

ТУРЕЦКАЯ ЖЕНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ЗАРОЖДЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, КОНФЛИКТ

Irina Prushkovskaya

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
Киев, Украина
irademir@mail.ru*

Ключевые слова: *женская драматургия, конфликт, турецкая, образ, драма абсурда*

Современная турецкая драматургия является проблемной и малоисследованной частью турецкой культуры. В настоящее время в украинском востоковедении ощущен недостаток полноценных исследований, касающихся проблемы турецкой авторской драматургии и женской авторской драматургии в частности. Попытка заполнить определенные лакуны в исследовании турецкой женской драматургии определяет актуальность и новизну данной статьи. Объектом исследования являются этапы развития турецкой женской авторской драматургии, предметом исследования определены пьесы турецких драматургов, чьи имена впервые вводятся в научный контекст.

Исследованием произведений турецких драматургов и анализом отдельных периодов развития современной турецкой драматургии занимались такие российские и турецкие ученые, как Н. Гюрбилек, Д. Давуд, Ф. Кечели, О.А. Оганова, Р.А. Севенгиль, С. Шенер и др. Данное исследование призвано заполнить лакуны в освещении названной темы в украинской тюркологии.

В начале XIX в. в связи с активными политическими и культурными реформами немалое внимание турецких писателей начали привлекать новые для их литературы жанры – роман, авторская драма, которые они пытались приспособить к канонам турецкой литературы. Точкой отсчета зарождения турецкой авторской драмы стало появление пьесы Ибрагима Шинаси *Свадьба поэта* (1859). За этим стремительно следовал конституционный период становления турецкой авторской драмы (1908-1923), республиканский период (1923-1960), период активного развития (1960-1980) и период политического кризиса, связанного с событиями 12 сентября 1980 г., который дал толчок для зарождения постмодерной драмы. Анализируя зарождение и развитие турецкой авторской

драматургии, необходимо констатировать факт мизерного процента авторов-женщин в сравнении с драматургами-мужчинами, в произведениях которых прямо или завуалированно присутствует проблема гендерных стереотипов и ролей. Уже в годы республиканского периода в турецкой драматургии впервые появились женские имена авторов отдельных пьес: Нигяр Ханым, Рухсан Невваре, Фехиме Нюзхет, Халиде Эдип, Месадет Бедирхан, Фахрюнниса Фахреттин, Зелиха Осман и др. [And 2011: 119], тогда как имена Намыка Кемаля, Ахмета Митхата, Абдулхака Хамида Тархана, Мехмета Зии уже давно заняли драматургические позиции турецкой культуры.

Турецкая женская драматургия начинает развиваться лишь в 60-е годы XX ст. [Yeşiloğlu Güler 2013: 384]. Турецкий исследователь-литературовед Метин Анд, анализируя ситуацию с женской драматургией, говорит следующее: «Описывая историю развития драматургии определенной страны, не совсем правильным является разделение на женщин-писателей, афроамериканцев-писателей, иудеев-писателей и т.д., но ввиду того, что в нашей литературе женская проза и драматургия появилась с определенным опозданием и уже набирает оборотов, есть смысл сделать такое разделение» [And 2011: 198]. Турецкая исследовательница Севда Шенер, в противовес М. Анду, без колебаний выделяет женскую драматургию, заостря внимание, что «именно женщины-драматурги наиболее точно описывают состояние современной женщины, ее усталость, ответственность, семейный и социокультурный груз. Именно женщины-драматурги умело показывают желания и мысли женщины, говорят об их правах, привычках, ожиданиях» [Şener 1984].

Первой женщиной-драматургом Турции считается Нудие Низаметтин (ум. 1971 г.). Ее драма *Бейоглу* (1931) проливает свет на последствия «осовременивания» стамбульских жителей, главным образом женщин, молодых девушек, которые, отказавшись от устоявшихся религиозных канонов, «познали аморальную сторону жизни» [Şener 2011: 33]. Среди женщин-драматургов периода становления Турецкой республики можно назвать и Джахит Учук (1911-2004), известную стихотворной драмой *Небесный пират* (1946-47), в которой женщина представлена достаточно романтично и восторженно.

