

Источники и литература:

1. Текст воспроизводится по изданию: Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта "S/Z") // Барт Р. S/Z / Перевод Г.К. Косикова и В. П. Мурат. Общая редакция, вступ. статья Г. К. Косикова./Косиков Г. К. – М. : Ad Marginem, 1994. – С.277 – 302. – Режим доступа : http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Kosikov_BarthesSZ.htm
2. Лімборський І. Світова література і глобалізація. / Лімборський І. – Брама : Україна, 2011. – Режим доступа : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/.../cgiirbis_64.exe
3. Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Литература_постмодернизма
4. И. Гарин. Пророки и поэты. Т.6./Гарин И. – М.: Изд-воТерра, 1994. – Режим доступа : http://www.royallib.ru/book/garin_i/proroki_i_poeti.html
5. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) (23.03.2009). Волкова Полина Станиславовна. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Волкова П. С. – Режим доступа : http://www.dibase.ru/article/23032009_volkovaps
6. Режим доступа : <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/Teoria/6.htm>

Мазина Е.Н., Полховская Е.В.**УДК 821.111(73)-845.09****ПОВЕСТВОВАНИЕ О СОБЫТИЯХ И СОБЫТИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ:
РОМАН ПОЛА ОСТЕРА "НЕВИДИМЫЙ"**

***Аннотация.** Статья посвящена изучению метафакционального компонента современного романа. Впервые проводится анализ особенностей саморефлексии текста на материале современной американской литературы, что позволяет лучше понять тенденции современного романа к метафакциональности. При проведении исследования использовались нарративный подход, структурный метод и метод стилистического анализа. В статье демонстрируется важность понимания саморефлексивного характера романа Пола Остера "Невидимый" для его полной интерпретации.*

***Ключевые слова:** метафакциональность, нарратив, П. Остер.*

***Анотація.** Стаття присвячена дослідженню метафакціонального компоненту сучасного роману. Уперше проводиться аналіз особливостей саморефлексії тексту на матеріалі сучасної американської літератури, що дозволяє краще зрозуміти тенденції сучасного роману до метафакціональності. При проведенні дослідження використовувалися нарративний підхід, структурний метод та метод стилистичного аналізу. У статті демонструється важливість розуміння саморефлексивного характеру роману Остера "Невидимий" для його повної інтерпретації.*

***Ключові слова:** метафакціональність, нарратив, П. Остер.*

***Summary.** The article is devoted to the study of the metafictional component in the contemporary novel. It states that metanarrative function dominates the literature of the present time: contemporary novel comprises comments about the narrators, the act of narration itself and the elements of narrative.*

The research is based on the theoretical works of John Barth, Patricia Waugh and Mark Currie. It is devoted to practical analysis of Paul Auster's novel "Invisible", the structure of which is remarkable. The novel explores the narrative potential of the point of view category. The article demonstrates that metafictional elements can be the part of the narrative itself, not only one of comments on it; the metafictional and fictional layers interact. For the first time the analysis of the text self-reflection is conducted on the material of the contemporary American literature; that will allow understanding the tendency of the contemporary novel towards metafiction. The narrative approach, structural method and method of stylistic analysis were used. The article proves the importance of understanding the self-reflexive character of Auster's novel "Invisible" for its comprehension and interpretation.

***Key words:** metafiction, narrative, P. Auster.*

Современная литература отличается все большим доминированием метанарративной функции: все чаще вводятся в повествование комментарии о нарраторах, самом акте повествования и его элементах. Все это можно отнести к метафакциональному уровню художественного текста.

Метафакциональность (термин введен Уильямом Гассом в 1960-х) как литературное явление рассматривалось многими исследователями. Ряд ученых считают метафакциональность чертой присущей всей художественной литературе, осмысляющей не только внешний мир, но и мир вымышленный, пути создания этих миров и зыбкость границ между ними. Так, для Патрисии Во метафакциональность – функция присущая всем романам, а для Марка Карри – это родовая категория [3, 5]. Кто-то видит в усилении метафакционального компонента новаторство и экспериментальный характер современной литературы, Джон Барт же вводит термин "the literature of exhaustion", "the literature of exhausted possibilities", считая, что время романа прошло, и романисты становятся критиками собственного повествования [2, с. 162]. Такая противоречивость суждений свидетельствует о нерешенности многих теоретических вопросов и различии методологических позиций ученых.

