

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

***КОВАЛЕНКО Екатерина Александровна***

**Выпускная квалификационная работа**

**Творчество Зюльфию Ливанели на примере романа «Bir kedi, bir adam, bir ölüm»**

Уровень образования: бакалавриат  
Направление 58.03.01 «Востоковедение и африканистика»  
Основная образовательная программа СВ.5035.2018  
«Востоковедение и африканистика»  
Профиль «Тюркская филология»

Научный руководитель:  
Кандидат филологических наук, доцент Образцов Алексей Васильевич

Рецензент:  
Кандидат филологических наук, доцент Пылев Алексей Игоревич

Санкт-Петербург

2022

## Оглавление

Введение .....	3
Глава 1. Биография и творческий путь беллетриста Зюльфию Ливанели .....	7
Глава 2. Особенности романа «Кошка, мужчина, смерть» как произведения массовой литературы .....	16
Глава 3. Понятия «постмодернизм» и «постмодернизм в литературе» .....	26
Глава 4. Особенности романа «Кошка, мужчина, смерть» как произведения постмодернистской литературы .....	37
Заключение .....	48
Библиография .....	52

## Введение

Зюльфю Ливанели внес свой вклад в различные виды искусства, а именно литературу, музыку и кино. Также З. Ливанели занимался политикой и журналистикой. Сначала он стал известен благодаря своей музыкальной деятельности, но с 1970-х гг он начал добиваться успеха и как писатель-беллетрист. Его романы переведены на 40 языков. Произведения З. Ливанели удостоены различных литературных наград, в том числе премии «Barnes & Noble» в США (2006 г.), Балканской литературной премии (1997 г.). В Турции З. Ливанели был удостоен премии Юнуса Нади (2001 г.), премии Орхана Кемаля (2009 г.) и премии Беяза Марты (2015 г.).

Первым произведением, за написание которого взялся З. Ливанели, был роман «Кошка, мужчина, смерть» (Bir kedi, bir adam, bir ölüm; все цитаты из данного романа даны по изданию Zülfü Livaneli «Bir kedi, bir adam, bir ölüm», в авторском переводе), исследование которого и представлено в данной работе. В наши дни З. Ливанели считается самым продаваемым турецким писателем, поэтому актуально и представляет интерес изучение его творчества, его писательских приемов. Кроме того, З. Ливанели в своих произведениях затрагиваются актуальные темы и для современной Турции, и для современного мира в целом. Исследуемый роман не является исключением. В романе представлена история турецкого мигранта, который после военного переворота 12 марта 1971 г. в Турции и перенесенных им пыток был вынужден покинуть родину и поселиться в Стокгольме. Данный военный переворот и последовавшие за ним репрессии оказали сильное влияние на турецкую литературу. Был создан целый ряд произведений, получивших затем название «романы 12 марта», которые повествуют о политических гонениях и жестоких пытках в турецких тюрьмах. Такие романы писали, например Эрдал Оз, Четин Алтан, Серги Сойсал. З. Ливанели был вынужден уехать из Турции по политическим соображениям после переворота 1971 г., обосноваться в Стокгольме, где он и начал писать роман на данную тему. Кроме того, в

произведении затронута проблема политических беженцев, проблема их ассимиляции в обществе принявшей их страны. При этом З. Ливанели на фоне политических событий смог описать и внутренний мир человека, которому предстоит сделать сложный выбор между мстью и прощением.

В Турции исследование творчества З. Ливанели занимается литературовед Эмрах Сефероглу (Emrah Seferoğlu). Он отмечает, что особенностью З. Ливанели является то, что он вплетает в сюжеты своих произведений социальные и политические события в мире, показывает жизнь отдельно взятого человека на фоне этих событий. Через восприятие одного человека З. Ливанели транслирует проблему всего общества. При этом повествование может вестись и не через одного рассказчика. Кроме того, герой З. Ливанели развивается в рамках трудностей, вызванных его одинокой жизнью [26].

Объектом исследования данной выпускной квалификационной работы послужило творчество современного турецкого писателя Зюльфию Ливанели. Предметом исследования стали структурные, тематические и идейные особенности романа З. Ливанели «Кошка, мужчина, смерть».

Цель данной работы состоит в том, чтобы на основе анализа романа «Кошка, мужчина, смерть» выявить особенности беллетристики З. Ливанели. Для достижения поставленной цели был решен ряд задач, а именно:

1. рассмотреть биографию писателя и его литературное творчество, помимо исследуемого романа
2. раскрыть содержание понятий «массовая литература», «беллетристика», «постмодернизм» и его проявления в литературе;
3. описать процесс создания исследуемого романа;
4. проанализировать приемы массовой и постмодернистской литературы, используемые З. Ливанели для написания романа «Кошка, мужчина, смерть».

Данная работа основывается на нескольких трудах, которые позволяют раскрыть смысл понятий «беллетристика» и «массовая литература», а именно на справочнике В. Д. Черняк и М. А. Черняк «Массовая литература в понятиях и терминах», на монографиях М. М. Репенковой «Турецкая литература на рубеже XX –XXI веков: основные парадигмы» и «Турецкие писатели переходной эпохи: литературные портреты», а также статье А. В. Образцова и А. С. Сулеймановой «Карнавализация насилия в романе «Счастье» (“Mutluluk”) Омера Зюльфю Ливанели». Последние две работы также дают общее представление о творчестве и биографии З. Ливанели. Статья Эмрах Сефероглу «Zülfü Livaneli Anlatılarında Bakış Açısı ve Anlatıcısı» также дает представление о творчестве писателя. Для написания данного исследования были использованы работы, раскрывающие понятие «постмодернизм» в философии и в литературе, а именно монография Н. Б. Маньковской «Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс», В. Курицина «Русский литературный постмодернизм», труды Ж. Бодрийяра «Симулякры и симуляции» и Ж.-Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», статьи И. Ильина «Общая характеристика постмодернизма» из «Теории литературы» в 4 томах, монография М. М. Репенковой «Вращающиеся зеркала», очерк А. С. Сулеймановой «Постмодернизм в современной турецкой литературе» из сборника «Постмодернизм в литературах Азии и Африки». Кроме того, использованы труды, посвященные исследованию героя художественных произведений, а именно труды Л. Я. Гинзбург «О литературном герое» и Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой». Также автор данной работы использовал очерк М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе». Информация об исторических событиях, которые были включены в сюжет исследуемого романа, была взята из труда Д. Е. Еремеева «История Турецкой Республики с 1918 года до наших дней».

Материалом для исследования послужил роман З. Ливанели «Кошка, мужчина, смерть» на турецком языке.

Данная работа включает в себя введение, четыре главы, заключение и библиографический список. В первой главе рассмотрена биография и творческий путь писателя-беллетриста З. Ливанели, а также раскрываются понятия «беллетристика» и «массовая литература». Во второй главе представлен анализ исследуемого романа, как произведения массовой литературы. В третьей главе раскрывается понятие «постмодернизм» и его проявление в литературе. В четвертой главе представлен анализ исследуемого романа, как произведения постмодернистской литературы.

## Глава 1. Биография и творческий путь беллетриста Зюльфю Ливанели

Омер Зюльфю Ливанели родился 20 июня 1946 г. в городе Ылгын, недалеко от Коньи, в семье прокурора Мустафы Сабри-бея [17: 44- 63]. Еще когда Зюльфю был ребенком, отец подарил ему саз, мальчик научился играть на этом инструменте, и музыка тогда очень увлекла его. Кроме того, влияние оказал и дядя со стороны отца, который к 25 годам стал известным скрипачом. В 1950-е годы Зюльфю был отправлен на обучение в Анкару в «Маариф Колледжи». В 15 лет Ливанели под влиянием творчества Эрнеста Хемингуэя пишет свою первую книгу.

В 1964 г. З. Ливанели женился, через два года у него родилась дочь. Молодая семья переехала в Трабзон, где З. Ливанели работал в фармацевтической компании. В Трабзоне З. Ливанели знакомится с людьми левых взглядов и обращается к идеям социализма. За подобную дружбу и интересы его увольняют с работы. Затем в Анкаре З. Ливанели с другом открывают фирму по продаже книг, а затем и издательство «Ekim Yayımları», где выпускались книги прокоммунистического содержания. После переворота 12 марта 1971 г. З. Ливанели арестовывают, но отец и дядя поспособствовали его скорейшему освобождению.

В 1970-е годы З. Ливанели активно занимается музыкой, работает над выходом своих дисков, изучает турецкий фольклор. Однажды З. Ливанели нашел в старом журнале слова и ноты тюркю об Индже Мемедe, отыскал адрес, по которому в Стамбуле проживает Яшар Кемаль<sup>1</sup>, и пришел к нему со своей находкой. Это стало началом их многолетней дружбы.

В 1971 г. З. Ливанели был арестован еще дважды. После освобождения он не мог заниматься издательским делом, поэтому он посвятил себя музыке. Однако была вероятность, что его снова арестуют, поэтому З. Ливанели по поддельному паспорту на имя Мехмеда Йылмаза Басмаджи уехал в Германию,

---

<sup>1</sup> Яшар Кемаль (1923 – 2015 г.) – турецкий писатель известный благодаря своей серии романов-дестанов, воспевающих Индже Мемедe, бедного крестьянина, ставшего разбойником, который борется с жадными и жестокими землевладельцами.

затем перебрался в Норвегию, а после в Швецию. В Стокгольме З. Ливанели снова оказался в тюрьме, так как не мог доказать, что является политическим эмигрантом по имени Омер Зюльфю Ливанели. Ситуация разрешилась, когда к нему приехали жена и дочь.

З. Ливанели прожил в Швеции с 1972 г. по 1977 г. Зарабатывал он написанием музыки для фильмов, участием в концертах, продажей своих дисков. З. Ливанели изучал философию в Стокгольмском университете, а также учился в музыкальном училище имени Эмиля Жака-Далькроза. В Турцию З. Ливанели вернулся ненадолго. После переворота 12 сентября 1980 г. З. Ливанели с семьей снова покидает родину и переезжает в Стокгольм. Там он по просьбе известной турецкой актрисы Тюркан Шорай пишет музыку к ее фильму, снятому по повести Яшара Кемаля «Убить змею» («Yılan öldürseler»). Также З. Ливанели записывает диск с греческой певицей Марией Фарандури и отправляется с ней на гастроли по Греции. Затем З. Ливанели с семьей переезжают в Париж. Там З. Ливанели пишет музыку для фильма турецкого актера и режиссера Йылмаза Гюнея. В Париже З. Ливанели дружил с турецким художником Абидином Дино, который очень поддерживал З. Ливанели и помогал ему устроиться в Париже.

С 1996 г. по 2016 г. З. Ливанели работал послом ЮНЕСКО. В период с 2002 по 2006 гг. он будет депутатом Европарламента, а также в 2002 г. его избрали депутатом Великого Национального Собрания Турции от Стамбула. В целом за свою жизнь З. Ливанели познакомился со многими известными политиками, писателями, музыкантами, артистами. Он был одним из организаторов «Общества греко-турецкой дружбы». Несколько раз З. Ливанели встречался с Михаилом Горбачевым.

