

УДК 821.512.161

І.В. ПРУШКОВСЬКА,
*доктор філологічних наук,
доцент кафедри тюркології*

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТУРЕЦЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ: «БІБЛІОТЕКА-ЛАБІРИНТ» ТВОРІВ МУРАТХАНА МУНГАНА

У статті репрезентовано турецький літературний постмодернізм у річищі інтертекстуального світу в творчості епатажного турецького драматурга, поета, новеліста й романіста Муратхана Мунгана. Шляхом аналізу фактичного матеріалу («Дивний Орхан Велі», «Співчуття», «Сорок кімнат», «Сорок кімнат з трьома дзеркалами», «Сорок кімнат з сімома дверима») виявлено найбільш виразні форми інтертекстуальності (колаж, алюзія, пародіювання, травестія). З'ясовано, що у новелах і драмах М. Мунгана трансформується національно-культурна складова, творчо переосмислюються загальновідомі тексти світової літератури, кінопродукція, деформуються багатовікові стереотипи, висміюється стандартизоване масове мислення.

Ключові слова: Муратхан Мунган, інтертекстуальність, новела, драма, алюзія, пародіювання, травестія, образ, культура, турецька література, постмодернізм.

Сучасна турецька література, ґрунтована на конфліктному синтезі національної традиції та західних інновацій, має свою історію, яка налічує понад дві тисячі років. У пропонованій розвідці турецька література доби постмодерну розкривається як форма художньої саморефлексії, що, з одного боку, візуалізує характерну для літератури Туреччини постійну опозицію Захід – Схід, а з іншого – ефективно демонструє її прояви у суперечливій взаємодії національної літературної традиції та різнохарактерних західних впливів. Введення у науковий обіг імені маловідомого в Україні турецького письменника, поета М. Мунгана, уможливило розширення вітчизняної парадигми літературознавства. Репрезентація його творів демонструє значний обсяг культурної пам'яті турецької літературної еліти новітньої доби.

Муратхан Мунган (нар. 1955) – унікальна постать турецького літературного постмодернізму: він має колосальний талантизм як *романіст* («Високі підбори», «Чадор», «П'ять до п'яти»), *новеліст* (збірки «Останній Стамбул», «Розповіді про битву», «Сорок кімнат», «Рубінові казки», «Перед горою Каф», «Сорок кімнат з трьома дзеркалами», «Сорок кімнат з сімома дверима», «Про міста з вуст жінки»), так і *драматург* («Прокляття оленів», «Дивний Орхан Велі», «Папір, каміння, тканина»), *поет* (збірки «Саф'ян», «Колишні 45», «Літні кінотеатри», «Мое бурмотіння», «Літо минає», «Омайра», «Ніч інших», «Збірка віршів для чоловіків» та ін.), *публіцист* («Книга текстів», «Прошавання з тим століттям, у якому я народився», «60 драже мескалін», «Холодний буфет», «Контора», «Ще одна коробка», «50 частин», «Використані білети»), *кіносценарист*. М. Мунган – один з найактивніших представників сучасного інтелектуального життя Туреччини, автор десятків книг, кількість яких щорічно зростає. Чи не кожна нова літературна спроба М. Мунгана приносить йому визнання. Ще на початку своєї літературної кар'єри він отримує нагороду за кращу п'єсу (1980 р., «Магмут і Єзида»). Разом із представленням (1984 р.) на сцені Анкарського театру його другої п'єси, «Співчуття», М. Мунгана визнають кращим драматургом року. 1981 р. вірш М. Мунгана «Об-

роблена шкіра» отримує перше місце у номінації «Вірш року». Лише за короткий проміжок часу М. Мунгана визнають одним з кращих поетів-постмодерністів Туреччини (після виходу збірки «Метал» 1994 р.). 1987 р. за оповідання «Жінка на ім'я Хедда Голдер» М. Мунгана нагороджено престижною премією ім. Халдуна Танера за краще оповідання. Кожна окрема праця М. Мунгана заслуговує на детальний, багатоаспектний літературознавчий аналіз. У нашій розвідці ми спрямуємо свою увагу на відзначення інтертекстуальних засад драматургії та новелістики М. Мунгана, формуючи загальну картину функціонування інтертексту у його творах.

