникнути, розчинитися без сліду, знеособитись, “великий мурашник”, “чудовисько, що пожирає людей живцем”）」 [243, 90]. Закладаючи в основу твору біблійну модель Авеля і Каїна та зберігаючи основні значення опозиції «природа – місто», О. Кобилянська відходить від класичного українського міфу про землю, наголошуючи на потребі вивільнення українця з-під влади землі. Так, вважає А. Гурдуз, письменниця «долає бар’єр обсервованої опозиції, і “іншість” міста постає в неї вже не як небуття, а як позбавлена первинного негативу нова реальність, а

напруга між полюсами “природний (свій) – міський (чужий, інший)” дещо знімається. <...>. Кобилянська не просто доводить переваги того чи іншого типу розвитку суспільства (село, місто), сама перебуваючи між їх двома полюсами; вона намагається ствердити новий спосіб національного мислення з поєднанням цих типів культури і пропонує його читачу як свого роду альтернативний шлях у майбутнє» [55, 145].

Ще один із виявів ранньомодерністського тлумачення образу міста оприявлений у творчості Б.-І. Антонича, який, оспівуючи природу, цілком заперечує місто. При цьому, зауважив Є. Маланюк, це аж ніяк не традиційна боязнь міста чи скигління селяка, бо поет «тракує місто передовсім як певну дивовижну відміну краєвиду, як новий для нього, але безконечно чужий і безконечно нижчий, убогіший світ, світ, якоїсь передпотопової, запізненої нечистоти й всілякої обридливої, потвореної нечисті» [112, 34]. Отже, у літературі раннього модернізму, попри підвищений інтерес до теми науково-технічного поступу та формування нової урбаністичної свідомості, інтерпретація топосу міста переважно негативно. До того ж демонізація міста вписується в есхатологічну міфологію «старого» світу.

Натомість пізніше, у літературі 1920-х рр., урбаністичний дискурс не тільки один із основних у літературному процесі, а й розпадається «кілька дискурсів міста, кілька його стильових структур. Серед них можна вирізнити якнайзагальніші: футуристичну, неокласичну, романтичну й реалістичну» [125, 398]. Так, до прикладу, у неокласичній інтерпретації образу міста, представлений у «Голосіївській осені» М. Рильського, місто постає в широкому культурологічному контексті. Це відповідає авторській концепції Києва як Вічного міста. Проте через ідеологічні інвективи, поет не зміг уповні реалізувати міфологізацію Києва, змушений апелювати до переважно традиційних міфологем [121], на відміну від М. Бажана, який поєднував у своїй інтерпретації неокласичну і футуристичну концепції міста.

Множинність інтерпретацій образу міста в літературі 1920-1930-х років демонструє у своїй творчості Г. Михайличенко. У мініатюрі «Дівча» (цикл «Місто») топос стає абсолютним втіленням самотності в юрбі: «Гамір міста охопив мене, заволодів моєю душею, не залишаючи місця для абичого іншого, крім гнітючої туги й самотності. Безупинно минали мене, поспішали кудись люди, чужі, ворожі... І, може, теж самотні» [120, 88]. У такий спосіб автор реалізував тяжіння до екзистенціальної тематики та стилістики експресіонізму. Натомість у ліриці М. Семенка, «Вертепі» А. Любченка місто уособлює динаміку й багатоголосся самого життя, територію індивідуальної і соціальної свободи, образ нового суспільства майбутнього.

Класичним текстом української літератури того часу, який репрезентував урбаністичний дискурс, став роман В. Підмогильного «Місто». «Урбанізаційна проблема самотності й беззахисності людини, особливо сільської, в місті, – слушно зауважує С. Луцій, – одна з ключових у творчості прозаїка. Більшість його героїв – люди, які опинилися між містом і селом: відірвавшись від сільського середовища, вони так і не змогли повністю прижитися в міському» [109, 115]. Місто В. Підмогильного зображується в етичному, естетичному, філософському, психологічному та соціальному аспектах і крізь призму «урбанізації» психіки персонажів твору. Щоправда, вважати образ міста в романі ідеалізованим не можна: у романі, на думку дослідників (Г. Костюк, Ю. Шерех), наявні алюзії критичного ставлення до мегаполісу, де буття людини міста (насамперед головного героя Радченка) – це постійна боротьба за збереження власного «Я».

Тоді ж в українській літературі текст міста все частіше оприявлюється в історичній прозі. Як дослідила О. Харлан, у творах «Людолови» З. Тулуб, «Шестикрилець» і «Шоломи в сонці» К. Гриневичевої, «Предок», «1313», «Сон тіні» Н. Королеви, «Козаки в Московії» Ю. Липи та ін., сюжетні лінії яких передбачають освоєння персонажами численних географічних локусів, постають образи міст України (Київ) і зарубіжжя (Варшава, Москва, Каффа,

Стамбул, Гданськ та ін.). Здебільшого їх «можна кваліфікувати за опозицією “позитивне – негативне”, тому що міський простір, залежно від авторського задуму, виступав чи дружнім, чи ворожим щодо персонажів» [223, 112]. Разом із тим, у творах авторів уже радянської української літератури, як слушно зауважує дослідниця, на заваді цілісного образу міста поставали ідеологічні чинники, що зумовили, скажімо, опозиції світського Києва релігійному, міста як військового центру торгівельному, соціально заангажоване зображення «аристократичної» частини міста тощо (як у «Людоловах» З. Тулуб). Але, навіть з огляду на такі «семіотичні помилки», у тогочасній історичній прозі увиразнюються семантично протилежні тексти міст: Київ прочитується в позитивному сенсі й асоціюється з національним самовизначенням, а Москва і Каффа – у негативному, символізуючи рабство тіла (Каффа) або і тіла, і душі (Москва). Такий художній досвід, вважаємо, необхідно враховувати і в нашому дослідженні, адже аналогічний поділ розмежовує і текстуальний простір, і світ персонажів, де місто відіграє роль чинника-організатора сумірності людини та середовища її буття, є неодмінним складником процесу самоідентифікації.

Про ще одну тенденцію – зображення світу невеличких містечок у творах письменників доби «розстріляного Відродження» веде мову у своєму дослідженні «Місто мале...» Н. Колошук. Повітове місто на Слобожанщині передреволюційного та пореволюційних десятиліть постає у творах І. Багряного («Пацан», «Людина біжить над прірвою», «Сад Гетсиманський») і Б. Антоненка-Давидовича («Смерть», «Справжній чоловік») двопланово: і фоном розгортання дії, і важливим образом-знаком у відтворенні соціально-побутового життя з його животрепетними конфліктами, серед яких неабияке місце посідає «конфлікт самоідентифікації героя в етнічному й культурному плані, ідейно, політично й морально» [87]. В образі містечка сплелися історія і сьогодення, «народне» і «класове», родинна традиція і особисті спогади. Особливістю образу-локусу у творах Б. Антоненка-Давидовича є втілення в ньому соціально-світоглядного конфлікту через мовну проблему. Тоді як

містечко І. Багряного – простір болісних роздумів про українців як жертви більшовицького обману, про втрачений шанс національного відродження, які сплелися з ностальгією за минулим і залишеною батьківщиною.

Із часу витіснення свідомими чи мимовільними апологетами соцреалістичної доктрини естетико-стильових «конкурентів» (на кшталт модерністів і авангардистів) з літературного терену, міська тематика зазнала серйозних змін: «звужилась» до образу міста в ролі декорацій, на тлі яких відбуваються соціальні й моральні метаморфози головних героїв і боротьба за утвердження нового «соціалістичного» способу життя. Образ міста став і частиною традиційної опозиції «місто – село», але вже не зі звичним для української літератури значенням: місто символізує радянське (що трактується як нове) середовище на противагу селу з його ще не до кінця знищеними ознаками національної самобутності і моралі.

Друга половина ХХ ст. позначилася появою нових генерацій письменників, які були змушені не тільки виформувувати власний мотивно-образний комплекс для реалізації нових тем, але і завершувати перерваний сталінськими репресіями процес модернізації української літератури, у тому числі й розвиток художнього урбанізму. Як і в «сільській» прозі (М. Стельмах, Г. Тютюнник та ін.), в образі міста з'являються драматичні обриси «втраченого раю», спричинені на перетворення його в денаціоналізований і знеособлений простір. Але разом із тим, митці роблять спроби досягнути універсальність міста, застосовуючи широку палітру стилів і художніх методів. У творчості Ю. Андруховича, В. Даниленка, А. Дністрового, О. Забужко, П. Загребельного, Р. Іваничука, О. Ірванця, С. Майданської, Ю. Покальчука, С. Процюка, В. Шевчука, Г. Штоня, Ю. Щербака та ін. місто як основний сюжет, концепція, образ персоніфікується і стає дзеркалом власного «Я» персонажів. Воно позначається не лише сакральним духом, а й перетворюється на символ національної ідентичності українського народу, зокрема у творах П. Загребельного, Р. Іваничука та ін. Письменники з виразною урбаністичною

домінантою корелюють свої художні пошуки з тенденціями розвитку загальносвітового літературного процесу: по-перше, місто подекуди «очищується» від історичних, соціальних, національних ознак, асоціюючись із моделлю світу в цілому, де перетинаються різні рівні цивілізації, різні суспільні прошарки як вияви його екзистенційної суті. По-друге, образ міста розшаровується на центр (втіленням комфорту, багатства, успіху) і околицю, передмістя (простір злиднів, бруду, невпевненості), що, своєю чергою, спонукає на наративу в різних часових площинах задля оцінки теперішнього і прогнозування майбутнього.

Сповна актуалізувати свій урбаністичний дискурс, переконані дослідники, українська література змогла на постмодерному етапі. Так, у романі Є. Пашковського «Свято» простежено поступовий внутрішній, духовний розлад особистості на тлі традиційного сюжету – шлях молодшої людини із села до міста. Урбаністичний топос у романі – місце, де свято неможливе, це простір хаосу і забуття. Екзистенційні мотиви самотності, розчарування, порожнечі стають центральними у творі й означають мотиви Апокаліпсису, вичерпності людського буття, тотальної перемоги смерті, чорнобильського безчасся. Протилежним за інтерпретацією образу міста є «києвоцентричний» роман В. Даниленка «Кохання в стилі бароко», де Київ розкривається в монументальному і містичному вимірах, постає містом-палімпсестом, одним із утілень Божого граду, сакрального локусу на землі (детальніше в 2.2.).

Загалом, підсумовує М. Штогрин, в сучасній українській літературі традиційна рецепція міста поглиблюється міфологічно-християнською моделлю, авторськими текстами-міфами (соціально-політичним, тоталітарним і посттоталітарним, космогонічним, апокаліптичним і постапокаліптичним), урбаністичною символікою» [238, 5]. Поділяємо думку дослідниці, що образ міста в українській літературі продовжує зазнавати трансформацій, перебуваючи під впливом різноманітних і літературних, і екстралітературних

чинників, набуваючи в кожному з історико-літературних періодів різноманітних стильових авторських інваріантів.

Турецька урбаністична культура також має і пряме, і опосередковане відношення до формування світогляду й ціннісних орієнтацій людини в міському (чи мегаполісному) соціумі. Сучасні соціально-історичні та мистецькі процеси істотно поглиблюють потрактування міста та урбанізації.

Топос міста в художній літературі Туреччини став об'єктом досліджень таких дослідників, як Т. Бельге (T. Belge) [275], Г. Діно (G. Dino) [280], Е.Б. Йилмаз (E.B. Yılmaz) [301], Р. Коркмаз (R.Korkmaz) [292], Ф. Наджи (F. Naci) [295], С. Тікен (S. Tiken) [298] та ін. Урбаністична тема в турецькому літературному контексті, стверджують науковці, «еволюціонувала від газелей і касид до романів і п'єс» [161, 171], тоді як її специфіка, вважаємо, сформувалась у типологічно близьких українській літературі умовах.

Тривалий час образ міста і міська тематика загалом розвивались у пов'язаних зі специфікою міської культури явищах народного театру Карагьоз і такому жанрі, як міська повість. Щодо останньої, то дослідники наголошують на вкоріненості турецької міської повісті в народну повість хікяє і особливій популярності жанру з XVIII і до середини XX ст., тобто в часі, який називають одним із найцікавіших з історико-культурного погляду. Як неоднорідне в жанровому, стилістичному і хронологічному сенсах явище, поетика міської повісті була зумовлена зв'язком із різними жанрами тюркського фольклору і літератури Близького Сходу, зазнала впливу історичних і культурних подій часів Османської імперії (зокрема реформ епохи Танзимату), а потім Турецької республіки, а її стилістичні особливості пов'язані з літературною традицією. Сформувались два типи міської повісті: орієнтований на сюжети епічних сказань і реальних історичних подій (героїчний тип) і переважно із трагічним сюжетом про кохання та історіями здобуття ашиком (закоханим) поетичного дару (романтичний тип). В обох типах місто виступає тлом, на якому розгортаються події, але зазвичай без конкретизації топосу і часу.

Поетичний і прозовий простори турецької літератури завоював насамперед Стамбул – мегаполіс на двох континентах, «місто контрастів», мусульманське місто з візантійським минулим. Сьогодні Стамбул є найбільшим за чисельністю містом Туреччини (16 мільйонів мешканців), мегаполісом, куди прагнуть потрапити з різних куточків країни, щоб стати його повноправним жителем і знайти своє місце під сонцем. Водночас Стамбул – місто, яке випереджає інші міста країни за кількістю безробітних, безхатченків, кількістю скоєних злочинів тощо. Тож сучасні письменники все частіше зображають у своїх творах Стамбул, продовжуючи кількасотлітню традицію, що свідчить про формування повноправного «стамбульського тексту» в турецькій літературі.

Уперше образ Стамбула в літературі з'являється в «Оповіданнях Деде Коркута» (Dede Korkut Hikayeleri) як місто-центр торгівлі, місто, де сім років прожив Сеїт Баттал Газі, місто, що славиться Ая-Софією. Іншими словами, як топос економічного, культурного і духовного центру країни, символічним осердям якого (як Софіївський собор у Києві) є мечеть Ая-Софії.

Узагальнений образ величного міста яскраво представлений у класичній літературі Дивану XV – XVII ст. (Латіфі «Специфіка Стамбула» (Evsâf-ı İstanbul), Катіб «Шехренгіз» (Şehrengiz), Ташлиджали яхя «Шехренгіз» (Şehrengiz), «Шах у Геда» (Şah u Geda), Факірі «Шехренгіз» (Şehrengiz), Джемалі «Шехренгіз» (Şehrengiz), Недім «Стамбульська касида» (İstanbul Kasidesi)): «Це місто Стамбул, якому немає рівні й ніяк скласти йому ціну, / Хай однісінькому твоєму каменю буде жертвою весь Іран. / Воно між двох морів – ніби велика й коштовна перлина, / Воно рівне хіба сонцю, що осяває світ. / Під ним чи над ним оте сьоме коло раю» [222].

У дослідженнях А. Левенда «Стамбул у диванній поезії» та А.Н. Карахана і О. Атілли «Любов поета Набі до Стамбула» і «Стамбул в наших тюркю» відзначається, що в давній традиції домінує пієтет перед містом як центром культури і величі імперії, оспівується його краса, втілена

насамперед в архітектурних пам'ятках. Зокрема, в газелях і касидах Набі Юсуфа Стамбул постає зразком естетичної досконалості,

Стамбульський побут, весілля, похорони, яскраві події з життя – все це є сюжетами сцен «Карагьоза» і «Ортаюону». Турецькі ашики не лишилися осторонь такого топосу, як Стамбул: Ашик Омер описує його екзотичні місця куточки у вірші «Дестан Стамбула» (İstanbul Destanı), Абді висловлює смуток і тугу за величним містом, за соловейками, що виспівують на його вузьких вуличках у поезії «Стамбул» (İstanbul). У турецьких дестанах Стамбул представлений досить різноаспектно: Джудаї (XIX ст.) «Дестан про пожежу в Стамбулі» (İstanbul Yangını Destanı), Испартали Сейрані (XIX ст.) у своєму «Дестані» (Destanlar) розповідає про долю яничар, Афафе Кадин розкриває тему позбавлення престолу Мурата IV, Тосьяли Ашик Мустафа, Ашик Мегмет з Коньї, Ашик Вейсель у своїх дестанах змальовують стамбульські лазні («Дестан про лазню у районі Беязит» (Be Yazıt Hamamı Destanı), «Дестан про лазню в районі Юскюдар» (Üsküdar Büyük Hamamı Destanı)). Агмет Шейда (XIX ст.) у «Дестани Медхійеї Істанбул» (İstanbul Medhiyesi Destanı) оспівує велич і красу славетного міста, його райони, мечеті, текке, атмосферу релігійних свят. Ці твори репрезентують до класичний етап урбаністичного дискурсу турецької літератури.

Урбаністична традиція в турецькій літературі не лише відбиває загальну тенденцію світової літератури осмислювати світ через образи цивілізації, а й, на думку дослідників, дає можливість національній літературі репрезентувати себе шляхом акценту на культурних, етнічних, духовних перетинах на осі Схід-Захід, у центрі якої перебуває Стамбул [93]. Так само як традиція урбанізації української літератури, започаткована в добу порубіжжя і перервана в часи панування соцреалізму, змогла потужно розвинути з кінця XX ст., у турецькій літературі тема міста набула широкого потрактування з розвитком такого жанру, як роман, тобто з кінця XIX ст. За аналогією до українського літературознавства, де науковці не тільки активно оперують загальним

поняттям «міський» текст, а і його локальними варіантами («київський» текст, «львівський» текст, «харківський» текст та ін.), у турецькій літературі склалася традиція «тексту Анкари», «ізмірський текст», «текст Бурси», але, звичайно, щонайпотужніше – «стамбульський текст».

Візантію-Константинополю-Царгороду-Стамбулу належить особлива роль в історичному, політичному, економічному й культурному житті Туреччини. Із-поміж усіх турецьких текстів, присвячених темі міста, найбільше присвячено саме йому – місту, що є своєрідним мостом між Заходом і Сходом, давньою столицею великої імперії. Упродовж останніх століть його інтерпретація в турецькій літературі зазнавала змін, найчастіше зумовлених історико-суспільними обставинами. Так, до середини XIX ст. образ Стамбула в художній літературі – це об'єкт естетичного захоплення і втілення величі імперії, тобто в урбаністичному топосі акцентовано на його історико-ідеологічному й естетичному аспектах. Мотиви поклоніння місту знаходимо і в одному з перших турецьких романів «Сергюзешт» (Sergüzeşt) (1897) Саміпашазаде Сезаї. Від його появи можна говорити про початок класичного періоду турецького урбаністичного художнього дискурсу. Чи не вперше заговорив про «озахіднення», руйнування й моральне знецінення Стамбула Бешікташли Гедаї (XIX ст.) в дестані «Васфи Істанбул» (Vasf-ı İstanbul). У праці турецьких дослідників Кюбри Анди та Мегмета Самсакчи «100 письменників Стамбула» (2009) натрапляємо на імена тих, для кого Стамбул був потужним джерелом натхнення і одним із постійних образів творчості. Це і Намик Кемаль (роман «Пробудження» (İntibah)), Алі Риза Бей (оповідання «Стамбульське життя у давні часи» (Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı)), Іхтіфалджи Мегмет Зія («Стамбул і Босфор» (İstanbul ve Boğaziçi)), Реджаізаде Махмут Екрем (роман «Закоханість в автомобіль» (Araba Sevdası), Мусахіпзаде Джеляль (книга спогадів «Життя у старому Стамбулі» (Eski İstanbul Yaşayışı)), Омер Сейфеттін (оповідання «Перше вбивство» (İlk Cinayet)), Пеямі Сафа (роман «Фатіх-Харбіє» (Fatih-Harbiye)), Атілла Ільхан (роман «Ранішні езани у

Дерсаадеті» (Dersaadet'te Sabah Ezanları)) та ін. Водночас і в західноєвропейських літературах у цей час напередодні Кримської війни формується так званий штамп західного сприйняття Стамбула: статті Ж. де Нерваля, книга «Константинополь» Т. Готьє відтворювали не пафосно-урочистий Стамбул, а його околиці, руїни, темні вулички, породжуючи поняття «стамбульської меланхолії» («хюзюн» – «печаль»), про яку писатимуть пізніше практично всі письменники ХХ ст.

З другої половини ХІХ ст. окреслюються дві полярні тенденції в інтерпретації образу Стамбула: перша – це традиційна, патетична, з домінуванням значення «столиця імперії», а друга – образ міста-в'язниці (особливо в ліриці Тевфіка Фікрета) та крізь призму несприйняття певних реформ до вестернізації життя турків образ міста – «арени безчестя». Так, у вірші «Туман» (Sis) Тевфік Фікрет передає гнітючу атмосферу кризи, яку переживає країна, символічно втілюючи в образі туману все реакційне, що нависає над серцем імперії – Стамбулом, де панують морок і невігластво. Давні пам'ятки й мечеті отримують різко негативну оцінку, бо їхню естетичну красу заступає деспотизм султана, і відповідно вони перетворюються на символи гніту. Цікаво, що в цьому творі оприявнюється концепція міста як блудниці в сатиричному зображенні «давньої Візантії»: «О ты, спящая, как мертвец, / В голубых объятых Мраморного моря! / О дряхлая Византия, / Огромное поверженное существо, / О ты, девственная вдова, / Пережившая тысячу мужей. / Есть еще очарование свежести в твоей красоте / Вот еще с волнением устремлены на тебя взоры, / И какой привлекательной выглядишь ты / Со своими задумчивыми голубыми глазами! / Привлекательной, но привлекательной / как падшая женщина / Задумчивой... Но бесчувственной к слезам, / затопляющим тебя...» [186]¹. Тож з образом Стамбула в модерністський період невід'ємно пов'язана тема падіння Османської імперії і османської цивілізації. Акцент на розпаді імперії дав можливість письменникам

¹ Вірш «Туман» подаємо в російському перекладі. Наразі версії українською мовою немає.

уникнути примітивної ностальгії, возвеличення історії, агресивного націоналізму, ізоляціонізму. Печаль від усвідомлення безповоротної загибелі назавжди втраченої культури надавала турецьким письменникам особливих авторських інтонацій. В образах мертвої краси Стамбула і його руїн мотиви минулого країни набували ореолу гідності й поетичності як втілення завершення «босфорської цивілізації».

Отже, у перші десятиліття ХХ ст. образ Стамбула набуває нових конотацій: у контексті тематики подій Першої світової війни, окупації Стамбула військами Антанти місто тлумачиться як політичний символ і вписується в опозицію «Стамбул – Анкара», де остання перетворюється на художній символ патріотичної боротьби за національне визволення. На противагу Анкарі, Стамбул змальовується в негативному світлі – чужим, холодним, корисливим (наприклад, у прозі Якуба Кадрі).

Якщо попередня традиція була спрямована переважно на відтворення реально географічного й історичного змісту топосу Стамбула, то з часом переважає тенденція до художнього відтворення символічного змісту. Зокрема, після перенесення столиці країни в Анкару образ Стамбула, нерідко «прочитаний» через автобіографічні мотиви, символізує давно минулі часи величі (поезія Орхана Велі, Назима Хікмета). Архетип Величного міста, колиски цивілізацій вимальовується в романах «Обличчя Стамбула» (*İstanbul'un Bir Yüzü*) (1920) Рефіка Халіда, «Роман Кадикьоя» (*Kadıköy'ün Romanı*) (1939) Сафіє Ерол.

У 1940-і роки, коли з'явився потужний потік «сільської» прози в турецькій літературі, тема міста або відходить на другий план, або слугує тлом для розгортання традиційної для багатьох «сільських» текстів фабули про долю вчителя, випускника столичного університету, його адаптацію в нових для себе умовах і здійснення/нездійснення просвітницьких завдань. Пізніше, особливо в 1970-1980-і роки, осмислення політичних і суспільних катаклізмів і їхніх

наслідків нерозривно було пов'язані з образом міста, у якому людина відчуває себе ув'язненою й загубленою в хащах мегаполісу.

Саме в ці роки в турецькій літературі створювалася книга Решата Екрем Кочу «Від Османа Газі до Ататюрка. Панорама шести століть історії Османської імперії» (*Osman Gazi'den Atatürk'e 600 Yılın Tarih Panoraması*). Із 1944 по 1973 рік із задуманих автором 15 томів за його ж визначенням «першої у світі енциклопедії, присвяченої одному місту», було написано 11. Із суміші оповідань, фактів, енциклопедичних відомостей і чорно-білих малюнків поставав образ минулого Стамбула як низки дивних і жахливих подій. Під впливом історика Ахмета Рефіка, автора серії книг «Життя османського суспільства в давнину», Решат Екрем Кочу створив синтетичний образ Стамбула, у якому поєдналися об'єктивно-науковий і суб'єктивний підходи в інтерпретації образу міста. В. Макаренко наголошує, що письменник належав до числа останніх спадкоємців середньовічної літератури дивану, пов'язаної з нею традиції бесід і османської чоловічої культури, що суттєво позначилося на змісті енциклопедії: «стереотипний образ жінки; інтерес до кохання винятково як до теми літературного твору; підозріливий погляд на взаємини між статями, які асоціюються з поняттями гріха, бруду, обману, зради, падіння, сорому, провини» [110, 193] тощо. Сприймаючи енциклопедію як антологію відомостей, організованих за принципом алфавітом, Р. Е. Кочу створив образ дивного, колоритного, анархічного Стамбула періоду переходу від Османського минулого до сучасності, герої якого гостро відчувають загубленість між двома світами – Заходом і Сходом. Зазначимо, що такий принцип зображення, у якому поєдналися науковий аналіз і публіцистика, художній виклад і есеїстика не тільки відповідав «синтетичності» образу Стамбула, але і став традиційним прийомом художнього відтворення топосу в літературі постмодерну.

Справжнім явищем турецької художньої урбаністики ХХ ст. став роман Ахмета Хамді Танпінара «П'ять міст» (*Beş Şehir*) (1946), який і сьогодні

перебуває в центрі читацьких і літературознавчих зацікавлень. П'ять міст у романі – це п'ять топосів – Ерзурум, Конья, Бурса, Стамбул, Анкара, – із якими автор асоціює становлення певного типу цивілізації. Ф. Айдоган відзначає застосування автором техніки «пленера» [273], яка стане особливо популярною у творах кінця ХХ ст. Випереджуючи в такий спосіб аналогічне застосування «пленеру» О. Памуком та іншими письменниками доби постмодерну, А. Х. Танпінар «відвідує» історичні (саме вони, вважає письменник, є суттю кожного міського простору) середмістя, кожне з яких, як відомо, було свого часу столицею чи то часів доосманської, чи Османської, чи вже сучасної Туреччини. Автор свідомо вдягає маску оповідача-туриста, який вихоплює поглядом знакові пам'ятки, архітектурні споруди, релігійні і культурні об'єкти, послідовно вибудовуючи свою концепцію міста. У романі «місто» – це синонім цивілізації, яка проявляється в просторі, а історія, відповідно, – це прихована в просторі хронологія. Важливими моментами авторської концепції міста є, по-перше, історичний аспект. Він розкривається в ідеї циклічності, коли, пройшовши містами старої цивілізації, герой повертається до Анкари, де починається новий цивілізаційний етап. Водночас історичний екскурс супроводжується ностальгійно-драматичними мотивами (автор застосовує мотив сну, щоб зануритись у сповнене війн і катастроф минуле), але з вірою у відродження колишньої величі. По-друге, значимим в авторському тексті про місто є архітектурний дискурс, де відомі споруди так само є втіленням взаємин нації і цивілізації. По-третє, подорож героя простором і часом включає також літературний дискурс. Так, у Коньї він шукає сліди Мевляни (мотив, який розвиватиме в романі «Чорна книга» і О. Памук), у Стамбулі «зчитуватиме» його зміст, цитуючи відомих митців, які оспівували це місто раніше. Отже, А.Х. Танпінар, на нашу думку, став для багатьох письменників наступної генерації одним із творців міфології міста загалом і Стамбула зокрема.

Після активізації проблематики турецького села і формування «сільського роману» (Г. Діно) [280] у 1980-х роках письменники знову розробляють

урбаністичну тематику, розширюючи географію репрезентованих у текстах топосів і експериментуючи з жанровою формою і стилем. Власне, означення основних тенденцій турецької урбаністики 1980-х і до сьогодні необхідне для увиразнення специфіки художньої концепції міста у творчості О. Памука, стиль і тематика романів якого вступала то в діалог, то в полеміку чи дискусію із письменниками-сучасниками.

Так, якщо в А. Х. Танпінара акцент на образі Стамбула, то Назлі Ерай творить «текст Анкари». Щоправда, події роману «Дні Тихого океану» (Pasifik Günleri) (1981) розгортаються на узбережжі Тихого океану, де пролягає шлях подорожей протагоніста, але цей топос незримо присутній у тексті. Яскравому екзотичному і чужому світові протиставляється «чорне сухе місто», як називає автор Анкару. В іншій своїй книзі «Історії про перехожих» (Yoldan Geçen Öyküler) (1987) Н. Ерай відтворює образ міста-міфу, відштовхуючись від обрисів реальних Ізміра і Анкари. Маршрут пролягає таємничими, фантастичними місцями, які витворює уява закоханих у міста героїв. На відміну від творців «стамбульського» тексту, Н. Ерай не «заповнює» текст міськими пейзажами, архітектурними спорудами, натомість акцентує на взаєминах городян, адже саме вони, переконаний автор, роблять місто «живим». Тема Анкари, а також Ізміра, Синопа, Бодрума, продовжена в романі «Доріжка місячного світла» (2000). Спільною тенденцією в авторському зображенні урбаністичних топосів є поєднання ірреального часу з реальним, звернення до ретроспекцій, спрямованих на формування образу міста як загадкового, таємничого відповідника раю.

Особливе місце в турецькому урбаністичному художньому дискурсі посідає роман Ісхана Октая Анара «Атлас Туманних континентів» (Puslu Kıtalar Atlası) (1995). Місцем подій твору є Стамбул Османського періоду. З. Йилдиз, аналізуючи творчість І. О. Анара в контексті постмодерністських тенденцій турецької літератури, відзначив виразну мовну стилізацію, запропоновану автором: відтворюючи епоху, І. О. Анар вдається до перського й арабського

«словників» тогочасної лексики [300]. Разом із тим, відзначимо, письменник ретельно відтворює і топографічний, культурно-історичний, психологічний «словники» давнього Стамбула. Попри те, що автор розкриває перед читачами реальні локуси столиці Османської імперії (палац Топкапи, Галата, Еміненя, Кефеллі, Куполелі, бібліотека, мечеті), історія в романі поєднується з казковим матеріалом і мотивом розгадування загадки. Таким чином, у багатоструктурному «Атласі Туманних континентів» мандрівка давнім Стамбулом перетворюється на захопливий квест, ознайомлення з альтернативною історією, де читачеві відводиться роль дешифратора, який слідує за «підказками» автора. Зауважимо, що подібний прийом зреалізований і у творах О. Памука («Чорна книга», «Мене називають Червоний»), і в українських прозаїків О. Ільченка («Місто з химерами») та В. Даниленка («Кохання в стилі бароко»).

Тема міста стала визначальною і для Мустафи Кутлу. Сучасний Стамбул – це місце подій багатьох творів письменника. На відміну від І.О.Анара, М. Кутлу відтворює реалістичний образ міста, акцентуючи насамперед на соціальній проблематиці і розробляючи тему впливу міста на психологію його жителів. Так, в оповіданні «Вода, яка тече вгору» (Yokuşa Akan sular) (1979) Стамбул – «фабрика» переробки нових городян, які, змушені покинути патріархальний світ села, потрапляють у його безжальні обійми. У «Таємниці» (Sır) (1990) персонаж Текке, опинившись у мегаполісі, втрачає свою самість. А в оповіданні «Блакитний птах» (Mavi Kuş) (2002) місто ототожнюється з амбіціями й бажаннями сучасної людини, це такий собі величезний офіс, у якому задовольняються переважно кар'єрні перспективи. Темою втрати власного «Я» персонажем-стамбульцем об'єднані твори «У вітряну неділю» (Rüzgarlı Pazar) (2004) і «Неспокійні ноги» (Huzursuz Bacak) (2008), де місто, попри гамір вулиць, загадковість нічних картин, розмаїття вражень, зроджує порожнечу в душі людини. Протиставлення «тиші» як символу душевного спокою, який відчував герой, проживаючи в провінції, і «галасу» як суєти міста

употужнює драматичну історію селянина-торговця, що змушений боротись за виживання у Стамбулі в оповіданні «Фіолетовий лист» (Menekşeli Mektup) (2006). Песимістична інтонація переважає і в «Особистому житті Тахіра Самі бєя» (Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı) (2009), де місто розглядається топосом драми і остаточного краху мрій про звичайне людське щастя. Отже, для малої прози М. Кутлу типовим є тлумачення «нового Стамбула» простором, який втратив свою сакральність. Образ мегаполісу є антагоністом топосу провінції з її традиційною мораллю, неспішним ритмом життя, впливом благодатної природи. Ця тема розгортається і у великому епічному творі М. Кутлу – романі «Моє марне життя» (Beyhude Ömrüm) (2001). За психологічним малюнком головний герой роману схожий до Івана Дідуха з новели В. Стефаніка «Камінний хрест»: змушений заради майбутнього своїх дітей емігрувати в далекий і чужий світ Канади, він залишає по собі хрест зі своїм ім'ям й ім'ям дружини як символ змарнованого життя. Протагоніст роману М. Кутлу теж за наполяганням дітей переїжджає до Стамбула. Але, на відміну від молодшого покоління, стає заручником міста і програє йому в боротьбі за збереження звичного способу життя і своїх моральних принципів. Очікувано, що у сприйнятті героєм Стамбула переважають негативно марковані образи сміття, вогкості, бруду, сажі, пилу. Шум і гамір – це супровід людської байдужості, яка транслюється натовпом, який, на думку героя, «сліпий», бо дивиться і нічого не бачить навколо себе. Екзистенційний мотив загубленості і відчуженості героя превалює у його світовідчутті, формує негативний образ міста, у якому він приречений на поразку.

На аналогічний образ можна натрапити і в драматургії кінця ХХ ст. Так, аналізуючи турецьку драму цього періоду, І. Прушковська виокремлює віршовану п'єсу О. Юли «Стамбул білий, горілка кольорова» (Beyaz İstanbul, Renkli Votka) (1998) і «Поріг» (Eşik) (1999) Х. Еркек, присвячені темі Стамбула [161]. У драмі «Стамбул білий, горілка кольорова» О. Юли «майстерно відображено процес урбанізації в Туреччині, реалістично змодельовано різні

людські типи, які уособлюють протилежні суспільні й моральні ідеали» [161, 74]. Місто виступає складним феноменом зі своїми суперечностями, контрастами й законами. Особливістю авторської інтерпретації Стамбула є мотив міста – своєрідної зони деморалізації вихідців із маленьких міст, місця, де калічаться їхні долі. За допомогою топосів, зауважує у своєму дослідженні О. Севрук, можна здобути «інтерпретаційні ключі до <...> розуміння імплікованого значення, декодування трансцендентного сенсу, притаманного художньому творові» [178, 70]. Таке завдання вирішує в драмі «Поріг» (1999) Х. Еркек, розкриваючи руйнівний вплив мегаполісу на родинні стосунки. Традиційний мотив конфлікту поколінь посилений конфліктом між нормами сучасного «європеїзованого» життя в мегаполісі з ісламським світобаченням.

Виразна соціальна проблематика зумовлює і негативний образ Стамбула в турецькій прозі початку XXI ст. Наприклад, у романі Латіфи Текін «Казки сміттярки Берчі Крістін» (Berçi Kristin Çör Masalları) (2012). Як і для героя роману М. Кутлу «Моє марне життя», ключовим словом персонажів її твору є «сміття» і буквальному й метафоричному значеннях. Урбаністичний простір роману Л. Текін – це околиці, завалені брудом, нетрі міста, де безробіття, нужда, щоденна боротьба кидає їхніх мешканців на саме дно суспільства. Образ двох Стамбулів (центру і околиці, «парадного» і «буденного»), як і протиставлення «міста – села», доповнюється гендерною проблематикою, позаяк у центрі твору драматична доля тих, кого називають «берчі» – збирачки сміття. У романі О. Памука «Чорна книга» і особливо в «Мальві Ланді» Ю. Винничука також натрапляємо на образ забрудненого простору, що відбиває «забрудненість» і «захаращеність» внутрішнього світу героїв, які перебувають також у конфлікті із зовнішнім світом свого міста.

Уявлення про сучасну турецьку художню урбаністику було б неповним без роману Ахмета Уміта «Пам'ять Стамбула» (İstanbul Hatırası) (2010). У цьому постмодерному творі переплітаються історична лінія і детективна лінія, актуалізується проблема корозії національної пам'яті. При цьому сюжет

розслідування, яке проводить головний герой Невзат, відходить на другий план, оскільки підпорядкований історичним екскурсам, у які занурює читачів пристрасно захоплений минулим Стамбула герой. Лабіринтоподібний сюжет спрямований насамперед на висвітлення складної, зазвичай драматичної і не завжди до кінця достовірно званої історії. Невзат вивчає старі райони мегаполісу, особлива його любов – Саматью, район, який на його думку, зробив Стамбул Стамбулом. На допомогу Невзату приходять директриса музею Топкапи Лейла Беркін. Її «голос» у романі – це, на противагу історичному-аматору Невзату, голос фахівця, який глибоко знає історію міста і країни. Припускаємо, що завдяки такому дуету персонажів, як і сюжетній лінії розслідування, авторській ідеї щодо необхідності збереження спадщини минулого та осуду байдужості бюрократів, які, заради корисливих цілей, заплющують очі на знищення колективної пам'яті, можна провести типологічну паралель урбаністичної прози А. Уміта з романами постмодерніста Дена Брауна.

Якщо увага А. Уміта звернена всередину простору (топосу Стамбул) і часу (у глибину віків), то Назан Бекироглу навпаки – розширює географію не тільки за межі Стамбула, а й Туреччини загалом. У романі «Гранатове дерево» (Nar Ağacı) (2012) Стамбул є однією з точок на умовній карті роману, якою позначений західний кордон відтвореного автором художнього простору. На сході такою точкою є Баку, на півночі – Батумі, на півдні – поселення на території Ірану. Такий широкий географічний обсяг суголосний із розмаїттям персонажів, які представляють різні національності, релігії, культури, звичаї: турки, вірмени, азербайджанці. Оповідач, який шукає відповіді на питання «хто я?», намагається визначитись із місцем, де б він був «своїм». Виявляється, що єдине місце, де він вдома, це Трабзон. І хоча окреслений Н. Бекироглу простір Кавказу і Балкан мав чимало спільних моментів історії, їхні драматичні наслідки розділили народи. Виразний мотив трагедії вигнання, покинутого дому, з одного боку, і штучних, надуманих кордонів між людьми, з другого

боку, визначають основний конфлікт твору. Символічною в романі є тема Карабаху, а на особистісному рівні – мотив блукальця, «завжди гостя».

Отже, сучасники О. Памука активно розробляли тему міста. Однією зі спільних рис багатьох турецьких постмодерних романів, є, на думку М. Люлечі, максимальне віддалення від реального простору і створення «віртуального» або символічного простору [293]. При цьому, застосовуючи і класичну, і постмодерністську художню призму, крізь яку прочитувався урбаністичний топос, письменники запропонували надзвичайно широкий діапазон репрезентацій «стамбульського тексту», «тексту Анкари», «ізмірського тексту» (умовно – тексту провінції). Власне, підтверджується спостереження Е.Б. Йилмаз у праці «Література міської пам'яті», де наголошується, що історичні трансформації міста відобразились у трьох різних інтерпретаціях міського простору в турецькій літературі: місто як осердя культури, історії і спогадів («перспектива»); місто – простір пошуку, у його центрі особистість («лабіринт»); місто, побудоване за допомогою уяви і слова» [301, 45]. У добі постмодерну Стамбул продовжував залишатись центральним топосом міської літератури, основні тенденції тлумачення якого можна схарактеризувати назвою дослідження Т. Бельге «Від мрії до кошмару. Фантастичне місто Стамбул» [275]. Тоді як творчість О. Памука, на нашу думку, стала утіленням авторських репрезентацій Стамбула, у яких відбитий своєрідний симбіоз основних семантичних наповнень цього образу в турецькій художній традиції доби постмодерну. Поділяємо слухну думку К. Посохової про те, що, завдяки творчості письменника, Стамбул став частиною «літературної географії» [157]. Цю ж думку, тільки раніше, висловив Б. Дубін щодо перекладу роману О. Памука «Чорна книга» російською, переконуючи, що наступні видання роману супроводжуватимуть особливим атласом і путівником, бо вже для сьогоденних читачів «памуківський Стамбул ввійшов в особливу літературно-історичну географію поряд з гамсунівською Христианією і Парижем Пруста, Бретона або Кортасара, борхесівським Буенос-Айросом,

беньямінівським або набоківським Берліном і мілошевським Вільно» [63]. У цілому, науковці стверджують, що О. Памук творить новітній міф про Стамбул. Відтак, вважаємо, у його авторському образі міста втілені дві типових тенденції художньої урбаністики: відображення хаосу сучасного абсурдного світу і водночас спроба його усвідомити й осмислити через занурення в минуле.

Таким чином, урбаністична тематика сучасної турецької літератури досить широка. Особливе місце в ній посідає топос Стамбула як виразника зовнішніх процесів та особливостей внутрішнього життя людини; місця, де розгортаються важливі в житті персонажів події, де урбаністичні тенденції відчутні по-особливому. Як центр політичного й культурного життя Стамбул водночас і центр нищення основ людського буття. Проте на всіх етапах розвитку урбаністичного дискурсу в турецькій літературі він трактувався і ментальним архетипом із виразною історіософською домінантою, і об'єктом естетизації, і складним суперечливим образом утілення політичні й культурні колізії усієї країни.

1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження міста як міфу

В українській і турецькій літературах, як і в світовій загалом, розвиток урбаністичного художнього мислення супроводжувався формуванням поняттєво-категоріального апарату його дослідження. Оскільки в центрі нашої праці перебуває місто як міф (міфологема), то її робоча термінологія постає на перетині лексико-семантичних площин «урбаністичний текст» і «текст як міф». Окрім базових термінів і терміносполук «топос», «міський текст», «місто-текст», «місто-міф» (чи «місто-міфологема»), обов'язковими вважаємо «міфопростір», «міфочас» і «міфогерой міста (міфологема людини міста)». Вони складають певну ієрархічну систему з причинно-наслідковими зв'язками, яку вивершують такі конструкти, як «міський (урбаністичний) дискурс», «урбаністичний міф», «геопоетика» чи «міфогеопоетика» тощо.

У контексті нашого дослідження оперуємо поняттям *топос* в інтерпретації В. Прокоф'євої, як значущим для художнього тексту (або напряму, епохи, національної літератури в цілому) «місцем розгортання смислів», яке «може корелювати з якимось фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим» [159, 89]. При цьому, покликаючись на позицію Ю. Лотмана щодо не так обсягу, як «відмежованості» середовища [105, 9 – 22], топос не ототожнюємо з *локусом*, адже для останнього характерна закритість, тоді як місто в індустріальній експлікації втрачає сему огороженого, упорядкованого простору («граду»), який протистоїть «світу», а отже, постає як відкритий топос, що об'єднує ієрархією або горизонтальну структуру замкнених і відкритих просторових одиниць-локусів. Як відкрите середовище місто переходить у категорію топосу і виступає своєрідною другою природою людського існування. Отже, «*топос міста*» в нашому дослідженні – це предметно-сміслова даність міста, відтворена в художньому творі сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах. Тоді як *семантична модель міста* – узагальнений образ міста, що зумовлений авторським задумом, контекстом, національною літературною традицією, специфікою історико-літературної доби тощо. Оприявнюється кількома способами: у тематично-аксіологічній зорієнтованості твору (у площині обраної проблематики); у художньому відтворенні образу міста (сюжетні моделі художнього топосу, прийоми їхньої предметно-образної конкретизації тощо); в особливостях архітектоніки тексту; у поетологічних засобах ідіостилю; в авторській ідейно-естетичній оцінній настанові. У підсумку вони і визначають особливий художній ракурс реалізації у творі певної моделі. Ураховуючи сукупність усіх цих способів, можна вести мову і про авторські, і про національні репрезентації міста в українському і турецькому письменствах.

У своєму дослідженні апелюємо і до терміносполуки *міський текст*. Оскільки вона поєднує в собі поняття *текст* і *простір*, то цей феномен

традиційно сприймається результатом художнього осмислення особливого – міського – часу і простору як визначальних для онтологічного статусу, світоглядних і моральних доміант сучасної людини. Бути городянином, визначають науковці, – це структурувати навколишній світ і себе як особистість, «будувати храм і храм своєї душі» [111]. Керуємось уже хрестоматійним визначенням міського тексту, запропонованим у «Петербурзьких текстах і петербурзьких міфах» В. Топоровим, де міський текст – це те, «що місто говорить саме про себе – неофіційно, неголосно, не заради якихось амбіцій, а просто внаслідок того, що місто і його мешканців вважали природним виразити у слові свої думки й почуття, свою пам'ять і бажання, свої потреби і свої оцінки. <...> термін життя цих текстів короткий. Проте швидкоплинність життя <...> врівноважується тим, що час не тільки стирає тексти, але і створює, і репродукує нові...» [204, 259]. Міські тексти, окрім іншого, об'єднані інтенцією авторів досягнути самотності впливу столичної чи провінційної культури на свідомість її реципієнта. Тож вважаємо за необхідне, аналізуючи зразки міського тексту в українській і турецькій літературах, акцентувати на особливому типі сучасника – *людини міста* – як об'єкта авторської уваги.

Топорівська структура петербурзького тексту стала своєрідною матрицею для вивчення *локальних текстів*: «У стихійному і безперервному процесі символічної репрезентації місця формується більш чи менш стабільна сітка семантичних констант. Вони стають доміантними категоріями опису місця і починають по суті програмувати цей процес у ролі своєрідної матриці нових репрезентацій. Так формується локальний текст культури, який визначає наше сприйняття і бачення місця, ставлення до нього» [1, 178]. Дослідження локальних (столиці і провінції) міських текстів в українському літературознавстві репрезентують «львівський текст» (С. Андрусів [8]), «станіславівський текст» (О. Когут [85], М. Штогрин [238] та ін.), «київський текст» (О. Гусейнова [56], Я. Поліщук [152], Л. Лавринович [96] та ін.),

«слобожанський текст» (О. Бровко [25]), «волинський текст» (Л. Оляндер), «харківський текст» (А. Головачова, Т. Тимошенко, В. Левицький), «кримський текст» (О. Люсій) та ін. У турецькому літературознавстві щонайбільше – «стамбульський текст», а поряд «текст Бурси» або «текст Конья» (якщо мова про давні столиці доосманського періоду) чи «текст Анкари» («сучасна столиця» з акцентом на соціальній і політичній проблематиці) (Т. Бельге [275], Р. Коркмаз [292], С. Тікен [298], Е.Б. Йилмаз [301]). Дослідження авторських і національних репрезентацій міста як міфу в нашій праці ґрунтується на творах, які ідентифікуємо зразками «київського тексту» («Кохання в стилі бароко» В. Даниленка, «Місто з химерами» О. Ільченка), «львівського тексту» («Мальва Ланда» Ю. Винничука), «провінційного тексту» («Живий звук» А. Кокотюхи). Турецька урбаністика О. Памука оприявлена і у «стамбульському тексті» (романи «Біла фортеця», «Мене називають Червоний», «Чорна книга»), і в «тексті провінції» («Сніг», «Мовчазний дім»), репрезентований у топосах Карса і Дженнет-хісара.

Якщо міський текст – це твір, у якому актуалізована тема міста, то їхня сукупність утворює *міський (урбаністичний) дискурс* як художнє відтворення урбаністичної культури. Тому закономірно, що у його зразках авторська увага зосереджена на місті, урбанізованому соціумі, потрактованих генераторами історичного та цивілізаційної еволюції чи деградації людини та суспільства. Це поняття застосовуємо в розділі дисертації, присвяченому питанням формування національних традицій інтерпретації образу та теми міста в українській і турецькій літературах.

Цінними для нашого дослідження є також положення про взаємодію культури та простору через систему кодів і символів, постульовані представниками тартусько-московської школи (М. Анциферов [11], Ю. Лотман [105; 106; 107], В. Топоров [202; 203; 204] та ін.) й імпліцитно спрямовані на окреслення *семіотичної моделі* культури міста. Дослідники визначили об'єктом аналізу міського тексту не тільки (і не стільки) географію чи міську

архітектуру, а насамперед художні твори, у яких фігурував образ міста і зокрема ключові для семіотики категорії «текст», «символ», «міф». Так, у своїй теорії міста-«генератор культури» Ю. Лотман виділяє такі конститутивні сфери міської семіотики, як місто-ім'я, місто-простір, місто-час [107]. Учений наголошував, що жоден із цих аспектів не може функціонувати автономно, без взаємовпливу. Цю ж думку розвивав у «Образі міста» К. Лінч, наголошуючи на схожості структури міста зі структурою художнього твору [103], а в «Місті як тексті» її продовжив М. Бютор [28]. Про місто як співіснування кількох текстів в одному, про палімпсестність міського художнього простору вела мову Х. Вірс-Нешер у праці «Міські коди: досвід читання модерного урбаністичного роману» [268].

Концепція «міста-тексту», розвинута в працях турецьких (Й. Еджевіт [281], Н. Ишиксалан [288]) та українських (І. Старовойт [187], О. Галета [38] та ін.) дослідників, відкриває перспективу акцентування на амбівалентності урбаністичного дискурсу в національних – українській і турецькій – літературах: образ міста можна прочитати водночас сакральним місцем, і як місцем лімінальним, позначеним інфернальним. Тож одним із основоположних положень нашої праці є сприйняття «міського тексту» специфічним явищем, детермінованим подвійною природою міста як образу і реальності одночасно, а отже – можливості читати *місто як текст*.

Виходячи з того, що в нашому дослідженні долучаємось до традиції семіотичного прочитання міста (а як семіотичний об'єкт місто створюється шляхом метафоризації й символізації його «матеріальних» характеристик), то в ролі робочої термінології *місто-метафора* і *місто-міф* є для нас певними синонімічними поняттями. Адже відомо, що простір і його складники (локуси і топоси, серед яких і місто) метафоризувалися та були включені у сфери символічного ще за домінування міфопоетичного мислення. Відповідно міський простір із самого початку сприймався сакральним: і як праобраз раю, і як праобраз проклятого місця. Тож сакралізація міського простору неминуче

призвела до його семіотизації та до створення міських текстів. На думку Н. Медніс, міста завжди мали своєрідну метафізичну ауру, яка то слабшала, то посилювалась. Її вираження визначає здатність/ нездатність міст породжувати пов'язані з ними так звані надтексти: «Саме наявність метафізичного забезпечує можливість переведення матеріальної даності в семіотичну сферу, у сферу символічного означування, а, отже, формування особливої мови опису, без чого неможливе народження тексту» [117]. Так відбуваються зміни в розумінні міста, його сприйнятті внаслідок метафоризації та символізації: воно змінюється, антропоморфізується як живий і динамічний простір.

Метафоризацію часу і простору міста, які визначають онтологічний статус людини, систему її світоглядних і ціннісних домінант, вважаємо оприявленням міфологізації міста, перетворення його на місто-міф. Застосовуючи типологію специфіки зображення урбаністичного часу Л. Лавринович, романи О. Памука «Біла фортеця», «Мене називають Червоний», В. Даниленка «Кохання в стилі бароко», О. Ільченка «Місто з химерами» ідентифікуємо творами з різними часовими іпостасями і різними варіаціями накладання чи співіснування часових фрагментів – «розмитими, поліморфними за жанрово-стилістичною природою текстами, де <...> час виступає мірилом цінності, показником вартості не лише мешканців міста (внутрішній простір), а і його топосів (зовнішній простір)» [96, 315]. Образ міста постає в них метафоричною моделлю зображення дійсності, міфотериторією чи територією-метафорою. Поділяємо думку Я. Поліщука, що, створюючи метафори, «письменники разом з тим символізують дійсність, надають їй певної впорядкованості, представляють у формі знаку. Вони складають соціуму актуальну пропозицію символотворення, із якої той – із більшим чи меншим успіхом – користується» [150]. Оскільки саме для постмодерністського підходу трактування хронотопу характерним є відтворення тих моделей часу, які існували раніше, і оперування ними на ігрових засадах, то з цієї позиції аналіз обраних для нашого дослідження зразків художньої урбаністики

видається найбільш продуктивним. Їхня поява не тільки хронологічно збігається з часом формування тенденцій літературного постмодерну у відповідних національних письменствах, а і стає фактом своєрідного часового синкретизму як результату ігрової стратегії, кінцева мета якої – запропонувати метафоричну модель дійсності. Тут враховуємо ідеї М. Бахтіна про хронотоп, В. Топорова про феномен міфологічного простору міста, які стали підґрунтям досліджень нового – постмодерного – етапу розвитку категорій «художній час», «художній простір», «хронотоп» та проблеми їхньої класифікації і виявлення функцій у художніх моделях світу письменників. Особливість цього етапу освоєння символіки і міфології урбаністичного простору, на відміну від так званих пробахтінського і класичного бахтінського, полягає в оперуванні різними моделями хронотопу на ігрових засадах (праці Н. Копистянської [89], Т. Гундорової [54], Т. Бовсунівської [21], О. Харлан [223], Л. Лавринович [96], В. Фоменко [212; 213] та ін.). Окремої уваги в контексті нашого дослідження урбаністичних текстів українських і турецьких авторів доби постмодерну заслуговує праця О. Кискіна «Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі» [81]. Автор запропонував типологічну систему урбаністичного хронотопу, проаналізувавши такі категорії, як темпоральність, вічність, порожнеча (пустота) і їхню співмірність духовними домінантами постмодерністського тексту. У своїй праці здійснюємо спробу конкретизувати і розширити ряд таких категорій, зокрема відповідником вічності в аналізованих творах О. Памука («Мене називають Червоний»), В. Даниленка («Кохання в стилі бароко»), О. Ільченка («Місто з химерами») є мистецтво, а авторським варіантом порожнечі в романі О. Памука «Мовчазний дім» – мовчання тощо.

Обмеживши простір містом як місцем подій, тлом і персонажем водночас, автори сучасної турецької та української прози проводять різні маніпуляції з часом для створення метафоричної картини світу загалом. Це унаочнює спостереження А. Зоріна, який наголошував, що метафора «перестала бути доменом переважно поетичної мови <...>. Тим не менше, втративши

монополію на метафору, красна словесність придбала навза́мін привілейований дослідницький статус, оскільки вона є сферою і метафоропородження, і метафоронакопичення *par excellence* і, отже, може служити ідеальною лабораторією для вивчення механізмів вироблення смислів» [72, 184]. При цьому письменники, створюючи у своїх текстах певні картини світу, формують їх на основі традиційної картини, яка є відображенням загальнонаціонального досвіду. У результаті його переосмислення постає авторська (індивідуальна) художня картина світу, що, активізуючись у свідомості конкретного індивіда, перетворюється на сукупність (системність) певних міфологем, у тім числі і міфологічних часу та простору.

Поділяємо думку науковців, що міф є обов'язковою умовою для генерації міського тексту. Із-поміж дефініцій міфу, зафіксованих у «Словнику культури ХХ ст.», віддаємо перевагу його визначенню як історично і культурно зумовленому особливому стану свідомості [173, 230]. Завдяки такому сприйняттю, міф перетворився на одну з найважливіших культурних категорій сучасності, яка нейтралізує фундаментальні культурні опозиції між життям і смертю, істиною і брехнею, реальністю та ілюзією. Оскільки в сучасній культурі міф – це і один зі способів означування, то в контексті семіотики міста він текстуальний. У своєму дослідженні розрізняємо «*міфологію міста*» і *міфопоетику міста*, де перше – сукупність міфологічних уявлень про місто, друге – використання в урбаністичному творі міфологічних елементів або міфологем. У цьому сенсі орієнтуємось на положення досліджень М. Бютора («Місто як текст» з розділами-типологіями «Місто як текст», «Місто як накопичення тексту», «Місто як літературний жанр») [28], О. Головної «Місто-міф, місто-колаж, місто-гіпертекст» [44] та ін., присвячених часопросторовим координатам тексту міста як (нео)міфологічного.

