Винченцо Трионе

Вундеркамера Орхана Памука. Музей невинности

Статья посвящена Музею невинности в Стамбуле, созданному писателем Орханом Памуком в 2012 году, вскоре после выхода его одноименного романа (2008). Музей Памука, хотя и отсылает к традиции кунст- и вундеркамер, а также к микромузеям художников или литераторов, но является уникальным проектом: здесь один вымышленный персонаж романа собрал вещи-воспоминания о другом вымышленном персонаже романа. Таким образом, в музее возникает двойственная ситуация: реальные артефакты, связанные с историей и антропологией Стамбула, оказываются симулякрами («невинными вещами»), принадлежащими нарративу романа.
Статья является фрагментом книги В. Трионе «Бесконечное творчество. Искусство и XXI век» (*Trione V.* L'opera interminabile. Arte e XXI secolo. Torino: Einaudi, 2019). Текст печатается с любезного разрешения автора.

Ключевые слова:

Орхан Памук, музей, музеография, коллекционирование, артефакт, инсталляция, ассамбляж, бриколаж.

Чемодан и прикроватный столик

Первое воспоминание — чемодан.

Однажды Орхану Памуку наносят неожиданный визит: в кабинет входит его отец. Он беспокойно ищет место, где можно оставить багаж — небольшую черную кожаную сумку с закругленными углами, сопровождавшую его в путешествиях по всей Европе. Не без стеснения он хочет наконец освободиться от этого «болезненного бремени», предмета, который для его сына, напротив, с самого детства являлся «знакомым и чарующим» и вокруг которого строилась торжественная речь романиста на вручении Нобелевской премии по литературе в 2006 году.

Внутри чемодана — признания, письма, заметки, записные книжки. С привычной иронией и игривым выражением лица отец завещает сыну прочесть эти страницы лишь после его смерти, и Памук-младший сдерживает свое обещание. Предпочитая не прикасаться к чемодану, почти в ужасе от тяжести содержавшихся в ней тайн. В нем этот фетиш воскрешает в памяти определенный образ: человек, который чувствует непреодолимый импульс к бегству от людей, общества, привычек, будничной жизни; он закрывается в комнате и, сидя за столом, выражает себя с помощью пера и бумаги, изыскивая — «терпеливо, упорно и радостно» — лучший способ для того, чтобы «транслировать обращенный внутрь себя взгляд словами», ведь «настоящая литература начинается с человека, уединенного в комнате со своими книгами».

Наконец, Памук открывает чемодан. Он находит там рукописи: стихи, головоломки, размышления, записанные сны. Внезапно он ощущает себя «подобно тому, кто после автокатастрофы с трудом вспоминает то, что с ним произошло, не желая при этом вспоминать особенно многого, хотя и напрягает свой мозг» [9, с. 365].

Второе воспоминание вновь относится к фигуре отца. Прикроватный столик, полный бумаг, акций, актов, счетов, телеграмм и облигаций, касающихся отношений того с государством и деньгами. Рядом

с ними — запонки, мелочь, медикаменты, ключи и часы. Скучные и безличные фрагменты, окутанные удивительной аурой, могут вызвать у ребенка страх, даже ужас [21, p. 183].

Итак, чемодан и прикроватная тумбочка: шкатулки, в которых спрятаны осколки миров, эмоций, экзистенции. Необходимо начать с этого момента, чтобы прочувствовать смысл отсылок, зачастую не совсем очевидных, которые лежат в основе «Музея невинности». Он подобен многослойному интеллектуальному и поэтическому сооружению, смешивающему элементы автобиографии с теорией искусства, музеографическими и художественно-историческими нарративами и поэтическими замыслами.

Необходимые страсти

Мы перед завершением сложного человеческого и творческого перехода, который демонстрирует личность динамическую и от природы «интермедиальную», то есть способную к осуществлению сразу в двух видах искусства. Студент архитектурного факультета, затем художник и каллиграф, Памук, в возрасте двадцати двух лет, принял решение «истребить» свои амбиции художника. Он отказался от красок и кистей, запер свою мастерскую и решил «направить энергию художника в литературное русло». И все же он не был в состоянии полностью освободиться от желания заниматься живописью — в нем росло чувство разочарования [21, p. 15]. Он вспоминал:

> *Амбиции, связанные с желанием стать художником, и тот факт, что я им не стал, никогда не оставляли меня. Когда я встречаю художника, которым восхищаюсь, у меня всегда возникает грустное чувство, что я зря потратил свою жизнь на литературу. Конечно, в моих мыслях вновь возникает эта идея каждый раз, когда я оказываюсь в музее, но в то же время другая часть меня напоминает мне, что я счастливый романист* [цит. по: 34].

Памук признался в своих сожалениях в долгом диалоге с Ансельмом Кифером, чьим «исключительным искусством» он всегда восхищался, в особенности его энергичными мазками, физической силой работ и их «величием» — тем эпическим напряжением, которое они создают, и его мастерством сочетания слов и почти абстрактных элементов. В связи с этим Памук замечал, как их пути напоминают запутанную игру жизненных параллелей и противоположностей. Кифер — художник, который хотел стать писателем. Памук — писатель, который хотел стать художником [22].

Однако на протяжении многих лет Памук не оставлял своего интереса и продолжал взаимодействовать с миром искусства, приобретая каталоги, посещая выставки и музеи. Среди направлений, которые больше всего увлекали его, — экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм. Из наиболее интересных ему авторов — Кандинский, Клее, Дюшан, Эрнст, Дали, Корнелл, Раушенберг, Болтански, Кабаков, Хёрст, Фишль.

Писатель старается быть в курсе последних экспериментальных тенденций, но в отношении многих инсталляций, представленных на международных выставках, таких как Венецианская биеннале, которые часто сопровождаются примечаниями, похожими на критику «второсортных романов», Памук выражает неуверенность, беспокойство, даже «неловкость» [25]. Он говорит: «Меня не смущает гонка за новаторством, но меня пугают претензии на “сложность” в искусстве. Современную литературу и искусство не всегда легко понять — я против “сложных” произведений, которые не доставляют радости. Они все страдают проблемой некоммуникабельности» [цит. по: 34].

Эта страсть к искусству отражена в критических статьях Памука (некоторые из которых собраны в сборнике «Другие цвета»), а также в названиях некоторых его романов («Белая крепость», «Имя мне Красный», «Черная книга», «Рыжеволосая женщина»), которые, по сути, являются литературно-визуальными вымыслами, в которых цветам отводится центральная роль. Кроме того, он часто использует в своих рассказах описания, которые демонстрируют серьезную подготовку в области истории искусств. Этот прием не служит фоном или украшением, а играет ключевую роль: предметы превращаются в настоящих персонажей или даже подлинных протагонистов этого эпоса. «Багаж образов [...] необходим для структуры повествования и, таким образом, ложится в основу сюжета» [31, p. 15].

Смысл этой склонности анализируется в некоторых Нортоновских лекциях, прочитанных в 2009–2010 годах в Гарвардском университете (позднее собранных в сборнике «Наивный и сентиментальный романист»), в которых Памук рассуждает о тонкой грани между письмом вербальными и визуальным. Мастера первого «привлекают нас словами, потоком диалога, загадками или мыслями, которые исследует

рассказчик»; вторые «впечатляют нас неизгладимыми образами, видениями, пейзажами и предметами».

Несмотря на эти различия, написание романа, подчеркивает Памук, означает прежде всего рисование словами, озвучивание скрытого живописного измерения, «визуализацию того, что [человек] может выразить словесно», описание «мира, который существует только как картина, еще не обретшая формы», сочинение драматических сцен, словно эпизодов фильма, и, наконец, попытка вызвать в сознании читателя образы, ситуации, прорисовать детали. «Когда я пишу книгу, слово за словом [...], первое, что я создаю, — это композиционная структура будущего произведения. Я понимаю, что моя важнейшая задача — прояснить и мысленно сфокусироваться на образе» [24, pp. 6–7, 64–67], — вспоминает Памук. Однажды он объяснил этот процесс так: «Некоторые мысли мы не можем сформулировать с помощью слов, так же как некоторые не можем представить с помощью образов. Но иногда бег мыслей приносит нам сразу вместе и образ, и слово» [цит. по: 34].

Здесь очевидна отсылка к мотивам из «Книги царей» шаха Тахмаспа I, составленной в XVI веке миниатюристами и каллиграфами гератской и тебризской школ. В этом томе персидских миниатюр не делается различия между словом и изображением: текст изобилует цветом, миниатюра же часто содержит в себе тайну слов. Вместе они создают «непрерывный поток письма, который напоминает шелест листьев платана и граната, которые художник пишет один за другим» [15, p. 466].

В конце XVI века Великий Султан решает создать произведение, способное сравниться с великолепием «Книги царей». Впечатленный западными течениями, он собирает воедино образы и тайные явления мироздания. Роман Памука «Имя мне — Красный» вращается вокруг этого текста и демонстрирует визуальную и филологическую подкованность, интерес к художественному творчеству. Он говорит о рукописных книгах с миниатюрами, в которых подчеркивает ценность цвета как инструмента интерпретации реальности. Тяготеющий к реализму роман, напоминающий книги Диккенса, характеризуется захватывающим повествованием — действие происходит в Константинополе, сотрясаемом древними тревогами и новыми искушениями. Туда, зимой 1591 года, прибывает человек, чье имя созвучно слову, означающему цвет: Черный.

Сюжет книги «Имя мне — Красный», задуманный как детективная и любовная история, — это повествование о ночных преступлениях и страстях, ловушках и интригах. Великолепная сценография произведения, сюжет которого развивается в передвижном городском театре, усеяна дворцами, площадями, улицами, лавками парикмахеров и портных, мастеров по изготовлению шпаг и сапожников. Опера, в которую вторгается множество голосов с чистейшими тембрами. Лошади, деревья, монеты, мертвецы, призраки, визири, нищие и особенно каллиграфы и миниатюристы, которые, в нарушение предписаний Корана, одержимы идеей представить мир «таким, каким его видят они», а не «как его видит Аллах».

