



Avrasya İncelemeleri Dergisi (AVİD), II/1 (2013), s. 17-39

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ТУРЕЦКОЙ АВТОРСКОЙ ДРАМЫ (ДОРЕСПУБЛИКАНСКИЙ ПЕРИОД)

Ирина ПРУШКОВСКАЯ*

В статье рассматриваются вопросы зарождения турецкой авторской драматургии, этапы развития в дореспубликанский период, тоталитарность существующего в Османской империи режима и его влияние на культурное развитие турецкого общества. Отдельное внимание уделено историческим процессам, сопровождающим зарождение авторской драматургии, предпосылкам, сыгравшим немаловажную роль во вхождении турецкой литературы в струю мировой. В исследовании анализируется основная жанровая палитра авторской драмы, тематика пьес, рецепция западного влияния на основу турецких литературных традиций. В статье выявлено переплетение традиций турецкой народной драмы с разными формами рецепции западного драматургического искусства.

Ключевые Слова: турецкая авторская драма, дореспубликанский период, этапы развития.

* Doç. Dr., Kiev National Taras Shevchenko University, irademir@mail.ru

Abstract

**The History of Turkish Drama
(Pre-Republican Period)**

The article deals with rise and evolution of the Contemporary Turkish theatre in pre-republican period, the existing totalitarian regime in the Ottoman Empire and its influence on the cultural development of the Turkish society. Special attention is paid to the historical processes that accompany the emergence the author's drama, assumptions, played an important role in entering of Turkish literature in the world literature. The study analyzes the main genre palette author drama theme plays, reception of Western influence on the foundation of the Turkish literary traditions. The article revealed weaving traditions of Turkish folk drama with different forms of reception of Western dramatic literature.

Keywords: Turkish author drama, pre-republican period, stages of development.

Özet

**TÜRK DRAMASININ GELİŞİM TARİHİ
(CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM)**

Bu makalede Cumhuriyet öncesi dönemde Çağdaş Türk Tiyatrosu'nun ortaya çıkışı ve gelişiminden bahsedilmektedir. Türk Tiyatrosunu ele alan incelemeler ortaya konulmakta, politik ve toplumsal gelişmeler dikkate alınmaktadır. Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda var olan Türk klasik edebi gelenekleri, Geleneksel Türk oyunu ve Batı dramatik unsurlarının sentezi analiz edilmektedir. Cumhuriyet öncesi Türk Tiyatrosu sorunları, gelişim olanakları söz konusudur. Makalede Cumhuriyet öncesi Türk Tiyatrosu'nun ana türlerine, tiyatronun gelişmesinde ciddi katkıda bulunan yazarlar ve eserlerine, sultanların tiyatroya genel bakışlarına, Tanzimat ve Meşrutiyet zamanlarında edebi türün gelişmesi için atılan adımlara değinilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk çağdaş draması, Cumhuriyet öncesi dönemi, gelişim aşamaları.

Вступление. Турецкая драматургия на современном этапе – одна из самых ярких, динамично развивающихся областей турецкой литературы.¹ Самобытность турецкой драматургии как самостоятельного идейно-

* кандидат филологических наук, доцент, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко.

¹ Елена Оганова, Традиции народной драмы в современной турецкой драматургии, Москва 2006, с. 3.

эстетического комплекса обуславливается синтезом европейских драматургических традиций с элементами турецкой народной драмы. Исследование развития турецкой драматургии дореспубликанского периода является новым для украинского востоковедения. На сегодняшний день в Украине не существует специальных исследований в этой сфере, что и определяет актуальность и новизну данной статьи. Объектом исследования является генезис турецкой авторской драмы.

Особого внимания в изучении данной проблематики заслуживают работы таких российских и турецких ученых, как Акы Н., Анд М., Бабаев А., Боролина И. В., Герчек С. Н., Маштакова Е. И., Кудрет Д., Кямилиев К., Нутку О., Оганова Е. А., Озен М. Н., Севенгиль Р. А., Танпынар А. Х., Эртугрул М., Ялчын А.

