

Література:

1. Mah A. Y. Chinese Cinderella and the Secret Dragon Society. New York : HarperCollins, 2004. 256 p.
2. Moioli M. Ye Xian and her sisters. The role of a Tang story in the Cinderella cycle : doctoral thesis. 2018. 319 p. URL: <http://hdl.handle.net/10803/462102> (date of access: 10.12.2025).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-585-6-76>

Сенчило-Татліліоглу Н. О.

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри туристичного супроводу
Університету імені Ататюрка
м. Ерзурум, Туреччина*

ТОПОГРАФІЯ РОЗЩЕПЛЕНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У НАРАТИВІ ОРХАНА ПАМУКА

Сучасний літературний канон надає місту статус повноцінного героя, чия складова просторово-психологічна природа часто визначає дію, свідомість персонажів та ідейний зміст твору [4; 5]. В контексті турецької літератури ХХ–ХХІ століть феномен Стамбула набуває особливої значущості, ставши не лише фоном, а й центральним суб'єктом художнього дослідження культурної та ідентитійної трансформації, що ми можемо побачити на прикладі творів Ахмета Хамді Танпинара, Саїта Фаїка Абасияника, Орхана Памука. Орхан Памук, лауреат Нобелівської премії (2006), у своєму творчому доробку зводить цей урбаністичний сюжет до рівня художньої філософії, де місто є матеріалізованою проекцією колективної психіки. Його автобіографічний роман «Стамбул: Спогади та місто» (2003) є ключовим текстом для розуміння цього процесу, оскільки тут авторський наратив про власне становлення нерозривно сплетений з топографією міста, що переживає глибоку кризу ідентичності. Літературознавці досліджують різні аспекти реалізації міста у творах Орхана Памука. Зокрема Кугу Текін аналізує меланхолійне конструювання образу Стамбула в пам'яті Памука як провідний елемент його літературної топографії [3]. В українському науковому контексті Семіх Кая порівнює способи тематизації міського простору в українській та турецькій літературах, тоді як Олексій Сухомлинов тлумачить автобіографічний наратив

Памука як форму репрезентації урбаністичного досвіду та ідентичності [2; 6].

Актуальність дослідження полягає в міждисциплінарному поєднанні літературного аналізу з урбаністичними та культурологічними підходами. У світі глобалізації та конфліктів ідентичностей досвід міста як палімпсесту культурних шарів, описаний Памуком, стає парадигматичним. Стамбул у його викладі – це не гібрид поєднання східної екзотики та західного раціоналізму і модерну, а травмований простір, що більше не відчуває себе цілісним, що робить книгу джерелом для осмислення подібних процесів у постімперських та постколоніальних суспільствах.

Проблема дослідження полягає в необхідності системного аналізу того, як саме топографія (конкретні місця, маршрути, простори) в романі стає основним мовним засобом для вираження розщепленої ідентичності. Ми виходимо з гіпотези, що Орхан Памук конструює не описову, а діагностичну карту, де кожен топос (будинок, вулиця, вид на Босфор) є симптомом культурної травми, зумовленої розривом між імперським минулим та вестернізацією, що породжує ностальгічну меланхолію (*hüzün*) міста, а разом з ним і героя.

Метою статті є виявлення механізмів та функцій топографії у формуванні наративу про розщеплену ідентичність у книзі Орхана Памука «Стамбул: Спогади та місто».

Концепт **hüzün** є центральною лінзою, через яку О. Памук сприймає та картографує місто. Це не індивідуальна меланхолія, а колективна, свідомо успадкована туга, що формує світогляд стамбульця. Її джерело – травма втрати імперської ідентичності та величі після падіння Османської імперії. Вже на перших сторінках твору автор пише про місто, що *«Коли я народився, (...), він переживав свої найсумніші дні слабкості, бідності, занедбаності та ізоляції. Згадки про минулу велич Османської імперії, бідність і руїни, що заповнювали місто і навівали смуток, – ось з чим впродовж всього мого життя асоціювався Стамбул»* [1, с. 15].