Годами эти мастера работают в маленьких тихих кельях: режут бумагу, готовят блюдца с краской и кисти из шерсти с кошачьих ушей, используют зеркала для выверки написанного, бережно лелеют свои инструменты, точилки и ручки с золотыми перьями. Этот ритуал повторяется ежедневно: после утренней молитвы до полуночи, когда глаза уже слезятся от усталости. Одни художники украшают края листов, другие рисуют пейзажи, третьи изображают здания. Они стремятся достичь вершины всего их дела — прийти к тому самому красному из цветов. Идеалу, к которому тяготеют все оттенки и в котором они стремятся раствориться.

В «Книге царей» красный — цвет крови. Но он и цвет кафтана Фирдоуси, церемониальных одеяний Хосрова, цвет знамен его армии, гобеленов и ковров, гранатов, корзин с петухами, бутылок с вином и женских губ. Но Красный — это прежде всего имя персонажа-повествователя:

> *Цвет — это прикосновение глаза, музыка глухих, слово во тьме. [...] Я так счастлив, что я — Красный! Во мне пылает огонь, я могуч, я заметен — и я знаю, что вам нечего мне противопоставить. [...] Как это прекрасно: заполнить жаждущую меня поверхность своим всепобеждающим пламенем! Там появляюсь я, блещут глаза, крепнут желания, сердца бьются быстрее. [...] Жить — значит видеть. Я виден везде. Верьте, с меня начинается жизнь, и все возвращается ко мне* [6, с. 58].

Эта восприимчивость также прослеживается в готовности Памука лично погрузиться в область чисто художественного. Например, в его сотрудничестве с видеохудожницей Грацией Тодери (на выставке, организованной в Музее современного искусства в Роверето в 2017 году) или в его фотоработах (частично опубликованных на его странице в Instagram и частично собранных в альбоме «Стамбул» и в книге

«Балкон» [8; 18]). Памук — летописец визуального, далекий от ностальгии и идеализации, художник современной жизни, вдохновленный взглядом Шарля Бодлера, оживленный искренним желанием быть свидетелем всего актуального. Для него фотография — это напоминание о многообразии взглядов и живая грамматика реальности. Стремясь к развитию своего рода языка мгновенности, в своих снимках он склоняется над диссонансами настоящего.

И наконец, Памук-живописец — амплуа, характеризующееся традиционным и довольно академичным подходом, к которому он прибегает только вдали от взглядов посторонних. В авторской лекции, прочитанной в Академии изящных искусств Брера в январе 2017 года, Памук рассказывал, что не смог остаться верным решению, принятому сорок лет назад, и снова начал рисовать. «Мышление образами и созерцание изображения — это одна из самых больших радостей в моей жизни. [...] Слово и образ — это два фундаментальных элемента мышления» [26]. Эта идея находит свое подтверждение в его решении включить в экспозицию Музея невинности каллиграфические акварели художника Ахмета Ишикчи. Они, как представляется, довольно близки работам, которые в молодости создавал сам Памук. (Ил. 10.)

В отличие от других писателей-художников, таких как Пазолини, Ионеско, Бартез, Бергер, Грасс и Кундера, для Памука живопись — это не *развлечение*, не простое любопытство и даже не способ сказать всему миру в духе Альдо Палаццески: «Дайте повеселиться!» Наоборот, она выражает потребность поговорить о себе и исповедоваться. Искренне и без посредничества.

> *Художник во мне воскрес в 2007 году. Я понял, что испытываю удивительную радость, когда рисую или пишу красками. Мое внутреннее состояние в эти моменты схоже с восторгом ребенка, который наконец-то может потакать своим капризам и потребности экспериментировать. Я склонен следовать своему настроению, не строя планов. Внезапно я обнаружил, что сижу за столом, рисую и одновременно обдумываю свои идеи. Делаю заметки для будущих произведений, которые, возможно, никогда и не создам, ведь, увы, жизнь с годами не становится длиннее* [цит. по: 34].

Памук считает, что живопись и письмо несхожи по специфике напряжения, различаются скоростью, динамикой инстинктов, подвижностью, но действуют на несмежных территориях. Художник, по его словам, никогда полностью не осознает, чем именно движимы его интеллект, рука и взгляд, когда они творят на холсте или листе бумаги.

> *Живопись ассоциируется у меня не столько с интеллектом, сколько с телом: с его таинственным движением. Писательство же больше связано с внутренним миром. Когда я пишу, я чувствую, что описываю и исчерпываю словами определенную тему. Я ощущаю твердую почву под ногами и уверен в своих глубинных намерениях. А если я рисую, даже будучи счастливым, я не совсем уверен в том, что у меня получится. Когда мне было двадцать лет, я перестал рисовать, потому что не был уверен в том, что делаю, — мне казалось, что образы ускользают от меня* [цит. по: 34].

Закулисье

Подобная страсть к искусству нашла свое оригинальное выражение в Музее невинности. Необычный проект, который прежде всего говорит о том, что желание его автора вернуться в искусство в зрелом возрасте было очень сильно. Кажется, что с самого начала у этого проекта душа была разделена надвое. Он родился и как литературная конструкция, и как конкретное место. И как книга, и как пинакотека. Для Памука это необыкновенная возможность соединить свое прошлое художника с писательским настоящим. В 1982 году он начал работу над музеем, где предполагал собрать реальные предметы воображаемой истории, и одновременно работал над романом, сюжет которого выстраивался бы на основе этих предметов. Хотя он все еще не мог определить, какими они бы были, он удивлялся тому, что «никому раньше не пришла в голову эта идея: объединить роман и музей в одной истории» [21, p. 52].

На первом этапе он задумывал создать своего рода фотографический словарь, в котором были бы помещены статьи об обычных вещах (будь то радио, настенные часы или зажигалка), а также о городских пространствах (некое здание, площадь Таксим или бар «Пелюр») и понятиях (любовь, терпение, нервозность). Эта маленькая энциклопедия должна была содержать длинные и подробные записи: каждый артефакт рассказывал бы свою собственную историю, позволяя всплыть на поверхность сердечным привязанностям, воспоминаниям, значимым моментам турецкой истории и культуры.

«Да, я собирался создать музей, а роман должен был рассказывать и историю предметов в музее, и историю его создания» [21, p. 17], — говорил автор. Однако вскоре Памук решил отказаться от этого энциклопедического соблазна в пользу более близкого ему жанра. Только роман, думал он, мог бы позволить ему «глубоко исследовать смысл истории любви» [21, p. 17], которую он намеревался рассмотреть: герой, рассказывающий о своей страсти к женщине через обычные вещи.

Полевые исследования

Чтобы привнести больше правдивости в свое смелое поэтическое путешествие, Памук предпринимает полевые исследования. Сначала он предается безобидным странностям [21, p. 21]. Ходит по рынкам, домам знакомых и лавкам старьевщиков, обшаривает старые домашние шкафы, посещает пристанища собирателей ненужного — отчасти свалки, отчасти музеи, полные памятных предметов, одинокие хранители которых — раздражительные чудаки и больные коллекционеры «артефактов», покрытых слоями пыли и плесени, вроде старых плакатов, фотографий, чужих билетов. Памук прежде всего обшаривает развалы магазинов на блошином рынке Чукуркума. Там он находит фрагменты, оставленные немусульманами, которые были вынуждены покинуть турецкую столицу в 1950-х годах: старые греческие и армянские учебники истории, удостоверения личности, банковские книжки, пепельницы, очки, просроченные паспорта и прочий хлам. Кувшины, кофемолки, часы, средства от комаров, таксометры, латунные краны, игрушечные поезда. Одним словом — остатки прошлого, которые в 1970-х и 1980-х годах смогли устоять в жестокой резне, устроенной вестернизированным средним классом Стамбула, представители которого были заняты уничтожением останков культуры Османской империи: печатных документов, рукописей, фотографий, бумаг, мебели и монет.

Эта систематическая зачистка оставила после себя тревожную пустоту, «подобную той, что образовалась после пожаров на деревянных виллах в 1950-х годах» [21, p. 44], вспоминал Памук. «Движимый внезапным вдохновением», он почувствовал, что его влекут эти чудом уцелевшие предметы, и начал коллекционировать их в своем кабинете. Эти вещи подводили его к неожиданным поворотам вымышленных событий. Казалось, что они говорили, соединялись, общались друг с другом. Они, согласно «древнему шаманскому поверью» [21, p. 52], обладали

душой. Поиски сопровождались обязательным посещением значимых для автора мест. Стамбул — это центр поэтической вселенной Памука:

> *Не только потому, что я провел там почти всю жизнь, а потому, что я уже тридцать три года рассказываю о его людях, улицах, мостах, собаках, питьевых источниках, странных героях, лавочках, знакомых лицах, иностранцах, пугающих тенях, ночах и днях, отождествляя себя с каждым из них. [...] Начиная с какого-то момента этот мир, который я себе представляю, начинает жить самостоятельной жизнью и становится гораздо более реальным в моем воображении, чем город, в котором я живу* [5, с. 104].

Долгие месяцы Памук посвятил путешествиям по пригородам Стамбула, которые до конца двадцатого века выглядели по большей части «бедными, изношенными и неопрятными» [21, p. 25]. Всюду снуют торговцы, улицы полны выбоин, а вокруг пахнет симитом и чёреком. Где-то перед нежилыми зданиями или на покрытых мхом стенах старых вилл свален мусор. Ночью — воры, хулиганы, пьяницы, бродячие собаки.

Любопытство полностью захватило автора. Шел 1999 год, небольшое здание XIX века в нескольких метрах от знаменитых турецких бань Чукуркума — элегантный четырехэтажный особняк, старый и обветшалый — приютилось на узкой улочке. Современная развалина, с «пыльными и грязными» [21, pp. 30–31] комнатами, с деревянной винтовой лестницей. Здесь можно было бы выставить вещи, собранные нашим археологом поневоле в ходе его городских скитаний.