Творчість М. Мунгана активно досліджується на батьківщині: Нюкет Орнек Бюкен, Фират Джанер, Бахар Дервішджемальоглу, Рухсар Байрактар, Сеїт Баттал Угурлу, Нілюфер Ільхан, Абдульбасіт Сезер, Хатідже Кюбра Уйгур, Фетхі Демір, Вахіде Курт. Проте переважна більшість існуючого турецькомовного аналітичного матеріалу стосовно творчого доробку М. Мунгана має дискретний характер. Схожа ситуація і з дослідженнями за кордоном. Завдяки монографічному дослідженню російського тюрколога М. Репенкової («Врацающиеся зеркала: постмодернизм в литературе Турции», 2010), ім'я Муратхана Мунгана насамперед як новеліста увійшло до пострадянського простору. Як зазначає дослідниця, М. Мунган – представник шизоаналітичного постмодернізму, який прагне видовищності, що часто набирає скандальних масштабів. Він використовує мову шизофреніків задля дослідження темних сторін людської природи, людських архетипів. Його постмодернізм моторошний і похмурий, переважає песимізм, трагізм, темрява [3, с. 127–128]. М. Мунгана не цікавлять «історичні проекти» епохи модерну, звідси його глибокий песимізм. У його творах трансформується і національно-культурний елемент, який, не втрачаючи своєї специфіки й гетерогенності, позбавляється замкнутості, стабільності, поєднується із інонаціональними культурними компонентами – кодами західної культурної традиції [3, с. 129]. В українській тюркології М. Мунган представлений як майстер постмодерністської драми (монографія І. Прушковської «Незамкненість канону: поетика турецької драматургії» [1]. Беззаперечним фактом є те, що велику роль у популяризації за кордоном літературних творів і можливості детального аналізу відіграють переклади, яких, якщо говорити про творчість М. Мунгана, катастрофічно бракує. На сьогодні лише незначна частина творчого доробку турецького митця представлена польською (поезія, пер. Барбара Актан), курдською (поезія, пер. Руken Багду Кескін), французькою (новели, пер. Альфред Делейрат, Жан Дескат), італійською (драматургія), шведською, грецькою та іншими мовами, однак поки що немає перекладів українською.

Творчий доробок М. Мунгана – це справжній, повноцінний «конденсатор культурної пам'яті» (Ю. Лотман), який здатний розкрити глибину для інтерпретації, багатократно примножити кількість прочитань, це широкий інтертекстуальний простір, представлений багатством міжтекстових відношень. Твори М. Мунгана демонструють засадничу інтертекстуальну зорієнтованість, використання основних типів і форм інтертекстуальності (від власних назв до явних і прихованих цитат, від мотивів до сюжетних схем), «присутність» текстів західної і східної культур, зокрема турецької.

Цитація, як одна з форм інтертекстуальності, найвиразніше оприявлена в дебютній п'єсі М. Мунгана «Дивний Орхан Велі» (1980). Назва п'єси є фрагментом рядка поезії відомого турецького поета Орхана Велі (1914–1950) «Стамбульське тюркю»: «Я – дивний Орхан Велі у Босфорській протоці Стамбула». Щільність цитування у творі надзвичайно висока: уся драма складається з уривків поезії Орхана Велі, ремарки виконують роль зв'язку між поетичними рядками. Фабула твору – авторська інтерпретація життєвого і творчого шляху Орхана Велі. У канву п'єси автор вводить цитати з 99 творів поета. Складається відчуття цілісної біографічної драми. На початку п'єси головний герой пунктирно накреслює малюнок свого життя, щоб потім сухий енциклопедичний матеріал заповнити і розкрити власною поезією: «Я – Орхан Велі, народився 1914 р. Коли мені був всього один рік, я дуже злякався жаби, коли мені виповнилося два, ми переїхали на чужину, у сім років я почав ходити до школи, у дев'ять років я захопився літературою, а у десять я взявся за перо. У тринадцять років я познайомився із Октаєм Рифатом, у шістнадцять – з Меліхом Джевдетом. У сімнадцять років я вперше пішов до бару, у вісімнадцять – скуштував анісової горілки. У дев'ятнадцять років розпочалося моє привільне життя, а вже у двадцять я дегустував гіркоту матеріальної скрути і навчився заробляти гроші. У двадцять

п'ять я пережив автокатастрофу. Я багато закохувався, жодного разу не був одружений. Я – Орхан Велі» [6, с. 8], (тут і далі переклад мій – І.П.).

