Алекперли Сугра Акбар гызы,
кандидат филологических наук, преподаватель,
Азербайджанский университет языков

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СТРАТЕГИЯ В СОВРЕМЕННОМ АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ РОМАНЕ

Аннотация. В представленной статье исследуются основные поэтические и эстетические особенности постмодернистской стратегии в современном азербайджанском романе, её взаимосвязи с национальной литературной традицией, а также изменения, которые она обусловливает в структуре художественного текста. Основная цель исследования заключается в характеристике постмодернизма не как явления, ограничивающегося использованием отдельных формальных приёмов, а как творческой стратегии, обеспечивающей переосмысление художественной действительности, исторической памяти, национально-культурных кодов и авторской позиции.

В качестве основного материала исследования избраны романы Айдына Талыбзаде «Эбухюбб», Камала Абдуллы «Незавершённая рукопись», «Долина магов» и «Некому забыть», тогда как романы Нармин Камал «Открой, это я», Кярамата Бёюкчёля «Степь» и Шарифа Агъяра «Харамы» рассматриваются в контексте сравнительного анализа различных проявлений постмодернистской поэтики. В исследовании анализируются интертекстуальность, деконструкция, метафикция, нарративная полифония, трансформация пространства и времени, а также механизмы смыслообразования, основанные на участии читателя. Исследование показывает, что постмодернистская стратегия в современном азербайджанском романе не является простым воспроизведением эстетических принципов мирового постмодернизма; она представляет собой самобытный художественный опыт, характеризующийся новой интерпретацией национальной исторической памяти, мифологического мышления и классических текстов.

Ключевые слова: Постмодернистское произведение, постмодернистская стратегия, деконструкция, метафикция, Айдын Талыбзаде, Камал Абдулла, современный азербайджанский роман.

Теоретико-эстетические изменения, наблюдавшиеся в мировой литературе со второй половины XX века, обусловили появление новых подходов к традиционной структуре романного жанра, взаимоотношениям автора и читателя, репрезентации исторической действительности и механизмам смыслообразования художественного текста.

Субъективность, поток сознания, формальный эксперимент и фрагментарное восприятие действительности, выдвинутые модернистской эстетикой, приобрели новые смысловые оттенки в постмодернистском художественном мышлении, в результате чего отношение к единой истине, устойчивому значению и целостной модели мира было пересмотрено.

Вследствие этого роман перестал быть исключительно эпическим жанром, основанным на последовательном изображении событий, и превратился в сложную художественную систему, в рамках которой взаимодействуют различные тексты, исторические дискурсы, культурные коды и многообразные возможности интерпретации.

При определении теоретической сущности постмодернизма недостаточно представлять его исключительно как хронологический этап, следующий за модернизмом.

Постмодернизм представляет собой также модель эстетического мышления, изменяющую отношение к способам изображения действительности, освоению культурного наследия, авторитету автора и онтологическому статусу текста.

Отношение Жана-Франсуа Лиотара к большим объяснительным системам и притязаниям на универсальную легитимацию, концепция симуляции Жана Бодрийяра, а также исследования Линды Хатчеон, посвящённые проблемам истории и саморефлексии в постмодернистских художественных текстах, формируют различные теоретические направления данной модели мышления.

Вместе с тем постмодернистский роман невозможно объяснить посредством единой теоретической формулы: его проявления в различных национальных литературах обусловлены историческим опытом, культурной памятью и литературными традициями соответствующих обществ.

Развитие постмодернизма в азербайджанской литературе также связано со своеобразием национального литературного опыта.

В особенности в период независимости изменение отношения к историческому прошлому, национально-духовным ценностям, мифологическому наследию и идеологическому опыту советской эпохи расширило интерпретационные возможности романа. На этом этапе художественный текст начал выступать не просто средством восстановления или подтверждения прошлого, а эстетическим пространством, которое подвергает его сомнению, заново конструирует и раскрывает различные смысловые пласты. С точки зрения изучения постмодернистской стратегии в современном азербайджанском романе особое значение имеет творчество Камала Абдуллы.

Новая художественная интерпретация эпоса «Китаби-Деде Горгуд» и историко-культурной памяти в романе писателя «Незавершённая рукопись», возможности мифологического и притчевого повествования в произведении «Долина магов», а также взаимоотношения памяти, идентичности и текста в романе «Некому забыть» позволяют исследовать различные направления постмодернистской поэтики. Постмодернистские особенности этих произведений изучались в современном азербайджанском литературоведении с различных точек зрения. Актуальность исследования обусловлена необходимостью не ограничиваться перечислением отдельных признаков постмодернистской стратегии в современном азербайджанском романе, а определить функции, которые эти признаки выполняют в процессе формирования смысловой структуры текста.