Возникновение авторской драмы

До периода реформ в Османской империи (1839) традиционный турецкий театр являлся устным творчеством, представленным в традиционных театрах «Карагез», «Орта Оюну», монотеатре меддахов и театре марионеток «Кукла Оюну». Под влиянием западных тенденций и стремления правителей Османской империи приблизить к европейским стандартам экономику, политику, культуру и в частности литературу, в этих сферах начались активные перемены и преобразования. Говоря непосредственно о литературе, необходимо обозначить появление в первой половине XIX в. новых для традиционной турецкой классической литературы жанров, а именно романа, повести, драмы.

По мнению известного турецкого писателя, литературного критика Ахмета Хамди Танпынара именно 1842 год можно назвать началом драматургии в европейском смысле.¹ В результате сильного тяготения Османской империи ко всему французскому, первые авторские пьесы, которые появились на сцене одного из крупнейших городов Османской

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 2011, s. 155.

империи – Стамбуле, были переводы с французского пьес известных в то время драматургов, но костюмы, игра актеров, сцена были далеки от европейских стандартов². Неоспоримым является факт существования авторских пьес еще до Танзимата, например пьеса «Вакаи Аджибе и Хавадиси Гарибе Кефшгер Ахмед» (Vakay-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşşger Ahmed) (1809) неизвестного автора, «Хикаети Ибдаи Эничериян ба берекети Пири Бектешиан» (Hikayet-i İbda-ı Yeniçeriyân ba Bereket-i Pîr-i Bekteşiyân Şeyh Hacı Bektaş Veli-i Müsliman) (1810) европейца Томаса Чаберта на турецком языке, и после начала реформ – пьеса Хайруллах Бея «Хикаеи Ибрагим Паша и Ибрагим Гюльшени» (Hikaye-i İbrahim Paşa be İbrahim-i Gülşeni) (1844 г.), которая была больше похожа на либретто и не была напечатана. Но эти три пьесы не рассматриваются турецкими исследователями как истинно турецкие.

Активному развитию турецкой авторской драматургии способствовало появление так званых «городских театров». В 1840 г. итальянцами на территории Османской империи был создан театр «Боско», в 1859 г. армяне создали театр «Восточный театр», в котором впервые за всю историю турецкого театра женские роли исполняли женщины.

Необходимо отметить, что перемены, особенно касающиеся культурной сферы империи, не имели бы такого стремительного развития без непосредственной поддержки султана Абдульмеджита. Он принимал активное участие в культурных программах, особенно любил театр. Турецкие исследователи отмечают, что определенные слои населения довольно отрицательно относились к тому, что султан посещает публичные места развлечения, как например театры для «простолюдов».³ Поэтому в 1858 году Абдульмеджит велел построить рядом с дворцом Долмабахче театр для правителей, и через год театр был открыт. Такая заинтересованность правителя театром и драматургией сподвигла молодых драматургов на творчество и усовершенствование.⁴

2 Tanpınar, **a.g.e.**, s. 156.

3 Refik Ahmet Sevengil, **Tanzimat Tiyatrosu**, İstanbul 1961, s. 16.

4 Sevengil, **a.g.e.**, s. 4.

“Женитьба поэта” (Şair Evlenmesi, 1859) Ибрагима Шинаси (1826-1871) стала первой турецкой авторской драмой в полном смысле этого слова, поскольку пьеса звучала на турецком языке и была создана турецким автором. Считается, что эта пьеса была специальным заказом султана Абдильмеджита для нового театра.⁵ И тема, и структура пьесы отличались своей простотой и доходчивостью.

По мнению Ахмета Хамди Танпынара, появление этой пьесы опережало время, ведь турецкий народ еще не был готов к радикальным переменам, на которые намекал Шинаси в своей пьесе, она была громкой, но преждевременной, и возможно, именно поэтому на протяжении двенадцати лет ее не было в репертуаре местных театров.⁶ От пьесы Шинаси веяло реализмом, а поэты, прозаики того времени увлекались романтизмом.⁷ К тому же это совпало во времени с деятельностью последних представителей классической литературы, таких как Авни (1826-1883), Лескофчалы Галиб (1828 – 1867), Ариф Хикмет (1839-1903), которые также имели значительное влияние на мировоззрение молодого поколения литераторов. Турецкий романист Сами Пашазаде Сезаи (1859-1936) выразил мнение, что Шинаси научил турецких литераторов писать так, как думается и говорить так, как чувствуется. «Его жизнь была короткой, написал не так много, но даже то небольшое наследие возымело сильное влияние на молодое поколение драматургов... Он был первым, кто осмелился откровенно говорить о правителях, первым упростил литературный язык, первым выпустил частную газету на турецком языке, стал первым владельцем полиграфического предприятия, которое могло предложить широким массам дешевые и качественные книги, одним из первых переводчиков с европейских языков, благодаря чему турецкая интеллигенция имела возможность ближе познакомиться с западной

