

УДК 82+792

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ  
ЛИТЕРАТУРНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ТЕКСТА  
(на примере романа Орхана Памука «Меня зовут Красный»  
и одноимённого спектакля Татарского государственного  
академического театра им. Г. Камала)**

*Е.Н. Шевченко*

*Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, 420008, Россия*

**Аннотация**

Орхан Памук – выдающийся турецкий писатель современности, лауреат Нобелевской премии по литературе 2006 г. Основная тема его творчества – столкновение двух цивилизаций, Востока и Запада, взаимодействие и взаимопроникновение культур. Российскому читателю творчество Памука знакомо по романам («Чёрная книга», «Белая крепость», «Снег» и др.), рассказам и эссе. В центре внимания автора статьи роман «Меня зовут Красный» (1998), в котором речь идёт о проникновении традиций европейской живописи на Восток, о её влиянии на искусство турецкой миниатюры. Орхан Памук рассматривает проблему драматического взаимодействия «своего» и «чужого», показывает болезненный процесс осмысления турецкими художниками собственной идентичности. Философские размышления об искусстве, вере, традиции нанизаны на канву детективного и любовного сюжета. Произведение имеет сложную полифоническую структуру: роман состоит из многочисленных чередующихся монологов персонажей, в том числе нарисованной собаки, сатаны, мёртвого художника и, наконец, Красного – цвета, который дал название роману, животворной, огнеподобной стихии.

Проблематика романа «Меня зовут Красный» определяет его ярко выраженный интермедиальный характер. Цель статьи – выявление и систематизация интермедиальных компонентов (проявлений живописно-литературного взаимодействия) данного литературно-художественного произведения.

В соответствии с исследовательскими установками работа условно поделена на две части. В первой автором анализируется вышеназванный роман, а во второй – интермедиальный характер одноимённого спектакля Татарского государственного академического театра им. Г. Камала (ТГАТ) (г. Казань), поставленного по роману Орхана Памука в 2014 г. режиссёром Максимом Кальсиным.

Интермедиальное поле спектакля, по мнению автора, расширяется за счёт того, что к вербальным техникам тематизации произведений изобразительного искусства добавляется богатый визуальный ряд: подчёркнутая декоративность спектакля, проявляющаяся в сценографии и костюмах, изображение турецких миниатюр, проецируемое на экран, и т. д. (художник Алексей Вотяков) и пластическое решение образов (хореография Марии Большаковой).

В статье показано, как интермедиальные референции и в романе, и в спектакле на его основе работают на центральную идею, помогая воплотить авторский замысел средствами различных видов искусства.

**Ключевые слова:** Орхан Памук, интермедиальность, постмодернистский роман, турецкая миниатюра, постдраматический театр, декоративность, визуальное искусство

Орхан Памук (Ferit Orhan Pamuk) (род. 1952) – всемирно известный турецкий писатель, признанный классик современной литературы. Он был удостоен многочисленных национальных и международных премий и наград, среди которых Международная литературная премия IMPAC (International IMPAC Dublin Literary Award), Нобелевская премия мира, Премия Медичи (Prix Medicis Etranger) и др. В 2006 г. писатель стал лауреатом Нобелевской премии по литературе. Творчество О. Памука по праву считается едва ли не самым значительным явлением турецкой литературы за всё время её существования. Его произведения переведены на 40 языков и издаются по всему миру миллионными тиражами. В России были опубликованы «Чёрная книга» (1999), «Меня зовут Красный» (2001), «Белая крепость» (2004), «Снег» (2006), «Стамбул. Город воспоминаний» (2006), «Дом тишины» (2007), «Новая жизнь» (2007), «Джеветбей и его сыновья» (2007), «Другие цвета» (2008), «Музей невинности» (2009)<sup>1</sup>.

Писатель Орхан Памук является своего рода посредником между Востоком и Западом. Основная тема его творчества – сложные взаимоотношения двух великих цивилизаций, взаимодействие и взаимопроникновение восточной и европейской культур. Кроме того, само творчество Памука представляет собой синтез современного европейского романа и разнообразных литературных традиций Востока. Неслучайно на Западе его называют «турецким Умберто Эко» [1]: творчество писателя, при всём национальном своеобразии, обнаруживает глубинное сходство с романами итальянского классика постмодернистской литературы. При этом Памуку свойственно уникальное историко-философское мышление: всякое интересующее его явление рассматривается им в широком историческом и философском контексте, на пересечении синхронных и диахронных связей.