Цель статьи заключается в систематическом исследовании форм проявления постмодернистской стратегии в поэтике национального романа, её роли в переосмыслении исторического и мифологического материала, а также её влияния на взаимоотношения автора, текста и читателя.

Методологическую основу исследования составляют структурно-поэтический, интертекстуальный, сравнительно-типологический и герменевтический методы анализа.

Применение этих методов позволяет выявить, что постмодернизм не ограничивается формальными нововведениями, но охватывает также внутреннюю организацию текста, его идейную направленность и механизмы его восприятия читателем.

Сосуществование научного и художественного познания – достаточно распространённое явление. Однако взаимосвязи между научным и художественным мышлением представителя гуманитарной мысли, приобретающие интертекстуальное содержание, как правило, отчётливо проявляются у носителей постмодернистского сознания.

В романе «Эбухюбб» научная идентичность Айдына Талыбзаде способна «вмешиваться» в текст, направляя не только поэтическую функцию каждого знака, каждого слова и каждой детали, но и их семиотические взаимосвязи. Повествование обретает смысл в синтезе очевидного, лежащего на поверхности, и закрытых кодов, формирующих сеть связей по вертикальным и горизонтальным линиям. Сложное переплетение элементов в композиции романа обусловливает и неоднозначность критических оценок. Так, Тегран Алишаноглу

рассматривает роман как «подлинную победу модернистского романа» [4, с. 128]. Свою позицию он связывает с тем, что носителями идейно-смыслового содержания произведения выступают такие элементы, как изображение и смысл изображения, безавторность и авторская ирония, интертекстуальность, полемика, диалог, персонаж и взгляд на персонажа извне, внутренний и внешний мир, риторика и метафора, сцена и аксессуар, движение и отступление, язык и деконструкция языка, адекватность и театральность и т. д.

Примечательно, что перечисленные факторы в большей степени относятся к элементам и средствам постмодернистской модели. Постмодернистская проза, устанавливая связи между множеством событий, освобождает сюжет от традиционных законов и правил, иронически относится к истине, расчленяет дискурсы на фрагменты и избирает способ выявления различных аспектов связей между этими фрагментами. Средства и инструменты, формирующие постмодернистскую модель, настолько многочисленны и разнообразны, что в научном литературоведении их не удаётся классифицировать исчерпывающим образом. Вместе с тем некоторые средства занимают более заметное место в качестве доминирующих элементов постмодернистской модели.

К таким средствам относятся замена психологической перспективы повествования онтологической и экзистенциальной перспективами; альтернативность начал и концовок; двойные нарративы; самопародирование автора; создание условий для вмешательства читателя в текст; уравнивание противоположных категорий – факта и вымысла, реальности и мифа, правды и лжи, оригинала и подражания, – что порождает неопределённость; самоотсылочность и механизм метафикции; преднамеренное и пародийное использование традиционных риторических средств [3, с. 330]. В романе «Эбухюбб» нашли отражение многочисленные признаки и атрибуты постмодернистского мышления. Первым из них является формирование повествования в двух временных плоскостях – вокруг двух различных хронотопов.

Роман состоит из десяти частей: «Тэк», «Тэкэр», «Эр», «Роман», «Ом», «Мэхэллэ», «Сарыгулаг», «Амор», «Эбухюбб», «Кёч». Повествование о событиях, происходящих в Средние века в синкретичной среде тюркского, шаманского, буддийского и исламского мировоззрений, сосредоточено вокруг Тольты-бея и включает части «Тэк», «Эр», «Ом», «Сарыгулаг» и «Эбухюбб». Части «Тэкэр», «Роман», «Мэхэллэ», «Амор» и «Кёч» разворачиваются в бакинском квартале Советском – в сюжетной линии Тунджала.

В обеих линиях время происходящих событий охватывает приблизительно один год. Эти две линии соединяются в части «Амор»: читатель узнаёт, что Тунджал смотрит на одном из телевизионных каналов сериал «Эбухюбб», совместно снятый турками и монголами, и что мир, описанный в первой сюжетной линии, в действительности представляет собой мир, который видит и о котором размышляет Тунджал. Одним из признаков, указывающих на принадлежность этой линии к «видимому миру», являются театральность и визуальность: визуальные коды в описаниях преобладают над вербальными.

