

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-12-2.9>

Репенкова Мария Михайловна

**ПОЭТИКА БЕЛЛЕТРИСТИКИ ЗЮЛЬФЮ ЛИВАНЕЛИ**

В статье рассматриваются поэтологические особенности романного творчества известного современного турецкого писателя-беллетриста З. Ливанели на примере двух его самых популярных романов - "Серенада" (2011) и "История моего брата" (2013). Доказывается, что литературоцентричность поэтики З. Ливанели определяется интертекстуальной игрой со штампами "высокой" классики (романтизм, сентиментализм, реализм, постмодернизм) и "низкой" массовой литературы. Анализ художественных стратегий писателя приводит к выводу об ориентации автора на читателя с усредненным уровнем читательской компетенции, что неминуемо приводит к упрощенному виду интертекстуальности в его произведениях (расшифровке цитат, аллюзий и штампов).

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2018/12-2/9.html](http://www.gramota.net/materials/2/2018/12-2/9.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(90). Ч. 2. С. 248-254. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2018/12-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2018/12-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

**MOTIVE OF LAUGHING/CRYING IN THE BURYAT HEROIC EPOS**

**Nikolaeva Natal'ya Nikitichna**, Ph. D. in Philology  
**Dampilova Lyudmila Sanzhiboevna**, Doctor in Philology, Associate Professor  
*Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch  
of the Russian Academy of Sciences, Ulan-Ude*  
natanika80@mail.ru; dampilova\_luda@rambler.ru

In the article, the motive of simultaneous laughing/crying, common in the Buryats' heroic epos, has been considered for the first time. The epic formula with the components of crying and laughing has persistent nature and minor variations. Laughing/crying in epic narration are included in the range of actions of both main and secondary characters; they characterize the unstable mental state of characters in an extraordinary situation and express such emotions as sorrow, grief, sadness, or joy, happiness. The motive of simultaneous laughing and crying in the Buryat heroic epos is associated with archaic passage rites, the elements of which were preserved in the Buryats' traditional rituals.

*Key words and phrases:* the Buryats; heroic epos; motive; laughing; crying.

УДК 821.512.161.0

Дата поступления рукописи: 25.10.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-12-2.9>

*В статье рассматриваются поэтологические особенности романного творчества известного современного турецкого писателя-беллетриста З. Ливанели на примере двух его самых популярных романов – «Серенада» (2011) и «История моего брата» (2013). Доказывается, что литературоцентричность поэтики З. Ливанели определяется интертекстуальной игрой со штампами «высокой» классики (романтизм, сентиментализм, реализм, постмодернизм) и «низкой» массовой литературы. Анализ художественных стратегий писателя приводит к выводу об ориентации автора на читателя с усредненным уровнем читательской компетенции, что неминуемо приводит к упрощенному виду интертекстуальности в его произведениях (расшифровке цитат, аллюзий и штампов).*

*Ключевые слова и фразы:* турецкая беллетристика; Зюльфию Ливанели; романы «Серенада» и «История моего брата»; упрощенная интертекстуальность; поэтика повседневности; констатирующая романная идеологема; травестийная игра с цитатами и аллюзиями; уровень читательской компетенции.

**Репенкова Мария Михайловна**, д. филол. н., доцент  
*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*  
mmrepenkova@rambler.ru

**ПОЭТИКА БЕЛЛЕТРИСТИКИ ЗЮЛЬФИЮ ЛИВАНЕЛИ**

Изменение парадигматических констант турецкой литературы в 2000-е гг. во многом определяется бурным ростом национальной беллетристики и актуализацией таких ее жанров, как детектив, мелодрама, исторический роман, фэнтези. Происходит своеобразное упрощение социального института литературы, разрушение устоявшихся ценностей литературного развития (в 1980-е гг. с литературной арены сходит мощное направление турецкого «социального реализма», а в конце 1990-х гг. иссякает постмодернистский мейнстрим). Вершинные имена кончились, началась эпоха «среднячков» и литературы «для отдыха», без чего также литература не может существовать.

Беллетристические произведения, входя в срединное поле литературы, как правило, не отличаются ярко выраженной художественной оригинальностью. Но им присущи занимательность и познавательность, которые вкупе с ярко выраженной авторской позицией и апелляцией к вечным ценностям способны вызывать живой интерес у читателей (Б. Мюстаджаплыоглу, Ф. Озлем Шеран). Такие произведения либо откликаются на важнейшие современные события в стране и в мире (С. Атасой), либо обращаются к историческому прошлому (Р. Чамурогулу), насыщаясь автобиографической (Т. Киремитчи, А. Кулин) и мемуарной интонациями (А. Умит, Дж. Тан, З. Ливанели). Беллетристика со временем теряет свою актуальность и выпадает из читательского поля зрения. В отличие от классики, постоянно открывающей читателю новое, беллетристика, оставаясь по своей сути весьма консервативной, только подтверждает уже известное, подготавливает «усредненное сознание» для восприятия новых идей.