Роман Орхана Памука «Меня зовут Красный» вышел в 1998 г. Действие его происходит в Стамбуле, родном городе писателя. Феномен Стамбула, в котором в ходе исторического развития сталкивались и взаимодействовали различные культуры, занимает Памука на протяжении всей его творческой жизни. Он становится предметом художественного осмысления в романе «Чёрная книга», в книге «Стамбул. Город воспоминаний» и некоторых других. Писатель послойно вскрывает исторические пласты, изучает материальные признаки времени, рассказывает истории жителей города. Как говорится в сообщении Нобелевского комитета, Орхан Памук получил премию как человек, который «в поиске меланхолической души своего родного города выявил новые символы столкновения и смены культур» [2].

Автор романа «Меня зовут Красный» открывает перед читателем Османскую Турцию XVI в., точнее Стамбул 1591 г. Турецкий султан повелел тайно изготовить необычную книгу: чтобы доказать европейцам широту взглядов османского владыки и поразить их мастерством турецких художников, рисунки в книге должны были сочетать в себе традиции персидской миниатюры с канонами европейской живописи. Однако среди художников зреют страхи и сомнения: а не грех ли это – изменять обычаю старых мастеров и подражать неверным? Их раздирает конфликт между религиозными убеждениями, противными кощунственному возвеличиванию человека на полотнах европейских мастеров,

<sup>1</sup> См., например, <http://noblit.ru/Pamuk>, <http://www.orhanpamuk.net/> и др.

приверженностью к многовековой традиции, с одной стороны, и тягой к новым возможностям, которые открывает перед художниками искусство чужеземцев, с другой. Основная тема Орхана Памука – вторжение Европы в мир Востока, взаимодействие двух цивилизаций – рассматривается здесь на примере столкновения разных художественных традиций. Как справедливо отмечает А. Габаши, «в центре романа – философские размышления, а сюжетные линии служат для их раскрытия и развития. Причём сами эти размышления даются не прямолинейно, открытым текстом, а витиевато, иносказательно, через старинные притчи, легенды, подробные описания традиционных турецких миниатюр» [3, с. 18–19]. Умберто Эко, как известно, рассматривал роман как космологическую структуру и сообразно этому сотворил в своей книге «Имя розы» некий обжитый и продуманный в деталях мир, в основу которого лёг принцип устройства средневекового монастыря (см. [4]). Подобно Эко, Орхан Памук творит свой мир, основанный на жизнедеятельности мастерской падишаха, описывает быт и привычки художников, их религиозные и эстетические взгляды.

Противоборство «своего» и «чужого» нанизано на канву детективного сюжета: в ходе работы над книгой падишаха происходит жестокое убийство, и Эниште, мастер, которому было поручено изготовление книги, просит своего племянника Кара найти убийцу, не подозревая о том, что следующей жертвой станет он сам. В романе У. Эко «Имя розы» аналогичную роль детектива играет учёный францисканец Вильгельм Баскервильский, прибывший в аббатство с посольскими целями в сопровождении юного послушника Адсона. Определённое сходство можно обнаружить и в характере преступников. У Эко виновником всех смертей оказывается монах Хорхе, который скрывал книгу великого философа о смехе и убивал всех, кто к ней прикасался, потому что считал: когда смех возводится на уровень искусства, он разрушает страх Божий, а значит, Божественный порядок, то есть самого Бога (И.Р.). Если Хорхе воплощает религиозный фанатизм, то убийца в романе Памука, каковым оказывается Зейтин, один из художников, воплощает одержимость другого рода. Она связана с художественными амбициями, с непомерной гордыней талантливого живописца, в финале толкнувшей его на кощунственный шаг: на последней странице книги, там, где должно было находиться изображение падишаха как центра Вселенной, он рисует автопортрет в манере европейских мастеров. Зейтин убивает своего товарища Зарифа, яркого приверженца традиционного искусства, считавшего работу над книгой падишаха святотатством, из страха, что тот натравит на художников людей фанатичного проповедника Нусрета из Эрзурума и те уничтожат книгу, открывавшую новые горизонты для честолюбивого живописца. Второе убийство – убийство мастера Эниште – он совершает потому, что тот, узнав правду, не проявляет понимания и отказывается работать над книгой вместе с человеком, запятнавшим руки в крови.