З. Ливанели творит в различных областях искусства. Для него литература, музыка и кино связаны. Примером может послужить фильм «Mutluluk» («Счастье»), снятый в 2007 г. по его одноименному роману, к которому он сам написал 12 композиций. Кроме того, Ливанели был и режиссером четырех

фильмов, которые были удостоены различных призов и в Турции, и за рубежом (Франция, Испания, Германия).

Первый же сборник рассказов З. Ливанели «Arafat`ta bir çocuk» («Ребенок в Чистилище»), изданный в Швеции в 1978 г., был экранизирован [17: 52]. Фильм был показан по телевидению Швеции и Германии. Первый роман З. Ливанели «Engereğin gözündeki kamaşma» («Ослепление в глазах гадюки») был издан в 1996 г., позднее роман получил название «Engereğin gözü» («Глаза гадюки»). Именно за этот роман писатель получил в 1997 г. Балканскую литературную премию. В 2011 г. роман был экранизирован под названием «Naremin bekçisi» («Страж гарема»), а в 2012 г. был даже выпущен в виде комикса под названием «Narem» («Гарем»).

Роман «Mutluluk» («Счастье», 2002) – роман-путешествие, наполненный различными символами и культурными кодами. Роман начинается со сна главной героини Мерьем. Ей снится мифическая птица Анка, символизирующая счастье, которое в итоге и обретет Мерьем. Также во сне она предлагает птице испить молока желтой коровы, это уже отсылка к Корану [14: 143]. Желтая корова символизирует благополучие и избавление от болезней, что и произойдет с Мерьем в конце истории. Роман получил множество положительных отзывов и в период с 2005 г. по 2010 г. успешно издавался в различных странах Европы, США, Израиле и России. В США в 2006 г. роман получил премию «Barnes & Noble», как новая книга-открытие. Роман был так популярен, что в 2007 г. был экранизирован. Режиссером одноименного фильма выступил Абдуллах Огуз. В фильме не осталось фольклорных, этнографических, мифических элементов, фильм получился более мелодраматичным произведением с целью, видимо, привлечь к просмотру большее количество людей.

Роман «Leyla`nin evi» («Дом Лейлы») – первое произведение З. Ливанели, которое было поставлено в театре. В произведении описываются отношения трех абсолютно разных женщин: старой аристократки Лейлы-ханым,

современной жительницы Стамбула Неджлы Джевхероглу и рэперши Рукийе. Писатель постарался в данном романе не просто затронуть тему женского счастья, но и поднять серьезную нравственную проблему – вызревание человеческой души, пробуждение чувств [17: 58]. В 2007 г. З. Ливанели написал книгу воспоминаний «Sevdalim hayat» («Моя возлюбленная жизнь»), которая успешно продавалась и в течение 11 лет издавалась более 50 раз. Дело все в том, что в 2000-х годах стала популярной автобиографическая литература, представленная в виде дневников и мемуаров. Публике было интересно читать о том, какой путь прошел автор, чтобы стать писателем.

В 2008 г. выходит роман З. Ливанели под названием «Son ada» («Последний остров»), который называют первой турецкой антиутопией и связывают с романом Рэя Бредбери «451 градус по Фаренгейту» [17: 59]. В 2009 г. роман завоевал престижную премию имени Орхана Кемала. В романе события происходят в воображаемой стране, которая и располагается на острове под названием «Последний». На этом острове царит спокойная, счастливая жизнь, пока на остров не приезжает бывший Президент и не начинает там устраивать свой порядок. Все жители острова, включая главного героя-повествователя, вынуждены жить по законам, установленным Президентом, однако, как полагается, главный герой стремится нарушить навязанные правила.

В 2010 г. З. Ливанели написал роман «Veda» («Прощание»), тут же выходит фильм, снятый по данному произведению, режиссером выступал сам З. Ливанели. Этот роман является патриотическим историческим произведением, ориентированным на массового читателя. Речь в произведении идет об одном из важнейших для Турции историческом персонаже – Мустафе Кемале Ататюрке. Основатель Турецкой Республики предстает перед читателем в исключительно положительном виде, являясь уже по сути мифическим, легендарным персонажем. Однако беллетристика Ливанели характеризуется не только тягой к шаблонам массовой литературы, в ней есть

следы и классической литературы, так как беллетристика, в целом, опирается и на существующие литературные традиции [18], и на потребности массового читателя.

В романе «Kardeşimin hikayesi» («История моего брата») присутствует интертекстуальность, которая сопровождается постоянными объяснениями автора от лица героя-повествователя. То есть в беллетристическом тексте интертекстуальность присутствует в упрощенном виде [17: 88]. Это демонстрирует, как Ливанели старается уравнивать «высокую» и «низкую» литературу, чтобы любой читатель смог точно понять, о чем идет речь в произведении. Таким образом З. Ливанели сохраняет за турецкой литературой просветительскую функцию.

Турецкая проза конца XX – начала XXI в. все же отличается от той реалистической прозы XX в., которая была учителем, наставником для читателя [17: 41]. Теперь писатели трудятся для читателей-покупателей, поставляя им все больше и больше материала для развлечения. К такой ситуации привел расцвет постмодернистской литературы, с ее тягой к разложению привычных форм текста. В такие переходные эпохи расцветает беллетристика, которая занимает срединную позицию между высокой и низкой, массовой литературой. В беллетристике можно часто встретить произведения, написанные в жанре биографии или автобиографии, которые весьма популярны в массовой литературе. Также для беллетристических произведений характерно описание злободневных проблем современности [17: 43]. Но при этом беллетристика пытается натолкнуть читателя на некие духовные поиски, затрагивая общечеловеческие проблемы, наполняя произведения символами, фольклорными мотивами, интертекстами. Последние, однако, требуют детального разъяснения для среднестатистического читателя. З. Ливанели является представителем современных турецких беллетристов.

Здесь необходимо раскрыть понятие «беллетристика», а также понятие «массовая литература». Беллетристика привлекает читателя тем, что

обращается к важнейшим событиям современной эпохи, а также к прошлому [23: 14]. Беллетристика обращается к чему-то уже известному, общепринятому, она, как и классическая литература поднимает «вечные» вопросы, но делает в более упрощенном виде. Беллетристика стремится привлечь читателя при помощи приключенческих, детективных и мелодраматических сюжетов. В отличие от массовой литературы беллетристика старается усложнить внутренний мир героя, авторы беллетристических текстов ясно выражают свою точку зрения, в то время как в произведениях массовой литературы проблематично отыскать авторскую позицию. Кроме того, отличительной чертой сегодняшней беллетристики является автобиографичность, когда писатель не отделяет себя от персонажа, когда его произведения становятся похожими на мемуары [23: 8].

Устойчивой чертой неклассической литературы является эскапизм, который означает компенсацию ущерба, который наносит человеку общественные стандарты и общественная жизнь, с помощью предоставления возможности бегства от реальности в более позитивный мир, где побеждает самый добрый, умный и сильный персонаж [23: 184]. В основном, бегство от реальности, получение исключительно удовольствия от чтения обеспечивает массовая литература. Массовая литература, она же популярная литература, призвана удовлетворять, но не активизировать воображение читателя и обеспечивать его психологический комфорт, перенося его из реального мира в иллюзорный, где ему подсказываются желания и мечты, которые утоляются средствами стандартизованного воображения [25].

Именно в текстах массовой литературы читатель сталкивается с примитивными оппозициями «хорошо – плохо», «добро – зло», «преступление – наказание», которые дают ему возможность снять психологическое напряжение. Весьма востребована в массовой литературе языковая игра, то есть осознанное нарушение нормы в художественных целях [23: 186]. Например, это необходимо для создания речевого портрета персонажа, который будет

отражать уровень его образования, его социальный статус, время и место, в котором он существует. Кроме того, для массовой литературы характерно снижение речи, использование жаргонов, агрессивной и негативно окрашенной лексики. Делается это для передачи определенных эмоций и все тех же речевых портретов.

В массовой литературе и часто в беллетристике бывает малосущественным разграничение между сюжетом (тем, что непосредственно изображено в произведении) и темой (тем, что данный сюжет означает, что он выражает), так как в литературе такого рода за изображением зачастую стоит слишком мало [22: 1068]. Массовая литература не может обойтись без речевых штампов и шаблонов. Для каждого ее жанра существуют определенные устоявшиеся сюжетные схемы и типы героев, характер и психология которых не подлежит глубокому разбору. Формульность массовой литературы и позволяет авторам быстро создавать новые произведения. Под формулой подразумевается совмещение нескольких специфических культурных штампов и универсальных повествовательных форм. [23: 50]. Оригинальность способна лишь усиливать ожидаемые чувства. Жанровые ожидания читателя массовой литературы и ее стереотипы не меняются на протяжении долгих лет, чем и удерживают внимание публики. Массовая литература ориентируется на массового человека, обывателя, который не способен к критическому мышлению, который бездумно пропускает через себя всю информацию, исходящую из медиа. Кроме того, из-за легкости слога произведений массовой литературы они довольно быстро переводятся на другие языки и приобретают популярность в разных странах. Затем в этих странах местные писатели могут взять за основу переведенное произведение и переписать его на свой лад, добавляя какие-то культурные особенности своей страны. Таким образом, космополитический характер массовой литературы стирает национальные различия и еще больше стандартизирует сюжеты и художественные приемы.

Кроме того, в случае с массовой литературой читатель без труда может стать автором. Поэтому к концу XIX в., когда наблюдается развитие популярной литературы, соотношение числа писателей и читателей начало меняться, количество писателей возрастало. Причиной этому стало развитие прессы, которая стала предлагать публике новые печатные издания различной тематической направленности [24]. Из этого следует, что разделение на авторов и читателей теряет свое существенное значение.

Основной жанр массовой литературы – роман, ему сопутствует мелодрама. Мелодрама – это жанр литературной драмы, отличающейся динамичной и занимательной интригой, гиперболизированным изображением страстей и ярко выраженной морально-дидактической направленностью [25].

Обратимся к истории развития массовой литературы в Турции. В османской культуре положение посредника между высокой диванной литературой и фольклором занимали лубочные произведения, к которым относится творчество меддахов и ашиков. Они брали и по-своему интерпретировали жанры, сюжеты и образы из высокой османской и других ближневосточных литератур, а также из народных сказок [16: 150]. С лубочной литературой была тесно связана османская развлекательная и дидактическая беллетристика XVIII – XIX вв. Развитие печатного дела привело к появлению огромного количества различных дешевых изданий, популярности которых среди широких масс способствовали писатели-просветители эпохи Танзимата. С целью просветить как можно большее количество людей они адаптировали для османских читателей не только классические произведения европейских писателей, но произведения массовой литературы, особенно были популярны детективы, мелодрамы, сатиры, романы воспитания. Постепенно в Турции появлялись и отечественные произведения подобного рода. В дальнейшем популярность массовой литературы только росла.

