

УДК 821.161.2-3.09(Памук)

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОДИ ПРОЗИ ОРХАНА ПАМУКА
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «БІЛА ФОРТЕЦЯ»)**

Таштекін Білал, аспірант
кафедри української літератури і компаративістики
Інститут філології
Київського університету імені Бориса Грінченка

У статті досліджуються міжтекстові зв'язки роману Орхана Памука «Біла фортеця», який, окрім традицій національного театру тіней Карагюз, увібрав у себе художній досвід інонаціональних літератур. У тексті роману виразною є рецепція мотивів і образів ренесансної, барокової та романтичної літератур, пропущених крізь призму постмодерної поетики. Інтертекстуальні коди формують діалогічну парадигму роману, який має ознаки роману-міфу, та слугують відтворенню однієї з таких провідних тем творчості Орхана Памука, як взаємини Сходу й Заходу.

Ключові слова: Орхан Памук, інтертекст, діалогізм, літературна містифікація, ремінісценція, епіграф, рецепція.

В статье исследуются межтекстовые связи романа Орхана Памука «Белая крепость», который, кроме традиций национального театра теней Карагёз, вобрал в себя художественный опыт инонациональных литератур. В тексте романа выражена рецепция мотивов и образов ренессансной, барочной и романтической литератур, пропущенных сквозь призму постмодерной поэтики. Интертекстуальные коды формируют диалогическую парадигму романа с выразительными признаками романа-мифа и служат воплощению одной из таких основных тем творчества Орхана Памука, как отношения Востока и Запада.

Ключевые слова: Орхан Памук, интертекст, диалогизм, литературная мистификация, реминисценция, эпитафия, рецепция.

Tashtekin B. INTERTEXTUAL PROSE CODES BY ORHAN PAMUK (CASE STUDY OF THE NOVEL "THE WHITE CASTLE")

The article investigates intertext connections of the novel *The White Castle* by Orhan Pamuk; it has absorbed the traditions of the Turkish shadow play *Karagöz* along with the artistic experience of literatures of another nations. In the text of the novel there is an expressive reception of the motifs and images of Renaissance, Baroque and Romantic literatures that are viewed through the prism of postmodern poetics. Intertextual codes form a dialogical paradigm of the novel with expressive features of the novel-myth, and serve as the embodiment of the relationship between East and West, one of the main themes of creativity by Orhan Pamuk.

Key words: Orhan Pamuk, intertext, dialogism, literary mystification, reminiscence, epigraph, reception.

Постановка проблеми. Комплекс таких завдань, як потреба культурної ідентифікації, вияв домінантних світоглядних, аксіологічних, ментальних ознак, що визначають особливості духовного буття нації у світовому контексті, є актуальними для письменників різних країн в умовах глобалізації. У пошуках етнопонаціональної самоідентифікації вони художньо осмислюють як національну, так і світову культурно-духовну спадщину та історію. У сучасній турецькій літературі таку місію взяв на себе Орхан Памук, репрезентуючи при цьому національне письменство у світовому континуумі. Інтертекстуальність як домінантна стратегія прози Памука, у якій, за визначенням Нобелівського комітету, виразним є «гуманізм східної й західної культур», зумовлена основним художнім принципом його творчості – обговоренням універсальної проблематики в мікродіалозі культур. Формування та увиразнення цього

принципу бере початок із «Білої фортеці» (1985 р.), що відкриває трилогію історіоцентричних творів («Біла фортеця» (1985 р.), «Чорна книга» (1990 р.), «Мене звуть Червоний» (1998 р.)) і знаменує постмодерністський етап його творчості.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення міжтекстових взаємин – один із традиційних аспектів наукового дискурсу творчості Памука. Про інтертекстуальність як стильову рису письменницького почерку турецького прозаїка дослідники (А. Рог, А. Сулейманова [8], К. Шилд [9] та ін.) писали не раз. Щодо ж до роману «Біла фортеця», то окремої праці, присвяченої аналізу твору крізь призму міжтекстовості, немає. Щоправда, К. Посохова вивчала постать оповідача «Білої фортеці» з погляду теорії діалогізму [6], Ю. Гаджиева, називаючи цей роман Памука пародією на європейські твори з орієнталістським ухилом, серед



інтертекстів «Білої фортеці» виокремлює «Дон Кіхота» Сервантеса й «традицію гри в дусі італійської комедії дель арте» [1], для М. Смирнової роман – це своєрідна варіація на тему марк-твенівського «Принца й жebraка» [7]. Вважаємо, що в романі, окрім названих, виразно прочитується лектура більш широкого діапазону, яку необхідно дослідити.