У зачині п'єси цитується найвідоміший твір поета «Я – Орхан Велі» і визначається мета автора – розкрити особливості буття людини і митця:

*«Я – Орхан Велі
Я чув, що ви цікавитесь моїм життям.
То й розповім вам.
Спершу скажу, що я – людина,
Тобто не тварина і нічого такого.
У мене є ніс, вуха.
Хоча не скажу, що вже дуже я ладний»* [6, с. 9].

Орхан Велі був майстром лаконічної форми в поезії і прибічником реалізму. Основною темою його творів є буденне життя пересічної людини, тож М. Мунгану було не складно побудувати з уривків його поетичного доробку загальну картину життя простої людини. Створений автором образ протагоніста є не лише біографічним, але й у певному сенсі збірним, у якому кожен глядач/читач може впізнати себе. Разом із тим топоси Стамбула і часопростір п'єси зумовлюють національну конкретизацію. Герой – людина, турок, звичайний турист, що спостерігає за життям жителів Стамбула. М. Мунган порівнює життя протагоніста своєї драми із луна-парком: усе крутиться навколо нього, приносячи тимчасову насолоду [6, с. 61]. Все, навколо чого обертається, – спогади, смуток, щасливі моменти, жінки, розваги, вино й цигарки, материнське тепло і дитячі забави – мінливе і швидкоплинне. У драмі М. Мунгана здійснена спроба ознайомлення широкого загалу з життям і творчістю непересічної особистості, світ якої конструюється за принципом «буття як текст». У такий спосіб драматург намагається переадресувати сучасного читача / глядача, захопленого постмодерністськими інноваціями (нерідко сумнівного змісту), до національної класичної спадщини.

Трагедія «Співчуття» М. Мунгана, на відміну від п'єси «Дивний Орхан Велі», позбавлена явних маркерів інтертекстуальності. Проте у сюжетній лінії п'єси чітко простежується алузія на давногрецьку міфологію (міфи про Ореста), творчість Вольтера, Расіні, Альфієрі, Сартра. Разом із тим присутній тюркський національний маркер – тема кровної помсти. Сюжет п'єси «Співчуття» розгортається на території південно-східної Анатолії між двома ворогуючими сім'ями. Бедірхан-ага, вирішивши помститися своєму ворогові, викрадає у нього дочку, одружується, у них народжується син [8]. Не можна сказати, що ця частина нагадує класичний сюжет про двох закоханих, які нарешті об'єдналися. Зі слів головної героїні, Фатси Кадин, це був шлюб з примусу:

Бедірхан-ага: *Ти пам'ятаєш той день, коли я тебе викрав?*

Фасла Кадин: *Це забути неможливо, ти й сам знаєш.*

Бедірхан-ага: *Я тоді зробив це через кровну помсту, я не кохав тебе, у душі була лиш ненависть, але потім я так до тебе прив'язався, покохав, що аж соромно перед могилою батька.*

Фасла Кадин: *Я тоді так хотіла померти, мені було дуже соромно.*

Бедірхан-ага: *Ти так плакала, так плакала, що аж річки сліз лилися... Ти тоді мені руку покусала, побила мене кулаками... Я тоді подивився на тебе, ти була така гарна, добре, що я тебе вкрав, це було того варте, але я не сподівався, що закохаюсь у тебе.*

Фасла Кадин: *Ти мене доти жодного разу не бачив.*

Бедірхан-ага: *Я тоді подумав, а що, якби ти була негарною, з кривим носом, ротом, зачухана?*

Фасла Кадин: *Ти зіпсував моє весілля, ти розтоптав мою честь, я забула про те, яка я і хто я.*

Бедірхан-ага: *А ти мене полюбила?*

Фасла Кадин: *Що за питання через п'ятнадцять років подружнього життя? Ти мій чоловік, батько нашого сина.*

Бедірхан-ага: *І все?*

Фасла Кадин: *Ти й сам знаєш, що не все. Ти на мене руку не підіймав, не чіпав мій рід, забув про ворожнечу між нашими сім'ями, не взяв другої дружини, я задоволена тим, як ми з тобою живемо [2, с. 317].*