Четкую границу между беллетристикой и массовой литературой провести сложно. Временами беллетристика может быть близка к высокой литературе, а иногда может тяготеть к массовой литературе.

## **Глава 2. Особенности романа «Кошка, мужчина, смерть» как произведения массовой литературы**

З. Ливанели начал писать роман «Кошка, мужчина, смерть» еще в 1974 г., когда переехал в Стокгольм. Первоначально произведение имело название «Анархист, приверженный порядку» (Düzen Düşkünü Bir Anarşist) [17: 58]. Однако З. Ливанели решил прервать свою работу, потому что подумал, что он слишком близок к описываемым событиям и персонажам. Писатель посчитал, что ему необходимо отдалиться от этой истории, чтобы добраться до правды, не прибегая к излишней реалистичности [1: 9]. Периодически, находясь в процессе написания других книг, З. Ливанели возвращался к этому роману, что-то убирал из него, что-то добавлял и в результате закончил его только спустя 25 лет после начала работы. Роман был удостоен премии Юнуса Нади в 2001 г. и начал покупаться иностранными издательствами. Пока роман переводился на французский язык, З. Ливанели решил, что следует еще доработать роман, глубже погрузиться в отношения главных героев. Когда З. Ливанели приехал в Париж на заседание генеральной конференции ЮНЕСКО, он продолжил совершенствовать роман. К тому моменту как роман был снова завершен, он уже был опубликован в Стамбуле, Афинах и Белграде, а также был почти переведен на французский язык. Но З. Ливанели так понравился результат, к которому он пришел, что он смог договориться о новом переводе романа и переиздании его в тех странах, где он уже вышел. З. Ливанели изменил и название романа в переводах на «Сезон одиночества» («Yalnızlık Mevsimi»). В общей сложности на создание романа ушло 29 лет.

В романе повествование ведется от двух лиц: Сами Барана, главного героя, и его друга-писателя, излагающего историю Сами от третьего лица в своей книге. Сами родился в довольно обеспеченной семье, жил в Анкаре. Чтобы получить высшее образование он переехал в Стамбул и поступил на философский факультет Стамбульского университета. Отношения с отцом у Сами крайне напряженные. Отец рассчитывал, что сын останется в Анкаре и в

скором времени возьмет на себя управление их семейным магазином. Однако Сами интересуется кино, и он хочет снимать фильмы. Кроме того, когда Сами был ребенком, отец по отношению к нему был очень суров, настолько, что ребенок желал ему смерти.

В Стамбуле Сами знакомится со студенткой по имени Филиз и собирается на ней жениться. Филиз из бедной курдской семьи и придерживается левых взглядов. Сам Сами политикой никогда не интересовался. Однажды силы безопасности убивают Филиз на глазах у Сами, а его самого арестовывают. Сами подвергается пыткам, его пытаются заставить подтвердить, что Филиз была членом левой организации. Сами отрицает это, тогда его продолжают пытать. Когда же Сами выпускают, он уезжает из Турции в Стокгольм. Сами морально тяжело привыкнуть к жизни политического эмигранта. Чтобы облегчить свои страдания и забыть прошлое, Сами решает брать пример с кошки Сикирит, которая приютилась у него. Она восхищает его своим хладнокровием, свободным нравом и отсутствием привязанности к людям. Сами устал постоянно быть жертвой, он решает быть кошкой, охотником, как Сикирит. Но дается Сами это с трудом, у него все-таки начинается психическое расстройство, и он попадает в больницу. В больнице он встречает старика-турка, в котором узнает человека, пытавшего его, заставлявшего дать показания против Филиз. Однако теперь этот стрик впал в немилость у властей и доживал свои последние дни в шведской больнице. У Сами появляется навязчивая идея убить этого старика и отомстить таким образом за Филиз.

Сами решаются помочь несколько иммигрантов, с которыми он некоторое время жил в одном доме, когда только приехал в Стокгольм. Каждый из них пострадал от рук диктаторов в своей стране, и они были готовы помочь Сами, чтобы таким образом выместить свою злобу. Однако, в итоге в убийстве решились участвовать только сам Сами и девушка из Чили по имени Карла.

В целом повествование от лица Сами и от лица его друга-писателя не противоречат друг другу. Однако, писатель дает описание событий, произошедших с Сами в Швеции, не интересуясь его внутренним миром и не вдаваясь в подробности о его прошлом. Сами же стремится обстоятельно описать свои чувства и переживания, а также вспоминает свое прошлое вплоть до детства. Единственное, что разительно отличается в повествовании Сами и писателя, это концовка.

При анализе художественного произведения важно учитывать время и пространство, в которых происходят описываемые события. Время и пространство художественного мира произведения могут быть не связаны напрямую с реальными временем и пространством, в которых пребывает писатель. Как уже отмечалось выше, З. Ливанели даже намеренно прервал написание исследуемого романа, чтобы отдалиться во временном плане от описываемых событий.

Время и пространство в художественном произведении, несомненно, связаны. М. М. Бахтин их взаимосвязь называл хронотопом. Термин этот был взят Бахтиным из теории относительности Эйнштейна. Для литературоведения важно, что этот термин передает неразрывность пространства и времени, то есть приметы времени обнаруживаются в пространстве, и пространство постигается и определяется временем [2: 235].

В произведении З. Ливанели рассматривает время военного переворота в Турции 1971 г. Речь идет о том, как герой жил до этого события, и как его жизнь кардинально изменилась после переворота.

К перевороту 1971 г. привел социально-политический кризис 1960-х гг. Рабочие имели право на забастовки и активно их проводили, но в первой половине 60-х гг. на них выдвигались, как правило, экономические требования (повышение заработной платы, улучшение условий труда). Однако, ситуация усугубилась, когда правительство, напуганное размахом протестного движения,

решило ограничить права рабочих. Тогда забастовщики начали выдвигать и политические требования. 15 июля 1970 г. в Стамбуле прошла крупномасштабная забастовка, в которой участвовало около 100 тыс. рабочих. Забастовка была подавлена полицейскими и солдатами, в Стамбуле было введено чрезвычайное положение, создавались военные трибуналы. Но, несмотря на репрессии, протесты рабочих продолжались.

В конце 60-х гг. студенты активно проводили демонстрации против внешней политики зависимой от США. Например, 16 февраля 1969 г. в Стамбуле состоялась крупная демонстрация против захода в турецкие порты американских военных кораблей [5: 287]. На бастующую молодежь напали ультраправые «серые волки», члены боевой организации Партии националистического движения Алпарслана Тюркеша. Этот день стали называть «кровавым воскресеньем», и он повлек за собой насилие уже со стороны левых экстремистов [5: 287]. Они громили учреждения, связанные с США в Анкаре, в Измире, похищали американских военнослужащих. Таким образом, в конце 60-х – начале 70-х гг. в Турции политическая ситуация была весьма нестабильна, происходили постоянные стычки между рабочими, студентами и полицией, военными, а также между правыми и левыми.

У Партии Справедливости, правящей партии на тот момент, были внутренние разногласия, она не могла совладать с ситуацией в стране. Некоторые офицеры выразили недовольство политикой Сулеймана Демиреля, основателя Партии Справедливости и премьер-министра Турции. Тогда 12 марта 1971 г. по радио был зачитан меморандум командования турецких вооруженных сил. Правительство и парламент должны были навести в стране порядок, в противном случае военные грозились взять власть в свои руки. Некоторая часть турецкого общества положительно отнеслась к вмешательству военных, надеясь, что демократизация государства продолжится и хаосу будет положен конец.

После объявления меморандума было сформировано новое правительство. Большая часть членов нового правительства были беспартийные министры-неокемалисты. Они предложили провести ряд социально-экономических реформ (аграрную реформу, налоговую реформу), расширить льготы для рабочих. В то же время Партия Справедливости и Нихад Эрим, премьер-министр, выступали за то, чтобы ограничить свободу собраний, демонстраций и забастовок. По итогу в том же 1971 г. было внесено множество поправок в конституцию, в результате которых, например, университеты, радио и телевидение утратили административную автономию. Также была ограничена свобода печати, права граждан на создание партий, права рабочих на забастовку, государственные служащие больше не имели права создавать профсоюзные организации [5: 291].

В апреле 1971 г. было введено чрезвычайное положение в крупных городах, начались гонения на леворадикальные силы. В июле была распущена Рабочая Партия Турции. Кроме того, в 1973 г. были изменены еще несколько статей конституции. В результате был увеличен срок предварительного тюремного заключения, расширялись полномочия военных трибуналов, а также были созданы суды государственной безопасности, задачей которых было рассматривать политические преступления против существующего режима [5: 293]. Через суды государственной безопасности в период с 1973 г. по 1975 г. прошло несколько тысяч человек, при допросах которых применялись пытки. Уголовному преследованию подвергались не только террористы, но и демократически настроенная левая интеллигенция.

Сами Боран вспоминает, что, действительно, в те времена, когда он еще учился в университете в Турции, «политическая и культурная атмосфера требовала какой-либо политической вовлеченности» («siyasi ve kültürel atmosferin, politik bir bağlanmayı gerektirdiği») [1: 31]. Но ему казалось смешным и бессмысленным, что «студенты делились на правых и левых, избивали, ранили и даже убивали друг друга в столовой» («öğrencilerin sağcı ve solcu olarak

ikiye ayrılıp kantinde birbirlerini dövmeleleri, bıçaklamaları ve hatta öldürmeleleri») [1: 31]. Сами очень увлекался кино, читал книги Станиславского, хотя в его время это было, как он говорит, преступлением. За интерес к русскому театральному режиссеру могли забить до смерти даже левые интеллектуалы, считавшие, что система Брехта больше подходит для идеологии рабочего класса. В то время, вспоминает Сами, в его сторону постоянно сыпались проклятия из-за его благосостояния, было очень опасно ходить по улицам, сидеть в кафе, так как можно было попасть под обстрел, страна была на грани гражданской войны. Поэтому Сами, как и многие его сограждане, был рад тому, что военные взяли власть в свои руки. Он считал, что военные избавятся от вооруженных бандитов, и страна будет в безопасности. Сами был счастлив видеть на улицах Стамбула танки, вооруженных постовых, проводящих обыски и проверяющих документы. Однако, однажды такой постовой остановил самого Сами, когда тот ехал по городу на своей машине. Солдата явно выводило из себя, что у Сами есть автомобиль. Герой боялся, что этот парень из бедной анатолийской деревни может его застрелить на месте. И Сами, и солдат понимали, что никакого наказания за этим не последует. То есть ни о какой безопасности и справедливости после военного переворота речи не шло. Более того, когда через некоторое время один из таких молодых солдат по своему усмотрению открывает огонь и убивает невесту Сами, суд его оправдывает. А Сами тем временем проходит через все ужасы пыток, которые ему устраивают даже не ради допросов, а чтобы уговорить на сотрудничество с властями, помочь им обелить себя перед иностранными журналистами.