У наративі Памука **hüzün** виконує дві ключові функції. Перша – фільтр сприйняття, що зумовлює вибір об'єктів уваги – не сучасні будівлі, а руїни, згорілі особняки, занедбані яли, темні вулиці. Місто зображується як занедбаний музей. Друга функція – емоційна рамка. Це почуття легалізує та романтизує стан приреченості, роблячи пасивність і споглядання основною життєвою та наративною позицією. Таким чином, **hüzün** у Орхана Памука – це не тема, а скоріше метод урбаністичного аналізу. Він перетворює фізичну топографію на психологічну топографію, де кожен простір є носієм меланхолійного

наративу про втрату. Ця колективна оптика визначає, **що** саме на карті міста стає значущим для розповіді про розщеплену ідентичність.

У романі «Стамбул: Спогади та місто» топографія – це не нейтральна декорація, а активна сила, що формує свідомість. Кожен конкретний простір функціонує як симптом і водночас джерело розщепленої ідентичності, матеріалізуючи абстрактний **hüzün** у конкретних образах.

Сімейний особняк у районі Нішанташи – це центральний мікро-топос, де відбувається первинне становлення «я» героя через призму втрати. Його просторова організація мімікрує під стан імперії та родини. Високі стелі, темні коридори, кімнати, закриті від сонця килимами. У дитячих спогадах Орхана Памука, його дім не асоціюється з затишком, він швидше нагадує будинок-музей, у якому життя протікає повільно, ніби, у напівсні. *«Мовчазне фортел'яно», “завжди заперті буфети, за стеклами яких були виставлені китайський фарфор, чашки, срібні сервізи, цукорниці, табакерки, кришталеві фужери, флакони для рожевої води, тарілки, курильниці для ладану...»* [1, с. 17]. Автор зображує речі як носії пам'яті про минуле: меблі, годинники, книги, портрети, фотографії – це не предмети побуту, а реліквії, що нагадують про більш багату та світле минуле. Вони викликають не теплі спогади, а відчуття смутку, засвідчуючи минуле життя. *«Предмети обстановки, що заповнювали вітальні на кожному поверсі, були, як мені здавалося, розставлені тут не для того, щоб серед них жити, а для того, щоб серед них вмирати»* [1, с. 18].

Підвіконня та вікна стають найважливішими точками, за якими відкривається невідомий світ міста-пам'яті. *«Задні вікна нашого будинку виходили в сад [...]. Там, серед кипарисів і лип, стояв напівзруйнований особняк, збудований для Хайреттіна паши ...»*. Герой «спрямовував погляд у вікно, за яким виднілися пагорби, звивисті вулички, що спускаються до моря...» [1, с. 88]. Він годинами дивиться з вікон на вулиці та Босфор. Це позиція спостерігача, який фізично знаходиться всередині занепадаючого світу (будинку, імперія), але психологічно, ніби дистанційований від нього. Вікно символізує саме це розщеплення: бути тут, але мріяти бути «там», у зниклому минулому чи невизначеному майбутньому.

Прогулянки вузькими вулицями Чукурджуми та інших старих кварталів – це основний наративний механізм дослідження міста. *«Те, що здалеку здається прекрасним містом, насправді – лабіринт вузьких, крутих, брудних і безликих вулиць, хаотичне нагромадження будинків і дерев...»* [1, с. 214]. Вулиці не ведуть до якоїсь монументальної мети – собору чи площі. Вони заплутані та безвихідні,

що відображає стан свідомості самого героя та міста, що блукає у пошуках втраченої ідентичності.

Герой читає місто не по фасадах, а по шрамах. Його погляд автоматично вихоплює зруйновані особняки (кон'яки), чорні сліди пожеж на стінах, порожні ділянки. Це все говорить про «*Бідність, поразки і руїни...*» [1, с. 248]. Це не археологія, а психологічна патологія простору. Місто постійно свідчить про власну смерть, а прогулянка перетворюється на подорож вздовж місць в який життя ледь-ледь жевріє, або взагалі відсутнє.