В романе «Эбухюбб» наряду с различными повествовательными техниками – потоком сознания, диалогом, повествованием от третьего лица, внутренним монологом и другими – используются два основных стиля. Один из них – собственно художественный, другой – эссеистический. В обеих сюжетных линиях в рамках критериев художественности сохраняется соответствующая нормам передача и описание информации посредством поэтических кодов. Эссеистический стиль также присутствует в обеих линиях, однако он раздваивается, проявляясь то в форме «современной эссеистики», то в форме «религиозно-философских вирдов». Полагаем, что этот эссеистический стиль выполняет связующую функцию между двумя сюжетными линиями, обусловливает метафикциональность и раскрывает постмодернистскую сущность романа.

Психологические аспекты, ситуации и события в романе «Эбухюбб» следует искать в сложном синкретизме семантико-семиотических структурных пластов. Одним из основных признаков постмодернизма является обращение к прошлому и его реконструкция, позволяющие отразить проблемы и заботы современного человека словно в зеркале. Траектория, очерченная в романе в шаманском, буддийском и суфийском контекстах, фактически выполняет функцию зеркала, в котором отражается современный мир, и основывается на логике, согласно которой «для зеркала не имеет значения, кто в него смотрится».

В аннотации к книге предлагается раскрывать слово «Monamor» посредством принципа зеркальности; читателю задаётся паратекстуальный ориентир через интерпретацию «роман ом» / «роман об ом». В традициях, связанных с индуизмом и буддизмом, Ом/Аум представляет собой «всесильный / всемогущий (omnipotent) и вездесущий (omnipresent) звук космоса» [11, с. 5]. Он выражает прошлое, настоящее и будущее всего сущего, а в медитативных практиках символизирует освобождение от сансары – круга повторных рождений и смертей.

В аннотации к роману «Эбухюбб» отмечается, что любовь и закон, любовь и нравственный долг, любовь и мораль относятся к темам, к которым обращается произведение. Слова «Эбухюбб» и «Monamor» имеют одинаковую структуру; глагол «люблю», возникающий в ассоциациях с этими словами, также обладает той же структурой. «Monamor» означает «моя любовь» и концептуализирует поиски любви Тунджалом. Название романа выполняет паратекстуальную функцию, направляя интерпретацию закодированной информации. Без знания суфийских, ведических и буддийских традиций расшифровка этих кодов становится затруднительной.

Роман предполагает интертекстуальное прочтение: интертекстуальность выступает обликом, стилем и способом самовыражения постмодернистского текста. Майкл Риффатер объясняет принципы интертекстуального чтения следующим образом: в процессе чтения возникают моменты, вызывающие нарушения на лингвистическом уровне; текст вступает в противоречие с собственным контекстом, открывая путь к иному каналу коммуникации, который формируется посредством интертекстуальных связей. Коды и знаки, приглашающие читателя в этот коммуникативный канал, обусловливают семантико-семиотические изменения в прочитываемом тексте [9, с. 54].

Широту связей постмодернистского текста позволяет всесторонне раскрыть концепция «транстекстуальности» Жерара Женетта. Все типы таких связей – интер-, пара-, архи-, мета- и гипертекстуальные отношения – могут реализовываться в постмодернистском тексте. Логика, превращающая читаемый текст в межтекстовое явление, связана с траекторией движения смысла, то есть с невозможностью придания тексту окончательного значения исключительно в пределах самого текста.

К средствам, посредством которых осуществляется межтекстовое смыслообразование, относится целая система инструментов: ирония, пародия, пастиш, калькирование, подражание, знак, намёк и аллюзия. Эти средства создают условия для переосмысления архетипических и стереотипических конвенций мышления, столкновения консервативных и новых взглядов на традицию, а также пересмотра метанарративов истории [1, с. 167].

Интертекстуальный потенциал романа привлекает внимание и читателей. Отмечаются переклички произведения с такими романами, как «Полковнику никто не пишет» Г. Маркеса, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Плаха» Ч. Айтматова и «Сатанинские стихи» С. Рушди. В особенности характер Тунджала сопоставляется с Оливейрой из романа Х. Кортасара «Игра в классики» и Гарри Галлером из произведения Германа Гессе «Степной волк».

Тема любви объединяет события, происходящие в романе в двух различных реальностях и временных плоскостях. Психологическая архитектура любви образует

основной план повествования. В сюжетной линии Тольты-бея любовь выражается посредством кода «хубб», тогда как в линии Тунджала используется слово «амор».