Сениха Джемаль Канбай (1929), известная турецкому обществу лишь одной своей комедией *Сегодня воскресенье* (1952), выбирает центральным персонажем произведения мужчину-торговца, который, оставив жену дома, поехал на заработки в Стамбул и оказался среди множества женщин разного возраста и статуса, с которыми начал крутить романы. Прототипы женщин старого и современного типа сравнивает в своей пьесе *Камень с надписью* (1966) писательница, переводчица Севги Санлы (1929). Наиболее популярной из женщин-драматургов Турции считается Адалет Агаоглу (1929). Ее перу принадлежат такие пьесы, как *Напишем одну пьесу* (1950), *Игра в дочки-матери* (1963), *Трещина в потолке* (1965) и др. В своих пьесах автор поднимает такие болезненные для женщин Турции вопросы, как традиция выдавать замуж по отцовскому решению, необразованность женщин-домохозяек, нереализованность в обществе и угнетение со стороны мужей. О проблемах молодых женщин говорит и Перихан Зорлу в пьесах *Греховная ночь* (1957) и *Последний дождь* (1969).

Племянница на миллион – пьеса Веджихе Карамехмет про молодую невоспитанную девушку, которой на голову свалился миллион в наследство. Романистка Хавва Пынар Кюр тоже внесла свой вклад в развитие турецкой драматургии, очевидным является гендерный аспект в ее драмах *Я стану твоей жертвой* (1963) и *Приговоренная к повешению*. Юрист по образованию, Гюльтен Акын (1933) – автор стихотворных драм *Выход*, *Болото*, *Мельница девушек*. Айсель Кылыч (1937) – автор комедий *В гареме*, *Ищем жениха*, с юмором отнеслась к описанию отношений между мужчинами и женщинами. Незихе Мериш, автор множества рассказов (1925), сказала свое слово и в драматургии. Ее пьеса *Воды осветились* (1969) касается вопросов образа жизни женщины в турецком современном обществе. Ее героини – девять женщин, разных по возрасту, статусу, со своими жизненными позициями.

Улькер Кексал – женщина-драматург, «привнесшая в драматургию свежий ветерок после периода застоя» [Şener 2012: 42]. Улькер Кексал довольно мастерски изображает состояние турецкой женщины со времен провозглашения Турецкой республики и до начала постмодерных веяний в обществе. Ее пьесы *Саджиде*, *Прислуга*, *Далекое*, *Необычная игра*, *Влюбленные ростки* пронизаны горечью, болью за женщину. В пьесе *Саджиде* (1972) представлен типаж женщины, не имеющей права голоса, не имеющей личной жизни, не имеющей возможности выбирать себе будущее, ее внутренние переживания, место в обществе. Автор комментирует свой выбор так: «Эту пьесу я написала ради тысяч Саджиде, которых не любили в детстве, продавали, не давали права выбора. Мы привыкли думать, что «женский вопрос» беспокоит лишь женщин. Верю, что мы сможем преодолеть эти стереотипы и выйти на новую стратегическую линию понимания этой проблемы и ее решения» [Şener 2011: 43]. Конфликт драмы состоит в нестыковке традиционных норм турецкого общества с западными веяниями, что делает невозможным смену понимания окружающего мира, которое в свою очередь остро конфликтует с мировоззрением современным. Девушка по имени Саджиде вынуждена зарабатывать себе на жизнь шитьем, потому что осталась без родителей «тяжелой ношей» для старшего брата. Не очень привлекательная внешне, она не имела успеха у мужчин, годы шли, надежда выйти замуж таяла с мечтой иметь хорошую семью. Подав объявление в газету знакомств, встретила хорошего человека, но, попав под шквал сплетен и пересудов, по принуждению была выдана замуж за пьяницу Сулеймана, который не только бил и унижал свою жену, а и изменял ей. Саджиде – образ женщины, жизнь которой складывается не по ее желанию, а усугублена традициями, стремлением «замылить глаза» соседям и знакомым, «очиститься» от сплетен и пересудов, не имеющей права выбора из-за определенных жизненных обстоятельств и не умеющей сделать шаг навстречу современному обществу. В пьесе *Прислуга* (1975) конфликт разворачивается вокруг жизни молодой деревенской девушки по имени Султан, которую отец продал хозяевам-богачам из большого города. Султан, как и Саджиде, не имеет права выбора, ее судьбу уже давно определило общество, ей остается страдать, терпеть без ожидания положительного решения конфликта. Улькер Кексал в упомянутых выше пьесах ярко демонстрирует образ турецкой женщины, которая, следуя традициям,