Хоч автор і пише, що «Босфор – душа Стамбула, у ньому місто черпає сили.» [1, с. 54]. Однак Босфор у Памука позбавлений екзотичного блиску. Він стає головною сценою для демонстрації *hüzün*. Дерев'яні прибережні особняки (**яли**) – не окраса, а хворі організми. Вони зображаються як символи руйнування. Памук детально описує їхнє гниття, похиленість, закинутість. Вони – тіла занепащої османської цивілізації, які ще не розклалися остаточно, але вже неживі. Їхня краса – це краса кінця. Види на Босфор рідко пов'язані з активним перетином чи відвідуванням. Натомість це види здалеку: з вікна, з пагорба, з парома. Ця дистанція перетворює Босфор на картину, натюрморт, що можна меланхолійно споглядати, але не можна відчутися живий простір. Він стає екраном для проєкції туги.

Найсильнішим топосом розщеплення є не вулиця чи будинок, а саме вид на місто з відстані. Орхан Памук неодноразово називає панораму Стамбула «трупом» чи «мертвим тілом». Це ключова метафора. Спостерігач (герой) і спостережуваний (місто) зв'язані спільним діагнозом – смертю, що настала у минулому. «*Ти як і твій Стамбул, – шепчуть мені вулиці, – живий мрець, дихаючий труп, руїна, у якій і у теперішньому і в майбутньому немає нічого, крім зневіри і бруду*» [1, с. 296].

Завдяки чорно-білим фотографіям таких майстрів, як А. Гюлер, на знімках якого місто зафіксоване в його найбільш похмурий, знедолений період, герой навчається бачити свій рідний Стамбул очима західних мандрівників і місцевих фотографів-меланхоліків. Таким чином, його ідентичність будується через засвоєний, відсторонений, естетизований погляд на власне життя. Це кульмінація розщеплення: він відчуває себе не мешканцем, а критиком та музеєзнавцем власного існування. Отже, топос у Памука завжди подвійний: це і конкретне місце, і його образ у свідомості героя, що сформований фільтром колективної туги. Простір стає дзеркалом, у якому місто та його мешканець пізнають себе як травмованих, розділених і приречених на пасивне споглядання власного занепаду.

Висновки. Отже, топографія у творі Орхана Памука «Стамбул: Спогади та місто» є основним наративним інструментом для репрезентації кризи ідентичності. Памук послідовно відмовляється від абстрактних роздумів на користь конкретних, матеріальних образів, де кожен топос функціонує як симптом. Будинок, вулиця, вид на Босфор стають не просто місцями дії, а активними носіями смислу, що матеріалізують внутрішній конфлікт. Концепт **hüzün** виступає не просто як тема, а як фундаментальна оптика сприйняття. Ця колективна меланхолія, породжена втратою імперської величі, детермінує весь вибір і інтерпретацію просторів. Вона змушує героя-спостерігача бачити в місті не сучасність, а музей власного занепаду, тим самим трансформуючи фізичну топографію в психологічну. Аналіз ключових топосів (будинок, вулиці, Босфор) виявляє їхню подвійну природу як матеріальних об'єктів і ментальних образів. Розщеплена ідентичність героя формується через інтерналізацію «чужого» погляду, зокрема, західних мандрівників та чорно-білої фотографії. Це призводить до такого парадоксу: щоб відчувати себе стамбульцем, потрібно поглянути на себе очима стороннього спостерігача. Отже, наратив Орхана Памука в «Місті спогадів» пропонує потужну модель розуміння міста як тексту, «читання» якого розкриває не лише його архітектурну, а й психічну структуру.

Література:

1. Pamuk O. İstanbul. Hatıralar ve Şehir. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları. 2025. 358 s.
2. Sukhomlynov, O. "İstanbul: Memories and the City": Orhan Pamuk's autobiographical novel as a narrative of urban experience. *Philological Treatises*. 2025. Vol. 17, № 2. P. 7–15. DOI: [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2025.17\(2\)-1](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2025.17(2)-1)
3. Tekin, K. Orhan Pamuk'un hafızasında bir melankoli kaynağı: İstanbul. *Folklor. Edebiyat*. 2018. Vol. 24, № 95. С. 203–212. DOI: 10.22559/folklor.194
4. Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* / Translated by Robert T. Tally Jr. New York : Palgrave Macmillan, 2011. 212 p.
5. Інгарден Р. Дослідження з естетики / Пер. з пол. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2005. 560 с.
6. Кая, С. Розвиток та модифікація теми міста в українській і турецькій літературах : монографія. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 208 с.