
ЛИРИЧЕСКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ НАЗЛЫ ЭРАЙ

М.М. Репенкова

Кафедра тюркской филологии
ИСАА при МГУ имени М.В. Ломоносова
ул. Моховая, 11, Москва, Россия, 103917

В статье на примере романа Назлы Эрай «Станция сна» исследуются типологические особенности турецкого лирического постмодернизма, который в литературе страны выдвинулся на одно из центральных мест. Особое внимание уделяется «авторской маске», посредством которой осуществляется лирическое самовыражение на «чужом», гибридно-цитатном сверхязыке симулякров.

Ключевые слова: постмодернизм, восточная сказка, фантастика, мистика, тюркская литература.

Назлы Эрай — приверженка лирического постмодернизма, который представляет противоположный полюс психоаналитическому, являясь более «просветленным», рефлексивным по поводу самого себя. У Назлы Эрай код «лирической прозы» оказывается перекодированным в пародийно-ироническом духе, лирическое Я сменяет авторская маска, которая защищает, страхует от «коммуникационного провала», открывает новые возможности для лирического выражения. Назлы Эрай разрабатывает собственную модификацию маски гения (клоуна). У нее трагестированный автор-персонаж одевает маску творца-писателя (пустоты) (отсутствии отражения в зеркале; летающая душа), сплетая трагическое мироощущение с относительным оптимизмом. У Назлы Эрай трагестированный образ автора-персонажа удерживает во взаимном притяжении элементы колоссального по объему, «рассыпающегося» мира-текста, сотканного из материала фольклора, литературы, религии и философии, причем акцент делается на цитировании фантастики и восточной сказки.

Мистико-фантастическая составляющая является главной для творчества Назлы Эрай в отличие от других турецких постмодернистов, у которых она играет лишь вспомогательную функцию (например, у Латифе Текин и Муратхана Мунгана). Известный турецкий литературовед Берна Моран писал: «Фантастический роман до настоящего времени не был распространенным явлением в нашей литературе... Наоборот, турецкий роман больше стремился освободиться от фантастики и изобразить жизнь, как она есть. С 1980-х годов положение резко изменилось. Число фантастических произведений значительно возросло, поскольку теперь романисты стремятся уйти от реальности в фантастику. И самым „маховым“ примером тому является творчество Назлы Эрай» [6. С. 74]. По мнению другого турецкого исследователя Йылдыз Эджевит, среди произведений писателей-постмодернистов, в которых нарушается линейная последовательность времен и стираются границы между внешним миром и внутренними ощущениями в человеке, тексты Назлы Эрай с точки зрения насыщения их фантастическими элементами экспериментальны от начала и до конца [3. С. 28].

Турецкие критики правы. Писательница действительно мистифицирует читателя, вступая с ним в непринужденные игровые отношения, приглашая к творческому соучастию в собственных вымыслах-размышлениях. В ее произведениях, построенных на столкновении привычного, повседневного и сверхъестественного, ирреального, мистического, бытовой фон едва намечен и чаще всего он связан с турецкими реалиями. Обычная человеческая жизнь с ее неизбежными волнениями и хлопотами презирается и отвергается. Явления же сверхъестественного характера воссоздаются предельно конкретно, можно сказать, фотографически точно. Они подаются как доподлинная реальность.

Сверхъестественный, фантастический мир Назлы Эрай чаще всего связан с загробным, потусторонним миром. В нем живут души умерших, которые со своими огорчениями и проблемами выглядят живее живых людей. Смерть описывается «всерьез», реконструируется будто увиденная глазами очевидца, обладающего рентгеновским зрением (вплоть до процессов, происходящих в сердце человека) и способного даже уловить момент отделения души от тела. Так в творчестве Назлы Эрай проявляется постмодернистская идея нарастания энтропийного начала в мире и неизбежной будущей катастрофы, которая приведет к вымиранию человечества. Размытость реального мира и реальность потустороннего свидетельствует об утрате веры в жизнь. Воля к жизни в героях Назлы Эрай ослабевает, все определеннее заявляет о себе воля к смерти (Танатос).