Турецкие беллетристические романские жанры по своей классификации и сущностной характеристике во многом сходны с жанрами национальной массовой литературы. Они также трафаретны, насыщены клише и формулами, отражающими стереотипы массового сознания. Можно утверждать об устойчивости и узнаваемости

мотивов турецких беллетристических романов. Например, в образно-композиционном строе одного из самых известных романов З. Ливанели<sup>1</sup> «Серенада» (2011) [4] обнаруживаются трафаретные отголоски разных жанров, поскольку сложные политические, социальные и психологические процессы, происходящие в современном турецком обществе, он не может уложить в рамки какой-либо одной жанровой формы. З. Ливанели играет формой, строит роман по устоявшимся клише шпионского детектива и дамского романа. Однако стандартный набор художественных клише окрашивается у З. Ливанели в индивидуальные тона, что выводит произведение из разряда «формульной» литературы, обеспечивает устойчивый читательский интерес и место в истории турецкой словесности.

Развитие романной интриги связано с таинственной фигурой пожилого американского ученого немецкого происхождения Максимилиана Вагнера, который спустя 57 лет приезжает в Стамбул, где в молодости в конце 1930-х – начале 1940-х гг. он преподавал в университете. За ним следят разведки многих стран мира, в том числе и турецкая, пытаясь выяснить истинную причину его приезда в Турцию. Он наводит на них буквально апокалиптический ужас.

Фигура статного, модно одетого 87-летнего иностранца с футляром для скрипки и с элегантно саквояжем в руках, появившегося в самом престижном стамбульском отеле Пера Палас в 2001 году, сюжетообразующая. Иностранное сродни фантастическому, всегда звучало и звучит более заманчиво и таинственно в турецкой литературе. Для турецкого беллетриста З. Ливанели Макс Вагнер оказывается более интересным материалом, чем турецкие Али и Мехмеды. Кроме того, герой-иностранец, совсем не знающий современной Турции, воспринимающий ее лишь сквозь призму своих воспоминаний пятидесятилетней давности, очень удобен для писателя – такой герой освобожден от различных национальных бытовых подробностей, он ведь не свой, он чужой.

Собственное расследование, связанное с личностью иностранца, ведет и молодая 36-летняя турчанка Майа Дуран, чиновница стамбульского университета, отвечающая в ректорате за связь с общественностью. Ректор поручил ей сопровождать американского гостя и оказывать ему всяческую поддержку. В результате ее поисков, основанных на материалах из Интернета, немецких и турецких архивов, рассказов самого Макса, она узнает многое из того, до чего не удастся докопаться национальным разведывательным службам: нынешний приезд в Турцию Макса, активного борца против немецко-фашистского геноцида евреев в годы Второй мировой войны, сотрудника многих разведок мира, связан с тем, чтобы в последний раз перед смертью (его дни сочтены из-за смертельной болезни) побывать на месте гибели любимой жены Надии, еврейки по происхождению, прошедшей через ужасы нацистских концлагерей и сумевшей бежать от нацистов в Турцию на румынском корабле «Штрума».

З. Ливанели описывает в романе реальную трагедию, происшедшую в водах Черного моря в феврале 1942 года. Румынское судно «Штрума», переполненное беженцами-евреями, оказалось буквально запертым в холодных водах Босфора. Турецкое правительство, равно как и правительства других стран, отказалось принимать корабль. Пассажиры корабля, мучимые голодом и болезнями, несколько месяцев оставались оторванными от остального мира, пока наконец не началась отбуксировка судна, чуть ли не тонущего от перегрузки (на борт было взято пассажиров больше, чем полагалось, причем за большие деньги) и неполадок с мотором, в акваторию Черного моря. Через несколько дней корабль, стоявший без движения близ турецкого городка Шиле, взорвался, и все, кто был на его борту, погибли. По некоторым версиям причиной трагедии стала советская подводная лодка.

Майа, от лица которой ведется повествование, фактически в одиночку вступает в борьбу с турецкими государственными структурами, не желая сотрудничать с органами безопасности и писать доносы на Макса. В конце концов она побеждает – спасает Макса от смерти, когда тот, замерзая на берегу Черного моря, играет окоченевшими руками на скрипке серенаду для своей погибшей жены Надии, и от ареста турецкими спецслужбами, собирающими на него компромат. Позднее, уже после отъезда профессора из Турции, Майа выполняет данные Максиму обещания – найти в Стамбуле его архив с нотами написанной им серенады для жены; развеять после смерти профессора его прах над водами Черного моря; перевести на турецкий язык монографию друга юности профессора, известного немецкого ученого-литературоведа еврейского происхождения Эриха Ауэрбаха, работавшего вместе с Максом в годы войны в Турции. При этом Майю выгоняют из университета за связь с иностранцем, а безнравственная история молодой чиновницы и американца становится достоянием турецких СМИ и предметом гневного осуждения в окружении героини.

