

## Химерний простір урбаністичного роману доби постмодерну: особливості авторських репрезентацій (на матеріалі творів О. Памука і Ю. Винничука)

С. Кая

здобувач кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства  
Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна  
Corresponding author. E-mail: eskaya2010@gmail.com

Paper received 31.01.21; Accepted for publication 12.02.21.

<https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2021-248IX73-11>

**Анотація.** У романі «Чорна книга» (Қара Кітап, 1994) турецькому нобеліантові Орхан Памуку вдалося розкрити сутність і стилістику свого авторського варіанту постмодерного урбаністичного тексту. Письменник вдається до інтертекстовості, переплетення дискурсів, введення героїв-двійників тощо. До схожих прийомів вдається і українського постмодерніст Юрій Винничука в романі-фантазмагорії «Мальві Ланді» (1993). Попри низку відмінностей, в обох творах спільним тлумачення міського простору як «чужого», звернення до історичних фактів, культурологічного контексту тощо. Доповнивши образи реально-історичних Стамбула і Львова ентропійними топосами сміттярки, божевільні тощо, автори перетворили ці топи на химерні.

**Ключові слова:** химерний простір, урбаністичний роман, постмодерністська поетика, Орхан Памук, Юрій Винничук.

**Вступ.** На долю роману О. Памука «Чорна книга» випала особлива доля. Цей фантазмагоричний, сповнений численними персонажами роман не лише завойовував величезну прихильність аудиторії, а й став одним із передвісників глобальних змін у його кар'єрі: нищівна критика, яка чергуватиметься із похвалою, переклад багатьма мовами світу місце у списку книг, які розходяться найбільшими тиражами тощо. Залишаючись вірним своїй улюбленій темі міста і Стамбула зокрема, О. Памук у «Чорній книзі» запропонував новий рівень авторської інтерпретації урбаністичного простору крізь призму постмодерністської поетики. Як і турецький прозаїк, український письменник-постмодерніст Ю. Винничук стикався з несприйняттям своєї творчості: його «Мальві Ланді», як і «Чорній книзі» О. Памука, висували схожі «звинувачення», закидаючи авторові надмірну любов до довгих речень, занадто плутаний стиль оповіді, переважані метафорами тощо. Обидва твори визначають «енциклопедичними романами», романами-лабіринтами. Натомість у своєму дослідженні зробимо акцент на такому спільному концепті цих творів, як химерний простір.

**Огляд публікацій** за темою цього дослідження виявляє, окремі публікації Р. Семківа [9], М. Рябенко [8], Ю. Фуц [10] присвячені постмодерністській поетичі роману Ю. Винничука. Романістику О. Памука найбільш комплексно досліджувала К. Посохова [6]. Але компаративного дослідження роману «Чорна книга» О. Памука і «Мальви Ланди» Ю. Винничука немає. Це визначає новизну запропонованого дослідження

**Мета статті** – визначити художні параметри міста як химерного простору в авторських варіантах О. Памука і Ю. Винничука. **Матеріалом** дослідження є романи «Чорна книга» О. Памука і «Мальва Ланда» Юрія Винничука, які характеризуємо урбаністичними текстами доби постмодерну. **Методами** дослідження є історико-літературний, інтертекстуальний, міфологічний, історико-типологічний.

**Результати і їхнє обговорення.** На нашу думку, для романів «Чорна книга» О. Памука і «Мальва Лан-

да» Ю. Винничука характерним хронотоп «чужого» або «химерного» простору. 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 стає авторським варіантом художнього втілення такого міста у «Мальва Ланда» Ю. Винничука і «Чорній книзі» О. Памука.

Буквальний 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 топи яких постають насамперед в образах лабіринтів. Поняття «лабіринт міст» у кожному з аналізованих романів має спільні та індивідуальні риси. У романі О. Памука таким лабіринтом 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.