Детективная линия переплетена автором с любовной линией. Кара в юности был страстно влюблён в дочь своего дяди красавицу Шекюре. Двенадцать лет назад он признался ей в своём чувстве, но Шекюре рассказала обо всём отцу, и тот отказал племяннику от дома, после чего Кара покинул Стамбул. Он отправился в Персию, где собирал налоги, скитался по городам и степям чужой страны, в Тебризе занимался изготовлением книг для османских пашей, губернаторов

и других заказчиков, и вернулся в родной город только тогда, когда дядя призвал его для работы над книгой и расследования убийства художника. Шекюре за это время вышла замуж, родила двух сыновей и овдовела. Под воздействием воспоминаний юности, стремясь обрести женское счастье и дать детям отца, она соглашается стать женой Кара, но при одном условии: он должен найти убийцу её отца. Кара с радостью соглашается, и дальнейшее развитие этой сюжетной линии связано с поиском им убийцы.

Роман Орхана Памука «Меня зовут Красный» имеет сложную полифоническую структуру: он состоит из многочисленных чередующихся высказываний персонажей от первого лица, в том числе от имени собаки, сатаны, мёртвого художника, Красного – животворного цвета, давшего название роману, из вставных притч и легенд. Каждый из героев излагает свою версию истории. В результате текст представляет собой многоголосую разработку основных тем, мотивов, сюжетных линий, с подхватами, повторами, выстроенную по принципу имитационной полифонии, что отсылает к музыкальной композиции. Об интермедальности как взаимопроникновении различных видов искусства в контексте данного романа, как нам представляется, правомерно говорить, в первую очередь, имея в виду тематизацию художественных явлений:

- обсуждения героями канонов восточной миниатюры и западной живописи, манеры работы старых мастеров и венецианских живописцев, особенностей стиля отдельных художников;
- описания конкретных персидских миниатюр и портретов кисти европейских художников;
- «цветное» восприятие персонажами происходящих событий.

Руководит мастерской падишаха Осман, воспитавший лучших художников Стамбула. Осман – яркий приверженец искусства старых мастеров. Много лет назад Эниште уговорил падишаха заказать венецианскому художнику портрет, как принято у гяурских королей, а потом по наущению Эниште падишах приказал Осману сделать копию с портрета. Из страха перед повелителем тот скопировал портрет, тем самым по собственному убеждению совершив позорное и унижающее его честь дело. В разговоре с Кара Осман сетует: *Из-за твоего Эниште художники, которых я растил много лет и каждого из которых люблю, как собственного ребёнка, предали меня и все наши художественные традиции, они начали с воодушевлением подражать европейским мастерам, потому что, видите ли, того желает наш падишах. Они бесчестны и заслуживают пыток! Рая мы достойны, когда служим своему таланту и искусству больше, чем падишаху, который даёт нам работу* (М.З.К.). Позиция Османа по отношению к западным новшествам непримирима: *«Для старых художников, – сказал мастер Осман, – вопрос о том, можно ли менять манеру своей работы и цвета красок, которым они отдали всю жизнь, был делом совести. Они считали недостойным сегодня видеть мир глазами восточного шаха, а завтра – глазами западного правителя, как нынешние мастера. <...> Когда великих мастеров прошлого вынуждали работать в чужой манере и подражать чужим мастерам, они смело брали в руки иглу и ослепляли себя, чтобы защитить свою честь...»* (М.З.К.). Так поступает и сам Осман. Оказавшись в библиотеке падишаха и «наполнив глаза красотой», он ослепляет себя иглой

легендарного художника Бехзада, чтобы навечно остаться один на один с запечатлёнными в его памяти шедеврами старых мастеров Герата.

Ученик Османа Зариф, хотя и принадлежит к молодому поколению художников, так же прочно, как и его мастер, связан с традицией и не приемлет искусства неверных. Его убийца говорит о нём так: *Он [покойный Зариф] говорил, что это сатана сбил нас с пути, заставил изображать перспективу, следовать методам европейских мастеров. Он считал, что не только перспектива, то есть видение мира не глазами Аллаха, а глазами уличной собаки, но и смешение наших приёмов с приёмами европейских мастеров лишает нас чистоты и ставит в положение рабов, и это тоже проделки сатаны* (М.З.К.).

Эниште, взявшийся изготовить книгу в новом стиле, напротив, находится под сильным впечатлением от работ европейских мастеров, с которыми он познакомился в Венеции, где два года назад был в качестве посла падишаха. Его потряс портрет богатого венецианца, который он увидел на стене дворца:

*Это было изображение человека, просто человека, как я. Гяур, конечно, не из наших. Но, глядя на него, я чувствовал, что вроде бы похож на него. Хотя внешнего сходства не было... но, когда я смотрел, сердце у меня билось, будто нарисовали меня...*

*Рисунок показывал всё, что было важного в жизни человека: панорама поместья, видневшегося из открытого окна, деревня и лес, который казался настоящим в переходящих одна в другую сочных красках. На столе перед ним часы, книги, ручки, карта, компас, коробки с золотыми монетами, всякие предметы непонятного для меня назначения, которые я видел и на других рисунках. И, наконец, рядом с отцом прекрасная, как сон, дочь.*

*Я понял, что этот рисунок и есть сам рассказ. Он – не приложение к рассказу, он – сам по себе* (М.З.К.).