Большая часть повествования построена по рамочному принципу. Майа сидит в самолете, следующем в Бостон, где в госпитале лежит при смерти Макс. На коленях у нее ноутбук, и она, не прерываясь даже на сон, пишет роман. Все, что происходит с ней на борту самолета, представлено в настоящем времени, происшедшее с ней и Максом в недавнем прошлом реализовано посредством прошедшего времени. Отдельной вставкой от третьего лица и даже другим шрифтом приводится история развития отношений Макса

<sup>1</sup> Омер Зюльфию Ливанели (род. 1946) – один из известнейших турецких прозаиков, музыкантов, кинорежиссеров и политических деятелей. Он получил образование в Швеции и США. За свои политические (левые) взгляды подвергался неоднократным арестам турецкими властями. Одиннадцать лет провел в эмиграции. В 1996-2016 гг. являлся послом ЮНЕСКО, в 2002-2006 гг. – депутатом Великого Национального Собрания Турции. Наиболее популярными книгами З. Ливанели считаются сборник рассказов «Ребенок на горе Арафат» (“Arafat’ta Bir Çocuk” (1978)), романы «Дом Лейлы» (“Leyla’nın Evi” (2006)), «Серенада» (“Serenad” (2011)), «История моего брата» (“Kardeşimin Hikâyesi” (2013)), «Отель “Константинополь”» (“Konstantiniyye Oteli” (2015)), «Беспокойство» (“Huzursuzluk” (2017)), переведенные на сорок языков мира.

и Надии – их знакомство, свадьба, написание Максом серенады для любимой, работа молодого, подающего большие надежды ученого в немецком университете, наступление фашистской реакции в Германии 1930-х гг., бегство Макса и Надии из страны, во время которого в поезде на границе жену арестовывает гестапо, приезд Макса в Турцию и его бесконечная борьба (через дипломатов, священнослужителей, врачей и т.п.) за то, чтобы спасти жену, освобождение Надии из концлагеря, ее отъезд из Германии в Румынию, билеты на корабль «Штрума». С большим психологическим накалом описывается напряженное ожидание Макса на берегу Босфора с подозрительной трубой в руках того момента, когда турецкие власти дадут разрешение пассажирам «Штрумы» покинуть корабль. И наконец, взрыв судна у побережья Шиле, куда Макс вместе с водителем такси приехал, чтобы на лодке забрать любимую. Последние главы романа, выделенные в эпилог, повествуют о завершении Майей работы над романом и переводом с книги Эриха Ауэрбаха «Мимесис».

В повествовании Майи значимыми элементами становятся маркеры повседневности – приметы современного турецкого быта (одежда, еда, гляцевые журналы и т.п.), что весьма характерно для дамской мелодрамы в беллетристике и массовой литературе. У З. Ливанели маркером повседневного быта становится не просто вещь, которую одевает на себя Майя, а модная вещь (дубленка, сапоги, вечернее платье, колье и т.п.). Иными словами, такая вещь рассматривается как разновидность массового поведения, неотъемлемая от массовой культуры. Мода сродни рекламе, современный человек, в большей степени современная женщина, находится под ее постоянным воздействием.

Героиня действует в узнаваемых социальных ситуациях и типовой обстановке, сталкиваясь с проблемами, близкими большинству читателей и особенно читательниц. Она разошлась с мужем, одна воспитывает сына, сама зарабатывает деньги. Этакая эмансипированная молодая турчанка, весьма типичная для современного многомиллионного турецкого мегаполиса. Жизнь ее подчинена годами выработанному порядку: работа – дом – работа. Она давно потеряла «внутреннюю связь» с сыном-подростком Керемом, который целыми днями сидит у компьютера, не желает ходить в школу и слушаться мать. У нее есть бойфренд Тарык. Их отношения отличаются предельной свободой и независимостью. Майя контактирует и с бывшим мужем Ахметом, который на выходные берет Керема к себе.

Майя у З. Ливанели представляет собой тот женский тип, который принципиально отличается от героинь традиционных дамских романов. Она не верит в сказки о принце на белом коне и Золушке. Разочаровавшись в сказках, она приспосабливается к несчастной, «безлюбивой» жизни. У нее произошла подмена понятий: счастье сравнялось с привычкой к несчастью, она привыкла жить без любви. И вдруг в ее жизнь буквально врывается Макс – красивый, умный, галантный, со своей трагической жизненной историей. Он переворачивает все существование героини, заставляет мыслить иначе. Майя не понимает, влюбляется ли она в него. Но одна только мысль о Максе преображает ее жизнь, делает яркой и насыщенной. Стремление автора доказать, что жизнь без любви, без чувств – одними рассудочными поступками – невозможна, становится констатирующей идеологией романа и неизбежно влечет за собой морализаторскую интонацию, свойственную беллетристическому тексту. По сути перед нами «роман воспитания». В нем раскрывается история воспитания и «взрывания» человеческой души, пробуждения чувств. Эта история и есть ключ к художественной семантике текста и к чувствам читателей.

Последнее свидетельствует о том, что черты беллетризма в романе З. Ливанели проявляются не только в явной зависимости писателя от определенных шаблонов массовой литературы, но и в использовании (порой даже эпигонском) кодов «высокой», классической традиции. «Беллетристика вообще испытывает потребность в постоянной опоре на существующую литературную традицию, отсюда разработка системы разнообразных отсылок к тексту-посреднику, знание которого объединяет автора и читателя» [1, с. 277]. Так, история отношений Максимилиана Вагнера и его жены Надии ориентирована одновременно и на средневековый рыцарский роман с серенадами, и на сентиментальный роман. Отзвуки романа-путешествия обнаруживаются в странствиях Макса по миру в 1930-40-х гг. (Турция, Европа, Америка). Точность психологических мотивировок, сюжетная плотность текста, широкий диапазон эмоционального аккомпанемента, внимание автора к судьбам героев, показанных через призму истории и современности, романтизация дружбы Майи и Макса, их верность идеалам – все это маркеры беллетристического кода. Играя со штампами разных жанровых архетипов, З. Ливанели умело балансирует между сложностью постановки «вечных» проблем любви-ненависти и простотой стилистических средств. В романе нет сложных метафор и метафорических сравнений. Сложные тропы вообще не в ходу у этого писателя. Однако поэтика произведения от этого не страдает.