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 відбуватимуться події, не називає його, а подає народжений ним настрій: це місто, що «*причалося в кам'яній дрімоті, в холодних сльозах осені, ... сонних*

шибках вечора» [2, с. 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 наглядача на стоянці маршрутних таксі, дзенькіт жбанів об брукувку – їх то піднімав, то опускав додола салепаці, працюючи на пружині пиріжником. Сіре зимове світло осявало кімнату, блякнути за темно-синіми фіранками») [5, с. 4], що у взаємозв'язку з часовими координатами стає «простором», у якому замикається життя головного героя Галіпа, відраховується хронометраж найважливіших подій: «Через шість місяців після того, як [її] сім'я перебралася до Стамбула...» [5, с. 8]

І в О. Памука, і у Ю. Винничука топоси зображених міст можна розпізнати та ідентифікувати. Але водночас 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, у яких накладаються кілька субсвітів. Так, реальний світ можна впізнати через називання і опис конкретних існуючих «пунктів», які відтворюють топографію міста (наприклад, назви районів Стамбула – Шіркеджи, Аксарай, Каракой та ін., назви вулиць Львова чи видавництва, 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, але його так само наратори можуть сприймати кризь призму щоденної реальності. Тобто межа між реальним і не-реальним є умовною або зникає взагалі. Це надає просторові Ю. Винничука, гротескового характеру, а просторові твору О. Памука, завдяки розставленим акцентам, трагічності та іронічності.

Особливим здобутком автора в романі «Чорна книга» є образ хронологічно багатозарового і соціально поліфонічного Стамбула. Саме він, на думку С. Байрава, головний персонаж твору [1, с. 73] як місто-символ, розірваний між Європою і Азією, палімпсест трьох тисячоліть, столиця чотирьох імперій від Римської до Османської, разом із середньовічною Латинською, яку заснували хрестоносці. Мандрівка персонажів простором стамбульських кварталів і століттями історії, етапами власного життя упродовж кількох днів складають особливий вимір «Чорної книги».

Окрім реально-історичних міст Стамбула і Львова, спільним топосом обох творів відповідно, є територія, захарашені 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 “Шехрікальну”») чи непотріб на вулицях міста («пройшов хідником серед куп сміття в

кінець довжелезної черги на зупинці маршруток») [5, с. 14], щоб потім розгорнути справді апокаліптичну картину стамбульської сміттярки. Але, на відміну від львівської, створеної людьми, у романі О. Памука важливим фактором є природа, адже сміттєзвалища були виявлені на дні Босфору, який катастрофічно обмілів унаслідок людської діяльності. Цьому присвячений 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 виблискуюватимуть, 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...» [5, с. 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, трунів дельфінів, камбали й меч-риби та орд пацюків, що відкривають тут для себе цілий рай» [5, с. 27–28]. Вважаємо, що сміттярка в інтерпретації О. Памука – це метафора сучасної авторів Туреччини, де, завдяки образу Босфору як протоки, на березі якої розкинувся Стамбул і яка 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», які характеризують часи придворних змов, протистояння віри («я спушуся в цю пропахлу трупами п'їтму <...> натикатимусь то на скелети придворних змовників, що досі лежатимуть скоцюрбленими, ніби в мішках, у яких ці люди задихнулися, то на православних священиків із прив'язаними до їхніх зап'ястків ядрами, хрестами та патеріцями в руках») та Першої світової війни («я вгледжу <...> пічну трубу на підводному човні, який осяде на морське дно, чи то заплутавишся у рибальських сітях, чи то напоровишся носом на зарослі мохом скелі, коли він намагатиметься торпедувати пароплав “Гюлдже-маль”; той переправляв солдатів з пристані Топхане до Чанаккале») [5, с. 27–31]. Як і Ю. Винничук, О. Памук поглиблює зміст за допомогою нюхових образів («віднині будемо глипати на голубуватий дим, що куритиме вгору від поспіхом спалених мерців... Тепер нам постійно спиратиме дух від того ідокого, схожего на запах плісняви смороду покійників, що гнитимуть на столах, за якими ми раніше пили раки, насолоджуючись духмяною прохолодою жіночих рук та ароматом багрянця на берегах Босфору») [5, с. 28–29], які оприявлюють мотив деградації і тління. Так само 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 сідали 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» [2, с. 43.]*

Якщо в О. Памука сміттярка на дні Босфору – це втрачений світ колишньої імперської величч, 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, сульфурі, 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...*» [2, с. 40].