находит или не находит в себе силы «трансформировать» сознание на современный манер. В развязке пьесы «Саджиде» главная героиня, осознав свое место под солнцем, почувствовав в себе силы самостоятельно зарабатывать на жизнь, владея профессией портнихи, выгоняет из дома мужа и твердо заявляет:

Саджиде: До сего момента я слушалась только вас. Говорили только вы до этого. Сначала отец, потом брат, потом – ты. Постоянно за меня решали вы. Первый за всю жизнь раз я приняла решение самостоятельно. Теперь не вы будете говорить... [Köksal 2002: 61].

В противовес Саджиде, Султан, не имея никакой социальной опоры, сходит с ума, потому что до глубины души опечалена потерей нерожденного ею ребенка, отцом которого является муж другой женщины.

Улькер Кексал трактует свои симпатии к женским образам в своих произведениях следующим образом: «Женщины, молодежь, дети – их образы кажутся мне особенными, и я чувствую необходимость и определенную ответственность за то, чтобы они попали на сцену. Это в основном образы людей, которые оказались на периферии, которых оттеснило общество. Меня всегда восторгало то, с каким рвением, желанием, напряжением такие люди стараются поправить ситуацию, сделать шаг вперед к счастливой жизни, переступить через проблемы и проявить свое «я» [Maden 2007: 218].

Модерную и постмодерную драму представляют такие женщины-драматурги, как Зейнеп Качар, Шуле Гюрбюз и Айше Байрамоглу. В их творчестве просматривается интересный синтез художественного опыта предшественниц и модерное веяние, выражающееся в кардинальном изменении тематики произведений. Пьесы Зейнеп Качар (1972) *Настоящие люди/пластиковые смерти* (2008), *Вот такая сказка о любви* (2008), *В этот важный день* (2011), *Последний выход перед мостом* (2011), *Медина* (2011) посвящены исключительно женским проблемам, их автор активно продолжает традицию своих предшественниц. Судьба ее героинь во многом похожа на судьбу женщин, о которых писали в XX в. Выбрав такую стойкую позицию относительно тематики и конфликта пьес, Зейнеп Качар в полный голос заявляет, что существующие в турецком обществе проблемы нуждаются в незамедлительном решении, так как уже давно лежат мертвым грузом: все та же страдающая от побоев, ограничений, унижения женщина без права голоса, права выбора, которая мечтает об изменениях на лучшее. Модерным внедрением в конфликты пьес Зейнеп Качар является осознание героинями возможности изменений к лучшему и их стремление достичь этого. Примером может служить диалог между двумя сестрами из пьесы *Настоящие люди/пластиковые смерти*:

Пембе: Не будет уже тревоги, волнений, желания убежать.

Кираз: Не будете уже грусти, надежд, поиска.

Пембе: Не нужно уже думать, кем ты будешь.

Кираз: И о том, если бы было иначе, то как бы это было.

Пембе: Не нужно уже втайне читать книги, вязать кружева, готовить приданое, присматривать за младшими сестрами и братьями, жертвуя своим детством.

Кираз: Конец праздникам, уже не будут меня бить за то, что подкрасила глаза, за длину платья, за то, что не ношу платок.

Пембе: Не будет уже игр, в которые я так и не наигралась, жевательных резинок, которых я не украла, шелковичных деревьев, на которые я так и не залезла.

Кираз: Эти тяжелые критические женские дни, роды, схватки, уважительное отношение к старшим.

Пембе: Бесконечные замечания: «Поправь юбку, с мальчишками не разговаривай, думай, что делаешь».