Данное исследование посвящено практическому анализу романа современного американского писателя. "Невидимый" Пола Остера привлекает внимание необычностью построения повествования. Метафакциональный компонент здесь проявляется в большей степени в осмыслении потенциала нарративной категории точки зрения. Данная статья призвана продемонстрировать то, что метафакциональность может быть заложена в самом повествовании, а не только в комментариях к нему,

она обусловлена не только структурой построения текста, использующей прием "текст в тексте", но и взаимодействием фикционального и метафикционального уровней текста. В исследовании используются структурный метод и метод стилистического анализа.

Роман начинается повествование от первого лица, как выясняется, это – первая часть книги Адама Уокера, книги, чья судьба составляет основу сюжета обрамляющего повествования. Итак, Адам вспоминает, как впервые на вечеринке, еще студентом в далеком 1967, он встретил Рудольфа Борна и его французскую подругу Марго. Борн предлагает Адаму финансировать издание литературного журнала, что является пределом мечтаний молодого литератора, которым не суждено осуществиться. Адам вступает в интимную связь с Марго, во многом спровоцированной самим Борном. Во время прогулки по Нью Йорку Борн и Уокер подвергаются нападению несовершеннолетнего грабителя, которого Борн убивает, проявляя звериную жестокость. Адам обращается в полицию, но с промедлением – Борн уже успел покинуть США. Этот случай переворачивает внутренний мир Адама, который начинает презирать себя и ненавидеть Борна.

Затем автор переходит к обрамляющему повествованию, которое ведется уже в наше время (2007 год) от лица Джима Фримана, профессионального писателя, друга Адама по университету. Мы узнаем, что первую часть книги Джим получил по почте с сопровождающим письмом: Адам Уокер болен лейкемией и перед смертью обращается к другу с просьбой о встрече относительно его книги. Это не художественное, а биографическое произведение, и Джиму решать, стоит ли его публиковать. Повествование Джима направлено как в прошлое – он дополняет деталями рассказ Уокера, так и в настоящее – описывает, как разворачиваются дальнейшие события. Оно насыщено комментариями относительно повествования и повествуемых событий. Так Джим описывает свой отклик на книгу друга: "How to describe my response? Fascination, amusement, a growing sense of dread, and then horror. If I had not been told it was a true story, I probably would have plunged in and taken those sixty-plus pages for the beginning of a novel (writers do, after all, sometimes inject characters who bear their own names into work of fiction), and then I might have found the ending implausible – or perhaps too abrupt, which would have made it unsatisfying – but because I approached it as a piece of autobiography from the start, Walker's confession left me shaken and filled with sorrow" [1, с. 79].