Оскільки в образі сміттярки відбулося акумулювання часу і зосередилися 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 душі постмодерного «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» [2, с. 573.] Семантика «культовості» увиразнюється також за допомогою образів Соломона, міфічної книги «Іссахари» з відповідями на всі питання, Дзюня, який зцілює іменем Мальви Ланді, та апостолів. Пародійна тональність роману акцентується і в образі, який можна назвати умовно священним або й не-священним, оскільки в реальному житті подібні місця не асоціюються із центрами святості, як-от топос божевільні. Хоча Бумблякевич і висловлює думку, що «*божевільні насправді не там, не в лічниці на Кульпаркові. Вони**

*поза нею. А там живуть осяяні космічним розумом» [2, с. 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 кораблетрошу в Морі Борщів і загибель команди мерців, покараних за те, що живцем з'їли русалку; тут пародійна аллюзія на подорожі Одиссея 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»*), [2, с. 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 усеконтролюючою владою і безправною масою мешканців (так, вони змирилися із тим, що не можуть покинути місто, хоча дуже хочуть, адже лише в пана бургомистра є карти місцевості: «*Що було б, якби тієї мапи потрапили до рук посполитому людові? Навіть страшно подумати! Наше містечко вилюдило б за одну добу. Хто би тут зостався? Лише старі та німці...Та ще духи сновигали б від хати до хати і квилли б жалісно. Усе розбіглося б по льововах та віднях, аж закурилося б...*», [2, с. 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»*) [2, с. 281]. Перебування Бумблякевича в містечку С. з перших хвилин супроводжувалося небезпекою, замахами на його життя і свободу, коли відьма хотіла його отруїти, циркульник – 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.*» [8]. Таким чином, образи сміттярки й божевільні утворюють інший, ірреальний світ, який стає «кривим дзеркалом» реального світу.

Намагання наслідувати зразки масової культури, переносючи 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» [5, с. 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. Винничук 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, Джелаяля, та історичний теперішній (події відбуваються в кінці ХХ ст.) і минулий (від доби Османської імперії до 1980-х рр.). Їхня кореляція пов'язана з традицією історичних романів, коли минуле аналізується як джерело 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 Джелаяль 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 це через сто років у підземелля втекла з гарему грузинська наложниця разом зі своїм коханим...» [5, с. 285] Плетиво і метафорика історичного інтертексту суголосні з традицією вченої 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 Бюзоса, чи то Нового Риму, чи Романі чи Царгороду, або Міклагарду, або Константополя, або ж Косполі, або ж Істин-Поліна, на поверхні зчинявся неймовірний безлад – так підземна цивілізація щоразу мстилася наземній, котра її сюди загнала» [5, с. 283]). Так формується образ міста-палімпсеста, «зчитати» (тобто здійснити «сходження в підземне царство») зміст якого – це виокремити, щоб потім з'єднати в історичну і культурну мозаїку образ вічно змінного урбаністичного топосу.

На відміну від роману Ю. Винничука, у «Чорній книзі», окрім часових фрагментів минулого і теперішнього, є проєкція майбутнього і не антиутопічного, а навпаки – картина утопічної держави майбутнього: «відтепер наша історія творитиметься під землею;

що життя тут свідчить про близький кінець руйни 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» [5, с. 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 протигагу постійному переміщенні Бумблякевича в просторі, і, врешті, «консервується». Ю. Фуц пов'язує з цією часовою властивістю химерну ознаку головного героя: через те, що в «перевернутому» світі час тече вдвічі повільніше, «вже немолодий Бумблякевич у реальному рідному місті перетворюється на це молодого у світі сміттярки» [10]. 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 з 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» [3, с. 4].