«Хубб означает чистую любовь… Махаббат, образованное от этого корня, также означает вскипание и переполнение сердца от жажды (желания), его стремление к воссоединению с любимым. Слово “хубб”, обозначающее любовь, имеет также значения зерна, семени, ядра (“хабб”). Эти значения слова встречаются и в Коране (аль-Анам, 95; ар-Рахман, 12). Учитывая и это второе значение слова “хубб”, можно сказать, что любовь является семенем, ядром и сущностью бытия» [10].

В суфийской концепции говорится о невозможности достижения Бога посредством разума и о том, что приблизиться к Нему можно лишь путём любви. Меч Тольты и кисть Тунджала рассматриваются в контексте этой темы любви.

Последняя встреча Тунджала и Фаризе у памятника Физули в романе не случайна: в модели разума и любви она указывает на традицию Физули. «…Решительная битва, завершающаяся торжеством любви, отчётливо проявляется в поэзии Физули, направляя движение традиции и формируя новую структуру. Диалоги Меджнуна и Лейли с окружающими, мотив “Если бы разум был другом…”, а также мотив отказа влюблённого от разума и невозможности сосуществования разума и любви, представленный во многих других газелях, являются наглядными примерами столкновения в рамках данной модели» [7, с. 8]. Таким образом, в романе на первый план выходит путь подлинной любви и её постижение в дервишеском духе.

В буддийских традициях, лежащих в основе интертекстуального пространства романа, концепция любви также представлена в четырёх вариантах. Буддийская традиция побуждает человека развивать четыре различные формы любви, называемые Брахмавихара: любящую доброжелательность (метта), сострадание (каруна), сорадостность (мудита) и невозмутимость (упеккха). Все они представляют собой формы любви, поскольку предполагают тёплое, мягкое и доброжелательное отношение сердца как к самому себе, так и к другим людям [8, с. 175].

Метта – это любовь, которую проповедовал Будда, любовь, одинаково обращённая ко всем существам творения.

Наряду с историей Тольты-бея и Тунджала, разворачивающейся вокруг темы любви, размышления и идеи героев в романе закодированы посредством буддийских и суфийских кодов. Концептуальное осмысление любви моделируется через образы воды и зеркала. Оно опирается на мифологико-символическое содержание водной стихии, обозначающей творение и чистое начало человека. Зеркала же, используя инструменты культуры, создают для человечества маски и обучают его различным способам самовосприятия.

Философско-психологическое содержание романа сосредоточено на поиске любви человечеством, утратившим её как «семя бытия». В этом направлении произведение открывает пространство для идей, опирающихся на глубокие традиции.

Главным героем или антигероем романа «Эбухюбб» является Тунджал. Его психологический образ и внутренний мир скрыты внутри сложных конструкций романа и не лежат на поверхности. В соответствии с анти-психологистской позицией постмодернистского текста Тунджал предстаёт перед нами как софистическая структура, организованная внутри культурного, исторического и других контекстуальных пластов.

В статье Хадды Силмани «Исследование личности в постмодернистской литературе: современная психология и психоанализ» перечисляются существующие психоаналитические и современные психологические теории, а также рассматривается их применимость к постмодернистским нарративам. Автор останавливается на значимых аспектах психоанализа Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга, а также таких современных концепций, как когнитивно-поведенческая теория (Cognitive-Behavioral Insights), теория социальной

идентичности (Social Identity Theory), теория идентичности (Identity Theory) и трипартитная теория (Tripartite Theory), применительно к исследованию и анализу самости. Учитывая, что постмодернистская литература раскрывает перспективы идентичности посредством мотивов, тем, характеров и софистических повествовательных техник, Х. Силмани приходит к выводу, что наиболее подходящим вариантом является трипартитная теория.

Разделяя позицию исследовательницы, мы хотели бы добавить, что психологическая интерпретация самости в постмодернистском тексте возможна с точки зрения теоретических моделей, представленных психоаналитическими школами, в частности концепции Зигмунда Фрейда «Эго – Суперэго – Ид» и теоретических идей Карла Густава Юнга, сформировавшихся вокруг дихотомии «персона и тень». Однако анализ непосредственно через характер персонажа вызывает затруднения. Это связано с тем, что в постмодернистском тексте подобные нарративы обладают не столько психологической, сколько онтологической природой. Постмодернистское повествование строится на деконструктивных переходах от «Я» к «Мы» или от «Мы» к «Я».