Формирующими сюжет в романах элементами являются различные мотивы. Одним из важнейших является мотив встречи. Тут важно неразрывное единство временных и пространственных определений [2: 247]. Ведь чтобы встреча состоялась, герои должны попасть в одно и то же место в одно и то же время. В исследуемом произведении значимыми встречами являются встречи главного героя Сами с его мучителем. Хронотоп встречи может выполнять

композиционные функции в произведении [2: 248]. Вторая по хронологии событий встреча двух персонажей в больнице служит фактически завязкой сюжета. Также мотив встречи обладает высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности.

С хронотопом встречи тесную связь имеет хронотоп дороги. Именно на дороге, в пути часто происходят случайные встречи, которые несут не последнее значение для сюжета, а иногда являются и сюжетообразующими. Дорога часто бывает удобной для изображения случайного события [2: 392]. Исследуемый роман начинается с того, как главный герой, пребывая в возбужденном настроении, опечаленный из-за своего тяжелого положения беженца едет по абсолютно пустой лесной дороге. Там он врезается в оленя, которого, как он чуть позже поймет, вовсе не было, и решает отправиться на лечение в больницу, где и произойдет ключевая для сюжета встреча. Таким образом, не стоит недооценивать важность пути Сами по той лесной дороге и неожиданной встречи с нереальным созданием. Кроме того, Сами любит плутать по Стокгольму днем, а также с интересом разглядывать город и его обитателей ночью, когда он разъезжает по дорогам, собирая мусор. В одну из таких ночей, когда он шел к своему мусоровозу и наблюдал за грехами ночных улиц Стокгольма, он внезапно встретил Клару. Сами предложил девушке проехаться с ним по городу, она согласилась. Они хорошо провели время и очень прониклись друг к другу. Клара всегда была печальна, но, как замечал Сами, по отношению к людям она всегда проявляла сострадание и доброту. Такой когда-то была и Филиз. Сами смущало, что он начинал что-то чувствовать к Кларе, при этом он с удивлением понял, что уже не помнит лица Филиз. Сами говорил, что их с Кларой объединяет то, что в них обоих скрыта какая-то тьма. Однако, Сами уже нельзя было назвать свободной, независимой от каких-либо связей кошкой, которой он так хотел быть. Несмотря на происходившие внутри Сами изменения он все еще пытался быть охотником, а старик должен был стать его жертвой. Но именно с этой случайной ночной

встречи и прогулки по улицам Стокгольма тьма внутри Сами начала рассеиваться, а прошлое стираться из памяти.

Так как З. Ливанели намеренно сделал перерыв в написании романа, чтобы отдалиться во временном отношении от изображаемых событий, возникает вопрос: из какой же пространственно-временной точки писатель смотрит на описываемые им события. На Ливанели, как на автора художественной реальности, воздействует современная для него действительность, литература того времени и культура в целом. Кроме того, влияние оказывают литература и культура предыдущих эпох, а если учесть, что З. Ливанели писал роман на протяжении не одного десятка лет, то это влияние оказывается еще более разнородным.

Автор никак не может находиться в хронотопах сочиненного им мира, но все же он, бесспорно, связан с этим миром. Автор демонстрирует читателю свой выдуманный мир либо с точки зрения героя, который непосредственно участвует в изображаемом событии, либо с точки зрения рассказчика, подставного автора [2: 405]. В романе «Кошка, мужчина, смерть» присутствует и то, и другое. Повествование ведет и главный герой, и подставной автор. Однако, в тех частях романа, в которых повествование ведется от лица героя, этот автор является одним из персонажей произведения. Но в тех частях, в которых повествование ведется от лица автора, он явно находится вне описываемых событий, вне произведения. При этом автор, как это обычно принято в классических произведениях, выступает в качестве вездесущего свидетеля, но лишь в тех главах, которые написаны от его лица. Главный герой в главах, написанных им, словно отрицает вездесущность автора, говорит, что его чувства автор передать не в силах. Хоть автор и пишет роман о жизни Сами со слов самого Сами, последний понимает, что автор транслирует в произведении лишь свои собственные наблюдения и ощущения. Сами даже полагает, что его друг-писатель мог бы сочинить о нем множество лжи, чтобы роман был интереснее и успешнее. Однако герой не хотел

вмешиваться в работу писателя, так как не мог решить имеет ли произведение художественную ценность или нет. «Потому что я был очень близок к тексту, между нами не было расстояния, которое позволит ощутить его ценность и недостатки» («çünkü metnin çok yakınında duruyorum, değerini ya da kusurunu algılayacak mesafe yoktu arada») [1: 25], - объясняет Сами. Эти слова напоминают позицию самого З. Ливанели, решившего отдалиться от описываемых им событий, чтобы увеличить расстояние между ним и текстом.

Одной из ошибок автора Сами называет то, что автор приписывает ему некое отношение к политике, хотя Сами являлся и является крайне аполитичным человеком. При этом Сами понимает, что автор работает над созданием идеального образа политического беженца для привлечения внимания читателей, так как в те годы в Турции каждому человеку следовало быть вовлеченным в политику. То есть, таким образом автор старается написать произведение на актуальную тему, используя различные клише для создания образа политического беженца невзирая на то, что происходит в действительности. В итоге мы видим, что та часть романа, которая была написана подставным автором, больше напоминает продукт популярной литературы, ориентированной на массового читателя и на большую выручку с продаж.

Писатели-беллетристы часто уделяют внимание лингвистической составляющей своих произведений, а именно: они углубляются в размышления о значении слова, о современной речи, о значении родного языка [24: 82]. При этом подобные размышления тесно связаны с рассуждениями, касающимися героя, человечества, жизни в целом. Безусловно, часть беллетристики ориентируется на аудиторию не способную оценить языковую игру. Однако часть беллетристики создается и для читателей способных поразмыслить над лингвистическим контекстом произведения.

Для больного старика, мучителя Сами, нахождение в чужой стране было чем-то совсем не выносимым. В особенности из-за того, что ему не с кем было

поговорить по-турецки. Он был очень рад, когда у него появилась возможность говорить на родном языке, поэтому его тянуло к Сами. Кроме разговоров с Сами, старик пытался уловить хоть что-то, связанное с Турцией, и при просмотре телевизора. В один день во время просмотра вечерних новостей старику было достаточно услышать слово «Turkiet», чтобы взволноваться и от напряжения вцепиться в ручки кресла. В другой день старик смотрел телевизор, и в потоке шведской речи ему послышалось турецкое слово «kalabalık» (скопление, толпа). Старик тут же поспешил уточнить у Сами, неужели шведы позаимствовали это слово из турецкого. На что Сами ответил утвердительно и добавил, что в шведском это слово означает «паника». Старик был очень благодарен Сами за объяснения, он чувствовал, что, находясь даже так далеко от дома, он все-таки не теряет связь с родиной и турецким языком.

Сам Сами также придавал значение словам из родного языка. После описания случая в гостиной с телевизором автор пишет, что в другой бы ситуации, Сами бы еще рассказал, что слово, услышанное стариком, привнес в шведский язык Карл XII после того, как двенадцать лет пробыл в Османской империи в качестве почетного пленника. Также слово «kiosk» (киоск) - это измененное турецкое слово «köşk» (особняк), а кроме того, шведы позаимствовали и турецкое блюдо «lahana dolması» (фаршированные капустные листья). Однажды Сами, увидев в продуктовом магазине банку с надписью «kåldolmar» и изображением фаршированных капустных листьев, купил эти консервы, так как очень тосковал по турецкой кухне. Однако, название не делало это блюдо турецким, оно было приготовлено на шведский манер.

Таким образом, в данной главе были изучены приемы популярной литературы, используемые в романе «Кошка, мужчина, смерть». В основном в данном романе используются различного рода клише из классической литературы, которые были поставлены на поток массовой культурой с целью получения большой и быстрой прибыли.

### Глава 3. Понятия «постмодернизм» и «постмодернизм в литературе»

Те же главы, повествование в которых ведется от лица главного героя, написаны З. Ливанели больше в постмодернистском ключе. Далее будет рассмотрено, что собой представляет философия постмодернизма, отличительные черты постмодернизма в литературе, и какие из них можно обнаружить в исследуемом романе.

Точная дата появления термина «постмодернизм» не известна. Есть версия, что впервые он был употреблен в 70-е гг. XIX в. английским художником Джоном Уоткинсом [20: 8]. В 30-е гг. XX в. термин «постмодернизм» стал употребляться в качестве общего названия для всех современных течений в искусстве. В 60-е гг. XX в. литературовед И. Хассан высказал мнение, согласно которому постмодернизм – продолжение модернизма, в частности сюрреализма. Но с конца XX в. большинство исследователей считают, что постмодернизм – это не только развитие, но и критика, и даже отказ от модернизма. Кроме того, такие исследователи, как Д. Лодж, У. Эко, Ф. Торрес считали, что феномен на подобии постмодернизма с его кризисом ценностей и культом наследия постоянно возникает в истории [7: 349]. Известность термин «постмодернизм» приобрел благодаря Ч. Дженксу и его книге «Язык архитектуры постмодернизма» 1977 г. [12: 109]. С точки зрения автора, постмодернизм выражает отход от экстремизма, частичный возврат в прошлое, упор на коммуникативную роль архитектуры.

Во второй половине XIX - начале XX вв., благодаря открытиям в естественных науках и желанию их практически применить, у европейских цивилизаций появилась возможность реализовать идеи Просвещения, которые Ж.-Ф. Лиотар, а вслед за ним и другие постмодернисты, называет *метарассказом*. Французский философ утверждает, что постмодернизм – это «недоверие в отношении метарассказов» [10: 10]. Постмодернистское мировоззрение демонстрирует утрату веры в идеалы Ренессанса и Просвещения

с их верой в прогресс, торжество человеческого разума и возможность познания истины.

Постмодернизм по большей части обязан своим возникновением развитию в XX в. новейших средств массовых коммуникаций. Можно сказать, что постмодернизм появился как средство сопротивления средствам массовой информации и тоталитарным идеологическим системам. Однако и эстетика постмодернизма оказала влияние на средства массовой информации, в особенности на телевидение. Развлекательное, зрелищное телевидение стало восприниматься как реальность, а жизнь общества – как отражение телевидения [12: 127], которое стало симулякром потребления. При этом культура постмодернизма спасает экономику, постоянно стимулируя потребности потребителей и эстетизируя продукцию.

Для эпохи постмодернистской культуры свойственна, во-первых, проблема самоиндефикации. Во-вторых, благодаря средствам массовой информации происходит стирание субъектно-объектных отношений [15: 8]. В частности, прямые эфиры не позволяют ни зрителю, ни самому журналисту оценить, проанализировать происходящее на экранах со стороны. Таким образом, информация, поступающая к нам из телевизора, оказывается далека от объективности. Кроме того, телевидение становится не только средством передачи информации, некоторые события оно как бы побуждает случиться, то есть они производятся специально для телевидения.