За скривдженого батька, заплямовану честь сім'ї вирішують помститися брати Фатси Кадин. Пробравшись до будинку вночі, вони вбивають Бедірхана-агу. Тінь вбивці падає на саму Фасла Кадин. Їй, як і в епічному переказі про Ореста, закидають подвійний гріх – вбивство чоловіка і батька її дитини. Синові, Хежа-азі, судилося стати матеревбицею, керуючись законами кровної помсти. Вагання хлопця перекидає впевненість, сміливість і непохитність Фасла Кадин, яка розуміє, що іншого виходу із ситуації немає, все має бути за «неписаними» законами предків:

Хежа-ага: *Яка в мене нещаслива доля, мамо! Кому на цій землі доводилося бути вбивцею рідної мами?*

Фасла Кадин: *Ти син володаря земель, ти – справжній володар, тобі треба керуватися не серцем, замкни його на сто замків.*

Хежа-ага: *У мене ще вуса не почали рости, а мене вже обрали агою, щось тут не так. До того ж я маю вбити власну матір? Як можна витримати неможливе?.. Я знаю, що ти не винна, що це не ти відчинила двері, моє серце це мені підказує... ти любила мого батька!*

Фасла Кадин: *Це потрібно, щоб ти довів, що ти справжній ага. Не бійся, я вже давно готова до смерті.*

Хежа-ага: *А я – ні.*

Фасла Кадин: *Ну ж бо, синку, мерщій, я не ображатимуся на тебе, не пам'ятатиму твого вчинку, лише пам'ятатиму твою любов до мене...*

Хежа-ага: *Ти готова, мамо?*

Фасла Кадин: *Готова, синку. (Хежа-ага підіймає зброю, прицілюється в голову матері, руки трясуться).*

Фасла Кадин: *Не тремти, синку, стій прямо, як дерево.*

Хежа-ага: *Пробач, мамо, я так хотів подарувати тобі рідні краї, а дарую смерть.*

Фасла Кадин: *Пробачаю, синку, мої краї – то моя смерть.*

(Хежа знову прицілюється і голосно, гірко кричить).

Хежа-ага: *Мамо-о-о-о! (Лунає постріл. Фасла Кадин ось-ось упаде, світло гасне) [2, с. 323–324].*

Контамінація із національно-культурними маркерами давньогрецького міфу створила полівалентний ґрунт, на якому «виріс» новий текст постмодерністського спрямування. Алюзійний сюжет драми відсилає реципієнта до прецедентного тексту, притаманного іншій культурі, ніби перевіряючи його читацьку компетентність. Вдаючись до алюзії, М. Мунган вдало активізує два тексти (передтекст і власне свій текст) одночасно, знаходячи сюжетні і культурологічні точки перетину, завдяки чому створюється враження нерозривного зв'язку минулого із сучасним на рівні проблематики.

Збірка оповідань М. Мунгана «Сорок кімнат» (1987) також сповнена цитат з давньогрецької міфології і драматургії, алюзій на трагедії В. Шекспіра, романи Ф. Достоєвського, казки братів Грімм і Ш. Перо, західноєвропейську і американську драматургію кінця XIX – початку XX ст., кінодраматургію, масову літературу. Перспективу натрапляння на цитати, відсилання до певного літературного твору формують самі назви оповідань збірки, які водночас відображають пародійність, симулятивність постмодерністського тексту: «Білосніжка без семи гномів», «Корабель Стельяноса Хрисопуласа», «Попелюшка наших часів», «Жінка на ім'я Гедда Габлер», «Красуня, що спала століття», «Сльози кохання чи Рапунзель і Аваре», «Тоска Вероніки Фосс» та ін. [7]. М. Мунган вдало травестує відомі образи, деконструє казкові сюжети з метою висміювання стандартизованого масового мислення, за яким ідоли кращі за людей, а казка – за реальність [3, с. 134]. Так, Білосніжка М. Мунгана – «стара діва», яка відмовила усім залицяльникам і вирушила у подорож, щоб знайти сімох гномів, без яких її життя не має сенсу. Але, так і не зустрівшись із гномами, Білосніжка помирає, ображена на весь світ. Муратхан Мунган буквально «приземлює» традиційний образ Білосніжки, зводячи його до буденного образу пересічної жінки [7, с. 12].