Роман и не только

Из этого закулисья в 2008 году родился роман. Стамбул, 1970-е годы. Богатый мужчина тридцати лет по имени Кемаль помолвлен с красивой и богатой женщиной того же возраста. В один прекрасный день он заходит в магазин, чтобы купить дорожную сумку. Там он встречает Фюсун, прекрасную восемнадцатилетнюю продавщицу, и безумно влюбляется в нее. Они становятся любовниками, вовлекаясь в чрезвычайно бурные эротические отношения, нарушающие моральные законы Турции тех лет. Их прежняя жизнь идет под откос, но Кемаль все же не решается оставить Сибель, свою прежнюю невесту. Несмотря на открытость взглядов, в нем укоренены традиционные ценности, приводящие его

к классическому парадоксу: он хочет иметь и богатую жену, и бедную красивую любовницу. И брак, и безумную любовь — вечеринки с шампанским и соблазнительную атмосферу квартиры для встреч. Кемаль объявляет о помолвке со своей прежней подругой и устраивает роскошный прием в отеле «Хилтон». Расстроенная таким поведением Фюсун исчезает из его жизни. Он же, движимый ностальгией, погружается в уныние. Он пренебрегает работой, все больше и больше замыкается в себе и, наконец, решает оставить Сибель. Когда бывшие влюбленные встречаются вновь, в жизни Фюсун уже все по-другому. Она вышла замуж за Феридуна, начинающего кинорежиссера. Теперь роли поменялись местами, но Кемаль не сдается. Он предпочитает продолжать абсолютно целомудренно встречаться со своей прежней возлюбленной в течение восьми лет, колеблясь между счастьем от ее присутствия, ожиданием их воссоединения и подозрениями в ее безразличии.

В этот период жизни Кемаль посвящает себя совершенно удивительной и, возможно, абсурдной любовной сублимации. Он собирает множество предметов, связанных с Фюсун: фарфоровых собачек, открывалки, линейки, окурки, наперстки, солонки, нижнее белье, терки для айвы. Среди них — одинокая сережка, которую она потеряла после их первой ночи любви: «самый счастливый момент в жизни [...] Кемаля», для которого теперь возможность смотреть на эти вещи и хранить их служит единственным источником утешения. Это и есть мотив, лежащий в основе книги. Неординарный рассказ об истории страсти через предметы, которые пронизаны ею и способны оживить это неповторимое волшебство, *случившееся только однажды*.

Эпилог оказывается болезненным: после их последней ночи Фюсун погибает в автокатастрофе. Состарившись, Кемаль просит своего друга-писателя построить музей, в котором будут храниться осколки этой пронзительной истории. Кто этот друг? Сам Орхан Памук. Памук — автор и рассказчик говорит, что был готов исполнить это завещание, написав роман и создав настоящий музей в Стамбуле, в старом доме, где жила Фюсун. «Добро пожаловать, я Орхан Памук. С разрешения господина Кемаля я хотел бы начать эту историю именно здесь...».

В 2012 году книга превратилась в настоящий музей в самом сердце Стамбула, городе двойственной природы, так и не определившимся между Европой и Азией, между спокойствием и хаосом, между размеренностью и быстротечностью. Открытый плавучий лабиринт посреди Босфора. (Ил. 1.)

Стамбул — это не поддающийся оценке и неисследованный город, потерянный в неудержимой путанице улиц — даже коренные жители не могут полностью понять его. Они обитают в храме противоречий, обреченные оставаться чужаками в толпе. Памук говорит: «Стамбул вызывает во мне чувство одиночества посреди толпы. [...] Очарование жизни одновременно с ощущением пустоты атакует меня с улиц [...]. Чувство похожее на то, что мы испытываем при прощании, пронизанное осознанием того, что ничто не может быть совершенным или законченным» [20].

Смотря на Стамбул с высоты птичьего полета, можно сразу заметить, насколько он полон контрастов. Один архитектурный ансамбль внезапно смешивается с совершенно противоположным, словно крупа, которую мы перебираем в попытке отсеять лишнее. Как саван Пенелопы, который та распускала каждую ночь, и вновь ткала на следующий день. Прерываемый морем, как Венеция, он раскинулся так широко, насколько хватает взгляда, точно западный мегаполис. Как и во многих других арабских городах, автора здесь привлекает извилистость мечетей и угловатость минаретов. Его душа? Скрыта в тех впечатлениях, которые пробуждают в нас его улицы и здания. В толпах людей, которые выстраиваются на его площадях. В море, которое разрезает его на две части. В хаосе дорожного движения. В вечерней тишине. В пышности мечетей в районе Султанахмет, погруженных в метафизическую неподвижность. Но также в мимолетных обрывках. В звуках. В запахах. В руинах. На пепелище рухнувшей империи. В кварталах, находящихся за Галатским мостом, где можно увидеть Стамбул XXI века — тот, что отображен в фильме «Пересекая мост» Фатиха Акина. Этот город — живое созвездие, прислушивающееся к тому, что происходит по обе стороны Босфора.

Вы бродите по лабиринтам Бейоглу, останавливаетесь на площади Таксим. Вы входите в людскую реку на улице Истикляль. Отсюда можно пройтись до Левента, побродить среди небоскребов и торговых центров. Здесь вы сможете вдохнуть жизнь метрополиса, с населением более 16 миллионов человек, смешение аристократического и плебейского, жизнь которая вот уже сколько лет пытается разрушить устаревшие реалии в попытке обновления, секуляризации и стремлении стать европейским. Стамбул 2.0 — город, усеянный разрозненными архитектурными стилями и постройками, вклинившимися в атлас отдельных районов, он похож на тело в постоянной трансформации. Хаотичная

1. Музей невинности. 2012. Стамбул
Общий вид

картография с плотными изолированными островами, часто лишенными логики, которая вся пронизана резкой тектоникой.

Однако наряду с этим постмодернистским мегаполисом существует и другой Стамбул. Это город, которому Памук посвятил лиричную литературную биографию [8]. Стамбул, который пытается противостоять призраку западных влияний. Он живет вне времени, слегка декадентский и чуть менее красочный. Его можно обнаружить в таких кварталах, как Галата, Джихангир и Чукуркума, которые полны зданий, спроектированных и построенных греческими и армянскими мастерами.

Чукуркума — район, полный ремесленников и антикваров. В его маленьком лабиринте есть угловое здание цвета красного кирпича. Там с навязчивой страстью к классификации Памук собрал вещи, описанные в истории безумного и всепоглощающего романа между Кемалем и девушкой с «руками цвета меда».

2. Музей невинности. Вид экспозиции
на втором этаже

На входе перед вами открывается большая витрина с десятками окурков сигарет, выкуренных главными героями романа. (Ил. 7.) Рядом — стаканы, фотографии, серьги, газетные вырезки, часы, плакаты, карандаши, обувь, пепельницы, банки с чернилами, трамвайные билеты, аптечки, дорожные карты и столовые приборы. Все размещается в многочисленных витринах, разделенных на главы книги, на трех этажах здания. (Ил. 2.) Работа, которая, согласно повествованию внутри экспозиции, была искусно выполнена самим Кемалем. «Этот музей [...] заключает историю в реальных предметах, большинство которых уже стали легендой. Они как шкатулки, до краев наполненные воспоминаниями и чувствами, которые раскрываются и сохраняются в тексте романа» [12, p. 274].

Из семидесяти девяти планируемых витрин к концу 2019 года было реализовано более шестидесяти: остальные будут оформлены

в ближайшем будущем. В редких случаях витрины могут быть целиком переданы во временное пользование другим музейным институциям.

Таким образом, это — произведение в процессе становления, в котором реальность и вымысел сливаются в единое целое, сталкиваются и перетекают друг в друга. Находясь на стыке между традициями европейского романа XIX века, как у Диккенса, и философских рассказов в духе Борхеса, Памук вводит читателя в вымышленный мир, плод своего воображения, который тем не менее для нас полон правдивости: автор ведет нас по нему и заставляет отождествлять себя с голосом рассказчика. Наконец, апофеозом этой игры становится музей, в котором он выставляет реальные предметы, передающие переживания литературных событий.

Итак, роман и музей. В 2012 году Музей невинности обзавелся иллюстрированным каталогом («Невинность вещей»), который стал своего рода возрождением первоначального проекта энциклопедического фотословаря. «Я считаю, что каталог всегда должен раскрывать генезис коллекции, которую он описывает, передавать чувства и воспоминания, связанные с каждым ее предметом, намерения и волю коллекционера» [19, p. 171], — писал Памук.

Конечный пункт путешествия — документальный фильм «Стамбул и Музей невинности Памука» (2016), снятый режиссером Грантом Ги. Сопровождаемый закадровым голосом, он включает виды интерьеров музея, образы ночного города и района Чукуркума и откровения создателя этой удивительной вселенной.

Интерсемиотические упражнения

Музей невинности — это еще и оригинальное упражнение в интерсемиотическом переводе, отсылающее к экспериментам, широко распространенным в XX веке, которые основывались, как писал Роман Якобсон, на «интерпретации вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем», на переходе «из одной системы знаков в другую, например, из вербального искусства — в музыку, танец, кино, живопись» [11, с. 24] с целью предложить неожиданные переходы между несмежными выразительными системами. С другой стороны, как замечал Юрий Лотман, любой литературный текст всегда является потенциальным «генератором смысла». Он может взорваться, выйти из себя, потому что содержит конфликтные элементы, которые можно сделать явными, вывести на свет [4]. Таким образом, когда художники, музыканты, режиссеры кино и театра адаптируют в своей работе какой-то роман или поэму, они стремятся установить последовательные и в то же время гибкие отношения между оригиналом и производными произведениями. Они стараются защитить интенции первоисточника, разрабатывая способы прочтения, как санкционированные и предусмотренные самим источником, так и дополняющие его смыслы [16].

Тем не менее различные медиа взаимодействуют, очерчивая открытые и синкретические территории. Они ведут диалог между собой, даже если сохраняют свою внутреннюю специфику и не являются полностью ассимилируемыми и накладываемыми друг на друга. Таким образом, создаются непрочные взаимосвязи на ряде уровней: достоверность и видоизменение, перевод и переложение, транспозиция и смещение. Далеко не нейтральные, наделенные сложной герменевтической природой операции интерсемиотического перевода обречены всегда оставаться лишь частичными. Невозможно сделать так, чтобы роман идеально совпадал с фильмом, пьесой, музыкальной композицией, картиной или инсталляцией. Остается несоизмеримость, которая различает эти типы практик. Невозможно совершить преобразование от матрицы к ее производным без погрешностей. Сущность остается, а способы ее репрезентации меняются. Одни и те же приемы неизбежно находят себе соответствия, хотя и не абсолютные, в другой системе. Однако прежде всего меняется сама материя: написанное слово, живописный, скульптурный или фотографический образ. Исходя из этих различий, Умберто Эко писал:

> *Ни форма, ни субстанция словесного выражения не могут один в один «наложиться» на другую материю. В переходе от словесного языка к языку, скажем, зрительному встречаются друг с другом две формы выражения, «эквиваленты» которых нельзя определить* [10, с. 239].