Міф, власне, і творить текст міста: у його основі лежить мономіф про певне метафізичне місто (наприклад, Стамбул, Київ, Львів тощо) як *locus universalis*. Алгоритм художньої інтерпретації в цьому випадку передбачає

«крок» перший: тлумачення міста історичним та географічним поняттям; «крок» другий: наділення міста певними метафізичними параметрами, які і перетворюють топос у місто-міф. Аналогічну стратегію обрали письменники, твори яких досліджуються в нашій роботі як такі, що формують ядро *стамбульського / київського / львівського* та ін. тексту, розвивають питомий для національних традицій міф міста як містичного, здатного визначати долі людей, тобто сакрального. При цьому під «розвивають» розуміємо і дискусію з такими уявленнями, і пропозицію альтернативи, і їхній розвиток у нових історико-культурних координатах.

Поетику хронотопу обраних для аналізу творів розглядатимемо крізь призму семіологічного аналізу. Зокрема концепції Р. Барта («Міфології» [17]), на думку якого, міф – це текст, історія, завдяки якій у певній культурі розуміють різні аспекти реальності. За його допомогою уможлиблюється класифікація навколишнього світу, процес його концептуалізації та формування цінностей [17, 130]. А також концепції архетипного аналізу Дж. Кемпбела («Герой із тисячею обличч» [77]), який дійшов до висновку, що більшість міфологічних оповідей мають спільну сюжетну структуру (мономіф) та схоже психологічне наповнення. Ці положення важливі як спільна для різних національних літератур формотвірна основа цілісного моделювання дійсності в художньому творі [71].

Вихідними положеннями аналізу хронотопу в нашому дослідженні є його міфопоетичні характеристики, сформульовані В. Топоровим. Це, по-перше, нерозривність простору і часу: «будь-яка спроба визначення простору поза співвідношенням із певним відрізком часу для архаїчної свідомості є принципово неповною і тому позбавленою статусу істинності (сакральності). По-друге, простір-час не передують речам, які його наповнюють, не існують незалежно від них, а утворюються ними. По-третє, окрім простору, існує ще і не-простір, Хаос, від якого і відділяється простір; простір виникає в центрі, на периферії – Хаос. По-четверте, простір організовується, збирається

різноманітними елементами: першотворцем, богами, людьми, тваринами, рослинами, елементами сакральної топографії тощо; через світ речей і через людину простір збирається як ієрархізована структура: простір різнорідний, а його частини мають різну цінність. І нарешті, у міфопоетичній свідомості для опису простору використовувався антропоморфний код, своєрідне “олюднення” простору, через його зв’язок з частинами людського тіла» [202, 251]. Тому, аналізуючи особливості міфопростору у зразках сучасної турецької та української урбаністиці, акцентуємо на антиномії простору як сакрального і не-сакрального. Сакральний (умовно «Космос») унаочнюють 1) топос, де відбувається віднаходження героєм своєї «самості»; 2) мистецтво-як-sacrum як особливий «простір» міста. Відповідно не-сакральний міський топос («Хаос») – це 1) химерний ентропійний топос чи / і геронтопія, де герой втрачає (або не віднаходить) своє «Я» і 2) «чужий» простір.

Художній образ міста у творах сучасних авторів лише зрідка обмежується функцією декорації події. Зазвичай він є проєкцією сучасного світу. Як слушно зауважив Т. Возняк, будь-яке місто є «невидимою, віртуальною підбудовою та надбудовою, Мітом Міста, що єднає камінь і людей – тих, хто живе у ньому, і тих, кого давно у ньому немає» [33]. Обрані для аналізу твори української і турецької літератури є зразками текстів, у яких обриси міста формуються, окрім іншого, за допомогою міфопоетичних принципів. Застосування цих принципів, як власне і використання міфічних образів, мотивів, уможлиблюють створення моделей сучасного буття у його взаємокореляції із загальною історією та стають підтвердженням тези дослідників (Ю. Лотман [106], М. Еліаде [244; 245], Ю. Вишницька [32] та ін.) про актуалізацію зв’язків міфу з пізнанням світу, істини, моральними установками, вірою, художньою творчістю тощо. Тож наша робоча термінологія розширюється за рахунок поняттєвого апарату сучасної міфокритики.

Свого часу А. Біла, досліджуючи явища українського авангарду, акцентувала на тому, що вже на межі XIX – XX ст. у зображенні міського

простору визначились дві основні моделі, які оприявнилились у двох «новоміфологічних структурах» [19, 106] – «регресивній» і «прогресивній». Для першої характерне сприйняття міста і технізації як фактів гуманістичного занепаду, тоді як у другій версії міський топос перетворюється на простір вивільнення деміургійно-креативного потенціалу людини. На сучасному етапі розвитку художнього урбанізму ці тенденції, вважаємо, не поляризуються, а нерідко поєднуються в межах одного тексту або ж стають об'єктами авторської критики чи пародії, у результаті постає нова неоміфологічна структура.

Із метою типології романів, які є об'єктами нашого дослідження, і відповідно задля структурування праці, звертаємось до апробованих у сучасних літературознавчих працях із художньої урбаністики наукових пропозицій. Так, М. Штогрин виокремлює у своєму дослідженні такі різновиди урбаністичних хронотопів, як постапокаліптичні («Очамимря» О. Ірванця), експериментальні («Місто, в якому не ходять гроші» Кузьми Скрябіна, «Астра» О. Михеда), етнотрадиційні утопічні простори («НепрОсті» Т. Прохаська), умовні міста катастроф («Хвороба доктора Лібенкрафта» О. Ірванця), альтернативно-історичні міські топоси («Рівне / Ровно. Стіна» О. Ірванця, «Цепелін до Києва» І. Силіври) тощо [238, 7]. Спільними для названих текстів є спроби авторів розбудувати самодостатню міфологічну (фіктивну) міську реальність. Твори, обрані для аналізу в нашому дослідженні, так само вважаємо текстами, де запропоновані авторські та національні *фіктивні урбаністичні топоси*. Вони становлять інтерес як особливі топоси авторської свободи, розімкнення усталених дискурсів реальних топосів, і як призма для аналітики художніх текстів. Вигадане місто, як видається, становить собою нижню межу для визначення світоформаторського фантастичного припущення (термін Г. Л. Олді): конструювання автономної реальності як самостійного допусту, що визначає сюжетні особливості твору. За цією гіпотезою, зображені топоси в романах українських і турецьких авторів є не тільки рецепцією конкретних

міст, «іншим містом», але і своєрідним міфічним топосом із внутрішніми закономірностями та зв'язком між локусами.

Як уже зазначалося, структура міфологічного простору розглядається відображенням моделі простору всесвіту: будь-який текст – просторовий, а будь-який простір текстологічний, відповідно, простір є невід'ємною частиною міфу і його ознакою [204, 270]. Поняття широти міфопростору передбачає його структурування на *центр і периферію*, поділ на *внутрішній*, який сприймається як «заповнений» центр, і *зовнішній простір* як периферія (зазвичай порожня). Космогонічне поняття «центр світу» постає як основний орієнтир у просторі і часі, фіксована точка хронотопу, сакральне місце, що з'єднує небо, землю і потойбічний світ (Світове дерево, гора, храм, хрест, у тім числі і Священне місто). Відповідно актуалізуються та функціонують міфологічних опозицій «свій – чужий», «сакральний – профанний», «внутрішній – зовнішній», *близький – далекий*, «замкнений – розімкнений», «видимий – невидимий», «культурний – природний» тощо. Тож до робочої термінології, застосованій до аналізу міста як міфопоетичної моделі світу, долучатимемо поняття, пов'язані з різновидами бінарних опозицій: аксіологічних (хаос – космос, образ – подоба), просторових (верх – низ), часових (день – ніч, світло – темрява), за кольоровими ознаками (білий – чорний, особливо в «кольоровій» образності романів О. Памука) та ін. За допомогою означених опозицій, за концепцією М. Еліаде [244; 245], уможлиблюється осмислення соціальної ієрархії релігійних, політичних категорій та моральних настанов. А звідси – вияв кореляції персонажа твору з архетипічним прообразом, сумірність його поведінки з «архетипічними» діями й сакральним міфічним хронотопом.

Із давніх-давен важливим аспектом міфопоетичного сприйняття простору є уявлення про «свій» світ як про центр, зі всіх сторін оточений «іншим» («чужим») світом, недружнім до людини. Культурно освоєна частина простору протиставлялася дикій, неосвоєній землі. Особливо це актуально для такого освоєного і заселеного простору, як місто, адже заселений простір принципово

неоднорідний, перервний і неодмінно якісно зорієнтований відносно центру та периферії. У світовій художній традиції склались два контрверсійні образи провінції: як простір, що втілює спокій, ідилічність, довірливість та безпеку, благочестиве життя, місце втечі від ворожої цивілізації і протилежний, як місце стагнації, безперспективності, іноді заслання, знецінення мрій і поривань. Як наголошує Ю. Ісапчук, «у просторовому аспекті все традиційно обертається на фоні відмінних світоглядних систем у внутрішньому протистоянні між метрополією (імперією) і провінцією <...>, зумовленому соціальними, політичними й культурними особливостями розвитку людства» [73, 54–61]. В аналізованих у дисертації творах спільною є тенденція тлумачити провінцію хронотопом стагнації, простором, який втратив свою сакральність.

Позаяк простір міста в сучасних текстах кодифіковано завдяки певній маркованості (культурній, особистісній, історичній, архітектурній, географічній, топографічній), то його увиразнюють типові образи, мотиви, локуси, у тім числі й міфічні істоти та символічні топоси. В обраних для аналізу художніх текстах української і турецької літератур переважно імпліцитно окреслюються образи і мотиви, укорінені в міфологеми і архетипи. Кожне місто як художній образ (в силу особливостей свого історичного розвитку, специфіки природного ландшафту, культурних та ментальних традицій) формує навколо себе власний міфологічний контекст. Водночас можна говорити й про наявність певних типових моделей породження міфологічної семантики міським топосом. Це, по-перше, *міфи про створення міста*, міфологізовані перекази, пов'язані з його найбільш пам'ятними етапами розвитку, історичними особами, культурними діячами тощо; по-друге, *есхатологічні міфи* міста; по-третє, *локальні міфи*, співвіднесені із конкретними ландшафтними, архітектурними, ментальними особливостями тих або тих міських інтер'єрів. Вважаємо, що в аналізованих у дисертації текстах, особливо тих, де запропоновано новітні міфи про сучасну чи давню столицю, на міфологію міст накладається й постколоніальна міфологія (чи радше ідеологія).

Цікавим, на нашу думку, звернення до запропонованої І. Вихор типологізації міфосимволічної інтерпретації елементів міського простору. На основі українського поетичного урбаністичного дискурсу (припускаємо, що цю типологію цілком можна застосувати і до прози) дослідниця виокремлює *фольклорну, фольклорно-історичну, сакральну, культурно-історичну, індивідуально-творчу* [31] міфосимволічну інтерпретацію. Фольклорний тип, на думку дослідниці, характеризується введенням до тексту образів фольклорного походження. Фольклорно-історичний тип має у своїй основі інтерпретацію історичних переказів. Сакральний спирається на образи та сюжети з міською тематикою, запозичені переважно зі священних (Біблія, Коран та ін.) або типологічно співвіднесених із ними за ознакою сакральності текстів. На відміну від фольклорно-історичного, культурно-історичний тип міфологізації звертається переважно до наявних у певному міському середовищі літературних або генетично споріднених з ними культурологічних міфів. І врешті, індивідуально-творчий тип міфологізації спрямований на створення індивідуальних письменницьких міфів, створених на основі певного екзистенційного досвіду особистісного сприйняття конкретного міста і його мешканців, емоційного переживання подій біографічного та суспільно-історичного значення.

У перебігу нашого дослідження свої висновки і узагальнення вважаємо за потрібне корелювати і з трьома аксіологічними парадигмами, на які спирається міська проблематика в цілому – *утопічною, есхатологічною та амбівалентною*. Кожна з них містить узагальнену оцінку міста і породжує відповідну модель його семантичної символіко-міфологічної інтерпретації. Утопічна модель розглядає місто як осереддя та триумф цивілізації і культури, як запоруку розвитку цивілізації, як модель сприятливого для всебічного розвитку людської особистості і людського суспільства в цілому просторі (у нашій праці це відповідає поняттю міста як *сакрального простору*). Есхатологічна модель символіко-міфологічної інтерпретації навпаки – оцінює місто як головний

чинник занепаду культури і цивілізації, порушення гармонії між людиною та природою, людиною та культурою. Це місто напередодні загибелі, простір, де руйнуються онтологічні основи буття (у дисертації – *чужий (ворожий) простір*). Натомість амбівалентна оцінна модель міста, по-перше, суміщає ознаки утопічної та есхатологічної моделей. По-друге, амбівалентність оцінки автора нерідко виявляється у його «байдужості»: місто в його інтерпретації постає ні як абсолютне благо, ані як абсолютне зло (у нашому дослідженні це типологічно споріднено з образом міста як *невіднайденого сакрального простору*). На нашу думку, саме така інтерпретація більшою мірою притаманні добі постмодерну. Адже, як висновують науковці, «місто в людській свідомості ніколи не було нейтральним, а завжди сакральним, тобто сприймалось і як можливий праобраз раю, і як прокляте місце, пов'язане з порушенням заборони вищих сил» [83, 48]. Але через стрімкі темпи урбанізації, зміни основ структурування смислових і просторових параметрів міста й життя в ньому із його просторових координат зникає традиційний сакральний вимір буття, поступаючись місцем функціональним гіпертекстам утилітарного типу. Відповідно, зауважує А. Сорочук, трансформації міського середовища, тотальна медіальність простору унеможливають існування міста-міфу, «у межах якого здійснювалось сакралізоване структурування простору, підпорядковане космогонічним міфам» [185, 127–130]. Таке твердження вважаємо надто категоричним. Імовірно, варто вести мову не про зникання образу міста-міфу, а про його нові, постмодерні, характеристики, у тім числі й амбівалентні. У цьому сенсі погоджуємось, що однією з характерних тенденцій є те, що типова (особливо для літератури романтизму) антиномія «минуле – теперішнє» набула в художній урбаністиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. нового змісту, а саме «екзистенційної туги <...> персонажа за втраченим (чи невіднайденим) сакральним простором. Майбутнього в міському тексті не знаходимо: ймовірно, дається взнаки загальна світоглядно-культурна домінанта епохи “пост”, у якій “усе в минулому” і де втрачає сенс наївна віра в happy end»

[96, 312]. Це спостереження Л. Лавринович, вважаємо, однаковою мірою стосується не тільки української, а й сучасної турецької прози, зокрема авторського варіанту такої інтерпретації в романі «Мовчазний дім» О. Памука.

У нерозривному зв'язку з художнім простором сприймаємо час. Поняття «міфологічного часу» досліджували численні науковці, виокремлюючи такі основні риси його сприйняття, як принцип циклічності часу, повторюваності, спрямованості до «першочасів творення» («прачас», час первісної космогонії) і зв'язок із вічністю; гетерогенність, символічність часу. Циклічність, принцип єдності часу та простору, архаїчні моделі світу (за формулою «тут – тепер») аналізують у своїх працях Ю. Лотман [106], Є.Мелетинський [118], В. Топоров [202], М. Еліаде [245] та ін. Учені досліджують функціонування міфологічних опозицій: реальний – ірреальний час, сакральний – профанний час; об'єктивний – суб'єктивний час (час ритуалу). Ідея циклічності часу, що передбачає регулярне повернення до семантичної точки «початку часів» як акт космогенезу, дотична концепції кола – символу довершеності, вічності, всесвіту, а також уявленням про радіальний простір у міфопоетичній моделі світу (М. Еліаде [245], Ю. Лотман [106], В. Топоров [202]). На цій ідеї базуються і міфи про вічне повернення та міф про пошуки героєм пригод (the quest myth) як шляху до ініціації (М. Еліаде [244; 245], Дж. Кемпбелл [77]).

Актуальною для нашого дослідження вважаємо згадану вище типологію текстів, запропоновану Л. Лавринович, в основі якої – специфіка моделювання образу часу в художньому урбаністичному дискурсі. Дослідниця наголошує, що місто як топографічний, соціальний, культурний, тілесний організм є не лише просторовим, а і часовим континуумом: «Його семантично обтяжена кожним періодом розвитку історія, яка сягає часу заснування, створює химерне плетиво нашарованих один на одного символів, знаків, архетипів, які, до того ж, стосуються не лише міста в цілому, а й окремих його складових (сакральний центр, райони, вулиці, будинки, стіни, межі; простір, у якому зосереджені духовні цінності міської цивілізації; самі люди – творці його аури тощо)» [96,

310–312]. Сучасні урбаністичні романи, вважає дослідниця, можна поділити на такі, що 1) актуалізують конкретний міський текст із відповідними топосами, з архітектурною конкретикою, часто з упізнаними персонажами (у нашій праці це романи Ю. Винничука «Мальва Ланда», О. Ільченка «Місто з химерами», О. Памука «Чорна книга»); 2) твори, написані поза топологічною конкретикою, де місто виступає як зображення часопросторових координат життєвого світу особистості (з турецької літератури це «Мовчазний дім» і «Сніг» О. Памука, української – «Місто уповільненої дії» А. Дністрового, «Екстимація міста» С. Поваляєвої); 3) твори з різними часовими іпостасями міста (давнє чи недавнє минуле, сучасність, майбутнє, параболічна позачасовість, різні варіації їх накладання чи співіснування тощо), які творять розмиті, поліморфні за жанрово-стилістичною природою тексти, де не стільки простір, скільки час виступає мірилом цінності, показником «вартості» не лише мешканців міста (умовно – внутрішній простір), а і його топосів (тобто зовнішнього простору) (до такого типу зараховуємо насамперед роман «Біла фортеця» О. Памука); 4) віртуалізовані чи антиутопічні моделі зображення дійсності – принципово позаісторичні. Їхня текстова дійсність характеризується часопросторовим колажем, умовним теперішнім часом або відсутністю діахронізації зображуваного. Минуле міста, яке містичним чином впливає на його сучасність, творячи не лише візуальний, а й символічно-сакральний його образ («Місто з химерами» О. Ільченка, «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка і «Мене називають Червоний» О. Памука).

Специфіка часопростору в обраних для аналізу романах турецького та українських авторів спонукає до розгляду їх крізь призму поняття *гетеротопії*. На основі теоретичних праць М. Фуко та його послідовників, Д. Коваленко виокремлює ознаки, за якими, на думку дослідниці, можна характеризувати хронотоп-гетеротопію: «аномальне розташування (просторові конструкції чи фігури думки, вставлені в описи міст, чи дискурси, що виявляються недоречними, ненормальними або ілюзорними); функція медіального простору,

здатного акумулювати час; характер експериментального ландшафту (“світи прихованої зовнішності”, де зосереджують свої сили “особливі суспільства”); абсолютний розрив із традиційним часом» [84]. Поняття гетеротопії вважаємо за доцільне застосовувати до часопростору романів В. Даниленка «Кохання в стилі бароко», Ю. Винничука «Мальва Ланда» і «Чорної книги» О. Памука.

В окремому розділі нашого дослідження аналізується образ міста як сакральний простір через *мистецькі координати*. Відповідно застосовуватимемо поняття «*топоекфразис*» з посиланням на розвідку Н. Мочернюк. Науковиця, розглядаючи взаємозв’язок літератури і мистецтва, виокремлює кілька форм побутування арту в художніх текстах, називаючи їх різновидами інтермедіальних референцій. Їхні модифікації, на думку дослідниці, можна означити, як «пряме включення інформації про малярство як основний фах, безпосереднє відображення малярського досвіду, що вбудовується на автобіографізмі; мистецькі інкорпорації (включення екфразисів (почасти як вставних елементів)); використання “поетики” живопису, малярських принципів у літературному тексті (колористика, світлотінь тощо)» [127]. Саме екфразис дає можливість виявити складні взаємини між часом і простором у літературному творі. Щодо часових мистецтв, то легітимним, на думку Н. Мочернюк, є термін «топоекфразис» як «опис у літературному творі місця дії, яке має особливе естетичне навантаження», або ж місце дії є «героєм» літературного твору. Окрім іншого, це надає особливого значення у хронотопній проблематиці питанню переходів від зовнішнього (локального) простору до простору внутрішнього (психологічного), на чому свого часу наголошувала Н. Копистянська [89].

Разом із тим *мистецтво-як-sacrum* не тільки зумовлює специфічний хронотоп твору, який, вважаємо, слугує і маркером аналізованих романів як постмодерних: хронотоп відіграє вагому децентруючу роль: за допомогою численних хронотопів виструнчується смисловий ланцюг, кожен фрагмент якого має самодостатність, а отже, власний змістовий центр. Розрізнення

темпоральних та просторових кодів всередині хронотопу перетворюється на принцип визначення самодостатності того чи того фрагменту, його аксіологічності. Лінійний час представлений переважно тоді, коли йдеться про сьогодні, побут тощо. Нескінченність запропонованих інтерпретаційних моделей і ходів у лінійному розгортанні оповіді приховує жорстку подієву структуру («сугестивну» модель оповіді) і змушує читача зайняти призначене місце як актанта запропонованої моделі. Функціональність урбаністичного хронотопу в постмодерністському романі зводиться до підсилення фрагментарності, індивідуалізації часопростору, різнорівневого поділу тексту залежно від домінантної форми свідомості. Автори аналізованих романів (О. Памук, В. Даниленко, О. Ільченко) ідуть за концепцією циклічного часу (він є і психологічним), коли розмірковують про особистісне світовідчуття героїв твору, про їхнє прагнення досягти безсмертя, коли герої торкаються вічності, тобто мистецтва.

У перебігу дослідження враховуватимемо і функції художнього хронотопу, зокрема такі виокремлені науковцями (С. Аверинцев [2], М. Бахтін [18], Н. Копистянська [89], Ю. Лотман [105; 106], В. Топоров [202; 203; 204], Б. Успенський [205] та ін.), як *сюжетотвірну*; кореляції з *мотивами* твору; *формотвірну* функцію ідентифікації жанру та поетики тексту загалом; *персонажну* функцію, яка полягає у формуванні своєї рідної призми чи оптики для характеристики *просторово-часових «форм героя»* і його світоглядного зв'язку з навколишнім світом. У широкому сенсі – це функція формування системи персонажів, їхньої поведінкової моделі тощо. Ця функція, вважаємо, актуалізується в розділі, присвяченому проблемі *людина міста* у творах, де моделюється місто як міф. Адже в центрі уваги будь-якого зразка урбаністичної літератури, вважає П. Гуревич, перебуває дискурсивна поведінка людини в цілому – людини, яка говорить, пише, читає, діалогізує з подібними до себе та культурним середовищем [56, 78]. Таку людину втілює протагоніст твору. У міфоурбаністиці, відповідно, міфологічний час і міфологічний простір

формують і особливий – міфологічний – тип героя. Це зумовлено наступністю міфології й літератури, про яку вів мову Ю. Лотман у праці «Семіосфера і проблема сюжету», що виявляється у зміні циклічного часу лінійним, трансформації топосу та носія дії – героя [107, 670]. Для творів, підвалинами яких є міфологія чи принципи міфологічного мислення, властиві особливі уявлення про час і простір, відмінні від сучасного наукового світогляду чи масової свідомості. У космологічній схемі міфопоетичних традицій «час і простір не просто “рамка (або пасивний фон)”, де розгортаються події, але певною мірою рушійна сила, що визначає поведінку героїв» [204, 200–201].

Саме міфологеми героя, на нашу думку, чи не найбільше відображають специфіку постмодерністського мислення, в основі якого лежить власний міф про світ, що, врешті, визначає специфіку сучасної соціокультурної ситуації. Сучасна міфотворчість, вважає Є. Раздьяконова, – це не створення культів і стереотипів масової свідомості, ідеологій і технік маніпуляцій, це формування смислового поля епохи [163]. На противагу класичній вірі в гармонійну упорядкованість буття, постмодерн створює нову систему уявлень, парадигмальними принципами якої є принцип децентрації і радикальної плюральності. А відтак формується новий міфологічний погляд на світ, утілений у понятті «постмодерністська чуттєвість», тобто сприйняття світу як нестабільного, хаотичного семантичного середовища. Елементами картини світу стають «хаосмос», «сингулярність» (нескінченність часу і простору), «ризом», «симулякр», які мають міфологічний характер і водночас насичені реальними життєвими переживаннями сучасної людини, відображають первісний досвід зіткнення свідомості з більш ускладненою дійсністю. При цьому у своєму прагненні скинути диктат *ratio* постмодерн створює новий міфологічний світ максимально близьким до епохи культурної архаїки. Цю близькість постмодерністського мислення до архаїчного світовідчуття демонструють і міфологеми героїв.

У науковій літературі категорію героя визначають по-різному. Так, образ-міфологема героя є домінантним у концепції архетипу К. Г. Юнга, який розуміється як «образ інстинкту, що є духовною метою, до якої прагне вся природа людини; це море, куди прямують усі річки, приз, що його герой здобуває у боротьбі з драконом» [239, 58]. У юнгіанській концепції образ героя – як втілення сили, мужності, духа-провідника, духовного вчителя, Логоса, Сина Божого тощо – репрезентує архетип Анімусу. Близькими до концепції архетипів К. Г. Юнга є уявлення О. Фрейденберг про героя, якого дослідниця вважає космічною категорією, втіленням усього видимого світу, а міфи про героїв – архаїчною космогонією й есхатологією, де вертикальні й горизонтальні сенси не збігаються [217]. Натомість Е. Фромм акцентує на реформаторській функції героя, який здатен побачити і вторувати новий шлях [219, 121 – 122]. При цьому учений протиставляє як дві протилежні моделі розвитку християнського героя (мученика), для якого головне «бути, віддавати, ділитися з ближнім», і язичницького героя, покликаного «мати, підкорювати, змушувати» [219, 154]. У постмодерністських урбаністичних романах, вважаємо, репрезентовані як 1) класичний тип міфогероя, що здійснює ініціацію, так і пародія на нього (особливо в українській прозі), але і 2) новий тип міфогероя – людина міста як герой поразки.

Оскільки мета нашої дисертаційної роботи – здійснити порівняльний аналіз образу міста-міфу в українській і турецькій літературах – визначає і необхідність окреслення зв'язку топосу міста з проблемами формування *національної ідентичності* і *національної ментальності*. Місто історично постає центром перетину епох, культур і людських доль, уособленням «національного духу» (Ю. Лотман), «національною душею» (М. Уваров), концептом, який входить до категорійного апарату національного образу світу. Дослідники міського простору поділяють думку про те, що урбанія як соціокультурний феномен є однією з визначальних категорій людського життя й свідомості. У зв'язку з цим пропонуємо поняття «*людина міста*». Розкриття

«урбаністичної» особистості, вважаємо, веде до розкриття національної культурної матриці, специфічної національної самосвідомості. «Міський простір ніби “обіймає” культуру й задає вектор її естетичного розвитку за допомогою чіткої образної локалізації», – переконана Г. Степанова [192]. У такий спосіб унаочнюється лотманівський висновок про міську культуру як репрезентанта важливих модусів ментальності, яка впливає на культурний код нації і визначає вектор її подальшого розвитку, продукуючи засадничі кодекси та морально-етичні підвалини загальнонаціонального самоосмислення. Отже, урбаністичний простір розуміємо і як спресований згусток національного образу світу, і як площину формування його концептів.

У цьому суголосність сприйняття міста в антропологічному розрізі, поширеному в західній науковій думці. Так, у розвідці «Art, Space and the City» М. Майлс визначає міський простір як сценарій життя суспільства, відображення соціальної дійсності, яка знов і знов породжує місто [260]. Як і для Ю. Лотмана, для Дж. Р. Шорта місто – метафора соціальних змін, символ сучасності на межі між трансформацією минулого в майбутнє» [264]. Р. С. Парк застосовує щодо міста дефініцію «соціальна лабораторія» [261]. Ідея зв'язку територіальної ідентичності суспільства з емпіричним усвідомленням себе як «атрибута місця» [252] притаманна Л. Кастелло. Своєрідним узагальненням є твердження К. Лінча про місто як «простір комунікації, що складається з окремих структурних елементів, підпорядкованих цілому (ландшафту, стилю, міфології та ін.) і постає знаковим середовищем життя людини» [103]. Так визначається функціонально-естетична наповненість образу міста крізь призму різних культурних систем, перекодування міського простору в комплекс звернених до людини знакових фокусів.

Роль міфічного первню в конструюванні текстового простору урбаністичних романів, обраних для аналізу в нашому дослідженні, з одного боку, і образ міста як міфу в них, з другого боку, зумовлює їх означення як зразків *неоміфологічних творів*. Тобто тих, що «апелюють до загальних схем

міфологічного мислення, до комплексу міфів, що утворюють сферу колективного несвідомого, передбачаючи співвіднесеність нового тексту з архетипом, часто не інтерпретуючи певний архаїчний міф як такий» [148]. У творах, обраних для аналізу, українські та турецькі прозаїки реактуалізують і ресемантизують архаїчні смисли міфообразів і міфомотивів, переосмислюючи в такий спосіб духовні феномени сучасного етапу цивілізації (моральну деградацію, занедбання традицій, консумеризм, згубні антропогенні впливи на довкілля, втрату гармонійних стосунків з природою тощо) у контексті вічності. Вони творять постмодерну форму сучасного міського епосу з відголосками класичних міфологічних зразків, насамперед космогонічних міфів та міфів про культурних героїв. Обраним для аналізу творам української і турецької літератур питомими є такі *ознаки неоміфологізму*, як міфологізація хронотопу, ресемантизація та модифікація архетипних образів, рецитуння міфологічних сюжетів і мотивів, створення паралельних світів, міфологічні алюзії та ремінісценції, оніричні інтертексти, реактуалізація бінарних опозицій та ін.

Вважаємо за можливе застосувати до досліджуваних романів дефініцію *неміметичні*, що також є їхнім спільним чинником. Як визначила Т. Бовсунівська, на відміну від традиційного класичного міметичного роману з «часово-просторовим континуумом, екстроспективністю, методом “мімесису”, психологічною мотивацією, каузальним зв'язком, оповідачем-деміургом, дією, що пов'язана з конкретним часом і простором, подією, яка мала місце в минулому, фабулою, сюжетом, персонажами, що являють собою типи й характери» [21], неміметичний характеризується інтенсивним часом і простором, інтроспективністю, відсутністю цікавості до об'єктивної дійсності, деепізацією і дефабулізацією, деіндивідуалізацією персонажів, символічністю, абстрагуванням, домінуванням руху свідомості, технікою монтажу, цитатами, «злиттям» оповідача з персонажем. Ці ознаки «відкритого», «незавершеного», на противагу міметичному «завершеному» і «замкненому» роману, притаманні аналізованим у нашій праці текстам.

Поряд із комплексом традиційних термінів застосовуємо і порівняно нову термінологію, поява якої була зумовлена зміною класичного типу мислення некласичним та подальшими розробками концепції представників тартусько-московської школи. Це *гуманітарна географія*, спрямована на відображенням новітнього розуміння міського тексту як об'єкта матеріальної реальності і як семіотичного об'єкта, яка вивчає способи й системи уявлень, інтерпретацій і репрезентацій географічного простору в людській діяльності. На перетині наукових зацікавлень сучасних географів, етнографів, філософів, соціологів, культурологів і філологів постає *геополітика* (термін К. Вайта). Так позначається синкретичне тлумачення взаємозв'язку ідеологічних, власне геополітичних, поетико-географічних, просторових аспектів сучасної цивілізації. У літературі доби постмодерну формується *метагеографія міста* як «конструювання, розробка специфічних ментально-географічних просторів, у структурі яких головні ролі належать знакам і символам певного міста, а також просторовим уявленням про нього» [69, 214].

І наостанок, акцентуємо на диференціації понять «міфологія міста» і «міська міфологія». *Міфологія міста* передбачає узагальнену й універсальну ідею міста, втілюючись у конкретних структурованих оповідях. Тоді як *міська міфологія* – це оповіді локального характеру, міфи конкретного середовища. Щоправда, попри їхнє конкретне спрямування, вони (як і міфологія міста) тяжіють до узагальнення. У художній літературі загалом і в обраних для аналізу романах зокрема на міфологію міста накладається особиста, злютована з власних історій і переживань міфологія персонажа.

Отже, *міфологія міста* в нашому дослідженні – це універсальна ідея Міста в поєднанні зі сформованими на основі національних історико-культурних традицій локальними міфами Києва, Львова, Стамбула та ін., яка в художньому творі «пропущена» крізь призму індивідуального життєвого досвіду персонажів і є авторським варіантам художньої картини світу.

Висновки до першого розділу

І в українській, і в турецькій прозі в перебігу художнього урбанізму визначились схожі тенденції. Вони супроводжували ідейно-художнє наповнення образу міста як окремого топосу в літературному творі, далі формування цілісної теми міста і врешті до функціонування різновекторного і різножанрового сучасного урбаністичного дискурсу. За різних історико-суспільних і культурних умов в обох літературах феномен міського тексту поставав упродовж кількох етапів: перший або докласичний (давня література – до початку ХІХ ст.); другий або класичний (початок ХІХ – 1870 – 1880-і рр.); третій або модерний (з кінця ХІХ до 1980-х рр.) і четвертий або постмодерний (від кінця ХХ ст. і дотепер).

Четвертий (сучасний) етап формування художньої урбаністики збігається з аналогічною ситуацією в обох національних письменствах, коли поряд з іншими літературними дискурсами оприявнюється і постмодерний. Особливістю цього етапу є спроби авторів доповнити класичну традицію відтворення конкретно-історичного, реального топосу міста у відповідному соціальному чи суспільно-політичному контексті розбудованою самодостатньою міфологічною (фіктивною) міською реальністю. У залежності від авторських інтенцій, фіктивний урбаністичний топос – це синтез часових і просторових характеристик, симбіоз конкретно-історичного та умовно-символічного міста, який слугує метафорою топосу здійснених/нездійснених суспільно-національних, духовно-естетичних чи особистісних проєкцій. Топоси в романах доби постмодерну потрактовуємо завершеними моделями із внутрішніми закономірностями та зв'язком між локусами, підпорядкованими авторським міфам про місто.

Інтерпретація міста як міфу угрунтовується на характеристиках його хронотопу. Вони постали на основі типологій за ступенем абстрактності (реальний – уявний (фіктивний)); за характером заповнення (заповнений – незаповнений); за ступенем умовності (побутовий – фантастичний, реальний –

ірреальний); за ступенем обмеженості і спрямованістю (закритий – відкритий, зовнішній – внутрішній). Відтак поняття широти міфопростору передбачає його структурування на *центр і периферію*, поділ на *внутрішній*, який сприймається «заповненим» центром, і *зовнішній простір* периферії (зазвичай порожній). Космогонічне поняття «центр світу» асоціюватиметься в нашому дослідженні з фіксованою точкою міського хронотопу, яке відповідає уявленням про сакральні місця (храмові споруди, пам'ятки мистецтва, гора, дерево як символічні аналоги світового дерева, Священного міста тощо). Відповідно актуалізуються та функціонують міфологічні опозиції «*свій – чужий*», «*сакральний – профанний*», «*внутрішній – зовнішній*», «*культурний – природний*» тощо.

Обриси міста як міфопоетичної моделі світу окреслюють аксіологічні (хаос – космос, образ – подоба (маска)), просторові (верх – низ), часові (минуле – теперішнє, світло – темрява), кольорові (білий – чорний) та ін. бінарні опозиції. Це уможлиблює осмислення соціальної ієрархії релігійних, політичних категорій та моральних настанов. А звідси – кореляції персонажів з архетипами, співмірність їхньої поведінки з міфосценаріями.

Простір міста в прозі доби постмодерну завжди маркований у культурному, особистісному, історичному, архітектурному, географічному, топографічному та інших аспектах. Звідси його кодифікація типовими локусами, мотивами, образами, у тім числі міфічними й символічними. Це зумовлює правомірність пошуку імпліцитних та експліцитних образів і мотивів, укорінених в архетипи та міфологеми, в урбаністичних текстах турецької та української прози зазначеної доби. Водночас кожне із зображених у творах місто як художній образ вписане у власний міфологічний контекст, зокрема міфи і легенди про його заснування, значимі події, історичні та культурні постаті, з іменами яких пов'язаний певний міський простір; міфи про загибель чи руйнацію міста (так звані есхатологічні міфи), а також локальні міфи, у яких репрезентовані міфосценарії ландшафтних, архітектурних і ментальних

особливостей міського інтер'єру. У результаті урбаністичні романи доби постмодерну – це авторські новітні міфи про давні чи сучасні міста, на які накладається універсальна (світова), національно-конкретна і постколоніальна міфологія з виразним ідеологічним забарвленням.

Актуалізуючи поняття *топос міста, міський час, міський простір, людина міста, урбаністичний художній дискурс* та інші, міфологію міста чи місто-міф тлумачимо універсальною ідеєю міста в поєднанні з локальними міфами Києва, Стамбула та інших міст, сформованими на основі національних історико-культурних традицій і пропущеними крізь призму індивідуального життєвого досвіду персонажа – людини міста, втіленими в авторських варіантах художнього урбанізму.

Основні положення розділу викладено в публікаціях:

1. Кая С. Розвиток та модифікація теми міста в українській і турецькій літературах. *Studia Philologica*. 2017. №9. С. 179–189.
2. Кая С. Поняттєво-термінологічні координати сучасної міфоурбаністики. *Молодий вчений*. №11(51). 2017. С. 242–248.

РОЗДІЛ 2.
МІФОПОЕТИКА
ВІДНАЙДЕНОГО / ВТРАЧЕНОГО САКРАЛЬНОГО ХРОНОТОПУ
В УКРАЇНСЬКІЙ І ТУРЕЦЬКІЙ МІСЬКІЙ ПРОЗІ:
ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ

2.1. Місто як сакрохронотоп віднаходження / втрати власної самості

Розмірковуючи над питаннями сакрального простору і часу як посередників природного і надприродного світів, науковці визначають сакральний медіатором, що пов'язує крайності і з'єднує протилежності. Звідси – на основі еліадівського розуміння сакрального Т. Гаврилюк виокремлює три складники цього феномену: по-перше, психічний індивідуальний досвід, по-друге, втілення цього досвіду в символічних структурах, по-третє, культурні функції сакрального, тобто колективний і комунікативний аспекти [37, 30]. Із-поміж іншого (символічна мова, міфічна оповідь, обрядова дія) сприйняття сакрального оприявнюється також у структуруванні часу і простору.

Сакральний простір символічно мислиться «центром світу», який організовує простір навколо себе і робить його змістовним. У такий спосіб центр простору зливається із сакральними для людської спільноти місцями. А позаяк вони є центром зустрічі космічних сил, вертикальною віссю світу, осередком, місцем маніфестації божественного, то, зрозуміло, що сакральність простору формується в культурній спадщині того чи того народу. У творах О. Памука таким «центром світу», навколо якого обертається не тільки сюжетна лінія романів «Біла фортеця» і «Мене називають Червоний», а й усе реальне життя Туреччини, є *Стамбул*. У романах «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка та «Місто з химерами» О. Ільченка простором і центром сакрального виступає *Київ*.

За аналогією до відомих визначень щодо Петербургу, *Стамбул* у романах О. Памука і *Київ* у творах В. Даниленка й О. Ільченка – це одночасно

місто, яке існує в реальному історичному часі; ефемерне місто, місто-привид, місто-міф і Вічне місто, включене в сакральний простір.

Характеризуючи будь-який топос із погляду його приналежності до *sacrum*(у), враховуємо, що така територія передбачає ідею зміни певного простору, надання йому особливого змісту, інакше – відділення його від навколишнього профанного простору. Таке місце стає невичерпним джерелом сили та сакральності, надає можливість скористатися цією силою та прилучитися до цієї сакральності. Незважаючи на відмінні ідейні установки та національні джерела наснаження ідейно-змістових планів романів, спільною стратегією авторів у формуванні сакрального простору вважаємо включення у «текст міста» інших «текстів». Насамперед це, по-перше, містично-інфернальний «текст», як-от сни, мотиви двійництва («Біла фортеця» О. Памука), боротьби Добра і Зла, картини потойбіччя тощо (романи В. Даниленка і О. Ільченка). По-друге, це «текст» обрядово-ритуальний (концепт Різдва в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» та ін.). По-третє, мистецький «текст»: архітектурний із Храмом у центрі (особливо у В. Даниленка і О. Ільченка), «текст» художньої мініатюри (у романі «Мене називають Червоний» О. Памука).

Серед творів О.Памука, де образ міста і тло подій, і образ-міф, і концепт, роман «Біла фортеця» посідає особливе місце. Письменник конструює образ Стамбула як проєкції сучасного світу і водночас свідомо здійснює міфологізацію рідного міста, що зумовлено такими тенденціями, як актуалізація проблеми самоідентифікації для літератури в умовах глобалізації та властива постмодерним текстам спроба створити альтернативний варіант історії. «Біла фортеця» О. Памука – це і долучення до так званого стамбульського тексту, який формується, з одного боку, під впливом національної традиції урбаністики, із другого, – є результатом характерної для світової літератури тенденції постмодерністської інтерпретації міського простору не лише як соціокультурного феномену, а і як символу, міфу тощо.

Так О.Памук творить авторський міф про Стамбул у турецькій прозі, де образ міста стає не стільки реально-історичним, як топосом зруйнованої традиції, розірваного зв'язку між поколіннями або містом-фантомом, містом-міфом.

Роман «Біла фортеця» відкриває трилогію О. Памука, до якої, окрім цього твору, входить «Чорна книга» (1990) і «Мене називають Червоний» (1998). Її своєрідністю є авторська настанова звернення до минулого як до певної художньої реальності. Хоча події кожного з романів трилогії відбуваються в конкретно означеній епосі (у «Білій фортеці» – XVII століття, у романі «Мене називають Червоний» – XVI століття, а одним із пластів «Чорної книги» є практично тисячолітня історія Османської імперії), це не історичні в класичному сенсі, а радше історіоцентричні твори. Про особливість романів такого типу писав А. Компаньон, наголошуючи, що для них характерна вільна інтерпретація історії: «Історія істориків перестала бути єдиною чи унікальною, вона тепер складається з великої кількості приватних історій, різнорідних хронологій і наративів, які суперечать один одному. <...> Історія – це конструкт, наратив, і в такій ролі вона представляє нам теперішнє поряд із минулим; її текст сам належить літературі» [88, 201]. Історіоцентричний роман «Біла фортеця» є, на думку дослідників, і символічним початком нового – постмодерністського – етапу у творчості О. Памука. Саме такі визначальні для творів доби постмодеру риси, як-от: фрагментарність, гібридизація, сконструйованість, деканонізація, іронічність у змалюванні альтернативного чи реального варіанта історії, є наскрізними у текстах, які, як наголошує О. Поліщук, визначають і як «альтернативно-історичні», і як «художня альтернативістика» чи «альтісторичні твори» [149].

У романі «Біла фортеця» у постмодерному ракурсі постають простір (Місто), час (Історія), персонаж (особистість). Образ Стамбула є своєрідною точкою їхнього перетину і тлом розгортання історії мандрівника з Венеції, який, потрапивши до полону, опиняється у свого двійника-турка. Упродовж десятиліть відбувається їхнє взаємовивчення чи взаємопізнання. А його

кульмінацією – обмін життєвими, соціальними, світоглядними, релігійними ролями: турок Ходжа втікає на Захід, залишивши Венеціанця, але під своїм ім'ям, у Стамбулі. Притчоподібність сюжету є чинником міфологізації простору, у якому розгортається оповідь, і часу, а завдяки мотиву двійництва перетворюються на міфогероїв головні персонажі.

Як відомо, у контексті постмодернізму історія втрачає ознаки носія об'єктивних знань про минуле і стає «площиною» моделювання та перетворення. У «Білій фортеці» історія набуває ознак штучності, стає певним ігровим текстом, нерідко альтернативним історії, зафіксованій у відповідних джерелах і наукових працях. О. Бровко, аналізуючи альтернативні моделі історії, наголошувала, що продуктивними засобами художньої організації творів історичної тематики доби постмодернізму є елементи гри і фантастики. «Тут пріоритетним є введення в структуру художнього тексту псевдодокументів, карт вигаданих чи ймовірних територій тощо», – зауважує дослідниця [25, 26]. У Вступному слові до «Білої фортеці» О. Памук вдається до традиційного з часів романтизму прийому літературної містифікації: від імені Фарука Дарвиноглу сповіщає про віднайдений в архівах Габзейського губернаторства в 1982 році рукопис «Пасинок ткача ковдр», який нібито і був історією життя, розказаною самим Венеціанцем. Проте установка на документальність одразу ж піддається сумніву: *«Я сумніваюсь у цій історії»* або *«Деякі з описаних у творі подій не відповідали реальності, це я зрозумів, звернувшись до основних джерел, які зображали історичне тло того періоду»* [306, 5]. Таким чином, уже з перших сторінок роману уможлиблюється сприйняття його тексту не як художнього відтворення історичної дійсності, а як спроби її альтернативного варіанта. Адже в історіоцентричному творі факти чи персонажі історії не є самодостатніми, а постають радше як компенсаторські в конструюванні самототожності. Тут, вважаємо, доречно було б скористатися терміном Л. Хатчеон «історіографічний метароман» [257], який можна розуміти як коментар до вигаданого історіографічного статусу роману, акцент на його

«текстуальності»: не раз у «Білій фортеці» автор свідомо включає ненадійні покликання на фактичні історичні події, щоб «поставити під сумнів» правдивість оповіді. На нашу думку, у такий спосіб «переформатовується» міф, а історія отримує новий неоміфологічний контекст, де Схід і Захід отримують «віртуальну» історію. Відповідно змінюється інтерпретація часу: раціоналістичне, лінійне трактування історичного процесу поступається місцем ідеї його циклічності, відтворюється характерна для міфології концепція життя та історії як послідовності повторюваних циклів.

Важливу роль у цьому відіграє центральне місце подій твору – Стамбул. Загалом Стамбул як один із ключових образів і мотивів творчості О. Памука, Важаємо, що в «Білій фортеці» втілено дві тенденції міського художнього дискурсу доби постмодерну: відображення хаосу сучасного абсурдного світу і водночас спроба його усвідомити й осмислити через занурення в минуле. При цьому минуле – умовне: автора цікавлять не так історичні факти, як можливість їхньої інтерпретації тлом, на якому розгортається історія становлення Особистості, пошуку власної ідентичності. Цим роман відповідає постмодерному принципу проставлення знаку рівності між особистісним досвідом і загальною історією, адже концепція “персоналізованої” історії полягає в особливому погляді на історичне буття крізь призму внутрішнього досвіду людини» [147, 503].

Загалом, сприйняття часу як ілюзорного можна розглядати виявом міфологічного часу, де конкретика протистоїть вічності, що сприймається бажанням автора тлумачити образ Стамбула певною моделлю перетину *реального і символічного змістів*. Відтворення реального дозволяє, проставивши «контрольні» точки, сконцентрувати дію у відносно обмеженому просторі: «географія» роману практично не виходить за межі Стамбула. Лише на короткий час Венеціанець покидає його, рятуючись від чуми, і опиняється на острові Хейбелі в Мрамуровому морі, але недалеко від міста (у творі уточнено, що до острова човняр довів Венеціанця за шість годин). Час від часу

Венеціанець разом із Ходжею навідуються в Гебзе, до провінції, де господар контролює доходи з дарованих йому за особливі послуги земель. Із почтом падишаха Ходжа і Венеціанець відвідували Едірне і лише в кінці роману разом із військом рушають до Білої фортеці, де і відбудеться втеча Ходжі до Італії. Тоді як на символічному рівні давня столиця Османської імперії постає символом Сходу, якому протиставляється Венеція – символ Заходу. Цікаво, його «творять» і Венеціанець у своїх спогадах і снах, і Ходжа в мріях про бажане «інше». Тобто обидва персонажі творять власну міфологію цього міста. Так отримуємо ілюстрацію тези, що «простір – це така абстракція, яка не стільки відображає “реальність” довкола нас, скільки є нашим інструментом укладання чи впорядковування світу поза нами. А ми укладаємо його не лише у Декартову тривимірну систему координат чи географічну сітку. Але й у певну ціннісну чи значеннєву (для нас) систему або ж структуру, яка теж структурується на подобу простору, бо щось для нас ближче, а щось віддаленіше» [32].

У перетворенні реальності на сюрреалістичну візійність О. Памук вдається до розгалуженої системи художніх прийомів, зокрема поетики сну і карнавалу (маскараду). У снах-пересторогах персонаж відчуває наближення чогось загрозливого. А в поєднанні оніричного образу з мотивом маскараду посилюється враження містифікації і як сюжетного ходу, і як жанрової характеристики твору. За спостереженням Є. Ланна, «містифікаторові знайоме відчуття, коли автор, перевдягаючись у чужий костюм, чужу психологію, постає перед глядачем, інстинкт гри, тяга до маскараду – усім цим відзначаються ще ритуальні танці з давніх-давен. Основний стимул для містифікатора – це не бажання пожартувати, потішитися, а емоція значно глибша. Мета – змусити читача повірити. У царині містифікації ми бачимо театралізацію літератури» [98, 87]. Наслідуючи раба-європейця, Ходжа намагається містифікувати власну дійсність. Водночас містифікація стає і частиною сновидінь самого Венеціанця. Після 25 років життя у Стамбулі йому

починає снитися один і той самий сон («Мені снилося, ніби ми у Венеції на маскарадї, що дуже нагадує стамбульські дійства; я впізнаю матір та наречену, коли вони знімають маски простолюдинок, я зриваю ї свою, щоб вони впізнали мене, та вони не можуть збагнути, що я – це я, ї показують на когось позаду мене, коли я повертаюсь, то бачу, що вони показують на Ходжу, вони прийняли Ходжу за мене! Щодо духу я наздоганяю свого двійника, та коли він опускає маску, о Боже, я бачу себе. Прокидаюсь з нестерпним відчуттям провини» [306, 151]), який вказує, що «взаємоперевтілення» персонажів відбулося ще до того, як вони опинились у білій фортеці, у місці остаточного обміну ролями. Так у сюрреалістичних сновидіннях Венеціанця створюється метафоричний образ сну-провини, що, власне, узгоджується зі спостереженням З. Фрейда щодо принципу маскування смислу за образами і його одночасного виявлення у підтексті, контексті, алюзії, метафорі [216, 205]. Характерно, що в «Білій фортеці» справжнє пізнання Венеціанцем чужого (зовнішнього, видимого) простору міста відбувається за екстремальних умов – під час чуми. Як і в «Декамероні» Дж. Боккаччо, де чума стає тлом пізнання героями-оповідачами світу через зміст оповідок, якими вони обмінювались, персонаж О. Памука досліджує не лише хворобу, а й життя взагалі.

Стамбул як місто-міф Сходу (давня столиця могутньої імперії, якій належить особлива роль в історичному, політичному, економічному й культурному житті Туреччини тощо) протиставляється місту-міфу Заходу Венеції. Але при цьому виникає парадоксальна ситуація, коли і сам Стамбул можна розглядати як образ подвійної «приналежності»: Венеціанець, проживши більшу частину життя в Стамбулі, вміє вихопити риси його «західного» (європейського, «доосманського») обличчя, втілені у величних пам'ятках архітектури (детальніше в 2.2.). Так в основу «історичного» моделювання Стамбула автор закладає архетипи і образи «подвійного» – і західноєвропейського, і східного – культурної походження, що зумовлено

топосом давньої столиці, яка постійно перебувала на перехресті історичних доль різних народів.

Особливістю проблематики «Білої фортеці» є актуалізація кола питань, пов'язаного з ідентичністю. Взаємини «свого» і «чужого», складна діалектика сприйняття «чужого» іншим, а потім «своїм» чи варіантом «свого», пошуки власної ідентичності – важливий складник проблемного комплексу роману. У цьому сенсі персонажі «Білої фортеці» не так зразки психологічних змін і моральної еволюції в межах чітко визначеної соціального середовища, а радше образи-символи. Вони позиціоновані полем зіткнення різних культур, політичних і релігійних переконань, способів життя. Тобто їхні приватні історії не біографії, а певний текст, адже для історіографічного метарomanу характерним є «руйнування умовних кордонів дискурсу між художньою літературою та історією або автобіографією, <...> змішування реальності і фантазії в оригінальному бриколажі форм і жанрів...» [160, 214–221].

Художня реалізація проблемного комплексу твору підтверджує тезу Б. Дубіна про модифікації історичного роману в новітній літературі, бо сучасні автори не в змозі «підняти і втримати» велику романну форму, «не синтезувавши копітку реальність локального часу і місця з універсальним горизонтом символів і ідей, не поєднавши минуле основ і висоту орієнтирів» [63]. Це зауваження стосувалось Памукової «Чорної книги», яку критик назвав романом про культуру, пафос якого спрямований на утвердження життєвої та естетичної цінностей мистецтва. Проте, думаємо, що ця проблематика разом із питаннями самоідентифікації особистості були апробовані вже в «Білій фортеці», де Стамбул – це передусім не історичний, а культурний простір.

Інтертекст роману також спрямований на перетворення його на «умовно історичний»: реальні факти (згадки про правління візира Кьопрюлю, розповідь про чуму, про похід турецького війська в німецькі землі та блокаду фортеці на Криті) переплітаються з псевдоісторичними фактами, як-от факт нищівної пожежі у Стамбулі. Певної умовності набуває сам образ міста, бо у своїх

записах Венеціанець виокремлює насамперед європейські (християнські) «фрагменти» міста. Так відбувається характерна для постмодернізму підміна елементів реальності образами-симулякрами. Наприклад, зі всіх місць столиці Венеціанцеві наймиліший колишній християнський храм, перебудований турками на мечеть Ая-Софії: «... там відкривався незабутній вид на Стамбул, в ясні дні навіть можна було бачити бані Ая-Софії» [306, 104]. Хоча персонаж усвідомлює, що його сприйняття краси і величі міста відбувається крізь певну соціальну призму («Стамбул – надзвичайне місто, але щоб жити тут, треба бути паном, а не рабом» [306, 14]). А в згадці про завершення «масштабного будівництва мечеті Єні-Валіде-джамі» [306, 127] натрапляємо не просто на західний, а саме на венеціанський «слід»: спорудження цієї мечеті розпочалося за наказом дружини Селіма II та матері Мехмеда III Сафіє-султан. У джерелах вказується, що її справжнє ім'я Софія Баффо і за походженням вона венеціанка. Припускаємо, що автор обрав споруду, пов'язану з ім'ям цієї історичної особи, не випадково: в долі Сафіє-султан, як і в долях головних героїв роману Венеціанця і Ходжі, ситуації двоїстості чи гри ледве чи не постійні, а життя мало свою видиму і невидиму сторони. Так, хоча Сафіє не була проголошена офіційною дружиною, османські історики називали її дружиною султана. А коли правителем став її син Мехмед, саме з діяльності Сафіє розпочалася нова традиція вирішальної ролі в державі матері старшого сина султана і спадкоємця престолу. Можливо, історія рабині-венеціанки, яка змогла посісти в мусульманському палаці місце аналогічне європейським королевам, – це своєрідна паралель до історії самого Венеціанця, який, мимоволі обійнявши посаду астролога Ходжі, ввійшов до двору падишаха. Окрім того, у романі маршрути Венеціанця пролягають тими місцями Стамбула, що асоціюються з його домусульманським минулим, наприклад, площа, де колись був славетний на весь світ іподром Візантії («Карети попрямували до Ат-мейдани, де стояли клітки з левими» [306, 45]), або з «європейською географією» Стамбула («пішли до будинку в Аскарії послухати музику та провести час із жінками» [306, 49]).

У такий спосіб крізь простір Стамбула в тексті роману (за принципом палімпсесту) проступає Константинополь.

Застосовуючи поняття «палімпсест», «знак», «слід», якими Т. Возняк, слідом за Ж. Женеттом («Палімпсест: література в другому ступені», 1997), схарактеризував багат шаровість феномену міста [33], припускаємо, що в романі «Біла фортеця» система знаків спрямована на створення *тексту влади* (Стамбул – місто падишаха), а сліди – артефакти, переважно архітектурні пам'ятки, пов'язані або з минулим столиці часів Константинополя, або з діяльністю навернених у мусульманство європейців, утворюють *текст культури*. Отже, автор моделює образ Стамбула як міста- палімпсесту, де крізь східний (турецький) текст проступає західний (європейський). Поняттям «палімпсест» також оперує І. Мітін у праці з промовистою назвою «Міфогеографія. Нові механізми інтерпретації простору» для розробки моделей просторових сенсів як безліч семіотичних систем, здатних розкриватися відповідно до кожного конкретного місця. Дослідник наголошував, що «міфогеографія на основі ідеї “ігор із простором” дає змогу “гратися” пластами палімпсесту, визначаючи той чи інший головним (домінантним) залежно від цілей і умов» [123].