История «взрывания чувств» описывается и в другом, не менее известном, романе З. Ливанели «История моего брата» (2013), но в совершенно ином, пародийно-игровом, ключе. Наличие четко обозначенной пары главных героев – пожилой мужчина, с его трагической историей любви, и энергичная, независимая, незамужняя молодая женщина/девушка – становится опорным в его прозе. Эта пара и ее взаимоотношения на грани любви определяют творческий успех писателя. Можно утверждать, что З. Ливанели, освоив ранее найденный им прием, окончательно отработав соединение психологии и занимательного (в данном случае детективного) сюжета, овладев способами незаметного упрощения проблематики, неизменно и уверенно их эксплуатирует. Так, герои из «Серенады» и «Истории моего брата» представляют собой не только вариации одних и тех же женских и мужских психологических типов (у них общая судьба «мимо счастья»), но и принадлежат к одному социальному слою – турецкой интеллигенции.

В «Истории моего брата» главный герой, бывший инженер-строитель, а ныне пенсионер Ахмед Арслан, от лица которого ведется повествование, живет замкнуто в старом доме на берегу Черного моря, в небольшой

деревушке Ялыкеей (старое название Подима), куда он переехал из шумного Стамбула. З. Ливанели играет, намеренно педалирует ситуацию, изображая предельно рациональную, упорядоченную жизнь одинокого затворника, лишённого чувств, этакое «эмоционального инвалида»: «В шкафу в безупречном порядке хранится моя одежда, старательно выглаженная и сложенная Хатидже-ханым. Все распределено по категориям: в строгом порядке пребывают не только белье и носки, но и брюки, рубашки, ремни, галстуки, пиджаки и костюмы. Одежда, в зависимости от процента содержания в ней шерсти или хлопка, от того, для какой погоды – прохладной или жаркой – она предназначена, распределена по отдельным стопкам. Каждое утро одним из первых моих дел является изучение электронного термометра, показывающего погоду за окном, и выбор в зависимости от его показаний соответствующей одежды. Например, если температура воздуха 22 градуса, то мне нужно одевать одно, а если 19 градусов, то – другое. Гардероб мой состоит, ко всему прочему, из двух частей в соответствии с двумя состояниями погоды, которые разделяет разница в пять градусов. Брюки тоже разложены на группы, к каждой паре приклеена этикетка, на которой написана температура от нуля до тридцати градусов с интервалом в пять градусов. Этот порядок никогда не нарушается» [3, s. 15].

Жизнь этого предельно рационального человека искусственна от начала и до конца. Он не просто не общается с людьми, он не выносит ничьих прикосновений к себе, и сам ни до кого никогда не дотрагивается. Он не терпит шума, запахов и особенно запаха пищи. Поэтому в доме у него никогда не готовится еда. Уже приготовленную пищу ему приносит домработница Хатидже-ханым из своего дома. К питанию герой подходит с чисто рациональных позиций, «чтобы дольше прожить». Для этого он каждый день составляет себе «программу питания и читает на эту тему научные статьи в Интернете» [Ibidem, s. 40].

Жизнь странного пенсионера скрашивают лишь книги, которыми он наполнил свой дом-библиотеку. По лекалам их вечных сюжетов герой пытается понять человеческие чувства и построить остаток своей жизни: «Все комнаты моей библиотеки имели строгую классификацию в соответствии с теми рядами книг, которые их заполняли. Почти все эти книги, являясь произведениями художественной литературы, были распределены в разных комнатах по темам. На входе в каждую комнату висела красивая карточка, на которой маркером я вывел тему. Например, Комната Мести, Комната Ревности, Комната Любви, Комната Страсти, Комната Войны, Комната Самоубийств, Комната Убийств. Произведения в этих комнатах вот уже многие тысячи лет всесторонне изучали человеческие чувства, и их чтение стало частью моего обязательного ежедневного самообразования» [Ibidem, s. 19-20].

Согласно порядку, который герой сам для себя установил, он отдыхает в Комнате Ревности, пьет кофе в Комнате Убийств, пьет вино в Комнате Любви и т.п. Не особенно страдая из-за отсутствия чувств в собственной душе, он испытывает любопытство по отношению к процессу их рождения в душах других людей: «Мне очень хотелось узнать, каковы человеческие чувства, что испытывает человек в различных обстоятельствах. Мне нужно было знать, что происходит, когда человек любит кого-то, что он испытывает, когда на кого-то сердится. Потому что пусть я даже и удалился от стамбульской жизни, но все равно продолжал жить среди людей. А жить с людьми было невозможно, не понимая их чувств. Так что просветить меня на эту тему могла только художественная литература» [Ibidem, s. 20].