5 Oğuzhan Karaburgu, Şairin Sahneye Düşen Gölgesi. Abdülhak Hamid Tarhan'ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme, İstanbul 2012, s. 21.

6 Tanpınar, *a.g.e.*, s. 281.

7 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İstanbul 1995, s. 30.

культурой и литературой».⁸ Турецкий исследователь Исмаил Парлатыр подчеркивает удачное объединение традиционного турецкого театра с западными драматургическими моделями в пьесе «Женитьба поэта».⁹

Первые шаги в авторской драматургии

После Шинаси стали появляться пьесы Али Хайдара (1836-1914) «Сергюзешт-и Первиз» (Sergüzeşt-i Perviz, 1866), «Икинджи Эрсас» (İkinci Ersas) – первые стихотворные драмы, которые были несовершенны, сюжетно скупы и практически не имели успеха.¹⁰ В свою очередь довольно успешными были первые комедии, написанные Али Беем (1884-1899) – одним из ведущих драматургов того времени. Его перу принадлежат такие комедии, как «Нежданный гость» (İstenmeyen Misafir), «Разговорчивый парикмахер» (Geveze Berber), «Тонкости» (Letafet), а также интерпретации пьес Мольера, Эдмонда Гондинетта, Виктора Бернарда: «Аййар Хамза» (Ayıyar Hamza), «Тонус Ага» (Tonus Ağa), «Гаваут» (Gavaut) и др.

В 1860 г. драматург Ходжа Наум, создав труппу из армянских артистов, приступил к театральной деятельности на территории Османской империи.¹¹ Армяне стали основными переносчиками традиций европейской драматургии в Османской империи.

Большую роль в создании театров и поддержке драматургии сыграла деятельность армянина Гюллю Агопа Вартовяна (1840-1902).¹² Созданный им в 1868 г. театр «Османский театр Гюллю Агопа» назывался в народе «театром писателей». Гюллю Агоп активно привлекал современных

8 Sevengil, **a.g.e.**, s. 11.

9 Sevengil, **a.g.e.**, s. 112.

10 Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı I Meşhuriyet Dönemi*, İstanbul 1992, s. 23.

11 Tanpınar **a.g.e.**, s. 156.

12 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu Gelişimine Katkısı*, Ankara 1976, s. 169.

турецких писателей к драматургии. Гюллю Агоп считал необходимым создание своих пьес, которые будут раскрывать насущные проблемы турецкого общества вместо чужих им переводов западных пьес.

По мнению турецкого литературоведа Р. А. Севенгиля, не столь уж удачной идеей была инсценизация пьес на турецком языке, чтобы заинтересовать как можно больше местных зрителей. Потому как им, и особенно тем, кто жил на окраинах Стамбула и привык к повседневной жизненной тематике представлений Ортаюну, было непонятно и неинтересно смотреть пьесы, которые раскрывали жизнь заграничных людей со странными именами. Большой неудачей считает он факт внедрения драматургии в турецкую культуру путем переводов западных пьес...¹³

С открытием «Османского театра» впервые прозвучали имена таких молодых драматургов того времени, как Реджаизаде Махмута Экрема (1847-1914), Ебуззии Тевфика (1849-1913), Шемсеттина Сами (1850-1904), Ахмета Вефика Паши (1823-1891), Теодора Касапа (1835-1905), Али Хайдара Бея (1836-1914), Манастырли Мехмета Рифата (1851-1907), Хасана Бедреттина Паши (1850-1911), Хюсейна Назима Паши (1854-1927), Османа Хамди (1842-1910) и Ахмета Митхата Эфенди (1844-1912). Гюллю Агоп предлагал молодым драматургам писать на лирические темы, на реальные бытовые темы для привлечения внимания широких слоев общества.