Мистификация действительности подчеркивается и необычной временной организацией текста — конвергенция различных временных пластов, отделенных друг от друга порой большими историческими промежутками, их взаимопрорастание, совмещение в некое условно сверхисторическое прошлое-настоящее-будущее время. Герои Назлы Эрай, существуя в сказочно-фантастическом мире, лишенном линейной последовательности времен, легко и быстро перемещаются в любое временное измерение.

Назлы Эрай цитирует множество культурных знаков, осуществляя смеховую ревизию штампов. В основном это коды тех культурных традиций, в которых мистика, фантастика, волшебство доминируют: восточная волшебная сказка, романы-фэнтэзи, сюрреализм. Большая масса цитат, насыщающих произведения писательницы, как густой раствор соли, относится к кораническому и суфийскому дискурсам. Сдвигая привычные связи, переворачивая, девальвируя представления, канонизированные в сознании человека, и давая им примитивные трактовки, Назлы Эрай не только заставляет читающего смеяться, но и побуждает заново переосмыслить хорошо, казалось бы, известное, но, может быть, недостаточно глубоко понятое. Писательница выражает свой протест против омертвления в сознании нации хрестоматийных, канонизированных текстов, которые от бесконечного употребления все опошляются.

Как и другие турецкие постмодернисты, Назлы Эрай использует многоуровневую организацию текста, рассчитанного на эстета, знакомого с философией и поэтикой постмодернизма, и массового читателя одновременно, поскольку занимательные, фантастические сюжеты, насыщенные комизмом ситуаций и искрометным юмором, должны заинтересовать широкий круг читателей, включая самых неискушенных.

Назлы Эрай родилась в Анкаре 28 июня 1945 года. Вскоре ее семья переехала в Стамбул, где будущая писательница закончила женский колледж в Арнавуткёе и поступила на филологический факультет Стамбульского университета. Однако завершить образование ей не удалось. Она уехала в Анкару, где начала работать переводчиком в Министерстве по делам туризма (1965—1968). После замужества и рождения детей Назлы Эрай ушла с государственной службы и полностью посвятила себя литературному творчеству. Ее первые рассказы, в частности дебютный рассказ «Монте Кристо» (1), публиковались в известном литературном журнале «Варлык» в начале 1970-х годов. В 1975 году Назлы Эрай выпустила первый сборник рассказов «Ах, мой господин, ах» (Ah Bayım Ah), за которым последовали другие — «Девушка, не целуй хвост» (Kız Örne Kuşuğu, 1982), «Имеющийся в наличии мир» (Hazır Dünya, 1984), «Прежние осколки ночи» (Eski Gece Parçaları, 1986). Турецкая критика обоснованно характеризовала эти рассказы как «реалистические, насыщенные элементами сюрреалистической поэтики» [2. С. 157]. Приемами сюрреализма Назлы Эрай широко пользовалась и в ранних романах. С 1978 года она стала членом Синдиката писателей Турции и членом международного Пен-клуба. Ее произведения переводились на иностранные языки, а также стали входить в учебные программы средних школ страны.

Со второй половины 1980-х годов творчество писательницы приобрело ярко выраженную постмодернистскую направленность, чему во многом способствовала в конце 1970-х годов ее поездка в США, в Университет Айовы, где она преподавала турецкую литературу и познакомилась с произведениями американских постмодернистов. Тогда же писательница стала почетным лектором этого университета.

Разрабатывая постмодернистскую поэтику на турецкой почве, Назлы Эрай по степени насыщения своих произведений национальной, турецкой спецификой занимает срединное положение между «строго национальным» Орханам Памуком и «денационализированным» Муратханом Мунганом. Герои Назлы Эрай в основном имеют турецкие имена, действуют в турецком пространственном поле (правда, это не исключает их мгновенных «перелетов-перемещений» в Лас-Вегас, Париж, Лондон, иными словами в пространство стран западного мира). Это отчетливо видно в сборниках рассказов — «Рассказы, проходящие по дороге» (Yoldan Geçen Öyküler, 1987) (3), «Любовь здесь больше не живет» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, 1989), «Рукописные мечты» (Elyazması Rüyalara, 1999); в романах «Станция сна» (Uyku İstasyonu, 1994), «Бар влюбленного попугая» (Aşık Papağan Barı, 1995), «Человек, одетый в любовь» (Aşkî Giyinen Adam, 2001) (4).