Общение с людьми Ахмеду Арслану заменяют книги. В его дом изредка заходят лишь четыре человека: Хатидже-ханым, ее ненормальный сын Мухаррем, соседка Арзу Кахраман и путешествующий по миру брат-близнец Мехмед. Вход в одинокое жилище Ахмеда Арслана охраняет огромная турецкая пастушья собака породы кангал по кличке Керберос, являющаяся его единственным другом.

Имитацию чувства любви в герое вызывает некая «машина для объятий», сконструированная им самим и названная Любимой. Машина представляет собой что-то наподобие кресла с «подушками,двигающимися при помощи гидравлических поршней по целому ряду металлических или деревянных пластин» [Ibidem, s. 103].

По сути, З. Ливанели в образе Ахмеда Арслана травестийно обыгрывает постмодернистского «человека без свойств», превращая его в «человека без чувств». Автор постоянно акцентирует странность и искусственность описываемого героя и его необычного дома. Недаром «девчонка-журналистка», случайно появившаяся в его холостяцкой обители, называет его «странным человеком», «чудаком», «сумасшедшим стариком», «загадочным человеком», «сумасшедшим типом», «необычной личностью», «психопатом». У читателя возникает ощущение, что Ахмед Арслан не настоящий человек, а замещающий собой кого-то, что подтверждается концовкой романа. Произведение завершает письмо Ахмеда Арслана местному прокурору с просьбой ознакомиться с его дневником и с литературной головоломкой, в которой зашифровано имя убийцы соседки героя Арзу Кахраман, а также постановление местной прокуратуры, из которого выясняется, что все написанное выше и есть дневник, который принадлежал пенсионеру Мехмеду Арслану 1953 года рождения. Пенсионер страдал серьезным психическим заболеванием – раздвоением личности, поэтому выдавал себя за брата-близнеца Ахмеда Арслана, погибшего в десятилетнем возрасте вместе с родителями в автокатастрофе. Тяжелое психическое состояние усугубили психологические травмы из-за несчастной любви, пережитой им во время его работы в бывшем Советском Союзе, и из-за тюремного заключения, куда он попал по ошибке, принятый советскими властями за чеченского боевика. Душевное расстройство соединилось у него и с травмой головы, которую герой получил в Москве от удара лошади. Все это в конечном итоге привело к тому, что пенсионер совершил самоубийство в собственном доме в странной «машине для объятий», включив большее, чем следует, давление в ее поршнях. Машина просто раздавила его. В постановлении прокуратуры района, где жил Ахмед/Мехмед Арслан, говорится, что уголовное преследование в отношении его как подозреваемого в недавнем громком убийстве Арзу Кахраман (соседки по деревне)

прекращается в связи со смертью подозреваемого, что его ребус расшифрован и установлен еще один подозреваемый в убийстве – психически ненормальный сын Хатидже Донмез Мухаррем, который признался в убийстве из-за ревности. Постановление подчеркивает, что психическое нездоровье Мухаррема Донмеза вызывает сомнение в правдивости его признания, и поэтому не снимаются подозрения в убийстве и с еще одного фигуранта дела – гувернантки маленького сына Арзу Кахраман – Светланы.

«Я не я», «я – другой», близнецы/двойники, мир-текст, мир-библиотека и т.п. – все это признаки постмодернистского кода, которые легко узнаются читателем и которыми играет автор. Вступая в травестийную игру с постмодернистским дискурсом, З. Ливанели даже наполняет симуляционный образ главного героя Ахмеда/Мехмеда Арслана цитатным содержанием, заставляя его превратиться в «усатую Шахразаду», бесконечно рассказывающую истории, живущую историями, – штамп, который постоянно обыгрывается постмодернистскими писателями всего мира. При этом роман не несет в себе глубинных смыслов и идей постнеклассической философии, оставаясь весьма искусным эпигонством.

В романе имитируется детективная история. Жизнь одинокого пенсионера меняется в одночасье, когда в деревне Подима происходит убийство Арзу Кахраман и в доме Ахмеда/Мехмеда Арслана появляется строптивая, начинающая журналистка из Стамбула – «девчонка-журналистка», как называет ее автор дневниковых записей Ахмед/Мехмед Арслан, – проходящая в полицейском протоколе под именем «Пелин Сойсал 11.09.1991 года рождения» [Ibidem, s. 321]. Полиция и прокурор ведут расследование. Казалось бы, налицо все признаки детектива. Но ощущается несвойственная примитивному детективу интертекстуальность и обыгрывание постмодернистского дискурса. «Как известно, интертекстуальность является основополагающим принципом, присущим художественным текстам XX в. Но не всегда автор может быть уверен в том, что реципиент информации в состоянии адекватно интерпретировать или идентифицировать сигналы интертекстуальности. Важно отметить, что категория интертекстуальности, свойственная в большей степени литературе постмодернизма, в особом упрощенном виде может быть обнаружена и в текстах массовой литературы, в которой интертекстуальные включения могут быть представлены разными способами» [2, с. 219].