Развитие авторской драмы во второй половине XIX в.: выдающиеся деятели, тематика.

Значимым для турецкого общества того времени был драматург Намык Кемаль (1840-1888), автор таких нашумевших пьес, как «Родина или Силистра» (Vatan Yahut Silistre), «Акиф Бей» (Akif Bey), «Бедный ребенок» (Zavallı Çocuk), «Гюльнихаль» (Gülnihal), «Черная беда»

13 Sevengil, a.g.e., s. 6.

(Karabela). Он был также наставником, критиком и консультантом многих молодых драматургов, помогал, направлял в правильное русло. «Театр – это развлечение, но самое полезное из всех развлечений», – говорил он.¹⁴ Намык Кемаль много путешествовал по Англии и Франции. В письмах друзьям сообщал, что почти каждый вечер ходит на спектакли, рассказывал про свои впечатления: «Здесь такой есть театр, это надо видеть своими глазами. Настоящая школа для обучения морали и языку. Здесь такие пьесы играют, что даже каменное сердце расплечется».¹⁵ Намык Кемаль писал не только драмы, но и заметки про состояние и развитие мировой драматургии. В своей первой статье «Друзьям, которые дискутируют про театр» высказывает мысль о том, что драма – самая ценная из всех жанров литературы. Он также говорит о том, что поддерживает романтизм в драматургии, что считает позитивным присутствие в турецкой драматургии переводных произведений: «У литературы нет государственных границ. Если в драматическом произведении присутствует истина, то она произведет одинаковое впечатление как на языке оригинала, так и на языке перевода».¹⁶ «Если представитель любой нации возьмется за написание книги о воспитании, то сомнительным кажется факт, что благодаря этому труду процесс воспитания сразу же займет высокие позиции. Но если тот же человек с целью воспитания напишет хоть несколько пьес и поспособствует их инсценизации, то эффект будет наилучшим».¹⁷ Намык Кемаль активно поддерживает Гюллю Агопа во всех его начинаниях. Гюллю Агоп столкнулся с проблемой малого количества пьес, непрофессиональностью актеров и их несовершенным владением турецким языком, затасканностью репертуара. Намык Кемаль редактировал пьесы, помогал актерам с произношением, подбирал материал, преимущественно из переводных произведений.¹⁸ Его первая пьеса «Родина или Силистра»

14 Kurdakul, **a.g.e.**, s. 24.

15 İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, İstanbul 2007, s. 27.

16 Enginün, **a.g.e.**, s. 27.

17 Sevengil, **a.g.e.**, s. 174

18 Enginün, **a.g.e.**, s. 29.

несла в себе такой национальный дух и свободу, что после ее постановки в 1873 г. многие из молодых начинающих драматургов, таких как Хасан Бедреттин, Мехмет Рифат, Абдульхак Хамид взяли за перо и сделали первые весомые шаги в драматургии. Намык Кемаль был своего рода путеводителем на литературном пути этих молодых драматургов. Он часто с ними переписывался, критиковал и хвалил, редактировал их произведения.¹⁹ Как, например, в письме-ответе прозаику Сами Пашазаде Сезаи (1859-1936), который в свои семнадцать решил попробовать себя в драматургии, написав пьесу «Лев»: «Ты спрашиваешь, что я думаю о твоём «Льве»? Я знал, что ты умеешь хорошо писать, но, если честно, не думал, что за два года ты настолько вырастешь в профессиональном смысле. В общем, могу сказать, что ты меня поразил, несмотря на некоторые недостатки. Единственное, что меня не удовлетворило, это твоё отношение к предмету описания, я уже не говорю о лексике, которую ты использовал. Все мои замечания я сделаю на полях книги. Как только закончу, сразу же отправлю».²⁰