Окрім просторових характеристик, міфологію місто в багатьох випадках визначає його ім'я. Стамбул як місто-наступник топосу з різними назвами, насамперед Константинополя, містить подвійну міфологію. Водночас особистість, з одного боку, наділяє своїми рисами місто, а з другого – місто (місце народження чи проживання) визначає міфологію людини. Символічно, що місто між двох цивілізацій стає точкою для персонажів «Білої фортеці», де загострюється необхідність самовизначення: Ходжа впродовж років намагається дати відповідь на питання «Чому я – це я?», а Венеціанець прагне зрозуміти, що залишилось від його «Я» за час, коли він проживає життя свого господаря. При цьому його особисту міфологію творить і топонім рідного міста: упродовж усього твору інакше, як Венеціанець, його ніхто й не називає.

Водночас він складає і власний міф про Стамбул, коли в резиденціях європейських послів в Османській столиці розповідає про своє життя серед турків, вигадуючи неймовірні пригоди, гареми тощо. Тобто все те, що є архетипом Сходу у сприйнятті людини Заходу. Характерно, що про свої «жахи» перебування в полоні розповідатиме венеціанцям і Ходжа від імені свого раба. Місто, таким чином, перетворюється «у сцену, на якій розігрується нова драма авторського самовираження» [45, 303], а сам роман «Біла фортеця» стає авторським варіантом стамбульського тексту, у якому світ осмислюється через такий образ цивілізації, як столиця імперії.

Для розкриття цієї проблеми О. Памук активно опрацьовує традиційний мотив двійництва. М. Бахтін засвідчує типовість двійників для карнавальної стихії, образи (маски) якої мають амбівалентну сутність, поєднуючи обидва полюси зміни й кризи. Тому карнавальне світосприйняття активно виражається в контрастних парних образах, підтверджуючи «вивертанням назвни» кризовість ситуації. Розробляючи цей мотив, О. Памук вдається до «розвінчання», де <...> персонаж заперечується, щоб відродитися, очиститися й піднятися над собою» [18, 75]. Так феномен двійництва співвідноситься з архаїчним «двосвітом» – розподілом на сакральний простір життя і смерті.

О. Бровко акцентує на зв'язку мотиву двійництва з трансформаціями історичного жанру в сучасній літературі: «Зсув історичних епох увиразнює фрагментарність буття, переживання й особисту історію однієї людини. Такий підхід поширений у сучасній історіографії і відомий як мікроісторія. В історичній епіці локальна життєва історія персонажа часто співвіднесена з паралельною або дзеркальною історією його двійника» [25, 30]. У «Білій фортеці» двійники Ходжа і Венеціанець ніби розділені близнюки, які зустрілись, щоб, вивчивши світ одне одного, помінялись місцями. Міфологема близнюків утілює основоположний принцип сприйняття світу. Відповідно до переконань структуралістів, які в основі будь-якого явища стверджували угрунтовану на бінарних опозиціях структуру, О.Памук утілює двійництво за

принципом «однакова зовнішність – протилежні характери». Свого часу М. Луцюк, аналізуючи еволюцію близнюкового міфу в давньосхідній традиції, наголошував на його архетипній природі і слушно зауважував, що «міф однозначно акцентує на наслідках такої ворожнечі, коли моральні інтенції стають вчинками, які незворотно міняють початкову картину світу, роблять світ різнополюсним, привносячи в людську історію протистояння і війни» [108]. Відтворюючи в художньому просторі свого твору міфосюжети, О. Памук сакралізує профанний історичний час. Усе це допомагає звільнитися від історичного часу, вийти за межі конкретної історичної доби та буденних проблем, повернутися у священний час міфічного минулого та приєднатися до сакрального світу вічності. Мотив протистояння двійників Ходжі і Венеціанця увиразнюють, окрім сновидінь, образи маскараду, Венеції як символу європейського карнавалу, дзеркала.

Чи не найбільш розгалужений і багатоваріантний у романі мотив *маскараду* (М. Смирновою він означений як «слід» «Принца і жебрака» Марка Твена у творі) і *перевтілення*. Ходжа мріє помінятися місцем із Венеціанцем, і це схоже на намагання знайти себе в «чужому» просторі. Можливо, автор іронізує щодо стереотипу, що «краще там, де нас немає»: *«Ходжа сказав, що заволодів моєю душею, точнісінько, як і рухами, які хвилину тому легко імітував перед дзеркалом, і зараз знає все, про що я відаю, і ладен думати про те, про що думаю я!»* [306, 99]. Лише живучи (краще сказати – граючи в чуже життя) як «інший», Ходжа стає собою: *«Я став, як ти, – мовив Ходжа, – тепер мені зрозумілий твій страх. Я став тобою»* [306, 147]. Венеціанець теж починає втягуватись у цю гру. Особливо після того, як Ходжа запропонував разом писати літопис його життя. Поступово Венеціанець змінює свою думку щодо бажання Ходжі помінятися місцями. Страх і здивування змінюються стражданнями після відчуження Ходжі: *«хотілося бути схожим на нього, бути ним»* [306, 130]. Венеціанцю починає здаватись, що *«це не Ходжа, а моя молодість, яка потрапила у тенета страждань. Було враження, ніби людина,*

якою був я, пішла геть, а інший я, що причаївся десь у кутку, пробуджуючи в уяві спогади та переживаючи тугу втрати, намагався відродитися знову, що жити» [306, 146]. Так набирає інтенції мотив умовності межі між реальністю і фантазією. Венеціанець «навіть почав сумніватися чи й справді я переживав це в роки юності, чи, може, все це надумане!» [306, 147]. Гравцями в дивну гру «Чому я – це я?» (таку назву має книга, яку пише Ходжа), втягується і їхнє оточення: «Падишах казав, що Ходжа, який залишився вдома, – насправді є мною. Треба сказати, я вже почав звикати до таких ігор розуму, хоча раніше вони неймовірно заплутували мою свідомість» [306, 145].

Універсалізм проблематики «Білої фортеці» О.Памука зумовлює універсальний «набір» міжтекстових зв'язків роману: історія захопленого в полон венеціанця, який став рабом як дві краплі схожого на себе турка, і через кілька десятиліть вони міняються місцями, перебравши ім'я, спосіб і місце проживання «чужого» життя – це тонка, певною мірою іронічна метафора умовної межі між Заходом і Сходом та позачасових і позапросторових пошуків людиною власної ідентичності. Погоджуємось із висновками Б. Таштекіна, який досліджував інтертекстуальні коди роману, що, окрім мотивів творів Дж.Боккаччо, Ф. Рабле, М. де Сервантеса, Дж. Свіфта, Марка Твена, Г. Гарсія Маркеса, прийомів комедії дель арте та ін., джерелами інтертекстуальності роману є традиції національного театру тіней Карагьоз [198]. Творчо переосмислюючи їх, О. Памук дає імпліцитні чи експліцитні покликання на інші тексти, у результаті чого роман з історичним тлом перетворюється в містифікацію, а його художня дійсність – у метафоричний сакральний простір. Зокрема взаємини Венеціанця і Ходжі відповідають традиційному для театру дуєту персонажів Карагьоз – Хадживат, душі і її тіні.

Звернення до традиції народного театру вважаємо закономірністю для твору, націленого на містифікацію. Переосмислюючи досвід Е. Т. А. Гофмана, В. Ірвінга, П. Меріме і насамперед свого сучасника У. Еко в романі «Ім'я Рози», оповідачами у творах яких ставали «автори» знайдених рукописів. турецький

прозаїк покликається на рукопис «Пасинка ткача ковдр». До містифікацій вдаються і персонажі роману: Ходжа вдає астролога і навіть пророка, а потім видає себе за Венеціанця, а той, відповідно, займає місце Ходжі. Таким чином, у романі «Біла фортеця» створюється виразний ефект театральності того, що відбувається, як ще одного зі способів метафоризації дійсності.

Отже, слідом за В. Топоровим, вважаємо, що, як і петербурзький (а на основі українських досліджень – і київський, львівський тощо), стамбульський текст – не лише літературна, але й метафізична, містична реальність, де з героями відбуваються духовні і душевні перетворення, споріднені із входженням до сакрального простору.

Якщо Стамбул став для Венеціанця сакральним простором віднаходження Себе, то для персонажів роману О. Памука «Мовчазний дім», колишнього стамбульського подружжя, вимушений від'їзд із міста в приморське містечко навпаки – спричинив утрату місця(міста)-оберега. Усупереч сподіванням, новий простір також став «своїм», тобто сакральним. В авторській інтерпретації топос втраченої сакральності – це «дім тиші», метафора сакрохронотопу, який виродився у профанний.

Як і в усіх романах О. Памука, події «Мовчазного дому» відбуваються в міському просторі. Але, на відміну від «Білої фортеці» чи «Мене називають Червоний», це, по-перше, топос не історичного, а сучасного міста (основні події в 1980-х роках, а у спогадах персонажів – у 1920-х рр.); по-друге, сюжет розгортається в провінційному містечку Дженнет-хісар і лише в спогадах – у Стамбулі. Але, як і в інших творах письменника, у «Мовчазному домі» художньо реалізована проблематика пошуку ідентичності в урбаністичному топосі, що став втраченим (чи невіднайденим) сакральним простором.

Центральні сюжетна лінія «Мовчазного дому» – це приїзд онуків до пані Фатіми, яка мешкає в приморському Дженнет-хісарі, де впродовж короткого часу досягає кульмінації ступінь відчуженості між родичами. Загибель онуки Нільгюн у фіналі роману знищує надію на відродження роду і символічно –

наповнення мовчазного дому голосами життя. «Замкнувши» своїх героїв у просторі невеликого міста і ще вужче – старого будинку, де їм необхідно визначитись, чи вони там лише гості на короткий час чи господарі, майбутнє яких укорінене у спільне минуле, О. Памук компенсував таку «обмеженість» простору динамікою часу: завдяки застосуванню випробуваному ще В. Фолкнером у романі «Галас і шаленство» наративного прийому, де в кожному розділі свій оповідач, аналізується зв'язок часових понять, а разом розвивається сюжет і розкриваються характери персонажів.

У «Мовчазному домі» і місце, і час набувають ознак втраченого сакрохронотопу: світ як «свій» простір і антисвіт як «чужий» міняються місцями, тому що «свій» дім (захищений, прихильний простір) стає «чужим», отже втрачає свою сакральність. Світ дому в романі розширюється до світу міста, яке не обіцяє перспективи, а, навпаки – відбирає в кожного з його мешканців надію на краще і на майбутнє. При цьому в художньому часі твору оцінка теперішнього визначена минулим персонажів. Воно постає у їхніх спогадах і складає окремий вагомий часовий фрагмент хронотопу, специфічна роль якого зумовлена жанровою природою роману, близькою до сімейної хроніки. Цей жанр, зазвичай, актуалізується в такі драматичні періоди історії, коли саме існування родини як цілісності опинялося під загрозою. Так, криза Німеччини породила «Будденброків» Т. Манна, Британської імперії – «Сагу про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, занепад радянської імперії відображений у романах-хроніках «Строгови» Г. Маркова, «Вічний поклик» А. Іванова, а в «Московській сазі» В. Аксьонова цей жанр не тільки зазнав модернізації, а й отримав пародійну інтерпретацію. У сучасній українській прозі до жанру сімейної хроніки близький роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», у турецькій – роман Еліф Шафак «Стамбульський підкидьок». «Мовчазний дім» О. Памука сигналізував про тривожні тенденції в суспільстві на межі громадянської війни, коли найвразливішою залишалася родина.

У сімейних хроніках художній час переважно представлений життям двох-чотирьох поколінь й охоплює значний період в історії суспільства, що формує одну з визначальних рис жанру – співвідношення історії країни з історією країни. Але цей історизм особливий: великі події, згадані в романі, зазвичай, не цікавлять автора, але вони віднаходять відображення як ті, що мають значення для конкретної сім'ї (формування характерів, зміна поглядів або вплив на долю взагалі). Так пропонується інший погляд на історію через зменшення її масштабів і олюднення. Подібне можна простежити і в «Мовчазному домі»: розповіді про екстремістські угруповання, політичні дискусії персонажів є частиною суспільного хаосу, який націлений на руйнування насамперед родинних (традиційних) зв'язків. Проте лінійний принцип, який традиційно застосовується в сімейних хроніках й уможливорює сприйняття історичних явищ більш цілісно й об'єктивно, дає можливість краще простежити причиново-наслідкові зв'язки й закономірності, зазнає в романі О. Памука трансформації: завдяки «багатоголосю» і численним поверненням в минуле персонажів відбувається часовий «збій». У романі чітко виявлені характерні для сучасної літератури маніпуляції з художнім хронотопом: головним топосом для розгортання подій стають пам'ять і почуття героїв, а відповідно, змінюється традиційне співвідношення між рухливим і статичними персонажами на користь останніх. Територіально вони (хто постійно, хто на якийсь час) перебувають в одному місті або будинку, але саме їхні спогади розширюють і просторові (до можливої побудови опозиції «центри – периферія», «столиця – провінція»), і часові (теперішнє – минуле) межі роману. Така властивість є ознакою творів ХХ ст. із виразним інтелектуальним первнем.

Для всіх персонажів роману спільним є простір Дженнет-хісара, а для родини старої Фатіми – ще й будинок як дзеркальне відображення містечка і ширше – Туреччини. Важливо, що хоча головні герої належать до різних поколінь (бабуся – онуки), для кожного з них тією чи тією мірою характерне специфічне сприйняття часу як застиглого через «вічне повернення».

Найвиразніше специфіка сприйняття часу і його зв'язок із топосом транслюється в образі пані Фатіми. Так, вона переконана, що ніхто не знає, що таке час, і ключовим у її роздумах стає образ годинника: *«Годинник цокотів, і ніхто, навіть Селяхаттін, не знає, що таке час»* [308, 22]. Фатіма живе минулим, її світ замкнувся в стінах кімнати. Якщо колись вона вважала, що світ прекрасний, то на схилі літ відмовляється від нього: *«зачинила віконниці, повернула засувку – нехай світ залишиться там»* [308, 22]. Метафора часу, що спливає, побудована на асоціації зі старістю людського тіла: *«Моє слабке, тонке дев'яносторічне волосся поступово рідшає. Зникає те, що називають часом»* [308, 22 – 23]. В уяві жінки час і простір нерозривно пов'язані (*«Гайда звідси, ходімо разом із часу та кімнати»*) та незмінні, сталість яких виявляється в незмінності того, що пані Фатіма самотня і її життя нікому не цікаве. Дім (кімната) сприймається нею як простір, невідривний від особистості, але «чужий» для онуків: *«Вони зайняті не мною, не кімнатою, не тим, що я запитую, а власними думками, а я знову сама...»* [308, 23]. Думаючи про майбутній їхній приїзд, Фатіма вже знає, що нічого не зміниться: *«Я знаю, що запитаю, щоб бути обманутою, і вислухаю кілька слів, щоб почути неправду»* [308, 24 – 25]. Тож повтори в часі для неї – це повтори лише драматичних ситуацій, пережитих у Дженнет-хісарі.

Містечко в романі постає простором, створеним людиною і перетвореним нею на суцільний негатив, коли творення обертається на руйнування. Розташування Дженнет-хісара також є вказівкою на образ, який асоціюється з втраченим сакральним простором: на противагу вічно змінній водній стихії (річці, морі, океану), застигле на її березі місто залишається незмінним. Такі міста, розташовані на краю культурного простору, наприклад, на березі (у гирлі) рік, моря тощо, дослідники називають «ексцентричними» (Ю. Лотман). Особливий акцент «Мовчазного дому» в тому, що цю незмінність не можна пов'язати з «ідеальною» (як у дитинстві чи юності) незмінністю, куди дорослі

повертаються у своїх спогадах як у своє «ідеальне» минуле. Дженнет-хісара у своїй «незмінності» регресує.

Парадоксально, але розташування на морському узбережжі мало б за визначенням гарантувати містечку процвітання і розвиток. Ріка (море) є певним кордоном: якщо й пускає на інший берег, все одно уособлює вічний поділ. Такі місця не належать до довкілля, як «храм, розташований у центрі міста, до нього самого», це «не прообраз небесного граду», як «концентричні міста, для яких неважливо, де вони розташовані, бо вони завжди є центром, – зазначає Ю. Лотман. – Ексцентричні міста, навпаки, актуалізують опозицію “природне – штучне”, бо створюються всупереч природі й борються з нею» [107, 230]. А це дає підстави для подвійної інтерпретації міста: як «перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як перекинутого природного порядку, з другого» [107, 231]. Фактично центр змістився до краю, уподібнився йому, не залишивши простору для життя. Дженнет-хісара – це місто вузьких вулиць, захаращених непотребом і сміттям, а вулиці традиційно витлумачуються в символіці міста як артерії: хворі судини не забезпечують нормальну життєдіяльність організму, що, отруюючись продуктами розпаду, гине.

Характерно, що перше враження про місце подій формує «оптика» карлика Реджепа – слуги пані Фатіми. Він повсюди бачить спустошення, жалюгідні сліди колишнього достатку й комфорту. Ключовим словом для нього є «порожнеча»: *«Коли настає зима, звідси всі їдуть, і тоді на порожніх вулицях я чую звук власних кроків. Мені стає незатишно...»* [308, 6]. *«Маленькі бари на березі зовсім порожні. <...> Рознощики чаю розставили рядами сотні порожніх чайних стаканчиків, і всі вони чисті-пречисті, виблискують у світлі великих яскравих лампочок. <...> Під порожніми столами сидять кішки»* [308, 7]. Драматизм ситуації посилює той факт, що «порожнеча» є сталою ознакою міста. Навіть кількома десятиліттями тому Дженнет-хісар також не був місцем, у якому головні герої могли б вибудувати своє майбутнє. Так у романі увиразнюється і просторова антиномія, бо все позитивне залишилось для

Фатіми не тільки в минулому, але і в «центрі»: через свою політичну позицію її чоловік змушений був покинути Стамбул й осісти в провінції. Працюючи лікарем, у вільний час писав енциклопедію. Від самотності почав пиячити, завів роман зі служницею, яка і народила йому сина Реджепа, який залишився в домі Фатіми слугою. Тож новий простір (Дженнет-хісара) не став для родини сакральним, «своїм», який міг би протистояти «чужому» чи «сфері хтонічних жахів» (В. Пропп). Тут, вважаємо, доречно згадати і думку Б. Акуніна про урбаністичний топос, який набуває ціннісного аспекту лише коли комфортний для людей: «Правильне місто має бути доброзичливим до чужих і повним прихованих сутностей для своїх; безпечним і зручним; красивим і смачним; наповненим оазами свята. А якщо ні, то на біса воно треба?» [3, 194]. У «Мовчазному домі» О. Памук акцентує, що Дженнет-хісар перетворився (а символічно – це і вся Туреччина 1980-х як «провінція» Європи) на місто, яке нищить душевний комфорт його мешканців. Отже, крізь призму мотивів політичних репресій і кризи родинних зв'язків посилюється інший – протиставлення столиці і провінції, де остання постає територією «поховання» всіх амбіцій, мрій і традиційних вартостей.

Місто в «Мовчазному домі» одночасно існує в площині об'єктивної та індивідуальної історії кожного мешканця міста. Щоправда, О. Памук не робить історичних екскурсів, виняток – це інформація про споруджений у XVII ст. Хандан Султан, дружиною султана Мехмеда III і матір'ю султана Ахмеда, Будинку для карликів у Стамбулі як згадка в газеті, яку місцеві підлітки підсовують Реджепу. Проте тут важлива не сама інформація про архітектурну пам'ятку, а наголос на жорстокості людей, нетерпимих до «інших». Реджеп резюмує: «...я засмутився не тому, що карлик. Я засмутився, бо люди такі черстві, що можуть глузувати з п'ятдесятирічного карлика» [308, 12].

Якщо містечко – це «великий» простір роману, то дім – «малий», але центральний, роль якого «підказана» назвою. Він (дім) є зоною проживання, навколо нього обертаються всі події і він здатний виразити суттєві моменти

самовідчуття людини у світі. Проте для Фатіми і її чоловіка дім перетворився на «могилу» їхнього сімейного щастя і професійної реалізації, тобто, став місцем загибелі і з погляду моралі, і з погляду фізичного. Тож дім як ключова художня метафора особистісного простору виступає символом руйнації традиційної турецької родини, отже, десакралізованим простором.

Для характеристики образу дому застосовуємо лотманівський термін «локус» як приуроченості певних ситуацій і подій до певного місця: «стосовно героя ці “місця” є функціональними полями, потрапляння в які рівнозначні включенню в конфліктну ситуацію, властиву даному locus’у» [104, 253]. Розмежування топосу і локусу відповідає розмежуванню ідеального і реального, архетипного і конкретного. З. Хайнаді пропонує ввести спеціальний термін «архетипні топоси» [221, 7]. Відповідно, образ курортного містечка в «Мовчазному домі» це топос, а образ дому Фатіми – локус. Водночас, вважаємо, що в романі О. Памука, як і в міфологічних текстах, локус закономірно постає як топос.

У міфомоделі світу дім є інтегруючою смисловою ланкою системи взаємин людини і світу. З одного боку, «дім належить людині, втілюючи цілісність речового світу людини. Із другого боку, дім пов’язує людину із зовнішнім світом, будучи в певному сенсі реплікою зовнішнього світу, зменшеною до розмірів людини» [227, 65]. У «Мовчазному домі» схожа, але складніша картина. Персонажі по-різному реагують на «запропонований» їм хронотоп. Хтось із них живе постійно в заданому просторі, хтось приїздить на короткий час (як онуки Фатіми), хтось «присутній» у спогадах і речах (покійні син Фатіми Доан-бей і чоловік Селляхеттін), але, потрапивши в дім, вони перестають бути в межах одного часу. Так будинок стає просторовим образом, на який накладається час. Повтори ситуацій, концентричні кола навколо будинку разом із розширенням часового континууму перетворюють його на символічний окремий світ (праобраз реального світу, де всі нещасливі). Таким

чином, специфічний хронотоп роману зумовлює перетин сюжетних ліній, «стрибки» в часі, велика кількість нараторів із суб'єктивним баченням подій.

Ще одна особливість хронотопу роману – це, як уже зазначалось, порушення принципу лінійного викладу подій унаслідок фрагментарності, постійних «повернень» героїв у минуле. У канві роману просторові (дім пані Фатіми і провінційне містечко) і часові (минуле і теперішнє) образи, мотив подорожі (реальної і метафізичної у формі спогадів) та мандрівників (онуки пані Фатіми – стамбульці) набувають семантики просторів екзистенційних метаморфоз, які ведуть до моральної й духовної ініціації, прозріння. Особливе змістове наповнення у зв'язку з цим мають спогади пані Фатіми, Реджепа, Фарука. Із них читач дізнається про події минулого, з'ясовує причиново-наслідкові зв'язки подій теперішнього, усвідомлює оцінні позиції персонажів, які формуються на основі зіставлення «теперішнє – минуле». Це стосується і їхнього власного життя, і довколишнього світу, адже одночасне перебування в різних часах (співприсутність при події в минулому і на відстані від неї в теперішньому) дає можливість піднятися над часом і озирати його з висоти прожитих років. Так читач втягується в суб'єктивну гру (М. Бахтін) з просторово-часовими перспективами. При цьому, повертаючись у минуле, персонажі залишаються в межах звичного простору – дому.

Специфіка художнього хронотопу роману увиразнюється в типовому для неоміфологічних текстів «зведення часу», тобто створення картини світу, де день співвідноситься зі століттям, теперішнє з минулим чи майбутнім, із Вічністю. У романі «Мовчазний дім» створена ілюзія застиглому часу, особливо у сприйнятті представників старшого покоління, які живуть минулим і вже не бачать для себе майбутнього. Це підсилює мотив їхньої самотності та акцентує на неунікності конфлікту між поколіннями. Хоча в інтерпретації автора таке сприйняття часу – радше «хвороба», яка поширюється і на представників молодшого покоління (син Фатіми Доан-бей, який, як і батько, помер від розчарування і алкоголізму, а потім і його син Фарук, незважаючи на вік, вже

постарів душею і повторює долю батька і діда). Тож практично всі персонажі роману рухаються не так у просторі, як у часі, тобто всередині спогадів, відчуттів, асоціацій і власних творів (свого часу писав енциклопедію Селляхаттін, а його внук Фарук збирає матеріал для книги історичної тематики). Рух персонажів у часі зумовлює особливість архітектоніки роману: «світ» персонажів – представників старшого покоління – є просторо-часовою мозаїкою, у якій, може здатися, немотивовано розміщені панорамні і крупні плани, спогади тощо. Зв'язки між ними радше змістовні, ніж сюжетні, і усвідомлюються, якщо сприйняти твір цілісно.

Приватно-побутове оточення персонажів – житло, одяг, речі – з одного боку «матеріалізує» простір, з другого – виступає засобом історичної, соціальної і психологічної характеристик. О. Памук наповнює простір «Мовчазного дому» предметами і об'єктами, які підтримують «вісь часу». У міфологічному плані «вісь часу» завжди спрямована вгору а простір формує горизонтальний світ. Так, слуга Реджеп веде Фарука, старшого з-поміж онуків, викладача університету, у підготовлене для нього помешкання. По дорозі той заходить у колишній кабінет діда, куди вже давно ніхто не навідувався. Цей замкнений простір, де зупинився час, заповнений речами, що «підказують» сферу занять колишнього мешканця, його світ, але на кожній із них лежить печать тління: *«Я поглянув і розгубився: запилений череп лежав між дверима й скринєю. <...> Як дитина, схопив і потрусив якусь скляну трубку, а потім поклав її на одну із чаш заржавілих терезів. <...> Безліч маленьких скляночок, друзки скла, ящики, коробки з кістками, старі газети, іржаві ножиці, пінцети, книги французькою з анатомії і медицини, коробки з паперами, світлини птахів і літаків, наклеєні на дощечки, скельця від окулярів, картонне кружало із семи різнокольорових сегментів, ланцюги, швейна машинка...» [308, 56]. Але для Фарука – це світ його дитинства. Характерний епізод із табличкою, на якій було ім'я діда і години його лікарського прийому: *«На мить мені захотілося забрати цю табличку із собою до Стамбула, але не для розваги, а як пам'ять, а**

потім я раптом відчув ненависть, страх і відразу до минулого та історії, тому кинув табличку до інших заплених речей» [308, 59]. Можливо, такі суперечливі почуття виникли через усвідомлення Фаруком, що він повторює долю діда, перетворюючись на самотнього, розчарованого пияка. Реджеп помічає і зовнішню схожість між дідом і внуком: *«Коли я накривав стіл, спустився Фарук-бей. У нього, як у діда, важка хода, від якої скриплять сходи»* [308, 73]. На нашу думку, спогади пані Фатіми, Реджепа і Фарука – не лише органічний складник віку, але й ознака ще більшої, у порівнянні з іншими персонажами, самотності і відчуження. Отже, дім пані Фатіми і провінційне містечко в цілому постають як особливі топоси-геронтопії, основним принципом яких є консервування або зупинка часу. Принагідно зазначимо, що аналогічний мотив широко репрезентований у сучасній українській літературі (зокрема у «Фелікс Австрія» Софії Андрухович), де образ дому корелює з образом держави, імперії).

Образ дому увиразнює пошуки персонажами своєї ідентичності і на осі «Схід – Захід». Це можна відстежити в сюжетній лінії наймолодшого з онуків Метіна. Він найбільш критично налаштований щодо перспективи затриматись у будинку бабусі, ненавидить байдужість своїх родичів, як і ненавидить родинний дім. Метін прагне змін, і йому здається, що, перебудувавши чи продавши старий будинок, досягне того, що не змогли його родичі: *«А старий, дивний і мерзенний будинок так і стоїть там незрозуміло навіщо»* [308, 63]. Характерно, що будинок загалом стає для юнака знаком соціального розрізнення. Разом із товаришем Ведатом він їде в гості до доньки багатіїв Джейлян, яка йому подобається. Розкішний будинок Джейлян здається йому картинкою із західних фільмів: саме в таких декораціях, вважає Метін, *«багате, але нещасливе подружжя зі склянками віскі в руках свариться і кричить один на одного»* [308, 68]. Тобто, він сприймає будинок крізь призму соціальної («багате») і моральної («нещасливе») диференціації, залучаючи стереотипи, сформовані кінематографом як масовим мистецтвом ХХ ст.

Складниками омріяного для Метіна світу «західного» зразка є і розповіді про американські хмарочоси, якими він розважає молодіжну компанію, хоча сам ніколи не був за межами країни. Підтримуючи ідею «вестернізації» Туреччини, Метін іде шляхом свого діда, який у своїх спробах здолати «азіатськість» Туреччини цілковито поринав у світ не зрозумілих дружині мрій, а відтак все більше дистанціювався від неї і «впускав» у їхній дім мовчання, яке з часом заповнило його повністю. Метін так само віддаляється від родини, відчувається в ній (і більше – у Туреччині) у «чужому» просторі.

Якщо провінційне містечко сприймати за світ, де мовчазний дім пані Фатіми – це певний його центр і символ, у якому сконцентровані всі його ознаки, то матимемо авторський варіант фікційного тексту. За В. Ізером, побудова фікційного тексту (реальне-вигадане-уявне) базується на процедурі селекції зі систем довколишнього світу елементів (і соціокультурних, і власне літературних), що вважаються елементами реальності. Оскільки селекція є універсальною процедурою, що її здійснює творча особистість при створенні тексту будь-якої типологічної приналежності, то про вимисел можна говорити як про універсальний механізм побудови тексту [74, 190]. Будь-який міфопоетичний простір «сильніший» за простір профанний (чи побутовий, геометричний, фізичний тощо). Так само внутрішній простір художнього твору «сильніший» за будь-який зовнішній простір. У цьому сенсі, наголошував В. Топоров, такий текст виступає як певний експериментальний пристрій, на якому конструюються, апробуються, перевіряються ніде більше не мислимі можливості. Тому не випадково, що “сильні” тексти характеризуються, як і міфопоетичний простір, присутністю в них естетичного первню, логосних потенцій, внутрішньої свободи <...> У ньому знімається проблема розміру і відділеності простору і часу...» [202, 283]. У романі О. Памука простір, який має бути «своїм» перетворюється на «чужий», і в цьому драма його персонажів. Так, коли Реджеп спостерігає за Фаруком, йому здається, що він бачить його покійного батька Доана, якого мати застерігала від пияцтва, але «Доан-бей

задумливо поглянув просто перед собою, а потім сказав: “Краще мені вмерти, мамо, ніж терпіти те, що голова не працює, я не можу жити бездумно”. Пані відповіла: “Це називається, синку, сумувати”. Але тоді вони вже розучилися чути один одного» [308, 73–74]. Мотив неспроможності рідних комунікувати употужнює авторську думку про один дім, але різні світи персонажів, для яких дім перетворюється на простір тимчасового проживання, але не спільного буття. Спроби представників молодшого покоління інтегруватись в інший-«чужий» простір (його варіанти: ввійти в товариство місцевої «золотої молоді», виїхати до Стамбула чи мріяти про переїзд на Захід) також не мають успіху. Таким чином, втрачена сакральність дому «розростається», розширюючись до масштабів міста і всієї Туреччини, а спроби покинути межі «дому» – це і метафорично переміститись із «периферії» в «центр». Проте справжнього «центру» герої так і не сягнули, бо, здолавши матеріальні кордони, вони не змогли здолати психологічну межу, яка розділила їх як особистостей. Проходження шляху за межами втраченого сакрального простору закінчується для героїв моральною або фізичною смертю.

Численні реалії побуту, на які натрапляємо в тексті роману, також мають міфопоетичну основу (*годинник, цифри і числа, верхній поверх дому*, де мешкає Фатіма, *і низ*, де живе скалічений нею в дитинстві через ревнощі Реджеп, накритий, але без гостей *стіл, дерево, море* тощо). При цьому точний характер дій, які здійснюють персонажі, не так важливий, як важливими є моменти їх єднання, характер спільних подій життя, які вони переживають. Так, будинок наповнюється голосами лише раз на рік (символіка *мовчання*), коли онуки Фатіми приїжджають зі Стамбула, щоб вшанувати пам'ять померлих батьків, але і вона все життя приховує свій злочин, боячись, що Реджеп розповість правду. Відвідування цвинтаря перетворюється на певний ритуал, таким чином дім «оживає», коли родина, хай навіть формально, але об'єднується, щоб відвідати простір «мертвих».

Образ дому перетворюється на певну міфологему, оскільки для персонажів, що належать до родини пані Фатіми, він, по-перше, визначається як незмінна частина спогадів, тобто як приналежність до «вже давно минулого»; по-друге, із ним пов'язаний мотив втрачених мрій, а отже, дім перетворюється на образ бажаного, але нездійсненого «іншого» простору; по-третє, дім наділений негативною конотацією через протиставлення традиційній міфологемі «райського саду»: на відміну від «рідного, батьківського дому», який переважно зображується як сколок спогадів про абсолютне щастя і те, що актуалізує архетипну семантику дому-саду як місця вічного блаженства, гармонії і краси, дім пані Фатіми – це «кладовище» мрій усіх його мешканців. А відтак цей топос стає моделлю неідеального світу, замкненому в минулому без майбутнього й усвідомлюваного персонажами як неможливий, невіднайдений, *втрачений сакральний простір*.

У «Мовчазному домі» засвідчене нове постмодерністське розуміння категорій часу і простору завдяки опертю міської проблематики на есхатологічну парадигму та циклічну концепцію світу, вічного повернення. Це зумовлює просторово-часову мозаїку, наративне багатоголосся та набуття героями архетипних рис. На перший погляд це образи-відповідники юнгіанської концепції архетипів: пані Фатіма – мудра Стара, берегиня роду; Селляхаттін – мудрий Старий, що все життя прагнув пізнати світ і поділитись цими знаннями з іншими; Аніма – онука Нільгюн із її мріями про світову рівність і братерство; Анімус – її старший брат Фарук, архетипові немовляти (але не за віком фізичним, а душевним і духовним) відповідають Метін і карлик Реджеп. Але в межах створеного О. Памуком художнього хронотопу з ними відбуваються зміни, які корегують архетипні «ролі»: усі вони перетворюються на різні варіанти Трикстера, героя з подвійною суттю, який то творить, то руйнує, виявляє то розум, то дурість. У таких метаморфозах відчутне, 1) продовження традицій класичної літератури, у якій взаємозумовлені час і простір виступали чинником впливу на характер персонажів і їхні взаємини з

навколишнім світом, 2) «слід» характерної для постмодерністського письма тенденції створення персонажа-симулякра. Відтак образ міста як топосу, де відбуваються метаморфози, зумовлені новим психологічним і символічним змістом, стає містом-міфом.

2.2. Мистецтво-як-sacrum у просторі міста

Сакральний хронотоп сприймається людиною традиційної культури якісно неоднорідним: час – через свою оберненість («одвічне повернення»), простір – через виділення сакрального центру (де панує гармонія, порядок і де здійснюється ритуал) та іншого, буденного простору (умовно – у хаос). «Центр простору, таким чином, зливається з місцем споконвічних одкровень, що лежать в основі суспільства. Оскільки ці сакральні місця є центром зустрічі космічних сил, вертикальною віссю світу, осередком, місцем маніфестації божественного, легко зрозуміти, що для різних народів і тим більше для різних культур, ці місця (і зв'язані з ними міфічні часи) різні» [37, 31]. Але спільною при цьому є одна з тенденцій сучасного, «у процесах просторово-часового стиснення світу» [102, 8] сприйняття міста – тлумачення міського простору множинністю вражень, деталей, окремих елементів, взаємопов'язаних і пристосованих до втілення мети соціального характеру тощо. Зокрема, це положення обґрунтовували у своїх працях М. Анциферова («Місто як виразник змінюваних культур», «Незбагненне місто»), М. Бютор («Місто як текст»), Х. Ортега-і-Гассет («Бунт мас»), В. Топоров («Петербурзький текст російської літератури») та ін.

Оскільки час написання обраних для аналізу романів доби літературного постмодерну, інтерпретація мистецтва сакральним поняттям стала розвитком концепції, яка в ХХ ст. найбільш виразно була сформульована Г. Гессе спочатку в романі «Степовий вовк», а потім у «Грі в бісер». На думку Є. Пабіяна, письменником була запропонована «естетична конструкція, яку б можна було назвати христологією мистецтва: бо ж мистецтво бере на себе

терпіння та гріхи цього світу <...>. Тому справжня творчість – це покликання, це місія надавати світові сенсу» [262, 141]. Тут, вважаємо, значимим є відсилання до особливої функції образів мистецтва в художньому творі і в урбаністичному зокрема: у хаотичному світі, який втілює топос міста, саме мистецтво встановлюватиме рівновагу, урівноважувати *profanum* (земного звичайного життя персонажів) і *sacrum*.

Разом із тим мистецтво-як-*sacrum* зумовлює специфічний хронотоп твору, який слугує і маркером аналізованих романів як постмодерних: завдяки його доцентруючій ролі виструнчується смисловий ланцюг, де кожен фрагмент має самодостатність, а отже, власний змістовий центр. Розрізнення темпоральних та просторових кодів всередині хронотопу – це принцип визначення самодостатності фрагменту, його аксіологічність. Лінійний час представлений у картинах сьогодення, побуту тощо. Функціональність урбаністичного хронотопу в постмодерністському романі зводиться до підсилення фрагментарності, індивідуалізації часопростору, різнорівневого поділу тексту залежно від домінантної форми свідомості. О. Памук, В. Даниленко, О. Ільченко ідуть за концепцією циклічного часу (він є і психологічним), коли мова йде про особистісне світовідчуття персонажів твору, про їхнє прагнення досягти безсмертя, торкаючись вічності, тобто *мистецтва*.

Якщо в «Імені Рози» У. Еко, зіставляючи роман із космологічною структурою, створює «обжитий» і деталізований світ, в основі якого принцип облаштування середньовічного монастиря, то в романі О. Памука «Мене називають Червоний» таким авторським «космосом» є світ, заснований на життєдіяльності майстерні творців східної мініатюри. Зміст цього космосу розкривають описи побуту, звичок художників, коментування їхніх релігійних та естетичних поглядів. Як і в «Білій фортеці», у романі «Мене називають Червоний», Стамбул набуває рис міфічного топосу, поставши на перетині історичних реалій, упізнаваних топонімів і суб'єктивних авторських оцінок, вигаданих сюжетів і персонажів, як поєднання документального і фікційного.

Особливість локусу цього твору – це єдність окремих авторських текстів, вагоме значення серед яких посідає «текст» живописної мініатюри. Як стверджує О. Узундемір, автор роману вибудовує два види діалогу у своєму романі: між османським наккафлем XVI ст. (загальний термін для художників і мініатюристів в ісламському мистецтві) і турецьким читачем XX ст. А через постмодерністську форму роману – діалог між Сходом і Заходом [299]. Тобто в авторському діалозі, вважаємо, зацентровано на часовому і просторовому аспектах, посередником у якому стає сюжетно-образний світ мистецтва. Завдяки йому увиразнюється авторська позиція щодо культурних і цивілізаційних основ зображеної епохи та історії людства взагалі. На таке масштабне узагальнення наштовхує актуалізація в романі традиційної для творчості О. Памука проблематики взаємин цивілізацій Сходу і Заходу. Її авторською репрезентацією є історії приватних доль персонажів, вписаних у широкий історико-філософський і соціокультурний контексти.

Історична доба XVI ст., як і в «Білій фортеці», є тлом, на якому розгортаються події роману «Мене називають Червоний». Автор датує події (а це 1591 рік), щоб прив'язати їх до певного періоду розвитку Туреччини. Це час правління султана Мурада III, характерною ознакою якого є посилення західного впливу на різні сторони життя суспільства. О.Памук обирає таку сферу національного буття, як мистецтво традиційної мініатюри, що опинилось перед вибором – приймати чи ні традиції європейського живопису. У творі запропонований інший, ніж у «Білій фортеці», аспект опозиції «свій» – «чужий», але не на особистісному рівні, а на рівні естетичних орієнтирів, визначених національними і релігійними традиціями. Криза ідентичності, яку переживають турецькі художники XVI ст., зумовлена складним вибором між новим досвідом, який відкривається з опануванням європейської живописної практики, та вірністю традиціям, що сприймається втратою власної ідентичності. А. Габаші зазначає, що протистояння в романі «переноситься у глибини людської психіки, де спрага пізнання, самоствердження, руху вперед

бореться зі сталими уявленнями, страхами, сумнівами, прагненнями до визначеності і стабільності» [36, 19].

Стамбул у романі «Мене називають Червоний» – це тло і повноцінний персонаж, «транслятор» важливих для автора ідей. Завдяки йому створюється історичний і культурний контекст, розглядається доля країни і народу. На відміну від «Білої фортеці», де факти історії поступаються культурологічному матеріалу, твір «Мене називають Червоний» достовірний з історичного погляду і має солідну фактографічну основу. О.Памук послуговується історичними документами, описуючи життєдіяльність майстерні падишаха, побуту і звичок художників, переконливий у тлумаченні їхні релігійних та естетичних поглядів. Історичним фактом є згаданий у творі бунт художників-ілюстраторів Османської імперії проти нав'язування європейської манери східній живописній мініатюрі. При цьому весь фактаж історії підпорядкований авторському завданню відобразити різноманітні художні традиції, їхнє протистояння і пошуки нових естетичних орієнтирів. Таким чином, мистецтво стає окремим простором, сакральним, який відрізняється від звичайного, профанного, простору, набуваючи особливого змісту завдяки тому, що кожен у ньому може виявити свою сутність, продемонструвати потенціал і силу, тобто прилучитись до сакрального.

Авторська знахідка і водночас тенденція текстів кінця ХХ ст. – багаторівневність твору. Так, на перший погляд «Мене називають Червоний» побудований як постмодерний детектив із вплетеною любовною історією: у Стамбулі стається жорстоке вбивство одного з художників, які, за наказом правителя, працюють над книгою, де вперше мають поєднатись традиції східної мініатюри і канонічний європейський живопис. Майстер Еніште, який не боїться сміливих експериментів, просить свого небожа Кару знайти вбивцю. За якийсь час і Еніште стає жертвою невідомого вбивці. Тепер його донька Шекюре, через кохання до якої Кара колись покинув Стамбул, вмовляє хлопця не полишати розслідування. Саме за цієї умови Шекюре обіцяє стати його

дружиною. Так формується детективно-любовне сюжетне підґрунтя роману, на якому вивершується другий рівень роману – тема мистецтва як сакральної території.

Кара не лише аматор-детектив, а й учень Еніште. Його погляд і на події, і на матеріальний світ навколо – це погляд художника, людини мистецтва. Важливо, що в романі Стамбул подається крізь призму його погляду і з різних моментів часу. Такий погляд «ззовні» уможлиблює зіставлення двох міст: міста, коли в ньому жила кохана Еніште, і це перетворювало Стамбул на особливий («сакральний») для закоханого топос («*Якби мені сказали, ніби колись Стамбул був бідніший, менший і щасливіший, я швидше за все не повірив би, хоча серце погоджується, адже тут, посеред тих самих лип і каштанів, стояв дім моєї забутої коханої...*» [307, 12]), і «інший» Стамбул, де його вже ніхто не чекає: «*Деякі вулиці і квартали моєї молодості за дванадцять років зникли, згорівши дотла. Де-не-де там валують здичавілі пси. Вештаються, лякаючи дітей, божевільні. А подекуди вирости пишні палаци, що вражають приїжджчих, таких, як я. Вікна там з найдорожчого венеціанського кольорового скла. <...> Подібно до безлічі інших міст, у Стамбулі гроші стрімко втрачали свою вартість. Коли я їхав на Схід, за один акче пекарні продавали величезну хлібину вагою з чотириста дирхемів. Коли ж повертався додому, за ці гроші можна було купити лише половину хлібини, далеко не такої смачної, як раніше...*» [307, 13]. Ключовими словами в змальованій Карою картині є «здичавілі», «божевільні», контраст між бідністю і розкішшю, яка, проте, справляє ефект штучної. Так у романі виокремлюється один із питомих для творчості О.Памука лейтмотивів занепаду Стамбула, втрати колишньої величі, що розпочалася саме в XVI ст. Характерно, що і оповідач, ім'я якого тривалий час заховане під визначенням «Про мене скажуть – вбивця» (так у романі відбувається «проектування» майбутнього), сприймає Стамбул як закоханий, але, на відміну від Кари, без відповіді. Тому для нього місто є місцем занепаду і смерті: «*Ми йшли, петляючи звивистими стамбульськими вулицями, то піднімаючись угору,*

*то спускаючись униз, минали неприглядні закутки. Де гарчали й гризлися між собою собаки, звалища, де на нас чатували джисни, двори мечетей, де спершились на їхні бані, спали янголи, довгі шеренги кипарисів, котрі перешіптувалися з примарами, засніжені кладовиська, де кишіло привидами, кубла розбійників, які підстерігали свої жертви, минали нескінченні ряди крамниць, стайні, текке, майстерні свічкарів, лимарні...» [307, 186]. Тобто міський простір відіграє роль психологічної характеристики персонажа, він видозмінюється залежно від його психологічного настрою. Водночас Кара озвучує радше авторське ставлення до «вічного» міста Стамбула, у якому вчуваються автобіографічні нотки: *«Якщо вашому серцю дороге якесь місто, якщо ви постійно блукаєте його вулицями, то навіть після багатьох років розлуки не лише душа, а й тіло впізнає ті вулиці. Коли вас змагає смуток, коли похмуро ляпає мокрий сніг, ноги самі винесуть вас на улюблене верхів'я»* [307, 15–16]. Тож місто в романі як простір випробувань духовних, душевних і тілесних (Кара, врешті, доходить висновку, що *«... не зможу жити ніде, окрім цього міста»*) є точкою фокусування всіх сюжетних ліній.*

Образ Стамбула конкретизується в низці топонімів: це назви районів міста, вулиць і площ, архітектурних пам'яток, базарів, кав'ярень (*базар Есир, Золотий Ріг, єврейський квартал, мечеть Ая-Софії, площа Алай* тощо). Детально описані книгосховище султана і палац, відображено побут, звичаї і мораль стамбульців. Окремим локусом на карті памуківського Стамбула позначені кав'ярні, що стали справжніми осередками тогочасного культурного життя: тут збирались художники і прості містяни, тут оповідач-меддах розважав присутніх жартами й імпровізованими виставами.

Знаком розмежування персонажів роману *«Мене називають Червоний»* є ставлення до традиції східного чи західного мистецтва. Мистецько-цивілізаційний конфлікт твору окреслюється уже у його зав'язці: за наказом султана стамбульські художники повинні створити книгу, ілюстрації якої поєднували б у собі традиції перської мініатюри з канонами європейського

живопису. Так султан намагається довести європейцям широту поглядів османського правителя і вразити майстерністю турецьких митців. Але самих художників роздирає конфлікт між релігійними переконаннями, за якими відкидається возвеличення людини, з одного боку, і прагненням до нових можливостей, що відкриває перед художниками мистецтво чужоземців, із другої. Так традиційна для О. Памука тема взаємодії Заходу і Сходу переноситься в площину зіткнення різних естетик. У центрі роману – «філософські роздуми, а сюжетні лінії служать для їх розкриття і розвитку. При цьому вони подаються не прямолінійно, відкритим текстом, вигадливо, алегорично, через старовинні притчі, легенди, детальні описи традиційних турецьких мініатюр» [36, 18–21].

Персонажів роману можна згрупувати за принципом «традиція – новаторство», що відповідає поглядами на східну культуру як закриту систему або переконання щодо її потенціалу до абсорбування нових, у тім числі й західних, ідей. До першої належить керівник майстерні падишаха, який виховав найкращих художників Стамбула, Осман. Його філософія мистецтва ґрунтується на принципах відтворення божественної краси світу, а не створення нового: *«Нас, художників, видають не теми, котрі замовляють інші і які, по суті, завжди одні й ті самі, нас видають власні приховані відчуття тих тем: їх ми виносимо в малюнок»* [307, 396]. Задовго до зображених у романі подій майстер Еніште вмовив падишаха замовити венеціанському художнику портрет, з якого Осман, усупереч бажанню, мав зробити копію. Він вважає копіювання портрета, виконаного європейцем, образою і приниженням для власної гідності і нехтуванням традицій: *«Що є прекраснішого, аніж, споглядаючи найдивніші картини всесвіту, уявляти світ таким, яким його бачить Аллах?»* [307, 493].

Своєрідним метатекстом у структурі роману є обговорення його персонажами канонів східної мініатюри і західного живопису, порівняння манери старих майстрів, прихильників традиційного мистецтва, і венеціанських

живописців, особливостей стилю окремих художників. Так, Кара розмірковує над причинами неприязні Османа до Еніште й доходить висновку, що це конфлікт «старого» і «нового»: Осман схиляється перед старими митцями Герата, вважаючи, що сучасні майстри не здатні досягти їхніх висот, а відповідно найвища якість залишається в минулому. Його консервативна позиція прямо заперечує романтичне уявлення про потребу оновлення мистецтва: *«<...> ми надзвичайно рідко досягаємо тих висот краси, притаманної древнім малярам Герата. Та якщо смиренно сприймати це як реальність, то життя не буде тягарем. По суті, смиренність полегшує нам життя, тому вона – найприйнятніша чеснота в мистецькому світі»* [307, 50]. Осман непримиренний щодо західного новаторства. І це призводить до фатальних наслідків: він осліплює себе голкою легендарного художника Бехзада, щоб навечно залишитися із зафіксованими у власній пам'яті шедеврами майстрів Герата. Така трагічна розв'язка певною мірою була передбачена: Осман не приймає змішування стилів (*«намагаючись поєднати два протилежні стилі, мої малярі та ідіот-небіжчик створили щось недолуге, позбавлене здорового глузду»* [307, 374]), а можливості спробувати іншу манеру протиставляє свідоме позбавлення себе зору як найціннішої здатності для художника. Таким чином, Осман разом із топосом «Герат» уособлюють «закритість» східної традиції.

Османа можна вважати трагічною, але величною у своїй трагедії постаттю. Тоді як художник Зейтін (він і виявився вбивцею), спрямовує власне неприйняття традиційного мистецтва не на себе, як Осман, а ззовні. Він переконаний, що *«стиль – це огріх у роботі, яким один майстер різниться від іншого; і це далеко не вияв особистісного, як вихваляється дехто»* [307, 147]. Зейтін убиває свого товариша Заріфа, боячись, що той нацькує на нього релігійних фанатиків, натхненних Нусретом із Ерзуруму, і вони знищать книгу. Друге вбивство стало наслідком першого: майстер Еніште, дізнавшись про злочин Зейтіна, відмовляється співпрацювати з художником, який запламував

себе кров'ю. Той усвідомлює свою двоїстість, тобто приналежність до світу художників і водночас ненависть до нього. Але підсвідомо сприймає все, що відбувається, крізь призму бранця краси: «... у наших споминах про чудові колишні дні було щось властиве гаремним жінкам» [307, 589]. Але якщо майстер Осман сприймає свою відданість старій художній манері за вірність Аллахові, то Зейтін одержимий не релігійним фанатизмом, а професійними амбіціями, непомірним марнославством талановитого живописця, який у фіналі йде на рішучий крок: на останній сторінці книги, там, де має бути зображення падишаха як осердя Всесвіту, він малює власний портрет у властивій європейським майстрам манері. Отже, осліплення себе майстром Османом («служителем краси») і вбивства, здійснені Зейтіном («бранцем краси») – це, вважаємо, шляхи трагічної ініціації персонажів-митців, які обрали домінування естетичного над етичним.

Учень Османа Заріф, хоча і належить до молодшого покоління художників, але теж не сприймає жодних нововведень. Окрім того, його неприязнь до Кари, племінника Еніште, – це і суперництво за почуття Шекюре. У Заріфа своя філософія заперечення західного мистецтва. Так, перспектива як принцип західного живопису – це, на його думку, погляд на світ не очима Аллаха, а очима вуличного собаки. А змішування стилів він трактує шляхом позбавлення митців чистоти і перетворення їх на рабів. Тоді як майстер Еніште навпаки – радо погоджується на виготовлення книги в новому стилі, бо не забув свого враження від робіт європейських живописців, із якими ознайомився у Венеції. Особливо йому запам'ятався портрет багатого венеціанця: *«Якось мене вразила картина, на яку наткнувся в палаці. Мені запав у вічі її головний персонаж. Це неначе було моє власне зображення. Ні, звичайно, то був якийсь гяур, і він геть не такий, як я. Кругле обличчя, на якому взагалі не проступають кістки, а ще ота щелепа... Слава Богу, його риси анітрохи не нагадують моїх. Проте тоді моє серце тривожно забилося, бо здавалося, ніби розглядаю самого себе»* [307, 41]. Вважаємо, що в цій сцені, як і в «Білій

фортеці», Еніште фіксує усвідомлення своєї самості через пізнання «іншого» (мистецтва) й «іншого» міста (топос Венеції). Функція портрета є тут аналогічною до образу дзеркала в «Білій фортеці»: споглядаючи мистецький твір, людина вивчає себе. Або ж не відчувається відчуженою в цьому світі: *«Коли б я мав портрет Шекюре на зразок тих, які виконують італійські малярі, то ніколи б не забув її обличчя й не почував себе закинутим бозна-куди від рідної землі»* [307, 49].

Характерно, що метафоричний зміст роману творять оповідачі-персонажі, що належать до світу природи (собака, кінь, дерево та ін.). Серце, монета, диявол і навіть колір, кожен із яких бачить історію по-своєму, також є оповідачами історій, де обговорюються питання мистецтва та його орієнтирів. Так, оповідач-дерево, зіставляючи східний і західний живопис за принципом «своє» і «чуже», вважає, що для східного важливішим є зміст, а не форма: *«хочу бути не просто деревом, а зображенням, яке має сенс»* [307, 77]. Чи не найбільшим новаторським у творі є образ мертвого оповідача. А. Сари, аналізуючи роман О. Памука, підкреслює, що такий тип персонажа – некронаратор – значною мірою зумовлений його популярністю в сучасному світовому кінематографі і прагненням автора ускладнити сюжетне полотно. «Мертва» оповідна перспектива, на думку дослідника, уможлиблює більшу глибину структури тексту, завдяки «поверненням в часі і альтернативному творчому мисленню» [297]. Особливістю «Мене називають Червоний» є ще й те, що особа некронаратора майже до фіналу залишається невідомою. Таким чином, додається ще одна інтелектуальна загадка в романі-головоломці.

Окрім численних роздумів про зіткнення традиційного і нового в мистецтві, символічно – про точки дотику Сходу і Заходу, метатекст роману творять і сюжети мініатюр, переповідаючи які, персонажі роману коментують події і власні почуття, проводять паралелі з реальним життям і світом мистецтва, зокрема літератури. Характерно, що оповідач, описуючи мініатюри, переноситься в історичне минуле і в такий спосіб оцінює його. Він розповідає

«Три історії про малюнок і час», кожна з яких близька до притчі (знаково, що кожна з притчі має назву літер арабського алфавіту, тобто це історії про основи буття). У першій («Алеф»), розповідаючи про майстра мініатюри Ібні Шакіра, який став свідком зруйнування в XIII столітті Багдада монголами, наратор ставить знак рівності між часом (вічністю) і мистецтвом: *«хоч яким би був хист маляра, але ідеальним малюнок робить час»* [307, 109]. У другій оповіді Лейлека («Ба») про завоювання Фахір-шаха поєднується з історією завоювання серця Неріман-султан, дружини переможеного ним хана Селлахаттіна. Щоб знищити саму пам'ять про Селлахаттіна, Фахір-шах наказав замалювати всі його зображення, залишивши тільки обличчя хана в образі Маджнуна поруч із Лейлою-Неріман-султан. Але навіть через роки виявилось, що в книзі проявилось обличчя першого ворога шаха, який незабаром і переміг його. Висновок оповідача: *«за межі часу веде всього один шлях – майстерності та малярства»* [307, 113]. У третій притчі оповідач пов'язує талант (мистецтво) з мораллю: художник Узун Мехмет, проживши більше ста років і перетворившись на легенду, втратив зір саме тоді, коли, закохавшись у юного підмайстра, вліз у *«чвари та інтриги художників у боротьбі за владу, з головою пірнув у bagno хитроців і облуди»* [307, 112]. Отже, у романі (а по суті метаромані) співіснують кілька часопросторових пластів: події у Стамбулі 1591 року (детективно-любовна історія); реальні й вигадані події Сходу (вставні притчі), події у «вічному» часі, зафіксований у сюжетах мистецьких шедеврів. О. Памук, таким чином, реалізує одне із сформульованих Л. Хатчеон завдань постмодерністської літератури, – пропонує *«оцінити минуле у світлі теперішнього»* [257, 19 – 20]

Зазначимо, що сюжети мініатюр, які є втіленням мистецького простору, зазвичай пов'язані з вузловими моментами життя персонажів роману. Так, талановитий художник Зейтін «зчитує» власне життя у мініатюрах і навпаки – ілюстрації до відомих творів сприймає відображенням себе. Скажімо, коли знайшли тіло вбитого Заріфа-ефенді, в уяві його вбивці спливає ілюстрація із

«Юсуфа і Зюлейхи» – літературно-фольклорної пам'ятки народів Сходу, створеної за мотивами біблійно-коранічної легенди про Йосипа (Юсуфа), сина Якова. Іншого разу, розглядаючи книгу «Хосров і Ширін», Зейтін бачить мініатюру Бехзада, яка є дзеркальним відображенням його душевного стану.

