

Надруковано: Вишницька Ю.В. Лабіринти "трамвайно-підземних" часопросторів новел Хуліо Кортасара та Мірча Еліаде / Ю. В. Вишницька. // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип 14. – Т. VIII (154). – 312 с. – С. 194-201

Ю.В.Вишницька

(Київ, Україна)

ЛАБІРИНТИ «ТРАМВАЙНО-ПІДЗЕМНИХ» ЧАСОПРОСТОРІВ

НОВЕЛ ХУЛІО КОРТАСАРА ТА МІРЧА ЕЛІАДЕ

Матеріалом дослідження обрано новели аргентинського письменника Хуліо Кортасара «Рукопис, знайдений у кишені» та румунського вченого-міфолога, письменника Мірча Еліаде «У циганок», об'єктом – художні часопростори творів. Домінуючим методом дешифровки текстових смислів є хронотопічний. Описано особливості моделювання часопросторів Кортасара та Еліаде: у формі підземного та спіралеподібного лабіринтів відповідно. Міфологему лабіринту досліджено на міфологічних зрізах хронотопів, символів, локусів, медіаторів, знаків, атрибутів, психологічних асоціативів з урахуванням ключових мотивів тексту, інтенціоналів (як-от Світове Дерево, хтонічний низ (об'єктивований «павуками»)), бінарних опозицій (маски-обличчя, справжність-фальшивість тощо). Особливу увагу приділено маргінальним образам: вікно, дзеркало, східці, завіса, ритуалізації переходу із світу реального буття в ірреальність, семантиці ілюзійності, що визначає поліхронотопність текстів новел.

Ключові слова: *атрибут, бінарна опозиція, декодування, знак, ірреальний простір, лейтмотив, локус, маргінальний, медіатор, міфологема, мотив, поліхронотоп, психологічний асоціатив, хронотоп, хтонічний низ.*

Матеріалом дослідження обрано новели аргентинського письменника Хуліо Кортасара «Рукопис, знайдений у кишені» та румунського вченого-міфолога, письменника Мірча Еліаде «У циганок», об'єктом – художні часопростори творів. Домінуючим методом дешифровки текстових смислів є хронотопічний. Описано особливості моделювання часопросторів Кортасара та Еліаде: у формі підземного та спіралеподібного лабіринтів відповідно. Міфологему лабіринту досліджено на міфологічних зрізах хронотопів, символів, локусів, медіаторів, знаків, атрибутів, психологічних асоціативів з урахуванням ключових мотивів тексту, інтенціоналів (Мірове Дерево, хтонічний низ (об'єктивований «павуками»)), бінарних опозицій (маски-лиця, справжність-фальшивість тощо). Особливу увагу приділено маргінальним образам: вікно, дзеркало, східці, завіса, ритуалізації переходу із світу реального буття в ірреальність, семантиці ілюзійності, що визначає поліхронотопність текстів новел.

реального бытия в ирреальность, семантике иллюзорности, определяющей полихронотопичность текстов новелл.

Ключевые слова: атрибут, бинарная оппозиция, декодирование, знак ирреальное пространство, лейтмотив, локус, маргинальный, медиатор, міфологема, мотив, полихронотоп, психологический ассоциатив, хронотоп, хтонический низ.

The material for this research comes from short-stories “A manuscript found in a pocket” by an Argentine author Julio Cortazar and “At Gypsy women’s” by a Romanian scholar-mythologist and writer Mircea Eliade; the object for the research is fiction time-space traced in these stories. The main method of interpreting the text meanings is chronotope. The research discusses the peculiarities of modeling the chronotopes by Cortazar and Eliade: by the underground and spiral-shaped labyrinths respectively. The mythologeme of labyrinth is studied through mythological perspectives of chronotopes, symbols, loci, mediators, signs, psychological associatives, attributes including key motives of the text, intentionals (World Tree, chthonic underworld personified by “spiders”), and binary oppositions (masks-faces, authentic-false). Special attention is given to marginal images: window, mirror, curtain, steps, ritualisation of passage from real world to unreal, semantics of illusory which determines the poly-chronotope character of the short-story texts.

Keywords: attribute, binary opposition, decoding, sign, unreal space, leitmotif, locus, marginal, mediator, mythologeme, motive, poly-chronotope, psychological associative, chronotope, chthonic underworld.