Намык Кемаль категорически отрицал традиционный народный театр, что, по мнению турецких исследователей, мешало ему освоить в полной мере драматургическую технику. Хотя в его пьесах в значительной мере ощущается заимствование традиций народного театра, его драмы были технически похожими на дестаны, но существенно отличались от них простотой языка и близким по духу современному зрителю сюжетом.²¹ Намык Кемаль настаивал на перемене тематики драм и сближении литературного языка с разговорным.²² Его поддерживал поэт Зия Паша (1825-1880), который достаточно остро критиковал классическую литературу дивана, отстаивая мысль о том, что её нельзя назвать национальной литературой, и лишь народная классическая литература может иметь продолжение в национальной. По мнению

19 Enginün, **a.g.e.**, s. 27.

20 Tanzimat Edebiyatı, Ankara 2011, s. 573.

21 Enginün, **a.g.e.**, s. 33.

22 Akyüz, **a.g.e.**, s. 39.

турецкого исследователя Акъюза Кенана период Танзимата помог литературе «вынырнуть» из моря клише и правил, освободиться и осознать собственное «я».²³ Драматург Ахмет Митхат Эфенди (1844-1912) был приверженцем тех же позиций, что и Намык Кемаль, и настаивал на важности и необходимости присутствия дидактичности в драматургических произведениях. Он ясно осознал, что такой активный литературный жанр, как драматургия, является фактом сильного влияния на воспитание людей и в частности молодежи, и не всегда положительного. Поэтому он настаивал на воспитательной функции театра, который помог бы людям обратиться к своему «я» и переосмыслить отношение к себе и окружающим.²⁴ О дидактичности драматургии высказывался и поэт Муаллим Наджи (1850-1893). На его взгляд драматургия и театр по значению и сильному влиянию на воспитание молодежи стоит на втором месте после школьного образования. Он осознает и возможность отрицательного влияния драматургии, но все же настаивает на том, что правильно направленная тематика литературного произведения сможет стать не только объектом развлечений, но и нести в себе сильный воспитательный потенциал.²⁵

Драматург Али Хайдар Бей (1884-1899) был правой рукой Гюллю Агопа. Турецкий исследователь Метин Анд предполагает, что именно вместе с ним и при активной его поддержке Гюллю Агоп создал свой театр.²⁶ Али Хайдару Бейю принадлежат комедии «Гость независимости» (İstiklal Misafiri), «Разговорчивый парикмахер» (Geveze Berber) и переделки пьес Мольера и Э. Гондине.

Значимой величиной драматургии того времени является также Ахмед Вефик Паша (1823-1891) – ведущий государственный деятель, первый турецкий тюрколог, переводчик, лексикограф, драматург. Он писал в

23 Akyüz, **a.g.e.**, s. 39.

24 Tanzimat Edebiyatı, s. 642.

25 **a.g.e.**, s. 670.

26 And, **a.g.e.**, s. 173.

основном стихотворные драмы, взяв за основу сюжеты произведений Мольера («Принудительное бракосочетание» (Zor Nikahı), «Медицинская любовь» (Tabib-i Aşk), «Обман» (Yalan)).

Абдульхак Хамит (Тархан) (1852-1937) писал преимущественно стихотворные драмы для чтения – интерпретации произведений Гюго, Шекспира («Ешбер» (Eşber), «Император» (İmparator), «Чуткая девчушка» (İçli Kız)).²⁷

В то время писали не только драматурги, но и актеры. Первый мусульманский турецкий актер Ахмет Неджип Эфенди – автор пьес «Горе и счастье» (İdbar ve İkbal), «Раскаяние или сын-вор» (Nedamet yahut Hırsız Evlat). Актеру Каракину Риштуни принадлежат пьесы «Никс Никс» (Niks Niks), «Четыреста франков» (Dört yüz Frank), «Сундук в наследство» (Miras Sandığı), «Плохое время» (Fena Zaman), «Песни сцены» (Sahne Şarkıları) и др.