Из письма мы узнаем о жизни Адама: перелом ноги позволил ему избежать призыва в армию после университета, и так как жизнь в Америке ему претила, он уехал в Лондон, подрабатывал литературной поденщиной, пробовал себя в писательстве, но не добился успеха, а через четыре года вернулся в Америку полон желания сражаться с реальностью, закончил школу юриспруденции, пройдя путь "от поэзии к справедливости" (there is far more poetry in the world than justice [1, с. 84]). Адам Уокер практиковал право двадцать семь лет в бедных негритянских районах Окленда и Беркли. Когда ему было тридцать шесть, он женился на чернокожей женщине, Сандре Уильямс (однофамилице убитого подростка), удочерил ее двенадцатилетнюю дочь, прожил девятнадцать счастливых лет и оплакивает скончавшуюся от рака жену. Теперь Адам планирует написать книгу, хотя ему никак не удается вторая часть: "The plan is to write the book in three parts, three chapters. Not a long book, not a complicated book, but it has to be done right, and to be stuck in the second part has become a source of terrible discombobulation. Rest assured, I am not expecting you to solve the problem for me. But I have a suspicion, perhaps a groundless suspicion, that a talk with you would give me the kick in the pants I need. Beyond that – and before that – that is, above and beyond my minuscule travails, there will be the tremendous pleasure of seeing you again..." [1, с. 87]. В ответном письме Джим Фриман заверяет друга, что тот сам найдет решение проблемы: "As for the wall he had mentioned, I said that everyone hits those walls, and more often than not the condition of being stuck arises from a flaw in the writer's thinking – i.e., he doesn't fully understand what he is trying to say or, more subtly, he has taken a wrong approach to his subject. By the way of example, I told him about the problems I had encountered while working on an early book of mine – also a memoir (of sorts), which had been divided into two parts. Part one was written in the first person, and when I began Part Two (which was more directly about myself than the previous part), I continued writing in the first person, grew more and more dissatisfied with the results, and eventually stopped. The pause lasted several months (difficult months, anguished months), and then one night the solution came to me. My approach had been wrong, I realized. By writing about myself in the first person, I had smothered myself and made myself invisible, had made it impossible for me to find the thing I was looking for. I needed to separate myself from myself, to step back and carve out some space between myself and my subject (which was myself), and therefore I returned to the beginning of Part Two and began writing it in the third person. I became *He*, and the distance created by that small shift allowed me to finish the book. Perhaps he (Walker) was suffering from the same problem, I suggested. Perhaps he was too close to his subject. Perhaps the material was too wrenching and personal for him to write about it with the proper objectivity in the first person. What did he think? Was there a chance that a new approach might get him up and running again?" [1, с. 89] Приведенная выше цитата (рассуждения персонажа о смене "точки зрения" и о том, какой эффект это может иметь) – это не только саморефлексия относительно повествования, что ведется. Описанный тип наррации вначале от первого, затем от третьего лица заставляет вспомнить автобиографическое произведение самого Пола Остера "Изобретение одиночества" ("Invention of Solitude"). То есть, налицо аллюзия на собственное произведение. Используя теорию Марка Карри относительно видов метафикциональности, мы можем заметить, что у Остера смешиваются два вида – построенная на критическом дискурсе и на интертекстуальности [3, 4].

Затем вводится следующее повествование – вторая часть книги Уокера. В сопровождающем письме говорится, что книга "1967" включает три части – "Весна", "Лето", "Осень". Вторую часть книги Адам описывает как брутальную, отвратительную и безобразную. Он действительно воспользовался советом друга-писателя, но выбрал повествование не от третьего, а от второго лица, что вполне оправдано ввиду

глубоко интимного содержания. Повествование от второго лица вызывает чувство сопричастности и сочувствия, симпатии к герою, помогает ощутить себя на месте героя. Поэтому, несмотря на содержание – инцестуальная любовь между Адамом и его сестрой, – Джим и его жена не чувствуют отвращения, хотя и понимают, что книга может ранить близких Уокера.

По ходу повествования Джим Фриман отправляется на долгожданную встречу с Адамом, но его ждут печальные новости – Адам умер, не услышав от друга слов поддержки и восхищения. Ребекка, падчерица Уокера, передает Фриману последнюю часть – "Осень", по сути, просто наброски телеграфным стилем: "Telegraphic. No complete sentences. From beginning to end, written like this. Goes to the store. Falls asleep. Lights a cigarette. In the third person this time. Third person, present tense, and therefore I decided to follow his lead and render his account in exactly that way – third person, present tense. *As for the enclosed pages, do with them what you will.* He had given me his permission, and I don't feel that turning his encrypted, Morse-code jottings into full sentences constitutes a betrayal of any kind. Despite my editorial involvement with the text, in the deepest, truest sense of what it means to tell a story, every word of *Fall* was written by Walker himself" [1, с. 166]. Мы читаем вышеприведенные комментарии относительно того, как написана третья часть, и узнаем, что ознакомимся с книгой уже в обработке Фримана.