Воспитанный на условных приёмах, ограничивавших передачу человеческих изображений в восточной миниатюре, Эниште поражён искусством индивидуализации персонажей на полотнах итальянских мастеров:

*Итальянский мастер так нарисовал венецианского бея, что, если ты никогда не видел этого человека, а тебе велят найти его в толпе, ты легко узнаешь его среди тысяч людей. Итальянские мастера нашли способ изображать людей, отличающихся друг от друга не только одеждой и наградами, но и лицом. Это называют портретом.*

*Если твоё лицо нарисуют хоть раз таким образом, тебя уже никогда не забудут. Даже если ты будешь далеко, человек посмотрит на портрет и почувствует, что ты рядом. И те, кто никогда не видел тебя при жизни, через много лет после твоей смерти могут встретиться с тобой взглядом, будто ты стоишь напротив* (М.З.К.).

Тогда-то и зарождается у Эниште замысел книги, которая изображала бы падишаха и мир вокруг него. Для работы над книгой он привлёк самых талантливых художников из мастерской Османа, которые приходили к нему ночью и втайне ото всех создавали рисунки для книги. Не разделяя сомнений и опасений художников, он считает, что истинный мастер рисует, повинувшись своей совести, в соответствии с правилами, в которые он верит, и ничего не боится. Ему нет дела до того, что скажут его враги, ученики или завистники. Под очарование

нового искусства подпадает и дочь Эниште, прекрасная Шекюре. Она мечтает о том, чтобы кто-то нарисовал её портрет и навсегда запечатлел на нём её молодость и красоту.

Кризис идентичности, необходимость выбора становится личной проблемой каждого художника. Как справедливо пишет А. Габаши, «противостояние переносится в глубины человеческой психики, где жажда познания, самоутверждения, движения вперёд борется с устоявшимися представлениями, страхами, сомнениями, стремлением к определённости и стабильности. Нет ничего сложнее мечущейся и противоречивой человеческой души и в этом смысле произведение Памука действительно близко к творчеству Достоевского...» [3, с. 19].

Гармонизировать два начала, соединить восточную и западную традиции, примирить между собой два коренным образом отличных друг от друга мировидения оказывается невозможным. Об этом свидетельствует логика развития сюжета: гибнут самые искусные художники Зариф и Зейтин, создатель книги Эниште, ослепляет себя мастер Осман, книга остаётся незаконченной, рисунки изъяты и разбросаны по другим книгам, а искусство миниатюры приходит в упадок. Вторжение «чужого» оказывается губительным для «своего». Мысль об утрате идентичности, о невозможности ни сохранить в первозданном виде старое искусство, ни по-настоящему освоить мастерство европейцев озвучивает в финальном монологе художник-убийца Зейтин, потерпевший фиаско в создании собственного портрета: *Если мы примемся копировать европейских мастеров, как того хотел покойный Эниште и хочет падишах, нас остановят такие, как Зариф-эфенди и эрзурумцы, а не сделают этого они – найдётся какой-нибудь трус из нашей среды и будет прав. В угоду сатане мы попытаемся пойти до конца, предадим наше прошлое и попробуем овладеть манерой европейцев, но нам вряд ли это удастся – вы видите, мне не хватило таланта и знаний, когда я делал собственное изображение. Мой портрет вышел примитивным, я не сумел изобразить себя похожим, я убедился... что для изучения мастерства европейских художников требуются века. Если бы Эниште-эфенди завершил книгу и отправил её в Венецию, тамошние художники и сам дож посмеялись бы над нашей работой, и на этом всё бы кончилось. Они подумали бы, что османцы не желают больше быть османцами, и перестали бы бояться нас. Как здорово было бы, если бы мы спокойно продолжали идти по пути старых мастеров! Но никто: ни наш сиятельный падишах, ни удручённый отсутствием портрета Шекюре Кара-эфенди – не хочет этого. Остаётся подражать манере европейцев! А под копиями гордо ставить свои подписи. Старые мастера Герата, стараясь изображать вселенную такой, как её видел Аллах, не ставили подписей, чтобы скрыть свою личность. Вы же будете ставить свои подписи, чтобы скрыть отсутствие у вас личности (М.З.К.).*

Зейтин видит выход в том, чтобы покинуть Стамбул, отправиться к индийскому хану Акбару, собирающему самых талантливых художников мира, и там, в мастерской Агры, завершить книгу к тысячелетию ислама. Но случайная, казалось бы, нелепая смерть Зейтина, которую правомерно воспринимать как возмездие, замыкает фатальное кольцо безысходности.