В связи с «трипартитной теорией личности» и её методологическими рамками Мэрилин Б. Брюэр и Венди Гарднер в работе «Кто это “Мы”? Уровни коллективной идентичности и репрезентации самости» выделяют три уровня самости: индивидуальный, реляционный и коллективный. Личность многослойно формируется за счёт индивидуальных особенностей самости человека, его отношений с другими людьми и принадлежности к определённой группе. В зависимости от обстоятельств и конкретной ситуации один из этих слоёв может преобладать над другими либо, напротив, занимать менее значимое положение.

Межличностные идентичности, возникающие в отношениях между родителями и детьми, влюблёнными, друзьями и другими людьми, а также коллективные идентичности представляют собой социальные продолжения индивидуального начала. Хотя оба уровня регулируются аффективными и когнитивными процессами, переход от «Я» к «Мы» характеризуется сохранением либо утратой индивидуального начала [2, с. 84].

Индивидуальная идентичность представляет собой ролевую идентичность, формирующуюся под воздействием социальных ожиданий. Идентичность, возникающая в межличностных отношениях, характеризуется атрибутами, которые совместно разделяются участниками взаимодействия и помогают определять специфические роли. Усвоение общих признаков и качеств определённой группы приводит к преобладанию коллективной идентичности над индивидуальной уникальностью и межличностными отношениями: индивид превращается в прототип определённого коллектива, индивидуальная самость утрачивает своё значение, а коллективная идентичность выходит на первый план [5, с. 287].

В романе трёхслойная модель личности наиболее отчётливо проявляется в тот момент, когда Тунджал ощущает себя «одиноким, без Фаризе и без махалля». Эта ситуация моделирует деградацию его индивидуальной, реляционной и коллективной идентичностей.

Ключ к анализу характера Тунджала можно обнаружить и в научном мировоззрении Айдына Талыбзаде – в частности, в его рассуждениях о масках. Наряду с игровыми масками, связанными с театром и карнавалом, ритуальными масками, используемыми во время обрядов, церемоний, свадеб и похорон, а также производственными масками – функциональными, профессиональными и защитными, – исследователь говорит о невидимых «масках нашего лица, масках цивилизованности, нравственности, воспитания, религии и социальных институтов, которые нам навязывают». Эти маски он называет ситуативными, отмечая, что они присущи общественной, бытовой и интимной сферам жизни обычных людей.

Если трёхуровневая теория личности проявляется в психологической идентичности Тунджала через акцентирование отдельных слоёв его идентичности, то тезисы о масках находят подтверждение в определении героя как «бомжа/бродяги». Отказ Тунджала от

ситуативных масок и его стремление обрести собственное «лицо» соотносятся с психологической глубиной романа. Этот путь отличается от траектории Толты, в которой разрываются маски «полководца» и «отца», а герой опускается с позиции мужа-воина до положения мужа, поддавшегося биологическому влечению и совершившего грех.

Если поступки Толты приводят к утрате им различных лиц и обликов на жизненном пути, то деконструктивное путешествие Тунджала от самого себя к самому себе осуществляется посредством постановки под сомнение масок, навязанных человеку. В этом отношении рассуждения о масках перекликаются с понятием персоны Карла Густава Юнга.

Поиски Тунджалом самого себя напоминают роман Германа Гессе «Сиддхартха», который считается результатом продолжительных исследований писателя, посвящённых буддизму. Молодой Сиддхартха осознаёт, что ценности и культурные коды коллектива, к которому он принадлежит, не удовлетворяют его духовных потребностей, и присоединяется к аскетам. Его цель – успокоить внутреннее духовное беспокойство и достичь «ом», означающего мудрость.

Безусловно, психологическая природа повествования Германа Гессе, теория путешествия героя Джозефа Кэмпбелла, юнгианские архетипы, процесс становления личности через столкновение персоны и тени, а также наследие психоаналитической теории открывают широкие возможности для анализа. Однако в романе «Эбухюбб» повествование носит онтологический характер и отличается ориентацией на мотивы и символы, а также открытостью культурно-историческим контекстам.

Противопоставление масок Толты и безмасочности Тунджала составляет основную сущность романа и создаёт условия для раскрытия авторской идеи.