Детектив у З. Ливанели получается многоуровневый. Верхний слой обнаруживается в приеме фокусирования на главном герое через его повествование от первого лица. Этот слой необходим писателю для того, чтобы привлечь внимание читателя к герою, усилить позицию героя за счет замещения им позиции автора. Герой как бы честно рассказывает о своей жизни и лишь в конце романа выясняется, что все это только «как бы»: он играет, обманывает, ерничает. Следующий слой – собственно детективный, строящийся на типовых для этого жанра ситуациях (преступление, расследование). Но и здесь присутствует контекст «как бы», потому что в этом детективе ничего не выясняется, начисто отсутствуют два главных звена детективной цепи – нахождение и наказание преступника. Читатель сталкивается лишь с версиями по поводу нескольких подозреваемых (Ахмед/Мехмед Арслан, Мухаррем Донмез, Светлана). И наконец, третий слой – литературный, в котором проявляется литературоцентричность поэтики З. Ливанели, интертекстуальность и травестийная игра со штампами классики, постмодернизма и массовой литературы.

Все три слоя неразрывно связаны между собой, поэтому говорить о том, что в романе речь идет только о преступлении, совершенно невозможно. В романе в большей степени речь идет о разнообразных историях, которые Ахмед/Мехмед Арслан рассказывает своей стропливой слушательнице-журналистке, чтобы удерживать ее около себя в своем доме, поскольку она ему очень понравилась и поскольку она пробудила в нем чувства, которых он до недавнего времени был начисто лишен. Ахмед/Мехмед Арслан ведет себя и как Шахразада, и как искусный детектив. Он рассказывает ей об окружавших его людях (об Арзу и ее муже, о гувернантке их сына Светлане, о шофере из Минска, о своем брате-близнеце, о собственной семье, об Ольге из белорусского городка Борисов и т.п.). А журналистка подбадривает его: «В общем, я даже представить не могла, что встречу когда-нибудь Шахразаду в мужском обличье, но такое произошло. Давай рассказывай продолжение истории об этой Ольге!» [3, s. 189-190].

Герой анализирует разные версии совершенного преступления (Арзу-ханым убила гувернантка Светлана, ее убил из ревности собственный муж и т.п.). Он настолько «увяз» в бесконечных историях, что в финале романа разгадка преступления делается уже неважной. «Открытый» финал произведения подтверждается и постановлением прокуратуры, в котором присутствуют лишь имена подозреваемых. Жанровые рамки детектива под пером З. Ливанели постепенно раздвигаются, трансформируясь в прозу абсурда (минареты пьют воду, стена говорит, синие зайцы прыгают, лошадь, корова и бык беседуют с героем на человеческом языке и т.п.), в которой правда и ложь сливаются в единое поле интертекстуальной игры с текстами предшествующей литературной традиции на поле жанровых экспериментов писателя.

Интертекстуальность присутствует в беллетристическом тексте З. Ливанели в упрощенном виде. Например, маркеры интертекстуальности вводятся в роман посредством готовых, легкоузнаваемых штампов постмодернистской поэтики (двойники, мерцающие один в другом; мир-текст; мир-библиотека; жизнь-рассказ и т.п.), что помогает «наивному» читателю правильно атрибутировать текст.

Часто З. Ливанели использует и прямые указания на цитируемый классический источник в словах автора дневника, реже – «девчонки-журналистки». Так, Ахмед/Мехмед Арслан объясняет читателю происхождение имени своего пса Кербероса, аллюзивного на огромное чудовище с тремя собачьими головами и змеиными хвостом и гривой Цербера/Кербера из древне-греческой мифологии: «Охранявший уже долгое время мой дом Керберос не обладал тремя, пятью либо семью головами, как его мифологический предок Цербер, но его единственная огромная голова была такой страшной и уродливой, что хватало одного его взгляда

на тех, кто ему не нравился, чтобы те улепетывали. Пес действительно был громадным» [Ibidem, s. 38]. «– У него всего одна голова, но она страшна настолько же, насколько и данное ему имя Кербер/Цербер, – сказала девчонка-журналистка. – Наконец-то вы поняли, что означает Керберос, – ответил я» [Ibidem, s. 61].

Цитаты у З. Ливанели чаще всего коррелируют с какой-либо романной ситуацией, в которую попадает герой. Точнее говоря, ситуация обыгрывается с помощью цитирования прецедентных текстов. Например, прокурор арестовывает Ахмеда/Мехмеда Арслана по подозрению в убийстве Арзу Кахраман. Арестованный сидит в сырой темной камере и вспоминает персонажей мировой классики (А. Камю, В. Гюго, Ф. Достоевского, Л. Толстого, Х. Танера), оказавшихся в аналогичном положении: «Стена продолжала меня гипнотизировать. Чтобы избавиться от этого наваждения, я решил поиграть сам с собой в одну игру: я попытался представить всех литературных героев, которые когда-либо попадали в тюрьму. С одной стороны двухъярусной кровати я усадил Мерсо, а рядом с ним поместил Жана Вельжана, чтобы они могли разговаривать между собой по-французски. Катюша с Раскольниковым говорили вполголоса по-русски, скорее всего, они обсуждали визит Нехлюдова. Али из Кешана уселся у стены» [Ibidem, s. 69].