Новела Хуліо Кортасара «Рукопис, знайдений у кишені» - текст з глибинними смисловими лабіринтами, в яких змикаються художні простори і часи та міфосвіти. Зробимо хронотопічний аналіз тексту, так як саме на цей «ключик» дешифровки смислу, на нашу думку, відгукується текст.

Але почнемо з читацького сприйняття. За законами рецептивної естетики, читач, вступаючи в діалог з текстом (а значить, з автором), реконструює «віртуальний сенс» текстового простору. Здивування, психологічне напруження, що знімається кінцевим катарсисом, послідовні (за ліричним героєм – за автором) блукання лабіринтами гри – це (та багато іншого) породжує спектр читацьких інтерпретацій, читацьких «відгомонів».

Розглянемо особливості моделювання текстового часопростору у новелі. Дії розгортаються у горизонтальному розгалуженні підземного метро. Станції «Шатоле», «Вожирар», «Одеоне», «Ла-Мотт-Пике», «Монпарнас-Бьенвеню»,

«Порт-де-Вавен», «Мэрия Иеси», «Сен-Сюльпис», «Сен-Пласид», «Данфер-Рошро», «Насьон-Этуаль», «Порт-д'Орлеан», «Венсенн-Нейи», «Де Ско», «Ледрю-Роллэн», «Фуардерб-Шалиньи», «Домениль» та інші – створюють цей підземний лабіринт, де людські дороги-долі розбігаються, розходяться, роз'єднуються, де є дуже мала ймовірність збігу, перетину обраного шляху згідно з правилами гри, придуманої головним героєм. *«Темное окно метро может дать мне ответ и помочь найти счастье именно здесь, под землей, где особенно остро ощущается жесточайшее разобщение людей, а время рассекается короткими перегонами и его отрезки - вместе с каждой станцией - остаются позади, во тьме тоннеля».* Метро виступає символом надії, сподівань на щастя, є посередником між світами людей, між сьогоднім і майбуттям головного героя, між відчаєм і надією. Не випадково метро названо «вікном», що за своєю маргіальною сутністю (поєднувати «свій» і «чужий» простори, зовнішній і внутрішній світи) є медіатором. Звичайно ж, медіатором і між земним та підземним просторами.

Паризьке метро виступає в тексті новели ще на одному міфологічному зрізі: воно є центром Мікрокосму. Про його центроспрямованість свідчить метафора *«Мондрианово дерево парижского метрополитена с его красными, желтыми, синими и черными ветвями».* Декодується цей смисловий синонім (інтенціонал) Світового Дерева через ланцюг мотивів:

- мотив життя (асоціативні паралелі з соком, з атомами): *«Это дерево живет двадцать из каждых двадцати четырех часов, наполняется бурлящим соком, капли которого устремляются в определенные ответвления: одни выкатываются на "Шателе", другие входят на "Вожсирар", третьи делают пересадку на "Одеоне", чтобы следовать в "Ла Мотт-Пике", - сотни, тысячи. А кто знает, сколько вариантов пересадок и переходов закодировано и запрограммировано для всех этих живых частиц, внедряющихся в чрево города там и выскакивающих тут, рассыпающихся по Галереям Лафайет, чтобы запастись либо пачкой бумажных салфеток, либо парой лампочек на третьем этаже магазина близ улицы Гей-Люссака»;*

- мотив руху (психологічний асоціатив з вічним двигуном, що живе безперервно, з «маятником», з лабіринтом переходів, пересадок, коридорів, тунелів, входів і виходів).