Особенностью постмодернизма является также стирание границ, присутствовавших в модернистском искусстве между элитарной и массовой культурой, фольклором. Постмодернизм эстетизирует тривиальную, китчевую массовую культуру, придавая ей оригинальность при помощи иронии, а также использует традиции других культур, которые воспринимаются как новаторские [12: 123].

В искусстве постмодернизма важное место занимает проблема человека, место личности в современном мире. В отличие от эпохи Возрождения, человек эпохи постмодернизма занимает не центральную позицию, а периферийную, поэтому постмодернистские персонажи такие хрупкие, ущербные и парадоксальные [12: 129].

На терминологию философии постмодернизма повлияли понятия, сформулированные философами-постструктуралистами. Постструктурализм возник в конце 1960-х – 1970-е гг. во Франции, США в ответ на кризис веры в идеи эпохи модерна с его убежденностью, что существует некая абсолютная истина, с его верой в научный детерминизм.

Для постмодернистов значимы такие постструктуралистские понятия, как интертекст и интертекстуальность, разработанные Ю. Кристевой [15: 22]. Интертекст состоит из множества цитаций, предметом которых являются различные дискурсы, влияющие на создание любого текста.

Один из распространенных среди постмодернистских писателей методов децентрализации текста – деконструкция, как ее понимал Ж. Деррида. Французский философ понимал деконструкцию как процесс, направленный на разложение на части и реконструирование структуры основных понятий западной метафизики, деконструируется традиционная структура знака [15: 24]. То есть значающее теряет связь с означаемым. Центральное место в теории деконструкции занимает письмо (знак знака), а не речь. Отмечается, что коммуникативные свойства письменных знаков лучше, чем у речевых знаков. Философ стремился сделать значение знака вариативным и продемонстрировать возможности коннотативных смыслов. Для искусства постмодернизма ключевыми являются идеи деконструкции контекста. Ж. Деррида делает вывод, что любой элемент художественного языка может быть свободно перенесен в контекст любого рода, либо даже процитирован вне всякого контекста [13: 21].

Название деконструированного знака – симулякр. Ж. Делез считает, что в результате работы симулякра (интертекстуальная игра его бесконечных значений) возникает творящий хаос [15: 25]. В данном случае хаос имеет положительное значение, он направлен на отрицание логоцентризма, против которого выступают постструктурализм и постмодернизм. Теория симулякра Ж. Бодрийяра также играет важную роль в постмодернизме. В теории мимесиса симулякр – подобие действительности, возникшее в результате подражания ей, в постмодернистской эстетике стал символизировать конец подражания, муляж, заменитель действительности [13: 48]. Французский ученый говорил о том, что образ-знак проходит четыре этапа для того, чтобы стать чистым симулякром: 1) он отражает реальность; 2) он искажает реальность; 3) он маскирует отсутствие реальности; 4) он вообще не имеет отношения к реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде [3: 12]. При помощи комического перекодирования чистого симулякра, после которого теряется старое значение и обретается новое, писатели-постмодернисты осмеивают стереотипы массового сознания.

Значительное влияние на развитие философии постмодернизма оказал итальянский ученый Умберто Эко. Он говорил, что сюжет состоит из цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления, а также сочетания проблемности и занимательности [13: 43]. Модернизм стремился деформировать прошлое и в процессе разрушения образа дошел до абстракции. Идея же постмодернизма заключается в невозможности уничтожения прошлого, постмодернизм предлагает его иронично переосмыслить. Ирония позволяет любой аудитории воспринять произведение постмодернизма, даже той, которая не понимает эту иронию, воспринимает ее всерьез. Получается, что у подобных произведений может быть множество прочтений, но нужно остерегаться их чрезмерного количества, иначе попытка интерпретации произведения приведет к его пустому содержанию. Согласно Эко, специфика

постмодернистской модели заключается в отсутствии понятия центра, периферии, входа и выхода из лабиринта (символа мироздания) [13: 45].

Одно из базовых понятий постмодернистской философии – ризома. Ж. Делез и Ф. Гваттари в своей работе «Ризома» (1976) пишут о том, что на место древесной модели мира выдвигается модель ризоматическая. Ж. Делез и Ф. Гваттари выделяют три модели книг [8: 17]. Во-первых, самый примитивный тип – книга-корень, склонная к порождению жестких осей и бинарных оппозиций, четко задает направление движения и его результат. Второй тип – корневая система. Корень разрушается и порождает множество вторичных корней, но такая корневая система продолжает испытывать необходимость в единстве [8: 18]. Третий тип книги – ризома. Это не центрированная, не иерархическая система. В ризоме нет участка, который был бы по отношению к другому участку корневым или осевым. Ризома гетерогенна, все ее точки взаимосвязаны, но при этом не фиксированы.

В постмодернистском идейном комплексе трансформируется понимание истории, то есть она утрачивает линейность, жесткий детерминизм, представление о невозможности иного варианта истории [15: 28].

Существуют две точки зрения, касающиеся возникновения постмодернистской литературы. Некоторые философы говорят о том, что постмодернистские произведения возникли в Европе и Северной Америки в конце 1950 – начале 1960-х гг. На Востоке же, по их мнению, подобные произведения начали появляться в конце 1970-х – середине 1980-х гг [15: 4]. Однако есть и иное мнение, согласно которому постмодернизм зародился в восточной культуре. Дело в том, что основные черты эпохи Нового времени, которая началось на Востоке позже, чем на Западе, были привнесены на Восток в готовом виде, от чего они там и выражены слабее, чем на Западе [15: 5]. Идеи Нового времени были чужды восточной среде, поэтому они насаждались насильно, искусственно. В результате знаки западной культуры на восточной почве лишились своих означаемых, стали симулякрами. То есть внешние

атрибуты европейской жизни, мышления были усвоены, но их содержание не осмыслено и не воспринято восточным обществом.

Постмодернизм в литературе демонстрирует не только слияние элитарной и массовой литературы, но и слияние литературы с философией, историей, такими видами искусств, как кино, театр, музыка. Кроме того, литературе постмодернизма свойственно стирание границ между жанрами и стилями, цитатность, интертекстуальность.

Герой постмодернистского произведения отличается от своих классических и модернистских предшественников маргинальностью статуса, андрогинностью, а также этическим плюрализмом [12: 149]. Занимательные сюжеты с такими героями должны привлекать внимание широкого читателя, при этом такие сюжеты, зачастую обладающие двойным дном, рассчитаны на более искушенных читателей.

Одной из проблем эпохи постмодерна является кризис культурной идентичности, который проистекает из утраты возможности культурной идентификации [6: 208]. В процесс идентификации присутствует и культурный, и цивилизационный компоненты, последний является частью социализации и поддерживает способность человека выполнять условия, которые предъявляет ему общество [6: 213], чтобы быть частью этого социума. То есть такая идентификация имеет отношение лишь к формальному включению индивида в жизнь общества. Что касается культурной идентификации, то в эпоху постмодерна проблема состоит не только в том, что метарассказы утратили доверие, но и в том, что нет какого-либо объекта, который смог бы их заменить, по отношению к которому мог бы функционировать процесс культурной идентификации. В таком случае у человека нет точных указаний относительно самоопределения, смысла жизни, нравственности. В индустриальном обществе цивилизация заменила собой культуру, представлялась как величайшее достижение человечества.

Литературный герой современного романа отличается от своих классических и модернистских предшественников. В классических произведениях герой, его характер, внешний вид, привычки детально разобраны и описаны, благодаря чему уже может сложиться цельный образ, который затем дополняют его поступки. В модернистских произведениях герои практически лишаются личностных характеристик [20: 40]. Постмодернистский герой же снова получает некую духовную оболочку, но едва ли его можно назвать глубоким персонажем. Постмодернистский герой характеризуется тем, что легко нарушает этические нормы, относится скорее к маргинальным слоям общества, является довольно несчастной, несвободной и одинокой личностью. Причиной такого положения вещей можно считать смену «систем ориентации и поклонения» [6: 157], которые всегда были необходимы человечеству. В индустриальном обществе можно наблюдать поклонение успеху и престижу, изменение позиции Декарта “*мыслю, следовательно, существую*” на “*я – то, что я имею*”, а затем под влиянием рынка формула понятия Я была заменена на “*я – то, чего от меня хотят*” [6: 158]. Человек избавляется от чувства одиночества, когда чувствует себя востребованным, успешным на рынке. Но в погоне за успехом люди лишаются своей свободы, устают от давления общества, и эта усталость все равно приводит к одиночеству, бессилию. Происходит отчуждение личности, и различные производители, СМИ, политические силы удовлетворяют запросы именно заменяющей личность «псевдоличности» неслышанным разнообразием товаров, телевизионными штампами, рекламой [6: 157], при этом они сами искусственно и формируют эти запросы. Кроме потери себя и веры в метанарративы на усиление чувства одиночества влияет и процесс индивидуализации, когда человек считает, что он существо, отделимое от природы и других людей. Однако из-за этого у человека возникает потребность отнести себя к какой-либо системе, придающей смысл жизни [6: 227].

Есть определенные принципы, согласно которым выстраивается постмодернистское произведение. Д. Лодж выделяет шесть таких принципов, а именно: противоречивость, пермутация, прерывистость (фрагментарность), случайность, эксцесс, короткое замыкание [7: 357 – 359]. Основным принципом является принцип противоречивости, все остальные служат в качестве его дополнения и развития. Данный принцип исходит из изначальной противоречивости мироощущения постмодернистов, для которых свойственно ощущение принципиальной несовместимости противоположностей и необходимости принятия ее как реальности. В результате явления разных уровней значимости становятся феноменами одного порядка.

Пермутация – нарушение непрерывности хода повествования с включением альтернативных повествовательных линий. Благодаря пермутации нарушается целостность текста и последовательное развитие сюжета.

Прерывистость или фрагментарность – разорванность повествования на небольшие отрывки. При этом разрыв между этими отрывками часто выделяется какими-либо типографическими средствами.

Принцип случайности – доведение фрагментарности композиции до абсурда. Например, отсутствие нумерации страниц книги; книги со страницами, представляющие собой вкладные листы или вырезки, которые читатель может перекладывать в таком порядке, в каком ему хочется.

Эксцесс – доведение повествовательной стратегии до крайности с целью высмеять и таким образом продемонстрировать бессмысленность художественного рассказа как такового. Повествование становится либо чрезмерно метафорическим, то есть все сравнивается со всем, при этом не предпринимаются попытки обосновать сходства. Либо повествование становится слишком метонимическим. Детальные описания объектов свободные от метафор мешают читателю представить их визуально.

Короткое замыкание – стремление преодолеть расстояние, разделяющее литературный текст и реальный мир, искусство и жизнь, с целью привести читателя в шоковое состояние [7: 359], не дать ему возможности уподобить постмодернистское письмо традиционному. Происходит это при помощи введения в текст упоминаний о событиях, произошедших в реальном мире, а также при помощи введения автора.