Роман изобилует описаниями процесса работы художников над картинами и самих живописных произведений. Так, мёртвый Зариф рассказывает о себе:

*В мастерской я рисовал заставки и покрывал их позолотой; а ещё я раскрашивал листья, ветки, розы, другие цветы, птиц, кудрявые облака в китайском стиле, переплетающийся кустарник и притаившихся в нем газелей, а также галеры, падишахов, деревья, дворцы, охотников. <...> Помню, как часто и с каким удовольствием я рисовал гурий с большими глазами, изображая происходящее в раю (М.З.К.).* Как правило, описания миниатюр спаяны с узловыми моментами сюжета. Так, после убийства Зарифа Зейтин, рассматривая великолепную книгу «Хосров и Ширин», случайно наткнулся на миниатюру Бехзада, очень соответствовавшую его состоянию, так как она изображала сцену убийства: *Миниатюра великого мастера Бехзада изображала настоящий страх, я ощутил его с первого взгляда; представьте себе ужас человека, который просыпается среди ночи в крошечной тьме и по шороху догадывается, что в комнате кто-то посторонний! А теперь представьте, что этот посторонний в одной руке держит кинжал, а другой сжимает ваше горло. Всё подчинено одной цели: неясные очертания стены, окон – одного цвета с беззвучным криком, вырывающимся из вашего сдавленного горла; изящные завитушки и круги на красном ковре, весёлые жёлтые и фиолетовые цветы на роскошном одеяле, по которому безжалостно ступают босые ноги убийцы, подчёркивают красоту изображения, на которое вы смотрите, и в то же время напоминают о том, как прекрасен мир, который вы покидает, комната, в которой вы умираете. Но главное, что вы понимаете: это – равнодушие мира к вашей смерти и ваше полное одиночество в момент смерти, даже если рядом с вами жена (М.З.К.).*

Благодаря причудливому изображению ноздрей лошади на одной из миниатюр Осману и Кара удаётся вычислить убийцу. В романе описываются великолепные миниатюры, обнаруженные Кара и мастером Османом в хранилище падишаха:

- копия знаменитой работы Бехзада – влюблённый Фархад с трудом несёт на спине возлюбленную Ширин вместе с конём;
- шедевры из знаменитых книг «Шах-наме» и «Селим-наме», например, рисунок, на котором «сошлись армии Ирана и Турана: лошади сталкивались друг с другом, сабли кавалеристов крошили щиты и рассекали всадников, истекающие кровью тела без голов и рук падали на землю, отважные воины, выхватив сабли, убивали друг друга, и всё это было изображено в красочных праздничных тонах» (М.З.К.).

Последнее, что мечтает созерцать Осман перед наступлением полной слепоты, – это рисунок, выполненный в манере старых мастеров Герата, изображающий Хосрова, который примчался ко дворцу Ширин и ждёт свою возлюбленную.

С помощью рисунка Кара двенадцать лет назад объяснился в любви Шекюре. Он связан с историей Хосрова и Ширин, когда Ширин влюбляется в изображение Хосрова, висящее на ветке дерева в саду. Иллюстрируя этот эпизод, художники рисовали Ширин, с изумлением разглядывающую изображение Хосрова. Кара работал с отцом Шекюре, много раз видел этот рисунок и несколько раз в точности скопировал его. Позже, когда он влюбился в Шекюре, он, рисуя эту сцену для себя, вместо Хосрова и Ширин помещал на рисунке себя и свою возлюбленную: *«Если бы он не обозначил наши имена, – говорит Шекюре, – то только я догадалась бы, что девушка и юноша на рисунке – это мы с ним, потому что иногда*

*в шутку он рисовал себя и меня всегда одинаковыми линиями и одним и тем же цветом: меня голубым, а себя красным»* (М.З.К.).

Таким образом, очевидны сюжетно-тематические переключки между историями персонажей и рисунками старых мастеров:

- тема любви (Хосров, Ширин – Кара, Шекюре),
- тема убийства (Шируйе, Хосров – Зейтин, Зариф),
- тема зависти и страсти к чужой жене (Шируйе, Хосров, Ширин – Зейтин, Кара, Шекюре; Шируйе, Хосров, Ширин – Хасан, Кара, Шекюре) и др.