В частях романа «Тэк», «Эр», «Ом», «Сарыгулаг» и «Эбухюбб», то есть в сюжетной линии Толты-бея, события происходят в течение одного года в семиотическом пространстве – Джарусе, Джалуте, Ябуде, пустыне Гопгопа, Гюлистане, Пюнханийе и пустыне Каххаре. При этом первые четыре части охватывают три дня, а последняя – оставшийся временной промежуток.

Роман начинается с изображения Толты-бея, полководца Чингёз-хана, который скачет галопом на своём сером жеребце по серой пустыне. Привратники ожидают Толты-бея, который вступил в час молчания и «рассыпался на множество глаз, которые, словно дробясь и умножаясь, отражались в глазах ожидающих». Сначала в галерею персонажей вводится конюший Карабол со своими внутренними сомнениями, затем Тэнджигюль-хатун и служанка Сайту́ба.

В пародийном стиле текста восточная манера повествования временами нарушается: появляются слова «динамика», «пластилин», «рефлексия», поддерживающие интерактивную восприимчивость читателя. В обстановке полудня без солнца, среди тумана, тяжёлыми складками нависшего над пространством, запаха мяса и мёртвой паузы диалог Сайтубы и конюшего Карабола выявляет мотив измены – отношения Карабола и Тэнджигюль. Это подготавливает переход повествования к драматизму.

Вновь появляется «современный эссеистический стиль», выраженный, например, в рассуждениях: «Человек находится под языком, язык – наш дом, язык – лестница для слов, а рот – море слов» [12, с. 8]. Введение Умайры, дочери Толты-бея, меняет драматическую направленность повествования.

Часть под названием «Эр» начинается с описания густого тумана и Умайры, в ушах которой висят серьги из черешни, напоминающие цветы сакуры, в бане. Слова отца Толты-бея – «Ты будешь ненавидеть меня, потом простишь, а затем полюбишь» – проясняют цель его прихода: подобно воину, насилующему дочь врага в пустыне, он совершает инцест со своей дочерью.

После этого театральность повествования продолжается через образ Тэнджигюль, облачённой в чернеющий туман, который словно окутывает её покрывалом. Туман внезапно

превращается в дождь. На глазах Сайтубы, вышедшей на балкон с зонтом, и Тэнджигюль-хатун Толты-бей отрубает голову Караболу и уходит. Тэнджигюль теряет рассудок. На следующее утро во время подготовки к похоронам Чингёз-хана становится яснее причина инцеста: за Умайрой приходят как за сороковой девственницей, предназначенной для погребения вместе с ханом.

В одном из интервью А. Талыбзаде отмечает, что идея, подтолкнувшая его к написанию романа, возникла после телевизионной передачи о Чингисхане и сорока наложницах. В романе привлекает внимание сложная ситуация между отцом, который спасает дочь от погребения заживо, и отцом, который, «искупав» дочь, приводит её в собственную комнату. Иными словами, речь идёт о противоречии между отцовской защитой и отцовским вожделением.

Часть «Ом» продолжается диалогом Сайтубы и Умайры в вечерних сумерках, когда буддийские монахи движутся вдоль дворовой стены из страны Джарус к священному святилищу Джалут, произнося мантру «Ом мани падме хум».

В этой части Толты-бей возвращается и, забрав с собой Умайру, Сайтубу и одного из слуг, сжигает свой дом вместе с Тэнджигюль-хатун:

«Толты-бей разжигал во дворе прощальный костёр. Он очищался от своего прошлого, сжигал в огне дом, воспоминания, одежду, любовь, скот и табуны» [12, с. 104].

В части «Сарыгулаг» из разговоров между Сайтубой и Толты-беем становится ясно, что основная причина инцеста – мотив мести. Выясняется, что Толты-бей, узнав об измене Тэнджигюль и Карабола, отомстил своей жене.

Повествование продолжается событиями в пустыне Гопгопа: Толты-бей убивает слугу, меняет одежду, узнаёт о тайной любви Сайтубы, отказывается принять любовь рабыни и обменивает её верность и любовь на золото. После этого начинается путешествие Умайры, которая за три дня оказывается в нулевой точке своего существования, и Толты-бея, осознавшего, что он стал «Сарыгулагом».

Пустыня, ночь, лунный свет, сова, водоём и ветер формируют семантический пласт текста и создают его метафорическую структуру. В заключительной части под названием «Эбухюбб» заканчивается путешествие Толты-бея и его беременной дочери на запад, продолжавшееся более восьми месяцев. Оно завершается смертью Умайры и рождением Эбухюбба.