Постановка завдання. Мета статті – визначити інтертекстуальні коди, які формують діалогічну парадигму «Білої фортеці», та їхню роль у розкритті проблематики твору.

Виклад основного матеріалу. Зв'язок роману з провідною проблематикою творчості Памука – дослідження мікродіалогу Сходу й Заходу – простежується вже в передмові «Білої фортеці», де автор зазначає, що адресатом його книги є «молодь, яку переважно цікавлять проблеми політики, насилля, демократії, взаємин Сходу – Заходу...» [5, с. 7]. Синтез історичного й художнього первнів у романі зумовлений, вважаємо, і тяжінням твору до такого жанру, як інтелектуальний бестселер, інтертекстуальна канва якого підпорядкована розкриттю основної сюжетної колізії – історії двійників Венеціанця й Ходжі, раба-європеєця і його панатурка, які після довгих років спільного існування помінялися місцями.

Історичний інтертекст роману творять реальні й псевдоісторичні факти: згадки про правління візира Кьопрюлю, розповідь про чуму, про похід турецького війська на Німеччину та блокаду фортеці на острові Крит. Але в правдивості факту нищівної пожежі в Стамбулі дослідник рукопису «Пасинок ткача ковдр», що нібито і є джерелом історії про Ходжу й Венеціанця, сумнівається. Певної умовності набуває й сам образ Стамбула, бо у своїх записах Венеціанець виокремлює ті «фрагменти» міста, які складають його «європейське» обличчя. Так відбувається характерна для постмодернізму підміна елементів реальності їхніми вигаданими образами, так званими симулякрами. Наприклад, з усіх красот Венеціанцю близький колишній християнський храм, перебудований турками на мечеть Ая-Софії («<...> там відкривався незабутній вид на Стамбул, в ясні дні навіть можна було бачити бані Ая-Софії. Я часто зупинявся тут і годинами милувався Стамбулом, поринувши у мрії» [5, с. 104]). Згадує про мечеть Єні-Валіде-далі, збудовану за наказом дружини Селіма II та матері Мехмеда III, венеціанки за походженням, Сафіє-султан. Можливо, така вибірковість автора рукопису

в сприйнятті Стамбула пояснюється його рабським становищем у турецькому суспільстві: «Стамбул – надзвичайне місто, але щоб жити тут, треба бути паном, а не рабом» [5, с. 14].

Що ж до літературного інтертексту, то центральними є мотиви, пов'язані з двійництвом, маскарадом, образом-маскою, а інші є їхніми розгалуженнями, які в комплексі покликані розкрити проблематику самоідентифікації, цінності власного «я» тощо. Це виявляється вже на паратекстуальному рівні чи, за Ж. Женеттом, у навололотековому середовищі, де окрім наведеної цитати з передмови, функцію орієнтації читача на сприйняття твору відіграє й епіграф. У романі «Біла фортеця» – це відсилання до М. Пруста: «Що іще, крім розпалювання любові, може означати цікавість, пробуджена незнайомцем, котрий несподівано втручається в наше життя, і ми усвідомлюємо, що без нього наше існування не має жодного сенсу?» [5, с. 3]. Автор у такий спосіб випереджує позитивну чи, можливо, іронічну в дусі постмодернізму оцінку історії взаємин людини Заходу з людиною Сходу.

Домінантний мотив двійництва, який формує інтертекстуальну тканину роману, укорінений в архетип близнюків. Поняття «архетип» сприймаємо в еліадівському сенсі як синонім до зразків для наслідування або парадигм [2, с. 30]. У «Білій фортеці» двійники Ходжа й Венеціанець ніби розділені близнюки, які волею долі зустрілися, щоб, вивчивши світ один одного, помінятися місцями. Міфологема близнюків утілює основоположний принцип сприйняття світу відповідно до переконань структуралістів, які в основі будь-якого явища стверджували структуру, що ґрунтується на бінарних опозиціях. Автор наголошує на відмінностях між Ходжею й Венеціанцем. Це насамперед віра, але характерно, що за 25 років Венеціанець так і не відмовився від християнства. Більшою є відмінність у побуті, наприклад, дивиною для Ходжі став стіл. Цей образ-деталь видається символічним через свою багатозначність: він уособлює інстинкти (адже за ним їдять), інтелект (Ходжа й Венеціанець складають нові проекти), дозвілля (двійники грають за столом у різні ігри) тощо. Саме за столом обидва герої пишуть сценарії власного життя. Але набагато більше між Ходжею й Венеціанцем спільного: страхи, хвороби, комплекси, спогади, прагнення вивчати світ, робити кар'єру, та особливо – бажання пізнати себе. Кожен із героїв, відкинувши власне «я»,

отримує можливість знайти свободу й збудувати себе заново.