Загалом, у романі «Мене називають Червоний» О.Памук репрезентує мистецтво-як-sacrum трьома способами: по-перше, обговорюючи канони східної мініатюри і західного живопису, характеризуючи манери старих турецьких майстрів і венеціанських живописців, особливості стилю тих чи тих художників. По-друге, описи конкретних східних мініатюр і створених європейськими художниками портретів перетворюються на частини сюжету за принципом дзеркального відображення настроїв чи вчинків героїв у реальному часі художньої дійсності, тобто у «вічному», сакральному відображується буденне, профанне. По-третє, для поезики роману питомим є «кольорове» сприйняття персонажами подій. Наприклад, майстер Еніште, описуючи свій біль від смертельного удару Зейтіна, звертається до посередництва кольору: *«Нажаханий, я почав волати на повен голос і вити від болю. Якби намалювати те воання, то воно б вийшло зеленим-презеленим. Та було очевидно: ніхто не почує мій зелений крик на безлюдній, оповитій пільмою вулиці, я – покинутий на самого себе. <...> Я не розрізняв кольорів, був лише один колір – червоний. <...> Якою ж несправедливою, безжальною була для мене ота мить смерті. <...> Мої спогади стали білими, ніби сніг за вікном»* [307, 257 – 258]. Окрім того, у романі не раз натрапляємо на описи процесів роботи художників над картинами і самих творів живопису. Таким чином, через синтез документального і художнього, історичного і вигаданого О. Памук відроджує минуле своєї країни, відтворює важливий період її історії і художньо осмислює центральну проблему творчості письменника. При цьому образ Стамбула, зсотаний з історичних реалій, топонімів та зі суб'єктивних оцінок, вигаданих сюжетів і персонажів, є «транслятором» авторських ідей. Точкою, яка з'єднує різні національні, соціальні, культурні, стильові коди і тексти, є Стамбул, що

входить у творчість письменника і в процесі багатоманітних семіотичних перетворень породжує нові смисли.

Особливістю *sacrum*(y) є його здатність, піднімаючи людину з глибини небуття, уможливлювати її життя в зорієнтованому на високе, небесне, духовне реальному просторі. Символами культурного всесвіту як *sacrum*(y) стають творіння архітектури, насамперед дім, адже це «завжди семантизований простір, що зазнав деякого ціннісного акцентування, зміст, який приписується опанованому простору та найбільш адекватно описується за допомогою таких категорій, як “своє”, “близьке”, “яке належить людині” і пов’язаний з поняттям долі, головний (сакральний)...» [14, 19]. Р. Гідець наголошує, що архітектура взагалі і сакральна архітектура зокрема є одними з традиційних утілень сакральності: у її органічній композиції і структурі, а також «глибоко символічному рівні, що є компонентом і несе в собі та зводить в одне ціле – (і водночас залишається понад усім цим як іскра, від якої засвічується ідея) – всі складники, що входять в її сутність, є також рівнем, на якому архітектура, а храмова передовсім – відтворює не стільки природу, скільки ідею. Так архітектурний простір надає характеру і навіть творить взірць того, на що націлений її задум» [43]. Такими спорудами заповнений і простір романів О. Памука, але особливо «щільно» – романи В. Даниленка і О. Ільченка.

Щоправда, у «Білій фортеці» пам’яток архітектури згадано порівняно небагато, проте вони несуть важливе ідейно-змістове навантаження. Так, найчастіше Венеціанець веде мову про мечеть Ая-Софії: *«Оголосили, що в мечеті Ая-Софії буде проведено намаз, прийшло чимало люду...»* [306, 121] або *«А ще під деревом інжиру була невеличка альтанка <...>, з якої <...> можна було бачити бані Ая-Софії. Я часто зупинявся тут... »* [306, 104]. Вважаємо, що в романі ця споруда не тільки символ влади, а насамперед символ культури і віри як мусульманської, так і християнської. Відомо, що на його місці в IV ст. за часів візантійського імператора Костянтина був збудований храм святої Софії, у якому до розграбування хрестоносцями Константинополя зберігалась

Туринська плащаниця. За переказами, саме в цьому храмі посланці князя Володимира Великого дізнавалися про християнську віру. Але саме в храмі Софії в липні 1054 року патріархові Михаїлу вручили грамоту Папи Римського про відлучення від церкви, що поклало початок розколу християнської церкви на католицьку та православну. Християнський етап буття храму закінчилась 28 травня 1453 року в ніч захоплення Константинополя яничарами Мехмеда II. Після прибудови чотирьох мінаретів до споруди храму він перетворився на мечеть Ая-Софія, і так розпочалася його нова, мусульманська історія. Згадка Венеціанцем саме цієї мечеті підказує її символічний зміст: європець-християнин на ім'я Венеціанець стає не лише повноправним у мусульманському суспільстві, а і особистістю, яка реалізувала своє призначення. Тут, на нашу думку, автор трансліює закладену в культових спорудах думку: «ідея, що вкладалася у форму храмової будівлі, мала виражати місце перебування присутності Бога, а саме сакрального простору, який творить це місце. Функція, що надавалася цим <...> об'єктам, мала літургійно-богословський і суспільний характер, оскільки поєднувала віруючих... Значення вираженої функціональною формою ідеї храму в означенні місця перебування людей і їхнього Творця, що присутній у храмі. І вся ідея форми храмової будівлі є втілена в знакові-символі, що поєднує в просторі Небесне і земне, людину і Бога-Творця. Тобто головні компоненти творення сакрального простору в будівлях виражаються через ідею-форму, значення функціонального наповнення цього простору через видимі і невидимі знаки-символи, що творять видимий образ храму як місця проявлення і присутності Божих Ласк, як дару для всіх» [43].

Окрім храму, сакральність зображеного простору творять образи саду і фортеці. Саме в саду за Венеціанцем уперше спостерігав його майбутній господар-двійник Ходжа, там Венеціанець пережив і «замах» на власне «я»: під страхом смерті його змушують відмовитись від власної віри, але він залишається християнином. Таким чином, у топосі саду актуалізується опозиція

«свій – чужий», а вибір, зроблений Венеціанцем, видається закономірним, адже традиційно образ саду сугестує ідею спроможності кожного досягти гармонії і облаштувати власний внутрішній рай (для Венеціанця – це «рай» віри) як передумови наближення до космічного ладу. І місто, і сад належать до традиційної парадигми світових сакральних феноменів і визначають ставлення до природи, засобів її освоєння і використання. У цих образах втілюється мрія про певні типи гармонії людини і буття, уособлюючи як засоби ідеально-реальної гармонізації самого довкілля, так і взаємини людини з ним у моменти перетворення Хаосу в Космос. Умовно кажучи, облаштовуючи свій сад і своє місто, людина намагається відтворити обриси організованого та впорядкованого Всесвіту.

Аналогічну роль виконує в романі О. Памука образ фортеці, який і дав назву твору. Хоча за художнім перебігом подій образ з'являється лише у фіналі, коли Ходжа і Венеціанець супроводжують султана в поході. Якщо для війська взяття Білої фортеці знаменує лише завершення чергового походу, то для Ходжі – це вирішальна мить остаточного самовизначення, коли він нарешті здійснює свою мрію – тікає у Європу, до Венеції. Так фортеця перетворюється на елемент сакрального простору, де визначається ідентичність персонажа. Це уможливорює інтерпретацію образу фортеці варіантом вежі, яка в космогонічному міфі є «архітектурним утіленням Світового дерева» [243, 45]. Як відомо, саме Світове дерево, включене до міфологічних систем різних цивілізацій і культур, є символічним образом освоєння фізичного часу і простору, осмислення навколишнього світу конкретної реальності та проєкціювання уявлень на просторово-часові параметри світу поза повсякденним досвідом. Розташування Світового дерева між світами живих і мертвих визначає, за міфологічними уявленнями, перспективу отримання особливих, сакральних, знань і можливості налагодити зв'язок із вищими силами тому, хто б піднявся стовбуром цього дерева. Тобто Світове дерево (а в романі О. Памука – фортеця) – це засіб побудови певної комунікації людської

спільноти з вищим сакральним світом. Відповідно, функцію героїв, які здійснюють цю місію, у романі «Біла фортеця» виконують Ходжа і Венеціанець, бо долучаються до сакрального для них світу, де здобувають Себе. На нашу думку, О.Памук не віддає перевагу ні «східному», ні «західному» вибору. У такий спосіб письменник міг би подискутувати з думкою І. Дугіна, висловленою в дослідженні «Містерії Євразії», де «сакральна географія утверджує однозначно закон “якісного простору”, у якому Схід презентує символічний “онтологічний плюс”, а Захід – “онтологічний мінус”» [64]. Для О.Памука геофізичний вектор вторинний, а визначальним стає простір реалізації особистістю свого потенціалу. Романну ситуацію сприймаємо ілюстрацією до концепції Світового дерева як однієї з універсальних знакових систем, що акумулює соціальне знання і містить консервативні й динамічні підструктури, про яку в одній зі священних книг Сходу зауважується: «Дерево пізнання, корені якого йдуть глибоко у вічність і чийі волокна міцні, квіти якого – моральні дії і гілки якого – пам'ять та мислення, плодами якого є закони, його неможливо зрубати, коли воно зростає». Отже, образи саду і фортеці (вежі) виконують аналогічну до образів мистецтва роль, завдяки яким відбувається образно-художнє освоєння світу.

Якщо в О.Памука архітектурна візія лише елемент його художнього урбанізму, то в «Місті з химерами» О. Ільченка і в «Коханні в стилі бароко» В. Даниленка архітектурний дискурс є авторським варіантом мистецтва-як-sacrum у міському просторі. Він не тільки творить художній простір, а і стає визначальними для формування образу Києва в цих романах.

Архітектурні будівлі і споруди формують простір для життя й діяльності людей. У романі «Місто з химерами» О. Ільченко зосереджує увагу на київських спорудах, які не тільки зіграли вирішальну роль у долі їхнього творця – архітектора Владислава Городецького, а й поповнили ряд знакових у визначенні статусу Києва як вічного міста.

Як і О. Памук у романі «Мене називають Червоний», О. Ільченко відтворює образ міста в конкретно-історичних декораціях початку ХХ ст., звертаючись до архівних матеріалів, і водночас розмірковує над проблемою міста-понад-часом. Так само, як і турецький письменник, український апробує постмодерністську практику омасовлення елітарної і елітаризацію масової літератури: поєднує в просторі роману детективну, любовну і мистецьку сюжетні лінії. У результаті «Місто з химерами» уподібнюється до тексту, який містить кілька інших текстів, точкою перетину яких є топос Києва. Перший (умовно – біографічний) пласт роману – це документальний, спрямований на відтворення біографії реально-історичного персонажа, відомого київського зодчого початку ХХ ст. В. Городецького. Проте романом-біографією цей твір назвати важко, позаяк автор обирає лише ті фрагменти з життя протагоніста, які окреслюють ситуацію кризи у творчому і особистому житті архітектора, народження нових ідей чи розчарування. Таким чином, це радше інтелектуальна біографія, ніж художньо-документальний життєпис.

Другий пласт, як і в романі О. Памука, де розкриваються таємниці вбивств, містить детективну лінію. Проте тут маємо зміщення в часі, де аматорське розслідування проводять юнаки, які живуть у Києві початку ХХІ ст. Як спостеріг І. Котик, детективна лінія реалізується в сюжеті про двох молодиків, які «розшифровують певні моменти із творчого життя Городецького, чому він спорудив Національний музей у формі літери L; де заховані аркуші із його кресленнями, що за трикутник зобразив на тому дивом збереженому до наших днів аркуші» [91, 114].

Третій пласт структурований мотивами загадкового символічного трикутника, який утворюють будинки, збудовані за проектами Городецького; дивних і жахливих снів та марень архітектора, фатальних зустрічей і рішень. Цей пласт можна було б назвати містичним, але оскільки всі ці мотиви так чи так обертаються навколо питань творчого процесу, особливої психічної організації митця, ролі підсвідомого в реалізації генієм своїх задумів тощо, то,

вважаємо, цей пласт естетико-містичний. Усі ці пласти, поєднуючись, утворюють єдиний багатовимірний архітектурний художній дискурс роману.

Як і О. Памук у романі «Мене називають Червоний», О. Ільченко употужнює художній задум роману інформацією з опрацьованих архівних матеріалів щодо київського культурного ландшафту початку ХХ ст. Автор мав на меті зобразити один із найцікавіших у культурному плані періодів в історії Києва, коли відбувалась зміна художньої мови, яка супроводжувалась пошуками нових естетичних орієнтирів: «У Києві поруч із традиційною, купецькою, досить консервативною забудовою, постав так званий “київський модерн”, який влучно називають “фасадним модерном”, бо це лише зовні будинкам намагались надати такого вигляду, щоби вийшло “по-модньому”. У Києві був певний паралелізм стилів, коли поступово відмирало, йшло в небуття, горіло в пожежах місто XVII – XVIII віків, а йому на зміну приходив Київ XIX століття» [101]. Київ на порозі доби модерну, тобто на зламі старого і нового, як і памуківський Стамбул XVI ст., перебуває в ситуації, аналогічній для людини, яка шукає відповіді на питання «Хто я?». Як зауважував Я. Поліщук, Київ того часу не тільки один із центрів українського культурного ренесансу, а й претендент на роль одного з провідних центрів європейського інтелектуального життя. Дослідник стверджує, що на сторінках «Міста з химерами» О. Ільченко змодельовує ностальгійну ноту історії Києва, міста, що «захоплювало оригінальністю, творчістю, культурною активністю, змаганням талантів» [152, 12]. У результаті письменник створює свій авторський міф Києва, складником якого є унікальний архітектурно-природний образ. Як акцентує Н. Лебідь, «типологічно місто нагадує Константинополь чи Рим. Воно не будувалось так, як Брюге чи Львів, – із центром і ратушею посеред нього, від якої йде радіальна симетрія. Київ розростався природним чином, справжнє місто-сад... Оце поєднання урвищ, садів, неймовірних храмів та церков тримає і досі київський колорит. Київ – місто українське, зі своєю говіркою та міфологією. Оце все витягується та вплітається у єдиний наш київський міф»

[101]. Особливо цінним у контексті нашої праці є зазначена паралель Києва зі Стамбулом, що додатково мотивує потребу порівняльного аналізу творів українського і турецького прозаїків.

Застосовуючи постмодерну практику мозаїчності, О. Ільченко при цьому апелює і до досвіду письменників-модерністів, розвиваючи в романі «Місто з химерами» традиції зображення урбаністичного простору. Зокрема відтворення міських пейзажів (вулиць, площ, парків, скверів, будинків, громадських місць, пам'ятників тощо) як активного тла людського життя, соціальної, суспільно-політичної, особистісної, творчої реалізації городянина. Проте в «Місті з химерами» біографія знаменитого архітектора не відтісняє архітектурну «біографію» Києва, а синхронізується з нею. Персонажі роману, говорячи про зодчого, щоразу згадують і його творіння, і те, який резонанс вони викликали. Так, Петро Косач, випадково зустрівши архітектора в музеї, перераховує доньці Лесі його найвідоміші творіння: Національний музей старовини й мистецтв, Будинок актора, Миколаївський костел та Будинок із химерами, що *«став кийвським дивом, об'єктом пліток, чуток, різних неймовірних оповідок»* [304, 45]. При цьому поряд із називанням створеного («живого»), згадується і загибель робітника на будівництві костелу («смерть»). Так визначається мотив, який супроводжує роздуми В. Городецького про власну творчість як про перебування між життям і смертю, між Добром і Злом.

Химеричність творчого процесу чи не найвиразніше втілилась в авторському шедевр – Будинку з химерами. І хоча В. Городецький збудував його, бо *«побився об заклад, що за два роки на дикому косогорі, зовсім не пристосованому до будівництва, зведу диво! І я це зробив»* [304, 22], тобто кинув виклик самій природі, у споруді і її декорі відобразились вигадливі, екзотичні і хворобливі водночас смаки її творця, його непрості взаємини з близькими і настрій самої доби декадансу з її естетизацією смерті і болю.

Якщо раніше, будуючи Миколаївський костел і музей, архітектор слідував запропонованим проектам і майстерно стилізував, то Будинок з

химерами засвідчив нову якість митця – абсолютну свободу творчості. Збудований як доказ перемоги архітектора над простором, непридатним для цього (мотив парі, яке заключив архітектор), будинок водночас мав стати і житлом для В. Городецького і його родини, і відображенням його власного світу, що виходив за межі звичного амплуа фахівця, батька родини, благонадійного громадянина. Його будинок-мрія мав втілювати обидві його іпостасі: людину-митця, яка творить і людину-мисливця, яка руйнує, відбираючи життя. Так з'являється екзотична оздоба будинку, що нагадувала йому про далеку Африку. В. Городецький оздобив будинок *«дивними головами слонів і носорогів, фігурами орлів і змій»* [304, 33], фіксуючи не тільки свій «зовнішній» досвід мисливця, а і внутрішніх «звірів», що роздирали його душу сумнівами й неспокоєм та перетворювали його на «здобич». Можливо, звідси і бажання надати будинкові обрисів фортеці, що могла б захисти його від жахів, появу яких у власному (і не тільки) житті він гостро передчував: *«Спереду цей будинок – сірий особняк, а ззаду, якщо дивитися трохи віддала, – наче фортеця над урвищем із зубчастим верхом. Фігури ж на даху з великої відстані мають вигляд нерівних зубців на вежі»* [304, 34]. Цікаво простежити аналогію з «Білою фортецею» О. Памука, де фортеця (вежа) сприймається персонажами місцем чи просторовою точкою, з якої почнеться відлік нової сторінки їхнього життя. Будинок-мрія В. Городецького, збудований у модерному стилі, також можна тлумачити сподіванням архітектора на оновлення. Але важливо, що місце, яке замислювалося як прихисток, не дає такого відчуття родині архітектора. Уже з перших «відвідин» будинку, читач може пересвідчитись, що його інтер'єр не заспокоює дружину В. Городецького, а навпаки: *«У просторій, великій квартирі за номером три, що належала Владиславу і Корнелії Городецьким, у сірому будинку з химерними прикрасами по вулиці Банківській, відлунювали легкі кроки. Стривожена молода жінка ходила вітальнею, поглядаючи зрідка то на чудернацьке ліплення стелі, то у вікна, то вдивлялася в примхливо вишукані кахлі печі. Іноді вона невідь чому підходила до стін вітальні, обшитих*

гарною вільшиною, і нервово торкалася їх» [304, 12] чи «Обід у великій їдальні під химерною люстрою з лосиних рогів, які маскували електричні жарівки, минав у неспішних, якихось силуваних розмовах» [304, 14]. Знервованість, передчуття катастрофи, мовчання подружжя стають передвісниками родинної драми, що незабаром розгорнеться між колись закоханими, а тепер практично чужими людьми.

Автор розкриває тонкощі творчих терзань архітектора, для якого мистецтво застиглої в камені музики, як називають архітектуру, цінніше його взаємин із дружиною, налагодженого побуту, родинних традицій. Історію Городецького-людини і Городецького-архітектора О. Ільченко увиразнює на соціально-історичному тлі, надаючи при цьому мистецькому контексту символічного значення. У романі запропонований культурний зріз життя Києва початку ХХ ст. у людських долях і в долях архітектурних витворів. Так, В. Городецького мучать химерні сни, і саме зі своїх сновидінь він «змальовує» дивовижні образи, якими прикрашає своє житло. Але чимдалі сни стають все лиховісніші, бо тепер за подароване натхнення В. Городецький має прислужитись своїм талантом Злу. У його снах – це Змій. Він бажає, щоб зодчий підкорявся та виконував його накази чи настанови. І заперечити Змію неможливо, бо *«жодна світська людина неспроможна опиратися волі Темряви» [304, 26].*

Змій як уособлення світового Зла, Темряви хоче запанувати над Києвом. Символічно – позбавити його сакральності: *«Змій воліє, щоб архітектор продовжив творити власне Змієве Місто, яке з давніх-давен належало Йому, його поріддю... Змій незнищений, тому він і досі володар незліченних, неміряних ходів, нір, печер, підземних лабіринтів Вічного Міста над Дніпром. І скільки б не називали те Місто святим, одухотвореним, Єрусалимом землі Руської, однак – воно належало і належатиме Змієві!» [304, 26–27].* Він намагається переконати В. Городецького, що саме він має збудувати *«Головну Споруду, яка уславить його і стане Престолом Змія над цим містом!» [304,*

27]. Містичного Змія тлумачимо «опонентом» архітектора в жорстокій полеміці про генія і його служіння потойбічним силам.

Смерть молодого робітника на будівництві під керуванням В. Городецького стала тривожним попередженням про розгортання боротьби добра і зла за душу й талант архітектора. Відчуває лихе і його дружина Корнелія. Її лякає те, що городяни називають їхній дім будинком з химерами, у яких вона бачить символи гріха: *«ящірки, крокодил, дракон, змії! І не просто якісь вужі чи гадюки, а оті мало не біблійні гади, спокусники роду людського!»* [304, 23]. Але, як відомо за біблійною міфологією, змій спокушав перших людей у райському саду. То чи став будинок В. Городецького для нього Едемом? Цю загадку, як і таємницю залишених архітектором документів із зображенням таємничим трикутником, доведеться розгадувати нащадкам.

Студенти ХХІ ст. Артем і Влад, захоплюючись красою київської архітектури, виявляють цікавість і до постаті їхнього творця: *«Я відчував, що цей будинок – не просто так, не така собі забавка Городецького. Тут прихована якась таємниця. Точно... Я відчуваю. Вежа. Ти вгадав. Вежа над містом. У ті часи Київ же був інакший! Усі будинки невисокі, а “Будинок із химерами” немов вивищувався над ним»* [304, 34]. Юнаки проводять розслідування, у перебігу якого відкривають для себе і таємниці людських взаємин, злети і поразки творчих задумів, усвідомлять трагізм часу і триумф краси.

Роман «густозаселений» персонажами із гучними іменами. Насамперед О. Ільченко відтворює «мале» коло В. Городецького – відомих архітекторів початку ХХ ст., їхні взаємини приятелів-суперників, які уважно придивляються до творчості один одного. Так, В. Городецький з цікавістю розглядає нову будівлю на Великій Житомирській, збудовану за проектом М. Бобрусова: *«Великий сірий будинок, у фасаді якого вгадувалися ренесансні й романські архітектурні мотиви. Городецький, високо задираючи голову, оглядав дім за номером вісім – той був таки не маленький. Балкони, напівколони, а на розі над*

усією вулицею. Величезна голова диявола, посміхаючись, дивилася з новопоставленого будинку в бік Львівської площі, вздовж Великої Житомирської» [304, 89–90]. Згадано в романі і архітектора В. Безсмертного, який спорудив «такі гарні будинки, як особняк на вулиці Мельникова, 8, дім із кутовою вежкою на розі вулиці Січових Стрільців (Артема) і Бехтерівського провулку, а також добре відомий “Будинок із котами”, на вулиці Гоголівській, 23» [304, 69]. Окрім творчості колег, В. Городецький надихається також самими київськими краєвидами: «Щось миле було в тому патріархальному районі Кудрявець з його зеленими закутками, невеликими ярами та пагорбами, зі старосвітськими садибами неспішних людей, котрі любили не аристократичні Липки чи гамірну Фундуклеївську вулицю разом із Хрещатиком, а лише свої тіністі фруктові сади, серед яких чи ховалися, чи виходили на лінію вулиць їхні міщанські одно- чи двоповерхові будинки» [304, 112]. Прямуючи до Київського орнітологічного товариства, В. Городецький звертає увагу на споруду химерного стилю («Химерності зображень на ній міг би позаздрити й сам будівничий»), яка одразу зацікавила його своїм оформленням – «двійко великих котів немов стерегли півкругле вікно» [304, 105] і «там, нагорі, сидів, сказати б любовно, чудово зроблений чорт і, усміхаючись, дивився з високої точки в бік центра міста» [304, 113]. Так у романі увага фокусується на трьох будівлях – трьох «точках» того містичного трикутника, таємницю якого намагається розгадати спочатку сам В. Городецький, а потім шляхом архітектора пройдуть юні Артем і Влад.

В. Городецький здогадується, що його будинок разом із двома іншими утворюють Зміїв трикутник, у центрі якого опиняється храм Софії Київської – «сакральне серце Києва». Цей здогад приходить і до архітектора Безсмертного: «Трикутник. Я теж усвідомив його існування, проте лише після зведення свого «Будинку з котами», співвідніси його із вашим «Будинком із химерами», з «Будинком із диявольською головою». Виходить, що і я, і ви, і Бобрусов мусили підкоритися йому» [304, 122]. Трикутний зв'язок між будинками символічний.

Геометричне розташування будівель асоціюється із магічними ритуалами, надприродними силами. У цьому, вважає О. Грищенко, помітний вплив містерійності на урбаністичний простір Києва [52]. Образ Змія втілює підступність та бажання до панування над Києвом, дії його, внаслідок яких відбувається занепад та відхилення соціуму від норм соціального життя, оцінюються негативно та вороже. Щодо цього О. Ільченко зазначив: «Дії Змія досягають свого результату. Так, храми нібито відновлено. Але наповнюються вони не завжди гідними священиками... Київ скочується до міст третього світу – зі сміттям, зграями диких псів. Або, як описав Київ 1920-х років Домонтович, – до рівня міста, де блукають голодні люди, збайдужілі, такі, що бояться безкінечних змін влади, яка чим далі, тим стає гіршою...» [101]. У романі О. Ільченка саме архітектор В. Городецький робить спробу завадити Змієві запанувати над Києвом. «Підказка» приходить в одному зі снів, де той скаржиться, що розгорнути вповні свою силу *«заважають тільки храми на цих горах. <...> Надто багато таких споруд з'явилося за останню тисячу років»* [304, 27]. Таким чином, саме храмові споруди постають у творі не тільки у традиційному сенсі священними місцями для вірян, а й оберегами сакральності самого міста. За задумом В. Городецького, така захисна функція покладається не тільки на православні храми. Він вирішує, що, збудувавши впродовж життя культові споруди різних конфесій – православному церкву і католицький костел, і різних вір – юдейську кенасу, він мусить употужнити їхню силу спорудою мусульманської мечеті. Так диявольському (Змієвому) трикутнику зодчий хоче протиставити містичний чотирикутник, утіленням якого стануть архітектурно довершені священні будівлі. Не дивно, що повторюваним мотивом снів є храмова споруда як символ тієї гармонії, якої так прагне душа архітектора. Хоча В. Городецький не встиг реалізувати свій задум збудувати мечеть, але тема східної культури і ширше (у романі це Алтай, Африка, Персія) входить до його сприйняття світу єдиним простором для творчості: *«Так, мечеть! І задля того, щоб здолати нічних потвор, зірвати їхні плани, унеможливити їхню*

подальшу переможну ходу. Мечеть мала долучитися до іншого, побаченого самим будівничим містичного чотирикутника: кенаси, костелу, церкви і ... самої мечеті. <...> *Городецький вірив, що, виконавши таке завдання, він таки щось зрушить на краще в цьому світі* [304, 153]. В амбітному задумові християнина-католика збудувати мусульманську мечеть вбачаємо ідею митця-деміурга, який створює власний гармонійний всесвіт.

Якщо як митець В. Городецький не диференціює простір на «свій» і «чужий» за територіальним принципом, то і його ставлення до часу також зумовлені професією і стилем життя. Автор роману наголошує на оригінальності В. Городецького і в творчості, і в побуті, що межує з дивацтвом, екстравагантністю. Подекуди це створює ефект відчуження персонажа від свого історичного часу, прагнення «обігнати» його. Водночас екзотичні захоплення зодчого засвідчують його бажання контролювати час: *«Городецький під час ловів почувався коли не хазяїном долі, то принаймні володарем миті – натхненної миті влучного пострілу, господарем життя чи прекрасної тварини, птаха, грізного хижака»* [304, 20] або *«Тоді він був володарем часу і життя – не тільки приречених під його влучними пострілами тварин, а й власного»* [304, 21]. Саме спробою зупинити час у красі і вигадливості архітектурних споруд, в обрисах скульптур, які їх прикрашають, можна пояснити і одержимість В. Городецьким архітектурою.

Звертає на себе увагу спільна для романів «Мене називають Червоний» і «Місто з химерами» сюжетна деталь: Зейтін в О. Памука і В. Городецький в О. Ільченка намагаються персоналізувати свій «слід» у вічності: Зейтін, усупереч забороні, зображує своє обличчя в книзі, а зодчий *«свою першу значну споруду в Києві <...> спроектував у вигляді першої літери свого першого імені!»* [304, 41]. У такий спосіб в обох романах оприявнюється мотив слави як один із рушіїв творчості і форми осягнення (опанування) митцями часу.

Як і в романі «Мене називають Червоний» О. Памука, у «Місті з химерами» О. Ільченко поєднує романну сюжетну лінію з історико-

культурними екскурсами, які розгортаються в декораціях Києва початку ХХ ст. Якщо «мале» чи «ближнє» коло В. Городецького – це київські архітектори, то «великим колом» є представники мистецького-культурного Києва. Це директор музею М. Біляшівський, історик В. Хвойка, конструктор І. Сікорський, художник О. Мурашко, родина Косачів, Лисенків, Старицьких, Анна Горенко (у майбутньому Ахматова) та ін. Символічно, що студент Влад (збіг імен персонажів вважаємо алузією духовного зв'язку поколінь), який розгадує загадки, залишені В. Городецьким, висновує: *«Чому з'єднані саме музей і житловий будинок? <...> міг би легше сприйняти сполучення, скажімо, костелу і кенаси – двох храмів, аніж таємничий хід між музеєм і “Будинком із химерами”.* Утім, чекайте... Музей – то теж храм, храм мистецтва...» [304, 41]. Згадки про визначних діячів історії і культури, їхня роль у житті міста і України загалом створюють той історико-культурний контекст, розгортання якого уможлиблює перенесення поняття сакральний не тільки на архітектуру Києва, а й на весь топос міста в цілому.

Отже, О. Ільченко художньо конструює образ міста, співвідносячи його з мистецьким життям початку ХХ ст. і заповнюючи містично-легендарним контекстом. Відштовхнувшись від будинку з химерами В. Городецького, О. Ільченко «прочитує» урбаністичний простір як «місто з химерами».

Так само, як і в романі О. Ільченка, у творі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» (символічно, що обидва твори вперше вийшли 2009 року) мистецтво, а саме архітектура – тло, персонаж і окремих, сакральний – світ. Як і у творі О. Памука і О. Ільченка, таємниця (тут також із відтінком містичного) складає і частину сюжету, і визначає специфіку жанру. Це зумовлено змістом роману: до архітектора Валерія Колядевича приходять молода жінка Юлія Маринчук і за гонорар пропонує розгадати кросворд, який залишився після смерті її чоловіка. Колядевич погоджується і, розгадуючи небезпечні загадки, розкриває приховане життя Києва. Паралельно зароджуються і його почуття до Юлії. Захопившись її вродою, архітектор не знав, що таємниця жінки пов'язана з його

смертю. Так окреслюється містична лінія твору: через містику В. Даниленко показує зворотній бік життя, викладає факти, які доводять, що в біографії кожної людини є таємні механізми, що рухають її долю. Щоправда, якщо В. Степанищенко вважає, що містичне в романі В. Даниленка є способом організації інтриги або кодом культурного ландшафту Києва, то Я. Поліщук переконаний, що «містичне є засобом творення міфу міста» [152]. Поділяючи цю точку зору, до містичного як засобу міфотворення урбаністичного топосу додаємо і «текст» архітектури.

«Текст» архітектури роману «Кохання в стилі бароко» структурується, насамперед, постаттю протагоніста Колядевича, архітектора за фахом, і відповідно ретрансляцією його сприйняття світу і зокрема зображених у романі подій крізь призму зодчого. Вважаємо, що саме історії архітектурних споруд та історії їхніх мешканців виступають тлом, на якому розгортаються містично-детективна (розгадування кросворду) і любовна (історія взаємин Колядевича і Юлії Маринчук) сюжетні лінії роману.

Якщо нарративною специфікою роману О. Памука «Мене називають Червоний» є багатоголосся, де кожен розділ – це монолог певного персонажа, його погляд на події, який може виявитись цілком протилежним уже висловленому, то в романі В. Даниленка способом організації оповіді стає кросворд, представлений у сюжетно-подієвому та у візуальному вимірах. Кросворд побудований так, що загадка – метафорично сформульоване питання – містить знаки і коди семіотичного поля архітектури Києва. Саме розповіді Колядевича про визначні архітектурні пам'ятки та знакові місця Києва є змістом вставних новел, які структурують роман і водночас поступово наближують до розкриття суті основної загадки. Отже, як і в романі О. Памука «Мене називають Червоний», на противагу традиційному авторському «я», реалізується колективна нарація, щоправда, її суб'єктами у творі українського прозаїка стають не східні мініатюри, а будинки. Власне, символічні фігури цих будинків, які відбивають не тільки химеричність архітектурних творінь, а й

людських душ. Так, оповідачами історії любовних переживань Валерія та Юлії є відомі київські будівлі – Заплакана Вдова, Горгуля з Великої Житомирської, Повітруля з Будинку з химерами, Брати Нечистюки з Будинку зі шпилем та ін. Усі ці істоти можуть набувати людської подоби та співіснувати зі світом головних персонажів. Як і люди, «кам'яні потвори» наділені здатністю любити і ненавидіти, переживати та соромитись власних почуттів. Їхні власні історії тісно переплітаються з історіями людей.

Як і О. Ільченко, В. Даниленко, створюючи біографічно-документальний вимір роману, звертається до реально-історичних постатей української культури – В. Городецького, О. Архипенка, С. Лифаря, О. Мурашка та інших. Вкраплення цих «біографічних текстів» виконують дві функції. По-перше, як зазначила Т. Сушкевич, вони «мають умовний характер, оскільки в них підкреслюються містичні обставини подій <...>, чим увиразнюють «реальність» подій із Колядевичем і Маринчук [197,78]. По-друге, «сам процес розгадування кросворду Колядевичем є метафорою самопізнання героя, осягнення ним свого “Я”, відповідно – це метафора самоосягнення українства через національний культурно-історичний семіотичний простір» [46, 242–243], пізнання власної душі.

Історичним й ідейним тлом роману «Кохання в стилі бароко» стає київська архітектура та духовна атмосфера міста. *«Київ – таке місто, – зауважує автор, – де камінь може стати людиною, а людина каменем. І якщо ви шукаєте містичних пригод, то Київ – це саме те, що ви шукаєте»* [303, 150]. Інтенсивна інтертекстуальність твору (міський фольклор, історія, література, історія мистецтва), спрямована на формування образу Києва, створює, на думку Я. Поліщука, «топос-палімпсест, одне з утілень образу Вічного Града й сакральної свідомості на цій землі» [152, 143].

«Текст» архітектури поряд із історичним, мистецтвознавчим і культурним текстами утворюють гіпертекст роману В. Даниленка. Завдяки цьому, оповідач пропонує декілька варіантів відповідей, які містять підказки.

Тобто, як персонажі роману О. Памука «Мене називають Червоний» «вдивляються» в сюжети старовинних мініатюр, щоб зрозуміти себе і свої вчинки та звірити свої відчуття з живописними сюжетами, так і герої В. Даниленка в «архітектурних» оповідях шукають відповіді на важливі для себе питання. Ці розповіді виступають як аналогії або заперечення, іноді – репрезентують фрактальність (сакралізацію духовного і поступову профанацію його), а у структурі роману є «текстами в тексті». Так, перша загадка про *«родичку тих, хто біля вікна сидить з очима, замазаними фарбою»* [303, 15] породжує цілий ланцюг історій-дешифраторів. Це й розповідь про будинок Вишневської та драму суперництва в коханні між жінками, яка актуалізує тему зв'язку жінки і смерті. Далі відбувається фракталізація образу жінки: від Музинатхненниці Сержа Лифаря – Міли Огнев'юк та її скульптурного зображення як оберегу талановитого танцівника, до інфернального образу відьми Теклі Варналій, зі статуєю котрої пов'язане багатство Леоніда Родзянка, та профанізованого образу матері Баран-Цві як уособлення інфантильності та духовної деградації Іщика. Відьомський код загадки приводить героїв до потойбічного світу Лисої Гори та підземного світу – пекла, уособленням якого став «Зелений театр». Так автор веде читача від розгадки таємничої сутності Юлії і прихованого змісту її стосунків із Колядевичем до конспірологічної ідеї диявольського втручання в долю людства. Так, у «Зеленому театрі» ставками у грі в карти є території, країни та долі цілих народів. У цій альянсі сцени з гоголівської повісті «Пропала грамота» вбачаємо типовий для постмодерністської поезики прийом гри з художньою дійсністю і гри з текстами. Зазначимо, що О. Памук також не раз у своїх творах апелює до потенціалу театралізації дійсності. Вводячи мотив двійництва і маскараду (роман «Біла фортеця»), автор надає подіям характеру притчі, а отже, моделює художню реальність за законами цього жанру – з умовною конкретизацією часу і простору. Або ж застосовує цей принцип із метою сатири і пародії, як у романі «Сніг».

Ще один рівень типологічних перегуків у творчості О. Памука і В. Даниленка – мотив втрати державницької величі, роздуми над певною корозією національного характеру (духу). Дослідники турецької літератури ведуть мову про мотив туги за минулим Стамбула як столиці, питомий урбаністичному тексту, що супроводжує роздуми письменників про колишню імперію. Про порушену в романі В. Даниленка проблему історичного занепаду України сигналізує згадка про будинок, «з якого випали камені». Авторська метафора «дому, який необхідно відремонтувати», розростається до «держави, яка потребує оновлення», й аргументується у вставних новелах. В. Даниленко обирає відомі, нерідко контроверсійні постаті української історії, для яких, вважаємо, спільним є конфлікт між особистим і суспільним, коли людські пристрасті виявляються сильнішими за обов'язок і «тілесне» долає «духовне». Наслідком цього стають трагедії на просторі державницьких ідей. Так, марнославство і жадоба слави зіграли свою фатальну роль в історії Івана Сулими («Таємниця Вільного хутору») і його роду в цілому. Символічно – призвели до деградації української аристократії. Не став справжнім гетьманом самостійної держави і Кирило Розумовський, віддавши перевагу любовним пристрастям. Відтак не тільки його шлях, а і шлях держави виявився манівцем («Брама, яка нікуди не веде»). Історії зрад і підступництва розкриваються в «Ударі батога» і «Проклятті Грицька Кукібки». Як і притчі чи розповіді, якими обмінюються персонажі в кав'ярнях Стамбула в романі О. Памука «Мене називають Червоний», ці історії спрямовані на актуалізацію архетипних колізій з життя особистості і життя нації, які перебувають в пошуку своєї ідентичності. Якщо для О. Памука нагальними залишаються питання зустрічі – протистояння східного і західного типу цивілізацій, то для українського прозаїка питання національної ідентичності супроводжуються комплексом ще не вирішених політичних питань: *«Українська душа має якусь страшну містичну загадку, яка не дозволяє Росії відпустити її повністю від себе»* [303, 213–214], – констатує Колядевич.

Як і О. Ільченко, В. Даниленко пропонує у своєму романі урбаністично-культурний дискурс, де «людиною міста» обирає цілу галерею видатних особистостей, з іменами яких пов'язана мистецька біографія Києва. В історіях про любовні перипетії О. Архипенка, Менглі-Гірея, М. Вертинського, О. Мурашка актуалізована ідея творчого самопізнання творця, для якого кохання перетворюється на конструктивний або деконструктивний фактор, який стає одним із чинників творчого процесу. При цьому автор не лише вважає ці історії частиною минулого, а виявляє глибинний зв'язок із сучасністю: *«Думаєш, мертві нічого не бачать? Вони за вами спостерігають, приходять у ваші сни, підказують, коли треба, і переживають, коли ви щось не те робите»* [303, 121]. Любовні історії відомих особистостей стають ключем і сюжетним «прологом» до розв'язки конфлікту – історії смерті і можливого відродження духу.

Як і О. Ільченко, В. Даниленко творить урбаністичний текст-міф, у якому інфернальні істоти є органічною частиною простору, позначеного межами «життя» і «смерть». Якщо у «Місті з химерами» знищити сакральність Києва намагається Змій, у тім числі й змушуючи митців служити його есхатологічним намірам, то силами зла, що хочуть полонити київський сакральний простір, є постмодерний варіант Змія – БаалЗебуб. Символічним є його гостювання в настоятеля Печерської лаври та теплий прийом у будинку під скляним куполом. Автор песимістично резюмує: *«У цій країні, де земля народжує стільки геніїв, що не знає, як від них здихатись, де жінки в спальнях скидають одяг красивіше, ніж дерева листя, де найабсурдніша думка стає реальністю, де циніки оголошуються святими, а святим накидають анафемами, де злодії пишуть закони під свої злочинства, де є усе, а для повного щастя у річках не вистачає лише крокодилів, у цій країні Баал-Зебуб почував себе вдома»* [303, 174]. Напрошується паралель із візитом булгаківського Воланда до Москви 1930-х років, як і питання, чи відбулись кардинальні зміни від часів тоталітаризму і до початку XXI ст.

Розповідь про відвідини БаалЗебубом Печерської лаври, де він здійснює ритуальне поїдання риби (уособлення Христа, втілення духу), вивершує есхатологічну картину сучасного світу в романі. У цьому сенсі смерть Колядевича уособлює символічну смерть українського духу в новому часі. Характерно, що мотив виродження транслюється в урбаністичних локусах, відтворюючи які, автор вдається не до традиційних візуальних образів, а до нюхових, акцентуючи на суголоській низькому бароко тілесності: *«від озера Вирлиця до Харківського шосе висить каналізаційний дух. <...> Як подме з Бортничів, хоч падай комусь на голову. Від Дарниці тхне сіркою, від Куренівки – чинбарнею і миловарнею, від залізничного вокзалу – креозотом і затхлою річечкою Либідь, від Печерської лаври – запахом воску й немитих тіл, від Корчуватого – тютюном, від гідропарку – шашиками, від Оболоні – солодом, над Деміївкою висить запах карамелі від цукерні “Рошен”, Повітрофлотський міст пахне здобою, Труханів острів – збудженими чоловічими й жіночими тілами»* [303, 36].

Таким чином, разом з ігровою формою, інфернальними образами, любовними історіями, які, зазвичай, маркують текстовий простір масової літератури, у романі «Кохання в стилі бароко» порушені важливі питання, як-от: дослідження причин деградації і занепаду української душі, пошуки національної та особистісної ідентичності, роздуми над екзистенціалом «самогубство», ролі чуттєвих випробувань у творчій самоідентифікації митця на тлі урбаністичних пейзажів Києва.

2.3. «Химерний» хронотоп ентропійного міста

Виходячи з уже класичного положення М. Бахтіна про взаємодію часу і простору, місто як «чужий» простір пов'язуємо з уявленнями про есхатологічний час, зумовлений процесом ентропійного розвитку. «Химерний» простір як авторський варіант художнього втілення такого міста презентує в українській прозі роман Ю. Винничука «Мальва Ланда», у турецькій – «Чорна

книга» О. Памука. Окрім топосу «чужого»/«хімерного» міста, спільними для обох романів є, по-перше, його символічна інтерпретація як проєкції світу, що переживає катастрофу «пост-» у результаті руйнації традиційного способу життя і мислення; по-друге, мотив пошуку коханої як спосіб досягнення «хімерного» простору; по-третє, актуалізація культурологічних мотивів задля посилення ідеї світу без майбутнього, якщо він втрачає зв'язок із минулим. По-четверте, в обох романах одночасно існує кілька світів і вимірів, які є сумірні з різними часовими фрагментами (минуле імперського Стамбула і Стамбула кінця ХХ ст. в романі О. Памука і позачасової Сміттярки та України 1913 і 1993 років у Ю. Винничука), які і створюють «хімерність» зображеного простору. У результаті в обох романах постає образ міста, у якому поєднані тенденції в зображенні топосу як джерела історичного і топографічного знання про місто і міста як символу чи міфу. Попри це, вважаємо, у романі О. Памука відчутні характерні тенденції сприйняття феномену часу, вкорінені в східні релігії, тобто уявлення про «спіральний» час як нескінченне переродження усього живого. Тоді як у творі Ю. Винничука превалює стихія пародії, бурлеску, а подекуди і чорного гумору, спрямована на ідею оновлення через руйнування. Адже Ю. Винничук, як слушно зазначає Г. Косарева, є «одним із засновників “чорного гумору” в українській літературі», який активно послуговується такими засобами постмодерного письма, як децентрація, тотальна іронія/самоіронія, гра з читачем, використання хронізмів, прийомів “чорного гумору”, який часто набуває карнавального характеру» [90, 305].

Зовнішній сюжет обох романів можна звести до формули «блукання персонажа-інтелігента в лабіринті міста в пошуках своєї ідеальної жінки». Певною мірою це надає творам обох авторів детективно-авантюрного характеру, типового для жанрів масової літератури доби постмодерну. Але саме така особливість творів доби, як множинність інтерпретації, дає можливість прочитувати романи О. Памука і Ю. Винничука як варіанти інтелектуальних бестселерів, урбаністичні топоси яких постають насамперед в образах

лабіринтів. Поняття «лабіринт міст» у кожному з аналізованих романів має спільні та індивідуальні риси. Таким лабіринтом в О. Памука виявляється сучасний Стамбул, в обрисах і проблемах якого персонаж постійно «відчитує» його минуле. У «Мальві Ланді» Ю. Винничука – це кілька топосів (реальний Львів, вигадана Сміттярка, містечко С.), у яких поєднані риси типового українського провінційного містечка з образом химерного простору, що корегує жанрову природу твору до іронічного постмодерного роману.

У романі Ю. Винничука самотній інтелігент Бумблякевич живе у світі мрій і ілюзій, у якого є *«ім'я забутої Богом і людьми поетеси, чю книгу він роздобув якось випадково і, на подив, дешево...»* [302, 4], Мальви Ланди і пристрасть до книг (*«у нього не було іншої насолоди, як нишпорити по чужих стрихах, шафах і шухлядах, вишукуючи книги, і видурювати їх за безцінь, або навіть і красти...»*) [302, 4]. Цікаво, що навіть простір власного помешкання Бумблякевич, ведучи «боротьбу» за кожний сантиметр, оцінює насамперед з погляду бібліофіла: *«мешкав <...> у квартирі вщерть заставленій книжками, а що вони постійно прибували і місця для них залишалось все менше і менше, то знаходив їм пристановище навіть у заморознику. Ще поки жива була його мати, Бумблякевич змушений був терпіти безліч її речей, які стояли на дорозі книжкам, боронили перед ним свою територію і дуже неохоче вступалися хоч би на сантиметр»* [302, 4]. Так само і в Галіпа, головного героя «Чорної книги» О. Памука, є дві пристрасті – дружина Рюйя і читання статей його родича Джеляля, які друкуються в колонці газети «Мілліет». Автор акцентує на певному ритуалі, з якого починається кожен день Галіпа: він щоранку милується сплячою дружиною і читає газетну колонку Джеляля. При цьому для протагоністів обох романів їхні захоплення – це взаємозумовлені чинники подорожей: зацікавившись творами Мальви Ланди, Бумблякевич вирушає на її пошуки, які виходять за межі реального Львова, а потім, як виявляється, що і за межі реального часу, то закидаючи його в минуле, то в умовний час. У пошуках дружини блукає районами і вулицями Стамбула Галіп, намагаючись знайти

підказки до її зникнення у власних спогадах і текстах статей Джеляля, до якого, вважає, і пішла Рюйя. Аналізуючи тексти і простір міста, Галіп занурюється не лише в особистий світ, а в минуле Туреччини. На все це накладаються і мотиви таємниці та злочину, які певною мірою є віддзеркаленням антиколоніального дискурсу, тобто пов'язані з питаннями суспільного і культурного буття в умовах постімперського існування. У такий спосіб автори поєднують привабливу для читацької аудиторії детективно-авантюрну лінію з актуальною для доби постмодерну проблематикою, що і зумовлює особливості часопростору аналізованих текстів. Не дивно, що в турецькому літературознавстві побутує визначення «Чорної книги» як «енциклопедичного роману». Х. Адак у праці «Енциклопедичний роман Памука» стверджує, що цей роман вписується в типологічний ряд тих творів, які (з «європоцентричного» погляду) засвідчують усвідомлення певною національною літературою своєї цілісності. У ньому автор застосовує принцип енциклопедичності, розробляючи традицію Дж. Джойса [270, 30].

Специфіку часу і простору в «Чорній книзі» О. Памука та в «Мальві Ланді» Ю. Винничука творить синтез трьох типів хронотопу: зовнішнього, який несе в собі інформацію про місце (місця) розвитку сюжету, внутрішнього і так званого вічного, що накладаються один на одного. Зовнішній хронотоп дає уявлення про декорації, у яких розгортаються події твору та формується оточення персонажів. Так, на самому початку роману «Мальва Ланда» автор, окреслюючи місце, де відбудуватимуться події, не називає його, а подає народжений ним настрій: це місто, що *«причалося в кам'яній дрімоті, в холодних сльозах осені, ... сонних шибках вечора»* [302, 3]. І лише потім називає два міських топоси, які безпомилково вказують на Львів – Ратушу і Личаківське кладовище, тобто архітектурні «знаки» влади і смерті. Вважаємо, що так у творі визначаються символічні кордони екзистенційного простору, у якому обертається життя головного героя Бумблякевича і на різні прояви якого спрямована авторська бурлескно-гротескова стихія. Схоже і в О. Памука:

«декораціями» першої сцени роману виступають зорові і слухові образи, які окреслюють саме міський топос Стамбула: *«Знадвору долинали перші звуки зимового ранку: гуркіт поодиноких автівок і старих автобусів, свист наглядча на стоянці маршрутних таксі, дзенькіт жбанів об бруківку – їх то піднімав, то опускав додола салепчі, працюючи на пру пиріжником. Сіре зимове світло осявало кімнату, блякнуци за темно-синіми фіранками»* [300, 7]. У взаємозв'язку з часовими координатами він стає «простором», де замикається життя Галіпа, відраховується хронометраж найважливіших подій: *«Через шість місяців після того, як [її] сім'я перебралася до Стамбула...»* [310, 8].

Попри те, що і в О. Памука, і у Ю. Винничука топоси зображених міст можна розпізнати й ідентифікувати, письменники створюють міфологічний образ Львова і Стамбула – символічні простори з універсальними рисами Всесвіту, у яких є риси конкретних міст. Відтак зображені міста є містами-світами із кількома субсвітами. Так, реальний світ «зчитується» в назвах і описах конкретних «пунктів», які відтворюють топографію міста (наприклад, назви районів Стамбула – Шіркеджі, Аксарай, Каракой та ін., назви вулиць Львова чи видавництв, які публікували книги з бібліотеки Бумблякевича, знакові події, які визначали «життя» міста, його побут тощо). Сприйняттю реального світу допомагає інший субсвіт – світ снів і марень персонажів, сприйнятих крізь призму щоденної реальності. Тобто межа між реальним і нереальним є умовною або зникає взагалі. Це надає просторові Ю. Винничука гротескового характеру, тоді як Памуковому (завдяки проставленим акцентам) – трагічності та іронічності.

Хронологічно багат шаровий і соціально поліфонічний Стамбул є, на думку критиків, головним персонажем «Чорної книги». С. Байрав вважає, що в романі О. Памук «спустився у підсвідомість міста» [274, 73]. Відтак мандрівка персонажами просторами стамбульських кварталів і століттями історії, супроводжується зануренням у свідомість особистісну й урбаністичну, що, своєю чергою, увиразнює ще один із субсвітів тексту. Глибинний рівень

підсвідомості міста і О. Памук, і Ю. Винничук досліджують не лише з «парадного фасаду», а й зображуючи специфічні топоси. Так, спільним топосом обох творів є території, захаращені сміттям. У романі О. Памука читача поступово «готують» до появи такого специфічного об'єкта: погляд Галіпа весь час наштовхується на недоглянуті або зруйновані будівлі («дивився на почварний похмурий фасад “Шехрікальпу”») чи непотріб на вулицях міста («пройшов хідником серед куп сміття в кінець довжелезної черги на зупинці маршруток» [310, 14]), щоб потім розгорнути справді апокаліптичну картину стамбульської сміттярки. Але, на відміну від львівської, створеної лише людьми, у романі О. Памука важливим фактором є також природа, адже сміттєзвалища були виявлені на дні Босфору, який катастрофічно обмілів унаслідок людської діяльності. Цьому присвячено окремий розділ із символічною назвою «Коли відступили води Босфору»: «... та райська місцина, яку ми колись називали “Босфором”, перетвориться на чорне болото, де оштукатурені засохлим багном кістяки галеонів виблискуватимуть, наче яскраві зуби в примар. <...> А посеред цього содому і гоморри разом із перевернутими на бік шкаралупами суден давньої кораблебудівної компанії «Хайріє» розкинуться поля аврелій та кришечок від пляшок з-під газованої води...» [310, 27–28]. Апокаліптичні мотиви употужнюються при відтворенні образу майбутньої цивілізації: «ми мусимо приготуватися до зовсім іншого – епідемії геть невідомих хвороб: вони спалахнуть у цій проклятій безодні, яку цілий Стамбул зрошуватиме потоками густих зелених нечистот, серед отруйних газів, котрі вириватимуться з доісторичних підземель, висохлих боліт, трупів дельфінів, камбали й меч-риби та орд пацюків, що відкривають тут для себе цілий рай» [310, 28]. Вважаємо, що сміттярка в інтерпретації О. Памука – це метафора сучасної авторові Туреччини. У топосі Босфору, на берегах якого розташований Стамбул і який розділяє країну на дві – азійську і європейську – частини, актуалізується традиційна для творчості письменника проблема ідентичності турків. Обмілілий Босфор, який оголює сміття на дні

протоки, перетворюється на символічний образ конфлікту між «азіатськістю» і «європейськістю» Туреччини. Невипадково О. Памук звертає увагу на певні «скалки» історії, які можна побачити тоді, коли «відступили води Босфору». У них «зчитуються» часи придворних змов, протистояння віри («я спущуся в цю пропахлу трупами пітьму <...> натикатимусь то на скелети придворних змовників, що досі лежатимуть скоцюрбленими, ніби в мішках, у яких ці люди задихнулися, то на православних священників із прив'язаними до їхніх зап'ястків ядрами, хрестами та патерицями в руках») [310, 28]) та події Першої світової війни («я вгледжу <...> пічну трубу на підводному човні, який осяде на морське дно, чи то заплутавшись у рибальських сітях, чи то напоровшись носом на зарослі мохом скелі, коли він намагатиметься торпедувати пароплав “Гюлджемаль”; той переправляв солдатів з пристані Топхане до Чанаккале» [310, 31]). Так само О. Памук апелюватиме до нюхових образів («віднині будемо глипати на голубуватий дим, що курітиме вгору від поспіхом спалених мерців... Тепер нам постійно спиратиме дух від того їдкоого, схожого на запах плісняви смороду покійників, що гнитимуть на столах, за якими ми раніше пили раки, насолоджуючись духмяною прохолодою жіночих рук та ароматом багрянника на берегах Босфору» [310, 28–29]), символів деградації і тління.