Писатели-модернисты стремились извлечь автора из повествования, писатели-постмодернисты, наоборот, возвращают автора в повествования [7: 361]. Но вторгается автор в вымышленный мир произведения насильственным образом, с некой иронией, забавляясь с читателем, навязывая ему свою интерпретацию текста. Автор забавляется с читателем при помощи высмеивания шаблонной массовой литературы, высмеивания ожиданий читателей, основанных на этих шаблонах. Насмешки писателя-постмодерниста направлены на рациональность бытия. С их точки зрения, с учетом изменчивости реальности литературе не стоит браться за воспроизведение действительности.

В постмодернистских романах нередко встречаются рассуждения автора о процессе написания данного произведения наравне с описаниями сюжета и персонажей. В прологе или в отступлениях от основного сюжета автор от своего лица или лица какого-нибудь персонажа может начать объяснять, как он пишет роман, почему именно так пишет, что он хочет этим сказать. Когда к читателям обращаются герои произведения, в этом случае реализуется прием персонажной маски. То есть в произведении имеется герой-нарратор, через его рассказ, стилизованный под устную речь, читатель узнает о происходящих событиях [19: 39].

Прием «короткое замыкание» связан с проблемой псевдореализма постмодернистской манеры письма [7: 379]. В повествование вводятся куски реальности, но они псевдофактические, псевдодокументальные. Принцип такого коллажа, состоящего из разнородных фрагментов таких, как отрывки из

газетных статей, новостей, объявлений, цитат из трудов различного характера, предполагает смешение литературных и нелитературных жанров с целью разрушения иерархии жанров как системы. Приемы постмодернизма были известны и раньше, его новизна заключается в том, что он подчеркивает условность средств художественной выразительности и самого предмета изображения. Проблема постмодернистского письма заключается в том, что невозможно все время шокировать читателя своими приемами, со временем читатель к ним привыкает. В таком случае писатели-постмодернисты могут начать чаще обращаться к жанрам массовой литературы, ведь на ее основе легче создать произведение, чем на основе классического произведения.

Специфика постмодернизма заключается в постоянном подчеркивании условной природы словесного искусства [7: 384]. Поэтому в постмодернистских произведениях встречаются фрагменты, в которых автор объясняет процесс написания произведения, обращения автора или персонажей к читателю, вставные рассказы, намеренно написанные в разных стилевых манерах. Писатели-постмодернисты с целью разрушить языковые стереотипы восприятия читателя пародируют различные жанры, приемы массовой литературы.

В отличие от реализма, который видел причину всех бед в политической системе, в обществе, которое нужно переустроить при помощи подталкивания членов этого общества к активным действиям, творчество постмодернизма направлено на то, чтобы раскрыть суть человека, который испытывает на себе влияние этой системы или даже создает ее. В постмодернистских произведениях можно наблюдать и черты свойственные сюрреализму как, например, обращение к процессам, протекающим в подсознании, в состоянии сна, галлюцинаций [4: 137].

Таким образом, в первую очередь постмодернизм характеризуется сочетанием реалистических и модернистских тенденций, то есть в произведениях присутствуют модернистские техники письма с обращением к

историческому материалу и актуальным событиям. Кроме того, для него характерно серьезное влияние шаблонов массовой литературы.

#### **Глава 4. Особенности романа «Кошка, мужчина, смерть» как произведения постмодернистской литературы**

Роман «Кошка, мужчина, смерть» является не столько орудием сопротивления средствам массовой информации, сколько насмешкой над массовой, популярной литературой. Герой постоянно указывает на то, что автор, по сути, не описал его, Сами, жизнь, а придумал некий образ эмигранта-революционера, основываясь на своем виденье и понимании ситуации, чтобы увеличить продажи романа. Герой не препятствовал этому, он лишь скромно приписывал к основным главам свои приложения, однако конец истории, уже откровенно сочиненный его другом, не мог оставить Сами равнодушным.

Друг-писатель завершает роман по канонам массовой литературы. В романе присутствует четкое разделение на «добро» и «зло», и в конце, безусловно, победу одерживает «добро». За преступлением, как и полагается, следует наказание. Сами и Клара вывезли больного старика из больницы на заледеневшее озеро. Затем подвели его к месту, где лед был очень тонким, старик провалился под лед, и его тело унесло течением. Таким образом, был отомщен и отец Клары, которого утопили во время пыток, и Филиз, так как убийство было совершено 3 января, в день ее смерти. Роман заканчивается на том, что Сами и Клара покидают озеро, но мы можем догадаться, что никакого наказания за убийство их не ожидает. Ведь расчет был на то, что на их руках не будет крови, а тело старика бесследно исчезнет. В целом, все удачно сложилось, чтобы герой и его подруга, как воплощение справедливости, никак не пострадали от своих действий. На подобный конец Сами иронично вопрошает «Какой прекрасный конец, неправда ли?» («Ne güzel bir bitiş değil mi?») [1: 167]. Сами обидно, что его друг в погоне за успехом закончил роман таким ярким, драматичным, неправдивым финалом. Сами говорит, что подобно тысячам романам и фильмам, закончившихся таким образом, он спланировал кульминационный момент, но жизнь не так устроена, и люди не подражают романам.

Проблему клише и штампов З. Ливанели затрагивает в романе не только, когда речь заходит о написании произведения массовой литературы. В романе присутствуют также небольшие эпизоды, которые затрагивают данную проблему в других сферах, но тоже связанных с массовой культурой. Сами, например, вспоминает, как они с Филиз разговаривали друг с другом стереотипными цитатами о любви из дешевых романтических фильмов. Сами понимал, что это банальные, плохо написанные диалоги для проходных фильмов, но все же признавал, что эти фильмы могут иногда поразить своей чувственностью и искренностью. Также, уже находясь в больнице, Сами хотел задать старику несколько вопросов, которые напомнили бы ему о Филиз, при этом ответы старика Сами собирался записать на камеру. Старик же, как только Сами включил камеру, решил сделать обращение к своей семье, друзьям и всей турецкой нации. Он снова почувствовал себя государственным деятелем, который через экран телевизора штампованными фразами доносит до народа свою волю. Кроме того, когда Сами рассказал старику о том, кто он такой, и напомнил о Филиз, старик снова начал выражаться так, как это было принято у политиков его эпохи. Он кричал о том, что Сами является предателем родины и коммунистом, желающий уничтожить Турцию. Все эти речи будто помогали старику цепляться за жизнь. В споре, который начался между ним и Сами, он не выглядел слабее своего оппонента. Однако, когда силы начали покидать старика, и он уже не мог говорить заготовленными давным-давно фразами, он признался, что никогда не забывал о Филиз, и попросил прощения у Сами.

Сами и Клара, действительно, вывезли старика из больницы, но они повезли его не на озеро, а домой к Сами. Там Сами заставил старика вспомнить и его, и Филиз, и что он с ними сделал. Клара не понимала, что происходит, когда мужчины ругались друг с другом по-турецки, и не вмешивалась. Но сам Сами тоже не понимал, что происходит, чего он хочет добиться от старика. Старик же все вспомнил, расвирепел, называя Сами террористом, коммунистом, и всячески насмеялся над ним. Сами угрожал старику, но уже

прекрасно понимал, что не сможет его убить. Затем старик смог незаметно выпить большое количество таблеток Сами, разрыдался, умолял простить его, говоря, что никогда не забывал Филиз. Когда таблетки начали действовать, старику стало плохо. Сами и Клара, уже понимая, что убийство старика с самого начала было несбыточной мечтой, попытались промыть ему желудок и вызвали скорую. После всего случившегося Сами и Клара стали жить вместе обыкновенной жизнью. Они планировали свою жизнь так, чтобы следующий день был похож на предыдущий. Они были похожи на миллионы беженцев в мире, чьи лица и индивидуальности были стерты. Но Сами с Кларой это совершенно не волновало. По мнению Сами, это именно то, что называют счастьем: немного безопасности, немного скуки. Однако, подобную скуку сложно продать, поэтому друг-писатель разозлился на Сами, увидев его добавления к финалу, и больше с ним не разговаривал.

В исследуемом романе проблема самоиндефикации тесно связана с проблемой значения родного языка. И Сами, и старик, его злейший враг, тоскуют по родине, что выражается в тоске по турецкому языку. Сами долго размышлял, почему же он, ненавидя старика, продолжает с ним видеться и общаться каждый день. Он пришел к выводу, что причиной этого может быть турецкий язык. Сами понимал, что особенностью родного языка является то, что когда ты говоришь то же самое на другом языке, весь смысл, цвет и запах сказанного теряются. Сами чувствует, что чем больше он разговаривает со стариком, тем больше к нему привязывается, тем лучше понимает его и даже жалеет. Для старика, не знающего шведский, нахождение в чужой стране было чем-то совсем не выносимым. Ему было невероятно радостно поговорить на родном языке, поэтому его тянуло к Сами.

Тоска по родному языку – это, конечно, лишь часть проблемы всех мигрантов. В главах, написанных от лица Сами, мы можем увидеть, что Сами является типичным непримечательным и очень одиноким постмодернистским героем. Он похож на всю массу мигрантов, живущих в Стокгольме. Его мучают

воспоминания о прошлом, его шаткое положение в настоящем и туманное будущее в шведском обществе, которое уже с трудом уживается с иммигрантами. Последние, чувствуя, как к ним относятся местные, также начинали терять терпение. Сами вспоминает случай, свидетелем которого он стал во время футбольного матча между шведской командой АИК и турецкой командой «Галатасарай». Во время матча кто-то из турок крикнул, что порвали флаг. Никто не стал разбираться, кто чей флаг порвал. Турки, решив, что шведы порвали галатасарайский флаг, бросились на них и начали избивать. Стадион в считанные минуты превратился в поле боя. И тут, по мнению знакомого Сами, проблема заключалась даже не в политических противоречиях, а в желании обеих сторон уничтожить людей, не похожих на них. В итоге каждый иммигрант должен был решить, либо он вливается в шведское общество, либо он отстаивает свое право быть тем, кем он является. Человека, который пытался в сложившейся ситуации сохранить благоразумие и не примыкать ни к одной из групп, ждало общественное порицание. Сами, как когда-то в студенческие годы, не относил себя ни к одной из сторон. Но, никак не идентифицируя себя ни с одной из групп, не имея никаких ориентиров, он на самом деле очень страдал и всегда оставался один. Сами даже был бы готов стать частью шведского общества, ему были близки ценности шведов. Но он понимал, что для шведов нет разницы, человек является хорошим или плохим турком, главное, что он – турок. И «это настолько господствующее клеймо, что оно возвышается над всеми его личными качествами, душит их, и убивает его личность» («öylesine baskın bir damgadır ki bu, bütün kişisel özelliklerinin üstüne çıkar, onları boğar, kişiliğini öldürür») [1: 153]. Сами понимает, что он вынужден разделять одну личность и существование, что и его враг. Как бы ни были близки ему шведы, он для них чужой, а вот старику всего за несколько дней он стал очень дорог.