Усе, що відбувається з автором рукопису, – це не тільки його особисті випробовування, символічне сходження на шляху самопізнання, але й факти його власної історії, а також загальнолюдської, виявленої через міжтекстові зв'язки з численними джерелами художньої світової спадщини. Памук послуговується принципом монтажу, вдається до гри з алюзіями, цитатами, широко використовує мову культури. Так, спілкуючись з іншими полоненими іспанцями, Венеціанець дізнався історію діда одного з них, що, по суті, є історією М. де Сервантеса, його каліцтва, полону й найвідомішого твору: *«одному з його дідів довелося пережити подібні випробування, та коли він врятувався, то однією рукою написав пригодницький роман»* [5, с. 18]. Полонений також мріє, як тільки звільниться, почати писати, і це додавало йому снаги жити. Венеціанець доходить цікавого висновку про сутність письменницької праці як сенсу життя: *«Я згадував цього бранця, який, щоб жити, почав писати романи, тоді як іспанець хотів жити, щоб писати»* [5, с. 18]. Пізніше й сам Венеціанець візьметься за рукопис, щоб викласти все своє життя й віднайти той момент, коли воно перетворилося на «чуже», а життя Ходжі стало «своїм».

Випробуванням для Венеціанця стала й чума. Цей мотив вирішується в традиціях ренесансної літератури (чума як тло, на якому розгортається сюжет), і в традиціях екзистенційної літератури (чума як прояв будь-якого зла). Коли Венеціанець за наказом Ходжі обходить зачумлене місто, щоб виконати волю падишаха й дізнатися, коли припиниться епідемія, він досліджує не тільки хворобу, а й життя – звичаї й традиції (як і герої-оповідачі в «Декамероні» Дж. Боккаччо): *«Я звертав увагу на дрібниці, мене цікавило буденне життя людей, які зі своїми близькими жили в великому домі, їх гаразди чи безвихідь, яка переростає в байдужість»* [5, с. 110]; *«Мене поінняла жага пізнати життя, випробувати його»* [5, с. 110]. Так відчуття життя загострюється, коли навколо смерть, а опозиція «життя – смерть» переростає в синтез. Мотив чуми перетікає в мотив катарсису: Венеціанець із відстані часу переосмислює свої взаємини з Ходжею: *«З хворобою, як відомо, були пов'язані дні нашого братерства»* [5, с. 121]. Отже, ставлення Венеціанця до чуми змінюється впродовж твору: спочатку страх і втеча від неї на острів, потім вивчення й дослідження

(пізнання) чуми, а пізніше він згадує про неї як про особливий час свого життя, коли почалося «братерство» з Ходжею (*«Це нагадує нам ті прекрасні дні, коли ми, як краплина води схожі один на одного<...>»* [5, с. 120]).

Згаданий епізод зі втечею Венеціанця на острів відсилає читачів до традиції робінзонади. Оскільки герой добровільно опиняється на острові й не позбавлений людського оточення, вважаємо, що ближчою є не традиція Д. Дефо, а Дж. Свіфта. Окрім того, свіфтівська традиція виявляється й у зображенні в «Білій фортеці» безглуздої діяльності оточення падишаха, яке нагадує «діяльність» науковців острова Лапути з третьої подорожі Гуллівера, що й собі були авторською ремінісценцією сатири на школу софістів в Аристофанівських «Хмарах». Венеціанець іронічно змальовує зусилля падишахових «учених» створити ілюзію важливих досліджень: *«На тих збіговиськах обговорювали питання, чи мають тварини душу, а якщо так, то які; які звірі потраплять у пекло, а які в рай; як відрізнути мідю-самицю від мідії-самця; чи кожного ранку сходить нове сонце, чи те ж саме тощо»* [5, с. 131]. Герої-двійники, особливо Ходжа, одержимі новими знаннями й неймовірними проектами. Як і Панократ із роману Ф. Рабле «Гаргантюа й Пантагрюель», що виховував і навчав Гаргантюа, формуючи мудрого правителя, він проводить багато часу в розмовах із падишахом на різноманітні теми, пізніше разом із Венеціанцем вони пишуть для нього книги.