Памук следует этой современной традиции, хотя и внося значительные изменения. Прежде всего, он не делегирует воссоздание своей истории в других художественных формах, а собственноручно разрабатывает различные версии романа. Более того, он не создает варианты адаптаций последовательно, а одновременно реализует замыслы книги, музея и каталога. Он представляет свой роман так, как если бы это был музей, а иллюстрированный каталог — и как роман,

и как музей. В довершение ко всему его творчество экранизирует режиссер-документалист.

Перед нами произведение-универсум, состоящее из различных сфер, тесно связанных друг с другом. Самостоятельные единицы эпической композиции. Разные преломления одного видения.

Безусловно, как поясняет автор, существует прочная связь, объединяющая роман, музей, каталог и фильм. Главы единой поэмы, которые должны быть интерпретированы вместе, потому связаны «нитью авторского воображения, слово за словом, предмет за предметом, снимок за снимком». Языковые приемы, которые раскрывают один и тот же сюжет, используя каждый раз новые средства. «Выставленные в музее предметы соответствуют описанным в романе, [...] а мечты и воспоминания [...] связаны тем же родством, что и [...] романом с музеем» [21, p. 18].

И все же, добавляет Памук, между этими явлениями есть непреодолимый зазор — «пропасть между словами и вещами, между образами, которые слова могут вызывать в нашем сознании, и воспоминаниями, которые может навеять старая вещь» [21, p. 18].

По этой причине автор утверждает, что музей обладает собственным духом и не является простой «иллюстрацией романа», так же как «роман не является пояснением к музею». Первый «может быть прекрасно понят» без второго, который, в свою очередь, «можно посетить и оценить вне зависимости» от того, читали ли вы книгу или нет [21, p. 18].

Размышляя об этих неточных созвучиях, Памук говорил, что те, кто приходит посмотреть на его аномальную коллекцию, могут проникнуться ее значением, даже если они не читали книгу, «но верно и то, что тем, кто ее прочел, будет легче разобраться в ворохе смыслов и загадок, и в итоге они получат больше удовольствия» от посещения. Этот музей был создан «для читателя, обладающего фантазией», и не является простым «приглашением взглянуть на предметы в витринах и сопровождающие их подписи, чтобы сопоставить главного героя, курящего трубку, с трубкой на витрине» [19, pp. 178–179].

Все произведение Памука неоднозначно, его невозможно заключить в жесткие рамки определенного литературного, художественного или медийного жанра. Описывая его, Памук однажды сказал: «Я хотел не проиллюстрировать отдельные сцены, а создать серию образов, в основе которой лежало бы не повествование, а что-то другое, даже если я не знаю, что именно» [19, pp. 178–179].

Музеографические прототипы

За этим чем-то зачастую прячутся осознанные отсылки к «музеографии» или эпизодам из истории искусства. Вместе со ссылками на нераскрытые источники.

Прежде всего это *Wunderkammern*, которые были распространены в XVI и XVII веках. Феноменальный сплав научного знания и эстетического опыта. Прообраз современных арт-инсталляций. Продукт пленительной утопии, объединяющей *naturalia et mirabilia*, простой хлам и шедевры ручного мастерства. Вундеркамеры (или *Cabinets de curiosités*) выражают стремление дворянства каталогизировать и демонстрировать собрания «сувениров», картин и редких необычных предметов. Вселенные в миниатюре, способные вызывать изумление. Столь же существенным для музея Памука оказалось и очарование воображаемыми архивами — от Джулио Камилло в эпоху Ренессанса (с его идеей театра памяти) до Аби Варбурга (и его атласа «Мнемозина») в XX веке.

Однако истинный источник вдохновения для Памука — это микромузеи. Он говорит, что восхищается величественными храмами искусства и культуры, будь то Музеи Ватикана, Лувр, Эрмитаж или Музей Метрополитен — «институтами, выражающими мощь государства и истории его народа [...] все сильнее и сильнее напоминающими парки развлечений или торговые центры». Но все же ему ближе совсем другой, более маргинальный род собраний, которые позволяют соприкоснуться со «приватной вселенной и мировоззрением конкретного человека, движимого какой-то страстью», где экспонаты доносят до нас «талант и жизненные истории» отдельных личностей. Квартиры и кабинеты, превращенные в миниатюрные галереи, открытые для посетителей, которые воскрешают их истории и увлечения [23, p. 31].

Зачастую, замечает Памук, речь идет о «крохотных сокровищах», спрятанных на периферийных улицах больших городов. Здесь выставлены изображения и предметы прошлого, но самое главное — воссоздана атмосфера, в которой возникали эти образы и эти предметы. Здесь слышно эхо далеких и хрупких личных историй, которые заставляют «наши сердца замирать на мгновение». Только здесь можно приблизиться к осознанию «метафизики времени» [23, p. 32].

Несколько примеров. Собрания состоятельных коллекционеров: Багатти Вальсекки в Милане или Дом Рококса в Антверпене. Дома-музеи художников, такие как квартира Гюстава Моро в Париже или музей

3. Дом-музей Марио Праца
Палаццо Примоли, Рим

Фредерика Мареса в Барселоне. Дома-музеи некоторых писателей, например, римская обитель (в духе Д'Аннунцио) Марио Праца в Палаццо Примоли.

Марио Прац. Неподражаемый знаток искусства, едкий, ироничный писатель и разочарованный циник, не выносящий общих мест и абстрактных теорий. Собиратель и декоратор, движимый болезненной любовью к антиквариату, положивший все силы на то, чтобы возродить прошлое, узник своего удушливого образа жизни, полного навязчивых идей и клаустрофобических атак, обреченный быть жрецом своего крошечного мира. «Кроткий колдун», который в конце 1960-х годов посвятил себя опередившему время визионерскому художественно-литературному произведению. На протяжении десятилетий он подчинялся глубоко барочному вкусу, который постепенно погрузил его в «торжествующий хаос космоса». В 1969 году великий специалист по английской литературе окончательно решил стать затворником. В стенах своей квартиры, в которую Прац укрылся словно в ракушку, он собирал мебель, картины, вышивки, фарфор, цветы из ракушек и домики для кукол,

блестящие столики из красного дерева и шторы для парадных зал, самую разную утварь и портреты незнакомцев. (Ил. 3.)

Проникнутые желаниями и сожалениями, эти предметы обстановки сами по себе имеют мало значения. Они как «затвердевшие чувства» и «застывшие ощущения». Это «капли ушедшего времени» или «мгновения прошлого [...]: забальзамированные, замороженные, обездвиженные». Эта обитель стала «рассеянным царством души». Место, где Я живет в вещах. Такой памятник-фетиш, в котором жизнь кажется законсервированной. Царство Аида наших дней. А вокруг — неподвижная тишина. Молчание [15, pp. 263–267].

Вселенная Праца — одна из главных моделей для Музея невинности. В одном из текстов Памук описывает эту декадентскую вундеркамеру как «удивительный посмертный музей». Там картины и предметы обихода, истории и чувства сплетаются в причудливый диалог. «Атмосфера этой беседы и воздух, которым она дышит, своим значением превосходят в сто крат значения отдельных предметов» [23, p. 39].

Ученый комментарий к этой богатой коллекции ностальгических предметов — это уже успевшая стать классикой книга «Дом всей жизни», в которой Прац рассказывает свою историю, следуя не хронологическому принципу, а останавливаясь перед картинами и предметами мебели в квартире, где он прожил почти тридцать лет. Повествование разворачивается от комнаты к комнате, от предмета к предмету, от картины к картине. Каждый фрагмент обладает своей эмоциональной ценностью — за ним прячутся знакомства, любовные связи, сумятицы и переживания. Это и есть то, о чем говорил Итало Кальвино, — шедевр «неустанного ученого, [...] универсального архивариуса памятников культуры всех масштабов, в которых человеческая рука заключила цвет эпохи и скрытые биения души». Героя, наделенного неутолимым любопытством и способного избегать банальностей любых линейных схем, чтобы собирать мотивы, случаи и воззвания, сопоставляя материалы, в которых «каждый элемент отсылает к целой серии подобных» [14, p. 115].

Музей Багатти Вальсекки в Милане, Музей Гюстава Моро в Париже, Музей Мареса в Барселоне, Дом Рококса в Антверпене и римская квартира Марио Праца — это современные архивы памяти. Частные. Личные. Населенные настроениями и состояниями души своих создателей. Задуманные в той же логике, по которой в начале XV века торговцы скотом, аптекари, чиновники и представители духовенства собирали

скульптуры, веками погребенные под руинами Рима, закладывая тем самым основы современных пинакотек [31, p. 21].

Продолжая эту традицию, микромузеи, похоже, подсказывают нам путь, который мог бы прийти на смену доминирующим музейным моделям. Их суть не в том, чтобы развлекать, а в том, чтобы создавать пространства для размышлений. Они не стремятся документировать Историю, но они сомасштабны человеку[1].

Будущее музеев, каким оно нам представляется? «Это будущее в стенах нашего дома» [21, pp. 54–57], говорит Памук, черпая вдохновение для своей собственной вундеркамеры в посещении частных коллекций и домов-пинакотек художников и писателей. «Когда я только приступил к этому предприятию, — вспоминал он, — я был полон того энтузиазма, которым бывают охвачены читатели, впервые открывшие для себя любимый жанр романа и настолько им поглощенные, что продолжают браться за все новые и новые его примеры, одновременно начиная представлять себе каково было бы самому написать что-то подобное» [21, p. 39].