Назлы Эрай не ограничивается только литературной деятельностью. Она является автором многих радио- и телепрограмм. Писательница активно занимается политикой, являясь уже в четвертый раз членом руководящего совета Народно-республиканской партии.

Сюжет романа «Станция сна» пересказать довольно сложно. У героини-рассказчицы, имя которой не названо, в реанимации одной из стамбульских больниц лежит в коме умирающая мать. Героиня страдает из-за невозможности помочь са-

мому любимому человеку на свете. Она видит свою мать во сне, вспоминает прежние счастливые времена, когда они были вместе. В один из дней героиня, выйдя из больницы, отправляется в тюрбе Махмуд-Бабы (5), чтобы поставить свечу и попросить святого помочь матери. В тюрбе она встречает «старого человека в вязанной тюбетейке». Старец и героиня отправляются в невероятные путешествия. Сначала они попадают в город Бурсу, в квартиру парализованного Хамдуллах-бея, который с помощью волшебного зеркала переносит их в разные пространства и времена. Героиня и старец оказываются в Синопе на берегу моря, где гуляет мать рассказчицы, в странном «Отеле звездной пыли», в котором спящую глубоким сном под действием снотворного героиню рассматривает некий мужчина (6), в театре античного города Фазелис, в котором балерины-пери танцуют «Спящую красавицу» (7), а американский иллюзионист Джефф Макбрайд (8) одевает на себя множество лиц (в том числе и лицо матери героини), в Анкаре и Лас-Вегасе. Путешественники посещают волшебный «Сад Омера». Воспользовавшись меню с чудесами, героиня выбирает превращение в знаменитую голливудскую актрису Ким Бессинджер. Став Ким Бессинджер, рассказчица падает в Париж разного времени (1960, 1970, 1980-х гг.), где знакомится с Эдит Пиаф, бароном Ги де Ротшильдом (9), магом-иллюзионистом Гансом Моретти (10) и его толстой женой-ассистенткой. Приключения героини и старца заканчиваются в доме Хамдуллах-бея, комнаты которого превращаются в стамбульскую квартиру женщины-рассказчицы. Героиня вдруг перестает видеть свое отражение в зеркале. Женщина исчезает из виду: она видит и слышит все, что делают окружающие, но ее не видит никто.

Главный код, проходящий через все сюжетные перипетии романа — это код путешествия, но путешествия необычного, путешествия-мистификации в различные культурные традиции, цитатами из которых пестрит текст произведения. Играя знаками мировой культуры, помещая цитаты в новый иронический контекст, Назлы Эрай призывает читателя вместе посмеяться над трагестией штампов и, таким образом, противостоять хаосу современного трагического мира.

В романе вычленяется несколько цитатных слоев, связанных с дискурсами восточной волшебной сказки, романов-фэнтези, сюрреализма, суфизма, Корана, американской массовой культуры. Дискурс волшебной сказки представлен необыкновенными превращениями героев и их мгновенными перемещениями во времени и пространстве, девушками-пери, волшебными предметами (плачущим деревом, необыкновенным зеркалом, таинственной коробкой с живой куклой-балериной), сказочным царством (садом с живой водой/аби-хайат). Есть образы, за которыми «мерцают» сказочные герои. «Старец в вязанной тюбетейке» похож на сказочного дервиша (дервиш-баба). В сказке он предстает человеком исключительной святости, служителем Аллаха, отшельником, отказавшимся от мирских благ. Он обладает магической силой и может распоряжаться волшебными предметами и общаться со свехъестественным миром (пери), как колдун. У Назлы Эрай цитирование сказочного образа оборачивается симуляцией — он искажается, перевирается, становится комичным. Так, «старый человек в тюбетейке», голос которого монотонный, а лицо испещрено глубокими морщинами, свиде-

тельствующими о его очень преклонном возрасте, легко пользуется пейджером и мобильным телефоном, который он держит под аба (11) и с помощью которых общается с девушками-пери. Героиня-рассказчица удивлена, что он «связан с современными технологиями». На это старец отвечает, что они очень нужны. По пейджеру он видит, кто его вызывает, и потом сам перезванивает по мобильному телефону. То, что перед нами не настоящий дервиш-баба, а симулякр свидетельствует и то, старец-наставник не выполняет в романе своей основной сказочной функции — спасителя, помогающего героям достичь счастья. В постмодернистской «сказке» Назлы Эрай сказочный помощник «батюшка-дервиш», использовав все свои волшебные предметы и даже «живую воду» в бутылке из-под «Кока-колы», не может «оживить» мать героини. У Назлы Эрай исчезает главное звено сказки — спасение, избавление, надежда, рушится ее мифологизм, а вместе с тем и стереотипы коллективного сознания. Все это делает повествование турецкой писательницы «сказкой наоборот», «доказательством сказки от противного» [1. С. 386].