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» [4]. Так, душевний світ персонажів, їхню свідомість, пам'ять та уяву охоплює внутрішній часопростір. Завдяки зміщенню зовнішнього та внутрішнього хронотопів протагоніста (Бумблякевич у Ю. Винничука і Галіп в О. Памука) можуть знаходитися одночасно в декількох локасах – 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 міс-

том, 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» [7, с. 12].

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 злитовують згадки про репресованих письменників доби розстріляного Відродження (мотив таємниці порятунку поета Транквіліона «*класика смітлярської літератури*», який не скористався своїм шансом на життя і творчість, перетворившись на графомана), «знайдений» в бібліотеці смітлярки оригінал «Слова о полку Ігоревім» і невідомі твори Тараса 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 з сліпими сестрами нагадує зустріч Персея зі старими віщунками по дорозі до медузи Горгони, кораблетроща на Морі Борщів – поневіряння Енея й утілюють міфологічний мотив подорожі героя. Лейтмотивного характеру набуває у романі міфологема лабіринту, що корелює з мотивом ініціації, реалізованим через численні випробування потагоніста, який шукає вимряну поетку Мальву Ланду. Так само, як і Галіп, який шукає свою Рюю – «мрію».

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 поетики, 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 реалізму 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 не лише в художній прозі, його «міфоінтенційність» поширюється і на власну особистість. Автор не заперечує проти того, щоб його вважали легковажним і галантним «пройдисвітом» чи «гульвісою» – це такий собі автоматиф, який органічно

накладається на більшість Винничукових персонажів і на особу самого письменника» [9, с. 5].

**Висновки.** Для романів «Чорна книга» О. Памука і «Мальва Ланда» Ю. Винничука спільними є топос «чужого» або «химерного» міста. Його супроводжують, 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 осягнення «химерного» 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 Смітлярки та України 1913 і 1993 років у Ю. Винничука), які і створюють «химерність» 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.

Певні елементи фікції, безперечно, відіграють важливу понятійно-функціональну роль, наприклад, образ смітлярки у Винничука чи модельне ательє в О. Памука, яке стало фатальним для головного героя. Загалом хронотоп обох творів вибудовується на цілому спектрі символів занепалялого міста, серед яких можна виокремити непривабливі, занурені у хаос вулиці, будинки, квартири, кімнати й квартали, «викошені» масовими крадіжками й розрухою. 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 – засновника, за визначенням Г. Косаревої, «чорного гумору» в українській літературі» [4, с. 305] превалює стихія пародії, бурлеску, а подекуди і чорного гумору, спрямована на ідею оновлення через руйнування. А відтак образ іншої, альтернативної, країни, створений у «Мальві Ланді», зовсім не позначає простори ефемерного краю Ельдорадо або затонулої Атлантиди. Усі елементи й споруди, що сповнюють місто, не лише утворюють його антураж, а й слугують певними індикаторами, які окреслюють його межі. Погода, масштабність простору – все це прямо відбиває внутрішній світ героїв, їхній психологічний стан.