Своїм окремим життям за принципом «місто в місті» живе і велика львівська сміттярка в романі Ю. Винничука «Мальва Ланда». Її есхатологічний зміст увиразнюють образи ворон, тривоги, лабіринту: «Вершини сміттярських гір сіддали надуті ворони і галки, а наближення чужинця викликало в них тривогу і непевність – одні вже били крилами на сполох, інші розгублено каркали, злітали в повітря і, зробивши коло, знову сідали неподалік, втягнувши голову, мовби соромлячись своєї паніки. Бумблякевич пройшовся вздовж гір, шукаючи стежки, і нарешті побачив вузьку вуличку, щось на зразок входу до велетенського лабіринту» [302, 43]. Але якщо в О. Памука сміттярка на дні Босфору – це втрачений світ колишньої імперської величі, то магістральним

завданням Ю. Винничука, вважаємо, є створення образу абсурдного світу. Його зміст розкривається через онтологічні модуси відчуження і самотності (цей аспект аналізуватиметься в наступному розділі нашої дисертації, присвяченому питанню екзистенційної самотності людини міста). Львівська сміттярка – це, як слушно зауважують дослідники, пародія на космогонічний міф про народження космосу з хаосу: непотріб і сміття (умовно – хаос) стає джерелом «упорядкованого» простору із власним химерним населенням, із вигаданою автором мутаційною флорою і фауною (*майтелики, сульфугли, сміттярська русалка, клак* тощо), чіткою ієрархією влади. Гори сміття слугують *axis mundi* у цьому химерному світі. Бумблякевичу здавалося, що *«він десь у блаженній Індії, і то вдалині сяють вершини Гімалаїв, куди зійшов дух Готами Будди <...> Гори його проорані дивовижними візерунками, наче храми Індії, на мурах його можна побачити усміхнені лики святих, сплетені їхні тіла, казкові сади, в яких не гуляв сам Будда...»* [302, 40].

Оскільки в образі сміттярки відбулося акумулювання часу і зосередились різні типи просторів, що є ознаками гетеротопії, часопросторовий вимір роману має форму лабіринту-ризому. На відміну від міфологічного, ризоморфний лабіринт не наділений сакральністю, відтак протагоністи не підлягають сакралізації, адже їхня мета не знайти вихід із лабіринту, а навпаки – залишитись у ньому. У цьому авторська іронія, яка підсилює абсурдність тексту. Його увиразнює і стилізація під сакральні тексти, яку автор здійснює в дусі постмодерністського «карнавалу», у результаті чого конструється пародійність роману. Так, поетесі Мальві Ланді, яку розшуковує Бумблякевич, відводиться роль деміурга, який здійснює акт сотворення нового всесвіту: *«Вона відокремилася світло від темряви, добро від зла, радість від смутку. Вона створила лабіринт, у якому живемо. Розділила його на воду і суходіл. переплела вулички і пасма гір. Простелила небо над головою і виткала зорями. Дала життя птахам і звірам, і всім живим істотам, досі не баченим. Наказала рослинам розсіюватися, а деревам плодоносити»* [302, 573]. Семантика

«культовості» увиразнюється за допомогою образів Соломона, міфічної книги «Іссахари» з відповідями на всі питання, «цілителя» Дзюня та апостолів. Пародійна тональність роману акцентується і в топосі, який можна назвати умовно сакральним або антисакральним, – у божевільні. Хоча Бумблякевич і ословлює, що *«божевільні насправді не там, не в лічниці на Кульпаркові. Вони поза нею. А там живуть осяяні космічним розумом»* [302, 450].

Божевільня розташована в містечку С., у який потрапляє Бумблякевич, дізнавшись, що Мальва Ланда покинула сміттярку. Цей образ не тільки употужнює абсурдність зображеного світу, але і має, на нашу думку, характеристики, які властиві топосам, типовим для метажанру антиутопії. Це, по-перше, закритий простір, до якого можна потрапити лише випадково (як, скажімо, Бумблякевич, переживши кораблетрощу в Морі Борщів і загибель команди мерців, покараних за те, що живцем з'їли русалку; тут пародійна алюзія на подорожі Одіссея та інших персонажів творів світової літератури); по-друге, у містечку свої специфічні взаємини з часом (мешканці С. живуть у 1913 році і при цьому знають про події, що відбуваються не з ними і не тут); по-третє, назва міста так і не була оприлюднена, хоча як віддалені від нього і як протилежні в антиномії «центр – периферія» названі реальні Львів, Станіславів і Відень (*«... тут вам не Львів, ані навіть Відень. Їхні порядки, якими б вони ідеальними не були, до наших умовин пристати ніяк не можуть. Тут вам інший світ, інша мораль, інші звичаї»* [302, 238]), що утворюють умовний «інший» світ; по-четверте, топос містечка виразно ірраціональний та ентропійний (із-поміж усіх місць найважливішими в містечку С. є божевільня і населений привидами замок Медовар); по-п'яте, у межах містечка формується тоталітарна модель з абсолютною владою і безправною масою мешканців. Вони змирились із тим, що не можуть покинути місто, хоча дуже хочуть, адже лише в пана бургомистра є карти місцевості: *«Що було б, якби тоті мапи потрапили до рук посполитому людові? Навіть страшно подумати! Наше містечко вилюдніло б за одну добу. Хто би тут зостався? Лише старі та німечні...Та ще духи*

сновигали б від хати до хати і квилили б жалісно. Усе розбіглося б по льововах та віднях, аж закурилося б...» [302, 259], пишуть доноси самі на себе, не тікають від смертної кари, натомість обирають собі улюбленого ката тощо, адже *«довкола суцільна в'язниця, замаскована під місто»* [302, 281]. Перебування Бумблякевича в містечку С. із перших хвилин супроводжувалося небезпекою, замахами на його життя і свободу, коли відьма хотіла його отруїти, цирульник – зарізати. Потім він купує неправильну карту, не отримує допомоги від чиновників, які розважають його анекдотами, замість замку Шруботягів йому вказують на божевільню. У цьому М. Рябченко вбачає переорієнтацію тексту з антиутопічного на абсурдистський: *«різні ролі пана Ліндера, засудження Бумблякевича до страти як італійського шпигуна та його “чудесний порятунок”, гості-мерці та ін.»* [174, 364]. Таким чином, образи сміттярки й божевільні утворюють інший, ірреальний світ, який стає *«кривим дзеркалом»* реального світу.

Типологічною паралеллю до Винничукового химерного містечка С. із його дивним мешканцями і божевільнею в романі О. Памука «Чорна книга» є театр історичних манекенів, які демонструють легковірним журналістам з Бі-бі-сі, і будинок розпусти. Мотив творення химерної реальності розгортається поступово: ще в розділі «Нашадки майстра Бедії» читач дізнається історію майстра, який виготовляв фігури для музею «Бахріє», відкритого за наказом султана Абдюльгаміда, прозваного за переслідування національних менших *«кривавим султаном»*. Манекени майстра Бедії були настільки талановито зроблені, що тодішній шейхульіслам (найвища духовна особа в Османській імперії) заборонив їх: *«неперевершена імітація божих створінь, на його гадку, означала суперництво з Аллахом»* [310, 89]. Перебравшись *«зі старого Стамбула до Галату, до європейців»*, майстер Бедіє продовжив робити манекени таємно. За іронією долі, *«під час тієї приголомшливої хвили вестернізації за ранніх років нашої Республіки, коли вельможні беї зняли зі своїх голів фески, щоб надягти панамські капелюхи»*, його мистецтво знову

виявилось незатребуваним, бо *«манекени, які він виготовляв та одягав, були схожі на нас, а не на мешканців західних країн, чії моделі ми запозичували»* [310, 90 – 91]. Так О. Памук порушує проблему національної ідентичності, що особливо гостро постала перед Туреччиною в ХХ ст. Один із персонажів пояснює причину краху майстра Бедіє тим, що *«цих “справжніх турків, цих істинних краян”, на жаль, не можна виставити у вітрині, щоб заробити на хліб, бо турки відтепер прагнуть бути не “турками”, а кимось іншим. Тому то й вигадали революцію у вбранні, поголили бороди, змінили мову та алфавіт»* [310, 91]. Разом із тим історія Бедіє має аналог, але на іншому історико-культурному матеріалі в романі *«Мене називають Червоний»*, коли йтиметься про вірність традиціям у мистецтві мініатюри. Відтворення справжнього життя майстром Бедіє не вписувалося ні в релігійні канони, ні в модні політичні тенденції, через те й трагічно склалася його доля і доля його «нащадків» – виготовлених ним манекенів, а в метафоричному сенсі – турків, які хотіли б залишатися самими собою.

Зазначений мотив отримує в романі гротескно-іронічне продовження в розділі *«Ви впізнали мене?»*, де вже онук майстра Бедіє проводить екскурсію західним туристам у майстерні манекенів, де супутник Галіпа просить *«показати отих безталанних, нашу історію народу та все те, що робить нас самими собою»* [310, 276]. Натомість замість обіцяного Галіпові *«Ти знайдеш тут те, чого шукав»*, відвідувачі бачать манекени турків різних епох, соціальних прошарків, сфер занять тощо, які уособлюють своєрідний спосіб життя нації, її історії, звичаїв і побуту. Попри соціальну різницю, доля їх усіх, на думку екскурсовода, залежала від світових змов, у центрі яких опинявся Стамбул, який *«протягом усієї своєї історії завжди був підземним містом»* [310, 277]. У такий спосіб О. Памук, застосовуючи прийом «переодягання», іронізує над прихильниками теорії світової змови, спрямованої Заходом проти Сходу.

Намагання наслідувати зразки масової культури, переносячи кінематографічні стереотипи в реальне життя, є об'єктом сатири автора в епізоді, дія якого відбувається в будинку розпусти. Кожна з його мешканок зображує якусь із турецьких кінозірок, які в різний час грали у фільмах ролі жінок легкої поведінки. Так вступають у конфлікт тенденції модернізації, які в турецькій історії отримали означення «вестернізації», і примітивним спробам програти чужі сценарії життя. У результаті утворюється нова, але карикатурна реальність, *«пекло манекенів»* [310, 291]. І у випадку з музеєм манекенів, і в будинку розпусти автор вдається до відтворення химерного простору, оскільки люди, які його «заселяють», або є лише штучним відтворенням реальних істот, або втратили власну особистість, проживаючи не-своє життя. Обидва топоси посилюють химерність основного урбаністичного образу твору Стамбула. Отже, зміст міста як абсурдного розкривається і через ключовий для естетики постмодернізму мотив гри, тоді як у романі Ю. Винничука це мотив Балу мерців, маскарадна образність.

І реальний, і ірреальний простори в обох романах тісно пов'язані з різними часовими категоріями. У романі О. Памука співіснують час приватний у вигляді кількадечної історії трьох головних персонажів – Галіпа, Рюїї, Джеляля та історичний теперішній (події відбуваються у кінці ХХ ст.) і минулий (від доби Османської імперії до 1980-х рр.). Їхня кореляція пов'язана з традицією історичних романів, коли минуле аналізується джерелом проблем теперішнього. Пошуки Галіпом дружини в лабіринті Стамбула – це і метафорична подорож героя лабіринтами історії разом із подорожжю в природу людини, щоб навчитись «читати» і душу міста, і літератури на обличчях людей. Історичні екскурси в романі *«Чорна книга»* присвячені аналізу політичних подій, які мають проілюструвати боротьбу політичних течій, загрози зовнішнього світу, змови, наслідування Заходу тощо. Так, припускаючи, що Джеляль може перебувати у підземних тунелях, Галіп проводить історичну паралель: *«син султана Ахмета III був змушений спуститися в ці тунелі, коли*

зазнав невдачі в боротьбі за трон через сім сторіч після того, як візантійці витурили сюди юдеїв, а ще через сто років у підземелля втекла з гарему грузинська наложниця разом зі своїм коханим...» [310, 285]. Плетиво і метафорика історичного інтертексту суголосні з традицією поезії суфіїв, до якої не раз апелює О. Памук, перетворюючи її рецепцію на чинник власного ідіостилу. Про метафоричний образ Стамбула як міста з багатьма обличчями письменник веде мову, звертаючись до різних назв, під якими він був знаний у різні історичні епохи («... після кожного лазу, кожного глибокого тунелю, прокопаного внаслідок гострої необхідності під землею чи то Бізантіона, чи то Бузоса, чи то Нового Риму, чи Романі чи Царгороду, або Міклагарду, або Константинополя, або ж Косполі, або ж Істін-Поліна, на поверхні зчинявся неймовірний безлад – так підземна цивілізація щоразу мстилася наземній, котра її сюди загнала» [310, 283]). Так формується образ міста-палімпсеста. «Зчитати» (здійснити «сходження в підземне царство») його – це виокремити, щоб потім з'єднати в історико-культурну мозаїку образ вічно змінного топосу.

Історико-політична аналітика роману «Чорна книга» пов'язана насамперед із сюжетною лінією Джеляля Саліка. Він виявився небезпечним свідком політичних інтриг. О. Памук розповідає про таємні товариства, відтворюючи в такий спосіб різні фрагменти історії Туреччини, особливо формування взаємин із Заходом. Мова і про міфологізацію таких взаємин, наприклад: «Аж на смертному одрі мій дід відчув, які значні міжнародні сили протидіяли йому за життя <...> Ті історичні сили, що хотіли, аби нація перестала бути сама собою, зажадали позбавити нас найдорожчого скарбу – наших жестів та рухів, якими ми послуговувалися» [310, 279]. Так входить тема рятівника-махді і лжемесії з його лжепророками, мотив очікуваного пришествя антихриста (відсилання до «Легенди про Великого інквізитора»). Особливу увагу автор приділяє тим подіям політичного життя Туреччини ХХ ст., коли актуальним ставало питання орієнтирів країни між модернізацією і

консерватизмом – кемалістська революція першої чверті ХХ ст., ліве підпілля 1940 – 1950-х рр. і воєнний путч на початку 1980-х років.

На відміну від роману Ю. Винничука, у «Чорній книзі», окрім часових фрагментів минулого і теперішнього, є проєкція майбутнього і не антиутопічного, а навпаки – утопічного майбутнього: *«відтепер наша історія творитиметься під землею; що життя тут свідчить про близький кінець руїни на поверхні; що тунелі, які один за одним стали розбігатися в усі сторони від нашого дому, усіяні скелетами підземні лабіринти отримали історичний шанс воскреснути та здобули новий сенс лише завдяки цим справжнім співвітчизникам, які ми власноруч відтворили»* [310, 282].

У романі Ю. Винничука гра з часом так само складна: Бумблякевич, покинувши велику львівську сміттярку в 1993 році, опиняється в містечку С., мешканці якого живуть у 1913 році і переконані, що княгиня і її син, за дорученням яких прибув Бумблякевич, померли ще до 1893 року. Виокремлені часові фрагменти закономірні: зовнішній реальний хронотоп – це Львів 1990-х, тобто початку державотворення в Україні, а отже, актуалізується проблема (аналогічно до роману О. Памука) осмислення попереднього історичного досвіду. Це згадки про репресії в сталінські часи, переслідування вільної думки і творчості тощо. Тоді як час зовнішнього ірреального часопростору, який оприявлюється в образі сміттярки, містечка С., божевільні, князівства Шруботягів, не лише різний, але й тече за власними законами, згущуючись, сповільнюючись, на противагу постійному переміщенні Бумблякевича в просторі, і, врешті, «консервується». Ю. Фуц пов'язує з цією часовою властивістю химерність протагоніста: через те, що в «перевернутому» світі час тече вдвічі повільніше, *«вже немолодий Бумблякевич у реальному рідному місті перетворюється на ще молодого у світі сміттярки»* [220, 225]. Світ за межами сміттярки у сприйнятті Бумблякевича роману позначений хворобою руйнування, вмирання та відсутністю сенсу. Натомість «життя» сміттярки – це ствердження ідеї народження нового (наприклад, нові живі істоти з речей, що

вийшли з ужитку) й нові сенси вмирання і розпаду. Так, зауважує Д. Коваленко, «відбувається контакт між двома означеними просторами: реальним (Львів) та ірреальним (світ сміттярки). Цей контакт набуває форм своєрідного транзиту: певні речі й цінності переміщуються з одного простору в інший. Зберігаючи в межах сміттярки попередній фізичний стан, вони починають функціонувати по-новому, ніби підтверджуючи, що все в природі підпорядковується закону старіння та руйнування, і цей процес є необхідною умовою розвитку» [84, 13].

Романи О. Памука і Ю. Винничука можна зарахувати до числа тих зразків сучасної прози, часопросторові образи яких, за спостереженнями дослідників, свідчать не тільки про психологізацію, використання гетеротопій, а й про «актуалізацію міжтекстових зв'язків» [84, 4]. Так, душевний світ персонажів, їхню свідомість, пам'ять та уяву охоплює внутрішній часопростір. Завдяки зміщенню зовнішнього та внутрішнього хронотопів протагоністи (Бумблякевич у Ю. Винничука і Галіп в О. Памука) можуть одночасно перебувати в декількох локусах – у конкретному місці й часі фізичного перебування та в просторі своїх думок, видінь, снів тощо. При цьому і у творі турецького романіста, і в українського запропоновані версії міста, яке споглядає головний герой, у результаті чого маємо інший, зовнішній, спосіб перцепції урбаністичного топосу. Завдяки такому сприйняттю місто постає живим організмом, де руйнуються межі між «я» і містом, деактуалізуючи просторову, часову, психологічну дистанції. Так, Львів у Ю. Винничука постає не тільки топосом, а й інтертекстуальним і міжпросторовим об'єктом художнього бачення, фокусом перетину міжчасових континуумів. М. Ревакович слушно зазначає, що «Львів Винничука зберігає місцевий колорит, але роль його представника відіграє синекдоха міського смітника. Його Львів, сконцентрований у мотлоху, трансформується в символічну (якщо не алегоричну) місцину, що нагадує утопію» [165, 12]. Характерно, що в романі О. Памука головний герой також пов'язує час не тільки з реальним, а й із метафоричним простором, із пам'яттю: *«Пам'ять – <...> це сад. Сади Рюйї. <...> Йому хотілося поблукати понід*

сонцем зачинених садів Рюїї, що поринула в тихий сон серед їхніх верболозів, акацій, в'юнких троянд. Хоча й засоромлено боявся тих фізіономій, на які сам натрапить» [310, 8]. В іншій ситуації «простором» Галіп називає світ своїх подружніх взаємин, який асоціюється в нього зі *«незвіданою слизькою територією, про яку ніколи відверто не розповідають у жодних фільмах – ні в західних, ні в східних»* [310, 8]. Так само і не відкрити ним до кінця душу дружини сприймає як *«сади цього непевного химерного простору, які рясніють загадковими рослинами й страхітливими квітками, такі ж цілковито недоступні для нього, як і незбагненні сфери в глибинах пам'яті Рюїї»* [310, 81]. Отже, пам'ять постає опредметненим і олюдненим простором минулого, яке закоханий герой хотів би зробити «своїм», щоб позбутись мук ревнощів і здолати всезростаюче відчуження між ним і Рюїї.

Якщо простір пам'яті традиційно розглядають як суб'єктивну символічну реальність чи певний символічний культурний код, що репрезентує ціннісно-сміслові пам'яттєві орієнтації суб'єкта – індивіда чи колективу, то в романах Ю. Винничука і О. Памука оприявлені обидва її види, тобто суб'єктивна пам'ять персонажів і національно-культурні коди української і турецької літератур. Так спрацьовує відома лотманівська формула про функцію пам'яті, яка, на відміну від спроби історії «подати минуле, яким воно було насправді», є інструментом мислення в теперішньому, хоча її змістом є минуле: «пам'ять радше можна уявити генератором, що відтворює минуле знову, як здатність внаслідок певних імпульсів включати генерування уявної реальності, що переноситься свідомістю в минуле» [106, 388–389].

Простір пам'яті – ціннісно-наповнений пласт культурної спадщини, у якому в системі образів відображений досвід минулого. Як культурний код, наголошує А. Киридон, простір пам'яті конструює смислове навантаження уявлень про добу, її характер, події, настрої, особу тощо. Завдяки породженню нових смислів у ретрансльованій картині минулого досвіду простір пам'яті стає генератором нової інформації [80]. Його особливістю є можливість минулого

синхронізуватися із теперішнім, хоча й у часовій ретроспекції. Простір пам'яті покликаний маркувати символічні місця пам'яті спільноти, сакральні місця та зберігати внутрішню цілісність суспільства. Тут має місце і третій час вічності. В обох романах вічний час оприявлений культурологічними мотивами, у яких розкривається авторське розуміння духовних і мистецьких цінностей, властивих типові культури протагоністів. Так горизонтальні осі зовнішнього і внутрішнього часів доповнюються часо-просторовою художньою вертикаллю.

І О. Памук, і Ю. Винничук застосовують імпліцитні та експліцитні форми у своїх творах: через цитати і згадки про різноманітні культурні явища національної і світової культури та через ремінісценції і алюзії як частини сюжету. Так, у романі Ю. Винничука літературний контекст злютовують згадки про репресованих письменників доби Розстріляного Відродження (мотив таємниці порятунку поета Транквіліона *«класика сміттярської літератури»*, який не скористався своїм шансом на життя і творчість, перетворившись на графомана), *«знайдений»* в бібліотеці сміттярки оригінал *«Слова о полку Ігоревім»* і невідомі твори Т. Шевченка.

Художній світ *«Мальви Ланди»* вирізняється поліфонічністю смислів і кодів, прихованих за численними алюзіями, ремінісценціями, символами й архетипними мотивами та образами. Пригоди Бумблякевича, його мандри, як-от зустріч зі сліпими сестрами нагадує зустріч Персея зі старими вішунками по дорозі до медузи Горгони, кораблетроща на Морі Борщів – поневіряння Енея й утілюють міфологічний мотив подорожі героя. Лейтмотивного характеру набуває в романі міфологема лабіринту, що корелює з мотивом ініціації, реалізованим через численні випробування протагоніста, який шукає вимріяну поетку Мальву Ланду. Так само, як і Галіп О. Памука шукаю Рюю – *«мрію»*.

«Щільним», вважаємо, є і вертикальний контекст роману О. Памука. Зокрема письменник застосовує прийом *«тексту в тексті»*, як і пізніше у своєму романі *«Мене називають Червоний»*, витворюючи своєрідні лабіринти і галереї. Але якщо в ньому оповідачами є усі персонажі твору, то в *«Чорній книзі»*

вставні оповіді мають особливого наратора – славнозвісного поета-містика XIII ст. Джалаліддина Румі (Мевляни), автора «Книги про прихований зміст». Двоюрідний брат Галіпа журналіст і містифікатор Джеляль Салік і творить літературу, і занурений у літературу як дослідник. Тому, щоб розшукати його (бо лише так, вважає Галіп, він зможе знайти і свою дружину), необхідно пройти пам'ятними для них місцями Стамбула і текстами творів Джеляля. Так Галіп зможе подивитись на світ очима журналіста, стане його двійником і зрозуміє, де шукати свою дружину. Ключем до розуміння таких змін є одна із фраз роману, коли, віднайшовши Рюю вбитою, втративши брата і розпочавши писати під його ім'ям, Галіп висновує, що *«єдиний спосіб для людини бути собою – це стати іншою або ж розчинитися в чужих історіях»* [310, 667].

Окремим інтертекстом роману є «текст життя Мевляни», який намагається дослідити Джеляль. Його цікавить історія написання Джалаліддином Румі легендарної поеми «Месневі». Джерелом натхнення стародавнього поета стали його біль і туга за втраченим «дзеркалом його обличчя і душі», духовним другом-двійником Шемса Тембрізі, таємницю вбивства якого намагається розкрити Джеляль. Характерно, що коли персонажі Памука згадують письменників західної літератури, то мають на меті акцентувати на проблемі національної ідентичності турецької культури: *«Галіп <...> обвів зором книголюбів, які читали Данте, аби переконати всіх, що мистецтво й наука прийшли на Захід зі Сходу...»* [310, 281].

Якщо О. Памук акцентує на втраті містом цілісності й упорядкованості для ре(актуалізації) проблеми родинної пам'яті, аналізу картин драматичного досвіду історії колишньої імперії, актуалізації проблеми національно-культурної ідентичності, то Ю. Винничук активно використовує прийом «чорного гумору» для характеристики химерності топосів. Особливістю поезики, а разом і фактором впливу на специфіку хронотопу роману «Мальва Ланда», є і містичні мотиви. Загалом, апеляція до потойбічного, ірраціонального, таємничого досить поширена в сучасній українській

літературі. Містичні мотиви і прийоми літературної містифікації зумовлюють співіснування в тексті соціально-психологічної і власне містичної події.

На тяжінні до притаманних магічному реалізмі прийомів, які перетворюють текст Ю. Винничука на новітній варіант готичної прози, наголошував сам автор, говорячи про своє «фантазмагорійне мислення». Цю думку поділяють і дослідники: у його творах оприявлена «міфологізована аура, власна легенда», що культивується і в художній прозі, і поширюється на власну особистість. Автор не заперечує проти того, щоб його вважали легковажним і галантним «пройдисвітом» чи «гульвісою» – це такий собі автоміф, який органічно накладається на більшість Винничукових персонажів і на особу самого письменника» [179, 9].

Особливо продуктивним, вважаємо, є застосування в тканині романі мотиву двійництва, який корелює з такими категоріями, як двосвіття, дуалізм, антиномічність, контрастність. У романі Ю. Винничука вони активно спрацьовують насамперед у зображенні двох – ідеального і сатирично-пародійного – світів, оприявлюються в образі Бумблякевича і загалом лежить в основі системи персонажів-двійників. У цьому сенсі розгалуження мотиву двійництва в українського прозаїка нагадує розробку такого мотиву в «Білій фортеці» О. Памука, але без гротескової інтонації. Тоді як у його «Чорній книзі» мотив двійництва разом із мотивами релігійної ересі, зокрема історії братств-орденів хуруфітів і бекташі, угрунтованій на суфійській філософії, виявляється через біографії персонажів (закохана в Галіпа Белькис відстежує їхнє життя і мріє опинитись на місці Рюїї). Метафори таємного скарбу і невідступного – то замаскованого, то явного, то хибного – двійника, перегук образу і відображення, міста і карти, гра снів і дзеркал, і врешті життя і мистецтва в зміні їхньої схожості і різниці (*«Всі вбивства, як і всі книги повторюють один одного»*; у розмові про Джеляля Галіп зазначає, що *«кожен знаходить у ньому частинку себе»* [310, 275]) – це не лише наскрізні мотиви книги, а й узагальнені метафори романного стилю О. Памука. Тут він доводить

до гротеску певні ідеї хуруфізму, ісламської каббалістики з її ідеєю відповідності між рисами зовнішнього образу (місця, обличчя людини) буквам арабського алфавіту і божественним світоустроєм у його просторовому і часовому цілому. У розділі «Таємниці літер і втрата таємниць» символічне значення будь-якого предмета, імені, руху, вчинку виростає до енциклопедичності, «розхитуючи» здоровий глузд героя.

Химерності описаним подіям надають у романі «Мальва Ланда» ознаки готичної прози: оточений сизим туманом таємничий замок Медовар із привидами, які танцюють, пліснявою, мохом, павутиною, кажанами, ящірками, жабами, гадюками, чорними шпильями у вигляді кігтів дракона; занедбане містечко вар'ятів, де мешкають відьма з котами, три потвори-карлиці, які ворожать на картах, родина зі страшною таємницею про дочку-упиря. Описи місцевості нагадують традиції готики: *«Над брамою височіла висока башта, на кожному зубці якої сиділа крилата химера з роззявленим писком. Башту вінчав гострий стіжок даху, що нагадував складені крила кажана»* [310, 456]. У сполученні з гротескними образами жахи виступають радше елементами чорного гумору й сприймаються як пародія на готику.

Ю. Винничук інтерпретує традиційні міфічні образи, розширюючи їхню семантику завдяки введенню в іронічно-сатиричні контексти. У романі річкові русалки відрізняються від «прикрих» сміттєвих, бо вони «ніжні й віддані». Цікавим є образ Однорога на гербі Сміттярки, який і є її тотемом. Його авторське потрактування майже тотожне традиційним уявленням про міфічну істоту, властивістю рогу якого є розпізнавання отрути і дівочої цноти. Зазвичай ця тварина уособлює семантику відмови від фізичного кохання заради духовного. Проте стосунки Мальви з Однорогом лише частково відповідають символіці відданого кохання лицаря до прекрасної Дами: Ю. Винничук як співець «матеріально-тілесної стихії» поставив у романі під сумнів здатність своїх героїв опиратися поклику тіл. Отже, пародія як спосіб інтерпретації міфологічного матеріалу разом із готичними елементами створюють ефект

чорного гумору. Відтак відбувається мутація семантики міфотопосів, що спричиняє їхню okazionalnu дегероїзацію і десакралізацію.

Таким чином, у романах Ю. Винничука і О. Памука місто є концептуально і функціонально значимим як чітко окреслений, географічно визначений (Львів і Стамбул) та вигаданий (містечко С. і Сміттярка у Ю. Винничука, майстерня манекенів в О. Памука) простори – деструктивні для протагоністів. Хронотоп у романах «Мальва Ланда» і «Чорна книга» характеризується розмаїттям фрагментарно представлених міських локусів (вулиці, будинку, квартири, кімнати, околиці тощо), об'єднаних знаками тління, руйнування, хаосу. Масштабність бачення природи міста корелятивно пов'язана з психологією персонажів, а отже, у романах відтворені психологічні трансформації простору, тоді як об'єктивно простір міста залишався незмінним. Обидва протагоністи – і в «Чорній книзі», і в «Мальві Ланді» – перебувають у пошуку реальних (Галіп) або фантомних (Бумблякевич) «дам серця». Шлях цього пошуку перетворюється на осягнення міста в просторовому, часовому і метафоричному сенсах.

2.4. Топос провінції-«пастки» як варіант «чужого» простору

Актуальність антиномії «центр (столиця) – периферія (провінція)» для обох – турецької і української – літератур визначається актуальністю для них антиколоніального дискурсу. Відтак про топос провінції можна говорити як певний символ світоустрою, що має здатність трансформуватися в Місто-Хаос, нечестиве місто або в Місто-Космос, гармонійне місто. Переважно провінція стає топосом-знаком, що таїть у собі приховані сенси етнографічних рис турецького та українського національного життя, акцентується на подіях, які розчиняються в побуті, своєю чергою побут володарює, нівечить духовний світ індивіда, призводить до усамітнення, байдужості, інертності. Наслідком стає зміна життєвих вартостей людини і її світогляду.

Звертаючись до топосу провінції, виходимо з положення німецького дослідника Н. Мекленбурга, який трактує його як «ідеологічну полісемію», що, своєю чергою, може викликати низку різноманітних опозицій: консерватизм і модерність, цивілізація та природа, централізм і маргінальність тощо [259, 50]. Принагідно зауважимо, що українська література в цьому сенсі також дає багатий матеріал. Полярні значення провінційного топосу виразно корелюють зі стильовою приналежністю творів: хаотичність, демонізація провінційного простору в постмодерністських текстах («Культ» Любка Дереша) і ототожнення образу містечка з гармонією й світовим порядком у творах неонародницького спрямування («РАЙ.центр» Люко Дашвар). Із-поміж обраних нами об'єктів дослідження звертаємо окрему увагу на роман О. Памука «Сніг», де в образі міста Карса увиразнений модус провінції як варіант «чужого» простору. Характерно, що в одному зі своїх інтерв'ю, як зауважив А. Хакан, письменник визначив лейтмотив роману – «відчуття людини, яка опинилась у пастці в Туреччині» [287]. Тож до дефініції «чужий» додаємо і *простір-пастка* як означення провінції в романі «Сніг».

Осмислення О. Памуком національної ідентичності, збереження якісних характеристик турецького народу, пошуки свого місця у світі визначають основні сюжетні лінії, переплетення яких складає канву твору: це розповідь про політичні події у провінційному містечку Карс у другій половині 1990-х років, про революційний рух проти ісламістів, історія кохання та оповідь від першої особи «всезнаючого оповідача» («я – давній друг Ка і, ще не почавши цю оповідь, наперед знаю все, що випаде йому на долю в Карсі» [309, 7]).

Водночас історія 42-річного дисидента Ка (Керіма Алакушоглу), який приїздить у провінційний Карс (його мешканці ведуть боротьбу за право на законодавчому рівні носити тюрбани) після дванадцятирічного вигнання в Німеччині, щоб написати журналістський репортаж про самогубства місцевих жінок і політичні заворушення, історія його пошуків себе як поета і свого кохання, стають тлом для обговорення на сторінках роману таких проблем, як

віра і безвір'я, конфлікт поглядів Сходу і Заходу, детально розглядається проблема ісламських жінок, проблема призначення митця в сучасному світі. Якщо на початку роману Ка лише «літописець» подій, то пізніше стає безпосереднім учасником «маленької революції».

Простором для соціально-екзистенційних дискусій є особливий топос – гірське провінційне містечко Карс із багатою історією, який під час російсько-турецьких війн переходив із рук в руки. Карс – прикордонне містечко, і вже саме розташування міста на кордоні, на «межі», створює можливості символічного прочитання цього топосу як місця, де головному героєві доведеться проходити певні випробування, а можливо, і прийняти важливе рішення. Згідно з міфологічною логікою, прикордонний простір (а периферійний простір є прикордонним за своєю суттю), є акціональним (дієвим), тобто саме він визначає сюжетні ходи. Разом із тим, традиційно топоси на «межі» характеризувалися як «маргінальні» простори під владою деструктивних сил, а отже, руйнівних для людської особистості.

Містечко (*«зубожілий, вицвілий Карс»*) зображене як набір символічних реалій: архітектурні залишки Оттоманської та Російської імперій (*«Готель «Карпалас» був однією з таких вишуканих російських споруд, зведених у стилі прибалтійської архітектури»* [309, 10], *«старенькі трухляві російські дома»*), порожня Вірменська церква (*«сніг <...> залітав всередину пустої тисячолітньої вірменської церкви, яка височіла серед трансформаторів та складів з дровами, хвалькуватих псів...»* [309, 12]), як нагадування про турецько-вірменське протистояння у роки Першої світової війни й після, привиди російських царів і фотографії Ататюрка, за часів якого розпочалась модернізація країни. Тобто спостерігається закономірність, зазначена М. Ревакович щодо сучасної української прози, але так само, вважаємо, актуальну і для турецької: «література місця й регіону <...> не виводить історію поза простір своїх зацікавлень. Навпаки: історія стає нерозривно

прив'язана до певного місця, і роздуми про це місце подано крізь специфічну призму історії» [165, 11].

Після розпаду імперії Карс занепав, від колишньої величі і слави де-не-де залишились великі маєтки. Але для О. Памука красиве минуле -- це привід для протиставлення його злиденному теперішньому: *«..маленькі, вбогі бакалійні крамнички, пекарні, інтер'єри кав'ярень, які розвалювалися на очах, як посипав сніг»* [309, 5]. Хоча він стає свідком бурхливого політичного життя (терактів курдських націоналістів, військового перевороту, розгубленості інтелігентів), місто залишається *«значно похмурішим й убогішим за те, яке Ка бачив і яким запам'ятав його колись. Крізь замерзлі шибки автобуса він побачив бетонні житлові багатопверхівки, набудовані в Туреччині за останні десять років і повсюди схожі між собою, як дві краплі води, плексигласові панно, що наповнювали все довкола монотонністю, та передвиборчі транспаранти підвішені на мотузках понатягуваних через дорогу по вулицях»* [309, 9]. Автор акцентує на матеріальному і моральному зубожінні турецької провінції.

Негативний зміст Карса як провінції посилюється в протиставленні зі Стамбулом як центром. В. Топоров пояснював сприйняття периферії (провінції) як території ворожої, території розпаду, тим, що, *«окрім простору, існує ще і не-простір, Хаос, від якого і відділяється простір; простір виникає в центрі, на периферії – Хаос»* [202, 263]. Але для Ка Стамбул – це і певна міфічна територія, пов'язана із *«золотим віком»* дитинства: *«він повернувся до Стамбула, міста, де минули роки його дитинства й радісних днів», «він повірив, що таки зможе відчувати себе в цьому світі, як удома»* [309, 5]. Як спостеріг свого часу К.Г. Юнг, архетип дитинства (і міфологема дитинства як словесно-знакова проєкція психологічного та культурно-генетичного архетипу), відіграє в успішній реалізації процесу індивідуації вирішальну роль. Але Стамбул – це і місто, з якого Ка емігрував до Європи через свої політичні погляди. Таким чином, місто перетворюється для нього на *«чужий»* простір, а відчуженість в еміграції лише посилює ефект чужинності.

Окрім Карса, у романі зображений німецький Франкфурт як місто, що так і не стало «своїм» простором для Ка. Важливо, що автор описує Франкфурт уже після загибелі журналіста, тобто крізь призму концепту смерті, тому характерними рисами цього топосу є розпад і несправжність: *«Франкфурт <...> виявився містом, де панував ще більший несмак, аніж на тих поштових листівках з його панорамами, які впродовж шістнадцяти років мені посилав Ка». « <...> вулиці міста були порожні-порожнісінькі ... Надворі було так темно, а погода – така похмура, що, незважаючи на обідню пору, повсюди горіло мертвотне жовте світло вуличних ліхтарів» [309, 277].* Оповідач відвідує Франкфурт у *«вітряний лютневий день, коли падав дощ зі снігом» [309, 277]*, щоб у такий спосіб підкреслити схожість тих природних декорацій, у яких головний герой проживає драматичні етапи свого буття, все більше занурюючись у стан екзистенційної самотності. Простір міста накладає особливу печать на його мешканців, зокрема турецьких емігрантів, які намагаються інтегруватися в чуже середовище: *«... на його обличчі проступав отой, не схожий ні на які інші, вираз відчуття самотності й поразки, властивого першому поколінню турків, що мешкали в Німеччині та політичним емігрантам» [309, 278].*

У романі «Сніг» поєдналась часова конкретика, а саме розповідь про дні, коли місто Карс засипало снігом і він опинився в ізоляції (умовно – замкнений простір), і узагальнений час, у якому теперішнє накладається на минуле, суб'єктивне з роздумами героя про долю сучасної Туреччини, екскурси в її історію, тобто відбувається розширення часових меж і простору. Хоча роман описує лише три дні з життя головного героя поета Ка, але текстовий обсяг не відповідає хронологічному відтинку: розповідь про прибуття головного героя до міста першого дня охоплює майже половину роману. Є. Нікольський проводить паралель цієї частини твору з «Діалогами» Платона [137]. У розмовах з різними людьми Ка порушує питання віри, сенсу життя і смерті, виправдання насильства. Навіть у спогадах про власне дитинство в нього

домінують не картини сімейних взаємин, а фрагменти суспільно-політичних подій: *«Ка <...> поринув у спогади з дитинства та юності: переписи населення, якому заборонялося виходу з дому, складання списків виборців, обшуки й облави, військові перевороти, що збирали всіх біля радіо чи перед телевізором... В дитинстві він любив дні військових переворотів так само, як дехто любить свято Рамазану»* [309, 190].

Експериментуючи з категоріями простору і часу, О. Памук створює фікційну дійсність, що сприяє реалізації принципу гри: у романі «Сніг» політичний переворот здійснюється в театрі, а саме дійство транслюється по телебаченню, тож люди не розуміють, що відбувається: ідеологічний спектакль чи політичні події. *«До цього часу вже весь Карс збагнув, що відбулась революція, і в місті, по чіх вулицях, ніби чорні привиди, поволі блукають два танки, коїться щось дуже дивне. Та оскільки все відбувалось під акомпанемент театральшого шоу, яке крутили по телебаченню, а за вікнами невпинно, ніби в казці, сипав сніг, страху ніхто не відчував. Боялися тільки всі причетні до політики»* [309, 188]. Разом із тим завдяки міфологемі театральності транслюється мотив розмежування суспільного простору на «глядачів» (більшість) і «акторів» (політиків). Серед персонажів є також конспіратор-актор, який причетний до перевороту, і полковник у ролі цивільного. Так театральне дійство стає структурним елементом сюжету, підтверджуючи спостереження Р. Барта, що *«будь-яка сильна дискурсивна система є видовищем (в театральному сенсі – шоу), демонстрація аргументів, прийомів захисту і нападу, стійких формул: своєрідна мімодрама, яку суб'єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди»* [17, 238].

Про використання в романі принципів гри свідчать і «ролі» Ка: дисидент, який проживає в еміграції, на короткий час стає репортером столичної газети в провінційному місті, але, занурившись у потік подій у Карсі, він несподівано зустрічає кохання своєї юності, колишню однокурсницю Іпек. Мрія бути з цією жінкою і забрати її з собою в Німеччину, витісняє його інтерес до політики.

Іронія в тому, що для багатьох він важлива фігура, його сприймають за серйозну людину, бо він з-за кордону і до того ж журналіст. Тому всі намагаються привернути його на свій бік, не знаючи, що він просто бідний емігрант без будь-яких зв'язків. Зустріч із Іпек відбулась, але до Німеччини Ка повернувся один, де ще чотири роки жив самотньо, писав довгі листи в Туреччину, не відсилаючи їх. Постає питання, чи це кохання, чи лише гра в кохання, чи втеча від самотності, посиленої простором Карса: *«Він міцно, так, як тільки міг, обійняв Іпек, наче намагався захистити від жалюгідності міста Карс не тільки себе, а й її»* [309, 278]. Але одного дня Ка вбивають невідомі. Імовірно, це помста за ісламістського лідера Ладживерта, якого Ка, приревнувавши до Іпек, виказав поліції. Те, що вибудовувалося як фікційний сюжет, наповнений іронією, перетворюється на драму. Відчуття фікційності посилює і особливість нарративної стратегії роману: автор, друг поета, викладає його історію, але іноді складається враження, що оповідачем є сам Ка. Виникає проблема переключення з героя на оповідача і навпаки, позаяк текст однорідний.

Міфологічності зображуваному хронотопу надає і образ снігу, який перетворюється на один із ключових у романі. Сніг супроводжує всі події у творі, обрамлює роман і заповнює його простір, впливає на долі людей, прикриваючи їхні духовні злидні, і водночас мовчки спостерігає за героями, але і дарує відчуття чистоти і безгрішності, необхідне їм. Сніг підкреслює стагнацію Карса і його ізольованість, «інакшість». Пограниччя Карса, зміна його приналежності то одній державі, то іншій, холодний клімат посилює протистояння світського і релігійного, Сходу і Заходу та протистояння в душі героя. Занурившись у декорації Карса, герой переосмислює «очищувальну» роль снігу як символічного образу: *«Сніг завжди пробуджував у ньому відчуття чистоти, де не було місця міським бруду, багнюці й темряві – заметені, вони забувалися. Однак першого ж дня, проведеного Ка у Карсі, ця*

позагріховність, навіяна снігом, кудись зникла. Тут сніг був чимось утомливим, набридливим, жахливим» [309, 11].

Бідне турецьке містечко Карс уявляється як певна скляна сфера, мешканці якої жили звичайним життям, борючись за виживання, інтригуючи, закохуючись, але одного дня цю сферу потужно струсила невидима рука. І в місті пішов сніг, почався військовий переворот, вбивства, стеження, переслідування. Але, як і в будь-якій сфері, все це не могло тривати довго, тому через три дні все припинилось: снігопад пройшов, дороги відкрили, а путч був придушений. Кар, як скляна іграшка, яку прибрави на полицку до наступного разу, знову завмирає в очікуванні свого «виступу».

Отже, на відміну від сентиметалістсько-романтичного тлумачення провінції топосом патріархального світу, де герой знаходить захист і душевний затишок, постмодерністська інтерпретація зосереджена на проблемі втрати провінційним простором «захисних» і «рекреаційних» функцій. Провінція в урбаністичних романах доби постмодерну – це не лише чужий, а і ворожий простір, що, втративши свою сакральність, перетворюється на пастку для персонажа, який остаточно втрачає себе у його негостинних координатах.

Висновки до другого розділу

Особливістю наративу міста в романі О. Памука «Біла фортеця» є те, що в описі Стамбула культурні характеристики відтісняють на задній план кліматичні, топографічні, пейзажно-ландшафтні, етнографічно-побутові тощо. Автор не намагається реконструювати історично достовірний образ Стамбула XVII ст., а створює топос міста-міфу, у якому проявляється його «європейськість», увиразнює локуси, пов'язані з ранньою історією столиці давніх імперій. Так встановлюється «європейська» оптика оповідача-Венеціанця у сприйнятті міста як палімпсеста. Звернення до альтернативного варіанта історії та містифікацію Стамбула посередництвом оніричних мотивів, двійництва, карнавалу та інших інтертекстуальних кодів, розглядаємо спробою

самовираження і базовою концепцією світоглядного підґрунтя О. Памука. Вони зумовлені потребою в культурній ідентифікації, виявом домінантних світоглядних, аксіологічних, ментальних ознак, що визначають особливості духовного буття нації у світовому контексті.

У романі «Мовчазний дім» Памук розробляє модель хронотопу, *сакральність якого втрачається* через втрату родинних зв'язків. Автор «замкнув» персонажів у просторі провінційного міста, обмеживши їхнє буття стінами старого родинного будинку. Дім стає місцем, де головні герої мають визначитись зі своїм статусом «свій» (господар) і «чужий»(гість) у цьому просторі. «Обмеженість» простору Памук компенсував динамікою часу: завдяки застосуванню фолкнерівського наративного прийому, де в кожному розділі свій оповідач, аналізується зв'язок часових понять, а разом відбувається розвиток сюжету й розкриваються характери персонажів.

Спроби персонажів – представників молодшого покоління – інтегруватись в інший-«чужий» простір (ввійти в товариство місцевої «золотої молоді», чи виїхати у Стамбул, чи мріяти про переїзд на Захід) також не мають успіху. Так втрачена сакральність дому «розростається», розширюючись до масштабів міста і всієї Туреччини, а спроби покинути межі «дому» – це і метафорично переміститись із «периферії» в «центр». Проте справжнього «центру» герої так і не сягнули, бо, здолавши матеріальні кордони, вони не змогли здолати психологічну межу, яка розділила їх як особистостей. Проходження шляху за межами втраченого сакрального простору закінчується для героїв моральною або фізичною смертю. Образ дому перетворюється на певну міфологему, оскільки для персонажів, що належать до родини пані Фатіми, він, по-перше, визначається як незмінна частина спогадів, тобто як приналежність до «вже давно минулого»; по-друге, ним пов'язаний мотив втрачених мрій, а отже, дім перетворюється на образ бажаного, але нездійсненого «чужого» простору; по-третє, дім наділений негативною конотацією через протиставлення традиційній міфологемі «райського саду»: на

відміну від «рідного, батьківського дому», який переважно зображується як сколок спогадів про абсолютне щастя і те, що актуалізує архетипну семантику дому-саду як місця вічного блаженства, гармонії і краси, дім пані Фатіми – це «кладовище» мрій усіх його мешканців. А відтак цей топос стає моделлю неідеального світу, замкненого в минулому без майбутнього і усвідомлюваного персонажами як неможливий, невіднайдений, *втрачений сакральний простір*. У «Мовчазному домі» засвідчене нове постмодерністське розуміння категорій часу і простору завдяки опертю його міської проблематики на есхатологічну парадигму та циклічну концепцію світу, вічного повернення.

Віднаходження протагоністами відповідей на питання «Хто я?» і з'ясування свого призначення як форми «занурення» у простір міста, *сакральність якого визначає мистецтво* (живопис, архітекстура), об'єднують романи «Мене називають Червоний» О. Памука, «Місто з химерами» О. Ільченка, «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка. У романі турецького письменника традиційна для його творчості тема взаємодії Заходу і Сходу переноситься в площину зіткнення різних традицій мистецтва живопису. Сюжети східних мініатюр як ілюстрації до знакових літературних пам'яток Сходу разом із урбаністичними пейзажами Стамбула утворюють метатекст, на тлі якого розгортається детективно-любовна історія персонажа-художника, і водночас «переадресовують» проблематику твору до філософського реєстру. У центрі естетико-філософських роздумів твору – питання можливості діалогу чи неунікності конфлікту між «старим» і «новим» у мистецтві. Багатоголосся нараторів, алегоричність і притчоподібність викладу, «декорування» оповіді живописним дискурсом визначають специфіку образу міста в романі, що сприймається міфом у сенсі священної оповіді про закони буття світу і людини.

Як і О. Памук, О. Ільченко в «Місто з химерами» поєднує кілька жанрово-сюжетних моделей: документально-біографічну оповідь про відомого київського архітектора В. Городецького (час початку ХХ ст., коли зіштовхуються традиційна і модерна мистецькі проєкції); умовно детективну,

зреалізовану в сюжетній лінії про розшифрування біографії і мистецького «заповіту» зодчого на початку ХХІ ст.; філософсько-містичну, структуровану мотивами боротьби космічних Світла і Темряви, у центрі яких опиняється вразливий через свою геніальність митець. Архітектурні топоси унаочнюють «портрет» сакрального Києва, визначають буденну (людську) та піднесену (мистецьку) сфери буття героїв.

У романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» накладаються кілька хронотопів – сучасної України, Києва доби модерну і України барокової. Символічний зв'язок між ними окреслюють архітектурні споруди і архетипні людські історії любові, ненависті, відступництва, зради, прощення. Київ В. Даниленка, як і Стамбул О. Памука – місто-міф, місто-палімпсест, кожне з поколінь мешканців якого вписує свій рядок на сторінках історії. Як варіант сакрального простору архітектурний «текст» формує на принципах міжтекстової гри таку особливість роману, як оперування різними (від історичного до містично-фантастичного) хронотопами. Завдяки архітектурному й літературному дискурсам («вічності»), у романі постає часопросторова модель, позбавлена самодостатності позаособистісного буття, що перетворюється на систему пов'язаних із внутрішньо-психологічним рухом героїв топосів і насамперед сакральним Києвом.

Образ міста в проаналізованих романах наділений характеристиками гетеротопії за функцією медіального простору, здатного акумулювати час. У поєднанні з часопросторовими колажами, умовним (фіктивним) теперішнім, минулим, яке впливає на сучасність і творить його символічно-сакральний образ, урбаністичний топос постає новітнім міфом про можливість /неможливість світової гармонії. Але якщо в О. Памука і О. Ільченка більше акцентовано на особистісній і культурній ідентичності, у пошуках якої перебувають персонажі, то у В. Даниленка – національної. На відміну від турецького письменника з його «тугою» за минулим та О. Ільченка з вірою в

майбутні генерації, які «підхоплюють» дух творчого неспокою, В. Даниленко вдається до розпачливо-есхатологічних інтонацій.

Антиномією сакральному простору стають *химерний і провінційний як варіанти «чужого» (ворожого)*. Множинність інтерпретації як ознака текстів доби постмодерну дає можливість прочитувати романи «Чорна книга» О. Памука і «Мальва Ланда» Ю. Винничука варіантами інтелектуальних бестселерів, урбаністичні топоси яких постають в образах лабіринтів – *химерних просторів ентропійних міст*. У романі О. Памука таким лабіринтом є сучасний Стамбул, в обрисах і проблемах якого персонаж постійно «відчитує» його минуле. У «Мальві Ланді» Ю. Винничука – це кілька топосів (реальний Львів, вигадана Сміттярка, містечко С.), де поєднані риси типового українського провінційного містечка з образом химерного простору, що корегує жанрову природу твору до іронічного постмодерного роману. Специфіку часу і простору в «Чорній книзі» О. Памука й у «Мальві Ланді» Ю. Винничука зумовлює синтез трьох типів хронотопу: зовнішнього, який несе в собі інформацію про місце (місця) розвитку сюжету, внутрішнього і так званого вічного, що накладаються один на одного. І О. Памук, і Ю. Винничук створюють міфологічні образи Стамбула і Львова – символічні простори з універсальними рисами Всесвіту. Зображені міста є містами-світами, у яких накладаються кілька субсвітів: реальний, метафоричний та ірреальний, де ірреальний світ – це насамперед світ сміттярки (у Ю. Винничука) і захаращеного дна Босфорської затоки (в О. Памука). Обидва світи мають ознаки гетеротопії, відтак часопросторовий вимір роману набуває форми лабіринту-ризому, який, на відміну від міфологічного, не наділений сакральністю. Протагоністи не підлягають сакралізації, бо прагнуть не знайти вихід із лабіринту, а залишитись у ньому. У цьому авторська іронія (особливо в романі Ю. Винничука), яка підсилює абсурдність тексту. Його увиразнює і стилізація під сакральні тексти, яку автор здійснює в дусі постмодерного «карнавалу», у результаті чого конструється пародійність роману.

На відміну від сформованого в класичній літературі ціннісно-сміслового наповнення опозиції «центр – провінція», що асоціюється з захищеністю / незахищеністю, окультуреністю / дикістю тощо, на які накладались категорії ментальності (культ дому і родини, традиційності способу життя, відчуття безпеки, прагнення до стабільності і консерватизму), у творах доби постмодерну образ провінції втрачає риси ідилічного сакрохронотопу, перетворюючись на місто-пастку, варіант «чужого» світу. Ментально-географічний простір у романі «Сніг» О. Памука конструюється складніше і виражає інший аксіологічний смисл, підпорядковуючись концепції відчуженого героя, для якого світ – це насамперед політичний театр, «маріонетки» якого і не усвідомлюють своїх трагікомічних ролей.

Основні положення розділу викладено в публікаціях:

1. Кая С. Текст міста в тексті роману: турецька версія. *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. 2016. №7. С. 178–182.
2. Кая С. Сон як специфічний часо-простір «стамбульського тексту» Орхана Памука. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». 2017. Випуск 64. Ч. 1. С. 148–151.
3. Кая С. Міфологізація Стамбула в романі Орхана Памука «Біла фортеця». *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. 2017. №9. С. 105–111.
4. Кая С. Живописний і архітектурний дискурси міського сакрального простору романів О. Памука. *Філологія та лінгвістика у сучасному світі*. 2018. С. 99–104.
5. Кая С. Химерний простір урбаністичного роману доби постмодерну: особливості авторських репрезентацій (на матеріалі творів О. Памука і Ю. Винничука). *Science and Education a New Dimension. Philology, IX (73), Issue: 248, 2021*. р. 46–51 (Угорщина).

РОЗДІЛ 3

АНТРОПОМОРФНИЙ КОД УРБАНІСТИЧНОГО ТОПОСУ: ЛЮДИНА МІСТА ЯК МІФОКУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ

3.1. Буття людини міста як шлях випробування: модули ініціації

Герой сучасних урбаністичних романів, який проходить чи не проходить ініціацію, споріднений із міфогероєм уже самою спробою цю ініціацією пройти. Свого часу Є. Мелетинський, виокремлюючи певну схему міфогероя, зазначав: «Мотиви божественного походження, чудесного народження, вражаюче швидкого зростання і дозрівання дитини-героя мають здебільшого ту ж саму функцію, що і випробування посвячення, оскільки вони пояснюють дивовижну силу героя» [118, 24]. Тоді як О. Ранк доповнював характеристику героя обов'язковими мотивами (походження від знатних батьків, «шлях» водою, виховання батьками іншого – низького – походження, повернення до своїх справжніх батьків, що супроводжується чи покаранням, чи нагородою разом із такими символічними мотивами-паралелями, як вигнання / відречення, передання воді / пологи тощо, а також «розщеплення», двійництва), стверджуючи, що герой із самого початку проходить шлях ініціації: долає труднощі народження процесом вигнання. Згідно з концепцією психоаналітика, міфи про героїв семантично «співвідносяться з маніакальними уявленнями певних психотичних індивідів, котрі страждають на манії переслідування чи величі» [164, 147]. Дж. Кемпбелл вписував ініціацію як обов'язковий складник «подорожі-життя» міфогероя, яка має три основні етапи: етап відходу (відокремлення); власне ініціація; повернення. Де останній – повернення і возз'єднання з суспільством – чи не найважче випробування [77, 25–26]. Застосування типології Дж. Кемпбелла дає можливість проаналізувати історію кожного протагоніста обраних для аналізу урбаністичних творів як варіанти міфологеми людини міста.

Одним із найвиразніших героєм урбаністики О. Памука, який здійснює ініціацію, є Венеціанець із роману «Біла фортеця»: прибувши до Стамбула (етап «вихід»), він проходить випробування, що розтяглися на довгі роки як пізнання себе через «іншого», щоб у результаті «возз'єднатися» з новим («чужим») суспільством як зі «своїм». Його ініціація, вважаємо, відбувається на кількох рівнях: особистісному, релігійному і навіть «геополітичному». Найголовніший – самопізнання і віднаходження особистої ідентичності. Як проєкції ініціації вони зосереджені в специфічному просторі – свідомості й душі героя, отже, важливу роль в осягненні суті героя відіграватиме сфера поза- і підсвідомого. У «Білій фортеці» найвиразніше реалізується оніричний дискурс, який символічно відображає шлях ініціації протагоніста.