И все же Памук подчеркивал уникальность своего проекта. В то время как микромузеи — это почти всегда собрания, созданные реальными людьми, Музей невинности заключает в себе предметы хотя и конкретные, но собранные вымышленным персонажем (Кемалем), чтобы обессмертить любовь к другому, такому же вымышленному персонажу (Фюсун).

> *Мне нравится наблюдать за посетителями, которые остаются заворожены и погружаются в эту реальность, наполненную тапочками, игральными картами, столовыми приборами, личными документами и мелочами вплоть до сигаретных окурков, принадлежавших вымышленным героям. Все они вместе позволяют на мгновение забыть, что эти герои лишь плод фантазии. Вне зависимости от того, читал он роман или нет, мне всегда радостно видеть, как посетитель на своем личном опыте осознает, что в этом музее показан не просто сюжет романа, а особое состояние души, атмосфера, создаваемая всеми этими предметами* [23, pp. 40–41].

1 *Pamuk O.* Un modesto manifesto per i musei [21, pp. 54–57].

Художественные модели

Не менее важны и историко-художественные отсылки. Конечно, Памук с большим интересом оценивает опыт художников, которые создавали свои произведения посредством апроприации, преобразования и переосмысления «найденных предметов» (*objets trouvés*). То есть наследников Курта Швиттерса (имени которого, впрочем, турецкий романист никогда не приводит).

Вдохновленный руинами мира, ждущего, чтобы в него вдохнули новую жизнь, несравненный старьевщик Швиттерс собирает все, что видит. Складывает, склеивает, прибивает гвоздями хлам всех мастей. Собирает обрывки чего-то: на улицах, в пепельницах и мусорных корзинах. Иногда он без колебаний отвинчивает пару металлических знаков, которыми обиты автобусы, а порой несет к себе такой мусор, к которому и мусорщики не притронутся без отвращения. Соблазненный этим лиризмом отвратительного, он восклицает: «Что такое искусство? Куча дерьма» [30, p. 114].

По стопам Швиттерса пошли художники, составившие идеальный пантеон Памука и намеревавшиеся наделить «повседневные предметы разрушительной силой» [19, p. 166]. Прежде всего, это Илья и Эмилия Кабаковы, авторы тотальных, всеохватных и многогранных инсталляций, богатых неодадаистскими отсылками. Различные и разнородные архитектурные, живописные, текстуальные, кинематографические и сценографические элементы создают уникальное произведение. Ведомый визуальными, звуковыми и средовыми образами, зритель погружается в мир нестабильных памятников и временных монументов, наблюдает кристаллизованный «срез русской жизни» (*tranche de vie*) — и ощущает его гнетущее бремя. (Ил. 4.) Это — приглашение физически войти в пространство масштабной сценографии советской реальности. Но это литературный вымысел. Неустанные хроникеры, Кабаковы в своих произведениях прослеживают пути освобождения из сетей угнетающих реалий жизни постсталинского времени. Для Памука они способны «с изящной ловкостью» сплести из различных фрагментов настоящего «трогательные сюжеты удивительной глубины». Сохраняя при этом ироничную отстраненность [19, p. 166].

Во-вторых, Роберт Раушенберг. Отец неодадаизма не изображает хаос реальности, а захватывает его в себя, видя в нем стремительный поток, в который можно нырнуть. Путник, бесцельно блуждающий

по тропам, он записывает шепот городского пейзажа. Соблазненный идеей неоконченного произведения, он создает неоднородные структуры, на которые наслаиваются отблески реальности и для которых характерен навязчивый «страх пустоты» (*horror vacui*). В своей комбинированной живописи (*combine paintings*), обладающей пластическими качествами, он, кажется, имитирует беспорядок и диссонансы настоящего. Он поддерживает «дружеские отношения» с отходами повседневной жизни: не с неиспользованными продуктами — как те, которыми наполнена трафаретная печать поп-арта, — а с «бедными» образами, выловленными из моря коммуникаций. Бутылки «кока-колы», обрывки журналов и комиксов, фотографии публичных персонажей, репродукции хрестоматийных произведений из истории искусства. «Мне нравится использовать предметы далекие от мира искусства, потому что [...] они позволяют создавать оригинальные ассоциации и комбинации предметов, способные вдохновить, дать стимул сделать что-то новое», — говорил Раушенберг [28, p. 47]. Тем не менее он не ограничивается простым хаотичным наслоением предметов, а трактует искусство в целом как практику ассамбляжа. Он управляет случайностью — «неожиданным и чрезвычайным» [28, p. 32]. Он хочет внести современные артефакты в партитуры своих инсталляций, своего рода «подвижных симметрий», чтобы пробудить «то самое чувство богатства и сложности, которое пронизывает все вокруг нас» [28, p. 35]. Наконец, чтобы согласовать все эти заимствования, он прибегает к пересекающимся взмахам шпателя или мастихина и брызгам краски, закрепляя таким образом слои консьюмеристских образов цветовой чувственностью в стилистике информеля. (Ил. 5.) Цвет здесь работает именно как связующая материя, покрывая своей вуалью наклеенные на холст элементы. Раушенберг — неподражаемый мастер коллажа для Памука [19, p. 167]. Впрочем, Памук равным образом обращается и к таким художникам, как Кристиан Болтански, чьи фотографические и предметные ассамбляжи «с неизменным поэтическим оттенком» [19, p. 166] вызывают вспышки лиризма, или Даниэль Споэрри, который смотрит на реальность «с другой перспективы», преображая обеденные столы в неожиданно монументальные натюрморты: возникающий на них «послеобеденный беспорядок обретает в глазах художника своеобразное очарование» [19, pp. 166–167].

И наконец, Джозеф Корнелл, «охотник за образами», как называл его Чарльз Симик. Он исследовал территории, напоминающие шахматные доски, на которых помещены несколько «неподвижных и безымянных» фрагментов. Как фланер, он бесконечно блуждал по городу, выхватывая все то, что тот отверг. Он бродил по пустынным улицам нью-йоркских окраин, где «сталкиваются самые невозможные противоположности» [32, p. 33]. Одинокий скиталец, он плывет по лабиринтам городских районов, открывая уголки, не отмеченные на картах, которые еще остались даже в самых крупных американских городах.

Опираясь на опыт исторического авангарда, он утверждал, что искусство не может создаваться из ничего. Скульптор? Художник? Режиссер? Кем в действительности был Корнелл? «Он не умел ни рисовать,

4. Илья Кабаков. *Туалет*. 1992
Вид инсталляции на «Документе-9», Кассель

5. Роберт Раушенберг. *Каньон*. 1959
Холст, дерево, бумага, металл, масло, карандаш, фотография, зеркало, чучело орла, подушка и другие материалы
207,6 × 177,8 × 61
Музей современного искусства, Нью-Йорк

6. Джозеф Корнелл. *Аптека.* Около 1942
Дерево, стекло, зеркало, раковины, песок, коралл, пробка, металл, перья и другие материалы
35,5 × 30,6 × 11,1
Собрание Пегги Гуггенхайм, Венеция

ни писать, ни лепить. И все же он был великим художником» [32, p. 40], — писал о нем тот же Симик. Существовавший вне времени кустарь? Или кто-то еще? А может, «просто волшебник», как назвал его Гоффредо Паризе [27, p. 103][2].

Корнелл — хранитель сложной пророческой практики, которая, кажется, возникла по чистой случайности. Он собирал и трансформировал «разменные монеты грез», непрестанно черпая их в том огромном «одноруком бандите» (*slot machine*), каковым является Нью-Йорк [32, p. 59], — «город, где с одинаковым рвением сохраняют и утрачивают, производя гигантские горы отходов [...], гигантский мусорный ящик

2 Речь идет о статье Паризе *Tutto l'Egitto in dodici bottiglie*, напечатанной на страницах «Corriere della Sera» 11 февраля 1978. — *Примеч. пер.*

и блошиный рынок европейской культуры и духа» [27, p. 104]. Искусство — это «волшебное дно мусорного бака», великолепный сосуд, архив, в котором хранятся предметы, которые когда-то были частью повседневной жизни. Обломки обломков, следы кораблекрушений.

Корнелл похож на ребенка, который выбирает себе какой-то любимый предмет и относится к нему с ревностной привязанностью. Зачарованный алхимик, он раскрывает обольстительный потенциал в самых скромных отвергнутых вещах. Он видит магию даже в банальном и ощущает себя погруженным во вселенную, в которой каждая малость заключает в себе скрытые смыслы. Красота в его понимании может спать даже под толстым слоем пыли.

Затем Корнелл вписывает это многообразие голосов в свои сновидчески симметричные композиции, похожие на инвентарные ящички. Из моря предметов, хранящихся в «запертом саду» (*hortus conclusus*) его лаборатории, он выбирал те, что привлекали его больше всего. В простых, но изысканных витринах оседали различные раритеты: ветки, кусочки картона, соломы, куклы, попугаи, фотографии, зеркала, открытки, дома с приведениями, проездные билеты с истекшим сроком действия, карты городов, вышитые нитками, стаканы, этикетки, пузырьки, карты звездного неба и океана. Реальность, которая рождается из другой реальности. В этом таксономическая сущность Америки, ее страсть к категоризации и классификации, ее стремление вписать различные вещи в существующие рамки. (Ил. 6.)

Отдавая дань уважения этим глубоко поэтичным витринам Корнелла, Памук называет свой стамбульский музей «грандиозной коробкой Корнелла» [19, p. 165].

Единое множество

Опираясь на это множество музеографических и историко-художественных референций, которые он перерабатывает «в экспериментальном ключе» [19, p. 167], Памук, кажется, ведет себя немного, как Фернандо Пессоа, который в попытке передать *единое множество* своей личности, пробовал на себе самые разные маски: эстет Менсажем, футурист де Кампуш, феноменолог Каэйру, монархист в изгнании Рейш, философ Антонио Мора, мистификатор и нигилист Рафаэль Бальдайя, философ-леопардианец Бернарду Суареш, любитель кроссвордов А. А. Кроссе, Фредерико Рейш, двоюродный брат великого критика Рикарду,

поэт Пачеко и многие другие. Искусный режиссер «имен, утраченных подписей и подобий», Пессоа со смесью трагического чувства, иронии и разочарования, конструирует дезориентирующую «гетерономную галактику», предлагая нам портрет одного и того же человека, разделенного на множество идентичностей и множество синхронных темпоральностей и готового обсуждать великие темы, занимавшие мысль двадцатого века [33, pp. 32–35].