Кираз: Постоянная работа на кухне: накрыть на стол, уборка, мытье посуды, раскатывание теста.

Пембе: Бесконечные надежды на лучшее будущее.

Кираз: Ожидание лучшего завтра, невзирая на понимание того, что завтра будет таким же, как и сегодня.

Пембе: Конец радостям, несчастьям.

Кираз: Традициям, поверьям, которые годами не изменялись.

Пембе: Конец вопросам, на которые я так и не смогла найти ответа, конец злости самой на себя из-за своей несостоятельности.

Кираз: Конец одиночеству.

Пембе: Конец холоду.

Кираз: Конец жаре.

Пембе: Конец невозможности постоять за себя, поспорить, конец жизни в ограниченных условиях. Конец тем тысячелетним традициям, из-за которых детей не ласкают по головке.

Кираз: Из-за которых девушки все вяжут кружева.

Пембе: Конец всему.

Кираз: Тысячелетние традиции остаются в прошлом [Каҫар 2008: 7-8].

Автор пьес *Белая ложь* (2009), *Настоящий праздничный ужин* (2010), *Запутанные в сети* (2011) Айше Байрамоглу очень положительно относится к своим героиням, она выражает свою обеспокоенность положением турецкой женщины в современном обществе, неизменности устоявшихся традиций, которые делают невозможными положительные сдвиги. Новой для турецкой драмы XXI в. становится тема гомосексуальности, которой чуть ли не впервые касается Айше Байрамоглу в пьесе *Белая ложь*. Конфликт пьесы разворачивается вокруг одной из главных героинь, которая, будучи жертвой традиций, вынуждена жить с мужчиной другой ориентации, а потеряв его, быть обреченной на одиночество:

Первая женщина: У меня же никого нет. Как хорошо, что вы пришли. Я и Салиху об этом сказала... Он когда умер, я думала, что смогу как-то в дальнейшем устроить свою жизнь, но они мне сказали, что я не имею права еще раз выходить замуж. Моя свекровь... Однажды вернулась я из школы, а дома работа кипит. Я думала, что у нас гости должны быть. Спросила у мамы, а она ответила, что Салих придет. Я с ним дружила еще с пятого класса. Так, ничего серьезного. «А зачем он придет?» – спросила я у мамы. но она не ответила. Потом пришел Салих с отцом и матерью. Оказывается, они пришли свататься. Но у меня никто согласия не спрашивал. Мама сказала: «Ну, ты же его

знаешь. Вот и все». Но где там я его знала. Мы поженились. Хотя я его сначала и не любила, но это свадебное платье, подарки, атмосфера... Я стала теплее к нему относиться. И маму поблагодарила. Хорошая была свадьба. Мне так хотелось танцевать. А Салиху – нет. Так и просидели всю свадьбу. Потом приехали домой. Думала, что в первую брачную ночь у нас все будет, как в кино. Но он взял подушку и постель и ушел в другую комнату. Я за ним. А он мне: «У меня есть любимый». Я – в слезы. «Любимый мужчина!». Мать как-то их вместе застучала, и чтобы не стать поводом для посмешища, решила женить его на мне. Шли годы. Он любил меня, но не как жену. Просто хорошо относился. Я думала, что когда-нибудь он забудет того своего любимого и влюбится в меня, но тщетно. Все родственники уже начали говорить, что пора детей заводить. И опять его мать, лишь бы только про ее сына плохого не говорили, пустила слух, что я – бесплодна. Я столько плакала на плече у Салиха. Хорошим он был. Но вскоре умер. Оставил меня одну [Bayramoğlu 2012: 48].