Мантра «Ом мани падме хум» – один из важнейших атрибутов Авалокитешвары, олицетворяющего бесконечное сострадание в буддизме. Четырёхрукая форма этого божества, Шадакшари, представляет собой бодхисаттву сострадания. А. Студхолм в исследовании «Истоки мантры “Ом мани падме хум”» отмечает, что в семантическом ядре этой формулы чистота цветка лотоса – его способность очищаться от грязи – символизирует духовный плод, то есть пробуждение. Средняя часть мантры – «мани падме» – интерпретируется следующим образом: падме означает лотос, а мани – драгоценность, исполняющую желания. Частицы ом и хум представляют собой сакральные звуки, не имеющие лингвистического содержания. Мантра характеризуется как обращение к женскому божеству.

Связь между Умайрой и цветком лотоса в романе раскрывается посредством визуальных кодов в двух эпизодах, связанных с буддийским и суфийским контекстами. В первом эпизоде во сне, который Умайра видит в пустыне, буддийские монахи в белых одеждах окружают её – облачённую в красное свадебное платье – и читают мантру «Ом мани падме хум» [12, с. 152]. Во втором эпизоде, во время родов в Пюнханийе, мюхибы окружают окровавленную Умайру и совершают зикр, произнося: «Йа Абу Хубб, йа Абу Хайй» [12, с. 221–222].

В части «Эбухюбб» Толты-бей и Умайра в пятницу, в день Пилпиле, неожиданно прибывают в город, возникающий перед ними, – Пюнханийю, город Гюлистана. Мистико-

семантическое описание этого города включает несколько особенностей: по ночам город перемещается, не покидая окрестностей Гюлистана; лишь дважды в год, в периоды равноденствия, он направляется в пустыню Каххаре. В пустом пространстве город распадается на мелкие части, рассеивается, подобно песчинкам, а затем, преодолевая время, вновь возникает в тысяче новых форм.

Город сбивает с пути своих непослушных и злых обитателей, а встречает путников призывом к молитве. Толты-бей следует за голосом, произносящим «Йа Абу Хубб», надеясь, что этот голос спасёт его дочь, упавшую с коня и истекающую кровью. Оказавшись среди трёх дервишей-челеби – Рухэддина (духа религии), Рахэддина (пути религии) и Рамэддина (притягивающей религии), – Толты-бей неожиданно произносит слово «эйюханнас» («о люди»). Челеби сообщают ему, что давно ожидали его появления, предсказывают, что его дочь/жена родит мальчика и умрёт, и призывают Толты-бея смириться со своей судьбой. Роды происходят внутри круга, очерченного словами «хубб» и «хайй» и мюхибами; Умайра умирает. Толты-бей же полагает, что продолжает существовать после смерти, и погружается в глубокий трёхмесячный сон.

После пробуждения начинается текст под названием «Присутствие Толты-бея». Один из тезисов, изложенных на нескольких страницах, заключается в том, что страх обрывает корень любви, а когда корень любви уничтожен, в мир не приходят светлые дети. Толты-бей, сын Турука, осознаёт своё вечное беспокойство, поскольку на протяжении всей жизни не следовал положениям, которые сам изложил.

Дервиши дают его сыну/внуку имя Эбухюбб – «отец любви». Они предсказывают, что он станет будущим шейх-кабиром Пюнханийи, а его изречения и стихи будут у всех на устах. Город Пюнханийя и дервиши оставляют грешного Толты-бея в пустыне. Толты остаётся в буддийской сансаре и суфийской пустыне, так и не сумев стать одним из мюхибов Пюнханийи.

Коды, представленные в романе, – значение слова «пилпиле» как места, где одновременно выходят нефть и газ, а также созвучие названий Пюнханийя и Халватийя – могут направить внимание читателя к Баку, действовавшему в Баку суфийскому ордену Халватийя и Яхье Сеиду Бакуви.

Таким образом, писатель выстраивает структурные фрагменты параллельной временной модели Баку – города, меняющегося под воздействием глобализации. Он также обращает внимание на советскую и постсоветскую деградацию типа мышления, сформировавшегося на основе тюрко-исламских традиций.