В последней части Уокер пишет о себе в третьем лице. Адам приезжает в Париж для совершенствования французского. Там он возобновляет отношения с Марго, затем наталкивается на Борна. Адаму приходит на ум новый план мести – познакомиться с Хелен и Сесиль Жун, женщиной, на которой собирается жениться Борн, и ее восемнадцатилетней дочерью, и разоблачить Борна. На эпизоде встречи Адама и Хелен повествование прерывается, и мы опять знакомимся с пространными комментариями Фримана: "[After the word *life*, there is a break in Walker's manuscript, and the conversation abruptly comes to an end. Until this point, the notes have been continuous, an interrupted march of densely packed, single-spaced paragraphs, but now there is a blank that covers approximately a quarter of a page, and when the text resumes below this white rectangle, the tone of the writing is different. There isn't much to tell (we are on page 28 by now, which means there are just three pages to go)? but Walker abandons the meticulous, step-by-step approach he has taken so far and rapidly summarizes the final events of the narrative. I can only assume that he was in the middle of the conversation with Helene when he stopped writing for the day, and when he woke up the next morning (if he slept at all), his condition had taken a turn for the worse. These were the last days of his life, remember, and he must have felt too ravaged, too depleted, too frail to go on as before. Even earlier, over the course of the first twenty-eight pages, I had noticed a slow but ineluctable dwindling of strength, a loss of attention to detail, but now he is too incapacitated to put in anything but the bedrock essentials. He begins *Fall* with a fairly elaborate description of the Hotel du Sad, he mentions what Born is wearing during their first encounter at the cafe, but little by little his descriptions begin to have less to do with the physical world than with inner states. He stops talking about clothes (Margot, Cecile, Helene – not one word about how they are dressed), and only when it seems crucial to his purpose does he bother to depict his surroundings (a few sentences about the atmosphere in Vagenende, a few sentences about the Juin apartment), but mostly the story consists of thought and dialogue, what people are thinking and people are saying. By the last three pages, the collapse is nearly total. Walker is vanishing from the world, he can feel the life ebbing out of his body, and yet he forges on as best he can, sitting down at his computer one last time to bring the story to an end]" [1, с. 168]. План не удался. Адаму не поверили, а мстительный Борн с позором выдворяет его из Франции, подстроив арест за хранение наркотиков. Однако все эти люди становятся призраками для умирающего Адама: он закончил свое повествование.

Итак, основная часть произведения Пола Остера представляет собой вводное повествование (книгу Адама Уокера) и обрамляющее повествование от лица Джима Фримана с комментариями относительно вводного текста. Читатель и сам может сопоставить три вида повествования: от первого лица – воспринимаемое как исповедь другого человека, от второго лица – вызывающее сочувствие через идентификацию с персонажем, от третьего лица – слегка отстраненное, фокусирующееся на смене событий. Первый тип создает иллюзию устной речи, второй – скорее внутренних ощущений, третий – дает зрительную картинку, недаром используется грамматическое время Present Simple – как при пересказе фильмов.

Однако происшествия самого повествования не закончены. Джим Фриман сообщает сестре Адама Гвин о рукописи. И здесь впервые поднимается тема ненадежности нарратора. Гвин признает, что ряд деталей абсолютно точны, кроме одной – она никогда не имела сексуальных отношений с братом. В словах Гвин, конечно, можно усомниться, так как у нее есть мотивы скрывать произошедшее. Читатель узнает, что во избежание нанесения морального ущерба, Фриман перед публикацией меняет имена и названия, то есть прочитанное повествование становится еще более ненадежным: "I have already described how I revamped Walker's notes for *Fall*. As for the names, they have been invented according to Gwyn's instructions, and the reader can therefore be assured that Adam Walker is not Adam Walker. Gwyn Walker Tedesco is not Gwyn Walker Tedesco. Margot Jouffroy is not margot Jouffroy. Helene and Cecile Juin are not Helene and Cecile Juin. Cedric Williams is not Cedric Williams. Sandra Williams is not sandra Williams, and her daughter, Rebecca, is not Rebecca. Not even Born is Born. His real name was close to that of another Provencal poet, and I took the liberty to substitute the translation of that other poet by not-Walker with a translation of my own, which means that the remarks about Dante's *Inferno* on the first page of this book were not in not-Walker's original manuscript. Last of all, I don't suppose it is necessary for me to add that my name is not Jim.