Не зная, как рассказать молоденькой журналистке о нахлынувшем на него чувстве любви, герой пытается объяснить посредством цитирования отрывка из «Дон Кихота» Сервантеса, экстраполируя описанное классиком чувство на себя: «Я вытащил из сумки книжку и потом прочитал ей следующий отрывок: “Любовь то на крыльях летает, то идет шагом. С этим мчится, с тем еле бредет. Одних охлаждает, других испепеляет. Одних ранит, других убивает. Бег ее желаний в один и тот же миг начинается и прекращается. Утром предпринимает она осаду крепости, а вечером крепость уже взята, ибо нет той силы, которая могла бы ей сопротивляться”.

– Какой странный текст, – наморщилась она. – Кто такое написал?

– Сервантес. Все, что он написал, – правильно, лишнего ничего нет, даже кое-чего не хватает.

Затем я не сдержался и выдал ей небольшую лекцию по литературе. Я не показывал свою ученость, просто я хотел, чтобы она увидела истинное лицо того чувства, которое зовется любовью» [Ibidem, s. 106-107].

Часто цитаты у З. Ливанели подтверждают какое-либо романное положение. Например, цитатой из начала романа Л. Толстого «Анна Каренина» Ахмед/Мехмед Арслан подчеркивает ту дружественно-счастливую атмосферу, которая царила в доме бывшего советского офицера Павла и его дочерей из белорусского города Борисов, когда к ним на ужин приходили турецкие братья-инженеры: «Мы снова ужинали в семье Павла. На этот раз мы все уселись за накрытый стол. Помнишь, как Толстой начинал “Анну Каренину”: “Все счастливые семьи счастливы одинаково”. Не знаю, ты читала то первое предложение? И вот в тот вечер мы тоже стали как одна счастливая семья» [Ibidem, s. 192].

Или, наоборот, цитаты противопоставляются сюжетному положению романа: «Его (Али – мужа Арзу Кахраман. – М. Р.) последняя фраза напомнила мне эпизод из “Итальянских хроник” Стендаля. Убийца, герой рассказа, медленно вонзает нож в грудь жертвы и цинично спрашивает бедняжку, задел ли нож сердце. Все это повторяется в рассказе несколько раз. По крайней мере, у Арзу никто такое не спрашивал» [Ibidem, s. 142].

З. Ливанели, четко улавливая низкий уровень читательской компетенции своего адресата, по-своему наследует «учительско-просветительскую» миссию турецкой литературы. Иногда посредством героя-повествователя он просто растолковывает читателю «кто есть кто». Например, в тринадцатой главе романа используется цитатное название повести Ф. М. Достоевского «Вечный муж». Глава начинается с разъяснения этого цитатного названия: «Я не собираюсь скрывать то, что позаимствовал название этой главы у одного петербургского писателя, страдавшего эпилепсией, потому что нет лучшего способа донести – с учетом моих скромных способностей – то, в каком душевном состоянии был Али, который тем утром сначала позвонил, а затем явился ко мне домой. Дело в том, что он по-прежнему ощущал себя “мужем” и испытывал всю гамму чувств: и мужнюю ответственность, и мужнее чувство собственности, и мужнюю нежность. Однако жены у него теперь не было» [Ibidem, s. 141].

Поскольку З. Ливанели находит свою нишу в современной беллетристике, тесно соприкасающейся с «однодневной» массовой литературой, то и залог его успеха во многом зависит от умения соответствовать «горизонту ожидания читателя». Читатель беллетристики, этой литературы «второго ряда», не всегда способен понять художественные аллюзии автора. Поэтому отсутствие читательского опыта зачастую и требует от З. Ливанели «расшифровки» литературных аллюзий, которыми насыщено повествование Ахмеда/Мехмеда Арслана: «Какое-то время я смотрел, как она спит. Дышала она почти неслышно, словно растворившись в реке времени. Не знаю, почему я так долго смотрел на нее. Я не имел обыкновения наблюдать за спящими девушками, как Ясунари Кавабата или Маркес, который подражал ему своими новеллами, но я довольно долго просидел там» [Ibidem, s. 182].

О насыщенности речи Ахмеда/Мехмеда Арслана прецедентными текстами как примете достаточно высокого культурного уровня героя размышляют «девчонка-журналистка» и он сам, сравнивая ненормального сына Хатидже-ханым Мухаррема с героем романа Ф. Достоевского Смердяковым: «– Брак между родственниками. Парень родился в результате изнасилования. Хатидже изнасиловал ее дядя по материнской линии. Муж Хатидже усыновил ребенка и даже дал ему имя своего отца. В деревне все об этом знают, но никто об этом не говорит. Короче, Мухаррем – это своего рода Смердяков.

– Кто-кто?

– Смердяков.

– А это еще кто такой? Тоже герой романа?

– Да.

– Стоит вам только открыть рот, как непременно какой-нибудь герой романа вспоминается...

- Для меня вся жизнь – роман, а люди – его герои.
- В таком случае я вынуждена признать вашу правоту» [Ibidem, s. 155].