Чи не найбільш розгалужений і багатоваріантний у романі мотив маскараду (як означений М. Смирною «слід» «Принца й жебрака» Марка Твена у творі) і перевтілення, що зумовлено проблемою самоідентифікації як провідної в «Білій фортеці». Ходжа мріє помінятися місцем із Венеціанцем, і це схоже на намагання знайти себе в чужій ідентичності. Можливо, автор іронізує щодо стереотипу, що «краще там, де нас немає»: *«Ходжа сказав, що заволодів моєю душею, точнісінько, як і рухами, які хвилину тому легко імітував перед дзеркалом, і зараз знає все, про що я відаю, і ладен думати про те, про що думаю я!»* [5, с. 99]. Лише живучи (краще сказати – граючи в чуже життя) як інший, Ходжа стає собою: *«Я став, як ти, – мовив Ходжа, – тепер мені зрозумілий твій страх. Я став тобою»* [5, с. 100]. Венеціанець теж починає втягуватись у цю гру, особливо після того, як Ходжа запропонував разом писати літопис свого життя: *«Він давно зрозумів, що вся ця*



писанина – пусте, був час, коли він ішов на цю гру, щоб згаяти час, цікаво було й випробувати мене» [5, с. 123]. Поступово Венеціанець змінює свою думку про бажання Ходжі помінятися місцями. Страх і здивування змінюються на страждання, коли Ходжа відчувається від нього: «Хотілося бути схожим на нього, бути ним» [5, с. 130]. Йому здавалося, що «це не Ходжа, а моя молодість, яка потрапила в тенета страждань. Було враження, ніби людина, якою був я, пішла геть, а інший я, що причаївся десь у кутку, пробуджуючи в уяві спогади та переживаючи тугу втрати, намагався відродитися знову, щоб жити» [5, с. 130]. Набирає інтенції мотив умовності межі між реальністю й фантазією. Венеціанець «навіть почав сумніватися, чи й справді я переживав це в роки юності, чи, може, все це надумане...» [5, с. 147]. У гру «Чому я – це я?» (таку назву має книга, над якою працює Ходжа) втягується і їхнє оточення: «Падишах казав, що Ходжа, який залишився вдома, – насправді є мною. Треба сказати, я вже почав звикати до таких ігор розуму, хоча раніше вони неймовірно заплутували мою свідомість» [5, с. 145].

Наскрізно у творі є онірична парадигма: сон наяву, єдність грийі сну («А я як людина, що не може прокинутись – урятуватися від жахливих сновидінь, продовжував заспокоювати себе: він просто грає; адже сам він неодноразово вживав слово – «гра» [5, с. 102]), життя як сон («Життя вже не належало мені, воно перекочувало до іншого, мені ж залишалося лише осторонь спостерігати, ніби сон бачити, за ним» [5, с. 98]), віщий сон. На відміну від «Життя – це сон» П. Кальдерона, мотив сну не має трагічного звучання, але, як і в драмі іспанського драматурга доби бароко, актуальною є тема пошуку власного «Я». Можливо, крізь призму цього інтертексту можна тлумачити й назву роману: я – це не лише місце, де відбувся остаточний обмін між Ходжею й Венеціанцем, а фортеця як символ ув'язнення віднайденого «Я».

Характерно, що коли в снах Венеціанця Ходжа з'являється поряд із його власною матір'ю («вони шптели мене, де я так забарився і чому не повертаюсь» [5, с. 106]), це означає, що той уже ввійшов до сфери інтимного й сакрального, втіленого в образі матері та найзаповітнішої мрії Венеціанця про повернення додому. В обов'язки Ходжі входило й тлумачення снів падишаха, що він нерідко використовував для впливу на його рішення й для задоволення свого марнослав-

ства. Отже, сні в романі – особлива сфера, заволодівши якою, отримуєш контроль над людиною.