Westfield, New Jersey, is not westfield, New Jersey. Echo Lake is not Echo Lake. Oakland, California, is not Oakland, California. Boston is not Boston, and although not-Gwyn works in publishing, she is not the director of a university press. New York is not New York, Columbia University is not Columbia University, but Paris is Paris.

Paris alone is real. I managed to keep it in because the Hotel du Sud vanished long ago, and all recorded evidence of not-Wlaker's stay there in 1967 has long since vanished as well" [1, с. 260-261].

Существует еще и дополнительное повествование: Фриман встречается с Сесиль в Париже и узнает ее часть истории из ее дневника, наиболее интересное – недавняя встреча со стареющим Борном, который косвенно признается в убийстве отца Сесиль. Борн также говорит о проекте своей книги, возможности "сделать правду художественной" (fictionalize the truth), в которой он сам является героем под другим именем – еще один текст в тексте.

Обратим внимание, что прием "текст в тексте" (вводным повествованием является сама книга Адама Уокера, переписка Джима Фримана и Адама Уокера, Сесиль и Борна, дневник Сесиль и т.д.) является организующим и сюжетообразующим принципом романа Пола Остера. И в то же время здесь не присутствует традиционная "арка", обрамляющее повествование. Дневник Сесиль оторван от основной истории, хотя и важен для цельности произведения. Остер всегда использует нетрадиционные подходы, утверждая свою основную идею, что за каждой историей следует другая, а за ней еще одна. "When you have two or three or four things in the frame or canvas with spaces in between them, there can be a kind of energy that's created in those spaces between the different elements of the collage. If any one of those objects is put alone on the wall, it wouldn't have the same effect than the grouping does. So I guess I'm interested in the energy created between stories. I can't justify this philosophically, It's just simply an emotional position" [5].

Критик Мег Вайз-Лоуренс считает, что остеровская полифония, взаимопереплетения различных историй одновременно и наводят читателя на мысль, и сбивают с толку, как в зеркальной комнате. "Это стиль, который вызывает у читателя ощущение близости и одновременно слегка (но постоянно) меняет угол зрения, держа на расстоянии" [7].

Безусловно автора интересует не только форма повествования, а и сами истории. В споре о судьбе романа Остер называет основное качество, дающее жанру жизнеспособность, – гибкость романной формы, вмещающей множество историй: "Human beings need stories, and we look for them in all kinds of places, whether it's television, whether it's comic book, or movies or radio plays, whatever form people are hungry for stories. Children, you may think of your own childhood, how important the bedtime story was, how important these imaginary experiences were for you. They help you shape reality and I think human beings wouldn't be human without narrative, fiction..." [5]. Автор утверждает, что обновление романа как жанра происходит именно благодаря неутоляемой потребности во все новых историях: "The novel is constantly reinventing itself. And society continues to reinvent itself. Every historical moment needs stories to be told about it" [5].

"Невидимый" Пола Остера оперирует категориями "истина", "память", "творчество" и утверждает размытость границ между событиями и памятью о них, авторством и самоидентичностью. Это повествование о самом повествовании и формах, которые оно может принимать. Одновременно это роман о юношеском порыве, необузданной сексуальности, обостренном чувстве справедливости. Как признается сам автор в интервью 2009 редактору "Гранта", "это дистилляция прошлого опыта", ведь в 1967 он был одного возраста с протагонистом, не знал людей, мучительно пытался познать мир и самого себя [5]. Эксплицитная сексуальность произведения объясняется желанием писателя передать интенсивность эмоций, интенсивность молодости.