Настоящим прорывом в турецкой женской драме стала драма абсурда Шуле Гюрбюз *Ни в возрасте, ни в голове разума нет* (1993). Драма абсурда или же театр абсурда (Мартин Эсслин) уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов, авангардистское искусство, экзистенциализм. Пьесе Ш. Гюрбюз *Ни в возрасте, ни в голове разума нет* присущи все элементы театра абсурда: время и место неопределенны и изменчивы, бессмысленные ситуации в жизни героев пьесы – старика, старухи, слуги, молодой девушки, женщины за 40, матери с ребенком, бесцельная болтовня, драматическая непоследовательность действий. Жизнь в пьесе Ш. Гюрбюз протекает под знаком смерти. Автор драмы сознательно выбирает трагикомедийные приемы для описания отношения героев своей пьесы к смерти и жизни после нее. Ш. Гюрбюз относит свое творение к гибриднему драматическому жанру – трагикомедии, в которой достаточно смело переплетаются трагические ситуации с комическим обрамлением жизненной позиции героев.

Феномен смерти выступает как сквозная мировоззренческая идея драмы Ш. Гюрбюз. Сам феномен смерти достаточно широко представлен в художественной и философской литературе (Гегель, Ф. Ницше, З. Фрейд, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, Э. Фромм). Согласно экзистенциализму, одинокая, «заброшенная» в мире личность обычно живет абсурдным, то есть неосознанной и прикрытой ложными целями жизнью. Само же существование человека, по мнению экзистенциалистов, имеет особый статус по сравнению с существованием вещей, статус осознанного существования. Человеческое существование – „трансцендирующее”, оно, выходя за пределы себя к другому существованию, осознает его как существующее. Свое же собственное существование – тот факт, что он есть, человек принимает во внимание и осознает благодаря феномену смерти, в котором открывается, что человек может не быть. Иначе говоря, именно возможность не быть побуждает человека осмыслить, что же такое быть [Хайдеггер]. Диалог героев пьесы Ш. Гюрбюз – старика и женщины-оборванки, подтверждает факт неполного, абсурдистского осознания своего существования сквозь призму смерти:

Темная улица. Под стеной стонет женщина-оборванка. Старик пристально смотрит на женщину, та продолжает стонать.

Старик: Ты чего стонешь, женщина?

Женщина не отвечает, продолжает стонать.

Старик (кричит): Не стони!

Женщина замолкает.

Старик (покачивая головой): Какая ты незрелая!

Женщина (громко смеясь): Как же я могу достигнуть зрелости, если еще пока не умерла?

Старик: Как же ты тогда живешь?

Женщина: Не знаю, будет ясно, как я живу, когда умру [Gürbüz 1993: 35].

...

Старик: Как странно. На темной улице под грязной стеной стонет женщина, говорит о зрелости, уверяет, что зрелость приходит лишь со смертью, еще и смеется, как же не пойти по ее пути? [Gürbüz 1993: 42].

По М. Хайдеггеру, пребывать в мире, быть живым – значит существовать к смерти. Человек, в отличие от других живых существ, способен осознавать свою смертность и тем самым – истину своего бытия, что он – есть. Забывая эту истину, человек превращает свое существование в фальшь. Люди, зная о несомненности смерти, не убеждены в ней, так как несомненность смерти является эмпирической, основанной на наблюдении смерти другого человека [Хайдеггер]. Героиня пьесы *Ни в возрасте, ни в голове разума нет* женщина, которой далеко за 40, решает ввести свою собеседницу – молодую девушку, в состояние осознания смерти, а старик при этом является свидетелем смерти «извне», что мешает ему познать, является ли смерть окончанием пребывания, либо же это лишь переход к какому-то иному существованию:

Молодая девушка: Абла! (комм. – уважительное обращение к старшим женщинам).

Женщина: Какая я тебе абла, я ведь младше тебя.

Молодая девушка: Ты – младше? А почему я всегда тебя аблой называла? Почему ты раньше не сказала?

Женщина: Я... просто не хотела тебя обижать. И не хотела говорить, что ты... умрешь.

Молодая девушка: Умру? (Плачет)

Женщина: Конечно, старшие всегда раньше умирают.

Молодая девушка: Ты почему мне раньше не сказала? А я все жду, что ты первая умрешь.

(Падает навзничь)

Молодая девушка: Я умерла. (Лежит не двигаясь, глаза закрыты).

Женщина: Бедная старушка, умерла вот.

Старик: Как умерла?

Женщина: Неважно как, умерла и умерла.