Головна героїня «Корабля Стельяноса Хрисопуласа» – грецька красуня Антигона (алюзія на героїню трагедії Софокла), яка повсякчас відвідує бали-маскаради з метою знайти другу половинку. Оповідання буквально рясніє гібридно-цитатними персонажами, які з'являються на балу-маскарад: Сірий Вовк, шут з «Короля Ліра», Супермен, Червона Шапочка. Турецький новеліст із зухвалою сміливістю зазіхає на ім'я Великого Барда, формуючи образ молодого драматурга на ім'я Шекспір. У містечку, куди має прибути корабель з Антигоною, готується свято. А до свята – спектакль, прем'єру якого Шекспір навмисно запланував на день прибуття гостей, щоб залучити до театру якомога більше глядачів. Як і в попередньому оповіданні, М. Мунган деканонізує високий образ головної героїні, не лишаючи їй надії на щастя: Супермен, якого обрала собі за коханого Антигона, виявився справжнім альфонсом, який живе за рахунок Червоної Шапочки. Муратхан Мунган, вдаючись до алюзій, ремінісценцій, пародії, розвінчує образи позитивних героїв, епохи, вульгаризує характерні для класичної літератури мотиви, персонажів, послідовно вписуючи їх у контекст приземленого буття. Для М. Мунгана інтертекст – гра і водночас спосіб діалогу з літературною традицією.

На підтвердження думки В. Жирмунського про те, що література вплетена у зв'язки з усім культурним контекстом, а не лише з іншими літературними текстами, виступає «кіноінтекст», який імпліцитно представлений в оповіданні «Корабель Стельяноса Хрисопуласа». Червона Шапочка – полівалентний герой симулякр, який трансформується з казкового образу у красуню Градиску з фільму Ф. Фелліні «Амаркорд» (1974). Життя містечка, де панує театр Шекспіра, є алюзивним до життя італійських містечок з фільму «Амаркорд». Корабель, на якому пливе Антигона, зроблений з паперу хлопчиком – полівалентним героєм, у якому поєднуються його власний образ і образ його батька. Цей образ ніби списаний з образу підлітка Тітта Біонді, героя фільму «Амаркорд», очима якого показано примарний світ минулого [3, с. 135]. Інтенсивна впізнавана інтертекстуальність оповідання М. Мунгана стимулює глибше прочитання, вихід у міжтекстовий простір. Звернення до «кіноінтексту» розширює семантику образів твору, створюючи діалог не лише літературний, але й загальномістечкий, примножує аудиторний потенціал, роблячи ставки на молоде покоління поціновувачів літератури.

Окрім впізнаваного інтексту, в оповіданнях зі збірки «Сорок кімнат» наявні цитати без атрибуції, які, як зазначає М. Репенкова, можна розглядати як індивідуальний авторський код (від коротких авторських ремарок до розлогих коментарів у дужках чи написаних іншим шрифтом). Ці різностильові елементи тексту й індивідуальний авторський код взаємодіють між собою за принципом бриколажу, який сприяє створенню шизоабсурдистської, балаганно-буфонадної текстової реальності [3, с. 133].

У наступних збірках оповідань М. Мунгана («Сорок кімнат з трьома дзеркалами», 1999 [9], «Сорок кімнат з сімома дверима», 2007) за аналогією із попередньою збіркою системно-текстова референція проявляється у пародіюванні передтекстів з метою висміювання тенденцій, образів, що не відповідають панівним смакам літературного постмодернізму. Так, оповідання «Думрул і Азраїль» зі збірки «Сорок кімнат з сімома дверима» засновується на героїчному епосі «Кітаби деде Коркут» («Книга мого діда Коркута мовою племені огузів»), а саме – п'ятій оповіді епосу про божевільного Думрула [10]. М. Мунган, спираючись на фольклорні традиції відомого у тюркському світі епосу, запозичуючи сюжет та імена головних героїв, будує постмодерністський твір, який, на його думку, має відповідати смакам людей нового часу. Герой епосу – Думрул, шукає людину, яка б через самопожертву врятувала йому життя. Адже він «завинив» перед Богом, кинувши виклик самому янголу смерті. Ніхто з рідних, окрім дружини, не готові пожертвувати власним життям заради Думрула. В основу оповідання «Думрул і Азраїль» М. Мунганом покладено прецедентний текст, вдало обіграний ним у постмодерністському ключі. З'являються нотки абсурдності, адже М. Мунган наділяє свого Азраїля якостями рятівника, який готовий пожертвувати безсмертям заради почуття любові до Думрула. Звернення М. Мунгана до пародіювання класичних текстів сигналізує про наявність у турецькій постмодерністській літературі «втоми», переосмислення, трансформації традицій.