Знаменитый иллюзионист Ганс Моретти напоминает огромного сказочного дэва (необъятное тело, лысая голова, страшное выражение лица), который со своей женой-ассистенткой все время висит или летает по воздуху. Его жена — толстая, вульгарно накрашенная блондинка с приклеенными ресницами — пародирует самку-дэва. Некрасивость и даже уродство толстухи, «женщины-горы» смешны. Ее огромные груди комично выпирают из низкого декольте и трясутся при полетах. Врезавшись в спящем состоянии, в которое ее привел маг, в волшебное зеркало, она проникает из представления мага в Бурсу и кружит над городом, «зависнув» над тюрбе святого. Ошеломленный народ, собравшись перед тюрбе, принимает ее за ожившего праведника и молит об исцелении от болезней. Возвращает ее в зеркало возмущенный муж-маг-дэв, выстрелом из кольца.

Волшебство у Назлы Эрай теряет свои необыкновенные качества. Оно осовременивается, наполняется бытовыми деталями (часто из жизни современной Турции), а порой и опошляется. Смешным выглядит и волшебное меню в «Саду Омера», отсылающим к кафе-чайным в Турции. Девушка-официантка, стремящаяся угодить клиентам, предлагает принести разное волшебство в одном блюде (изменение тела, путешествие в пустыню памяти, узнавание любой тайны и забывание ее), подобно тому, как в кафе или ресторане, делают «смесь» из салатов на одном блюде. А волшебное зеркало больше напоминает телевизор, при переключении программ которого залипают кнопки и герои попадают не туда, куда им надо. Иногда в зеркале пропадает изображение и остается только звук. Создатель и хозяин зеркала Хамдуллах-бей все время сетует на то, что никак не может вызвать электрика, чтобы починить прибор. Вызывает смех и то, что в волшебном зеркале начинает работать режим автонастройки, а позже появляется даже реклама. Милая девушка, рекламируя стиральный порошок: «Я при стирке всегда использую „Хелло“. Он самый белый, он белый из белых!» [4. С. 155], показывает коробку, из которого выскакивает иллюзионист Ганс Моретти.

Маги-волшебники, фантастичные передвижения в пространстве и времени побуждают вспомнить и романы-фэнтези (12), в которых, как и в сказках («В сказ-

ках время быстро идет», «В сказках быстро все делается», «Время, приди, время, уйди!» — сказочные формулы, указывающие на быструю смену сказочных перипетий), движение не обрисовывается подробно и все развитие действия идет по остановкам. В таких произведениях путь есть в композиции, но его нет в фактуре. Мгновенная смена места и времени у Назлы Эрай травестийно перекодируется. Ее героини, чтобы попасть в иные миры, по-шутовски смешно то «застревают» в раме волшебного зеркала, то «протискиваются» сквозь него, втянув живот или сначала для верности просунув голову.

Героиня, с трудом понимая, где оказалась — в своей памяти, во сне, в сказочном зазеркалье или в мечте, часто спрашивает старца: «Что же во всем этом реальность, а что сон, иллюзия?» На что тот отвечает: «Все реальность. Все взаимосвязано». Но для женщины многое остается непонятным: «Тогда кто я? Может быть, я — часть прошлого. Может быть, я — человек, которого вдруг стерли, как будто он и не жил» [4. С. 106]. В отличие от сказки и фэнтэзи, в которых волшебство и реальность четко разграничены друг от друга, выполняя строго определенные функции в борьбе добра со злом, обеспечивая в конечном итоге победу добру, в ризоматическом пространстве постмодернистского романа Назлы Эрай волшебство и реальность перемешаны, переходят одно в другое. Да и самой оппозиции «добро-зло» нет (старец легко переходит из помощника и наставника в убийцу и злодея), поскольку вообще нет центрирующих моментов в скользящих линиях ризомы-текста.