Волей-неволей вступая в диалог с великим португальцем, Памук меняет тысячу масок в своей стамбульской вундеркамере. Писатель, музейный хранитель, куратор, художник. И не только.

Памук — коллекционер

Памук как коллекционер раскрывает свою тайную склонность в этом *opus magnum*. Он собирает самые разные предметы, которые тем не менее связаны друг с другом нитями родства и которые он видит как части единого личного поэтического универсума, как фрагменты одному ему доступного видения. Он отбирает, сохраняет и защищает вещи — из-за их редкости, эмоциональной или символической ценности. Он посвящает себя этому потенциально бесконечному процессу, осознавая при этом, что его мозаике всегда будет не хватать одного из элементов [ср.: 17].

И это чувство пронизывает всю его коллекцию: попытка заполнить пустоту так и останется неосуществимой. По мнению некоторых психоаналитиков, психология людей, страдающих подобными маниями, удивительным образом похожа на «воображаемую структуру» желания, которая «указывает на то, что ни один предмет в мире не сможет удовлетворить их порыв окончательно» [29, pp. 128–131].

Отдаваясь созерцательному и отчасти созидательному удовольствию, которое в то же время лишено всякой практической цели, коллекционер действует — воспользуемся элегантной формулировкой Вальтера Беньямина — как своего рода «физиогномист вещного мира». Коллекционер бережно относится к предметам своего собирательства: «Едва он берет их в руки, как они словно одухотворяют его, он, словно волшебник, созерцает через них незримые дали» [1, с. 80].

Этот «предсказатель судьбы» находится в постоянном поиске уникальных предметов, которые он лишает своих изначальных функций, освобождает от их «культового футляра», изымает из повседневности, из того социального контекста, к которому они принадлежали, — они становятся отчужденными и демонстрируют свою абсолютную сущность. Таким образом, предметы полностью утрачивают утилитарность. Они перестают быть товарами, которые можно заменить другими или продать. Чтобы в конце концов стать фетишами. Удивительные идолы, которые обретают истинный смысл, когда их «спасают».

Снова вернемся к Працу. Как говорил Кальвино, Прац, руководствуясь материалистической установкой, был тем, кто осознал, что наша сущность может пережить нас только посредством вещей, на которых мы оставили след: «...каждый человек — это “человек-плюс-вещь”, он человек постольку, поскольку узнает себя в ряде вещей, узнает человека, вложенного в вещи, себя, принявшего форму вещей» [14, p. 118].

Также и для Памука: каждый человек — это «человек-плюс-вещь». Движимый своей страстью к коллекционированию, он отбирает «найденные объекты» — маргинальные, ненужные, смиренные, безымянные, но обладающие полнотой памяти и способные «хранить фрагменты из жизни и воспоминания» [19, p. 172].

К вопросу о философии вещей

В текстах, относящихся к Музею невинности, Памук отдает предпочтение разговорам о «предметах», в то время как на деле он целенаправленно подтверждает центральное значение «вещей». При этом следует помнить, что первое понятие указывает на что-то, что противостоит субъекту и практически бросает ему вызов, вплоть до подавления или овладения им. В то время как второй термин относится к наличию сущностной и глубинной связи с людьми и их жизнью.

В определенный момент предметы становятся вещами: когда они наполняются чувствами, эмоциями и символическим значением, которые человек, общество или история проецируют на них. Чтобы осуществить этот переход, необходима не только фантазия. Нужно выйти за рамки клише, отбросить привычки, побороть невежество, преступить ритуалы повседневной жизни), выйти за пределы очевидного, одолеть безразличие, смахнуть с явлений «пыль банальности и забвения», перейти от рутинного к тому, что ведет по непроторенной дороге. Пуститься в путешествие навстречу открытиям. Вопрошать мир, заново изумляясь ему, чтобы поймать тот момент, когда «словно в тумане что-то начнет шевелиться в душе» [13, pp. 33–37].

Только так можно *увидеть* вещи. Как и предметы, они тоже немы, неодушевлены, доступны для нашего использования, готовы к продаже или потреблению, им суждено разрушиться и исчезнуть. Но, в отличие от предметов, их нельзя свести к потребительской и меновой стоимости. Они не могут быть ни статус-символами, ни эмблемами «шаткого состояния» в пространстве и времени. Они одновременно далеки и близки, безразличны и причастны. Они сохраняют свою автономию, которая не дает себя исчерпать. У них всегда есть собственный голос, который просит только того, чтобы быть услышанным. Они требуют, чтобы о них позаботились, никогда не позволяют, чтобы их поглотили. Кроме того, они, эти «единичные вещи» (*res singulares*), не существуют в категориях абсолютной инаковости. Они имеют свою собственную идентичность, связанную с многочисленными значениями, которыми люди их наделяют, будь то посредством любви, собирательства или отторжения. Окутанные определенной аурой, через нас они «наделяются смыслами и их лишаются», пропуская через себя потоки культур и традиций, они приобретают дополнительную символическую и когнитивную ценность.

Таким образом, вещи, кроме всего прочего, являются продолжением нас самих. Они заставляют нас отказаться от убеждения, что каждый человек — это отдельная монада, поскольку «чем больше они говорят о нас, о нашей сущности, тем больше мы позволяем им говорить на их собственном языке». У них с нами «связь, основанная на соревновательном потворстве: они полезны, они остаются рядом с нами и незаменимы, но, бросая вызов нашей ненасытной или ленивой склонности присваивать их без остатка, они сохраняют свою сущность». Иногда они могут даже подтолкнуть нас к тому, чтобы преодолеть легкомыслие, на которое мы себя обрекаем. Мы молчаливо отвечаем друг другу взаимностью, связываем с вещами мысли, разногласия. Они становятся в какой-то степени «миниатюрами вечности», выражающими «возможную полноту существования» [13, pp. 114–119].

Наконец, вещи побуждают людей к тому, чтобы выйти за пределы собственных возможностей, прислушаться к реальности, открыть «окно психики». Зашифрованным текстом они говорят нам о «непостижимой глубине мира, других и нас самих». Вещи, наделяемые нами интеллектуальными и сетиментальными качествами, становятся сокровищницами, которые хранят наши желания и мечты. Помещенные в сложную систему человеческих взаимоотношений, они погружают тех, кто их использует, и тех, кто их просто рассматривает, в бездну аллюзий, которые «буквально льются из них, как из неугасаемого источника смыслов». Это эхо звучит, расширяется и порождает бесконечные музыкальные вариации [13, p. 48].

Таким образом, можно сказать, что наши отношения с вещами повторяют в ином регистре динамику любви: «...чтобы полюбить кого-то, нужно, чтобы этот кто-то был моим вторым Я, таким же, как я, чтобы возникло чувство гармонии с ним, и в то же время он должен быть отличным от меня, чтобы дополнить меня в том, чего мне не хватает» [13, p. 116].

Каталог «Невинность вещей» начинается со строк из стихотворения Эуджениo Монтале «Лимоны»:

В долгом молчании вещи чуть ближе.
Кажется, тайну раскроют вот-вот[3].

Прилагая все усилия к тому, чтобы обшарить пустоты *инфраординарного*[4], скрытого под покровом повседневности, Памук преследует тайную цель: спасти, сохранить и сделать интересным то, что мы были бы склонны выбросить. Так, его взгляд останавливается на самых обыкновенных, даже банальных вещах. На вещах в своей банальности совершенно *невинных*. Потому что они свободны от любого рода искусственности и притворства.

Эти вещи для него обладают способностью проливать свет на какие-то порой таинственные события прошлого, на недосказанное в любви, на причины душевных болей и незаживающие шрамы старых ран. Тесно связанные с «капризами нашей памяти и нашего воображения» [21, p. 357], эти вещи подобны поверхностям, на которые наслоились и осели беспорядочные отголоски жизни, настроения, ностальгии, упущенные моменты. Но прежде всего это средства, способные оживить эмоции далеких времен. Они неважны сами по себе и не обладают

3 Пер. с ит. А. Бикетова: *Монтале Э.* Лимоны // Стихи. ру. URL: https://stihi.ru/2012/07/26/8577 (дата обращения: 12.01.2022). Эти строки цитируются у Памука: [21, p. 3]. — *Примеч. пер.*

4 *Infraordinario* у Кальвино и *infra-ordinaire* у Жоржа Перека — термин, противопоставленный экстраординарному и означающий многообразие элементов повседневности, которые в силу автоматизмов и привычки ускользают от нашего внимания, но при этом составляют ее суть. — *Примеч. пер.*

абсолютными эстетическими качествами. Самое главное в них — это те истории, которые они способны воскресить и пронести во времени.

В своей нобелевской лекции Памук говорил: «Быть литератором для меня означает описывать в своих произведениях наши тайные раны, которые мы носим в себе, но о которых чаще всего имеем смутное представление. Превращая эти раны и горести в часть своего творчества и даже, более того, в часть своей личности, я старательно постигаю окружающий мир и самого себя» [9, с. 362].

Сосредоточившись на незначительных фрагментах, можно «в своем разбитом сердце почувствовать мир во всей его полноте» [21, p. 195]. Герой Памука совсем не похож на персонажей цикла «В поисках утраченного времени». Если персонажи прустовского романа погружены в обуревающий водоворот образов, возникающих зачастую вопреки их воле, то Кемаль делает из акта воспоминания осознанный и преднамеренный выбор. «Воспоминания утешают его, и он систематически ищет встречи с ними. Он проживает сегодня, чтобы вспомнить его завтра», потому что оказывается не способен полностью наслаждаться настоящим [19, pp. 168–169].

Например, витрина № 68 в Музее невинности, — это инсталляция, напоминающая записную книжку. Здесь собраны окурки Фюсун, которые по идее автора «уподобляются своего рода календарю, для того чтобы дать посетителю понять степень терпения и помешательства Кемаля, и указать на то, как долго длилась эта история» [19, p. 178]. (Ил. 7.)