Коли ж рух «маятника надії» уповільнюється або й взагалі зупиняється (безвихідь!), то дерево – обезструмлюється: перетворюється на механізм, в якому відбуваються коливання, рухи вже за інерцією: *«Снова и снова мондриановское дерево раскидывало свои безжизненные ветви, случай сплетал красные, синие, белые пунктирные искушения. Четверг, пятница, суббота. Стоять, стоят на платформе, смотреть, как подходит поезд, семь или восемь вагонов, как они замедляют ход, бегают в хвост поезда и втискиваются в последний вагон, но там нет Мари-Клод; выходит на следующей станции и ждет следующего поезда, проезжает остановку и переходит на другую линию, смотреть на скользящие мимо вагоны - без Мари-Клод; опять пропускать один-два поезда, садиться в третий, следовать до конечной остановки, возвращаться на станцию, где можно сделать пересадку, думать, что она может сесть только в четвертый поезд, прекращать поиски и подниматься наверх, чтобы пообедать, а затем, сделав одну-две затяжки горьким сигаретным дымом, снова возвращаться вниз, садиться на скамью и ждать второго, пятого поезда. Понедельник, вторник, среда, четверг...»*. Механічний (мертвий, непомітний, одноманітний) перебіг часу: понеділок, вівторок, середа... - одна станція, друга, третя... - одна пересадка інша, ще одна і т.д. – потяг, другий, третій... - вагон перший, четвертий, восьмий... - ущільнює час, компресує його, перетворює на тісняву мертвих секунд – хвилин – годин – днів – місяців – років. І цей хаос омертвілих скомпресованих атомів породжує павуків.

«Павуки» - уособлення хтонічного (підземного, негативного, руйнівного) низу – є дуже діяльними, що підсилюється на морфологічному рівні тексту введенням великої кількості дієслів з так званою «профанною», «зниженою» семантикою: *«копошиться», «заглатывать», «колоть», «раздирать», «убивать», «кусать»*. «Павуки» в тексті новели є символом безнадії, спокуси вийти з гри або втягнутись у гру. Єдиним виходом із хтонічного низу є розривання павучої

павутини, яка «облюбувала» собі місце в душі головного героя, роздираючи його зсередини: *«...пауки буквально раздирали мне нутро, но я честно вел себя в первую минуту и продолжал идти за ней просто так, машинально, чтобы потом покориться неизбежности и сказать там, наверху: что ж, ступай своей дорогой. Но вдруг, на середине лестницы я понял, что нет, что, наверное, единственный способ убить пауков - это преступить закон, нарушить правила хотя бы один раз. Пауки, было впившиеся в мой желудок в ту минуту, когда Ана (когда Маргрит) пошла вверх по запретной лестнице, сразу притихли, и весь я внезапно обмяк, по телу разлилась усталость, хотя ноги продолжали автоматически преодолевать ступеньку за ступенькой. Все мысли улетучились, кроме одной: я все еще вижу ее, вижу, как красная сумка, приплясывая, устремляется наверх к улице, как черные волосы ритмично подрагивают в такт шагам. Уже стемнело, порывистый холодный ветер бросал в лицо снег с дождем; я знаю, что Ана (что Маргрит) не испугалась, когда я поравнялся с ней и сказал: "Не может быть, чтобы мы так и разошлись, не успев встретиться"».* «Павуки», до того ж, є уособленням механічності руху, заведених правил гри, схеми. Позбутися павуків (убити їх) – це значить розірвати угоду щодо дотримання законів гри, згідно з якою метро – це центр роз'єднаності людей, випадковості, фальші: *«уничтожить раз и навсегда заведенный механизм, работающий против ... города и его табу... против триумфа игры, против дикой пляски пауков в бездне».*

Образ павуків змикає в собі не лише світи: хтонічний та антропоморфний, але й мотиви: фальші, маски, безнадії, ритуального танку смерті – з одного боку, з іншого – сподівань, зняття табу, справжності.

Текст побудовано на постійному балансуванні в середині цих опозитивних пар: «маски» накладаються на «обличчя», коли люди, потрапляючи у це тимчасове «скопище» у межах одного вагону, натягують на себе маски удаваності: *«...каждый притворяется, что смотрит куда-то в сторону, только, упаси Бог, не на ближнего своего. Разве лишь дети прямо и открыто глядят вам в глаза, пока их тоже не научат смотреть мимо, смотреть не видя, с таким*

гражданственным игнорированием любого соседа, любых интимных контактов; когда всяк съезживается в собственном мыльном пузыре, заключает себя в скобки, заботливо отгораживаясь миллиметровой воздушной прокладкой от чужих локтей или углубившись в книжку либо в "Франс Суар", а чаще всего, как Ана, устремив взгляд в пустоту, в эту идиотскую "ничейную зону", которая находится между моим лицом и лицом мужчины, вперившего взгляд в "Фигаро"».