Образ сну «як потаємної розмови, інтимного спілкування душі й особистості, закодованого унікального послання для сновидця» [224, 344] традиційно привертав увагу митців різних епох. Вивчення функціонування оніричних елементів – снів, видінь, марень – уможливорює прочитання «Білої фортеці» як роману з виразним міфопростором і особливим типом протагоніста «стамбульського тексту».

Інтерпретація сну в романі підпорядкована проблемі самоідентифікації героя в контексті проблематики взаємин Сходу і Заходу. У «Білій фортеці» є, вважаємо, два простори, на яких розгортається сюжет: простір Стамбула і простір душі протагоніста. Давня столиця Османської імперії є тлом розгортання історії європейця, який, потрапивши до полону, стає рабом свого двійника-турка, з яким вони у фіналі міняються місцями. Проте, як зазначалося вище, внаслідок міфологізації простору і часу, образ Стамбула перетворюється на метафізичну, містичну реальність, у межах якої відбувається ініціація героя. Її етапи відображені і в реальній дійсності, і в підсвідомості, що ілюструють сни (сновидіння) протагоніста (у 2.1. «Місто як сакральний простір віднадження власної самості» поетика *сну* в поєднанні з *мотивом маскараду* аналізувались як засіб творення сакрального хрототопу «Білої фортеці»).

Дослідники оніричної парадигми наголошують на диференціації образу сну у «високій» і масовій літературі. Так, О. Романенко вважає, що у «високій» літературі сновидіння набувають ознак сну-міфологеми, сну-видіння, сну-марення, сну-творчості, сну – психологічного перетворення внутрішнього світу особистості. Натомість масова література «експлуатує тільки один клішовий прийом – сон-віщування, в яких передбачується майбутнє героя або змінюється погляд персонажа на своє буття, буденність, власне майбутнє» [172, 16–21]. Щодо творів О. Памука, то погоджуємось із припущенням Б. Таштекіна, що їх із більшою чи меншою мірою умовності можна зарахувати до інтелектуальних бестселерів – текстів, які постали на перетини традиції інтелектуального роману та поезики “масової літератури”» [199, 186–189]. Для таких жанроутворень як «дітищ» літератури доби постмодернізму характерними є концептуальність, умовність, апеляція до універсальної мови символів, травестування, синтез різних жанрових форм. Відповідно і міфологема сну переростає функції прийому-кліше й отримує широкий діапазон функціонування та типів.

Як елементи структури твору сновидіння в «Білій фортеці» використовуються, по-перше, для змалювання власне сновидінь (зображення-показ сновидіння, оповідь/розповідь про сновидіння). Так, коли під час чуми Венеціанець втікає від Ходжі на острів неподалік Стамбула, йому сниться сон, у якому він бачить свого господаря, що пливе в човні в супроводі дельфінів. Цей сон виявляє почуття провини Венеціанця, який покинув хворого Ходжу. Сон, як відомо, виправдовує будь-які переміщення і метаморфози. Стягнення, напластування, злиття часів; наявність подвійного, потрійного хронотопу; часовий та просторовий перенос дії, паралелізм і конфронтація часів – завдяки введенню в поезику твору сновидіння такі операції легко стають можливими, спрощується процес їхнього здійснення. В одному зі снів Ходжа бачить свою матір (символічно – минуле) поряд із Ходжею (теперішнє): «*вони шпетили мене, де я так забарився і чому не повертаюсь*» [306,106]. Можливо, цей сон

засвідчив той перехідний момент, коли Ходжа прилучається до сфери інтимного (воно ж сакральне) Венеціанця, де образ матері, що уособлює повернення на батьківщину, опиняється поряд із його теперішнім – господарем-турком. Звертаючись до художнього зображення сну, О. Памук прагне проникнути в ту сферу людської психіки, що означається підсвідомим чи «нічною свідомістю». Використовуючи те, що «у сновидінні “Я” поступово відокремлюється від реальності зовнішнього світу і сповзає у внутрішню» [70, 71], автор залучає сни для розкриття психології своїх персонажів.

По-друге, сновидіння стає художнім відтворенням перехідного стану сон – реальність. Про зв'язок міфу і сновидіння писав свого часу Дж. Кемпбелл: «Сновидіння – це персоніфікований міф, а міф – це деперсоніфіковане сновидіння; і міф, і сновидіння символічно в цілому однаково виражають динаміку психіки. Але в сновидінні образи спотворені специфічними проблемами сновидця, тоді як у міфі їхнє вирішення представлене у вигляді прямо однозначному для всього людства» [77, 19]. У «Білій фортеці», текст якої структуровано за опозиціями «господар – раб», «Схід – Захід», «свій – чужий», сон творить ще одну опозицію – «реальність – уява». Оповідач (а це Венеціанець, який веде літопис власного життя в Туреччині) так часто розповідає господарю, одержимому мрією про обмін місцями, про своє «європейське» минуле, що перестає розуміти, де реальність, а де фантазія: *«навіть почав сумніватися чи й справді я переживав це в роки юності, чи, може, все це надумане...»* [306, 147]. Щоразу, коли Ходжа змушує Венеціанця розповідати про себе, він наче намагається приміряти чуже життя. Загроза втрати своєї самості лякає Венеціанця, і він позначає це відчуттям втрати реальності переходом у простір сну: *«Життя вже не належало мені, воно перекочувало до іншого, мені ж залишалось лише остеронь спостерігати, ніби сон бачити, за ним»* [306, 98]. В іншій ситуації протагоніст наголошує, що сама думка про втрату себе споріднена з жахливим сном. Так, коли призначений головним астрологом Ходжа разом із падишахом рушив на п'ятничну молитву

до Ая-Софії, він, як і весь натовп, вітає його: *«Я волів бути там біля Ходжі, тому що я – це Ходжа! Точнісінько як у жахливих сновидіннях, моя сутність ніби виходила і віддалялася від своєї оболонки, я спостерігав за собою збоку – чи не означає це, що я – інший? Зізнаюся, не виникало бажання пізнати, хто той інший, у тілі якого живу я, було моторошно дивитися на себе такого, який проходить і не пізнає себе, огортало неймовірне бажання приєднатися до того, іншого»* [306, 119]. Тут міфологема сну є метафоричним позначенням злитості сну та реальності, а організація художнього простору у творі підтверджує, з одного боку, амбівалентність домінанти сон (сон як імпульс до пізнання і духовного прозріння, вираженого через самоідентифікацію, та сон як втрата себе, своєї самості); з другого боку, її участь у бінарній опозиції «реальність (життя) – сон (духовна смерть).

Якщо оперувати мовою архетипів, то Ходжа є іронічним варіантом Мудрого Старця, слова якого допомагають герою пройти через випробування і жахи «пригод», тимчасове усамітнення, щоб наблизитися до ініціації. Як зазначав Є. Мелетинський, «ініціація включає тимчасову ізоляцію від соціуму, контакти з іншими світами та їх демонічними мешканцями, виснажливі випробування і навіть тимчасову смерть з подальшим відродженням у новому статусі» [118, 86]. Ходжа, в обов'язки якого входило і тлумачення снів падишаха (*«Тлумачення снів найбільше тішило Ходжу»* [306, 120]), що перетворилися для нього на особливу сферу, мріє в такий спосіб отримати контроль над іншими. Так, коли він працює над новітньою зброєю, то доручає Венеціанцеві переконати правителя в її необхідності: *«я розповідав падишахові про винахід; так ніби намагався пригадати сон, який вранці розвіювався з пам'яті...»* [306,145]. Роль сну підсилена символічним обрядом переходу – присвоєння імені. Як відомо, у давніх культурах такий обряд вирізнявся обов'язковими і зазвичай жорстокими актами розриву з попереднім досвідом (уподобаннями, способом життя тощо). У «Білій фортеці» Венеціанець після втечі Ходжі до Європи змушений прибрати його ім'я, а з ним і його життя. Так

Венеціанець «народжується» вдруге, тобто проходить ініціацію. Як зазначав Дж. Кемпбелл, «традиційні обряди переходу вчать людину помирати щодо свого минулого і відроджуватися для майбутнього» [77, 17].

Венеціанець – це образ урбаністичного героя, який у новому для себе світі Стамбула-«Сходу» відшуковує власну самість і так проходить своє посвячення. Його історія відповідає конотаціям, які наповнюють образ поширеного в міфології культурного героя, дії якого спрямовані на створення елементів Космосу, введення звичаїв і культурних навичок. Але традиційно поряд із культурним героєм перебуває і антигерой, котрий намагається наслідувати героя і здатен породити негативні елементи природи і культури. У літературі іпостась антигероя нерідко втілює тип героя-хитруна, Трикстера. У сучасному сприйнятті ця міфологема пов'язана, насамперед, з пафосом руйнування класичного світосприйняття, де деструкція виступає в ролі фактору розвитку сучасної культури. Медіальна функція культурного героя втілена в понятті «трансгресії», відповідно актуалізується проблема межі, виходу за межу, порушення табу. У «Білій фортеці» роль того, хто мріє «вийти за межу», відведена Ходжі. Але, погоджуючись із припущенням В. Лапенкова щодо міфогероя-«хитруна», з традицією якого культура Заходу і культура Сходу менше узгоджуються через значний внутрішній розвиток у них «юридизму» (законослухняності) і теократизму (релігійної догматики) відповідно, тоді як у Росії «культура обману досягла дійсно космічного <...>, онтологічного розмаху» [99], вважаємо цей образ не абсолютною протилежністю героєві, а його двійником у тому «іншому» світі, де йому доведеться пройти свою ініціацію. О. Памук наголошує на фізичній схожості Ходжі і Венеціанця, звертаючись таким чином до близнюкового міфу.

Разом із такими мотивами, як маскарад, образ-маска, чинником інтертекстуальності, спрямованої насамперед на розкриття проблематики самоідентифікації, цінності власного «Я» тощо, є мотив двійництва. Це виявляється на паратекстуальному рівні чи в навколотекстовому (Ж. Женетт)

середовищі, де разом із цитатою з передмови, функцію орієнтації читача на сприйняття твору відіграє і епіграф. У романі це відсилання до М. Пруста: *«Що іще, крім розпалювання любові, може означати цікавість, пробуджена незнайомцем, котрий несподівано втручається в наше життя, і ми усвідомлюємо, що без нього наше існування не має жодного сенсу?»* [306, 3]. Припускаємо, що так автор випереджує іронічну в дусі постмодернізму оцінку історії взаємин людини Заходу з людиною Сходу.

Домінантний в інтертекстуальній площині роману мотив двійництва укорінений в архетип близнюків. Поняття «архетип» сприймаємо в еліадівському сенсі «синоніму до зразків для наслідування або “парадигм”» [244, 30]. Відповідно до переконань структуралістів, які в основі будь-якого явища стверджували структуру, уґрунтовану на бінарних опозиціях, автор наголошує на відмінностях між Ходжею і Венеціанцем. Може здатися, що це питання віри, але характерно, що за 25 років свого перебування Венеціанець так і не відмовився від християнства. О. Памук насамперед наголошує на різниці в побуті: так, звичний для інтер'єру європейця стіл дуже здивував Ходжу. Потім цей образ не раз з'являється в тексті. Припускаємо, що як образ-деталь він перетворюється на символ завдяки своїй багатофункціональності: уособлює інстинкти (адже за ним їдять), інтелект (Ходжа і Венеціанець, сидячи за столом, складають нові наукові проєкти), дозвілля (двійники грають за столом у різні ігри) тощо. Тобто Ходжа приймає «європейську» деталь побуту, позаяк хоче інтегруватися в західну цивілізацію. Саме за столом обидва герої пишуть сценарії власного життя, отже, те, що спочатку було знаком відмінності, стає образом спільності. Як спільними є страхи, хвороби, комплекси, спогади, прагнення вивчати світ, робити кар'єру, та особливо – бажання пізнати себе. Кожен із героїв, відкинувши власне «я», отримує можливість знайти свободу і «збудувати» себе заново – пройти ініціацію.

Усе, що відбувається з автором рукопису, – це і його особисті випробовування, і символічне сходження на шляху самопізнання відбуваються

в контексті «життєвої» історії й одночасно загальнолюдської, виявленої через міжтекстові зв'язки з численними джерелами світової художньої спадщини. Памук послуговується принципом монтажу, вдається до гри з алюзіями, цитатами, широке використовує мову культури. Так, спілкуючись з іншими полоненими-іспанцями, Венеціанець дізнався історію діда одного з них, що, по суті, є історією М. де Сервантеса, його каліцтва, полону і написання найвідомішого твору: *«одному з його дідів довелося пережити подібні випробування, та коли він врятувався, то однією рукою написав пригодницький роман»* [306, 18]. Полонений мріяв про звільнення, щоб почати писати, і це додавало йому снаги жити. Венеціанець доходить цікавого висновку про сутність письменницької праці як сенсу життя: *«Я згадував цього бранця, який, щоб жити, почав писати романи, тоді як іспанець хотів жити, щоб писати»* [306, 18]. Пізніше і сам Венеціанець візьметься за рукопис, щоб викласти все своє життя і віднайти той момент, коли воно перетворилось на «чуже», а життя Ходжі стало «своїм».

Випробуванням для Венеціанця стала і чума. Цей мотив вирішується в традиціях ренесансної літератури (чума як тло, на якому розгортається сюжет), і в традиціях екзистенційної літератури (чума як прояв будь-якого зла): *«я звертав увагу на дрібниці, мене цікавило буденне життя людей, які зі своїми близькими жили у великому домі, їх гаражди чи безвихідь, яка переростає у байдужість»* [306, 110] і *«мене поїняла жага пізнати життя, випробувати його»* [306, 110]. Відчуття життя загострюється, коли навколо панує смерть, а опозиція «життя – смерть» перетворюється в синтез. Так мотив чуми перетікає в мотив катарсису: Венеціанець із відстані часу переосмислює свої взаємини з Ходжею: *«з хворобою, як відомо, були пов'язані дні нашого братерства»* [306, 121]. Отже, ставлення Венеціанця до чуми змінюється впродовж твору: спочатку страх і втеча від неї на острів, потім вивчення і дослідження (пізнання) чуми, а пізніше він згадує про неї як про особливий час свого життя, коли почалося «братерство» з Ходжею (*«це нагадує нам ті прекрасні дні, коли*

ми, як краплина води схожі один на одного...» [306, 120]). Сам епізод із втечею Венеціанця на острів вважаємо символічним етапом відходу, який зорієнтовує читачів до робінзонади. Позаяк персонаж добровільно опиняється на острові і не позбавлений людського існування, то, можливо, маємо алузію на традицію пародіювання основних мотивів роману Д. Дефо, яку свого часу започаткував Дж. Свіфт, запропонувавши точку зору «іншого». Цей прийом, на нашу думку, і застосовує О. Памук, щоб увиразнити взаємини персонажів-двійників.

Як уже зазначалось вище, наскрізною у творі є онірична парадигма: сон наяву, єдність гри і сну, віщий сон. Хоча, на відміну від ролі в драмі «Життя – це сон» П. Кальдерона, мотив сну не має трагічного звучання, проте спільною для цих творів залишається тема пошуків власного «Я». Можливо, крізь призму цього інтертексту можна тлумачити і назву роману: фортеця – це не лише місце, де відбувся остаточний обмін між Ходжею і Венеціанцем, а й символ, співзвучний з образом лабіринту як місцем ініціації. Драматичну інтонацію «знімає» семантика білого кольору, який асоціюється з позитивом.

Семантично наповненим в осмисленні проблеми ініціаційного шляху героя є образ дзеркала: Ходжа розглядає себе і змушує до цього Венеціанця. Роль дзеркала співзвучна визначенню, яке Ж. Лаккан дав одному з етапів самоідентифікації, – «стадії дзеркала як творення функції “Я”» [97]. Важливим у романі є і мотив гри. Говорячи про хронотоп творів доби постмодернізму, О. Кискін наголошує, що його суть полягає у відтворенні всіх апробованих раніше моделей часу та оперуванні ними на ігрових засадах [81]. У «Білій фортеці» Венеціанець усвідомлює, що стає частиною задуманої Ходжею гри – перетворення в «іншого». Тобто художні втілення сновидінь (сон як спогад, ретроспекція-ремінісценція, сон як самовираження, як вираз внутрішніх переживань, сон як вияв каяття) доповнюються образом сну-самоаналізу, сну як прозріння, сну як духовного очищення, після чого і відбувається ініціація, тобто долання символічного шляху, проходження якого «завжди пов'язане з подоланням труднощів, перешкод, тому шлях також символізує ініціацію,

обряд посвячення, долучення до раніше недоступного знання, здобуття мудрості, житейської чи сакральної» [243]. Отже, сні в «Білій фортеці» стають елементами концептуальної ідеї письменника, де картини ірраціональних переживань передають особливості авторського мислення щодо організації художнього часопростору та позначають шлях ініціації протагоніста.

Якщо в романі «Біла фортеця» ініціація протагоніста відбувається через *особистісну ідентифікацію* з накладанням на проблематику взаємин Заходу і Сходу як двох типів світової цивілізації, то в романі «Мене називають Червоний» головний герой проходить насамперед *ініціацію мистецьку*, яка тісно пов'язана з релігійно-світоглядними моментами. Переплетення детективної лінії (пошуки Карою вбивці художника Заріфа і майстра Еніште) та любовної (кохання Кари до двоюрідної сестри Шекюре, доньки майстра Еніште) відбувається на тлі масштабних роздумів автора про входження світу Європи в мистецтво Сходу, взаємодію двох цивілізацій, співвідносності естетичних і етичних понять тощо. Це зумовлює, як уже зазначалося, специфіку нарації роману (елементи потоку свідомості, як і в романі «Мовчазний дім»), – поліфонічну структуру, де кожен окремий розділ є чергуванням виступів персонажів від першої особи, вставних притч і легенд. Це вможливорює багатоголосся розробки основної теми, мотивів і сюжетних ліній, з повторами, сконструйованої за принципом імітаційної поліфонії, яка відсилає до музичної композиції [232, 271–282]. Серед питань, які порушує кожен із персонажів-нараторів, важливе місце належить питанням культурних і мистецьких орієнтирів, обираючи які герої і проходять свій шлях ініціації. Усіх персонажів-художників об'єднує криза ідентичності, необхідність вибору, які перетворюються на особисту проблему, вихід із якої кожен обирає індивідуально. На нашу думку, роль мистецтва в ініціації, необхідній героєві, щоб визначитися насамперед у питанні «хто я?», озвучує в романі О. Памука майстер Еніште: «*Малювати по-іншому – це значить дивитися на світ іншими очима*» [307, 44], тобто випробувати себе в «чужому» просторі.

Разом із «мистецькою», персонажі роману «Мене називають Червоний» проходять також *любовну ініціацію*. Кохання та інші етичні проблеми автор розглядає крізь призму особистісного та релігійно-філософського. У романі можна простежити мотив кохання, аналогічний за звучанням і «схемою» до інших творів письменника («Чорна книга», «Сніг»). Ідеться про інтерпретацію кохання унікальним станом душі, властивого далеко не всім. Найкраще його характеризує поняття, традиційне для культур Близького і Середнього Сходу та Закавказзя, – маджнунізм (меджнунізм).

«Маджнуном» («Меджнуном») названий у поемі класика перської поезії Нізамі Гянджеві закоханий у красуню Лейлу Каїс. У творі закоханий юнак постає і як поет, який розповідає в любовних віршах про свої почуття, вдається до самоаналізу, аналізує вчинки, їхні мотиви і наслідки. У своїх коментарях оповідач завжди на боці Меджнуна, що впливає на сприйняття образу естетичним і етичним ідеалом. Меджнун проповідує служіння жінці словом і власними стражданнями. Отримавши відмову від батьків Лейли, Каїс (Меджнун) помирає на могилі дівчини, яку силоміць видали заміж за нелюба. Нагородою закоханим за земні страждання стає возз'єднання в раю.

Ім'я Меджнуна стало називним і лягло в основу поняття «меджнунізм» – «закоханий», «шалений», «божевільний» і навіть «знавіснілий». Саме таким постає герой у класичних суфійських зразках, у творах Джамі і Нізамі. Типологічно близькими є і герої романів О. Памука. Так, гине з розпачу після безрезультатних пошуків своєї Джанан («коханої та душі») Осман у «Новому житті». Борючись за своє кохання, знеславлює себе доносом, а потім гине, повернувшись до Німеччини, поет-емігрант Ка у творі «Сніг». На відчайдушні кроки заради кохання здатний персонаж роману «Мене називають Червоний» Кара. Так, як і Меджнун, Кара закохався в доньку своєї тітки, Шекюре. А потім через те, що *«бездумно й невчасно відкрив їй своє серце»* [307, 49] був змушений покинути рідне місто, щоб *«вилікуватись»* від хвороби-кохання. За дванадцять років мандрів йому навіть здалося, що обличчя коханої, як і

«обличчя» Стамбула, він уже забув. Але не уява і пам'ять, а серце виявляється найважливішим сховом людських почуттів, і кохання Кари спалахує знов після повернення в рідне місто. Саме на прохання батька Шекюре Кара починає займатись розслідуванням таємничої смерті художника Заріфа, а потім і самого майстра Еніште, сподіваючи дізнатись істину і здобути серце коханої.

Характерно, що персонаж «Лейли і Меджнун» також фігурує в романі «Мене називають Червоний» у розповідях майстра Еніште, що видається органічним не лише за наявності любовної лінії, а й мистецької, адже з доби середньовіччя сюжет про трагічне кохання міцно увійшов у літературу й живопис Сходу. Мотив божевілля Маджнуна трансформується в романі в мотив туги Кари, внутрішнього незадоволення, відчуження, навіть після возз'єднання із коханою Шекюре: *«десь у потаємному куточку душі Кари засів джин нудьги, який не дає йому спокою навіть у блаженні миті нашого з ним кохання в ліжку. Аби втихомирити того джина, він то пив вино, то цікавився живописом і розглядав мініатюри, то заводив дружбу з малярами й разом із ними бігав за вродливими юнаками. У його житті були періоди, коли він одно байдюкував у колі художників, каліграфів і поетів, зустрічався з ними, каламбури, обмінювався натяками, грався метафорами, залицявся та розважався з гарненькими хлопчиками...»* [307, 631].

Окрім таких традиційних джерел літературного меджнунізму, як східні дагани й оповіді любовного змісту, які О. Памук, на думку, О. Кульчинського, надихався і творчістю сучасного французького прозаїка М. Уельбека. Памуківський авторський «маджнунізм» близький «до мотивів інтерпретації кохання як статевого божевілля і страждання, характерних для творчості французького постмодерніста» [94]: *«Ми кохалися все палкіше й палкіше, набирали темпу, ніби судно, чиї вітрила надимає вітер, і наші пристрасні ніжності, мов ті надуті вітрила, сміливо прокладали собі дорогу в незвідані моря. <...> Однак навіть у хвилини найвищого натхнення, найбільшого збудження, коли його рука рухалася по очеретині з волі Аллаха, Кара, як*

справжній маляр, що продумує розмічення сторінки, якоюсь частинкою свого розуму шукав наше місце в світі» [307, 630]. О. Памук намагається розширити можливості пройти ініціацію, включивши до її етапів і освячення коханням. Але весь трагізм персонажів роману в тому, що, пройшовши «освячення», вони переконались у неможливості гармоніювати, з'єднати східну і західну традиції, примирити два світогляди. Про це свідчить логіка розвитку сюжету: гинуть найталановитіші художники Заріф і Зейтин, майстер Еніште, осліплює себе Осман, книга залишається незакінченою, малюнки розкидані по інших книгах, а мистецтво мініатюри зазнає занепаду. Вторгнення «чужого» стало згубним для «свого». Але усвідомлення цього – теж варіант ініціації на новому рівні істини.

У концепції О. Памука одним із важливих концептів є образ *книги*, навколо створення якої обертаються всі сюжетні лінії роману. І сам роман завдяки численним описам живописних сюжетів схожий на мініатюру. Мікрообраз книги як універсальної рухливої форми, яка охоплює динамічний і безкінечний універсум і тим самим структурує й упорядковує його, тобто надає архітектонічність усьому неосяжному і незбагненному для людини, що дає їй можливість «читати» незбагнений космос, а отже отримувати космічні знання. Саме через реалізацію образу книги й організовується протагоністом процес комунікативної конвергенції людини і універсуму. У цьому вбачаємо відголоски східної філософії, зокрема вчення суфізму, з ідеєю букви. Аналог – у концепції Г. Сковороди, де книга тлумачиться універсальною формою буття (Біблія – душа світу). Образ книги є важливим і для роману «Мене називають Червоний», і для ще одного авторського варіанту ініціації міфогероя – роману «Чорна книга».

Синтез мистецького, детективного і любовного сюжетів на тлі історичного Стамбула XVI ст. у романі «Мене називають Червоний» певною мірою повторюється в «Чорній книзі», але вже на тлі сучасного Стамбула. Із перших сторінок автор розпочинає гру з читачем, запропонувавши в епіграфі вислів Адлі: *«Не послуговуйтеся епіграфами, бо ті вбивають таємниці*

письма!», а потім як епіграф до одного з розділів вислів арабського письменника, вигаданого автором, Ібн Зерхані: «*Ніщо не зрівняється своєю дивовижністю з життям. Окрім письма*» [310, 8]. Це нагадує відому сентенцію Ж. Дерріди: «Нічого не існує поза текстом». Так О. Памук транслює думку про єдність життя і текстом, їхню «злитість», демонструючи її специфікою свого наративу – грою з читачем і текстом.

Відповідно до двох пристрастей в житті Галіпа (дружину Рюю і читання статей Джеляля) структурований і роман, у першій частині якого домінує любовно-детективна лінія (пошуки коханої дружини, яка несподівано зникла), а в другій – намагання Галіпом «відчитати» підказки в її пошуку у статтях Джеляля формує алегоричну лінію пошуків людиною себе. Таким чином, історія пошуків зниклої дружини є лише «каркасом» роману, на який накладаються численні елементи традиційної літератури, фантастики, модерністських творів. У цьому дослідники вбачають вплив традиції суфійської літератури, реципіюючи які, О. Памук пропонує свій погляд на національну культурну традиції і її творче освоєння [16].

У «Чорній книзі» авторське уявлення про співвідношення світу – слова – знаку набуває системного вигляду, який досягається завдяки зверненню до художніх традицій суфізму. Як філософська течія суфізм проповідував споглядальне, аскетичне життя і сповідував містичні форми свідомості. Відповідно суфійська література вирізнялась яскравою символікою й метафоричністю, яка приваблювала багатьох митців, незалежно від релігійної доктрини. Суфізм відкривав надзвичайно широкі можливості для творчості, де оспівування чуттєвості, кохання і життя не суперечило містичному прагненню до божественної істини та духовного розчинення в Богові. Турецька література, як і літератури Сходу загалом, зазнала потужного впливу суфізму. Твори Джеляледдіна Румі, його сина Султана Веледа, мандрівного дервіша Юнуса Емре стали інтертекстом і творів О. Памука.

Якщо поетика роману «Мене називають Червоний» (декоративність, численні описи живописних і літературних сюжетів, ускладненість нарації) зближує його зі східною мініатюрою, то художня форма «Чорної книги» створювалися під впливом суфійської літератури. О. Памук поєднує багаточарову алегоричну метафорику вченої поезії суфіїв з характерною для міського фольклору оповідною манерою. Персонажем окремих вставних оповідань у лабіринті «Чорної книги», як уже зазначалось, є Джелаледдін Румі (Мевляна). Апелюючи до філософії і структури творів суфійської літератури, письменник зображує хаотичний і таємничий Стамбул місцем ініціації Галіпа, який шукає, у чому сенс його існування – чи в коханні, чи у творчості, чи у віднайденні себе. Мовою суфійського тексту, той, хто шукає, знаходить у кінці шляху Бога у своєму серці. Таку путь пізнання має здолати і Галіп.

Для структури суфійських творів характерними є опис подорожі, пошуку, на який нанизуються короткі оповіді. Вони утворюють «оповіді в оповіді». У «Чорній книзі», як і в класиці суфійської літератури «Мантикут Тайр», автор використовує обрамлення, наповнюючи історію пошуків Галіпом своєї дружини численними вставними оповідями. Завдяки вкрапленню у тканину твору алюзій на класичні суфійські твори, у романі переплітається теперішнє і минуле, що перетворює історію Галіпа на позачасову, символічну. Це більшою мірою відсилає роман до іншого зразка суфійської літератури – алегоричної поеми XVII ст. «Гюсн та Ашк» Шейха Галіпа. На думку дослідників, про «Чорну книгу» можна вести мову навіть як про «Гюсн та Ашк» XX ст. [16]. Погоджуємось із таким визначенням, адже інтертекстуальний зв'язок із цим твором відстежується на рівні алюзій, ремінісценцій і цитат. Так, на початку роману автор згадує поему «Гюсн та Ашк», а епіграфом до розділу «Загадкові картини» є вислів Шейха Галіпа *«Таємниці мої відкрило мені “Месневі”»* [310, 574]. Сам протагоніст «підказує» паралель із власною історією кохання, переказуючи сюжет поеми, читаючи яку, усвідомив зародження *«сердечної жаги»*: *«У книжці так прекрасно оспівувалася любов, що малий прагнув*

закохатися так само міцно, як її персонажі. Зали, уявляючи ознаки цієї сердечної жаги, описані на наступних сторінках, раптом збагнув, що проявляє їх і сам...» [310, 534]. У фіналі старий професор дослідник літератури Дивану також визначає історію Галіпа як сюжет суфійської поеми: «... вислухав і мою історію й, ніби ворожка з околиць, задерши догори носа, заявив, що переказані події напрочуд легко можна віднести до твору Шейха Галіпа "Гюсн та Ашк"» [310, 659]. Турецький літературознавець Ж. Гойтісоло називає поетику «Чорної книги» дзеркалом для читання: читати роман – це дивитися в дзеркало з метою визначити, хто відобразатиметься в ньому – сама чорна книга, її автор чи читач [286]. Це можна відстежити і в характерних для суфійської стилістики елементах роману: образ дзеркала (розділ «Оповідь зайшла в дзеркало»), де використаний прийом паралельного анафоричного зв'язку в освідченні персонажа своїй дружині: «я кохав оту твою розгубленість на лиці <...>, я кохав тебе й за малоліття, коли ти згоряла від бажання стати художницею <...>, я кохав тебе й тоді, коли ти променистого квітневого дня виходила на наш тісний балкончик <...>, я ж кохаю тебе» [310, 537 – 540]. Як і в поемі Шейха Галіпа, де Ашк, щоб одружитись із коханою Гюсн, мусить знайти Діяр-і Кальп (країну Серця), де зрозуміє, що Гюсн всередині нього, Галіп О.Памука, шукаючи зниклу дружину Руйю, приходить у дім Шехрикальп (місто Серця). І хоча його відкриття трагічні (Руйю знаходять мертвою, вбивають і Джеляля), Галіп знаходить власне «Я» і свою мрію.

Така інтерпретація ініціації протагоніста «підказана» символікою імен персонажів: Руйя – «мрія», Джеляль Салік – відсилання до суфійського поета Джеляледдіна Румі і одне з імен Аллаха, а прізвище Салік означає «людина в пошуках істини». Журналісту й письменнику Джелялю Саліку, статтями якого захоплюється Галіп і, намагаючись, вивчити його спосіб життя і мислення, віднайти дружину, відведена роль аналогічна до ролі Мехді. Його повернення, на думку вірян, покладе кінець несправедливості та сприятиме відродженню мусульман. «Месіанство» Джеляля – у статтях, прочитавши які, Галіп все

більше проймається його ідеями, шукає зв'язок між обличчями людей і буквами в текстах. Як і в романі «Біла фортеця», у «Чорній книзі» розробляється мотив «копія – оригінал» [272, 67], як визначає один із проблематичних аспектів роману Ф. Е. Акерсон: Галіп розпочинає переймати і мислення, і побут Джеляля, якого вважає своїм суперником за почуття дружини. Він опиняється у його квартирі, примірює одяг, ретельно вивчає твори, а далі все більш відходить від ролі зрадженого коханого до просвітленої людини. Функцію «сакральних» для ініціації Галіпа текстів відіграють статті Джеляля, фрагменти його автобіографії, загадкові історії, події особистого життя. Як Ходжа намагався стати «Венеціанцем», щоб здійснити свою мрію потрапити на Захід, Галіп занурюється в «чуже» життя, щоб стати самим собою (на цій проблематиці акцентовано навіть на рівні заголовків розділів: «Я маю бути самим собою», «Ви впізнали мене?»).

Проходження ініціації героєм відбувається також за суфійським «сценарієм», символічно втіленим в образах «кольорових» (біла, зелена і чорна) «смертей» [230]. Так, тлом і кольором деталей (стіни будинку, інструмент, ліки, борода тощо) у розділі «Історії Шехзаде» є білий колір. Тоді як в останньому розділі «Але ж це я написав», коли нарешті з'ясовуються факти загибелі Рюїї й Джеляля і водночас відбувається осягнення Галіпом своєї руйї («мрії»), з'являються чорний у прямому і переносному сенсі («*відтепер дивіться на наступні сторінки, чорні сторінки, як на спомин сновиди*» [300, 641], «*життя по цілій країні отак розділилося на чорну й білу половини, немов розкраяне навпіл ножем...*» [310, 653], «*нині мені від Рюїї залишилися тільки блокноти, оці їхні чорні-пречорні, темні-темні сторінки*» [310, 666]) і зелений («*Друга куля розтрощила йому авторучку в лівій кишені піджака <...> тому білу сорочку газетяра заляпала не так кров, як зелене чорнило*» [310, 646]) кольори. Кольорова символіка заявлена і в назві роману. Чорний колір (кара) на Сході має особливе значення: це колір каменя Кааби і в імені головного героя (головного мусульманського храму в Мецці), колір одягу і прапора халіфів

династії Аббасидів, а в «Тисячі і одній ночі» – молодості, краси і жіночості. Серед додаткових значень слова «великий», «головний», «значний». А відтак *karā karī kitar* – «книга в чорній палітурці» означає кодекс законів або достовірне джерело будь-якої інформації. Поділяємо слушну думку К. Посохової, що в назві «Чорна книга» переважає саме така конотація [156, 145], підказана самим автором: *«Адже ніщо так не приголомшує, як життя. окрім письма. Певна річ, письмо. Авжеж, окрім єдиної втіхи – письма»* [310, 667]. Таким чином, «кольорова» символіка «Чорної книги» також є трансляцією сучасного прочитання суфізму з виходом на ключову проблему ідентифікації персонажа як форми ініціації: *«єдиний спосіб для людини бути собою – це стати іншою або ж розчинитися в чужих історіях»* [310, 667]. Отже, у романі дістала подальший розвиток авторська філософія меджнунізму як шлях до пошуку істини, пошуку себе і Бога.

Лейтмотив пошуку омріяної жінки, який супроводжується пізнанням світу літератури, але не в серйозно-пафосному, а в гротесковому стилі репрезентує в «Мальві Ланді» Ю. Винничук. Тож й ініціація протагоніста також гротескова, «перевернута», як і має бути в постмодерністському тексті. На відміну від О. Памука, український прозаїк має на меті створити іронічний портрет сучасного міфогероя в національно маркованому світі і переосмислити ситуацію в пострадянському літературному середовищі, ще наповненому кліше й ідеологічно заангажованими текстами. У розвідці «Літературний герой: ідентичність та емансипація» Я. Поліщук виокремлює такий тип героя в сучасній українській літературі, наголошуючи, що той за власним бажанням обирає маргінальність – «ту сферу життя, яка опиняється поза офіціозом...» [150, 424]. Із «дегероїзацією героя», вважає науковець, пов'язана «ініціація» дійсності, тобто «дорослішання національної культури».

«Міфоінтенційність» Ю. Винничука, про яку він не раз говорив як про складник свого стилю («я маю фантасмагорійне мислення»), письменник

поширює і на власну особу, і на своїх персонажів. Автоміф про «гульвісу» і галантного «пройдисвіта» накладається і на Бумблякевича з «Мальви Ланди».

Як і в романі О. Памука «Чорна книга», художній світ «Мальви Ланди» вирізняється поліфонічністю смислів, закодованих у численних алюзіях, ремінісценціях, символах, архетипних мотивах й образах, і насамперед в мотивах пошуків і мандрів. Лейтмотивного характеру набуває в обох романах міфологема лабіринту, що корелює з мотивом ініціації, реалізованим через численні випробування головного героя. Твір Ю. Винничука, окрім напівфантастичного сюжету з елементами еротики, чорного гумору, пародії, має глибокий підтекст у формі численних літературних алюзій і натяків, гри з читачем тощо. Саме інший – пародійний, гротесковий, сатиричний – контекст розвитку сюжету роману українського прозаїка уможливорює припущення, що його міфогерой не тільки репрезентант тексту постмодерністського спрямування, а й авторського варіанту пародії на певні етнопсихологічні типи світогляду українця.

Свого часу М. Шлемкевич у праці «Загублена українська людина» проаналізував чотири основні етнопсихологічні типи світогляду українця. До першого належить людина з біологічною детермінацією психіки, тобто обмежена суто побутовими проблемами – тип «старосвітського поміщика», за визначенням М. Шлемкевича, що «тупіє в достатку», тримаючись осторонь будь-яких державотворчих і соціально-політичних подій в країні. Із погляду «екзистенційної комунікації» – це те, що К. Ясперс називав «буттям емпіричного “Я” індивідуума, який ставиться до інших як до засобу задоволення своїх потреб» [241]. Другий тип українця – це «сковородинівська людина», для якої суспільне життя є «суєта суєт», тому сенс свого існування вона вбачає в духовному самовдосконаленні. Третій тип названий ученим «гоголівською людиною»: етнічні українці з комплексом меншовартості «малороса», які в нових імперських політичних реаліях ідентифікують себе представниками «великоруського» народу. Четвертий тип – «шевченківська

людина», яка будучи вільною духом із належними моральними цінностями, здатна до об'єктивного інтелектуального аналізу, самовладання, національного самовизначення і стійкої боротьби проти колоніальних гнобителів свого поневоленого народу [233]. Ю. Винничук у «Мальві Ланді», відроджуючи барокову бурлескно-трагестійну традицію, вдається до дегероїзації протагоніста, пародійно переосмислюючи і міфологему героя взагалі, і, на наш погляд, означені М. Шлемкевичем типи.

Позаяк у художній прозі Ю. Винничука домінує пародія як спосіб інтерпретації міфологічного матеріалу та іронія як основний принцип світосприйняття, готичні елементи слугують для створення ефекту чорного гумору, а звідси – зміни традиційної семантики міфологічних образів і мотивів, які спричиняють їхню оказіональну дегероїзацію і десакралізацію. Зокрема, якщо розглядати іпостась міфогероя, як пропонує О. Гриценко, крізь призму глибинної структури міфу про авгієві стайні, то свою ініціацію він має пройти через подвиг очищення простору. Тому міф про героя – «це саме ідея очищення, тобто позбуття якоїсь, умовно кажучи, нечистоти, нечисти або порчі, що набула надто великих масштабів, зачепивши всю громаду (місто, суспільство, країну)» [49]. Трансформація двобою героя сучасних міфотекстів із ворогом свідчить, вважає дослідниця, про уречевлення Лайна, яке він очищує / знищує: у вигляді чогось матеріального – дуже неприємного «(сміття, лайно, нечисть, гній, зараза) або й когось, наділеного злою волею <...> чи когось загрозливо Інакшого» [49]. У романі протагоніст як псевдогерой чи пародія на героя не тільки не долає нечистоти, а й знаходить себе на Сміттярці. Цей процес необхідний був для того перетворення, якого має зазнати Бумблякевич.

Сюжет мандрів пов'язаний із метою головного героя віднайти загадкову поетесу на ім'я Мальва Ланда. Тож радикальна трансформація на рівні свідомості – це результат «ініціації», яку проходить «*лисїючий грубенький курдулик з настобурченими, мов локатори, вухами*» [302, 7] Бумблякевич, потрапляючи у світ львівських відходів. Саме у Сміттярці реалізуються всі

вимріяні марева та фантазії старого парубка. Автор зумисне акцентує на цнотливості головного героя, щоб розгорнути мотив його зваблення розпусними жінками і в такий спосіб зреалізувати еротичну складову тексту, а вияв мужності і шляхетності, які при цьому намагається виявити Бумблякевич, уможливорює іронічний дискурс питань мистецького й ідеологічного характеру. У фіналі відбувається «ініціація», аналогічна до сформульованого М. Бахтіним карнавального існування, у якому зникають звичні суспільні умовності й заборони. Усі пригоди Бумблякевича є прикладом карнавальних мандрів, у фіналі яких він, хоча й не знайшов Мальви Ланди, по-іншому почав сприймати себе і навіть власне прізвище (символічна для ініціації зміна імені): спочатку дивакувате й остогидле, воно починає здаватись йому вишуканим і шляхетним.

Упродовж усього роману Бумблякевич шукає зустрічі з Мальвою Ландою – ідеалом, значною мірою, як може здатися, створеним його власною уявою. Ім'я героїні-фантома автор запозичив у діячки правозахисного руху в СРСР, пропонуючи гру зі свідомістю читача, пробуджуючи приховані асоціації. У «сміттязській міфології» загадковій поетесі відводиться роль деміурга. Її «діяння» озвучені в стилізації під сакральні тексти: *«Вона відокремила світло від темряви, добро від зла, радість від смутку. Вона створила лабіринт, у якому живемо. Розділила його на воду і суходіл. переплела вулички і пасма гір. Простелила небо над головою і виткала зорями. Дала життя птахам і звірам, і всім живим істотам, досі не баченим. Наказала рослинам розсіюватися, а деревам плодоносити»* [302, 573]. Позаяк Мальва Ланда – жінка-мрія, то в очікування зустрічі Бульбакевича з нею автор за контрастом «заповнює» простір тексту епізодами тілесного кохання. Автор немов заперечує можливість відстороненого духовного існування цього явища та іронізує щодо намагань уявляти його в ідеалістично-«стерильному» вигляді. Авторська іронія спрямована саме на стереотипи, на надмірну ідеалізацію кохання, а не на висміювання почуттів протагоніста, романтичним пригодам якого читач співпереживає. Коли Ю. Винничук веде мову про досі табуйовану в українській

літературі тему фізичного кохання, він вдається до метафор і порівнянь, вишуканих описів, пародіюючи аналогічні літературні кліше і створюючи комічний ефект, який знижує можливий натуралізм еротичних сцен.

Тілесні «випробовування» героя доповнюються і випробовуванням його переконань у площині естетичних та ідеологічних стереотипів. Зокрема, пафос та імпозантність деяких сучасних письменників відтворює Транквіліон Пупс – живий «класик сміттярської літератури» та колишній політичний в'язень. Разом із тим у романі пародіюється захоплення містичною літературою (епізод з упирями та чорною магією в замку Шруботягів).

Доведеться Бумблякевичу переосмислити і свої політичні ілюзії в контексті авторського висміювання надмірно романтичного українського націоналізму. У розмові з магістром Джавалою та паном Зеньом Бумблякевич дізнається про те, що Сміттярка, крім всього, є ще й осередком українського державотворення та координаційним центром національних революційних рухів усіх поневолених народів світу, а в перспективі має стати ініціатором створення Великої Світової Сміттярки та, фактично, започаткувати нову прогресивну цивілізацію. У цьому – і абсурдність ситуації, і пародія на необґрунтований романтизм національної ідеї. Тож гумор Ю. Винничука має національне спрямування: його об'єктами, серед іншого, є комічні риси мешканців як Лівобережної, так і Правобережної України. Кульмінацією є містичне Море Борщів як нездійсненна «мрія» кожного свідомого українця, втілена в дивовижному світі сміттярки.

Попри безсумнівно іронічний зміст роману, Ю. Винничук поєднує комічне із серйозним. Він у свій особливий спосіб вивчає людську природу, стосунки, людські бажання і страхи, розмірковує над неперехідним питанням свободи: *«Візьмемо хоча б одну-єдину постанову із тієї тисячі постанов, які надходять до нас із воістину небесної канцелярії пана Ліндера: постанову про ліквідацію тратів! Згадайте, з яким ентузіазмом усі ми прийняли її, як ми тішилися і раділи. І ось тоді саме з ініціативи камери число номер сім наша*

в'язниця вирішила все-таки не ліквідувати ґрати. Усі погодилися, що вже сам факт існування постанови про ліквідацію ґрат дає усі підстави вважати, що їх просто нема, а отже, й ліквідувати нема що» [302, 167].

Отже, навіть за умови, що автор не ставить за мету провести свого протагоніста шляхом ініціації у її, так би мовити, класичному розумінні, карнавальне освячення героя все ж таки відбулося. «Відхід» у світ Сміттярки, «випробування» на тілесну й естетико-ідеологічну вірність, а отже, «пошук» нових / старих духовних «батьків», щоб, врешті-решт, дати відповідь на питання «хто я?», відчуття відокремленості, відчуження, яке стає результатом усвідомлення своєї «інакшості» в регламентованому тоталітарному світі, – це постмодерна «ініціація» трагікомічного персонажа.

3.2. Екзистенційна самотність загубленої людини міста

Самотність як феномен людського буття нерозривно пов'язана з екзистенційним самовизначенням героя, тому набуває характеру онтологічної якості. Для багатьох персонажів сучасної світової літератури, і художньої урбаністики зокрема, їх життєвими цінностями і буттєвими орієнтирами стали глобальні установки екзистенціалізму: осмислення існування людини в межових ситуаціях, визначення автентичності вибору в таких ситуаціях, формування здатності стати суддею своїх вчинків тощо. Органічність входження екзистенційної проблематики в новітні художні тексти Х. Хіммель пов'язував із переходом від естетичної стадії літературного процесу до етичної, якою починається література ХХ ст. [256, 67]. У добу тотальної самотності, роз'єднаності і відчуження установка екзистенціалізму є тим інструментом пізнання, який краще за інші узгоджується з емоційним настроєм сучасної людини. Турецький дослідник М. Люлечі, характеризуючи художню урбанізацію турецької прози, наголошував, що нова реальність доби постмодерну змінює ставлення письменників до самого простору. Тепер загублений у просторі, де він перебуває, митець і його персонаж «виходять» із

дому в пошуку нового місця (простору). І саме історія загубленої людини стає центральною темою міських текстів [293].

Спільним для українських і турецьких урбаністичних текстів із протагоністом з увиразненою екзистенційною свідомістю є не тільки звернення до внутрішнього «Я» людини, а й до зовнішніх соціально-історичних умов, які формують середовище її проживання – до міста, образ якого пропускається через історичний і культурний досвід особистості і нації. Драматичний досвід українців і турків надає урбаністичним текстам гостроти бачення і глибинного розуміння екзистенційних проблем (страху, смерті, провини, кризових ситуацій тощо), розробка яких супроводжується експресією та філософською глибиною. Проникаючи в тканину твору, екзистенційні проблеми – самоідентифікація, вибір, визначення «справжності» / «не справжності» існування, «буття-у-світі», взаємодія з іншими людьми – трансформуються і наповнюються новою семантикою. У результаті трансформації специфічні філософські установки екзистенціалізму перетворюються на струнку художню систему. Зазвичай це поєднання ліризму переживання зі статичною незворушністю, автобіографічності в широкому сенсі з поєднання приватного і загального.

Для втілення екзистенційних проблем письменники використовують розмежування типів героїв на такого, який пізнає світ, і самовідчуженого. Також диференціюють їхнє внутрішнє і зовнішнє буття на низку складників, виокремлюючи «екзистенціали» (будинок, сім'я, кохання, тіло, жест, слово, мовчання, їжа тощо), які активно взаємодіють і характеризують різні грані буття героїв. Отже, окрім протагоніста урбаністичного роману як учасника ініціації, сучасна турецька і українська міфоурбаністика пропонують тип персонажа, який гостро відчуває своє відчуження й самотність серед багатолюдного натовпу міста, у спільноті співгромадян та у власній родині. На нашу думку, є певна закономірність: варіанти ініціації героя урбаністичного твору можна віднайти в романах з історичним чи псевдоісторичним тлом, тоді як самовідчуженого – у творах, де місто є метафорою сучасного світу.

Типологічно близькими за типом протагоніста, історія якого розгортається на тлі міста, серед аналізованих романів вважаємо «Сніг» і «Мовчазний будинок» О. Памука, в українській – «Живий звук» А. Кокотюхи.

Витоки екзистенційної проблематики в українській урбаністичній прозі пов'язані з романом В. Підмогильного «Місто», а в сучасній літературі звернення до цієї проблематики стало жанрово-стилістичною особливістю. Якщо факторами появи «сплесків» екзистенційної проблематики є актуалізація в українському суспільному просторі питання політичного і духовного вибору (як це було в 1920-х роках у пошуках «європейського» вектору культури), що припадає на час перебування України між двома – «російською» і радянською – імперіями. То після розпаду Радянського Союзу, коли починає формуватися «післячорнобильська бібліотека» (Т. Гундорова), гостро злободенними стають питання особистісної та національної самовизначення, які відбиває проблематика «екзистенційних текстів» (скажімо, В. Шевчука та ін.). Аналогічні причини, як-от: геополітичний факт розташування між Заходом і Сходом, розпад імперії з багатовіковою традицією перемог і панування, «хитання» між світським і релігійним шляхами розвитку, визначили актуальність екзистенційної проблематики і в турецькій літературі кінця ХХ ст. Водночас варто наголосити, що актуальність цієї проблематики є продовженням літературної традиції: екзистенційна самотність героя як проблематика літературного твору генетично споріднена з проблемою «зайвої людини», традиційної для російської літератури реалізму та французької екзистенціалістської прози. Сьогодні на тлі процесів глобалізації і проблем світового масштабу, людина перестає відчувати власну значимість як особистості, її, як і раніше, турбують питання сенсу існування.

Спроби проаналізувати твори сучасних письменників крізь призму подальшої розробки проблеми «зайвої людини», як і теоретичні міркування щодо атрибутивних ознак такого персонажа не поодинокі. Так, Є. Нікольський, розмірковуючи над «фактами біографії» такого героя, вказує на молодий вік,

відсутність власної сім'ї і проблемні стосунки з батьками, нещасливе кохання. Важливим моментом у розкритті образу він вважає кризу релігійності, але збереження при цьому пам'яті про релігійні поняття. Звідси і такий типовий мотив, як боротьба героя з церковністю і відкидання Бога. «Зайва людина» має складні взаємини з близькими – бажання опіки і водночас зневаги. Нерідко вона досить красномовна, веде записи про своє життя, пише вірші тощо. Складний внутрішній світ героя, наповнений ілюзіями і химерами, перетворюється у «сховок» від конфліктів і недосконалості зовнішнього світу [137]. На аналогічного персонажа натрапляємо в романах О. Памука. Спільним для його романів «Сніг» і «Мовчазний дім» є відображення проблеми стосунків між людьми, які по-різному сприймають сучасний світ, нова реальність якого суперечить сформованим упродовж століть традиціям і життєвим цінностям мусульманського суспільства. У творах також отримує подальшу розробку тема діалогу / дискусії Сходу і Заходу на урбаністичному тлі.

Роман «Сніг» наповнений похмурими думками про потойбічне, швидкоплинність буття, про синдром емоційного вигорання як знакової хвороби початку ХХІ ст. і водночас це твір про своєрідність Туреччини. О. Памук багато уваги приділяє суспільно-політичній проблематиці, осмислюючи не тільки причини перевороту, у який буде втягнений протагоніст роману Ка, а й загальні тенденції занепаду колись великої держави. Один із персонажів твору розмірковує над змінами, що сталися в місті в останні десятиліття. Прагнення національної ідентичності, на його думку, спричинило втрату єдності в суспільстві, яке вже ніколи не буде цілісним: *«Ми тут усі здавна – брати, – загадково, ніби відкриваючи якусь таємницю, почав Сардарбей. – Однак останніми роками кожен почав вихвалитися: я – азербайджанець, я – курд, я – терекем. Звісно, що тут живе різний люд. Тих, хто азербайджанського кореня, ми називаємо: тереками, карапаки. Курдів ми маємо за плем'я – ніколи свого курдства вони не знали. Той, хто тут залишився ще з часів Османів, раніше не гордився, не кричав: “Я – корінний!”. Туркмени,*

рософлуті, німці, заслані царською Росією, – всі були, але ніхто не дер носа, що він той і той! Всю цю гордість національну ширить радіо з комуністичних Баку та Єревана, бо хочуть поділити, роздерти нашу Туреччину» [309, 30 – 31]. Відособленість у турецькому провінційному містечку майже не відрізняється від тієї відособленості, у яку занурений Ка у великому німецькому Франкфурті. Тож зміна ним місця проживання не сприяла віднаходженню «свого» середовища.

Атрибутивними характеристиками головного героя, який втілює, на нашу думку, екзистенційну самотність людини міста («був надто правильною й миролюбною людиною і тому завжди ходив засмучений, ніби герої Чехова, нерішучі невдахи в особистому житті» [309, 6], є його «інакшість». Ка – політичний вигнанець (отже, конфлікт «я – влада» стає частиною його біографії), турок, який проживає в Німеччині, тобто його «простором» стає Захід. «Інакшість» виявляється і на рівні імені: лише один раз на початку роману герой називає своє повне ім'я Керім («шляхетний»), віддаючи перевагу скороченій формі Ка. Це сприймаємо за зовнішнє втілення «відходу» героя від своєї самості або «усічення», якого він зазнав через свою політичну позицію, інше сприйняття світу тощо. Разом із тим ім'я Ка дозволяє вибудовувати цікавий асоціативний ряд за співзвучністю з назвою містечка Карс (де kar – сніг) й образом снігу, що супроводжує всі події в романі, а його тлумачення лежать у художній, релігійній, психологічній, філософській площинах (зауважимо, що типологічно близьким вважаємо образ піску в романі з виразним екзистенційним первнем «Жінка в пісках» Кобо Абе). Сніг є «тлом» усіх подій роману, а для протагоніста ще й мірилом настрою, відбиттям внутрішнього голосу. Цікаво, що коли місцеві газети Карса повідомили про прибуття відомого журналіста, то вказали, що його останній твір називався «Сніг». На обурення Ка, що такого вірша він не писав, редактор по-філософськи відповідає: *«Не будьте такими самовпевненими. Багато людей, які зневажали нас за те, що ми описуємо події, які ще не відбулися, і думали,*

нібито ми займаємося не газетною справою, а пророкуваннями, потім не могли приховати свого здивування від того, що все сталося достоту так, як ми написали» [309, 35]. І справді, Ка напише свій «Сніг», а сніг як природне явище змусить (принаймні як один із зовнішніх чинників) героя повернути своє життя, всупереч намірам, у звичне «сіре» русло, де його чекатиме розчарування і смерть. Звідси – можливість інтерпретувати образ снігу з погляду поетики художньої екзистенційності: сніг – символ певної ізоляції, до якої вдається Туреччина, захищаючи свою ідентичність, але разом із тим створюючи перешкоди для подальшого руху вперед. Сніг відрізає Карс від інших міст, від нього віє безвихіддю. І це відчуття переживають не лише його мешканці, а й журналіст Ка, для якого це місто «чуже», місце тимчасового перебування.

«Інакшість» головного героя роману «Сніг» спричиняє його тотальне відчуження: він почуває себе стороннім і в Німеччині, і тоді, коли повертається до Туреччини. Його відчуття відстороненості від плину життя нагадує відстороненість Мерсо з повісті А. Камю «Сторонній». Про аналогічний тип вигнанця писала свого часу Ю. Крістева: «Байдужість – це панцир чужинця: по суті, він нечутливий і відсторонений, видається недосяжним для нападів і відторгнення, що їх він, однак, відчуває із вразливістю медузи. Тому що відстань, на якій його тримають, відповідає тій, де він сам себе ставить, відступаючи до болісного ядра того, що називають душею, того смирення, яке, у кінцевому рахунку, є безсумнівною брутальністю» [92, 14]. Характерно, що як і «Стронньому», у романі «Сніг» вирішальним моментом у біографії протагоністів стає звістка про смерть матері: Ка, який уже кілька років через захоплення в молодості соціалізмом жив за кордоном, повертається до Туреччини, дізнавшись про її смерть. Так закінчується «німецький» етап його життя, символом якого вважаємо сірий колір: Ка інфантильний, схильний до постійних рефлексій сорокалітній поет, який пише погані твори, живе на допомогу з безробіття і цілими днями дивиться порнофільми. Тож ні інтелектуально, ні духовно, ні соціально він не інтегрувався в нове середовище.