Искусство для героев романа – не род занятий, а неотъемлемая часть мироустройства, истории своих жизней они поверяют картинами великих художников прошлого. «Рисовать по-другому – значит видеть по-другому» – таков лейтмотив романа. Потому упадок рисунка в Стамбуле сродни крушению мира, и после описанных событий меланхолия навсегда поселится в душе Кара, несмотря на выстраданное счастье с красавицей Шекюре.

До сих пор речь шла о мотивно-тематическом комплексе романа с точки зрения интермедиальных референций. Говоря о «переводе», «перекодировании» приёмов изобразительного искусства в данном литературном произведении, прежде всего нужно иметь в виду его художественную форму и использование автором живописного, цветового решения.

Цвет всегда был важен для Орхана Памука. Писатель неоднократно признавался, что в юности хотел быть художником. В книге «Стамбул: Город воспоминаний» он подробно написал об этом [5, с. 192–197, 472–489]. Не случайно цвета нередко выносятся им в названия романов и играют в них ключевую роль: «Чёрная книга», «Белая крепость», «Меня зовут Красный», «Другие цвета». В ряду этих произведений роман «Меня зовут Красный» занимает особое место: он сам напоминает восточную миниатюру, фундамент которой, как известно, составляет тончайший линейный рисунок в сочетании с чистыми созвучными цветовыми пятнами. Героям свойственно «цветное видение». Так, Эниште, крича от страха и боли после удара убийцы, успевает подумать: *Если бы можно было нарисовать мой крик, он был бы зелёного цвета* (М.З.К.). Кара рисует свою возлюбленную голубым. Между тем абсолютной доминантой, универсальным символом жизни, любви и смерти является красный цвет, давший название роману, – персонифицированный, произносящий свой страстный монолог наряду с другими персонажами: *Я счастлив, что я красный! У меня нутро горит, я сильный, я заметный, я знаю, что меня трудно пересилить. Я не прячусь: для меня главное – не тонкость, изящество и нежность, а решимость и воля. Я выступаю открыто. Я не боюсь других цветов, теней, нагромождений или одиночества. Как это прекрасно: заполнить поверхность своим победным огнём! Там, где появляюсь я, глаза сверкают, страсти кипят, брови поднимаются, сердца учащённо бьются. Посмотрите на меня: жизнь прекрасна! Понаблюдайте за мной: видеть – это восхитительно! Жить – значит видеть. Я виден везде. Жизнь начинается со мной, и всё возвращается ко мне, поверьте* (М.З.К.). Это цвет страсти (недаром, изображая себя и Шекюре, Кара всегда рисует себя красным). Это цвет крови убитых Зарифа и Эниште, смешавшейся с красными чернилами. Это цвет, означавший прорыв и вызов на рисунке из книги падишаха, испугавшем мастера Османа: *Красный цвет одного рисунка, в разных*

*углах которого я обнаружил следы пера каждого из художников, испугал меня. Чья-то рука, я не разобрал чья, непонятно зачем окрасила всё в странный красный цвет, и весь мир на рисунке целиком погрузился в красное* (М.З.К.). Огнеподобная стихия Красного, несущего жизнь и смерть, пронизывает роман, придавая ему экспрессию и чрезвычайно высокий эмоциональный накал.

В 2014 г. в Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала (ТГАТ) состоялась премьера одноимённого спектакля по роману О. Памука<sup>2</sup>. Поставил спектакль Максим Кальсин, главный режиссёр Магнитогорского драматического театра им. А.С. Пушкина, выпускник исторического факультета МГУ, ВГИК (ученик Карена Шахназарова) и мастерской Камы Гинкаса в Школе-студии МХАТ. Адаптация романа для сцены была сделана Ярославой Пулинович, молодым талантливым драматургом из Екатеринбурга. Художник спектакля – Алексей Вотяков, главный художник Магнитогорского драматического театра им. А.С. Пушкина, обладатель Всероссийской театральной премии «Золотая маска». Он окончил художественно-графический факультет Магнитогорского университета и аспирантуру Санкт-Петербургской академии театрального искусства по курсу «Сценография и сценический костюм». Оформил более 50 спектаклей в театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Омска, Екатеринбурга, Магнитогорска и других городов России. Над музыкальным оформлением спектакля работал известный композитор из Санкт-Петербурга Сергей Жуков, над хореографией – Мария Большакова, балетмейстер-постановщик, тоже из Санкт-Петербурга.