Впервые на сцене театра Гюллю Агопа рядом с армянскими актерами на сцене появились и турецкие. Язык произведения упрощался до уровня повседневного общения. Театр проигрывал от того, что актеры-армяне говорили на ломаном турецком или старом армянском, а также от отсутствия театрального искусства у мусульманских актеров. Мастер поэтического слова начала XX в. Яхья Кемаль Бейтлы довольно остро ощущал проблему неправильного, неточного использования турецкого языка актерами. На одном собрании интеллигенции он высказал мысль о том, что актерам следовало бы научиться языку у классиков поэзии, научиться декламировать поэзию, произносить все звуки, а затем уже переходить к драме.²⁸

27 And, **a.g.e.**, s. 173.

28 Enginün, **a.g.e.**, s. 319.

Исторические предпосылки поэтапности развития авторской драматургии

Как известно, в этот период на престол взошел брат Абдульмеджида – Абдульазиз (1830-1876). Его художественные вкусы значительно отличались от вкусов брата, ему не нравилось веселье на западный манер, он не интересовался театром, потому и не поддерживал его развитие. Но он был не против сближения страны с современностью. Из газет тех лет известно, что в первые годы правления Абдульазиза все же происходили театральные события на сцене театра Долмабахче.²⁹ Абдульазиз боролся за единство и незыблемость Османской империи, поэтому любые попытки пошатнуть это единство карались им очень жестко.³⁰ Во времена его правления активно переводились литературные произведения, преимущественно с французского языка, большинство из которых, по его мнению, могли отрицательно повлиять на кругозор и мировоззрение турков, что в свою очередь могло угрожать единству империи. В период его правления отрицательно воспринимались переводы шекспировских драм, в которых говорилось об убийстве членов семьи правителя из жажды власти, была запрещена турецкая комедия «Азиз Ага» (Aziz Ağa) из-за наличия некоторых параллелей с правителем Абдульазизом, было изменено название пьесы «Тосун Ага» (Tosun Ağa) также по некоторым политическим причинам.³¹ За «антигосударственные» нотки пьесы «Родина» (Vatan) ее автор Намык Кемаль 28 апреля 1873 г. был отправлен в ссылку в Магоса по указанию Абдульазиза. Тем же указом были сосланы Эбюззия Тевфик Бей и Ахмет Митхат Эфенди. Гюллю Агопа эта участь обошла, он остался в Стамбуле и продолжал заниматься театром и драматургией. Он даже осуществил постановку двух пьес Намыка Кемалья «Акиф Бей» (Akif Bey) и «Бедный ребенок» (Zavallı Çocuk), невзирая на то, что они были присланы автором из ссылки. Из-за усиленной цензуры драматурги вынуждены были избегать таких близких драматургии тем,

29 Sevengil, **a.g.e.**, s. 7.

30 Akyüz, **a.g.e.**, s. 23.

31 And, **a.g.e.**, s. 171

как отношения мужчины и женщины, семья, отрицательное изображение правителей Османской империи.

После смерти Абдульазиза и восхождения на престол Мурата V (30 марта 1876 г.), многих драматургов амнистировали. Они вернулись на родину и продолжили литературную деятельность. В это время сцена увидела несколько их пьес, правда, без разглашения имен авторов.³²

Правление Мурата V длилось лишь три месяца. На его место пришел Абдульхамид II (1876-1908), который за короткое время прекратил деятельность и народного собрания, и культурных деятелей, подвергнул серьезной критике и драматургию. В 1882 г. в связи с подозрением о подготовке бунта султан приказал разрушить театр Гюллю Агопа, в котором шла опасная по его мнению пьеса Ахмета Митхата Эфенди «Подлинники» (Özdenler).³³ В период правления Абдульхамида II каждое литературное произведение подвергалось суровой цензуре.³⁴ В такие времена трудно приходилось Намыку Кемалю, Мехмету Фаруку, Мехмету Джевахеру и другим. После 1880 г. романтизм постепенно вытеснялся реализмом, в литературных кругах веяло материализмом и позитивизмом.³⁵

Именно на середину XIX в. приходится своеобразный драматический микс, ведь на сцене можно было увидеть и классическое Ортаюну, и «Карагез», и балет, и оперу, и просто увлекающее представление. Большинство постановок все же были интерпретацией пьес европейских драматургов на турецкий манер. Ахмет Вефик Паша даже создал определенную мольерскую традицию в турецкой драматургии.³⁶ Первые турецкие трагедии появились в 1866 г., хотя по современным требованиям к драматургическим произведениям их нельзя назвать полноценными

32 Ahmet Refik, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul 1934, s. 40

33 Refik, *a.g.e.*, s. 42.

34 Zeynep Şebnem Aldağ, *Türk Tiyatrosunda Kurtuluş Savaşı*, İstanbul 2008, s. 27.

35 And, *a.g.e.*, s. 171

36 Aldağ, *a.g.e.*, s. 25.

трагедиями. Это были пьесы в трех и двух действиях Али Хайдара Бея «Сезгюзешти Первиз» (Sergüzeşti Perviz) и «Второй Эрсас» (İkinci Ersas).