«Если бы некто, во время сна, побывал в раю и дали б ему цветок в доказательство, что воистину душа его там очутилась, что молвил бы он, пробудившись и узрев цветок в руке своей?» [7, с. 6]. Эта загадка из черновиков Сэмюэла Кольриджа служит эпиграфом к роману «Музей невинности».

В ней заключен вызов, который бросает Памук, — найти свидетельства утраты, не имея возможности обратиться к изначальному контексту, воскресить что-то, что казалось исчерпанным, спасти прерывистый архив следов того мира, в котором отдается эхо любви. Таким образом закладывается фундамент для своего рода философии имманентности.

Неосторожным и, возможно, отчасти провокационным жестом он, как говорил Барикко, хочет извлечь из апокалиптического забвения и небытия головокружительное множество деталей, заставив их отпечататься в памяти, сделав их вечными. Он лишает их всякого практического намерения. Он сублимирует их. Он убивает их навсегда. Именно

7. Музей невинности. Витрина № 68:
4213 окурков. Фрагмент

поэтому он предпочитает хранить их в витринах. Он бальзамирует их, подвергает процессу музеефикации. Он отнимает их у повседневности и потока истории, делая из них смелые реди-мейды. Он хладнокровно подстрекает их на «побег из области незначительного» [12, p. 274].

Таким образом, Музей невинности возрождает в контексте постмодернизма ренессансные идеи, связанные с практиками *ars memorativa*, разрабатывавшимися такими мыслителями, как Джулио Камилло, в частности, в трактате *L'idea del theatro* («Идея театра», 1550). Эти теории служат для Памука ориентиром в его художественно-литературной вундеркамере, которая в действительности больше напоминает дворец памяти, в который он несет *вещи, чтобы их помнить*, подрывая таким образом привычные пространственно-временные координаты.

Памук — бриколер

И все же Памук — критически настроенный коллекционер. В некоторых своих текстах он утверждает, что движим вовсе не фетишистскими импульсами, то есть желанием именно обладать предметами, но стремлением постичь их секреты. В этом он подобен *бриколеру*, о котором писал Клод Леви-Стросс: «Обозревая все эти разнородные предметы, составляющие его сокровище, бриколер как бы вопрошает, что каждый из них мог бы “значить”, тем самым внося вклад в определение реализуемой целостности. Полученные в конечном счете ответы будут отличаться от инструментальной совокупности только внутренним расположением частей» [3, с. 127].

Как бриколер, Памук собирает, отбирает, сопоставляет и объединяет похожие части, а также фрагменты, связанные тайным родством или неявными созвучиями. Кроме того, он помещает *найденные объекты* (*objets trouvés*) рядом с некоторыми *вымышленными объектами* (*objets inventés*), например почтовыми открытками или сигаретами. Затем он помещает эти артефакты в витрины, шкафчики, стеллажи.

Идя по стопам Корнелла, он стремится классифицировать разнородное. Он мастерски прослеживает его следы, благодаря последовательности развески витрин. Он сопоставляет различные, но столь близкие элементы, балансируя «на грани незнания того, что он делает, и необъяснимого желания все же двигаться в этом направлении» [21, p. 113]. Памук воспринимает этот монтаж элементов как этап, отмеченный тревогами, сомнениями, неопределенностями — всегда разочарованный в своем стремлении к совершенству. Поэтому он опирается на метод, не слишком отличающийся от того, который он использует в своих романах: «вырезать, склеивать, переписывать и переплетать истории». Он определяет связи между несмежными частями, используя «игры а-ля Борхес» — посредством очень личных аллюзий, ребусов и «художественно-литературных отсылок» [19, p. 175].

Почти фильм

И в довершение всего — тонкие кинематографические аллюзии, разбросанные по Музею невинности: сцены из фильма «Тайное лицо» Омера Кавура (над которым Памук работал в качестве сценариста); коллекция фигурок самых известных турецких актеров 1950-х годов;

8. Музей невинности. Витрина № 28:
Утешение предметов

реклама фруктового лимонада «Мельтем» (срежиссированная Синаном Четином и Сердаром Эренером), которая перерабатывает образы из политического плаката и рекламных роликов 1970-х годов; вывеска «Анкара Экспресс» на игрушечном поезде в стилистике одноименного популярного турецкого фильма (ил. 8); видеохроника Стамбула, отснятая в 1948 году на цветную 8-миллиметровую пленку дядей Памука, где видны городские ландшафты и блеск вод Босфора. Говоря о своем проекте, Памук отмечал: «Спустя годы, которые я посвятил собиранию всех этих предметов, создание из них композиций витрин было похоже на написание учебника по режиссуре» [21, p. 103].

Режиссер поневоле, Памук в своем масштабном визуально-литературно-предметном универсуме прибегает к фундаментальному кинематографическому инструменту — монтажу. Он делает частые купюры, нередко принимая решение не выставлять определенные предметы, пусть те и очаровывают его, потому что они могут нарушить хрупкую гармонию всего ансамбля. Он соединяет разные по своему происхождению фрагменты, а затем придумывает сценарий, который должен узаконить сложившуюся комбинацию. «Это попытка продемонстрировать реди-мейд и объединить его или связать ассоциациями с рассказом» [19, p. 165].

Не прибегая ни к безличным классификациям, ни к традиционным разделениям на высокие и низкие жанры, Памук берет на вооружение смелые риторические практики. Внутри созданных им подвижных палимпсестов он вновь и вновь осуществляет новые инсценировки. Он переорганизует разнородный опыт в незавершенную, открытую драматургию. Таким образом, он преобразует повседневную прозу в поэзию, в бессознательный дискурс, превращает базар в музей. Коллекционировать значит уметь упорядочивать повседневность в нарратив, помещать время в пространственное измерение [21, p. 253].

Быть может, суть Музея невинности как раз в этом — быть местом, где можно уловить форму времени, где можно провести линию, которая соединит серию «неделимых и нерушимых» моментов [21, p. 197].

Навстречу сюрреальному

Собирая фрагменты в кажущемся порядке или в относительном беспорядке, Памук заставляет увидеть непоследовательное в очевидном. Он делает неожиданными и неузнаваемыми простые вещи, взятые

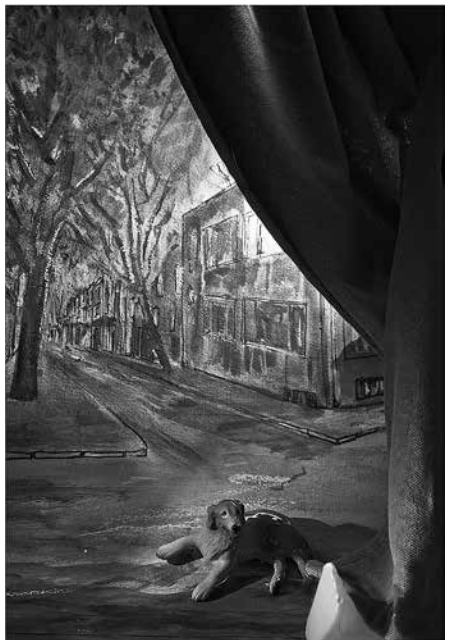
из повседневной жизни, вплоть до того, что устремляется к вершинам сюрреального. В приближении друг к другу ясные и понятные элементы оказываются в сновидческой атмосфере:

> *Я думаю, что искусство, литература, живопись и романы должны соизмерять себя со всем многообразием экзистенциального опыта. В моем понимании, в человеческой жизни всегда огромное место занимает обыденность. И хорошая литература, и хорошее искусство основаны на попытке того, чтобы в этом обыденном найти голос исключительного. Нужно только дать форму этому глубинному чувству, которое позволяет преображать мир вокруг нас. В конечном счете стоит взглянуть, скажем, на стол, за которым кто-то ел или выпил бокал вина и выкурил сигарету, концентрируясь именно на этом таинственном чувстве, на ощущении значимости человеческой жизни. Стоит взглянуть на работы таких мастеров, как Шарден, Сезанн, Дали или таких писателей, как Перек. Музей невинности — это история, рассказанная через обычные предметы. По мере развития этой истории они приобретают в каком-то смысле сюрреальные качества* [цит. по: 34].

Памук обращается и к такому, казалось бы, далекому от него художнику, как Джорджо де Кирико. Метафизика, учил *Pictor Optimus* («Лучший из живописцев»)[5], — это способность взглянуть на прежние вещи с *другой* стороны, выходя за рамки повседневного, уметь распознать тайну, которая лежит перед глазами, открыть загадочную природу истины, обнаружить ее ночные стороны, ее призрачные обличия. Чтобы разорвать «четки из воспоминаний», Де Кирико изображает фантастическую вселенную, но лишенную призраков. Он воображает сюрреальное как ортогональную проекцию видимого. Почти как Кафка он сочетает удивительную ясность с полной тьмой. Расставляет реди-мейды, в которых он лишает отдельные элементы (архитектура, предметы, фигуры, статуи) их привычного контекста. Он выносит их в другой сценарий, где царит «трагедия безмятежности». И вновь ставит в ряд с другими элементам, наделяя их вместе новыми значениями, чтобы сделать

5 Эпитет, данный Де Кирико критиками на волне его международного успеха. — *Примеч. пер.*

9. Музей невинности. Витрина № 37: *Пустой дом*



10. Музей невинности. Витрина № 16: *Ревность* (на фоне — акварель Ахмета Ишикчи)

бессмысленным обыденное. Он сочиняет натюрморты, где каждая деталь представляется археологическим симулякром и кажется окутанной зловещей тишиной.

В своих витринах Памук использует аналогичный метод. Но, в отличие от отца метафизической живописи и сподвижников Андре Бретона, ему нравится следовать не логике диссоциации и антитезы, а быть в постоянном поиске резонанса, скрытых ассоциаций, подразумеваемых симпатий, неочевидных совпадений. Как алхимик, он помещает эти находки, избежавшие крушения в настоящем, в многочисленные, но маниакально упорядоченные витрины, позволяя проявиться неявным смыслам и магическим значениям. Перед нашими глазами возникают контуры эпопеи абсурда. Систематическая полифония. Безделица диссонирующих образов, похожая на эхолалию речи сумасшедшего. Как фрагментарный текст полный пауз и синтаксических

нарушений. Как антиархив и вместе с тем как контрархив, который позволяет мельком взглянуть на другой способ нахождения в мире и одновременно обнаруживает произвольность и неопределенность, которые на самом деле присущи любому типу каталогизации. Как писал Борхес: «...не существует классификации мира, которая бы не была произвольной и проблематичной» [2, с. 82].