Подобное совмещение несовместимого возможно лишь в условном, игровом, текстовом пространстве постмодернистского романа, где все куда-то до бесконечности отсылает, где все играет. Игра определяется именно осознанием условности, двойственности, двойного отношения (как если бы). Если нет видимости, нет игры, если видимость не осознается (претендует на реальность), игры тоже нет. «Видимость» игрового начала романа Назлы Эрай весьма ощутима. Более того, писательница преломляет в тексте произведения положения западноевропейской культурфилософии, рассматривающей игру как элемент культуры и важнейшую характеристику человека как культурного существа, учитывает представления, согласно которым вся культура может быть понята как игра. Феномен игры исследуется в романе прежде всего при описании «чудаществ» героини-рассказчицы, «вошедшей в тело» Ким Бессинджер и играющую роль американской кинозвезды на улицах Парижа. Ким Бессинджер у Назлы Эрай выглядит смешной: она все время подсчитывает в уме, сколько денег на нее израсходовал барон Ротшильд и что на эти деньги можно было бы купить в Турции. Играет и сам «золотой вдовец», оказавшийся на самом деле привратником Фаиком из дома героини, который также посетил «Сад Омера». Кинозвезда, суперудачливый банкир — символы массовой голливудской продукции, которые пародируются в романе.

Через игру происходит раскрепощение героини, ее отстранение от обычной жизни, от себя самой (взгляд на себя со стороны в волшебное зеркало). Героиня как артистка на сцене жизни. Артистизм — способность к перевоплощению, умение встать на место другого, способность воспроизвести в своем воображении тысячи жизней — активно используется постмодернизмом. Раздвоение, разложе-

ние, «рассеивание» личности, «фрагментарность» субъекта — одно из краеугольных положений постмодернистской теории, свидетельствующее о хаосе и катастрофичности современного мира — доходит в романе до абсурда и реализуется в сцене безболезненного распиливания героини магом на отдельные части и независимого существования каждой из этих частей. Игра в романе проявляется и в том, что действие постоянно переходит в театр, в цирк, в зеркало-телевизор, то есть туда, где жизнь режиссируется законами театрально-циркового (карнавального) искусства, включая его пародирование. Игра фиксируется и в мелких деталях произведения, типа название странного отеля — «Отель звездной пыли», аллюзивное на знаменитый отель Лас-Вегаса, «искусственного города игры с лесом игровых автоматов» [4. С. 42].

Игра в романе оправдывает отсылку одного цитатного «следа» (художественного кода) к различным дискурсам, которые рассматриваются как равноправные. Это делает романное пространство многомерным, интеллектуально плотным. В нем задействована категория вариативности, предполагающая множественность интерпретаций текста. Так, например, «Сад Омера» вызывает ассоциации и с волшебным сказочным тридесатым (тридевятьтым) царством, путь в которое знает только старец-дервиш, царство, в котором растут волшебные деревья и бьют источники с живой и мертвой водой, царство, связанное с потусторонним миром мертвых, и с кораническими райскими садами, где гурии (райские девы) — милые девушки-официантки — убаживают вновь пришедших праведников. В райских кущах в очереди за живой водой стоят шахиды (13), которые вежливо пропускают героиню набрать воды без очереди. Гибридно-цитатный образ волшебного зеркала парализованного инвалида из Бурсы пародирует в романе Назлы Эрай и сказочный предмет, призванный помогать героине избыть беду (но не помогающий), и суфийское зеркало мира, призванное отражать красоту Бога (но не отражающее). Поэтому путь в себя, духовное странничество Взыскающего Истины, всегда персонифицирующегося в суфизме в образе мужчины, перекодируется в романе как путь женщины-героини в зеркало, в пламя свечи, в сон. Лицезрение суфием в конце пути Божественного Лица, Истины превращается у Назлы Эрай в курьезный абсурд — героиня вообще перестает видеть себя в зеркале. Пародийно искажая суфийский дискурс, турецкая писательница изображает Творца, Создателя парализованным, прикованным к постели инвалидом, жизнь которого сводится к наблюдению за тем, что происходит в зеркале (например, к подсматриванию за соседкой из дома напротив). Инвалид постоянно повторяет, что «мир, который вы видите в зеркале — это мой мир» [4. С. 27]. Суфийский шейх-мюршид, ведущий мюрида-ученика (героиню-рассказчицу) по пути слияния с Божеством, деконструируется в образе-симулякре «старца в тубетейке», который приводит героиню в ничто, к смерти. Этот вывод напрашивается сам собой, поскольку в поливалентной фигуре старца, представляющей, по сути, многослойную деконструированную цитацию, «просвечивает» и образ развратного старика-убийцы Эгути из романа Ясунари Кавабата «Спящие красавицы», посещающего странный «дом свиданий», в котором он рассматривает красивых молодых девушек, усыпленных снотворным, а впоследствии убивает одну из них.