Метаморфоза ж маски відбувається знову-таки у маргінальному просторі: у вікні вагону, яке стає не лише локусом дивних перетворень, але й хронотопом, де збігаються роз'єднані у просторі розгалуженого метро життєві стежки пасажирів. Вікно вагону стає третім, поєднувальним, простором, що змиває фальш: *«В этом эфемерном зеркале лица обретают какую-то иную жизнь, перестают быть отвратительными гипсовыми масками, сотворенными казенным светом вагонных ламп, и - ты не посмела бы отрицать этого, Маргрит, - могут открыто и честно глядеть друг на друга, ибо на какую-то долю минуты наши взгляды освобождаются от самоконтроля».*

Коли ж «павутина гри» розривається й вивільняються атоми справжнього життя, зникає вікно як посередник між світами – справжні «я» дивляться один на одного не через ефемерне, ілюзорне скло, а прямо: *«И тогда мы глядим друг на друга, Мари-Клод поднимает голову и смотрит мне прямо в лицо, смотрит в побледневшее лицо того, кто судорожно вцепился в поручень и не сводит глаз с ее лица, с лица без единой кровинки, с лица Мари-Клод, которая прижимает к себе красную сумку и встанет, как только поезд поравняется с платформой "Домениль"...».*

Паризьке метро у тексті семантично уподібнюється міфологічному лабіринту. «Лабіринт» як пастка, безвихідь, як переплетіння, перетин, змикання, зіткнення – відтворюється в образі метро тунелями, коридорами, переходами, східцями, входами й виходами: *«Ничего не поделаешь, оставалось только взглянуть на нее в последний раз на перекрестке коридоров, увидеть, как она исчезает, как ее заглатывает лестница, ведущая вниз. Таково было условие игры: улыбка, замеченная в окне вагона давала право следовать за женщиной и почти*

безнадежно надеяться на то, что ее маршрут в метро совпадет с моим, выбранным еще до спуска под землю; а потом - так было всегда, вплоть до сегодняшнего дня - смотреть, как она исчезает в другом проходе, и не сметь идти за ней, возвращаться с тяжелым сердцем в наземный мир, забиваться в какое-нибудь кафе и опять жить как живется, пока мало-помалу через часы, дни или недели снова не одолеет охота попытаться счастья и потешить себя надеждой, что все совпадет - женщина и отражение в стекле, радостно встреченная или отвергнутая улыбка, направление поездов, - и тогда наконец, да, наконец с полным правом можно будет приблизиться и сказать ей первые, трудные слова, пробивающие толпу застоявшегося времени, ворох копошащихся в бездне пауков». Знаковими у цьому підземному світі є східці – медіатор між фальшивим світом, світом випадкового зіткнення людей, і світом без фальші (своїм «я»): «Я взял такси и поехал домой, впервые погружившись в себя как в какую-то неведомую и чужую страну, повторяя себе, что "да", что Мари-Клод, что "Данфер-Роширо", и плотно смыкал веки, чтобы дольше видеть ее черные волосы, забавное покачивание головой при разговоре, улыбку». Східці не лише виводять з метро, а й проводять до себе, переводять зі світу масок у світ облич.

Метро як лабіринт випадкових зіткнень людських доль, шляхів установлює не лише закони моделювання простору, але й закони «свого» часу. Механічність, ущільненість, «маятникова» довершеність часу у хронотопі паризького метро протистоїть часовому ритму «я» героя: починаючи «гру з долею» (ймовірність зустрічі зі своїм коханням у розімкненому просторі випадкових зіткнень людей), герой відчуває свій ритм часу: «... время стало отсчитываться частыми ударами сердца, совпадают с пульсом игры, и теперь каждая станция метро означала новый, неведомый поворот в моей жизни, ибо такова была игра. Взгляд Маргрит и моя улыбка, мгновенное отступление Аны, занявшейся замком своей сумки, были торжественным открытием церемонии, которая вопреки всем законам разума предпочитала иной раз самые дикие несоответствия нелепым целям обыденной причинности.

Условия игры не были сложными, однако сама игра походила на сражение вслепую, на беспомощное барахтанье в вязком болоте, где всюду, куда ни глянь, перед вами вырастает раскидистое дерево судьбы неисповедимой».