Анализ постмодернистской стратегии в современном азербайджанском романе показывает, что данное эстетическое направление характеризуется обновлением жанра романа как на структурном, так и на содержательном уровнях. Интертекстуальность, деконструкция, метафикция, нарративная полифония и трансформация времени и пространства выступают основными средствами постмодернистской поэтики и одновременно служат переосмыслению исторической памяти, национально-культурной идентичности и художественной истины. Роман Айдына Талыбзаде «Эбухюбб» не только фрагментирует понятие любви в интертекстуальном пространстве, обращая внимание на её незаменимое значение в процессе познания человеком самого себя и окружающего мира, но и напоминает о роли индивидуального, реляционного и коллективного слоёв идентичности в формировании личности. В романе Камала Абдуллы «Незавершённая рукопись» новое прочтение классического эпического наследия, мотивы рукописи и мистификации, а также проблематизация отношений между исторической и художественной истиной выявляют комплексный характер постмодернистской стратегии.

В произведении «Долина магов» включение моделей эпического сказания, сказки и притчевого повествования в структуру современного романа позволяет переосмыслить

традиционные культурные коды в новом философско-эстетическом измерении. Роман «Некому забывать» открывает перспективы для исследования отношений между памятью, идентичностью и текстом в более широком интерпретационном контексте.

Один из основных выводов исследования заключается в том, что объяснять постмодернизм в современном азербайджанском романе исключительно формальными экспериментами или отрицанием традиционных ценностей было бы ограниченным подходом. Постмодернистская стратегия обладает важной эстетической функцией, поскольку позволяет читать национальное культурное наследие в новых контекстах, подвергать сомнению механизмы репрезентации исторического знания и расширять интерпретационные возможности читателя.

С другой стороны, хотя постмодернистский опыт азербайджанского романа связан с общими теоретико-эстетическими процессами мировой литературы, его специфика проявляется во включении в художественный текст национальной исторической памяти, устной эпической традиции, мифологического мышления и проблем культурной идентичности. Поэтому при исследовании проявлений постмодернизма в национальной литературе наряду с универсальными теоретическими критериями необходимо учитывать конкретный историко-культурный контекст.

Таким образом, постмодернистскую стратегию в современном азербайджанском романе следует рассматривать не просто как разрушение готовых смыслов, а как процесс создания новых возможностей интерпретации, расширения межтекстового диалога и реконструкции национальной литературной памяти в контексте современного художественного мышления. Систематическое изучение этой стратегии позволяет глубже понять направления поэтического развития современного азербайджанского романа, его связи с мировым постмодернизмом и механизмы трансформации национального художественного мышления.

Список литературы:

1. Aktulum, K. (2000). Metinlerarası ilişkiler. İstanbul: Öteki yayınevi.
2. Brewer, M. B., & Gardner, W. (1996). Who is this “We”? Levels of collective identity and self representations. Journal of Personality and Social Psychology, 71(1), 83–93. https://doi.org/10.1037/0022-3514.71.1.83
3. Calınescu, M. (2013). Modernliğin Beş Yüzü. Gürses, S. (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
4. Əlişanoğlu, Tehran. (2015). 2014-cü ilin romanları. Ədəbi proses. Bakı: Hədəf nəşrləri, s. 111–140.
5. Hadda Slımanı. (2024). Reviewing Identity in Postmodern Fiction: Modern Psychology vs. Psychoanalysis. CRAC, INSAAC. https://doi.org/10.48734/KOFENA.N013.VOL.5.22.2024
6. Məmməd, Tahirə. (1999). XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası. Bakı: Elm.
7. Məmməd, Tahirə. (2016). Əql və eşq modelində Füzuli ənənəsi. Ədəbiyyat müasir elmi yanaşmalar kontekstində. Bakı: Xan nəşriyyatı, s. 8–14.
8. Piyapanyawong, A. (2018). An Analysis of Love Development in Buddhism. Academic Services Journal, Prince of Songkla University, 29(1), 174–187. https://doi.org/10.14456/asj-psu.2018.1
9. Пьеге-Гро, Натали. (2008). Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Издательство ЛКИ.
10. Quranda sevgi və insan sevgisi. (2017). https://www.islamveirfan.com/quranda-sevgi-v%C9%99-insan-sevgisi/
11. Srabani Maharara, Dr. Niranjan Sabar. (2020). The concept of ‘OM’: (with special reference to chāndogya upaniṣad). International Journal of Sanskrit Research, 6(3), 04–09.

12. Talıbzadə, Aydın. (2014). Əbuhübb (M+o+n+a+m+o+r). Bakı: Qanun nəşriyyatı.
13. Talıbzadə, Aydın. (2015a). Min maska və bir mən… yaxud İslam mədəniyyətinin semiolojisi. Məqalələr toplusu. Bakı: Təhsil.