Инсценировку, сделанную Ярославой Пулинович, отличает бережное отношение к оригиналу. Ей удалось сохранить и проблемно-тематический аспект романа, и его художественные особенности. Интермедийное поле спектакля расширяется за счёт того, что к вербальным техникам тематизации произведений изобразительного искусства добавляется богатый визуальный ряд: изображение турецких миниатюр, проецируемое на экран, подчёркнутая декоративность спектакля, проявляющаяся в сценографии и костюмах. Его сравнивают с пёстрым ковром, сотканным из многочисленных тем и сюжетов. Эта красочность, зрелищность спектакля соответствует, кроме того, орнаментальному, нарядному стилю восточной миниатюры. А средневековые рисунки, сменяющие друг друга на огромном экране, придают сцене сходство с книгой, иллюстрированной изысканными работами старых мастеров. Поэтому позволим себе не согласиться с А. Габаши, считающей декоративность спектакля избыточной: «Можно понять, что, создавая спектакль на тему Древнего Востока, режиссёр не удержался от соблазна сделать его зрелищным и красивым. Но тут очень важно чувство меры и стиля. Роман Орхана Памука – философское произведение, написанное для взрослых, поднимающее серьёзные темы. Слишком сильное увлечение внешней декоративностью делает его похожим на детское представление. Это относится к чересчур ярким, “сказочным” костюмам, к игре некоторых актёров, к изображению ханской библиотеки» [3, с. 20]. С нашей точки зрения, эти качества спектакля работают на образ и на основную идею. Кроме того, они подчёркивают, что при всём детальном историзме речь идёт всё же не столько об исторически достоверной картине, сколько об образе Востока нашего воображения. А он в со-

<sup>2</sup> <http://kamalteatr.ru/news/6745?locale=en>.

знании европейца неизменно ассоциируется с пышностью одежд и убранства, праздничной красочностью и колористическим богатством.

Говоря о художественном решении спектакля в интермедиальном аспекте, нельзя не отметить хореографию, открывающую дополнительный канал восприятия; пластическое решение образов. Движения актёров, то нарочито замедленные, то подчеркнута экспрессивные, своей «искусственностью» напоминают условные жесты и движения, запечатлённые на восточных миниатюрах. Таким образом, и здесь мы наблюдаем глубокое взаимопроникновение искусств.

В спектакле использованы самые современные технологии: уже упомянутый огромный экран, на который проецируются картины в формате 3D, подвижная конструкция, легко превращающаяся в домашние покои, кофейню, шумный восточный базар, улицы Стамбула.

Ханс-Тис Леман, выдающийся теоретик театра, в своей книге «Постдраматический театр» рассуждает о глубоком разрыве, происходящем между театром и литературой начиная с середины XX в., «который смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа – всего лишь одна из возможных подставок» [6, с. 020]. Наталья Исаева, переводчик упомянутой книги и автор предисловия к ней, продолжает эту мысль: «Когда мы так легко и точно определяем: современный театр становится всё более “визуальным”, – не проговариваем ли мы, не выдаём ли невольно ту совсем не пустяшную тайну, что той воронкой, которая втягивает в наше сердце глубинный смысл, постепенно становится не столько чтение и понимание, сколько видение и настройка всех наших чувствилищ на непосредственное событие, которое по самой своей хрупкой, живой сути каждую секунду происходит... “здесь и сейчас”» [7, с. 025].

В постдраматическом театре размываются границы между жанрами: происходит соединение музыкального и разговорного театра, концерта и театральной игры и т. д. Леман, говоря о проблеме восприятия такого рода театра, рассуждает: «...Постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще). А потому неудивительно, что любители других искусств (изобразительного искусства, танца, музыки...) зачастую чувствуют себя куда увереннее в его сферах, чем завзятые посетители обычного театра, привыкшие к литературным, нарративным театральным формам» [6, с. 050].

В этом смысле спектакль ТГАТ им. Г. Камала оказался очень современным. Однако его создатели не отрекаются от литературной первоосновы. Более того, они чрезвычайно бережно обращаются с текстом оригинала, при этом включают самые разнообразные регистры воздействия на зрителя, используя художественные средства и приёмы различных видов искусств. Это в значительной мере способствовало раскрытию авторского замысла и сделало спектакль ярким эстетическим явлением.

#### Источники

М.З.К. – Памук О. Меня зовут Красный // Иностран. лит. – 2001. – № 9. – URL: <http://e-libra.ru/read/178748-menya-zovut-krasnyj.html>, свободный.

И.Р. – Эко У. Имя розы. – URL: <http://rubook.org/book.php?book=198635>, свободный.