Ще один час вивільняється з «павучих лап» метро: час художньої реальності: головний герой занотовує все, що ми, читачі, зараз читаємо: «...все сижу и жду на этой скамейке, на станции "Шмен-Вер", с этим блокнотом, в котором рука пишет только для того, чтобы изобрести какое-нибудь иное время, задержать шквал, несущий меня к субботе, когда все, вероятно, будет кончено, когда я вернусь домой один, а они опять проснутся и станут яростно терзать, колоть, кусать меня, требуя возобновления игры, других Мари-Клод, других Паул, - неизбежное повторение после каждого краха, раковый рецидив». І тому не випадковим є ведення розповіді від першої особи: справжній часопростір оживає в рукописі. Мотив «нефальшивості», справжності, таємничості, інтимності об'єктивується в назві новели: саме «рукопис, знайдений у кишені» поєднує мікрокосм («кишеня», «рукопис» - «я») з макрокосмом (мотив пошуку – лабіринт – таїна - Космос). Лейтмотив тексту (справжність вчинків, почуттів, життя) виштовхується в назву твору. Окрім того, «заглибленість» у свій внутрішній світ, занурення в себе як в якусь невідому й чужу країну – є ключовим, так як пояснює й міфологічні зрізи образу «паризького метро» (хронотоп, символ, знак, медіатор, психологічний асоціатив), й бінарні опозиції тексту (маска – обличчя, живий – мертвий тощо), й образи хтонічного низу «павуки», й маргінальні образи-хронотопи «вікно», «дзеркало», «східці». Усе це, так би мовити, - текстове «вивільнення» багатогранного, справжнього «я» героя-автора. Глибинне занурення у психологізм образів персонажів знімає необхідність введення діалогів (вони – на рівні змикань поглядів, «розуміння без слів»), необхідність «хрестоматійного портретизування» (з «портрету» - лише погляд, очі), «зовнішності» (з одягу – лише деталі: «червона сумочка» й «кишеня» - знову ж таки – семантика глибини, скутості, прикритості).

Текст новели Кортасара семантично дуже насичений: смисл ховається в образах головного героя й Марі-Клод, в деталях, в хронотопах; мерехтить в

образах-символах, знаках, посередниках, асоціативах; ущільнюється психологізмом вчинків, думок, світовідчуттям головного героя.

Новела «У циганок» відомого румунського письменника, вченого-міфолога **Мірча Еліаде** про те, як існують, розпадаючись, звужуючись, стискаючись і розтягуючись, паралельні міфосвіти, про змішані в реальності й ірреальності хронотопи. Звичайний і життєвий епізод (один із тих, що незмінно повторюються у житті головного героя три рази на тиждень): поїздка в трамваї за відповідним маршрутом (на заняття – додому - на заняття – додому) – розгортається в поліхронотопічну парадигму. Невинний спогад про молодість, про любов, яка не збулася, не лише переносить на мить героя у світ міфологізованого минулого, але й вириває його з дійсності і залишає на 12 років у мрії, що не збулася, – ірреальність відносить героя твору в якийсь початок («*Так починається...*»).

Текст новели моделюється за принципом «кільцевого маршруту», спірально розгорнутого у відповідних хронотопах.

Перший, зовнішній, реальний шлях окреслюється світом реального буття, що розпадається хронологічно на те, що трапилось «до» і «після», між якими – 12 років. Дія відбувається у трамваї, у спеку, у колі пасажирів, що спілкуються між собою, у стані розпачу головного героя, котрий збагнув, що загубив портфель і не має грошей на проїзд.

Розглянемо усі елементи кільцевого «трамвайно-часового маршруту».

Про трамвай нам відомо, що це звичайний міський трамвай, який слідує своїм маршрутом, дотримується графіку, має кондуктора. Та одна не залежна від пасажирів обставина створює такий собі ореол таємничості навколо звичайного трамвайного маршруту: зупинка, що в народі йменується «у *цыганок*», вносить безлад, сум'яття, хвилювання, і навіть спантеличеність. Незвичайність, «чужорідність» цієї зупинки підкреслюється навіть її іншою кліматичною атмосферою. Якщо все місто (а відповідно й трамвай як атрибут реального світу) охоплено нестерпною спекою, то зупинка (про яку пасажири то пліткують, то багатозначно помовчують, то вигукують, переморгуючись один з одним) дихає прохолодою горіхового саду. Спека, яка розповзлась містом (у «розпечений

трамвай», на пасажирів, що шукають порятунку у відчинених вікнах, на Гаврилеску, у кишнях якого – безліч мокрих носових хустинок), обкутує навіть думки пасажирів: вони, рятуючись від спеки, хапаються за спомини про полковника Лоуренса, так як *«В самом деле жарко. Но образованный человек все переносит легче»* (тільки й того). Насправді ж, згадки безпосередньо пов'язані зі станом спеки і втрати реальності: полковника Лоуренса в Аравійській пустелі теж зустріла спека: *«Зной ударил его по темени, ударил его, как сабля...»*.