Проте і в Туреччині Ка не відчуває себе у «своєму» просторі, вдома. Припускаємо, що його згода розслідувати випадки самогубства в провінційному Карсі породжена насамперед бажанням виявити власний внутрішній потенціал до життя. Хоча розповіді про самогубства дівчат і вразили Ка, але «нормальних» реакцій (як-от: співчуття, страх, обурення) він не виявляє. Перетворивши своє життя на рутинне, сірого кольору існування, навіть смерть сприймає радше «подразником», що руйнує усталений плин. Важливим фактором відчуження є і походження Ка в очах місцевих мешканців. Як зазначають дослідники, для турецької літератури типовою є тема «протиставлення столиці і провінції: мешканців міста на Босфорі в глибинці не люблять і зневажають» [137]. Відповідно для мешканців Карса журналіст – чужинець, виходець із багатой і культурної родини Стамбула, із європейською освітою, тому в містечку, де панують радикальні ісламістські настрої, він, щонайменше, підозрілий. Тож в образі Ка оприявлюються характерні для «зайвої людини» риси: приналежність до еліти, освіченість, які поєдналися із нетиповою біологічною зрілістю, яка, проте, компенсується «інфантильністю» його соціально-економічної адаптації, певна автобіографічність (мотив еміграції) і типовий для багатьох текстів дискурсу «зайвою людини» трагічний фінал (смерть персонажа в благополучній спокійній Німеччині).

Типовою є і антиномія в душі героя. За роки життя у Франкфурті Ка так і не став європейцем і не вивчив німецької мови, хоча виріс у світській родині зі знанням про західну культуру. Для мешканців Карса він європеїзований стамбулець, який не здатний, вважають вони, зрозуміти їхню сутність і сутність їхнього міста. Але для інших спільнот Ка також «чужий»: для Стамбул він – неблагодійний емігрант, для німців – турок-невдаха, який живе за рахунок соціальних виплат, а для турецької діаспори в Німеччині – ница людина, зациклена на незрозумілих віршах, написаних у старій турецькій манері. У цілому для Ка характерні перманентна неприкаяність і відчуженість, що також співвідносяться з типажем «зайвої» людини.

Погодившись на пропозицію приятеля написати репортаж про дівчат-самогубиць і підготовку до чергових виборів у Карсі, Ка стає очевидцем, а потім і учасником калейдоскопу подій, що розгортаються в занесеному снігом і відірваному від решти світу місті. Але, вважаємо, що нове-старе місце й наповненість його подіями не змінює радикально «колір» життя Ка. Він не пройшов ініціацію, хоча намагався і писати справжню поезію, і взяти участь у політичних подіях, і знайти справжнє кохання. Один із персонажів, Неджіп, слушно зауважує, в чому проблема Ка: *«Я не боюся життя та пристрастей, як ти. <...> я не можу жити, не кохаючи, не прагнути краси. Мені потрібно з радістю в душі полюбити когось іншого»* [309, 155]. Навіть втративши кохану, Неджіп знаходить своє місце, щоб *«свою безмежну любов після Кадіфе»* подарувати Аллахові. Тоді як Ка такого потенціалу не має.

У романі чітко вимальовується любовний багатокутник: ісламіст, ветеран війн в Югославії і Чечні Ладжіверт, сам Ка і друг його дитинства, лідер поміркованих ісламістів Мухтар, закохані в Іпек. У цьому складному плетиві доль Мухтар – колишній чоловік Іпек, який продовжує її кохати, шкодує, що втратив її у період «власної кризи». Ладжіверт намагається забути Іпек, бо тепер він разом із її сестрою Кадіфе. Своєю чергою Іпек у почуттях до Ка прагне знайти новий сенс існування: *« <...> через деякий час я зможу в тебе закохатися. Я не така, як ти: я не можу покохати людину за два дні. Якщо ти мене витримаєш, не роздиратимеш мені душу своїми турецькими ревностями, то я тебе дуже сильно люблю»* [309, 406]. Для цього, вважає жінка, необхідно розпочати нове життя на Заході.

Для Ка кохання так само втеча, але вже від самотності: втрачена людина, ізольований чужинець у будь-якому середовищі, він намагається знайти точку опертя у світі, щоб змінити своє життя. Такою «точкою» Ка уявляє Іпек. Але його ініціація так і не відбулася: емоції Ка схожі на маятник, коли він то не уявляє свого життя без Іпек, то переконує себе, що не любить її, а то – що, можливо, варто було б закохатися у її молодшу сестру Кадіфе. Урешті-решт, Ка

так і залишається інертним, не знаходить, як і інші «зайві герої», щастя в коханні й сімейному житті, залишає Карс із репутацією зрадника, а через чотири роки гине. У цей час мешканці Карса продовжують дивитись телевизор, забувши про поета-журналіста, який відвідав їхнє місто.

На відміну від «зайвої людини» класичної літератури, протагоніст «Снігу» більшою мірою пов'язаний з екзистенційною проблематикою. Ка не знаходить себе ні в ісламі, ні в політиці, ні в журналістиці. Новим в памуківській інтерпретації «зайвої людини» є акцент на протистоянні Сходу і Заходу, яке набуває геополітичного відтінку. Окрім того, детальніше описується особисте життя героя, у тім числі й інтимна сфера, зокрема «метання» Ка між Іпек і Кадіфе, його ревності і спостереження над власними почуттями. Хоча, на думку Іпек, не Ка, а Ладжіверт, якого вважають вбивцею, ближчий до типу закоханого, типового для меджнунізму: *«Ладжіверт не спроможний на вбивство. Він – дитина. Він, ніби дитина, радіє іграм, фантазує, може перекривити тебе, розказує історії з «Шахнаме», месневі, в ньому живе тисячі образів. Але Ладжіверт – вольова людина, розумна, рішуча і сильна, любить повеселитися...»* [309, 406].

Протистояння Ка і Ладжіверта ґрунтується не тільки на пристрасті до однієї жінки. Це й ідеологічне протистояння. *«Європа – не моє майбутнє <...>. Коли я там жив, то і не думав мавпувати європейців чи прогинатися перед ними тільки тому, що ніколи не стану схожим на них»* [299, 301], – наголошує Ладжіверт, у відповідь на репліку, що «Європа – наше майбутнє у вимірі людства». Тоді як в очах ісламістів Ка є людиною, «зараженою» вільнодумством і атеїзмом саме через перебування на Заході. У статті з виразним заголовком «Безбожник у Карсі» настійливо формується негативний образ Ка: *«... він відкрито заявив: “Я – атеїст, я не вірю в Аллаха, але ніколи не піду на самовбивство, хоча й – прости Господи – Аллаха не існує?” Оце воно європейське вільнодумство – заперечувати існування Аллаха й стверджувати, що завдання інтелектуала – посягати на все святе, що є в нації?»*

Паразити на німецькі гроші ще не дає тобі права топтатися по вірі й ідеалах цієї нації! А чи не тому ти ховаєшся під вигаданим чужоземним іменем Ка, бо соромишся бути турком» [309, 328]. Хоча смерть протагоніста зумовлена не так помстою ісламістів, як вичерпністю його вітального й соціального потенціалу, релігійні питання загалом є актуальним аспектом у розрізі екзистенційної проблематики твору О. Памука. Так, на думку теоретиків американської урбанії, серед яких і один із найвідоміших сучасних соціологів Р. Сеннет, модель «відчуження», що панує в культурному універсумі Великого Міста, має релігійні витoki. На його думку, один із яскравих феноменів протестантизму і, у пом'якшеному варіанті, одна з вузлових характеристик американської ментальності – зверненість до себе й повне неприйняття навколишньої дійсності як вагомої і змістовної – рефлектує у проблемах співіснування мешканців Великого Міста [180]. Г. Зіммель називає це явище «анонімністю людини міста» і виокремлює особливий тип городянина, так званий metropolitan type of man – тип самоізолюваної людини, звиклої захищатися від проблем і протиріч зовнішнього середовища [71]. Незалежно від релігійної приналежності, metropolitan type of man – людина, готова до вигнання, добровільного чи вимушеного, за межі міста чи внутрішнього. Характерно, що в романі «Сніг» суперник і політичний опонент Ка, зі слів Кадіфе, оцінює його крізь релігійну призму: «Ви – дервіш, так каже Ладжіверт; він вірить, що Аллах дарував вам безгрішність від самого народження до смерті» [309, 246]. За всієї умовності такого визначення, називаючи Ка «дервішем», Ладжіверт захоплює сутність його самовідчуття: як мандрівний служитель культу, який сповідує аскетичний спосіб життя, він усе ж марно намагається знайти відповідь на питання, у чому ж його призначення.

Свого часу Ю. Шевельов, розмірковуючи над таким поняттям, як «безґрунтя» щодо представників української діаспори, акцентував, що еміграція формує проблему критеріїв, пов'язану з поєднанням двох свідомостей, включаючи в себе такий вектор, як маргінальність [231, 527].

Важливою причиною стану маргіальності постає зміна топосу, втрати звичних соціальних координат. Л. Бугаєва зазначала, що «від'їзд з країни викликає у суб'єкта меланхолійні почуття, провокує в ньому відчуття втрати, що, своєю чергою, призводить до авторефлексії» [26, 54]. Неможливість вписатися в новий світ спрямовує персонажа-митця (а Ка розглядається нами насамперед як незреалізована творча особистість) до власного внутрішнього простору. Онтологічний стрижень його світосприйняття розміщується між Маргінесом (емігрантське середовище) і Центром («втрачений рай» батьківщини). Ностальгія протагоніста при зустрічі з батьківщиною трансформується в розчарування. Надзвичайно симптоматичне зауваження Іпек на адресу Ка: *«Ти згадуєш, що ти турок тільки тоді, коли треба вибачитися за лихі вчинки або шукати привід для них»* [309, 405].

У сучасному тлумаченні феномену еміграції апелюємо до Ю. Крістєвої, яка у праці з промовистою назвою «Самі собі чужі» висновує, що еміграція – це втрата людиною-емігрантом не тільки власного родового простору, але і внутрішньої впевненості у значущості корінної основи: *«чужинець – це людина, у якої під панциром активіста чи невтомного “працівника-емігранта” зідрано шкіру»* [92, 15]. Цей стан постійний для Ка, який *«відчув, що він чужий тут, у Карсі, і зможе забути місто, щойно покине його, однак довго він над цим не мізкував. Його поглинуло відчуття долі; все єство підказувало Ка, що існує таємна геометрія життя, логіка якої – незбагненна, і він глибоко прагнув стати щасливим, пізнавши її, проте усвідомлював, що йому забракло сил, аби здійснити цю мрію за щастям»* [309, 147].

Аналізуючи емігрантство як особливий стан, науковці виокремлюють такі його риси, як відчуженість, втрата звичної системи координат, міжсвіття, контрапунктна свідомість, особлива роль пам'яті й ретроспекція, унікальність кожного досвіду [60, 69–85]. Одним із головних інтерпретаційних понять для дослідження феномену вигнанця є «чужість». Орієнтуючись на Ю. Крістєву, із-поміж різних типів «чужинців» Р. Дзик виокремлює такого, який виживає,

повернувшись до втраченої країни своїх сліз: «меланхолійно закоханий у втрачений простір, він, по суті, невтішний через те, що колись покинув його» [60, 17]. У романі О. Памука Ка постійно зіставляє «своє» і «чуже». Тут вчувається автобіографічний мотив актуальної проблеми для письменника, який значну частину життя проживав за межами Туреччини.

Важливо, на наш погляд, що якщо підґрунтям для функціонування «контрапунктичної свідомості» є небажання вписуватись у світ «по той бік» (а протагоніст роману «Сніг», попри можливість реалізувати себе в Німеччині, не хоче цим скористатись), то Ка так само не хоче вписуватись і «по цей бік». Перебування «між світами» ніби знімає для героя необхідність визначитись, бо жоден зі «світів» йому неприйнятний. Можливо, варто вести мову про «маску» Ка як спосіб відмежуватися від реального світу і вижити, не втрачаючи себе. Принаймні до такого припущення підштовхує актуалізація в романі *мотиву театральності, гри*, де кожен примірює на себе не властиві своєму життєвому «амплуа» ролі (змовника, коханця, революціонера, терориста, поета тощо). «Маска» Ка – це авторський варіант «маскування» героя, до якого вдається і герой Ю. Винничука у «Мальві Ланді», граючи блазня, бажаного коханця на сміттєзвалищі. Відомо, що постать блазня нерідко слугує оприявленню «специфічно непублічних сфер життя, наприклад, статевої, – це найдавніша функція блазня» [18, 311]. Завдяки аналогічним прийомам, тексти Ю. Винничука та О. Памука набувають рис містифікації, роману-міфу.

Глибина екзистенційної самотності героя роману «Сніг» вимірюється мотивом самогубства. Історія розслідування випадків самогубств у містечку, які намагається провести Ка, зумовлена, по-перше, авторським поглядом на трагічну за своєю інтонацією опозицію «центр – периферія (провінція)». По-друге, екзистенціалістське тлумачення свідомого вибору смерті як протесту проти безвиході, відсутності перспективи – це «невипадковий» предмет зацікавлення персонажа з виразними рисами «зайвою людини». Відомо, що відчуття приреченості постає ключем до розуміння імагінативного потенціалу

авторського «я», дає відповідь на питання його бажання самогубства. Проблема екзистенції в такому разі набуває значення найбільш важливого критерію. З аналогічного приводу Ж.-П. Сартр писав: «Потрібно, щоб люди зрозуміли, що враховується тільки реальність, що мрії, очікування та надії дозволяють визначити людину лише як оманливий сон, як надії, що загинули, як даремні очікування, тобто визначити її зі знаком мінус, а не позитивно. Проте, коли кажуть: “Ти є нічим іншим, як твоїм життям”, це не значить, що, наприклад, про митця будуть казати виключно за його творами; є тисячі інших речей, які його визначають» [177, 135]. Це твердження актуальне і щодо екзистенційного протагоніста «Снігу», і щодо персонажів «Мовчазного дому».

Порушуючи, як зазначалося раніше, лінійний принцип викладу, вдаючись до фрагментарності, постійних «повернень» у минуле персонажів, у «Мовчазному домі» автор досягає ефекту «великих трагедій у маленькому домі» як символічному образіві-репрезентанті провінційний містечок. Про трагедію як складник будь-якого міфу ведуть мову дослідники. Так, дискутуючи з Р. Бартом, який стверджував, що сила міфу в перетворенні історії в природу, В. Лапенков наголошує, що ця сила полягала в незнищеній категоріальній логіці міфу, вираженій в ідеальній формі екзистенційної драми, сюжет якої давно відклався в культурній пам'яті людства. На його думку, загальна схема цієї міфодрами містить спроби «шкідництва» і створення ситуації культурної «недостачі», викрадення «блага» і порушення «заповіту», закону і соціальної рівноваги. «Такі спроби автоматично запускають механізм сюжету концептуальної трагедії» [99]. Концептуальною драмою, вважаємо, є відтворена О. Памуком драма старовинної турецької родини, голоси якої вплітаються в поліфонічну тканину твору, типову для стилю турецького прозаїка, коли про одну й ту ж саму подію розповідають люди різного віку, професій, статей, життєвого досвіду і переконань. Проте відчуття самотності й нереалізованості є для них спільним.

«Мовчазний дім» справляє враження твору з майже відсутньою зовнішньою дією, коли кожен день героїв заповнений дрібними клопотами, випадковими зустрічами й емоціями, фрагментами спогадів. Але в цьому калейдоскопі виявляється своя логіка і цілісність, спрямовані на розкриття проблематики, характерної, як зауважує Н. Порохняк, для архетипного сюжету сімейної хроніки – «про зруйнування роду, що пов'язано з реалізацією міфологеми родини як певного Раю і міфологеми загибелі як вигнання з Раю» [154, 145–154]. Щоправда, важко не погодитись із зауваженням Є. Нікольського, що сприйняття такого міфосценарію не є неспростованою умовою жанру. Однобічним, вважає дослідник, є підхід, за яким для сімейної хроніки з обов'язковим показом «співвідношення історії сім'ї та історії суспільства, так само обов'язковими мають бути мотиви руйнування родини і загибель її членів» [136]. Радше варто вести мову про різні етапи еволюції характерів героїв упродовж сімейної (родинної) історії. Ці зміни можуть бути як негативними (тобто виродження, у тім числі ріст фізичних і психічних захворювань, духовно-інтелектуальне зубожіння, зниження соціальної активності, фізіологічне безпліддя тощо), так і позитивними (відродження, відновлення втрачених потенцій роду після похмурих років деградації). Але в конкретному випадку з «Мовчазним домом» О. Памука більше підстав вести мову про елегантний характер цього соціально-психологічного роману у зв'язку з авторським акцентом на темі родинної історії на тлі трагічних протистоянь у площині віри і атеїзму, ідеологій Заходу і Сходу, свободи і покори.

Незалежно від акцентованого проблематичного аспекту, у центрі роману перебуває особистість, практично завжди екзистенційно самотня. Парадокс, здається, у тому, що в містечку, де всі знають один одного, а особливо в межах родини, відчуття самотності мало б зменшуватись або взагалі зникати. Але з героями роману відбувається протилежне – їхнє почуття відчуження лише зростає разом із усвідомлення безвиході.

Автор враховує характер взаємин особистості, середовища і мікросередовища як основи романної ситуації, де особистістю є персонаж і його внутрішній світ, мікросередовищем – «спільнота» протагоністів, середовищем – сукупність усіх інших персонажів, із якими зіштовхуються головні герої. Особливістю жанру сімейної хроніки є специфіка співвідношення середовища і мікросередовища як протагоністів, пов'язаних родинними зв'язками. Це середовище змінне і через основні процеси (народження, дорослішання, старіння, смерть), і через трансформацію функцій персонажів (перехід із мікросередовища в середовище і навпаки). У романі «Мовчазний дім» оприявлені обидва топоси змінності: спогади старенької пані Фатіми про життя і смерть своїх рідних та знайомі, друзі, суперечки і симпатії онуків, які приїхали зі Стамбула провідати бабусю і могили своїх батьків у маленькому курортному містечку. Вони складають озвучену кожним персонажем окремо сумну симфонію про щасливе минуле, тривожне теперішнє і невизначене майбутнє, коли випробовується на міцність найголовніше – родинні почуття.

Відвідини онуками бабусі, яка самотньо доживає віку в містечку на морському узбережжі, цілком могли б бути сюжетом про возз'єднання родини, віднаходження свого коріння тощо. Проте головні персонажі, як і переважна більшість мешканців Дженнет-хісара потрапляють не на курорт (умовно – «рай»), а в пастку безвиході («пекло»). Усі вони переживають екзистенційні ситуації самотності, відчуження, страху, очікування смерті. Незалежно від віку, статі, соціального чи політичного статусу, вони нещасливі, перебувають у пошуку себе і тих вартостей, які б надали сенсу їхньому існуванню. Особливо гостро ці проблеми постають перед протагоністами: старенькою Фатімою, яку доглядає карлик Реджеп, онуками – викладачем історії Фаруком, студенткою Нільгюн, яка симпатизує комуністам і учнем ліцею Метіном, пов'язаними кровними зв'язками, але водночас чужими один одному. Екзистенційна самотність як спільна проблема усіх цих персонажів диференціюється залежно

від оцінювання власного життєвого досвіду (минулого) і поглядів на перспективу (майбутнє).

В образі старої Фатіми, на нашу думку, транслюється мотив глибинного розчарування, який піднімається до рівня національного символу. Свого часу чоловік Фатіми Селяхаттін змушений був через свою політичну позицію покинути Стамбул й осісти в цьому провінційному містечку. Працюючи лікарем, у вільний час він писав енциклопедію. Від нереалізованості почав пиячити, завів роман зі служницею, яка народила від нього сина. Ніколи не розмовляючи з дружиною про свою роботу, цікавлячись політикою, озвучуючи атеїстичні думки, зрадивши її, врешті-решт, Селяхаттін вибудував між ним стіну мовчання і відчуження. Це і стало причиною, чому Дженнет-хісара так і не став рідним містом для Фатіми, бо там вона не була щасливою. Для неї світ розпався на той, коли вона була дитиною у Стамбулі, і світ самотності, коли, втративши і чоловіка, і сина, вона *«зачинила віконниці, повернула засувку – нехай світ залишиться там»* [308, 23]. Щорічно онуки Фарук, Нільгюн і Метін приїздять до бабусі, і щорічно відбувається один і той самий ритуал: нетривалі розмови зі старенькою, відвідування могил рідних. У цій циклічності Фатіма бачить незмінність головного – постійною залишається її самотність. Отже, джерелами її екзистенційної самотності є втрата сина, відчуження у шлюбі, конфлікт «батьків і дітей» у взаєминах з онуками.

Трагічною фігурою є і Реджеп, єдиний слуга в домі старої Фатіми. Він самотній і вже немолодий чоловік, позашлюбний син Селяхаттіна. Його життя присвячене служінню Пані, як він називає стару Фатіму. Із усіх розваг залишилося кіно, нечасті розмови зі знайомими в кав'ярні про те, що містечко завмирає по закінченню курортного сезону. Це дратує Реджепа, як і нагадування про його хворобу. Характерно, що читач не одразу дізнається, що Реджеп – карлик. Знання про це читач отримує завдяки деталям (Реджепові потрібно стати навшпиньки, щоб розв'язати серветку на шиї Пані, молодики насміхаються нього, підсунувши газетну статтю про будинок для карликів) і

ретроспекціям: Реджеп прагне заховатись, щоб його ніхто не знайшов, бо свій зріст пояснює покаранням за те, що народився поза шлюбом. Його фізична недосконалість проєктується на сприйняття тілесного як чогось неосяжного для людського розуміння: *«Шлунок – це темний невідомий світ, про нього тільки пророк Юнус знає»* [308, 74]. Разом із тим Реджеп чи не єдиний у цьому мікросередовищі, хто вміє спостерігати і робити висновки. Так, коли він чує сварки, які постійно виникають між онуками Фатіми, то дивується, чому б їм не змиритись зі своєю «малістю», тобто неможливістю змінити долю: *«Куди ж ви всі квапитеся? Що вам усім потрібно? Чому ви не можете вдовольнитися незначним? Ти ніколи не дізнаєшся цього, Реджепе»* [308, 75]. Можливо, такий філософсько-фаталістичний погляд персонажа уможливила його «інакшість» (нешлюбне походження, хвороба) як причина самотності.

Крізь призму фатальної циклічності можна інтерпретувати і образ старшого з онуків Фатіми Фарука. Він, як і його дід, захоплений наукою, викладає в університеті, але після розлучення з дружиною, як дід і батько, який помер від алкоголізму, теж почав пиячити. Показовим видається епізод у комірчині, де лежать старі речі, серед яких і табличка з ім'ям лікаря Селяхаттін і годинами прийому хворих: *«На мить мені захотілося забрати цю табличку із собою до Стамбула, але не для розваги, а як пам'ять, а потім я раптом відчув ненависть, страх і відразу до минулого та історії, тому кинув табличку до інших запилених речей»* [308, 59]. Така реакція Фарука, можливо, саме через усвідомлення того, що він повторює долю розчарованого і самотнього діда. Це певною мірою пояснює і його бажання оминати, на відміну від діда, який зазнав репресій через свої політичні погляди, будь-яких ідеологічних питань. Так, Фарук кричить на сестру, яка щоранку купує газету, щоб дізнатися новини: *«Ну й що зміниться від того, що ти її купуватимеш? – раптом закричав на неї Фарук-бей. – Що зміниться від того, що ти дізнаєшся, скількох людей убили, скільки фашистів, скільки – марксистів, а скільки – нейтральних?»* [308, 75]. Для нього неприйнята смерть, а особливо з політичних причин. Тож його

відчуження вибудовується на усвідомленні неможливості змінити окреслений предками шлях. Фарукове вміння аналітично мислити, що формує його песимістичне сприйняття дійсності, поглиблює відчуття безвиході, яке він намагається приглушити пияцтвом. Фарук рано зістарівся душевно, молодість для нього – це пора необдуманих вчинків, принциповість сприймається за зятятість, а бажання змінити щось у власному і суспільному житті – за марні намагання наївних. Вважаємо, що в образі Фарука втілений авторський варіант «зайвої» людини, яка опинилася в складній життєвій і суспільно заангажованій ситуації. Спільним для пані Фатіми, Реджепа і Фарука є «буття у спогадах», де вони відчайдушно намагаються віднайти відповідь, чому вони нещасливі.

Як і в романі «Сніг», де тлом і фактором, який впливає на долі головних персонажів, став військовий переворот, у «Мовчазному домі» багато дискутують про політику, показані персонажі, які є прибічниками різних ідеологічних доктрин, і родинні почуття піддаються випробуванню: хаос, який панує в суспільстві, де різноманітні екстремістські угруповання рвуться до влади, відображаються на взаєморозумінні в родині. Адже час роману – це 1980-х років, коли країна опинилася на порозі громадянської війни. Знаково, що роль найбільше зацікавленої політичними проблемами О. Памук відвів Нільгюн, онуці пані Фатіми. З одного боку, вона як «майбутнє» здається протилежністю своїй бабусі, яка, не сприйнявши нових реалій, віддала перевагу добровільному ув'язненню у старих стінах будинку, де вона так і не була ніколи щасливою, а тепер перебуває в оточенні символічних понять із конотацією «минуле». Але, з другого боку, як і всі в родині, Нільгюн намагається «втекти» в «інший» світ, де, на її думку, немає того задушливого смогу стагнації і повільного вмирання, відчутного в будинку-місті-світі її бабусі. Таким «іншосвіттям» для дівчини стає захоплення комуністичними ідеями. Рано осиротівши, Нільгюн свідомо занурюється у вир політичного життя, намагається зберегти незалежність в особистих стосунках і при цьому глибоко самотня і нещаслива. Так О. Памук створює, по суті, новий тип героїні

в турецькій літературі, який набуває національних рис і водночас відбиває традицію «сильних-слабких» героїнь, які кидали виклик суспільній моралі і гинули. Смерть Нільгюн у фіналі роману символізує «спотворений» перебіг часу і духовне «старіння» тогочасного турецького суспільства.

На відміну від старшого брата Фарука, Метін, який навчається на останньому курсі ліцею, спрямований у майбутнє. Рано зіштовхнувшись із соціальними проблемами (юнак-сирота змушений займатись репетиторством з дітьми багатіїв), він розуміє, що, окрім себе, йому ні на кого сподіватись. На його думку, сестра і брат утікають від проблем по-своєму, і Метін ненавидить їхню байдужість, як ненавидить і будинок бабусі. Він, мріючи все змінити, хоче насамперед перебудувати будинок, вважаючи його символом байдужості: *«А старий, дивний і мерзенний будинок так і стоїть там незрозуміло навіщо»* [308, 63]. У його думках не раз звучить слово *байдуже*, і цим він нагадує Мерсо зі «Стороннього» А. Камю.

Метін прагне інтегруватися в коло молоді, але тільки тому, що до нього належить донька багатіїв Джейлян, яка йому подобається. Як і дід, що мріяв здолати «азіатськість» Туреччини, через що і опинився у провінції (*«Дасть Бог, Фатімо, ми також будемо, як європейці, коли-небудь. Можливо, наші діти цього не побачать, а онукам таки пощастить!»* [308, 86]), Метін теж має свою мрію про Захід. Щоправда, якщо у своїй боротьбі із забобонами і неосвіченістю Селяхаттін схожий на провінційного Дон Кіхота і, почасти свідомий цього, шукає паралелі в європейській історії (*«Тепер я чітко усвідомив, що нам також необхідна епоха Відродження, відродження науки. Маю виконати свій обов'язок. Я завдячую Талату-наші, що заслав мене в таку глухомань, тому що тепер я можу читати й міркувати. Не маючи вільного часу і цієї самотності, я ніколи не зрозумів би, Фатімо, яким важливим є цей історичний обов'язок! Адже й Руссо розмірковував на луках, на природі. Його роботи є фантазіями самотнього блукальця»* [308, 84]), то Метін захоплюється зовнішньою атрибутикою Заходу, тими можливостями, які, на його думку, допоможуть

змінити власне життя. Тоді як його дід хотів змінити життя усієї Туреччини, посправжньому прагнув змін, тому, занедбавши власну родину, працював над своєю енциклопедією («Поки всім не очистять мізки від бруду, вірувань і неправди, ніхто з нас не врятується, тому я пишу багато років, Фатімо, – повторював Селяхаттін-бей» [308, 79 – 80]), Меттін не готовий «очищувати мізки». Він, як і Мерсо А. Камю, обирає позицію спостерігача. Тож Меттін радше пародія на «онука Дон Кіхота», ще один трагічний символ розірваності зв'язку поколінь. У цілому, для роману виразним є постколоніальний пафос: принципи побудови нарративу в романі, як-от співіснування «об'єктивної» й «індивідуальної» історії, екскурси в минуле суголосні з теорією постколоніального письма Ф. Анкерсмита. Згідно з нею, «велика історія» осмислюється постколоніальними літературами крізь призму «локальних» історій. Розвиваючи ідеї Ф. Анкерсмита, Т. Гундорова звертає увагу на художню репрезентацію поколінь як головних носіїв історичної пам'яті [54]. Таким чином, традиційна для О. Памука проблематика взаємин Заходу і Сходу у «Мовчазному домі» також пропускається крізь призму родинних стосунків, роз'єднуючи, а не об'єднуючи персонажів.

Аналізуючи проблеми Туреччини, О. Памук щонайперше і уважно зосереджується на проблемах родини. Втрата можливості чути і слухати є, на думку, прозаїка, найголовнішою драмою сучасного світу. Роман перетворюється на історію розростання цієї «глухоти», що стає глобальною «тишею» (характерно, що в російському перекладі «Мовчазний дім» – це «Дом тишины»). Образ *тиши* (мовчання) вважаємо персонажем твору: для когось вона панацея від болісних спогадів, хтось занурюється в неї через безвихідь, а хтось так змушує замовкнути совість. Мовчання плекає духовну сліпоглухонімосту мешканців дому, який стає ареною трагічних подій.

У фіналі читач розуміє, що кожному з персонажів роману властиві великі сподівання, але жоден із них не прагне їхнього втілити. Вони завдають один одному пожиттєві психічні і фізичні травми, неусвідомленими і спонтанними

вчинками позбавляючи власне життя сенсу. Місце моралі займають амбіції, беззмістовні фантазії. Тож меланхолійна інтонації та драматичний фінал роману, як і екзистенційна самотність його персонажів.

Якщо у творах, близьких за жанровим визначенням до інтелектуальних бестселерів, екзистенційний самотній протагоніст є логічним й органічним, то для українських зразків нуару, до яких зараховують романи А. Кокотюхи, такий персонаж є радше авторським і національним варіантом сучасного героя. Незважаючи на нечіткість визначення жанру літературного нуару – від звуження «до однієї з формул “крутого детективу”» до поширення «на велику кількість романів із похмуро-детективною тональністю, що виходять за рамки власне детективу чи бойовика» [86], традиційним місцем подій у романах-нуарах є мегаполіси, отже, цим текстам властива гіперлокалізація. Місто є чинником формування персонажа як героя поразки, героя безвиході й глухого кута: він «чужий у міській структурі, самотній і незахищений владою або системою, якій служить, апріорі приречений програвати, ставати лузером, не в змозі перетворити хаос на космос», – стверджує С. Філоненко [211, 243–248]. Таким є протагоніст роману А. Кокотюхи «Живий звук».

Головний герой «Живого звуку» Ігор Варава з власної ініціативи веде приватне розслідування. Із кожним кроком журналіст-одинак опускається на саме дно міського життя. Особливо після випадкового знайомства з молодою «зіркою» естради Анжелою Сонцевою, яке обернулося для нього дуже серйозними проблемами. Що відбувається з ним і довкола нього, Варава не може пояснити. Спроби хоч трошки розібратися в ситуації ставлять під загрозу його життя. Люди, які вважаються найближчими друзями Анжели, помирають чи зникають. Ситуація стає критичною, і Ігореві доводиться навіть перейти на нелегальне становище. Але все одно він продовжує своє розслідування. Аби знайти відповідь, Варава повинен вивчити життя Анжели Сонцевої. У відкриття, яке він робить, повірити неможливо. Тим часом коло мисливців довкола нього звужується.

Детективну лінію автор поєднує з соціальною і любовною. У романі є світські вечірки та брудні прохідні двори нічного Києва. Тут діють закони шоу-бізнесу та схеми наркобізнесу. Поодинокі слуги закону, у яких залишилася крапля порядності, протидіють армії продажних ментів, захищених банкірами та наркодилерами. А столичні «акули пера» не можуть розв'язати кримінальний кросворд без допомоги провінційних борців за правду. Автор проводить читача слідом за Ігорем Варавою від презентації в гламурному нічному клубі, далі апартаментами успішного продюсера, потім у престижну лікарню у Феофанії. Розслідування приводить героя у різні локації: вокзали, підземні переходи, дешеві фаст-фуди, ятки біля станцій метро. Варавою потрапляє в камеру тортур, де його катують міліціонери, а у фіналі опиняється в підземному бетонному бункері, де панує влада кримінального авторитета Каракая (цікаво, що коли перекласти прізвисько турецькою, то вийде прозора алюзія на спосіб життя героя – «Чорний»).

Уже з поворотів карколомного сюжету стає зрозумілим, що «Живий звук» можна зарахувати, за класифікацією С. Філоненко, до «адреналінових» романів [211, 244]. Дослідниця масової літератури в українському художньому просторі вважає, що «адреналінові» жанри створені на основі пригодницьких, які «лоскочуть нерви» (бойовики, вестерни, трилери). Їхні автори – це чоловіки, які пишуть про чоловіків і для чоловіків. У центрі романів образ ідеального чоловіка, в основі твору – герой і його місія. Тоді як інша група жанрів, «ендорфінові», характерні для романтичних мелодрам і сентиментальних історій. Ці романи функціонують як «машина бажань», у яких змальовується образ жінки та ідеального чоловіка, але вже з погляду жінки. Припускаємо, що саме орієнтація насамперед на умовну «чоловічу» аудиторію визначила в романі «Живий звук» допоміжну функцію любовної лінії, наголосивши на проблемі відчуження і, врешті-решт, екзистенційного «програшу» головного героя, який намагається знайти істину і захистити її.

Вихід на проблему екзистенційної самотності підказує епіграф роману «Живий звук»: *«Є люди, яким на роду написано бути жертвами»* [305, 3]. Цей вислів Ж. Сіменона «підказує» тип героя, який уписується в матрицю жанрових конвенцій нуару: із кримінального репортера сам стає жертвою, наражається на небезпеку, отримує попередження, перетворюється на об'єкт насильства. Якщо спочатку Вараву вважає себе щасливчиком: займається улюбленою справою, подобається жінкам, то пізніше його уявлення про себе і світ змінюється. Після ночі з Анжелою Сонцевою, якій дуже хотілося втекти з гамірної вечірки, на дзеркалі ванни в холостяцькій квартирі Ігоря залишається лише слід від помади, але події, які відбудуться пізніше не просто залишать слід у його житті, а й кардинально змінять його. Характерно, що мотив втечі в цьому випадку можна сприймати не лише сюжетним елементом, але і як певним екзистенціалом – формою ескапізму персонажа, який не може змінити світ, але й залишатись у ньому не в змозі: *«Вона не сказала – “нідемо”. І це справді була втеча. Ми діяли, наче партизани-підпільники або радянські розвідники, що мусять відірватися від «хвоста», причепленого гестапівцями або цереушиниками (потрібне – підкреслити, ха-ха!). Поки що я не розумів, для чого моїй новій знайомій ця гра, але прийняв її без жодних питань і застережень. Значить, так треба. Значить, естрадні співачки саме так повинні себе поводити, коли товариство їм набридає»* [305, 34].

Уже вдень після ночі з Анжелою він дізнається, що вона в лікарні. І чомусь впізнає всіх, окрім свого нічного коханця. Професійний інтерес збігається з бажанням допомогти людині, яка потрапила у скрутне становище, і навіть почуття вдячності за проведену ніч – усе це разом змушує Вараву почати самостійне розслідування: *«Може, я придумую собі дурну роботу, шукаючи криміналу там, де його нема? Якщо просто стулити один до одного факти, ситуація буде такою»*[305, 45]. Автор роману намагається поєднати кілька типових прийомів: характерну для детективу аналітику, коли розслідування вимагає раціонального відстеження фактів і явищ, разом із притаманним для

екзистенційної літератури самоаналізом персонажа. У його потоці авторефлексій виринають і мотивація до розпізнавання істини в кримінальній історії, і розпізнавання істини щодо людської суті і себе насамперед: *«Анжела Сонцева чогось, а швидше – когось боїться. У приватному житті вона не янгол, та і я, як уже відомо, теж не зразок моральності. При такому житті нажити собі ворогів, особливо для вродливої білявої ляльки, яка залежить від купи народу і, в свою чергу, купа народу залежить від неї, – як два пальці об асфальт. Цим можна пояснити її несподівані приступи пристрасті, хоча від цього приступу іншим, наприклад – мені, тільки щастя. Усе б нічого, навіть – аварія, аби не машина, побита і подряпана в тих місцях, які при зіткненні з деревом не повинні м'ятися і дряпатися <...>»* [305, 45]. У такий спосіб «усевідаючий» автор усувається саме в той момент, коли у свідомості персонажа визріває рішення втрутитись у «чужий» для себе і географічно, і ментально простір: *«Могла вона від когось тікати? Легко. Міг за нею хтось гнатися? Цілком. Вона все заперечує і намагається зам'яти справу? Якщо брати за істину два попередніх припущення – цілком ймовірно. У будь-якому разі одні міркування тут не допоможуть. Зрештою, як черговий, нехай навіть, за висловом Люськи, одноразовий коханець Анжели Сонцевої я маю підстави та моральне право навідати її в лікарні. Тим більше, що вона зникла рано, я хвилювався, і, бачте, не дарма»* [305, 45]. Варава свідомий того, що, починаючи розслідування, він не лише виявляє професійний інтерес і чоловічу порядність, а й доводить собі небезпідставність власних принципів.

За законами жанру, із кожним наступним кроком, який наближує Вараву до розгадки, пропорційно зростає і його небезпека. Вараві починають погрожувати, аби припинив спроби нагадати Анжелі про себе. Потім він натикається на перший – і далеко не останній труп у цій заплутаній історії. Варава вирішує розібратися, бо не любить, коли з нього роблять ідіота, але з часом розуміє, що Анжела в реальній небезпеці. Згодом небезпека нависає над самим Ігорем. Щоб дізнатись правду, йому доведеться опинитись у різних, але

щоразу екзистенційних за своєю суттю ситуаціях, де випробовуватимуться на міцність і його фізичні, і, що важливіше, його моральні потенціали. Ігорю доведеться пройти через дружбу і зраду, проби, помилки, безвихідні ситуації, щасливі випадки та навіть ув'язнення.

Як і протагоніст роману О. Памука «Сніг» Ка, Ігор пов'язаний із журналістикою, тож у романі не раз мова йде про специфіку цієї професії: *«Я не люблю, коли мене звідкись виганяють. Розвиваючи цю тему, можна прийти до висновку, що я не люблю свою професію. Бо кожного журналіста, навіть якщо він не прагне нікого ні в чому ні звинуватити, ні зібрати намісто смажених фактів, ні знайти чергову сенсацію, обов'язково хоч раз у житті кудись не пустять або звідкись виженуть. Не тому, що його писок комусь не сподобається, а тому, що він — журналіст. І будь-який, навіть невинний фактик завжди знайде як використати для власної потреби, читай – власного заробітку»* [305, 46]. Автор зумисне вдається до заниженої лексики в міркуваннях Варави про специфіку сприйняття частиною соціуму журналістської роботи. Симптоматичним видається те, що персонаж роману, який працює зі словом, говорить про негативне реакцію суспільства на оприлюднення цього слова: *«Мало кому хочеться давати журналістам заробити, та ще й залишитися при цьому винними — пропустили інформацію, допустили її до загальних вух, винесли сміття з хати, розляпали корпоративну таємницю тощо. Тут я нічого не зроблю: хто ж винен, коли нас так сприймають... Тільки це не значить, що така ситуація мені подобається і я мушу сприймати її за побічні ефекти від своєї роботи»* [305, 47]. Тут виникає типологічна паралель із описаною О. Памуком у «Мовчазному домі» ситуацією, коли ословлена Селляхеттіном позиція стає приводом для вигнання його родини зі Стамбула, а потім його робота зі словом (написання енциклопедії) прокладає прірву мовчання між ним і дружиною та сином. У підтексті роздумів протагоніста роману А. Кокотюхи про сенс й особливості його професії звучить думка про свободу / несвободу в сучасному суспільстві,

кореляцію етичних проблем з ідеологічними, вибір, який змушена робити мисляча людина, тобто порушуються ті питання, які є актуальними для творів з виразною екзистенційною проблематикою. Показово, що друг Ігоря майор Хмара, який допомагає йому в розслідуванні, розмежовує професійний і так би мовити людський компонент у їхніх стосунках. З'ясовуючи, що насправді рухає Варавою у його інтересі до смерті продюсера Анжели, він запитує: *«Дивлячись, із ким я зараз випиваю. З другом чи кримінальним репортером»* [305, 61]. Коли ж Варавою нагадує Хмарі, що той не тільки майор міліції, але і нащадок грузинських князів, то такий аргумент так само стає «водорозділом», який символізує розбіжність між загальнолюдськими поняттями та тими, якими керується недемократичне суспільство: *«Ось я і хочу зрозуміти, чи можна тобі щось говорити. Як майор міліції я не маю на це права. <...> Як нащадок грузинських князів, а значить – людина честі, я не можу приховати відому мені інформацію від друга. Але я не знаю, чи можу я покластися на друга, який працює в газеті і якому платять за виробництво сенсацій»* [305, 61].

Після того, як Ігор знаходить мертвим продюсера Боброва, він розуміє, що тепер від стороннього спостерігача (кримінального репортера) він переходить до іншої ролі. Її визначатимуть подальші події, у перебігу яких персонажеві необхідно знайти відповіді на питання, які стосуються власних життя і смерті. Для цього Варавою повинен вивчити життя «сучасної Попелюшки», як він називає Анжелу. Тобто, щоб пізнати себе, вивчити «Іншого». Таким чином, маємо аналогічний, як у «Чорній книзі» О. Памука, мотив: щоб знайти кохану Руйю, герой мусить вивчити життя (і приватне, і професійне) свого суперника. Читаючи його статті, він намагається реконструювати хід його думок, уявити, чим він міг привабити його дружину.

Так само робить і Варавою. Щоправда, джерелом інформації для нього стають статті та інтерв'ю самої Анжели в мережі. А отже, герой розуміє відносність правдивості цієї інформації, тим більше народженої за законами шоу-бізнесу. «Зняття» шарів піару і відвертої брехні з отриманої інформації

супроводжується з осмисленням журналістом певних подій у сучасній вітчизняній культурі, його спостережень над розвитком сучасного шоу-бізнесу: *«Анжела Сонцева народилася 8 березня 1983 року в містечку Кіцмань на Буковині. В усіх інтерв'ю співачка наголошує: її рідний край – співочий та багатий на унікальні таланти. Як, зокрема, не згадати славетного земляка, видатного українського композитора Володимира Івасюка, а заодно – співачку Ані Лорак, теж уродженку Кіцмані. Сюди ж Сонцева приплітає інших славних земляків – актора Івана Миколайчука, мега-зірку естради Софію Ротару і Катерину Бужинську»* [305, 76]. Характерно, що за типовим для текстів доби постмодерну змішуванням «елітарного» і «масового» в один ряд потрапляють імена тих, хто дійсно залишив свій слід в українській культурі ХХ ст., і тих, хто мають відношення до шоу-бізнесу, але аж ніяк до культури. На відміну від романів турецького прозаїка, жанр «чорного роману» А. Кокотюхи зумовлює подекуди іронічну інтонацію, натуралістичні деталі, поверхневий аналіз внутрішніх переживань героя і, зрозуміло, відсутність ініціаційного мотиву.

Ігор Варава програє: він здатний провести складне розслідування вбивства і підміни людини, але не має влади і можливостей вивести злочинців на чисту воду і добитися їхнього покарання. Його особиста поразка вписується і в поразку культурного штабу. Один із персонажів озвучує сучасні критерії мистецтва: *«Щоб ви знали: “прикольно” – єдиний формат і єдине правило в нашій країні! Тому ми так швидко почали потрапляти в ротачії на ефемках та музичних каналах. Нам давали ефіри, бо все це – прикольно!»* [305, 80]. Характеризуючи смаки, сформовані масовим мистецтвом, він вдається до цікавого, а на наш погляд, і в координатах антиколоніальної критики, порівняння, коли денаціоналізацію культури та зниження її якості він символічно означає назвою популярного радянського фільму, відвертої агітки про дружбу народів і побудову нової утопії: *«Це ж “Свинарка і Пастух”, два клоуни, вони топчуть класику ногами, і все це називається “сучасним*

звучанням” та “переосмисленням”» [305, 80]. Так автор віддзеркалює тенденцію духовного зубожіння, переоцінки вартостей тощо.

Під час свого розслідування Варава не раз відчує безпорадність перед системою і неможливість виправити зло. Короткими, чіткими реченнями він «протоколює» це відчуття в епізоді свого арешту: *«Схопили на вулиці. Нічого не пояснили. Побили. Везли кудись із закритим обличчям. Тепер навіть не фіксують факту мого затримання. Хоча план із затримань ще ніхто не відміняв. Значить, я в них позаплановий, надплановий, називайте, як хочете. Головне – моє затримання і перебування в міліції ніде не зазначать офіційно»* [305, 72]. У двобой із системою, яку заповзвся вести Варава, він наперед бачить свій програш. У фіналі він продає свій талан бізнесмену Захаревичу, про якого не раз до того писав як про багатія з кримінального оточення. Тепер, як його «літературний раб», Варава писатиме вже на економічні теми.

Так стає зрозумілою й іронія головного героя, коли він називає себе «Колобком», який втік від усіх, можливо, і від себе також. Іронічного звучання набуває і назва роману «Живий звук». Розгорнувши мотив двійництва, який є традиційним і у творчості і О. Памука, А. Кокотюха все ж приводить Вараву до розв’язання загадки-злочину, хоча й не надає йому можливості встановити справедливість: журналіст дізнається, що у змові з кримінальним авторитетом Каракаєм діяла подруга «зірки» Анжели Сонцевої Наталка Зима, яка насправді була голосом цього музичного проєкту. За допомогою Каракая вона хотіла стати «Сонцевою», зробивши пластичну операцію і видавши себе за подругу, якій заздрила все життя. Тож «живий» звук на концертах Анжели насправді був співом її некрасивої подруги, що завжди мріяла бути на її місці, а не в тіні, навіть якщо це тінь сонця чи то пак Сонцевої. Отже, розкритий злочин і доведений злочин, як пересвідчується Варава, – це різні речі. Але вагоміший висновок, до якого він доходить, полягає в розумінні протагоністом своєї самотності.

Висновки до третього розділу

У романах О. Памука «Біла фортеця», «Мене називають Червоний», «Чорна книга» запропонований авторський антропоцентричний міф шляхом художньої космізації реального топосу (давній Стамбул і Стамбул сучасний) і побудови сюжету як етапів біографії героя. Через збіг романних біографії з відомою схемою ініціації (вихід / втеча з дому, досягнення певних висот через ініціацію, «двобій» з опонентами як уособленням зла, повернення додому) життєвий шлях протагоністів романів нагадує біографії міфогероїв. У «Білій фортеці» неоміф змодельовано за схемою індивідуалізації – психологічного становлення Венеціанця від «Тіні» до «Персони». Тоді як у романі Ю. Винничука «Мальва Ланда» запропонована пародія на український героїчний тип героя-бунтівника. Відтак його вибудована за правилами маскараду ініціація відбувається в «перевернутому» вигляді.

У О. Памукових романах представлено широкий діапазон інваріантів ініціації: у «Білій фортеці» цей процес супроводжується пошуком відповіді на питання «Чому я – це я?», у романі «Мене називають Червоний» – пошуком себе як митця, який намагається пізнати культуру Заходу, не втративши Схід, тобто пройти ініціацію естетичну й національну. У «Чорній книзі» домінуючим є пошук кохання як основоположного почуття для існування, тобто ініціація «Я – Чоловік», яка, врешті, приводить до ініціації духовної «Я – людина». Відповідно, у кожному з романів актуалізується певний тип «простору», на який накладається/збігається/протиставляється простір міста: у «Білій фортеці» це «простір внутрішній», де простір міста – це лише тло. Звідси і умовність Стамбула, і важлива роль оніричного дискурсу, позаяк найважливіші «зсуви» відбуваються у свідомості і підсвідомості персонажа. У романі «Мене називають Червоний» зовнішній простір (Стамбул 1591 року і простір культури) відображає конфлікт між релігійними переконаннями і тяжінням до нових можливостей, які відкриває світське мистецтво європейського Відродження. Часопросторові і культурні локації накладаються на внутрішній

простір мандрів героя в лабіринті конфлікту і власних почуттів. У романі «Чорна книга» лабіринтом стає сам простір міста, пройшовши який, персонаж прагне, віднайшовши кохання, пройти любовну ініціацію. Отже, подолання зовнішнього простору дає можливість досягти внутрішній простір почуттів.

Роман «Мальва Ланда» Ю. Винничука сприймаємо певною пародійною паралеллю до «Чорної книги». Традиційна функція міфокультурного героя підтримувати лад у Всесвіті та захищати від зловорожих сил (умовно – «очищувати від бруду») трансформується у його свідомий вибір «сміттєзвалища» місцем своєї ініціації. Пошуки героєм жінки-фантома у просторі вигаданого міста супроводжується деміфологізацією і деконструкцією радянського канону української літератури. Звідси пародія на культурного героя, який набуває рис Трикстера.

Протагоністи романів «Сніг» і «Мовчазний дім» О. Памука постають байдужими до навколишнього світу. У такому пасивному спогляданні буття виявляється відчуженість персонажів в «ізольованому» просторі міста як у позачасовому. Незважаючи на зовнішню активність протагоніста роману «Живий звук» А. Кокотюхи, його розчарування в можливостях реалізувати закони справедливості й змінити власний світ вартостей, що стрімко руйнується, сягає критичної позначки, за якою настає самотність «маленької» людини в хаосі абсурдного міста. Жанр «нуару» зумовлює трансформацію мотиву подорожі в подорож-розслідування. Переплітаючись із мотивом двійництва, він корелює з традиційним для етапу ініціації мотивом самопізнання, але у площині розчарування і самотності.

Спільною рисою протагоністів усіх проаналізованих романів є схильність до саморефлексії та оцінки власної діяльності; їхнє переростання в метафору і символ загубленої людини міста як нової «зайвої людини». При цьому гетерогенність авторського міфомислення О. Памука, Ю. Винничука і А. Кокотюхи виявляється не тільки в моделюванні нового міфогероя, але і в ресемантизації прецедентних текстів як у новому культурному міфі. У творах

О. Памука це оніричний дискурс, традиція суфійської літератури (мотиви пошуку себе та істини як мотиви меджнунізму), екскурси в історію східної мініатюри. Тоді як Ю. Винничук та А. Кокотюха апелюють насамперед до міфів української культури і літератури з метою їхньої руйнації.

Основоположні питання людської сутності, внутрішнього і зовнішнього буття представники української і турецької літератур розглядають в органічній єдності з такими екзистенціалами, як самотність, вибір, відчуження, смерть. Протагоністи їхніх романів уособлюють самотність сучасної людини в умовах глобалізації, намагаючись віднайти або зберегти свою національну, релігійну та етичну ідентичність. Якщо у творах О. Памука екзистенційна самотність героя зазвичай пов'язана з релігійною і культурно проблематикою, то в українській – радше з суспільно-політичною. Проте спільною залишається проблема національної (турок / українець), геополітичної (Захід – Схід) та ідеологічної (тоталітарне – посттоталітарне) ідентичності. Застосувавши різні історичні призми, О. Памук (Туреччина XVI ст. чи Туреччина кризових 1980-х років), Ю. Винничук (умовна пострадянська) і А. Кокотюха (початок XXI ст.), створили не одновимірні картини, а універсальні моделі існування сучасної людини міста.

Основні положення розділу викладено в публікаціях:

1. Кая С. Авторські варіанти ініціації протагоніста урбаністичного тексту (на матеріалі романів Орхана Памука «Біла фортеця», «Мене звали Червоний», «Чорна книга»). *Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії*. 2018. С. 46–49.

2. Кая С. Мистецтво як sacrum-простір для пошуку власної самості (на матеріалі прози Орхана Памука). *Manuscript*. 2018. №1(6). С. 34–50.

URL:http://if.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/gi/events.gi/2018_2019/Manuskript_6.pdf

3. Кая С. Особливості хронотопу крізь призму проблеми ідентичності персонажа урбаністичного роману. *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. 2019. №13. С. 116–122.

ВИСНОВКИ

1. У дисертації *простежено* основні етапи формування міського тексту в українській і турецькій літературах. Художня урбаністика як феномен літератури доби постмодерну – це результат тривалого в часі й різноманітного за варіантами тлумачення процесу, символічними «кроками» якого є 1) наповнення образу міста ідейно-художнім змістом і перетворення його на окремий топос літературного твору; 2) формування лейтмотиву й цілісної урбаністичної теми, де основні характеристики персонажів визначаються їхнім буттям саме в просторі міста; 3) функціонування урбаністичного дискурсу в кожному письменстві, зміст й особливості якого зумовлені авторськими репрезентаціями міського тексту як варіантами трансформації традиції художнього осмислення міста в національній і світовій літературі загалом.

Урбаністичний дискурс в українській і турецькій літературах формувався в різних історико-суспільних й культурно-ідеологічних умовах. Проте виявлені в них спільні тенденції художнього відтворення образу міста вважаємо підставою для *виокремлення* основних етапів становлення літературної урбаністики. Для *докласичного етапу* (у текстах давньої літератури і до початку XIX ст.) домінують інтерпретація міста в релігійно-метафоричних координатах сакрального / профанного топосу. У *класичний етап* (із зародженням романних жанрів в обох літературах, з початку XIX ст. і до 1880-х рр.) актуалізується соціальна проблематика в контексті антиномії «місто – село». На *модерному етапі* (з кінця XIX – до 1980-х рр.) традиційний комплекс міської проблематики корегується питаннями національного та політико-ідеологічного самовизначення, інспірованими кардинальними змінами в історії обох країн і художній мові літератур. Для сучасного *етапу* (з кінця XX ст. і дотепер) питомим є широкий діапазон тлумачень міста – від реально-історичного до міфопоетичного – пропущений крізь призму іронії,

інтертекстуальності, стилізації тощо, з акцентом на комплексі проблем, питомих для доби пост – постколоніальної і постмодерної.

2. Дослідження творів, які репрезентують постмодерний етап розвитку урбаністичного топосу, визначило необхідність **уточнення і верифікації** поняттєво-категоріального апарату дослідження міста як міфу. Його формують поняття і дефініції характеристики міста соціо-культурним феноменом із фундаментальними категоріями часу і простору (притаманні модерністському періодові дослідження) та архетипом і міфологемою (поширеним у добу постмодерну): *міфопростір міста, міський міфочас, міфогерой «людина міста»*. В основі певних семантичних моделей міста лежать різні варіанти (утопічний, есхатологічний, амбівалентний тощо) авторської ідейно-естетичної інтерпретації. Вони визначають такі типи міфосимволічного тлумачення елементів міського простору, як *історичний, сакральний / профанний, культурно-історичний, індивідуально-авторський* і реалізуються у формі такої семантичної опозиції, де місто зображується в конфлікті чи гармонії зі своїм природним та соціальним оточенням. Для постмодерної інтерпретації характерне переосмислення традиційного сюжету «мандрівки містом» як «дрейфу» в реальному сучасному, історичному чи «мозаїчному» (з різними часовими фрагментами) або у вигаданому, фіктивному урбаністичному хронотопі, кінцевою метою якого є пошук «свого» простору.