### Литература

1. Как Орхан Памук пришёл к всемирной славе // Нов. изв. – 2006. – 12 окт. – URL: <http://www.newizv.ru/lenta/2006-10-12/55964-kak-orhan-pamuk-prishel-k-vsemirnoj-slave.html>, свободный.
2. Нобелевская премия по литературе 2006: Орхан Памук // Лауреаты Нобелевской премии. – URL: <http://nobeliat.ru/laureat.php?id=103>, свободный.
3. *Габаши А.* Меня зовут Красный // Сэхнэ. – 2014. – № 12. – С. 18–21.
4. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – URL: <http://litread.me/pages/96271/89660-92360?page=1>, свободный.
5. *Памук О.* Стамбул: Город воспоминаний / Пер. с тур. М. Шарова и Т. Меликова. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2006. – 503 с.
6. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. Н. Исаевой. – М.: Изд. программа Фонда развития искусства драматического театра режиссёра и педагога Анатолия Васильева, 2013. – 311 с.
7. *Исаева Н.* Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: Изд. программа Фонда развития искусства драм. театра режиссёра и педагога Анатолия Васильева, 2013. – С. 16–25.

Поступила в редакцию  
27.10.15

**Шевченко Елена Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
ул. Кремлевская, д. 18, г. Казань, 420008, Россия  
E-mail: [elenachev@mail.ru](mailto:elenachev@mail.ru)

ISSN 1815-6126 (Print)  
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI  
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2016, vol. 158, no. 1, pp. 271–282

**The Intermediality of Literary and Theatrical Text (Based on Orhan Pamuk's Novel "My Name Is Red" and the Play Having the Same Name Staged at the G. Kamal Tatar State Academic Theater)**

*E.N. Shevchenko*

*Kazan Federal University, Kazan, 420008 Russia*  
E-mail: [elenachev@mail.ru](mailto:elenachev@mail.ru)

Received October 27, 2015

### Abstract

Orhan Pamuk is Turkey's prominent contemporary novelist and recipient of the 2006 Nobel Prize in Literature. The main theme of his works is the clash of the Eastern and Western civilizations, interaction between cultures and their interpenetration. Russian readers are familiar with O. Pamuk's novels

“The Black Book”, “The White Castle”, “My Name Is Red”, “Snow”, “Istanbul. The City of Memories”, as well as with his short stories and essays. The novel “My Name Is Red” (1998), on which this paper is focused, talks about the penetration of the traditions of European painting into the Eastern art and their influence on Turkish miniatures. O. Pamuk considers the problem of dramatic interaction between the “native” and the “foreign”, shows the painful process of understanding of their own identity by Turkish artists. The philosophical reflections on art, faith, and traditions are closely connected with the detective plot and love story of the novel. The novel has a complex polyphonic structure: it consists of numerous alternating monologues of characters, such as the painted dog, Satan, dead artist, and, finally, the Red – the life-giving and fire-like element and the color which gave the title to the novel.

The problems raised in the novel determine its distinct intermedial character. The aim of this paper is to identify and systematize the intermedial components (manifestations of the pictorial and literary interaction) of the novel.

The paper is conditionally divided into two parts. The first part analyzes the novel under consideration. The second part of the article is devoted to the intermediality of the play based on O. Pamuk’s novel and staged in 2014 by M. Kal’sin, the director of the G. Kamal Tatar State Academic Theater (Kazan).

In our opinion, the intermedial field of the play expands as the rich visual imagery is added to the verbal techniques of thematization of the works of visual art. This includes the accentuated decorativeness of the play seen in the stage design and costumes, images of Turkish miniatures projected on the screen (by A. Votyakov), and creation of characters through choreography (by M. Bol’shakova).

It is shown in the paper how the intermedial references in the novel and the play based on it contribute to the main idea, thereby helping to realize the author’s intent by means of different kinds of art.

**Keywords:** Orhan Pamuk, intermediality, Turkish miniature, postmodern novel, decorativeness, visual art

*Для цитирования:* Шевченко Е.Н. Интермедальность литературного и театрального текста (на примере романа Орхана Памука «Меня зовут Красный» и одноимённого спектакля Татарского государственного академического театра им. Г. Камала) // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2016. – Т. 158, кн. 1. – С. 271–282.

*For citation:* Shevchenko E.N. The intermediality of literary and theatrical text (based on Orhan Pamuk’s novel “My Name Is Red” and the play having the same name staged at the G. Kamal Tatar State Academic Theater). *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2016, vol. 158, no. 1, pp. 271–282. (In Russian)