Сад же уособлює спасіння від спеки: *«деревья грецких орехов дают тень»*, тому він є центральним об'єктом трамвайних балачок.

Пасажири трамваю – «усіх мастей»: Еліаде ніби підібрав по одному кожної «масті»: старий (котрий з експресивністю то час від часу викрикував: *«Позор! Безобразие!»*), то відвертався, красномовно демонструючи своє ставлення до теми розмови), «хтось із сусідів», «інший пасажир» (що виказували свою зацікавленість уточненнями, доповненнями, підтакуваннями), якась жінка (також емоційно, але мовчки реагувала на «витівки» пасажирів, а точніше – Гаврилеску). Безликість пасажирів підкреслює «стереотипна» «семантика»: «хтось», «весь вагон» (немає різниці, хто, це не варто уваги – усі зібрались в одному місці, у громадському транспорті, у трамваї, за необхідністю). Тому й спілкування в трамваї носить характер виключно ділових стосунків (придбання квитка на проїзд і пов'язані з ним розмови про зупинки, гроші) та реплік, що підтримують тему «спеки – полковника Лоуренса – садів із затінком – циганок».

Саме навколо Гаврилеску (єдиного пасажиря з іменем) і розгортаються дії, які, як подих вітру, вносять свіжість у трамвайну атмосферу:

- Гаврилеску довго шукає гроші на проїзд (першого разу він знаходить у кишнях банкноту, іншого ж – розплачується не тими, старими, грошима – відраховує менше – додає ще п'ять лей, щоб «не висадили», адже *«трамвай подорожал года три-четыре назад»*);
- Гаврилеску згадує про загублений портфель, напружено розмірковує і не в змозі усвідомити зміни, що сталися протягом дня (насправді ж

між його першою й другою поїздкою проходить 12 років, у той час як він гадає, що півдня (був день: «біля трьох», потім – вечір: «стемніло»).

Так, трамвайний хронотоп дублюється (ті ж зупинка, спека, пасажери, розмови, та ж збентеженість Гаврилеску, який не може відшукати гаманець, і пов'язані з ним відкриття). У першому варіанті «трамвайного шляху» Гаврилеску губить реальну річ – валізу (в якій – життєво необхідні для нього рукописи, партитури, ноти); в іншому ж герой не може зібрати докупи друзки почутого та побаченого ним у трамваї – він втрачає відчуття реальності. Гаврилеску заблудився у часі, як у лабіринті, на цілих 12 років!

Лабіринти часу вишикувались в ірреальних поліхронотопах, пов'язаних з таємничою зупинкою біля затінку горіхового саду. І саме в ньому доведеться блукати за іронією долі пасажиру, що вийшов не на своїй зупинці («Поштова митниця»). Саме у часових лабіринтах і доведеться йому поблукати довгих 12 років («який довгий день», - вимовить виснажений Гаврилеску, повернувшись «звідти», так і не дізнавшись, на скільки часу «розтягнувся» його «звичайний» день).

Світ ірреального хронотопу навіть зовні має фантастичні, казкові риси:

1. Розгортається він у казковому локусі: палац, сад зі старою ліщиною. Перехід в інший світ (із реальних задушливих буднів у казку) пов'язується з межовими станами: змарнілістю, виснажливістю, втратою пам'яті і – миттєвим просвітленням: *«А ну припомни, Гаврилеску, напруги память. Где это было?» - «И вдруг вспомнил: это было в Шарлоттенбурге...»*. І - почався шлях – туди, у минуле (чи у щось, схоже на нього?). Перехід в оазис прохолоди був позачасовим, миттєвим: *«будто вдруг неведомая сила перенесла его в горный лес»*. Одночасно він схожий на сонне забуття: *«старуха разглядывала Гаврилеску с любопытством, будто ожидая, когда он проснется»*.