Интересен еще один аспект саморефлексии текста романа – интертекстуальный. Так уже было упомянуто имплицитное самоцитирование. Пол Дулан находит в "Невидимом" "невидимого Данте" [4]. По его спорной, но интересной концепции, Данте присутствует на структурном уровне. Так, Данте одержим числом три (темы триединого бога, настоящего-прошлого-будущего, три части "Божественной комедии" – "Ад", "Чистилище", "Рай"). Остеровский герой пишет книгу в трех частях; число 3 присутствует в мелочах (обед из трех блюд, третий этаж, три года юридической школы, три килограмма трех видов наркотиков, три дня на Карибах и т.д.). Дантовские аллегории земных искушений – волк (алчность), пантера (страсть), лев (гордыня) – легко накладываются на знаковые события в жизни главного персонажа Остера (встреча с Борном, роман с Марго, убийство Борном чернокожего подростка и неспособность наказать виновного) [4]. Отметим, что Данте присутствует и в прямых аллюзиях (аллюзия на дантовский "Ад").

Без осознания само-рефлексивного характера остеровского повествования трудно интерпретировать и само название книги. Слово "невидимый" встречается в романе несколько раз и относится к различным вещам: неприметное лицо Борна, тщеславие – невидимый кипящий котел ("my vanity – that invisible cauldron" [1, с. 15]), непросчитанные поступки ("to involve myself with the spat upon and the invisible" [1, с. 83]), обойденные вниманием общества нищее чернокожее население, невидимый источник шума, который слышит Сесиль на Карибском острове, невидимая Америка под крылом самолета ("There is an invisible America lying beneath me" [1, с. 250]). Ни один из вариантов не охватывает всю проблематику романа. Только анализ метанарративного уровня повествования выводит нас на философию остеровского текста – на вопросы истинного и ложного в жизни и литературе, явного и сущностного, лежащего на поверхности и невидимого.

Таким образом, проделанное исследование позволяет утверждать значимость метафического компонента романа в построении общей концепции произведения. В дальнейшем перспективы исследования видятся в разработке проблемы структурных и стилистических механизмов реализации саморефлексии текста.

Источники и литература:

1. Auster Paul. Invisible / Paul Auster. – NY. : Picador : Henry Holt and Company, 2009. – 308 p.
2. Barth John. The Literature of Exhaustion / John Barth // Barth, John. The Friday Book. – John Hopkins University Press, 1997 – P. 161-171.
3. Currie Mark. Introduction // Metafiction / Ed. and introduced by Mark Currie / Mark Currier. – L., N.Y. : Longman, – 249 p.
4. Doolan, Paul. Invisible Dante in Paul Auster's Novel "Invisible" [Электронный ресурс] / Paul Doolan // ThinkShop. – Sunday, January 17, 2010. – Режим доступа : www.pauldoolan.com/2010/invisible-dante-in-paul-austers.html
5. Freeman John. Interview with Paul Auster [Электронный ресурс] / John Freeman // Granta – November 30, 2009. – Режим доступа : www.granta.com/new-Writing/PaulAuster-Invisible.
6. Karp V. Third Screen: Paul Auster, "Invisible" Man [Электронный ресурс] / Vickie Karp // The Huffington Post – May, 11, 2009. – Режим доступа :
7. Wise-Lawrence, Meg. Invisible Auster [Электронный ресурс] / Meg Wise-Lawrence // Literary Kicks. – Wednesday, February 3, 2010. – Режим доступа : www.litkicks.com?InvisibleAuster

Посохова Е.В.**УДК 821.512.161 – 31.09****ЗАБРОШЕННЫЕ ОСОБНЯКИ И БОСФОР: К ВОПРОСУ
О СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ В РОМАНЕ ОРХАНА ПАМУКА
«СТАМБУЛ: ГОРОД ВОСПОМИНАНИЙ»**