«Кіноінтекст», до якого не раз апелює М. Мунган, певно, через майстерність як кінорежисера, так і поціновувача кіномистецтва, наявний і в оповіданні про Думрула. Із

перших рядків оповідання «Думрул і Азраїль» оприявлено перекодування образу янгола смерті. Азраїль Муратхана Мунгана більше схожий на Сета Плейда з американської драми «Місто янголів»: спустившись на землю, він відчуває кардинальні зміни у своїй сутності, які мають призвести до перетворення з безсмертного на екс-янгола: *«Коли він помалу спустився на землю, то відчув дивну важкість, яку він продовжував відчувати, крокуючи по землі. І у тому, як він приймав людську подобу, було теж щось дивне, не схоже на звичайний процес перевтілення. Він похитнувся на ногах, хоч це і не було так помітно. І те, що він відчував цю дивну важкість, приземленість, “концентрацію”, дивувало його. Сотні тисяч років він жив у повній тиші, і тут раптом йому стає моторошно від несталості сили тяжіння, яка діє перш за все на смертних»* [10, с. 13].

М. Мунган переакцентує увагу з Думрула на Азраїля, якому виділяє головну роль. Мати, батько, кохана Думрула лишаються зрадниками, відмовившись від самопожертви. Смерть заради кохання – спільна для епосу й оповідання Мунгана тема. Але якщо в епосі мова йде про традиційні відносини між чоловіком і жінкою, то у Муратхана Мунгана прочитується табуювана довгий час у турецькій культурі тема гомосексуальних стосунків: *«Я не тільки не міг вбити Думрула, я навіть не мав сили дивитися на смерть, я втратив усю міць, яка зв'язувала мене з процедурою забирання душ. Раніше я живився від смерті, а тепер вона живиться мною. Кохання, яке мене вбиває, водночас надає сили жити... Те, що не змогли зробити мати, батько, кохана, мав зробити янгол, хоч і янгол смерті, але янгол, який впав на землю...»* [10, с. 51]. Прийом розтабування, до якого вдається Муратхан Мунган, сприймається не як норма, а як проблема власного вибору – як авторського, так і читацького. Відчувається спроба автора надати тематичним табу, наявним в турецькій культурі і літературі зокрема, легітимності.

Складається парадоксальне враження, що своєю творчістю М. Мунган утверджує авторитет літературних попередників і водночас революційно бунтує проти них. Враховуючи той факт, що тексти не є цілісними й непроникними, а будуються як плетиво, де кожне волокно взяте з єдиного універсуму, у межах якого містяться тексти міфів, історії, філософії, культури [5, с. 6], варто зауважити, що оригінальність творчості М. Мунгана перебуває в особливому інтертекстуальному просторі і виражається майстерним маніпулюванням міжтекстовими взаємодіями через колаж, алюзії, пародіювання, трагедії. М. Мунган вдало оперує ксеномаркерами, розкидає «підказки» у тексті, розраховуючи на підготовленого читача. У проаналізованому матеріалі загальновідомі тексти експлікуються своєю впізнаваністю, не потребуючи додаткового маркування; власні назви, імена, особливо «промовисті», які задіюють широке коло асоціативних зв'язків, стають ознакою виходу в простір міжтекстовості.

Здатність до інтертекстуальних відсилань є особливістю рефлексуючої авторської свідомості Муратхана Мунгана, яка виявляє себе у способах творчого переосмислення і представлення матеріалу. Відомі сюжети, образи виступають формами інтертекстуальності, за допомогою яких руйнується, перекодується значення у драмах і новелах М. Мунгана.

М. Мунган, використовуючи алюзії, виводить на перший план конструктивну інтертекстуальність, організуючи запозичені елементи так, щоб, як слушно зауважує Н. Фатеева, вони виявилися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту [4, с. 129]. Багатоплановість творчості М. Мунгана, змістовність і наповненість текстів спонукає до нових розвідок. Кожен окремий твір вартує детального прочитання, аналізу, представлення українському реципієнту.

Список використаних джерел

1. Прушковська І.В. Незамкненість канону: поетика турецької драматургії / І.В. Прушковська. – К.: Український письменник, 2015. – 392 с.
2. Прушковська І.В. Сучасна турецька драма: [антологія] / пер. з турец. І.В. Прушковської; передм. Л.В. Грицик. – К.: Український письменник, 2014. – 478 с.
3. Репенкова М.М. Вращающиеся зеркала: постмодернизм в литературе Турции / М.М. Репенкова. – М.: Восточные литературы, 2010. – 240 с.
4. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2006. – 280 с.
5. Шаповал М.О. Интертекстуальність: історія, теорія, поетика: навч. посіб. / М.О. Шаповал. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. – 167 с.