Молодая девушка: Я умерла, но вас слышу.

Старик: Боже правый! Ну и как там?

Молодая девушка: Да нет тут ничего, просто темнота.

Старик: Как темнота? И что, совсем-совсем никого нет? И с крыльями никого?

Молодая девушка: Да нет, говорю же.

Старик: И без крыльев нет? И тут нет, и там нет. Так где же тогда есть?

Молодая девушка: Что есть? Кто есть?

Старик: Ну, не знаю, кто-то, что-то. Может такой страшный с щипцами, который вырывает грязные языки? Или гилманы и гурии, зеленые поля, долины, родниковая вода?

Молодая девушка: Да нет же, говорю вам, нет. Ничего хорошего. Просто темнота.

Женщина: Ой-ой, как же я теперь без тебя, абла ты моя!

Старик: Не переживай ты так, видишь, там тоже ничего нет. Просто темная яма [Gürbüz 1993: 47-48].

Ужасы смерти питаются, главным образом, иллюзией, будто „я” исчезнет, а мир останется. По мнению немецкого мыслителя А. Шопенгауэра, исчезает мир (видимое нашему уму, существующее в нашем представлении), а «сокровенное ядро „я”, носитель и создатель того субъекта, в чьем представлении мир только и имеет свое существование, остается» [Шопенгауэр 1992: 123]. Страх смерти, как правило, порождает в человеке желание жить. Осознать смерть человеку достаточно сложно, присутствует лишь идея смерти, вызывающая страх, который в свою очередь полезен в качестве мотиватора:

Слуга: Что с ней случилось?

Старик: Умерла. Вот только что умерла, у нас на глазах. Но мне приятно, что кто-то умер у меня на глазах. Я ведь тогда могу по-другому проанализировать свою собственную боль и проблемы.

Слуга (спокойным голосом): Конечно. А для чего же еще нужны смерти других. И рождение людей такую же имеет ценность. Если нам полезно его рождение, то хорошо, а если нет, то не существует для нас этого человека. Но вот сами разговоры про смерть – вещь опасная. Нужно правильно подбирать фразы и все такое, иначе эти разговоры станут сплошной болтовней [Gürbüz 1993: 48-49].

Судьба человека относится к абстрактным понятиям, которые не имеют однозначно фиксированных ассоциатов. Понимание судьбы в экзистенциалистском значении – нахождение и выражение возможностей личности, утверждение спонтанности и свободы. Спокойной, не весьма трезвой рассудительностью обладают герои Ш. Гюрбюз, говоря о судьбе человека, о возможности пребывать в этом мире и спонтанном перенесении в мир иной, о решении судьбы человека простой монеткой:

Слуга: Так она жива или нет?

Старик: Я не знаю. А нельзя, чтобы и жива, и нежива? Ничего ведь в этом плохого нет. Да вот решить никак не можем. А давайте монетку бросим? Если орел – то жива, а если решка – то нежива.

Молодая девушка (отняв монетку): Не отдам, вы же меня в колодец бросите.

Старик: Так ты мертва значит?

Молодая девушка: Я не знаю.

Старик: Вот и мы не знаем. Вот поэтому монетку и бросаем.

Молодая девушка: А если все же решка?

Старик: Что поделаешь, тогда найдем колодец и...
Молодая девушка убегаёт.

Старик: Ой, посмотрите на нее, убегаёт. Даже не узнала, жива ли она или нет. Неужели человеку совсем неинтересно? Если знаешь, что мертва – полезай себе спокойно в колодец и сиди там, а если жива, то иди к колодцу и сиди возле него, жди момента, когда пора будет прыгать внутрь. Разница ведь только в этом: внутри и снаружи... глупенькая, думает, что от смерти убежать можно [Gürbüz 1993: 51].