***Аннотация.** Настоящая статья рассматривает вопрос о центральных символических образах в автобиографическом романе лауреата Нобелевской премии по литературе 2006 г. турецкого писателя Орхана Памука. Доказано, что таковыми являются заброшенные особняки и пролив Босфор. Исследована роль данных символических образов в формировании идейно-художественного своеобразия романа. Доказано, что ключевой особенностью Стамбула Орхан Памук считает особого рода коллективную печаль, источник которой усматривается в падении Османской империи. Именно образ разрушенных особняков выражает стамбульскую печаль. Чувству грусти в романе противопоставлены вдохновение и свобода, которые несет в себе образ Босфора. Последний позволяет примириться со стамбульской печалью и принять ее как данность.*

***Ключевые слова:** символических образ, Стамбул, стамбульская печаль, турецкий роман, Орхан Памук.*

***Анотация.** Ця стаття розглядає питання про центральні символічні образи в автобіографічному романі лауреата Нобелівської премії з літератури 2006 р. турецького письменника Орхана Памука. Доведено, що, такими є занедбані особняки та протока Босфор. Досліджено роль цих символічних образів у формуванні ідейно-художньої своєрідності роману. Доведено, що ключовою особливістю Стамбула Орхан Памук вважає винятковий колективний сум, джерело якого вбачається у падінні Османської імперії. Саме образ зруйнованих особняків виражає стамбульський сум. Цьому почуттю в романі протиставлені натхнення і свобода, які несе в собі образ Босфору. Він дозволяє примиритися зі стамбульським сумом і прийняти його як даність.*

***Ключові слова:** символічний образ, Стамбул, стамбульський сум, турецький роман, Орхан Памук.*

***Summary.** The present paper focuses on the problem of the main symbolic figures in the autobiographic novel by a Turkish writer and Nobel price winner Orhan Pamuk. It is proved that the main symbolic figures are the ruinous mansions and Bosphorus strait. The role of these symbolic figures in the formation of the idea-artistic originality of the novel is investigated. It is proved that a special collective sorrow is considered by Orhan Pamuk to be the key distinctive feature of Istanbul. Its source is found in the collapse of Ottoman Empire and the further disappearance of its culture. The historical changes connected with the fall of once great empire, metaphorically speaking, moved Istanbul away to the world periphery. That inevitably has changed the look of the city and its atmosphere. Istanbul has become neglected and full of ruins whereas its citizens has experienced the feeling of deep collective sorrow. It is stated that the figure of the ruinous mansions in particular represents Istanbul sorrow in the novel. It is opposed to the inspiration and freedom expressed in the figure of Bosphorus. The latter allows to reconcile to the Istanbul sorrow and to except it as given.*

***Key words:** Symbolic Figure, Istanbul, Istanbul Sorrow, Turkish Novel, Orhan Pamuk.*

Особое место в творчестве современного турецкого романиста Орхана Памука занимает его автобиографический роман «Стамбул: город воспоминаний». В 2006 году, когда писатель стал лауреатом Нобелевской премии по литературе, в пресс-релизе Шведской Королевской академии было отмечено, что автор «в поисках меланхолической души родного города нашел новые знаки для обозначения столкновения и переплетения культур» [5]. Биография Орхана Памука составляет основу сюжетной линии данного произведения, однако все события жизни автора и этапы его творческого становления связаны с «главным героем» его романа - Стамбулом, в котором писатель родился и вырос. Стамбул выступает местом действия практически всех его романов, более того, вопрос о стамбульском тексте остается актуальной проблемой памуковедения. Тем не менее, именно благодаря роману «Стамбул: город воспоминаний» город на Босфоре вошел в так называемую «литературную географию» наряду с Дублином Дж. Джойса, Лондоном Ч. Диккенса, Парижем М. Пруста и Петербургом Ф.М. Достоевского.

Настоящая статья призвана остановиться на одном из аспектов поэтики этого многогранного произведения. Ее целью является исследование двух центральных символических образов романа -