Отже, особливості хронотопу аналізованих творів – це відображення різних психологічних станів їхніх дійових осіб. Незважаючи на те, що автори час від часу зміщують психологічні акценти у місцях розвитку подій, кордони описуваних ними міст фактично залишаються незмінними. Обидва прозаїки використовують концепт химерного простору як інструмент для досягнення поставленої мети. Їхні міста можуть бути несправжніми й фантастичними. У той же час вони постають абсолютно звичними місцями з притаманними їм реальними особливостями, кордонами, красотами й занепадими закопелками, які необхідно відродити.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Bayrav S. Kara Kitap ve Kendi Olmak. *Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*. İstanbul : Ed. Nüket Esen, İletişim Yayınları, 1996. S. 73–79.
2. Винничук Ю. Мальва Ланда. Харків: Фоліо, 2014. 596 с.
3. Коваленко Д. Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі. Автореф. дис...канд. філол.наук: 0.01.01. Київ, 2018. 20 с.
4. 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*. Випуск 12. 2015. С. 305.
5. Памук О. Чорна книга. Харків: Фоліо, 2011. 634 с.
6. Посохова К. Діалог культур як фактор ідейно-художньої своєрідності романів Памука «Біла фортеця», «Мене звать Червоний», «Сніг» та «Стамбул: місто спогадів» : автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.04. Сімферополь, 2012. 20 с.
7. Ревакович М. Матеріали до циклу лекцій. Миколаїв: Видво ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. Вип. 21. 80 с
8. Рябченко М. Концепт маски у творчості Юрія Винничука. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39(2). С. 360 – 366.
9. Семків Р. Замість передмови. *Винничук Ю. Мальва Ланда*. Львів. Піраміда, 2003. С. 5 – 15.
10. 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.

## REFERENCES

2. Vynnychuk, Y. Malva Landa. Kharkiv: Folio, 2014. 596 p.
3. Kovalenko, D. Modeling of Time-Space (Chronotope) Concepts in the Modern Ukrainian Novel. Abstract of Thesis for PhD Degree in Philology: 0.01.01. Kyiv, 2018. 20 p.
4. Kosarieva, H. The Opposition of «Own / Foreign (Another)» Concepts in the Modern Ukrainian and Polish Prose (on the material of Yuri Vynnychuk's «Tango of Death» and Stefan Chwin's «Hanemann» novels) // *Modern Literary Studies. Literary Discourse: Transcultural Dimensions*. Number 12. 2015. P. 305.
5. Pamuk, O. The Black Book. Kharkiv: Folio, 2011. 634 p.
6. Posokhova, K. The dialogue of cultures as a factor of ideological and artistic originality of Pamuk's novels “The White Fortress”, “My Name is Red”, “Snow” and “Istanbul: Memories and the City”. Abstract of Thesis for PhD Degree in Philology: 10.01.04. Simferopol, 2012. 20 p.
7. Revakovich, M. Materials for the Lectures Cycle. Mykolaiv: Petro Mohyla Black Sea State University Publishing, 2013. No. 21., 80 p.
8. Riabchenko, M. The Concept of Mask in Y. Vynnychuk's Novels // *Literary Studies*. 2013. No. 39 (2). P. 364 – 366.
9. Semkiv, R. Instead of Preface // *Vynnychuk Y. Malva Landa*. Lviv. Pyramid, 2003. P. 5 – 15.
10. Futz, Y. The Romantic Motif of Duality in «Malva Landa» Novel by Y. Vynnychuk // *The Science Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National. Philological Sciences. Literary Studies*. 2016. № 1 (326). P. 223–228.

**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)**

**S. Kaya**

**Abstract.** Turkish Nobel laureate Orhan Pamuk revealed the essence and style of his author's version of the postmodern urban text in the novel *The Black Book* (1994). The writer actively utilizes intertextuality, the interweaving of discourses, introduction of hero doubles. Ukrainian postmodernist Yuriy Vynnychuk uses similar techniques in phantasmagoria novel *Malva Landa* (1993). Despite some differences, both works have indisputable common features such as the interpretation of the concept of urban space as “foreign”, reference to historical facts, cultural context, etc. The authors supplemented the images of real historical Istanbul and Lviv with entropic topos of garbage, madhouse, etc, and turned the topoi into chimeric ones.

**Keywords:** *chimeric space, chimeric space, postmodern poetics, Orhan Pamuk, Yuriy Vynnychuk.*