Окрім прохолоди, дякуючи якій місце «всього метрів зо сто від зупинки» здавалось *«самым настоящим оазисом»*, казковий локус мав свій специфічний запах: *«горький запах – будто кто-то растер между пальцами лист грецкого ореха»*. Далі з'явиться *«чуть приметный экзотический аромат духов»*. Легкість,

характерна всьому: починаючи з аромату – речей дівчат, їх танців, рухів і закінчуючи грою и плином часу, - настільки значна, що звичний міський шум, що вривається з реальності, – ріже вухо й серце: *«Где-то на улице проезжал трамвай. И его металлический грохот показался Гаврилеску таким невыносимым, что он поднес руку ко лбу»*.

Характерно, що втручання реального світу і надалі буде носити характер 1) чогось різкого, надривного («звяканье», «лязг»); 2) неживого (металічного), а значить – неприйняттого; 3) небажаного, непотрібного (підносить руку до лоба, ніби намагається захиститися або – згадати!); 4) далекого («издалека донеслось», «где-то на улице»). Реальний світ відгукується металевим стогоном трамваю. Для Гаврилеску він є несправжнім, зайвим у казковому, фантастичному панхронотопі.

2. Ірреальний хронотоп має форму спіралеподібного лабіринту: простору, *«границы которого терялись в полумраке»*, перетікає в *«другую комнату»*, яка від нагромадження дзеркал і ширм обертається. Приміщення, *«озаренное таинственным светом»*, оточене *«странной формы большими и маленькими зеркалами»*, за рахунок ширм розсувається то в коридори, то в якісь кімнати, що знову переходять у *«звивистый коридор»*: *«Комната была странная, с низким неровным потолком, ее волнистые стены то исчезали, то вновь возникали из темноты»*. Та й сама ширма (котрій, здавалось, ніколи не буде кінця й краю) перетворюється на лабіринт, що затягує і здавлює. Пошук виходу з цього простору-лабіринту призводить лиш до того, що *«какие-то предметы попадались на пути, но что именно, отгадать было трудно: наткнешься на сундучок, а ощупаешь получше – гигантская тыква, наподобие головы, завернутая в шали...»*. Та й сама завіса «ніби пеленала його» - ірреальний атрибут модифікується в ірреальний артефакт.

Розмите у п'ятьмі приміщення розсуває й часові межі, створюючи ілюзію молодості. Ілюзійність змодельованого хронотопу підтверджується на лексико-семантичному рівні тексту: починаючи з *«занавесок»*, *«ширм»*, *«штор»*, *«ковров»*, *«стен»*, *«перин»* і закінчуючи антифактивним колоративом *«странный, мистический свет»*. Ілюзійність маркується також багаторазово повторюваним

«ніби» («*будто снова был молод*»). Окрім того, занурення у цей хронотоп носить характер стихійності, миттєвості: «*И тогда, в то самое мгновение, он вдруг почувствовал прилив счастья...*».

Ірреальний хронотоп матеріалізує забуті спогади: «*Хильдегард! Я не думал о ней вот уже 20 лет*». Матеріалізація відбувається завдяки магічному напою, що підсилює ілюзію повернення у минуле й послаблює відчуття реальності. Цим напоєм у тексті є кава (на відміну від води, яка втамовує спрагу): після кожного ковтка гарячої кави Гаврилеску викрикував: «*Пить хочется!*», і спрага ще більше підсилювалась. Про наркотичну дію кави ще біля воріт саду попереджувала його дівчина, тобто вже на самому перетині світів.

Як наслідок, ірреальний хронотоп затягує Гаврилеску, розчиняючи навстіж двері минулого: мрія через 20 років втілюється в іншому світі. Ірреальний світ розпутав минуле, в кому загубився Гаврилеску, і розв'язав усі вузли.

Цитати за виданнями:

Кортасар Хулио. Преследователь: Рассказы. Пер. с испанского / Сост.: В.Н. Андреев. – СПб.: Лениздат, 1993. – 539 с.

Элиаде Мирча. У цыганок (Новелла. Перевод с румынского Татьяны Ивановой. Послесловие Вяч. Вс. Иванова) // Иностранная литература. Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический журнал. № 8. – 1989. – сс.118-142.