Кроме того, Сами рассуждает о значении речи. Его рассуждения дают понять, что сблизить людей может не только родной язык, нужно нечто

большее. Сами говорит, что его друг-писатель не может при помощи разговоров и расспросов глубоко проникнуть в его душу, так как речь – самое неэффективное средство общения между живыми существами, язык лжет, искажает события, повторяет клише, которые никогда не надоедают людям. Со стариком Сами было очень неприятно разговаривать, однако он продолжал это делать. Сначала Сами кажется, что их сближает родная речь. Но позже Сами осознает, что старик очень похож на его властного отца, поэтому он не в силах сопротивляться желанию старика поговорить. Кроме того, в некоторые моменты старик напоминает Сами его самого.

Жалости Сами прибавляет и тот факт, что он даже ни о чем не мечтает. Он не может представить, что ждет его в будущем, он только жалуется на прошлое. Это замечает старик и рассказывает, о чем он сам мечтает. Воля к жизни и способность мечтать в умирающем старике глубоко потрясла Сами. Дело в том, что у старика есть некие идеалы, убеждения, цепляясь за них, он цепляется за жизнь, а Сами смысла в его новой жизни найти не может.

В итоге Сами познал счастье с Кларой, окончательно отказавшись от прошлого, от борьбы. Они довольствуются той работой, которую им удастся найти, а также пособиями, которые выплачивает им шведское государство. Сами с Кларой следят за сезонными ценами в крупных магазинах, по выходным ездят за покупками в дешевые оптовые магазины, по вечерам смотрят телевизор и читают книги на турецком и испанском языках. Кроме того, они собирают брошюры в туристических бюро, сравнивают цены и думают, в какой стране можно было отдохнуть летом. Они теперь жили как миллионы беженцев, они стали обезличенными, лишенными индивидуальности счастливыми потребителями товаров и услуг.

Необъективность средств массовой информации демонстрируется в эпизоде, в котором человек, пытающий Сами, демонстрирует ему газету со статьей о Филиз. В ней говорится, что девушка-боевик под кодовым именем Филиз ехала на машине с еще одним боевиком. На требование остановить

машину они открыли огонь, девушка была убита в итоге, а ее сообщник сбежал. Кроме того, у военных на руках даже есть оружие, из которого боевики стреляли. Мужчина говорил Сами, что это, конечно, ложь, но прессе было объявлено, что все произошло именно так, и вот на второй день после случившегося наиболее приближенная к властям газета излагает именно такую версию событий. Кроме того, к статье прилагалась фотография с мертвой Филиз с автоматом в руках. Постановочное фото и фальшивая история, которую, однако, сложно было опровергнуть, должна была заставить замолчать оппозиционную прессу, и заставить Сами помочь своему государству сохранить престиж. Некоторые возмущившиеся произволом военных издания умолкли, но остались европейские журналисты, которые продолжали расследование. Сами было предложено подтвердить на суде версию, придуманную властями, в обмен на свободу, но герой отказался, и его страдания продолжились.

Целостность в тексте читатель может наблюдать в тех главах, которые были написаны другом главного героя. Если убрать главы-приложения, написанные Сами Бараном, то получится структурированный текст. Однако, между главами, которые написаны самим Сами, хронологической, логической связи не прослеживается. Если оставить в романе только эти главы, то никакого цельного повествования не получится. Дело в том, что цель Сами не рассказать о ходе событий, а передать свои чувства, эмоции, воспоминания. Так работает принцип пермутации в исследуемом романе. Повествование от лица Сами начинается с его объяснения, почему он начал писать, с рассказа, как у него появилась кошка Сикирит, и что она значит для него, а также с воспоминаний о тех временах, когда он был студентом. Далее Сами в хаотичном порядке рассказывает то о различных эпизодах из своего детства, то о знакомых беженцах, то о своей несчастной юношеской любви, и вместе с тем рассуждает, почему у него сложились такие непонятные отношения с ненавистным ему стариком.

Исследуемому роману свойственна фрагментарность. После каждой главы, написанной автором, следуют приложения или el yazıları (написанное от руки), как их назвал Сами Баран. Такая структура произведения и создает ощущение прерывистости. Кроме того, приложения напечатаны курсивом, в отличие от остального текста, что усиливает разорванность повествования.

В исследуемом романе можно встретить и прием «короткое замыкание», так как Ливанели позволяет главному герою общаться с читателями, сокращая тем самым расстояние между литературным текстом и реальным миром. После первой же главы, написанной подставным автором, в повествование врывается Сами Баран с целью предоставить свою интерпретацию произошедшего в первой главе. Более того, мы узнаем, что автор, написавший первую главу, не вездесущий наблюдатель, а лишь друг главного героя, который захотел написать о Сами книгу. То есть автор – живой человек, который может приврать, приукрасить иногда умышленно, иногда лишь потому, что по-другому видит события. В романе присутствует описание процесса написания произведения и рассуждение Сами об этом. Сами рассказывает, что он приходил к своему другу, рассказывал о своей жизни, друг начинал писать и после завершения каждой главы должен был давать Сами почитать, что в итоге получается. Сами мог убрать с его точки зрения неправильные фрагменты, и его друг не мог этому противиться. Но в итоге Сами решил писать подробные объяснения, комментарии к каждой главе, которые в итоге составили половину произведения. Кроме того, Сами задается вопросами, как так вышло, что его друг увлекся писательством несмотря на свое бедственное положение беженца, есть ли у него талант, живет ли он ради писательства, или это лишь прихоть. Тот факт, что его друг с детства был очень толстым, наводит Сами на мысль, что у него совсем не было друзей, и что он был очень одинок. Далее Сами рассуждает, как на людей влияет их одинокое детство. Он считает, что люди, которые были в детстве одинокими, обычно хотят проявить себя при помощи искусства, и все деятели искусства в детстве пережили некую болезнь или

травму, которая отличали их от друзей, и поэтому они выглядят немного невзрачными. Также в начале романа Сами интригует читателя, постоянно говоря, что в прошлом с ним что-то произошло, что изменило его, но он пока не может рассказать, что именно. Он просит прощения у читателей за то, что он лжет им, как и его друг. Сами в конце первой главы, написанной от его лица, обращается и к своему другу-писателю со словами: «Ты удивлен мой дорогой друг-писатель, не правда ли? Я же только начинаю критиковать тебя и то, что ты написал» («Şaşıyorsun değil mi sevgili yazar arkadaşım? Ben ise seni ve yazdıklarını eleştirmeye daha yeni başlıyorum») [1: 32].

О том, что повествование в романе будет идти двумя разными способами, которые будут нести различные смыслы, читателю подсказывают в самом начале два эпиграфа. В первом эпиграфе представлен отрывок из романа Виктора Гюго «Труженики моря». Этот отрывок посвящен нелегкой судьбе людей, которых внутренние проблемы их родины вынудили покинуть дом и скитаться по свету. Беженцы зачастую никому не причиняют вреда, они не испытывают ненависти, они лишь не понимают, что с ними произошло, и пытаются пустить корни хоть где-нибудь. Кроме того, в эпиграфе затрагивается проблема терпимого, но в целом отрицательного отношения местного населения к беженцам. Данный эпиграф подходит к первой части романа. В ней автор как раз описывает с какими трудностями столкнулся политический беженец Сами Баран. Вторым же эпиграфом является высказывание французского писателя и философа XVI в. Мишеля де Монтеня, в котором говорится, что «нет ничего, кажущегося мне правильным, что не казалось бы неправильным» («Vana doğru gelen hiçbir şey yoktur ki yanlış gibi gelmesin») [1: 7]. Этот эпиграф уже подходит ко второй части романа. В ней Ливанели решил подробнее описать чувства и мысли Сами, которого терзают сомнения, какой поступок будет правильным, а какой нет.

Через автора сам З. Ливанели с читателями не общается и не рассуждает о процессе написания романа «Кошка, мужчина, смерть». Однако между

эпиграфами и первой главой З. Ливанели предлагает читателю ознакомиться с предисловием, в котором он описывает долгий процесс создания произведения. З. Ливанели пишет о том, когда он начал писать роман, почему отложил его написание, как снова и снова возвращался к его написанию и переводил свое творение на разные языки. Кроме того, в конце романа приведено интервью с З. Ливанели января 2012 г., в котором он отвечает на вопросы об исследуемом романе. Вопросы, однако, носят скорее политический характер. В интервью речь заходит о преступлениях военных, убийстве курдов, о политических беженцах в Европе. Также журналист старается провести параллель между событиями тех лет, о которых написано в романе, и событиями, произошедшими уже в современной Турции. Можно предположить, что установление подобных связей сделано для того, чтобы доказать актуальность данного произведения. А актуальное произведение, в свою очередь, привлечет большее количество читателей.

В первой части романа З. Ливанели преподносит главного героя так, будто он верит, что все его беды исчезнут, если он убьет больного старика, который был его личным мучителем, и который является олицетворением несправедливой политической системы Турции. Кроме главного героя есть еще и беженцы из других стран, которые, вдохновившись речью Клары, осознали, что старик является для них воплощением угнетения и несправедливости всех авторитарных государств, и решили участвовать в убийстве. Однако вскоре каждый из них находит повод отказаться от борьбы за высокие идеалы. Только Сами и Клара продолжают планировать убийство. Во второй части романа З. Ливанели уделяет намного больше внимания истинным чувствам и мыслям главного героя, а они оказываются не направленными на борьбу с всеобщей несправедливостью. Когда он думает убивать или не убивать старика им движут причины исключительно личного характера. С одной стороны он хочет отомстить за смерть невесты и свои страдания, с другой стороны, его что-то останавливает, и он размышляет над тем, что бы это могло быть.

Кроме раскрытия мыслей героя в произведении присутствует и обращение к процессам, протекающим в его подсознании в виде галлюцинаций. В начале романа Сами померещились два оленя на дороге и он решил обратиться за лечением. Когда Сами только прибыл в больницу, он не мог полностью открыться доктору, рассказать, что его беспокоит. По этой причине его психологическое состояние не улучшалось, и в коридоре больницы он снова увидел оленя, на котором сидела обнаженная девушка, лица которой он не мог разглядеть. Видения казались Сами настолько реальными, что в первый раз он не сразу понял, что оленей на дороге не было. Во второй раз Сами сразу понял, что подобное не может происходить в действительности, но все же отчетливо видел оленя и девушку. Оленей с девушкой можно воспринимать, как предвестников, проводников, внезапное появление которых знаменует новый этап жизненного пути [9: 68]. Сами, живя в Стокгольме, испытывал постоянные страдания. Поэтому, возможно, его подсознание начало подталкивать его к решению давно накопившихся проблем, подготавливая его к новому жизненному этапу. Со временем Сами действительно начал по-другому смотреть на свое прошлое и настоящее. Кроме того, кошка Сикирит, которая появляется у героя в начале романа, в конце повествования тоже оказывается лишь галлюцинацией и исчезает. Сикирит занимала важное место в жизни Сами, он называл ее своим учителем. Он хотел из верной и зависимой от людей и любви собаки превратиться в свободную кошку, из добычи в охотника. Сикирит была для Сами примером для подражания, но как только он начал отпускать свое прошлое, она покинула его. Однажды в больнице Сами привиделся и его отец. Он куда-то шел, и Сами последовал за ним, в результате отец привел его к палате старика. Идя по коридору, Сами сначала почувствовал, что скучает по отцу, но потом вспомнил, как в детстве он молился, чтобы жестокий отец умер, и тоска сразу испарилась. Такие же неоднозначные чувства Сами испытывал и к старику. Ночью он молился о том, чтобы старик умер, но каждый день продолжал беседовать с ним и даже начал жалеть старика. Кроме того, Сами уже не мог вспомнить, как выглядит его

отец. Вместо лица отца в его воспоминаниях всплывает лицо старика. Таким образом, Сами хоть и жаловался сначала только на то, как ему тяжело жить в шведском обществе, его подсознание столкнуло его с прошлым, разобравшись с которым, он смог начать новую жизнь даже в новой для него среде.