В мотив путешествия в романе Назлы Эрай входит мотив сна, такого же искусственного, как и все в произведении. В сон погружают с помощью снотворного и с помощью гипнотических трюков иллюзионистов. Турецкая писательница постоянно использует метафорические сравнения сна со смертью: героини спят «глубоким, смертельным сном», их «усыпляют, словно убивают». Никогда не проснется пребывающая в коме мать героини. Никогда в зеркале не появится и сама героиня, убаюканная (убитая) старцем. Сон у Назлы Эрай — это не жизнь, а смерть. Так писательница травестийно перекодирует сюрреализм, в котором сны представляют истинную, идеальную реальность (сюрреальность), жизнь.

Мотив сна приобретает в творчестве Назлы Эрай характер одной из центральных метафор, которая входит в центонное название романа «Станция сна». Соединяя несоединимое, писательница привносит в «сон» бытовизм, обычность, примитивизм, ассоциирующийся со словом «станция». Царство сна приравнено к царству мертвых, к потустороннему, нагорному миру. Оно наполнено бытовой конкретикой, а порой даже смешно (посмеяться над смертью — это «высший пилотаж» постмодернистов). У душ усопших свои проблемы, они стремятся вернуться в дольний мир. Покойники, кстати и сам старец похож на поднявшегося из могилы покойника — Махмуд-Бабу — выглядят живее живых. Старец в конце романа перед тем, как героиня исчезнет в зеркале, наставляет ее (словно провожая в загробный мир) «Не бойтесь. Ничего на этом не закончится. Ни у чего нет конца. Ведь я вам уже говорил не раз об этом». — «Так значит, мы сможем все начать сначала! Чудесно! Я даже не могу поверить!» — восклицает она. — «Верьте, — продолжает старец, — вот так, точь-в-точь как здесь, там все будет продолжаться дальше» [4. С. 156].

Метафора сна в романе Назлы Эрай отсылает в безбрежное пространство культуры: волшебная сказка, суфизм, средневековая турецкая поэзия (сатирическая поэма Вейси (1561—1627) «Хаб-наме» («Книга сновидений»)) [5. С. 150], философские теории бессознательного (Ницше, Фрейд, Юнг). Аллюзии превращаются в серии накладывающихся друг на друга сингулярностей, которые делают произведение «открытым» (термин У. Эко) для восприятия. Бесконечность и хаотичность ризоматического текстового пространства подчеркивается у Назлы Эрай постоянным повторением одной и той же сцены — прихода героини к матери в реанимацию. Этому же призван служить и прием реестра — списка (перечня), заполняющего текст ненужной информацией («информационным шумом») и усиливающий (создающий) ощущение хаоса.

Цитатное письмо, множественность (гибридность) художественных ходов — одна из самых характерных черт стиля романа «Станция сна», воссоздающего фантастическую, абсурдистскую реальность. Стремясь вырваться из-под власти *déjà vu* («уже было»), отстраниться от повествования, Назлы Эрай прячется за «авторской маской» творца (пустоты) и в то же время играет ей. Писательница использует код рассказчика — женщины (девушки), которая представляет собой целый букет пародий. Это пародия и на сказочную героиню, и на душу мистика-суфия, взыскующую трансцендентной любви, и на молодых красавиц из странного «дома свиданий» Ясунари Кавабата, и на голливудскую «звезду». Главное

же заключается в том, что образ рассказчицы — пародия на саму Назлы Эрай (ассоциации с ней вызывают рыжие волосы героини, написанные книги, ее членство в партии) — писателя (лжеписателя), использующего чужие тексты в эпоху «текстуализации» сознания. Это едкая, горькая пародия (самопародия) на художника-творца, считающего себя гением, фигурой трансгисторической, как бы бессмертной, а на самом деле оборачивающейся ничем, пустотой в зеркале, «смертью автора».