Своєрідною кульмінацією розвитку оніричної парадигми є поєднання сну з мотивом маскараду. У такий спосіб автор підсилює враження від містифікації і як від сюжетного ходу, і як від жанрової характеристики твору. За спостереженням Є. Ланна, «містифікаторові знайоме відчуття, коли автор, перевдягаючись у чужий костюм, чужу психологію, постає перед глядачем; інстинкт гри, тяга до маскараду – усім цим відзначаються ритуальні танці ще з давніх-давен. Основний стимул для містифікатора – це не бажання пожартувати, потішитися, а емоція значно глибша. Мета – змусити читача повірити. У царині містифікації ми бачимо театралізацію літератури» [3, с. 87]. Ходжа намагається містифікувати дійсність, містифікація стає навіть частиною сновидінь Венеціанця. Після 25 років життя в Стамбулі йому починає часто снитися один і той самий сон («Мені снилося, ніби ми в Венеції на маскарадї, що дуже нагадує стамбульські дійства; я впізнаю матір та наречену, коли вони знімають маски простолюдинок, я зриваю й свою, щоб вони впізнали мене, та вони не можуть збагнути, що я – це я, й показують на когось позаду мене, коли я повертаюсь, то бачу, що вони показують на Ходжу, вони прийняли Ходжу за мене! Щодо духу я наздоганяю свого двійника, та коли він опускає маску, о Боже, я бачу себе. Прокидаюсь із нестерпним відчуттям провини» [5, с. 151]). Цей сон виявляє, що «перевтілення» відбулося навіть до обміну місцями. Утрата власного «я» акцентується й через такі традиційні образи, як дзеркало, у яке вдивляється Ходжа й змушує робити це Венеціанця. Роль образу дзеркала співзвучна визначенню Ж. Лакана: стадії дзеркала як творення функції «Я» [4], а також образу портрета, який замовляє Венеціанець, і на ньому, як на портреті Доріана Грея, відображаються зміни його зовнішності [5, с. 151]. Тож герой активно включається в сотворення містифікації. А в кінцевому рахунку в романі «Біла фортеця» твориться іронічна метафора умовної межі між Заходом і Сходом та позачасових і позапросторових пошуків людиною власної ідентичності. Виразність і глибину цієї метафори уможливорює широка мережа міжтекстових зв'язків, переосмислених Памуком у світлі постмодернізму.

Висновки з проведеного дослідження. Аналіз тексту роману «Біла фортеця» умож-

ливлює висновок про інтертекстуальність як визначальну рису прози Орхана Памука. Проблематика роману (взаємини Захід – Схід та пошуки самоідентичності) і його постмодерністська стилістика зумовили активне реципіювання автором образів і мотивів світової літератури. Вибір джерел художніх традицій продиктований мотивом двійництва як доміантним у творі, а також мотивом перетілення (маскараду). Найчастіше Памук послуговується ремінісценціями й алюзіями, а паратекстуальний рівень твору представлений епіграфом. Таким чином, розгалужена система міжтекстових зв'язків роману «Біла фортеця» спрямована на відтворення авторської метафори (міфу) про умовність розмежування Заходу й Сходу та про незмінне прагнення знайти відповідь на питання «Чому я – це я?».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаджиєва Г. Постмодернізм у сучасній турецькій літературі (на прикладі романів Орхана Памука) / Г. Гаджиєва // Література в контексті культури. – 2014. – Вип. 24(2). – С. 24–29.
2. Элиаде М. Космос и история. Избранные труды / М. Элиаде. – М. : Прогресс, 1987. – 312 с.
3. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию «Я», какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте / Ж. Лакан // Лакан Ж. Семинары. – Т.1. – М. : Логос, 1998. – 432 с.
4. Ланн Е. Литературная мистификация / Е. Ланн. – М. : Либроком, 2009. – 234 с.
5. Памук О. Біла фортеця / О. Памук. – Харків : Фоліо, 2011. – 191 с.
6. Посохова Е. Интертекстуальность романов Орхана Памука / Е. Посохова // Літературознавчий збірник. – Вип. 33–34. – Донецьк : ДонНУ, 2008. – С. 180–188.
7. Смирнова М. От «Белой крепости» до «Музея невинности»: Орхан Памук и его главные книги / М. Смирнова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://daily.afisha.ru/brain/454-ot-beloj-kreposti-do-muzeya-nevinnosti-orhan-pamuk-i-ego-glavnye-knigi/>.
8. Сулейманова А. Постмодернизм в современном турецком романе / А. Сулейманова // Дис. ... на соиск. науч. ст. канд. филол. наук: 10.01.03. – СПб., 2007. – 216 с.
9. Schild K. A Dialogue with Dostoevsky: Orhan Pamuk's the Black book / K. Schild // Newsletter of the Institute of Slavic, East European, and Eurasian studies. – University of California, Berkley. – 2005. – № 22. – P. 348–361.