Таким образом, можно констатировать, что турецкая женская драма с периода зарождения и до настоящего времени ставит преимущественно главные вопросы существования индивидуума в обществе, влияния общества на жизнь личности, переосмысления ценностей, формирования мировоззрения в современном «европеизированном» русле. Главными героинями турецкой женской драмы являются женщины, вокруг которых разворачивается конфликт. Это героини определенного возраста и социального уровня, глазами которых турецкое общество смотрит на существующие проблемы. Образы в произведениях турецких женщин-драматургов передают внутренний психологический конфликт, непосредственно связанный с общечеловеческими конфликтами, что во многом совпадает с образами женщин в произведениях драматургов-мужчин. Турецкие женщины-драматурги стремятся не уступать мужчинам-драматургам в просторах литературного процесса, о чем свидетельствуют новые темы и жанры в их творчестве. Факт турецкого женского драматургического творчества, представленного именами А. Байрамоглу, Ш. Гюрбюз, З. Каچار, А. Кылыч, Х.П. Кюр, не вызывает сомнений, а сопровождается признанием, заинтересованностью, вниманием. Реальностью турецкой женской драматургии современности является недостаток женских имен, хотя качество литературного самопознания женщин-писательниц бесспорно. Женская литература – тема, которая вызывала и продолжает вызывать острые дискуссии, она является важной и живой частью мировой литературы, поэтому нуждается в дальнейших исследованиях.

Библиография

- And M., 2011, *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro tarihi*, İstanbul.
Bayramoğlu A., 2012, *Beyaz yalanlar*, İstanbul.
Gürbüz Ş., 1993, *Ne yaştadır, ne başta akıl yoktur*, İstanbul.
Kaçar Z., 2008, *Toplu oyunları 2.*, İstanbul.
Köksal Ü., 2002, *Toplu oyunları 1*, İstanbul.
Maden S., 2007, *Yaşamın tiyatro Serüvenine adanmış bir Cumhuriyet kadını: Ülker Köksalla Tiyatro Üzerine Bir Söyleşi*, "Tiyatro Araştırmaları Dergisi", № 24.
Şener S., 1984, *Türkiye'de Ailenin Değişimi*, Ankara.
Şener S., 2011, *Cumhuriyet Dönemi Kadın oyun Yazarları*, Ankara, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1186/13710.pdf> (18.09.2014).
Şener S., 2012, *Tiyatro eserlerimizde Kadın imajı*, Ankara, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1242/14183.pdf> (18.09.2014).

Хайдеггер М., *Феномен смерти в экзистенциальной онтологии*. [Электронный ресурс], <http://psylib.ukrweb.net/books/demid01/txt10.htm> (18.09.2014).

Шопенгауэр А., 1992, *Избранные произведения*, Москва.

Yeşiloğlu Güler B., 2013, *Ülker Köksal Oyunlarında Kadın Kahramana Yönelik Karşılaştırılmalı Bir İnceleme*, "Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi", Cilt 22, sayı 2.

Summary

Turkish womanish dramaturgy: origin, development, conflict

The article is devoted to the research of origin and becoming of womanish Turkish drama, its active development, subject of plays. Modern Turkish dramaturgy is problem and scantily explored part of the Turkish culture. Presently in Ukrainian Orientalism there is lack of valuable researches, touching the problem of Turkish author dramaturgy and womanish author dramaturgy in particular. The purpose of the article is an attempt to fill certain compartments in research of Turkish womanish dramaturgy. Turkish womanish drama from the period of origin and to the present tense puts the main questions of existence of individual in society, influences of society on life of personality, forming of world view in a modern life. The main heroines of Turkish womanish drama are women which a conflict is opened out round. These are heroines of certain age and social level, the eyes of which Turkish society sees existent problems.

Characters in works of the Turkish women-dramatists pass an internal psychological conflict, direct-coupled with common to all mankind conflicts, that in a great deal coincides with appearances of women in works of dramatists-men. The Turkish women-dramatists aim not to yield to the men-dramatists in spaces of literary process, to what new themes and genres testify in their creation.

Reality of Turkish womanish dramaturgy of contemporaneity is a lack of the womanish names; quality of literary self-knowledge of women-authoresses is indisputable though. Womanish literature is a theme which caused and continues to cause sharp discussions, it is important and living part of world literature, therefore needs further researches.

Key words: *womanish dramaturgy, conflict, Turkish, appearance, drama of absurdity*