Таким образом, в данной главе были исследованы приемы постмодернистской литературы, используемые в романе «Кошка, мужчина, смерть». В основном в данном романе З. Ливанели при помощи этих приемов старается продемонстрировать свое критическое отношение к массовой литературе.

## Заключение

Произведения З. Ливанели, в частности роман «Кошка, мужчина, смерть», ориентированы на потребителя с упрощенными читательскими запросами. Однако труды З. Ливанели нельзя отнести исключительно к массовой литературе, как и, безусловно, к высокой литературе. Его область деятельности – срединная литература, беллетристика, которая совмещает в себе элементы высокой и низкой литературы. В романе «Кошка, мужчина, смерть» присутствует подобное совмещение.

На примере исследуемого романа можно заметить, как писатель использует штампы массовой литературы. В романе, например, присутствуют противостояние «добра» в лице главного героя и «зла» в лице больного старика и безусловная победа «добра». Помимо того, когда З. Ливанели в 1974 г. принялся писать данный роман, он решил затронуть актуально-злободневную на тот момент тему военного переворота, последовавших за ним репрессий и миграции соотечественников за границу. Данная проблема не относится к разряду вечных проблем, поднимаемых высокой литературой, однако отлично подходит для произведения массовой литературы. Хотя сама по себе тема переворота 1971 г. и репрессий была уже не актуальна на момент издания книги, З. Ливанели старался привлечь к ней внимание читателей. Например, в приведенном в конце книги интервью журналист и З. Ливанели проводят параллели между событиями из романа и современной на момент взятия интервью ситуацией в Турции.

В произведении присутствуют элемент автобиографии. З. Ливанели сам был вынужден эмигрировать после переворота 1971 г. Писатель прекрасно знал, с какими трудностями может столкнуться мигрант в новой стране, и, основываясь на собственном опыте, написал данный роман.

В той части романа, которая написана другом главного героя по канонам массовой литературы, мы видим, что большую значимость приобретает сюжет, чем мысли и чувства героя. Складывается ощущение, что главный герой Сами

Баран, тоскующий по родине, разгоняет свою тоску и находит смысл жизни в мести. Он планирует убийство больного старика, бывшего министра, из-за которого все политические заключенные в Турции, в том числе и Сами, пережили настоящий кошмар. Получается, что у Сами нет внутреннего мира, но есть одна великая цель – освободить мир от ужасного тирана. Единственное, чем рассказчик наполняет Сами, это заинтересованностью политикой. У Сами ее никогда не было, но, чтобы успешно продать роман о политическом беженце, нужно, чтобы этот беженец проявлял интерес к политике. Не стоит забывать, что задача массовой литературы заключается в том, чтобы выдавать обществу произведения с шаблонными сюжетами, «плоскими» героями с целью сделать роман коммерчески успешным. Поэтому З. Ливанели, стремясь привлечь большее количество читателей, и закладывает подобный сюжет в основу своего произведения.

Также для передачи событий в первой части романа З. Ливанели использует подставного автора, рассказчика, который является вездесущим свидетелем происходящего. Такой метод повествования широко употребляется в массовой литературе. Рассказчик имеет представление, хоть и поверхностное, о жизни главного героя и других персонажей. Также он последовательно, не отвлекаясь на сторонние сюжеты, повествует о событиях романа.

Что касается глав-приложений, про них уже нельзя сказать, что они имеют отношение к массовой литературе, они скорее написаны в постмодернистском ключе. Повествование в этих главах ведется от лица самого Сами, который после каждой главы рассказчика врывается в историю с желанием дополнить рассказ о нем и объяснить что-то читателям. Такое преодоление дистанции между текстом и читателем (прием «короткое замыкание») является одной из отличительных черт постмодернистской литературы. Кроме того, примером «короткого замыкания» служит и предисловие от З. Ливанели, в котором он описывает долгий процесс написания романа.

Сами оказывается не шаблонным героем, он никогда не интересовался политикой, он обычный невзрачный беженец, который ненавидит больного старика и хочет его убить исключительно по личным причинам. А спустя время Сами даже начинает чувствовать сильную привязанность к старику и в какой-то момент понимает, что он не способен его убить. Таким образом, Сами оказывается довольно слабым духом постмодернистским героем. В этих главах З. Ливанели наполняет героя более глубокими чувствами, мыслями, и тут читатель может составить более четкий психологический портрет Сами. Также в предисловии З. Ливанели говорит о том, что изначально он планировал писать роман под влиянием событий 1971 г. Но написание романа затянулось почти на 30 лет, потому что он решил, что недостаточно написать лишь о пытках и миграции турок. З. Ливанели захотел улучшить именно психологическую составляющую романа. Таким образом, в романе была поднята проблема, которая уже более свойственна классической литературе. Это проблема выбора между мстью и прощением.

Конец романа также оказывается не шаблонным. В итоге Сами, усмехаясь над тем, как закончил роман его друг, оставляет старика в покое и начинает жить спокойной жизнью мигранта. Через позицию главного героя З. Ливанели передает свою позицию и отношение к массовой литературе. Писатель делает это не только в конце романа. На протяжении всего повествования через Сами он критикует штампы массовой литературы и массовой культуры в целом, но при этом относится к ним с пониманием, потому что штампы – простой и быстрый способ написать произведение, которое будет успешно продаваться. Однако к такому явлению массовой культуры, как СМИ, писатель явно относится негативно и никак не оправдывает его пагубное влияние на общество.

Можно сказать, что З. Ливанели использует и принцип фрагментарности, так как в исследуемом романе чередуются то главы, описывающие события от лица подставного автора, то от лица главного героя. Также в романе

наблюдается и принцип пермутации, так как через главы, написанные от лица Сами, З. Ливанели рассказывает историю в хаотичном порядке.

Единственная проблема, которая объединяет все главы независимо от того, от чьего лица они рассказаны, это проблема значения родного языка для человека, вынужденного жить в чужой стране. Подобным образом З. Ливанели затрагивает проблему самоидентификации.

Э. Сефероглу, основываясь на том, что писатель в своих произведениях рассматривает проблему с различных точек зрения, от лица разных персонажей, относит З. Ливанели к писателям-постмодернистам. Автор же данного исследования считает, что лишь по этому признаку не стоит делать подобных выводов. З. Ливанели умело комбинирует приемы массовой литературы и постмодернистской литературы, что и является особенностью его беллетристики.

## Библиография

Источники на турецком языке:

1. Zülfü Livaneli. Bir kedi, bir adam, bir ölüm. İstanbul, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ, 2021. 184 p.

Исследования:

2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. Пер. с фр. А. Качалова. – М.: ПОСТУМ, 2016. – 240 с.
4. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Ленинград: Советский писатель, 1979. – 224 с.
5. Еремеев Д. Е. История Турецкой Республики с 1918 года до наших дней / Д. Е. Еремеев – М.: Квадрига, 2017. – 376 с.
6. Извеков А. И. Кризис личности эпохи постмодерна // Проблема личности постмодерна: кризис культурной идентификации. – СПб: изд-во СПбГУ, 2008. – С. 125 - 229.
7. Ильин И. П. Общая характеристика постмодернизма//Теория литературы. Т. 4 / Ю. Б. Борев, И. Ильин, Е. Г. Местергази и др. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 345 – 387.
8. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
9. Кэмпбелл Дж. Приключения героя // Тысячеликий герой. – СПб.: Питер, 2018. – С. 61 – 306.
10. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Пер. с фр. Шматко Н. А. - М.: Институт экспериментальной социологии; СПб: Алетейа, 1998. – 160 с.
11. Маньковская Н. Б. Введение // Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – Москва-СПб: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. – С. 5 – 11.

12. Маньковская Н. Б. Постмодернизм в искусстве // Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – Москва-СПб: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. – С. 108 – 179.
13. Маньковская Н. Б. Постмодернизм в эстетике // Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – Москва-СПб: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. – С. 12 – 107.
14. Образцов А. В., Сулейманова А. С. Стратегия «счастья» Зюльфию Ливанели: нарратив и визуальность//Российская тюркология. 2019. № 1-2 (22-23). – С. 139 – 148.
15. Репенкова М. М. Введение // Вращающиеся зеркала: постмодернизм в литературе Турции / М.М. Репенкова; Ин-т стран Азии и Африки МГУ им. М. В. Ломоносова. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 3 – 35.
16. Репенкова М. М. Массовая литература // Турецкая литература на рубеже XX – XXI веков: основные парадигмы. - М.: Наука – Вост. лит., 2016. – С. 147 – 211.
17. Репенкова М. М. Омер Зюльфию Ливанели // Турецкие писатели переходной эпохи: литературные портреты. - М.: Наука – Вост. лит., 2020. – С. 39 – 126.
18. Репенкова М. М. Поэтика беллетристики Зюльфию Ливанели // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. № 12(90). Ч. 2. С. 248-254.
19. Репенкова М. М. Турецкий постмодернизм // Вращающиеся зеркала: постмодернизм в литературе Турции / М.М. Репенкова; Ин-т стран Азии и Африки МГУ им. М. В. Ломоносова. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 36 – 59.
20. Сулейманова А. С. Введение. Что такое постмодернизм? // Постмодернизм в литературах стран Азии и Африки. Очерки. – СПб: изд-во СПбГУ, 2010. – С. 7 – 50.

21. Сулейманова А. С. Турецкая постмодернистская проза // Постмодернизм в литературах стран Азии и Африки. Очерки. – СПб: изд-во СПбГУ, 2010. – С. 241 – 259.
22. Тема // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак». С. 1068.
23. Черняк В. Д. Массовая литература в понятиях и терминах : учеб. словарь-справочник / В. Д. Черняк, М. А. Черняк. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2015. – 192 с.

Электронные ресурсы:

24. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: [Электронный ресурс]. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (дата обращения: 5.03.2022).
25. Муравьев В. С. Массовая литература // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. [Электронный ресурс]. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 3.01.2022).

Электронные ресурсы на турецком языке:

26. Seferoğlu E. Zülfü Livaneli Anlatılarında Bakış Açısı ve Anlatıcı. Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 2015, vol. 10, no. 8, pp. 1833-1852. DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8061> (дата обращения: 17.05.2022).