Интертекстуальность, являющаяся одной из наиболее заметных характеристик поэтики З. Ливанели, проявляется и в объяснениях героя-интеллектуала «девчонке-журналистке», обладающей невысоким уровнем читательской компетенции, общеизвестных текстов классической литературы. Выразительным представляется следующий текстовый фрагмент: «– Если захочешь, просмотри вот это, чтобы тебе не было скучно в мое отсутствие, – предложил я. – Помнишь, вещи, о которых мы с тобой говорили на берегу? Опасности любви и всякое такое. Смотри, это – “Анна Каренина”, самоубийство из-за любви. А это – “Мадам Бовари”, и тут самоубийство из-за любви. В “Страданиях юного Вертера” то же самое. Это – “Отелло”, здесь из-за любви происходит убийство. А вот трагическая история любви от Физули в поэме “Лейла и Меджнун”. Прочитай другие книги. Ты и в них увидишь помешательства от любовной страсти, массовые убийства, самоубийства, преступления. Я же говорю тебе, что любовь – самое опасное чувство на земле. Она навлекает на людей несчастья.

У меня в библиотеке было еще немало книг: “Керем и Аслы”, “Тахир и Зухра”, “Ромео и Джульета”, “Ферхат и Ширин”. Но я их не стал выкладывать перед ней. И без того девчонка поглядывала на них искоса, словно перед ней была какая-то букашка» [Ibidem, s. 169].

З. Ливанели посредством несобственно-прямой речи журналистки, вклинивающейся в монологическое повествование героя, иронизирует по поводу культурного уровня молоденькой девушки, причем связывает это именно с уровнем ее читательской компетенции: «От скуки она весь день размышляла о странной женщине Анне, которая не пойми с чего бросилась под поезд, и о странной женщине Эмме, которая тоже не пойми с чего взяла, да и отравилась. Она думала, что обе они наверняка были сумасшедшими. Все эти мужчины, что Вронский, что Рудольф, что Леон, совершенно не стоили того, чтобы ради них умирать. Надо же, какая чушь дамочкам в голову взбрела! Романы не показались ей убедительными. Глупые, далекие от реальности истории! Все это старая мода, нафталин!» [Ibidem, s. 189].

Отношение героя к дефициту читательской компетенции молодой журналистки, к ее тотальному неприятию классики, к способности воспринимать художественный текст только через упрощенные пересказы эксплицировано в разговоре Ахмеда/Мехмеда Арслана с девушкой: «По правде говоря, я поразился тому, что она за день умудрилась прочесть оба романа. <...>

- Разве можно за день прочесть столько страниц? – в свою очередь удивилась она. – Я пересказы нашла.

Произнося это, она показывала на айпад, который держала в руках. В этот момент я осознал, что имею дело с представителем поколения, которое привыкло размышлять о жизни, любви, смерти, философии и литературе в рамках ста сорока печатных знаков, выделенных на одно сообщение в Твиттере. Пропать между нами была из разряда непреодолимых» [Ibidem].

В заключение можно сказать, что в поэтике З. Ливанели доминантное значение приобретает интертекстуальная игра с предшествующей традицией. Если в романе «Серенада» сентиментализм, романтизм и реализм обыгрываются штампами массовой литературы, то в «Истории моего брата» постмодернистский детективный дискурс, являющийся сам по себе травестийно-игровым, упрощается (а значит, и снижается) бесконечными объяснениями автора. Таким образом, З. Ливанели уравнивает планки «высокого» и «низкого», адаптируя художественный текст для восприятия его усредненным потребителем. В стратегиях З. Ливанели обнаруживаются черты современной литературной ситуации в стране, ориентированной не на читателя-эстета и интеллектуала, а на читателя-среднячка – наивного, растерянного и беспомощного перед решением актуальных проблем. Такому читателю требуется особая система средств по смысловой адаптации и переводу передаваемой информации на уровень быденного понимания.

#### *Список источников*

1. Чернов А. В. Русская беллетристика 20-40-х гг. XIX в. (вопросы генезиса, эстетики и поэтики). Череповец: ЧГУ, 1997. 347 с.
2. Черняк М. А. Массовая литература XX века: учебное пособие. М.: Флинта; Наука, 2009. 432 с.
3. Livaneli Z. Kardeşimin Hikâyesi. İstanbul: Doğan Kitap, 2013. 325 s.
4. Livaneli Z. Serenad. İstanbul: Doğan Kitap, 2011. 482 s.

#### POETICS OF ZULFU LIVANELI'S FICTION

**Repenkova Mariya Mikhailovna**, Doctor in Philology, Associate Professor  
*Lomonosov Moscow State University*  
*mmrepenkova@rambler.ru*

The article discusses the poetic features of the novel creativity of the famous contemporary Turkish fiction writer Z. Livaneli by the example of his two most popular novels “Serenade” (2011) and “My Brother’s Story” (2013). It is proved that the literature-centrism of Z. Livaneli’s poetics is determined by intertextual play with the clichés of “high” classics (romanticism, sentimentalism, realism, postmodernism) and “low” mass literature. The analysis of the writer’s literary strategies leads to the conclusion that the author is oriented toward a reader with the average level of competence in reading, which inevitably leads to the simplified form of intertextuality in his works (decoding quotes, allusions and clichés).

*Key words and phrases:* Turkish fiction; Zulfu Livaneli; novels “Serenade” and “My Brother’s Story”; simplified intertextuality; poetics of everyday life; ascertaining novel ideologeme; travesty play with quotations and allusions; level of competence in reading.