Несколько других примеров. Витрина № 37: дверная ручка, которой касалась Фюсун, рука от старой куклы, небольшая табличка, оторванный кусок обоев, фарфоровая ручка от унитаза, шахматная доска — самые разные предметы, подвешенные невидимыми нитями, плавающие в воздухе, как во сне. (Ил. 9.) Или витрина № 14: фотография набережной возле Долмабахче, по-видимому, откопанная у старьевщика, чайная чашка, пепельницы из фарфора Кютахья. (Ил. 11.) Два коллажа. Никакой связи между фрагментами, из которых он составлен. И здесь «красота рождается на стыке случайного, между деревьями и электрическими проводами, столбами, облаками, кораблями, предметами и людьми», говорит Памук, отсылая нас к предшественникам — к работам Де Кирико, Эрнста, Дали и Корнелла. Величайшее счастье? «Когда глаз видит красоту там, где ни ум, ни рука не помышляли о ней» [21, p. 103].

К вопросу о литературном искусстве

Жест, который проходит красной нитью сквозь весь этот процесс, все же остается жестом писателя-романиста, который намеренно и тщательно моделирует характеры своих персонажей.

Памук тщательно следит за различимостью разных частей его *ассамбляжей*. Смысл этих действий можно проследить, вновь обратившись к его Нортоновским лекциям. В некоторых пассажах в первой и четвертой лекциях он задается вопросом о том, что происходит в нашем сознании и в нашей душе, когда мы читаем роман или когда мы смотрим на картину. Зачастую удовольствие, которое мы получаем, крайне схоже, но, в то время как живопись сразу же дает пищу для глаз наблюдающего, видения, возникающие при чтении романа, медленно овладевают нами [24, pp. 6–8].

Живопись развивается в пространстве, а литература во времени. Когда мы смотрим на картину, на которой представлен пейзаж, замечает Памук, он сразу разворачивается перед нашими глазами во всей полноте: мы можем сразу составить о нем «общее впечатление».

11. Музей невинности. Витрина № 14:
Улицы, мосты, холмы и площади Стамбула

Мы чувствуем, что «нас захватывает впечатление полного присутствия, и нам даже хочется войти в эту картину», как в фильме «Сны» Акиры Куросавы. Чтобы понять смысл поэтического текста или прозы, мы должны «уловить то, как меняются во времени герои и обстоятельства, [...] понять историю, драматургию и события».

В отличие от фрески, которая запечатлевает моменты жизни в неподвижности, роман передает «десятки тысяч» «деталей человеческого опыта, которые часто являются по своей сути визуальными»: плотная и богатая последовательность «моментов, созданных из слов». Кроме того, роман выстраивает «лес» неподвижных моментов, расположенных один за другим, которые ждут превращения в «мысленные образы». Этот процесс трансформации делает чтение «более партиципаторным, более личным, чем рассматривание картины». Тот, кто читает, чувствует «головокружительное удовольствие» от нахождения в мире, который он не может видеть во всей его полноте: он может сосредоточиться только на мелких деталях, на «кратких, несводимых ни к чему иному мгновениях», погрузиться в «деятельность, полную интриги, если угодно, саспенса» [24, pp. 64–70].

В Музее невинности Памук словно стремится объединить две столь отдаленные друг от друга территории языка: литературу и искусство. С одной стороны, он создает единую экспозицию, в свою очередь, состоящую из множества независимых, но связанных друг с другом витрин. С другой, он заключает множество голосов в искусно созданные рамки. Наконец, он по-прежнему отдает центральное место тем «кратким несводимых ни к чему иному мгновениям», которые собираются внутри витрин и стеллажей.

Музей невинности, по словам Памука, основан на идее, согласно которой «предметы, которые изначально могли использоваться для самых разных целей, [...] расположенные рядом друг с другом могут порождать новые эмоции и открывать путь совершенно новым мыслям» [21, p. 183]. Встречаясь вместе, эти вещи, изображения, фотографии и видео, кажутся созданными, чтобы быть рядом друг с другом. Они могут воскресить нежданные воспоминания и дать повод неожиданным совпадениям. Однако каждый предмет — это маленький мир в себе. Он сохраняет автономию, которую невозможно отменить.

Это немного напоминает рассказчика, который пытается не выходить за рамки своей драматургии, но вместе с тем хочет остановиться на точном описании образа, характеров, места действия. Или когда мы порой окидываем взглядом содержимое чемодана или ящика прикроватного столика — все здесь лежит вместе, вперемешку, но тем не менее каждая вещь всегда узнаваема.

Чемодан и прикроватный столик

И снова: чемодан и прикроватный столик.

Чтобы претворить в жизнь идею Музея невинности, Памук долго изучал похожие проекты, обошел множество микромузеев по всей Европе, обратился к работам современных художников и старых мастеров, проехал по множеству городов, везде собирая какие-то предметы. Он примерил на себя множество масок: коллекционер, старьевщик, бриколер, режиссер. И все же, в конце концов, главное, что он сделал, — пронес сквозь время два самых *ценных* для себя образа, глубинно связанных с фигурой его отца, его первого и единственного учителя.

Чемодан и прикроватный столик.

Библиография

1. *Беньямин В.* О коллекционерах и коллекционировании / Пер. С. Ромашко. М.: ЦЭМ; V-A-C Press, 2018.

2. *Борхес Х. Л.* Аналитический язык Джона Уилкинса [Новые расследования, 1952]/Пер. Е. Лысенко // *Борхес Х. Л.* Соч. в трех томах. Т. 2 / Сост. Б. Дубин. М.: Полярис, 1997. С. 83–86.

3. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление/Пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. М.: Республика, 1994.

4. *Лотман Ю. М.* К современному понятию текста // Ученые записки Тартуского государственного университета, Вып. 736 (Исследования по общему и сопоставительному языкознанию: Linguistica). Тарту: ТГУ, 1986. С. 104–108.

5. *Памук О.* Другие цвета [1999]/Пер. с тур. А. С. Аврутиной. СПб.: Азбука-Аттикус, 2017.

6. *Памук О.* Имя мне — Красный [1998]/Пер. с тур. М. С. Шарова. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014.

7. *Памук О.* Музей невинности [2008]/Пер. с тур. А. С. Аврутиной. СПб.: Азбука, 2015.

8. *Памук О.* Стамбул. Город воспоминаний [2003]/Пер. с тур. М. С. Шарова. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015.

9. *Памук О.* «Чемодан моего отца». Нобелевская лекция [2006] // Писатели Востока — лауреаты Нобелевской премии/Сост. и отв. ред. С. Н. Утургаури. М.: Институт востоковедения РАН, 2012.

10. *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе [2003]/ Пер. с итал. А. Н. Коваля. М.: АСТ, 2020.

11. *Якобсон Р. О.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24.

12. *Baricco A.* Il nuovo Barnum. Milano: Feltrinelli, 2016.

13. *Bodei R.* La vita delle cose [2009]. Roma-Bari: Laterza, 2011 (3a ed.).

14. *Calvino I.* Collezione di sabbia. Milano: Garzanti, 1984.

15. *Citati P.* La malattia dell'infinito [2008]. Milano: Mondadori, 2010 (2a ed.).

16. *Dusi N.* Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica // Versus. 2000. No. 85-87. Pp. 40–43.

17. *Grazioli E.* La collezione come forma d'arte. Milano, Johan & Levi, 2012.

18. *Pamuk O.* Balkon. Göttingen: Steidl, 2018.

19. *Pamuk O.* Collezionismo e pratiche radicali tra letteratura e materialità // *Lombardi L. e Rossi M., a cura di.* Un sogno fatto a Milano: dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo. Milano: Johan & Levi, 2018.

20. *Pamuk O.* La mia Istanbul: discorso mai fatto // La Repubblica. 2 settembre 2007.

21. *Pamuk O.* L'innocenza degli oggetti. Torino: Einaudi, 2012.

22. *Pamuk O.* Pamuk/Kiefer. Lo scrittore che voleva essere un pittore e il pittore che voleva essere uno scrittore // La Repubblica. 18 aprile 2015.

23. *Pamuk O.* Piccoli musei // *Lombardi L. e Rossi M., a cura di.* Un sogno fatto a Milano: dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo. Milano: Johan & Levi, 2018.

24. *Pamuk O.* Romanzieri ingenui e sentimentali [2010]. Torino: Einaudi, 2012.

25. *Pamuk O.* Se la Biennale sembra un gioco // La Repubblica. 1 agosto 2009.

26. *Pamuk O.* Sono un pittore che scrive // Corriere della Sera. 17 gennaio 2017.

27. *Parise G.* Quando la fantasia ballava il "boogie"/A cura di S. Perrella. Milano: Adelphi, 2005.

28. *Rauschenberg R.* L'iconoclasta gentile [1965]/Pref. di A. Boatto. Roma: Castelvecchi, 2015.

29. *Recalcati M.* I tabú del mondo. Torino: Einaudi, 2017.

30. *Schwitters K.* Merz, écrits choisis et présentés par Marc Dachy, suivi de Schwitters par ses amis. Paris: G. Lebovici, 1990.

31. *Settis S.* Introduzione // *Lombardi L. e Rossi M., a cura di.* Un sogno fatto a Milano: dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo. Milano: Johan & Levi, 2018.

32. *Simić C.* Il cacciatore di immagini [1992]. Milano: Adelphi, 2005.

33. *Tabucchi A.* Un baule pieno di gente // Pessoa F. Una sola moltitudine [1942–1978]/A cura di A. Tabucchi, comm. Di M. J. De Lancastre. I vol. Milano: Adelphi, 1979. Pp. 32–35.

34. *Trione V.* La gioia di guardare il cielo // La Lettura — Corriere della Sera. 4 febbraio 2017.

Перевод Александры Тимониной