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Этот рассказ в начале 2000-х годов был инсценирован итальянским театральным режиссером Анджело Савелли. Спектакль имел большой успех в Италии
- (2) Искаженное английское слово «расіfіk» — мирный, тихий, тихоокеанский.
- (3) Рассказ, давший название сборнику «Рассказы, проходящие по дороге», получил премию Халдуна Танера за 1988 год.
- (4) Роман получил премию Юнуса Нади за 2002 год.
- (5) Тюрбе — гробница святого суфийского шейха или дервиша. В народе святые почитаются как чудотворцы, носители божественной благодати, способные исцелить от болезней. Индивидуальность образов многих святых привела к тому, что каждый из них порой «специализируется» на какой-то одной болезни. Так в народе произошло языческое перенесение веры из религиозно-этической сферы в магическую, вырождение народного ислама в суеверие, демонизм.
- (6) Аллюзии на творчество японского писателя Ясунари Кавабата (1899—1972), в частности на его роман «Девушки, которых любят во сне» (1972). В русском переводе роман известен как «Спящие красавицы».
- (7) Аллюзии на балет Большого театра в Москве.
- (8) Джеф Макбрайд (род. 1959) — американский иллюзионист, сочетающий магию с пантомимой, с элементами японского театра Кабуки. Выступает по всему миру, но более всего известен в США, Европе и Японии.
- (9) Ги де Ротшильд (1908—2007) — глава знаменитой французской семьи банкиров Ротшильдов, за которым укрепился имидж успешного, очень состоятельного человека, «золотого вдовца».
- (10) Ганс Моретти (род. 1928) — по происхождению немец. Известный иллюзионист, приглашающий зрителей стать участниками его шоу. «Подвешивает» ассистентку, свою жену Хельгу, на ветку бумажного дерева. Сам, будучи подвешенным на горячей веревке, выбирается из смиренной рубашки.
- (11) Аба — шерстяная накидка, бурка дервиша.
- (12) До настоящего времени исследователями не дано точного определения отличий жанра сказки от жанра фэнтези. Основным отличием жанра фэнтези от любого другого жанра (и от сказки в том числе) является то, что центральным компонентом сюжета выступает магия и волшебство, введение в повествование мифов и легенд, описание борьбы добра с злом, в которой обязательно побеждает добро. В центре внимания фэнтези не сам человек, а «экшен» — действие: все куда-то спешат, кого-то взрывают, спасают, убивают.
- (13) Шахид — мученик, павший в бою за веру (ислам).

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Малаховская А.Н.* Возвращение к Бабе-яге. — СПб., 2004.
- [2] *Akathl F.* Fanteziyi Yazinsallařtırmak // Öykülerde Dünyalar. — İstanbul, 1998.
- [3] *Ecevit Y.* Orhan Pamuku Okumak. — İstanbul, 1996.

- [4] *Eray N. Uyku İstasyonu.* — İstanbul, 1995.
[5] *Kırcı M. Fantastik, Postmodern bir Hâbname Yahut N. Eray'in 'Yolda Geçen öykü'sü' // Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.* — Cilt 1, 2007. — S. 150—155.
[6] *Moran B. Türk Romanında Eleştirel Bir Bakış. III.* — İstanbul, 1994.

LYRIC POST-MODERNIZM BY NAZLI ERAY

M.M. Repenkova

The Department of Turkic philology
The Institute of Asian and African Studies
M.V. Lomonosov MSU
Mohovaya str., 11, Moscow, Russia, 103917

The article investigates the typological peculiarities of Turkish lyric post-modernism on the example of the novel Nazli Eray «The Station of Dream» and it took one of the central places of the country. A special attention is paid to the author's mask by means of which the author's self-expression is realized.

Key words: postmodernism, Oriental fairy tale, fantasy, mysticism, Turkish literature.