6. Mungan M. *Bir garip Orhan Veli* / Murathan Mungan. – İstanbul: Metis, 2011. – 65 s.
7. Mungan M. *Kırk oda* / Murathan Mungan. – İstanbul: Metis yayınları, 2014. – 168 s.
8. Mungan M. *Taziye* / Murathan Mungan. – İstanbul: Metis yayınları, 2007. – 59 s.
9. Mungan M. *Üç aynalı kırk oda* / Murathan Mungan. – İstanbul: Metis yayınları, 2013. – 392 s.
10. Mungan M. *Yedi kapılı kırk oda* / Murathan Mungan. – İstanbul: Metis yayınları, 2013. – 336 s.

References

1. Prushkovska, I.V. *Nezamknenist kanonu: poetika turetskoyi dramaturgii* [Unlimited canon: poetics of Turkish drama]. Kyiv, Ukrainskiy pismennik Publ., 2015, 392 p.
2. Prushkovska, I.V. *Suchasna turetska drama: antologiya* [Modern Turkish drama: anthology]. Kyiv, Ukrainskiy pismennik Publ., 2014, 478 p.
3. Repenkova, M.M. *Vrashayushiyesa zerkala: postmodernizm v literature Turtsii* [Rotary mirrors: postmodernism in the literature of Turkey]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ, 2010, 240 p.
4. Fateyeva, N.A. *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstualnosti* [Intertext in the text world: Counterpoint of intertextuality]. Moscow, Komkniga Publ, 2006, 280 p.
5. Shapoval, M.O. *Intertecstualnist: istoriya, teoriya, poetica* [Intertextuality: history, theory, poetics]. Kyiv, Kyiv University Publ, 2013, 167 p.
6. Mungan, M. *Bir garip Orhan Veli* [Strange Orhan Veli]. İstanbul, Metis Publ, 2011, 65 p.
7. Mungan, M. *Kırk oda* [Forty rooms]. İstanbul, Metis Publ, 2014, 168 p.
8. Mungan, M. *Taziye* [Compassion]. İstanbul, Metis Publ, 2007, 59 p.
9. Mungan, M. *Üç aynalı kırk oda* [Forty rooms with three mirrors]. İstanbul, Metis Publ, 2013, 392 p.
10. Mungan, M. *Yedi kapılı kırk oda* [Forty rooms with seven doors]. İstanbul, Metis Publ, 2013, 336 p.

В статье представлен турецкий литературный постмодернизм сквозь призму интертекстуального мира в творчестве эпатажного турецкого драматурга, поэта, новеллиста и романиста Муратхана Мунгана. Путем анализа фактического материала («Странный Орхан Вели», «Сочувствие», «Сорок комнат», «Сорок комнат с тремя зеркалами», «Сорок комнат с семью дверями») выявлены наиболее выразительные формы интертекстуальности (коллаж, аллюзия, пародирование, травестия), которые встречаются в творчестве М. Мунгана. Установлено, что в новеллах и драмах М. Мунгана трансформируется национально-культурная составляющая, творчески переосмысливаются общеизвестные тексты мировой литературы, кинопродукция, деформируются многовековые стереотипы, высмеивается стандартизированное массовое мышление.

Ключевые слова: Муратхан Мунган, интертекстуальность, новелла, драма, аллюзия, пародирование, травестия, образ, культура, турецкая литература, постмодернизм.

The article represents the Turkish literary postmodernism through intertextual world of creativity of the Turkish playwright, poet, short story writer and novelist Murathan Munhan. By analyzing the actual material (“Strange Orhan Veli”, “Compassion”, “Forty rooms”, “Forty rooms with three mirrors”, “Forty rooms with seven doors”) identified the largest expressive forms of intertextuality (collage, allusion, parody, travesty). It was found that in novels and dramas of M. Munhan national and cultural features are transformed, film production, known texts of world literature are creatively reinterpreted, wrought-old stereotypes ridiculed standardized mass thinking.

Key words: Murathan Munhan, intertextuality, short story, drama, allusion, parody, travesty, image, culture, Turkish literature, postmodernism.

Одержано 7.11.2016.