У перебігу подорожі такого нового міфогероя розкривається *міфологія міста* – це універсальна ідея Міста, яка корелює з локальними міськими міфами, сформованими на основі національних культурних традицій і «пропущеними» в літературному творі крізь призму індивідуального життєвого досвіду персонажів як авторський варіант художньої картини світу. *Авторською репрезентацією* міста вважаємо художній образ міста, зумовлений авторським задумом, контекстом (тобто національною і світовою літературною традицією художньої урбаністики) і специфікою історико-літературної доби. Способи оприявлення авторської репрезентації такі: 1) тематично-аксіологічна

зорієнтованість твору, тобто його проблематика; 2) сюжетна модель художнього топосу, прийоми його предметно-образної конкретизації тощо; 3) особливості архітектоніки тексту і жанрова специфіка твору; 4) поетологічні засоби ідіостилю; 5) авторська ідейно-естетична оцінна настанова. Тоді як *національною репрезентацією міста* визначаємо сукупність авторських репрезентацій певної історико-літературної доби з такими обов'язковими елементами, як 1) спрямованість на реалістичне чи метафоричне відтворення національно маркованих топосів, 2) порушення проблематики, що відображає специфіку історичного, культурного, духовного буття нації, 3) «діалог» із національною традицією інтерпретації образу міста.

3. На основі авторських репрезентацій міста як міфу в українській і турецькій урбаністичній прозі доби постмодерну виокремлюються варіанти *міста-сакрохронотопу* або *міста як втраченого (невіднайденого) сакрального простору*. Однією із характерологічних ознак сакрохронотопу є його здатність вивершувати людину над буденним і відкривати їй нові можливості духовного прозріння й осягнення. В урбаністичних романах О. Памука, О. Ільченка та В. Даниленка місто як хронотоп, чинник, «творець» і «учасник» розгортання подій перетворюється на сакральний простір для своїх протагоністів. Позаяк уможливорює віднайдення власної Самості через пізнання «Іншого» («Біла фортеця» О. Памука) або долучаючись до світу мистецтва («Мене називають Червоний» О. Памука, «Місто з химерами» О. Ільченка, «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка).

У «стамбульському тексті» О. Памука місто – метафізична, містична реальність, де відбуваються духовні і душевні перетворення персонажів-двійників, споріднені із входженням до *сакрального*. Міфопоетична топіка «Білої фортеці» сконденсована за формою і насичена архетипальним змістом. «Звільняючись» від історичного часу, виходячи за межі конкретно-історичної доби та проблем буденного життя, автор створює ілюзію повернення у священний час міфічного минулого, щоб приєднатись до сакральної вічності.

Авторський художній варіант топосу, який *втратив свою сакральність* чи став *невіднайденим* сакрохронотопом запропоновано в «Мовчазному домі» О. Памука. Міський хронотоп роману взаємовіддзеркалюється в локусі дому як втрачені сакральні простори. Їхню характеристику творять геофізичний (місто на узбережжі як метафора стагнації), суспільно-політичний (мотив політичних репресій) і моральний (втрата родинних зв'язків як ознака кінцесвіття) чинники. У результаті місто, створене людиною, перетворюється нею ж на десакралізований простір через свідоме руйнування його матеріальних і гуманістичних основ. Рідний дім міфологізується в пекельний простір, бо актуалізується лише у спогадах, предметних деталях і просторових характеристиках «випадкової» реальності. Він несе в собі семантику «неможливості повернутись додому» чи «здобути свій дім» і вказує на концептуальне значення мотивів «пошук – блукання – облуда» в координатах невіднайденого сакрохронотопу. Топоси в романі – це простори «поховання» всіх амбіцій, мрій і традиційних (національних) вартостей, а отже *топоси-геронтопії*, де консервується чи зупиняється час.

4. Урбаністичний простір, частиною якого є *мистецтво-як-sacrum*, оприявлюється в романах «Мене називають Червоний» О. Памука, «Місто з химерами» О. Ільченка та «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка. Сакральним простором, де протагоністи віднаходять власне «Я» і себе як творця, є мистецтво живописної мініатюри (у романі О. Памука) та архітектури й літератури (у творах О. Ільченка, В. Даниленка). Письменники використали типовий для постмодерністської літератури прийом багат шаровості тексту, поєднавши тему міста з любовно-детективною і мистецькою. Особливістю авторської репрезентації О. Памука є 1) акцент на темі взаємодії Заходу і Сходу, перенесеній у площину зіткнення принципів мистецтва, зумовлених світоглядно-релігійними традиціями; 2) наративна стратегія (багато голосся оповідачів, вставні оповіді, живописний дискурс). Тоді як для романів О. Ільченка і В. Даниленка спільним є 1) поєднання документальної, умовно

детективної, любовної, містичної сюжетної площин, що, своєю чергою, корегують традиційний мотив подорожі містом у подорож-квест; 2) оперування різними типами хронотопів (від історичного до містично-фантастичного, які вивершує «архітектурний» як чинник сакрохронотопу міста; 3) актуалізація питань мистецького ідентичності в нерозривному зв'язку з питаннями національного самовизначення.

5. Антиномією сакральному хронотопу постає профанний, художніми втіленнями якого в проаналізованих романах є *химерний простір ентропійного* міста і топос провінції як *міста-настки*. Авторською репрезентацією химерного простору в українській прозі є роман Ю. Винничука «Мальва Ланда», у турецькій – «Чорна книга» О. Памука. Спільними для обох романів є, по-перше, символічна інтерпретація міста як проекції світу, що переживає катастрофу «пост-» у результаті руйнації традиційного способу життя і мислення; по-друге, осягнення «химерного» простору в перебігу пошуку жінки (реальної чи фантому); по-третє, актуалізація культурологічних мотивів задля трансляції ідеї світу без майбутнього, якщо розірветься зв'язок із минулим; по-четверте, «химерність» міського хронотопу творять кілька світів і вимірів, сумірних із різними часовими фрагментами (минуле імперського Стамбула і Стамбула кінця ХХ ст. в романі О. Памука і позачасова фантазмагорична Смітлярка й Україна 1913 і 1993 років у Ю. Винничука). Відтак урбаністичний топос стає варіантом міста-енциклопедії («Чорна книга») або міста-лабіринту («Мальва Ланда»), який можна «прочитувати» як джерело історичного, топографічного і міфологічного знання про місто. При цьому місто О. Памука вписується в хронологічні координати «спірального» часу як ідеї нескінченного переродження усього живого. Натомість у творі Ю. Винничука превалує стихія пародії, бурлеску, чорного гумору, спрямована на ідею оновлення, але через руйнування. Важливу роль у перетворенні часопросторового виміру романів на лабіринт-ризому, що, на відміну від міфологічного, не наділений сакральністю, відіграють образи смітлярки

(«Мальва Ланда») і захаращеного дна Босфорської затоки й засмічених вулиць Стамбула («Чорна книга»). Прагнення протагоністів не вийти, а залишитись у «лабіринті» міста, підсилене авторською іронією (особливо у Ю. Винничука), увиразнює абсурдність (химеричність) ентропійного міста.

Антиномія «центр (столиця) – периферія (провінція)» актуальна для обох – турецької і української – літератур як частина антиколоніального дискурсу. У літературі доби постмодернізму образ провінції втрачає риси ідилічного сакрохронотопу, перетворюється на варіант «чужого» ворожого світу. Переважно образ провінції постає топосом-знаком, що таїть у собі приховані сенси етнографічних рис турецького та українського національного життя, де акцентується на подіях, які розчиняються в побуті, а він, своєю чергою, володарює, нівечить духовний світ індивіда, призводить до усамітнення, байдужості, інертності. Таким чином, провінція стає *містом-насткою* для всіх, хто потрапляє у її простір. У романі О. Памука «Сніг» розташування гірського провінційного містечка Карс на кордоні, на «межі», уможлиблює його символічне прочитання топосом, де протагоністові буде відведена роль жертви: згідно з міфологічною логікою, прикордонний простір є акціональним (дієвим) і водночас «маргінальним», який перебуває під владою деструктивних сил, а отже, руйнівних для людської особистості. Ефекту «подвійної чужинності» провінційному хронотопу надає мотив еміграції: повернувшись на батьківщину, протагоніст залишається «чужим» через ідеологічні переконання.

6. На основі проаналізованих романів виокремлено тип персонажа *людина міста* і дві *основні моделі* реалізації ним життєвих сценаріїв у межах міського простору: шлях ініціації і шлях до усвідомлення своєї екзистенційної самотності. В обох випадках ці сценарії «відкореговані» постмодерністським світо- і самовідчуттям протагоністів, які втратили ознаки архетипного прообразу героїчного типу. Особливістю побутування людини міста, яка проходить ініціацію в урбаністичному просторі, є пошук відповідей на питання *особистісних* («Біла фортеця» О. Памука) та *культурних* (мистецьких)

орієнтирів. Усіх персонажів-художників об'єднує криза ідентичності, необхідність вибору, які перетворюються на особисту проблему, вихід із якої кожен обирає індивідуально. Ініціація людини міста відбувається і в *чуттєвій сфері*: лейтмотив пошуку омріяної жінки, який супроводжується пізнанням себе і світу культури (літератури) у драматично-пафосному звучанні запропонований у «Чорній книзі» О. Памука, а в пародійно-гротесковому – у «Мальві Ланді» Ю. Винничука. Відтак місто-смітник перетворюється на міфологему топосу, де можлива лише псевдоініціація.

7. Проаналізовані романи уможливають висновок про спільний тип персонажа *людини міста з виразною екзистенційною свідомістю*. Автори акцентують не тільки на внутрішньому «Я» людини, а й на міському хронотопі як на зовнішніх соціально-історичних умовах її проживання. Пропускаючи образ міста крізь історичний і культурний досвід особистості і нації, автори демонструють гостроту бачення і глибинне розуміння екзистенціалів страху, смерті, провини, кризових ситуацій тощо та акцентуючи на такій екзистенційній проблематиці, як самоідентифікація, вибір, визначення «справжності» / «не справжності» існування, «буття-у-світі», взаємодія з іншими людьми. Творці художньої урбаністики розмежовують типів людини міста на таку, яка пізнає світ, і самовідчужену, а їхнє буття на внутрішнє і зовнішнє. У романах «Мовчазний дім», «Сніг» О. Памука та в «Живому звуці» А. Кокотюхи запропонований тип людини міста, яка гостро відчуває своє відчуження й самотність серед багатолюдного натовпу, у спільності співгромадян і у власній родині. Якщо варіанти ініціації урбаністичного героя питомі для романів з історичним чи псевдоісторичним тлом, то самовідчуженого – у творах, де місто є втіленням сучасного світу. Персонажам притаманні великі мрії і сподівання, які розбиваються об усвідомлення неможливості змінити суспільні взаємини. Тож меланхолійна інтонації, драматичний фінал, як і екзистенційна самотність людини міста, передбачені.

Урбаністичний топос перетворюється на чинник формування персонажа як *героя поразки*, безпорадного перед системою (світом).

8. На основі порівняльного аналізу урбаністичних творів О. Памука, Ю. Винничука, О. Ільченка, В. Даниленка, А. Кокотюхи, розглянутих у спільній парадигмі *неоміфологічних текстів* із виразними інтертекстуальними кодами, виокремлено кілька авторських художніх моделей міста-міфу, які структурують національну репрезентацію кожної з досліджуваних літератур. Чинниками певних моделей визначаємо 1) міфологему міста; 2) тип хронотопу 3) жанрову характеристику твору як елементу ідіостилію письменника. Основними авторськими художніми моделями міста-міфу є:

- «місто-маскарад» із фіктивним хронотопом у псевдоісторичному романі («Біла фортеця» О. Памука);
- «місто-мистецький витвір» із хронотопом топоекфразисом у двох різновидах: «місто-східна мініатюра» в романі-містерії «Мене називають Червоний» О.Памука і «місто-витвір архітектури» із гетерохронотопом (минуле і теперішнє, реальне і містичне) у романах-квестах «Місто з химерами» О. Ільченка і «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка;
- «місто-сміттярка» з гетеротопосом (химерний і реальний, теперішнє і минуле) у бурлескно-травестійному романі-лабіринті «Мальва Ланда» Ю. Винничука;
- «місто-книга» з гетеротопосом (химерний (книжний) і реальний) у романі-енциклопедії «Чорна книга» О. Памука;
- «місто-пастка» з хронотопом-геронтопією в сучасній сімейній хроніці «Мовчазний дім» та в романі-розслідуванні «Сніг» О.Памука, в «адреналіновому» (за С. Філоненко) романі «Живий звук» А.Кокотюхи.

9. Чинником специфіки кожного з національних варіантів урбаністичного дискурсу визначаємо по-різному інтерпретований концепт «імперського минулого» України і Туреччини. Колоніальний досвід України зумовив особливу увагу до теми взаємин міста і села як відображення антиномії

«імперський центр – колонізована периферія» з виразними негативними конотаціями образу міста (класичний етап урбаністичного дискурсу), спробами переосмислення цієї антиномії (модерністський етап) у короткий час українського національного відродження початку ХХ ст., та розшарування образу міста на «центр – периферію» в контексті пошуків власної національної та особистісної ідентичності після розпаду радянсько-імперської простору (етап постмодерну). Тоді як турецька історія і роль Стамбула як столиці імперії зумовили функціонування «стамбульського тексту» текстом-ідеєю державо- і націєтворення в класичну добу. Натомість після Османської імперії (на модерному етапі) образ міста амбівалентний: набував властивого романтизму ностальгійного акценту або демонізувався. На сучасному етапі художнього осмислення теми міста формується аналогічна до української літератури ситуація «прочитання» теми як постколоніального тексту або тексту-міфу, де новий міфогерой – людина міста в пошуках власної «самості» і «свого» простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашев В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь : Изд-во Пермского университета, 2000. 404 с.
2. Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва : Языки рус. культуры, 1996. 448 с.
3. Акунін Б. Правильне місто має бути доброзичливим до чужих і сповненим прихованих смислів для своїх. *Всесвіт*. 2016. №7-8. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/journal/litlife/borys-akunin-pravylne-misto/>
4. Алькаева Л. Из истории турецкого романа. 20-50-е годы XX века. Москва : Наука, 1975. 278 с.
5. Алькаева Л. Очерки по истории турецкой литературы 1908-1939 гг. Москва : Изд-во АН СССР, 1959. 220 с.
6. Алькаева Л. Сюжеты и герои в турецком романе (конец XIX – начало XX века). Москва : Наука, 1966. 186 с.
7. Андерсон Б. Уявлені спільноти: міркування щодо походження й поширення націоналізму. Київ : Критика, 2001. 272 с.
8. Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років XX ст. Львів : ЛНУ імені Івана Франка; Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
9. Андрухович Ю. Місто, в якому ніхто не вмирав. *Критика*. 2009. Число 12. С. 29 – 31.
10. Анісімова Н. Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників. *Слово і час*. 2008. № 2. С. 33–43.
11. Анциферов Н. «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. Санкт-Петербург : Лениздат, 1991. 335 с.
12. Ахиезер А. Город – фокус урбанизационного процесса. *Город как социокультурное явление исторического процесса*. Москва : Наука, 1995. С. 21–28.

13. Базили К. Очерки Константинополя: Босфор и новые очерки Константинополя. Москва : Индрик, 2006. 463 с.
14. Байбурин А. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Москва: Языки славянской культуры, 2005. 224 с.
15. Бандура Т. Художня функціональність топосу міста в романі І. Нечуя-Левицького «Хмари». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 2 (261). Ч. I. С. 5–9.
16. Барзукаева А. Влияние суфийской литературы на стилистику романа Орхана Памука «Черная книга». *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. Серия: Гуманитарные науки. 2013. № 22 (682). С. 63–75.
17. Барт Р. Мифологии. *Избранные работы* : Семиотика. Поэтика. Москва : Академический Проект, 2008. 351 с.
18. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. литература, 1975. 504 с.
19. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
20. Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй). Зібрання творів : у 5-ти томах. Київ : Наук. думка, 1995. Т. 2. 672 с.
21. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Діса плюс, 2015. 368 с.
22. Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть. Москва : Добросвет, 2000. 389 с.
23. Боклах Д. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна*. Серія: Філологія. 2016. Вип. 74. С. 249–257.
24. Борев Ю. Основные эстетические категории. Москва : Высш. школа, 1996. 446 с.

25. Бровко О. Проблема альтернативного моделювання історії в літературі постмодернізму. *Вісник Запорізького національного університету*. Філологічні науки. 2012. №3. С. 22–32.
26. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV-XVIII ст. У 3-х т. Т. 1 Структура повсякденності: можливе і неможливе. Київ : Основи, 1995. 543 с.
27. Бульвінська О. Орхан Памук: зіткнення цивілізацій чи міст між Сходом і Заходом. *Всесвітня література та культура в навч. закладах України*. 2010. № 2. С. 34–38.
28. Бютор М. Город как текст. *Роман как исследование*. Москва : Изд-во МГУ, 2000. 235 с.
29. Вебер М. Город. *Избранное. Образ общества*. Москва : Юрист, 1994. 704 с.
30. Веретейченко І. Європейська концепція образу міста. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. №2(1). С. 10–17.
31. Вихор І. Дискурс міста в українській поезії кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2011. 20 с.
32. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах. Київ : Вид-во Київського університету імені Бориса Грінченка, 2018. 614 с.
33. Возняк Т. Феномен міста. *І*. 2005. № 36. URL : http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/semantychn_prostory_mista.htm
34. Возняк Т. Семантичні простори міста. *І*. 2006. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n42texts/voznyak.htm>
35. Врублевська Т. Проблема категорії художнього простору у діахронному аспекті. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2013. Вип. 6. С. 53–62.
36. Габаши А. Меня зовут Красный. *Сахнэ*. 2014. №12. С. 18–21.

37. Гаврилюк Т. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів. *Міфологічний простір і час у сучасній культурі*. Київ : Новий Акрополь, 2003. С. 30–33.
38. Галета О. Місто в мініатюрі: на матеріалі малої прози «Дванадцятки». *Вісник Черкаського університету*. Серія філологічна. 2012. № 38 (251). С. 106–113.
39. Гарбузова В. Поэты средневековой Турции. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1970. 116 с.
40. Гедройц С. Роман О. Памука «Белая крепость». *Звезда*. 2006. № 2. С. 230–232.
41. Герасимова К. Кольороназви у творчій лабораторії Орхана Памука. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2011. № 33. С. 135–138.
42. Глазычев В. Поэтика городской среды. *Эстетическая выразительность города*. Москва : Наука, 1986. С. 130–156.
43. Гнідець Р. Зміст та форма як вираження суті сакрального простору в храмобудуванні України. 2009. URL: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/3654/1/04.pdf>
44. Головнева Е. Город-миф и город-коллаж: образы моделирования городского пространства. 2011. С. 80 – 88. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/50213/1/kXXXIv_2011_010.pdf
45. Голоднікова Ю. Город: сценарии виртуального карнавала. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Вип. XXIII. Ч. 1. 2010. С. 303–310.
46. Гольник О. Енігматичний наратив і код у містичному романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко». *Наукові записки*. Серія: Філологічні науки. 2016. №148. С. 239–246.
47. Гордлевский В. Из османской демонологии. *Избранные сочинения*. Т. 3. История и культура. Москва : Издательство восточной литературы, 1962. С. 299–325.

48. Гречнев В. Категории времени в литературном произведении. Анализ литературного произведения. Ленинград : Наука, 1976. С. 126–144.
49. Грищенко О. Авангард як традиція. *Березіль*. 1989. №7. С. 21–23.
50. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк : Юго-Восток, 2010. 297 с.
51. Грицик Л. Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. 375 с.
52. Грищенко О. Архітектурна візія Києва в романі «Місто з химерами» О. Ільченка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О.Сухомлинського*. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 4.13 (104). С. 55–61.
53. Груздева Е., Вафина А. Мотив поиска в романе Орхана Памука «Черная книга». 2018. URL: <https://www.gramota.net/materials/2/2018/7-2/3.html>
54. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Київ : Критика, 2013. 344 с.
55. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця XIX –першої третини XX ст. Миколаїв : Вид-во МДПУ ім. Петра Могили, 2008. 216 с.
56. Гусейнова О. Місто як палімпсест: до теорії текстуалізації міського простору. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2009. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153582555.pdf>
57. Гелнер Е. Нації і націоналізм. Націоналізм. Київ : Таксон, 2003. 300 с.
58. Дворцова Д. Основные проблемы самоидентификации Турецкой республики в контексте дихотомии «Восток – Запад» (на основе анализа творчества О. Памука). *Социосфера*. 2016. № 42. С. 62–66.
59. Дворцова Д. Турецкий интеллектуал о цивилизационном конфликте в современной Турции (по роману Памука «Снег»). *История и историческая память*. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/turetskiy-intellektual-o-tsvivilizatsionnom-konflikte-v-sovremennoy-turtsii-po-romanu-orhana-pamuka-sneg>

60. Дзик Р. Теоретико-художнє осмислення екзилу Юлією Кристєвою. *Питання літературознавства*. Чернівці : ЧНУ, 2013. Вип. 88. С. 69–85.
61. Доній В. «Місто як текст»: соціокультурний та літературознавчий аспект аналізу. 2010. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2010_6/2.htm
62. Дроздовський Д. Стамбул Орхана Памука. 2013. URL: http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/27506/
63. Дубин Б. Роман-цивилизация, или Возвращённое искусство Шехерезады. *Иностранная литература*. 1999. №6. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/6/pamuk.html>
64. Дугин А. От сакральной географии к геополитике. Ч. 2: Восток и Запад в сакральной географии. 1997. URL: <http://my.arcto.ru/public/3sacргеo2.htm>
65. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. Москва : Прогресс, 1997. 320 с.
66. Єфіменко А. Суфізм в контексті культури Заходу. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. 2007. Вип. 19. С. 150–154.
67. Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с.
68. Завгородній Ю., Остапенко М. Сакральний вимір острова Хортиця (до постановки питання). 1999. URL: http://kmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5695/Zavgorodnij_Ostapenko_SAKRAL%60NY%60J_VY%60MIR_OSTROVA_XORTY%60CYA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
69. Замятин Д. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. Москва : АГРАФ, 2004. 512 с.
70. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Київ : Академвидав, 2003. 390 с.
71. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. *Логос*. 2002. №3(34). URL: https://www.hse.ru/data/2018/09/07/1155200918/Зиммель_Большие_города.pdf

72. Зорин А. Литература и идеология. «Кормя двуглавого орла...». Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. Москва : Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
73. Ісапчук Ю. Опозиція центру й периферії, або провінція versus метрополія в сучасному літературознавстві. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. Вип. 8(333). С. 54–61.
74. Изер В. Акты вымесла, или Что фиктивно в фикциональном тексте. *Немецкое философское литературоведение наших дней*. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 187–216.
75. Калашнік О. Міф як синкретична форма віртуальної реальності. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2010. С. 141–151.
76. Калитко К. «Сніг» Орхана Памука – історія маленької людини у великій політиці. 2007. URL: <https://www.unian.ua/culture/64116-snig-orhana-pamuka-istoriya-malenkoji-lyudini-u-velikiy-polititsi.html>
77. Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой. Москва : АСТ, 2009. 384 с.
78. Керлот Х. Э. Словарь символов. Москва: «REFL-book», 1994. 608 с.
79. Кинросс Л. Расцвет и упадок Османской империи. Москва : КРОН-ПРЕСС, 1999. 696 с.
80. Киридон А. Простір пам'яті: експлікація поняття. *Національна та історична пам'ять*. 2013. Вип. 8. С. 25–32.
81. Кискін О. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. філ. наук : спец. 10.01.06. Київ, 2006. 20 с.
82. Клепець І. Образ міста у повістях Івана Франка «Воа constrictor» та «Лель і Полель». 2009. URL : <http://nauka.zinet.info/27/klepets.php>
83. Клімчук Ю. Міський текст у термінологічному полі сучасного літературознавства: історія вивчення празьких мотивів та празького тексту.

Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2013. Вип. 28 (277). С. 47–53.

84. Коваленко Д. Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі: автореф. дис...канд. філол. наук: 0.01.01. Київ, 2018. 20 с.
85. Когут О. Архетип міста в сучасній українській драматургії. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск XXIII. Ч. 1. С. 320–330.
86. Кокотюха А. Антологія українського детективу. Український нуар. 2009. URL : <http://bukvoid.com.ua/criminal/2009/08/08/091127.html>
87. Колошук Н. «Місто мале...» (Є. Плужник): топоси малих міст і містечок в українській літературі «розстріляного Відродження» (на матеріалі прози І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича). 2009. URL: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3063/1/berdyansk22.pdf>
88. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336 с.
89. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
90. Косарева Г. Опозиція образів «Свій / Чужий (Інший)» у сучасній українській і польській прозі (на матеріалі романів Юрія Винничука «Танго смерті» та Стефана Хвіна «Ганеман»). *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри*. 2015. Випуск 12. С. 303–312.
91. Котик І. Геометрія української химерності. *Критика прози: статті та есеї*. Київ : Грані-Т, 2011. С. 114–115.
92. Кристева Ю. Самі собі чужі. Київ : Основи, 2004. 262 с.
93. Кульчинський О. Інтелектуальні бестселери в Україні ще так швидко не видавалися. 2009. URL: <http://artvertep.com/print?cont=7844>
94. Кульчинський О. Маджнунізм Орхана Памука. 2010. URL: <http://litakcent.com/2010/09/30/madzhnunizm-orhana-pamuka/>

95. Лавринович Л. Постмодернізм в українській, польській та російській прозі: типологія образу-персонажа: дис. ... канд. філ. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2002. 175 с.
96. Лавринович Л. Міський текст у сучасній літературі. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Частина 1. С. 310–320.
97. Лаккан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию «Я», какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте. *Семинары*. Т.1. Москва : Логос, 1998. 432 с.
98. Ланн Е. Литературная мистификация. Москва : Юрайт, 2019. 136 с.
99. Лапенков В. Империя. Метафизика. Маргинальность. *Звезда*. 2006. №1. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2006/1>
100. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 396 с.
101. Лебідь Н. Інтерв'ю з Олесем Ільченком: «Хтозна, що вони роблять вночі?!». *Україна молода*. 2009. Вип. 148. 14.08.2009.
102. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності. *Слово і час*. 2008. №6. С. 3–10.
103. Линч К. Образ города. Москва : Стройиздат, 1982. 328 с.
104. Лотман Ю. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Наука, 1988. 352 с.
105. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. *Избранные статьи*: В 3 т. Т. 2. Таллин, 1992. С. 9–22.
106. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
107. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
108. Луцюк М. Еволюція близнюкового міфу в давньосхідній традиції. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2015. №3. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2015_3_4
109. Луцій С. Образ міста в прозі Валер'яна Підмогильного. *Рідний край*. 2012. №2. С. 110–117.

110. Макаренко В. Город как судьба: взгляд нобелевского лауреата Памука на родной Стамбул. *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2016. Том 8. №6/2. С. 191–195.
111. Максимов Ю. Город и сад: Образы ветхого и нового рая. *Глаголь*. 2002. №7.
112. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. Київ : Обереги, 1992. 80 с.
113. Марков Б. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. Санкт-Петербург : Алетейя, 1999. 304 с.
114. Матіяш Б. Орхан Памук: червоно-чорні кольори турецької літератури. *Книжний клуб плюс*. 2005. №2. С. 26–27.
115. Матковська І. Образ Києва у «Слові о полку Ігоревім». *Образ міста в контексті історії, філософії, культури: Києвознавчі читання*. Київ : ПАРАПАН, 2005. С. 56–62.
116. Маштакова Е. К истории турецкого романа. *Вопросы тюркской филологии*. 1999. Вып. 4. С. 207–216.
117. Меднис Н. Сверхтексты в русской литературе. 2003. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=36>
118. Мелетинский Е. О литературных архетипах. Москва : Изд-во МГГУ, 1994. 136 с.
119. Мирний Панас. Лихий попутав. Твори : В 2 т. Київ : Наук. думка, 1989. С. 30–58.
120. Михайличенко Г. Дівча. *Березіль*. 1992. №9–10. С. 86–90.
121. Міщенко О. Урбаністичні концепції в європейській літературі: міфологізація образу міста. *Філологічні семінари: Понятійний апарат сучасного літературознавства: «своє» й «чуже»*. 2007. Вип. 10. С. 230–239.
122. Міщенко О. Образ Києва у творчості Максима Рильського. URL : http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_34/157_160.pdf
123. Митин И. Мифогеография: новые механизмы интерпретации пространства. URL: http://conf.cpic.ru/upload/eva2004/reports/doklad_109.doc53

124. Митин И. Место как палимпсест: мифогеографический подход в культурной географии. URL : <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/folder/0suucpx3ve/direct/173244415>
125. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ : СтилоС, 2008. 544 с.
126. Мовчан Р. «Кобзар на мотоциклі», або Урбанізм української модерністської прози 1920-х років. Київ : Педагогічна преса, 2009. С. 84 – 104.
127. Мочернюк Н. Українська література 20-30- років ХХ століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс: автореф. дис...докт. філ.наук: 10.01.01, 10.01.05. Київ, 2019. 36 с.
128. Набитович І. Універсум *sacrum* у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). Дрогобич-Люблін : Посвіт, 2008. 600 с.
129. Найдыш В. Философия мифологии XIX – начало XXI в. Москва : Альфа-М, 2004. 544 с.
130. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського процесу. Київ : Дніпро, 1998. 395 с.
131. Наривская В., Степанова А. Реанимация крымского текста в романе в письмах И.С.Шмелева и О.А. Бредиус-Субботиной. *Русистика*. 2007. Вып. 7. С. 59–65.
132. Нестелеєв М. Повія як трагічна душа міста в контексті української літератури. *Вісник НЛТУ імені Тараса Шевченка*. 2013. №2(261). Ч. I. С. 167–171.
133. Ніколаєв Б. Інтерпретація постгуманістичної доби в текстах Е. Єлінек й О. Памука. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 274–286.
134. Николаева Е. Город-миф, город-коллаж, город-гипертекст. *Культура как предмет междисциплинарных исследований*. Томск : Изд-во НТЛ, 2010. С. 170 –175.
135. Ніколаєнко В. Опозиція моралі міста і села в романі Панаса Мирного «Повія» у контексті онтологічної проблеми «буття людини». *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Ч. 3. С. 126–134.

136. Никольский Е. Семейные истории в раннем творчестве Памука: идеология и поэтика. *Studia Humanitatis*. 2016. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semeynye-istorii-v-rannem-tvorchestve-orhana-pamuka-ideologiya-i-poetika>
137. Никольский Е. Образ «лишнего человека» в контексте проблематики романа Памука «Снег». *Studia Humanitatis*. 2016. №3. URL: <http://st-hum.ru/content/nikolskiy-ev-obraz-lishnego-cheloveka-v-kontekste-problematiki-romana-orhana-pamuka-sneg>
138. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Основи, 1997. 679 с.
139. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2009. 680 с.
140. Памук О. Я – очень скромный человек. *Зеркало недели*. 2004. №25. С. 5–6.
141. Памук О. «В моем Стамбуле всегда идет снег»: [беседа с Орханом Памуком]. *Иностранная литература*. 2004. № 3. С. 100–107.
142. Памук О. «Чувство грусти перевозжу в ощущение счастья»: [беседа с тур. писателем Орханом Памуком. *Эхо планеты*. 2009. № 34. С. 39–42.
143. Панова О., Ланкевич Е. Творчество Орхана Памука: историческая традиция турецкой национальной литературы и «меланхолический постмодернизм» (на основе романов «Белая крепость» и «Черная книга»). *Язык и культура*. Томск : Изд-во ТГУ, 2016. С. 335–338.
144. Прасс І. Традиція міфологізації Львова у прозі Лесі Демської. *Слово і час*. 2005. № 3. С. 71–75.
145. Патрон І. Міф міста: теоретичний аспект. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтво. 2013. Вип. 12. С. 140–149.
146. Пелипенко А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия). *Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога*. Москва : Наука, 1996. 286 с.

147. Перевезенцева А. Развитие исторической прозы в английской литературе XX века. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. 2011. №6(2). С. 500–503.
148. Погребная Я. Актуальные проблеммы современной мифопоэтики. Москва : ФЛИНТА, 2016. 322 с.
149. Поліщук О. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі : автореф. дис... канд. ф. наук. Миколаїв, 2016 20 с.
150. Поліщук Я. Простір ідеологічного впливу. До природи репрезентації. *Український історичний збірник*. 2008. Вип. 11. С. 428–443.
151. Поліщук Я. Київський бестіарій. 2009. URL: <http://litakcent.com/2009/12/11/kyjivskuj-bestiarij/>
152. Поліщук Я. Місто, варте культу. *Ревізії нам 'яті: літературна критика*. Луцьк : Твердиня, 2011. 216 с.
153. Поліщук Я. Авторство і гра. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2013. №2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_2_5.
154. Порохняк Н. Роман-сімейна хроніка з погляду літературознавчої антропології. *Питання літературознавства*. 2010. Вип. 79. С. 145–154.
155. Посохова Е. Заброшенные особняки и Босфор: к вопросу о символических образах в романе Памука «Стамбул: город воспоминаний». *Культура народов Причерноморья*. 2013. №25. С. 67–70.
156. Посохова К. Феномен творчості Памука в контексті світового літературного процесу. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство. 2009. Вип. 3(1). С. 145–154.
157. Посохова К. Діалог культур як фактор ідейно-художньої своєрідності романів Памука «Біла фортеця», «Мене звати Червоний», «Сніг» та «Стамбул: місто спогадів» : автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.04. Сімферополь, 2012. 20 с.
158. Постколониалізм. Генерації. Культура. Київ : Лаурис, 2015. 336 с.

159. Прокофьева В. Категория «пространство» в художественном преломлении: локусы и топосы. *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2005. № 11. С. 87–92.
160. Проскурин Б. «После постмодернизма»: о динамизме жанра исторического романа. Заметки на полях книги Джерома де Гроота. *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2013. №3(23). С. 214–221.
161. Прушковська І. Урбаністична тема в турецькому літературному контексті: п'єса Озен Юли «Стамбул білий, горілка кольорова». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. №2(261). Ч. 1. С. 171–177.
162. Пятигорский А., Мамардашвили М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. Москва : Языки русской культуры, 1997. 216 с.
163. Раздьяконова Е. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры: автореф. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Томск : Изд-во ТГУ, 2009. 24 с.
164. Ранк О. Миф о рождении героя. Москва : «Рефл-бук», Київ : Ваклер, 1997. 252 с.
165. Ревакович М. Географія має значення. *Критика*. 2009. Число 3–4. С. 23–25.
166. Репенкова М. Некоторые тенденции в турецкой романистике 80-х – начала 90-х годов. *Вестник Московского университета*. 1997. Серия 13. Востоковедение. №1. С.41–62.
167. Репенкова М. В поисках меланхолической души. Творчество турецкого романиста Орхана Памука. *Азия и Африка сегодня*. 2008. № 3. С. 68–70.
168. Репенкова М. В лабиринте постмодернистского сознания. О романе Орхана Памука «Снег». *Вестник Московского ун-та*. Сер. 13. Востоковедение. 2007. № 3. С. 3–15.

169. Репенкова М. Вращаючіеся зеркала. Постмодернізм в літературе Турції. Москва : Восточная література, 2010. 240 с.
170. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій: Очерки о герменевтике. Москва : Канон-Пресс-Ц, 2002. 623 с.
171. Рог Г. Турецький роман: жанрова парадигма. Київ: Четверта хвиля, 2008. 169 с.
172. Романенко О. Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі. *Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка*. 2012. Вип. 23. С. 16–21.
173. Руднев В. Словарь культуры XX ст. Москва : Аграф, 1997. 384 с.
174. Рябченко М. Концепт маски у творчості Юрія Винничука. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39(2). С. 360–366.
175. Саволоцька А. Авторська міфологічна картина світу як перекладознавча проблема (на матеріалі перекладів творів Чінгіза Айтматова та Орхана Памука). *Мовні і концептуальні картини світу*. 2013. Вип. 46 (3). С. 351–357.
176. Саїд Е. Орієнталізм. Київ : Основи, 2001. 511 с.
177. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм Жан-Поль Сартр Читанка з філософії : У 6 кн. Кн. 6 : Зарубіжна філософія XX століття. Київ : Довіра, 1993. С. 131–139.
178. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича. *Слово і час*. 2010. № 3. С. 70–80.
179. Семків Р. Замість передмови. *Винничук Ю. Мальва Ланда*. Львів : Піраміда, 2003. С. 4–13.
180. Сеннет Р. Плоть и камень. Тело и город в западной цивилизации. Москва : Strelka Press, 2016. 504 с.
181. Сліпущко О. Софія Київська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (X – XIII століття). Київ : Аконіт, 2002. 398 с.
182. Слоньовська О. «Що в імені тобі моєму?»: Ключова категорія міфологеми імені з точки зору архетипного аналізу. *Слід невллимого Протея*. Ів.-Франківськ: Плай-Коломия : Вік, 2006. С. 597–652.

183. Сміт Ентоні Д. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Київ : Темпора, 2009. 312 с.
184. Смирнова М. От «Белой крепости» до «Музея невинности»: Памук и его главные книги. 2016. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/454-ot-beloy-kreposti-do-muzeya-nevinnosti-orhan-pamuk-i-ego-glavnye-knigi/>
185. Сорочук А. Трансформація сутнісних параметрів міста в умовах сучасної культури. *Актуальні проблеми філософії і соціології*. 2017. №16. С. 127 – 130.
186. Стамбул в турецькій літературі. URL: <http://stanbul.ru/content/blogcategory/400/522/>
187. Старовойт І. Містомодерність: місто як протагоніст у модерному європейському романі. *Вісник Львів. ун-ту*. Серія філологічна. 2008. Випуск 44. Частина 2. С. 163–171.
188. Стародубцева Л. Город как метафора сознания. *Урбанизация в формировании социокультурного пространства*. Москва : Наука, 1999. С. 70–93.
189. Стародубцева Л. Метафізика города: наброски к интеллектуальному портрету Харькова. *Гуманитарная география*. 2006. Вып. 3. Москва. С. 369–374.
190. Старостов Л. Заметки о современной турецкой прозе. *Народы Африки и Азии*. 1962. №1. С. 174–182.
191. Степанова А. Городской текст: литературоведческий смысл понятия. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2007. Випуск XIII. С. 153–162.
192. Степанова Г. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2009. Вип. XXII. С. 61–71.
193. Сулейманова А. Постмодернизм в современном турецком романе (на примере творчества Орхана Памука): авторе. дис. ... канд. филол. н. СПб., 2007. 20 с.

194. Сулейманова А. Предпосылки формирования образа постмодернистского героя в турецкой литературе XX века. *Российская тюркология*. 2010. №3. С. 63–66.
195. Сухомлинов О. Метафізичний смуток Стамбула у житті та творчості Орхана Памука. *Феномен культурних погранич: сучасні тенденції*. 2009. С. 48–63.
196. Сухомлинов О. «Босфорська цивілізація» як пограниччя Сходу і Заходу у книзі мемуарів Орхана Памука «Стамбул. Місто спогадів». *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. 2011. Вип. 24. Ч 1. С. 100–108.
197. Сушкевич Т. «Поліфонія» у тексті роману «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 77–82.
198. Таштекін Б. Інтертекстуальні коди прози Орхана Памука (на матеріалі роману «Біла фортеця»). *Науковий вісник Херсонського державного університету*. 2016. Вип. 6. С. 91–95
199. Таштекін Б. Інтелектуальний бестселер в українській і турецькій літературах: до питання дефініції жанру. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. № 7. С. 186–189.
200. Тойнби А. Дж. Постижение истории. Москва : Айрис-Пресс, 2010. 640 с.
201. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 382 с.
202. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.
203. Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. *Исследования по структуре текста*. Москва : Наука, 1987 С. 121–132.
204. Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное*. Москва : Прогресс-Культура, 1995. С. 259–367.

205. Успенский Б. Семиотика искусства. Москва : Языки русской культуры, 1995. 360 с.
206. Утургаури С. Турецкая проза 60-70-х годов: основные тенденции развития. Москва : Наука, 1982. 216 с.
207. Утургаури С. Современная турецкая проза: основные тенденции развития: дис. ... докт. фил. наук: 10.01.03. Москва, 1985. 40 с.
208. Утургаури С. Роман в современной литературе Турции. Современные литературы стран Азии и Африки: типол. признаки нац. и межнац. лит. систем. Москва : Наука, 1988. С. 47–58.
209. Утургаури С., Репенкова М. Новая тенденция в турецкой литературе рубежа XX-XXI веков. *Турция на рубеже XX-XXI веков*. Москва : Издательство ИВ РАН, 2008. С. 217–242.
210. Ушкалов Л. Що таке українська література? Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. 352 с.
211. Філоненко С. «Маленька самотня людина в нічному місті»: урбаністика в стилі нуар у сучасному українському детективі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Вип. III. – С. 243–248
212. Фоменко В. Місто і література : українська візія. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.
213. Фоменко В. Тема міста в українському художньому мисленні. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. №17(228). С. 110–118.
214. Фрай Н. Література як контекст: «Лісідас» Мільтона. *Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 244–254.
215. Франко І. Лель і Полель. *Зібрання творів* : у 50-и т. Т. 17 : Повісті та оповідання. Київ : Наук. думка, 1976. С. 283–463.
216. Фройд З. Тлумачення снів. Харків : Фоліо, 2019. 603 с.
217. Фрейденберг О. Миф и литература древности. Москва : Восточная литература, 1998. 800 с.

218. Фридман А. Мир как пространство и время. Минск : Либроком, 2019. 114 с.
219. Фромм Э. Бегство от свободы. Москва : АСТ, 2017. 212 с.
220. Фуц Ю. Романтичний мотив двійництва в романі Ю. Винничука «Мальва Ланда». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. 2016. №1(326). С. 223–228.
221. Хайнади З. Архетипический топос. *Литература*. 2004. №29. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200402903>
222. Халимоненко Г. Історія турецької літератури. Київ «Дім, сад, город», 2009. 544 с.
223. Харлан О. Міський текст в історичній ретроспективі (Зінаїда Тулуб «Людолови»). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство. 2009. Вип. XX. С. 106–115.
224. Холбиш С. Могущество Самоцветов и Снов: Как они могут изменить вашу жизнь. Минск : Попурри, 1995. 448 с.
225. Хренов Н. Картины мира и образы города (психологические аспекты образования субкультур и их воздействие на художественную культуру города). *Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога*. Москва : Наука, 1996. С. 26–39.
226. Хренов Н. Урбанизационные аспекты перехода в истории культуры. *Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики*. Москва : Наука, 2001. С. 343–380.
227. Цивьян Т. (1978) Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок). *Семиотика культуры*. Труды по знаковым системам. 1978. Вип. 10. С. 65–85.
228. Чернышева М. Город «растворенного человека» и модели мироздания в непреложности его бытия. Парижский случай Писарро. *Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога*. Москва : Наука, 1996. 286 с.

229. Чиждова Е. «Аллаху принадлежит и Восток, и Запад...». *Вопросы литературы*. 2010. № 5/6. С. 279–296.
230. Шах И. Суфии. Москва : Локид-Миф, 1999. 447 с.
231. Шевельов Ю. Зустріч з Заходом. *Вибрані праці*. У 2 кн. Кн. II. Київ : Вид. дім Києво-Могилянської академії, 2008. С. 500–537.
232. Шевченко Е. Интермедиальность литературного и театрального текста (на примере романа Памука «Меня зовут Красный» и одноименного спектакля Татарского государственного академического театра им. Г. Камала). *Ученые записки Казанского университета*. Серия Гуманитарные науки. 2016. Т. 158. Кн. 1. С. 271–282.
233. Шлемкевич М. (1992) Загублена українська людина. Київ: Фенікс. 158 с.
234. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность. Москва : Эксмо, 2006. 630 с.
235. Шукуров Ш. Образ человека в искусстве ислама. Москва : Едиторкал УРСС, 2004. 160 с.
236. Штейнер Е. Ориентальный миф и миф об «Ориентализме». *Знание-сила*. 2010. №4. С. 21–27.
237. Штейнер Е. Восток, Запад и ориентализм: место Востока в глобализирующемся мире. *Ориентализм/оксидентализм: языки культур и языки их описания*. Москва : Совпадение, 2012. С. 14–24.
238. Штогрин М. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000 – 2014 рр.): автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01. Житомир, 2016. 20 с.
239. Юнг К.-Г. Архетип и символ. Москва : Канон, 2016. 336 с.
240. Яковенко И. Художественное сознание и городская среда (в их взаимодействии и созидании). *Город и искусство. Субъекты социокультурного диалога*. Москва : Наука, 1996. 286 с.
241. Ямпольський М. Лабиринт. *Демон и лабиринт*. Москва : Академкнига, 1996. С. 82–116.

242. Ясперс К. Общая психопатология. Москва : КоЛибри. 2000. 1056 с.
243. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва : Локид, 1999. 576 с.
244. Элиаде М. Космос и история. Избранные труды. Москва : Прогресс, 1987. 312 с.
245. Элиаде М. АСПЕКТЫ МИФА. Москва : АКАДЕМИА, 1994. 237 с.
246. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. Москва : Прогресс, 1996. 344 с.
247. Akkerman A. Philosophical urbanism and deconstruction in city-form: an environmental ethos for the 21st century. 2012. URL : https://homepage.usask.ca/~akkerman/geog346/struct04_48_53.pdf.
248. Akkerman A. Urban planning in the founding of Cartesian thought. URL : http://homepage.usask.ca/~akkerman/papers/pandgeo_2001.pdf.
249. Barthes R. Semiology and Urbanism. The Semiotic Challenge. New York : Hill and Wang, 2001. P. 1919–201.
250. Bell D. S. A. Mythscapes: memory, mythology, and national identity. *British Journal of Sociology*. 2003. Vol. 54. № 1.
251. Brians P. Postcolonial Literature: Problems with the Term. *Paul Brians' home page*. 2016. URL :: <http://www.wsu.edu/~brians/>
252. Castello L. City & time and places: bridging the concept of place to urban conservation planning. 1996. URL: <http://www.ct.ceci-br.org>
253. Cosgrove D. E. Social formation and symbolic landscape. London : Croom Helm, 1984.
254. Cosgrove D. E. Models, descriptions and imagination in geography. *Remodelling geography* / ed. by B. MacMillan. Oxford : Blackwell, 1989.
255. Daniels S. Place and geographical imagination. *Geography*. 1992. № 4 (337).
256. Himmel H. Wirkungen Rilkes auf den österreichischen Roman: Existentielle Probleme bei Muzil, Broh und Doderer. Köln; Wien. 1981. 324 s.
257. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London : Routledge, 1988. 274 p.

258. Manguel A., Guadalupi G. The dictionary of imaginary places. London : Bloomsbury, 1999.
259. Mecklenburg N. Erzählte Provinz : Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein. *Taunus* : Athenäum. 1982. S. 31–70.
260. Miles M. Art, Space and the City. Public art and urban futures. London: Routledge, 1997. 161 p.
261. Park R.E. The City: suggestions for the investigation of human behaviour in the city environment. Chicago : University of Chicago Press, 1967. 579 p.
262. Pabian J. Długa pielgrzymka samotnica. Hermann Hesse (1877 – 1962). *Przegląd filozoficzno-literacki*. Warszawa. 2007. № 2(17): Hermann Hesse. S. 14–148.
263. Schama S. Landscape and memory. N. Y.: Vintage Books, 1996.
264. Short J. R. Imagined Country. London : Routledge, 1991. 259 p.
265. Soja E.W. Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory. London: Verso, 1991.
266. Studing cultural landscapes / ed. by I. Robertson, P. Richards. Oxford : Oxford University Press, 2003.
267. Tuan Yi-Fu. Space and place: the perspective of experience. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.
268. Wirth-Nesher H. City codes: reading the modern urban novel. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 244 p.
269. Abboott G.M. Eski ile Yeni. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : Ed.Nüket Esen, İletişim Yayınları, 1996. S. 259–261.
270. Adak H. Pamuk'un Ansiklopedik Romanı. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : Ed.Nüket Esen, İletişim Yayınları, 1996. S. 275–294.
271. Akatlı F. Hayat Kadar Şaşırtıcı . *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : İletişim Yayınları, 1996. S. 29–32.
272. Akerson F. E. Kara Kitap Üzerine Bir Yorum Denemesi. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : İletişim Yayınları, 1996. S. 61–69.

273. Aydoğan F. Beş Şehir'in Hafıza Mekânları. Ankara : Tubar, 2016. S. 26 – 29.
274. Bayrav S. Kara Kitap ve Kendi Olmak. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : Ed. Nüket Esen, İletişim Yayınları, 1996. S. 73–79.
275. Belge T. Rüyadan Kabusa– Fantastik Şehir İstanbul. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : İletişim Yayınları,1996. S. 205–226.
276. Birkök C. M. Modernizm den Postmodernizme: Yeni Problemler. *Yeni Türkiye Dergisi*. 1998. No.19-20. S. 525–537.
277. Çeçen R. Orhan Pamuk'un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları. *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, literature and History of Turkish or Turkic*. 2011. Volume 6/3. S.1811–1822.
278. Çeçen R. Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : İletişim Yayınları. 1996. S. 191–204.
279. Demir F. Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanında Baba-Oğul İlişkisi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Adana. 2011. 18/2. S.145–155.
280. Dino G. Türk Köy Romanı Bağlamında Yaşar Kemal. Güzin Dino. Yaşar Kemal'i Okumak. 1998. URL: <http://kirpi.fisek.com.tr/index.php?metinno=20050910155702.txt>
281. Ecevit Y. Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul : İletişim Yayınları, 2002. 240 s.
282. Emre İ. Postmodernizm ve Edebiyat. Ankara : Anı Yayınları, 2006. 390 s.
283. Erol S. Orhan Orhan Pamuk'un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası içinde*. İstanbul :İletişim Yayınları, 2008. S. 245–263.
284. Esen N. Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası. İstanbul : İletişim Yayınları, 2008. 312 s.
285. Gökner E. Beyaz Kale'de Özdeşleşme Politikası. *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006. S. 115–131.
286. Goytisolo J. Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : Nüket Esen, İletişim Yayınları, 1996. S. 295–314.

287. Hakan A. Orhan Pamuk: Kırmızı ve Kar. (Orhan Pamuk'la Söyleşiler). İstanbul : Birey Yayıncılık, 2002. 133 s.
288. Işıksalan N. Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences)*. 2007. Volume 7. Sayı/No. 2. Eskişehir. S. 419–466.
289. Kara H. Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Evde Bilinç Akışı Tekniği. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. İstanbul : İletişim Yayınları, 2008. S. 123–138.
290. Kılıç E. Sessiz Evin Sesleri. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. S.139–150.
291. Kırkoğlu S. R. Bir Zaman Romanı Sessiz Ev. *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul : Engin Kılıç, İletişim Yayınları, 2006. S. 66–70.
292. Korkmaz R. Romanda Mekânın Poetiği. *Edebiyat ve Dil Yazıları* (Mustafa İsen'e Armağan). Ankara : Ed.Ayşenur Külahlıoğlu İslam ve Süer Eker, 2007. S. 399–415.
293. Lüleci M. Kent İnsan Roman – Türk Romanında Kentleşme Üzerine Bir İnceleme. Ankara : Gece Kitaplığı Yayınları, 2017. 352 s.
294. Moran B. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış. İstanbul : İletişim Yayınları, 1983. 336 s.
295. Naci F. Beyaz Kale. *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul : İletişim Yayınları, 2006. S. 82–84.
296. Öneroy O. Cumhuriyet Döneminde Türk Romanı ve Öyküsü. Ankara : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004. 397 s.
297. Sarı A. Orhan Pamuk'un «Benim Adım Kırmızı» Adlı Romanıyla Ulrich Plenzdorf'un «Genç W'nin Yeni Acıları» Adlı Romanlarında Ölü–Anlatıcı (Nekro–Narratör) Tutum. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 2007. S.No.34 Erzurum. S. 99–112.

298. Tiken S. Türk Romanında Kentleşme ve Kentlileşme (1950-1980). Erzurum : Serüven Kitap, 2015. 276 s.
299. Uzundemir Ö. Benim Adım Kırmızı'da Doğu ile Batı. Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları. *Doğuş Üniversitesi Dergisi*. C.2. S.1. İstanbul, 2001. S. 112–119.
300. Yıldız H. Postmodernizm ne demektir? *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S:13, Kütahya, 2005. S.153–168.
301. Yılmaz E. B. Edebiyat Şehir Hafıza: Türk Romanında Hafıza Mekanı Olarak Şehir (1940-1960). İstanbul : Kesit Yayınları, 2019. 432 s.

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА:

302. Винничук Ю. Мальва Ланда. Харків : Фоліо, 2014. 602 с.
303. Даниленко В. Коханья в стилі бароко. Київ : Піраміда, 2009. 254 с.
304. Ільченко О. Місто з химерами. Київ : Комора, 2009. 160 с.
305. Кокотюха А. Живий звук. Харків : Фоліо, 2008. 282 с.
306. Памук О. Біла фортеця. Харків : Фоліо, 2011. 192 с.
307. Памук О. Мене називають Червоний. Харків : Фоліо, 2012. 638 с.
308. Памук О. Мовчазний дім. Харків : Фоліо, 2015. 441 с.
309. Памук О. Сніг. Харків : Фоліо, 2011. 479 с.
310. Памук О. Чорна книга. Харків : Фоліо, 2012. 669 с.

ДОДАТКИ

А. Список опублікованих праць за темою дисертації

Публікація в періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку та Європейського Союзу

1. Кая С. Химерний простір урбаністичного роману доби постмодерну: особливості авторських репрезентацій (на матеріалі творів О. Памука і Ю. Винничука). *Science and Education a New Dimension. Philology, IX (73)*, Issue: 248, 2021. С. 46–51 (Угорщина). ISSN 2308-5258 / eISSN 2308-1996

Публікації у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України з присвоєнням категорії «Б»

2. Кая С. Текст міста в текст роману: турецька версія. *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. 2016. №7. С. 178–182. ISSN 2311-2433 / eISSN 2412-2475

3. Кая С. Міфологізація Стамбула в романі Орхана Памука «Біла фортеця». *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. 2017. №9. С. 105–111. ISSN 2311-2433 / eISSN 2412-2475

4. Кая С. Розвиток та модифікація образу міста в українській і турецькій літературах. *Studia Philologica*. 2017. №9. С. 179–189. ISSN 2311-2425

5. Кая С. Особливості хронотопу крізь призму проблеми ідентичності персонажа урбаністичного роману. *Літературний процес: Методологія. Імена. Тенденції*. 2019. №13. С. 116–122 ISSN 2311-2433 / eISSN 2412-2475

Публікації, у яких додатково відображені результати дослідження

6. Кая С. Сон як специфічний часо-простір «стамбульського тексту» Орхана Памука. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». Вип. 64. 2017. Ч. 1. С. 148–151.

7. Кая С. Поняттєво-термінологічні координати сучасної міфоурбаністики. *Молодий вчений*. 2017. №11(51). С. 242–248.

8. Кая С. Авторські варіанти ініціації протагоніста урбаністичного тексту (на матеріалі романів О. Памука «Біла фортеця», «Мене звати Червоний», «Чорна книга»). *Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії*. 2018. С. 46–49.

9. Кая С. Живописний і архітектурний дискурси міського сакрального простору романів О. Памука. *Філологія та лінгвістика у сучасному світі*. 2018. С. 99–104.

10. Кая С. Мистецтво як sacrum-простір для пошуку власної самості (на матеріалі прози Орхана Памука). *Manuscript*. 2018. №1(6). С. 34–50. URL: http://if.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/gi/events.gi/2018_2019/Manuskript_6.pdf

Б. Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження оприлюднені на такій *всеукраїнській* науковій конференції, як

1. «Філологія та лінгвістика у сучасному світі» (Запоріжжя, 24 – 25 серпня 2018. Форма участі – заочна)

та *міжнародних*

2. VII Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 1 – 2 квітня 2016. Форма участі – очна)

3. VIII Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 7 – 8 квітня 2017. Форма участі – очна)

4. Міжнародна науково-практична конференція «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації» (Острог, 6 – 7 квітня 2017. Форма участі – заочна)

5. Міжнародна конференція «Сучасні дослідження філологічної науки» (Херсон, 4 – 5 листопада 2017. Форма участі – заочна)

6. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії» (Одеса, 23 березня 2018. Форма участі – заочна)

7. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (Київ, 5 – 6 квітня 2019. Форма участі – очна)

і закордонній міжнародній конференції

8. «Actual Problems of Science and Education APSE-2021» (Будапешт, Угорщина, 7 лютого 2021. Форма участі – заочна).