Основной тематикой пьес XIX в. была семья, отношения поколений, отношения в обществе. После 1859 г. наибольшей популярностью пользовались комедии, народные драмы, романтические драмы, мелодрамы. С 1866 по 1877 гг. было переведено и написано более двухсот пьес.³⁷ Комедии, написанные в западном стиле, отличались от традиционных народных действий тематикой. Если в традиционных драмах освещалась жизнь средних и нижних слоев населения, то в авторских комедиях драматурги проливали свет на жизнь людей высшего слоя общества, не касаясь будничных проблем нищеты, безработицы, необразованности. Самой большой проблемой общества того времени была переоценка жизненных ценностей. С одной стороны высмеивалось стремление людей слепо следовать западным канонам, с другой – ясно прослеживается давление старых традиций, предрассудков и доисламских правил на турецкое общество. Вместе со сменой приоритетов возникла пропасть недоразумений между старшим и младшим поколением, что стало одной из основных тем авторской драматургии, которой не касались в традиционной народной драме. Молодые драматурги стали называть все своими именами, чувствовался резкий переход от общей тематики к конкретной, от коллектива к индивиду, от абстрактного к конкретному.³⁸ Комедии на западный лад проигрывали по уровню присутствия элемента комедийности традиционным народным драмам: снизилась аллегоричность, символичность языка, игра словами, значения стали заменять жестами, действиями, театральностью, пробы создать реалистическую картину портили комедийную изюминку и тянули в сторону дидактизма.³⁹

37 Aldağ, **a.g.e.**, s. 29.

38 Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara 1979, s. 181-182.

39 Sokullu, **a.g.e.**, s. 189.

Рецепция западного влияния на литературу и драматургию в частности

Известный писатель и исследователь Джемиль Мерич (1916-1987) достаточно болезненно воспринимает процесс европеизации турецкой литературы. По его мнению, турецкая нация владеет большим сокровищем – турецкой классической литературой, насыщенной идеями суфизма, которые невозможно просто выкинуть в мусор и взять вместо этого не свое, не свойственное своей культуре, религии, а чужое, то есть западную литературу. “Наша литература после Танзимата – литература-тень, наши мысли – мысли-тень. Теперь в нашей литературе присутствует лишь имитация Запада, плагиат и перевод. Мы теперь – французы, которые говорят по-турецки”⁴⁰. “Бедная турецкая интеллигенция. Она пробовала припрятать ценности своей страны, чтобы не обиделись западные друзья. А потом забыла, где спрятала”.⁴¹

Основной причиной противостояния Джемиля Мерича европеизации турецкой литературы было условие отказаться от религии, чего, по его мнению, ожидал от Востока Запад. “Даже если мы сожжем все кораны и мечети, мы все равно останемся для европейцев османами, а османы для них – это ислам, темный и небезопасный враг. Начиная с периода Танзимата Европа лелеет единое намерение – уничтожить святое в душе турецкого интеллигента, то есть ислам”.⁴² Мерич считает, что вместе с отказом от религии, вместе с “осовремениваем” его нация теряет те духовные ценности, которые не свойственны Европе. Особенно он подчеркивает, что, начиная с периода реформ, турецкая литература уже не является собственно турецкой, она стала слишком похожа на кальку с европейской. Новые жанры, появившиеся в турецкой литературе под влиянием западных тенденций, не привносят позитивизма и духовности: “Говорят, что роман как жанр появился вместе с буржуазией. Одним

40 Cemil Meriç, **Bu Ülke**, İstanbul 1975, s. 137

41 Cemil Meriç, **Jurnal 1**, İstanbul 1992, s. 9.

42 Cemil Meriç, **Jurnal 2**, İstanbul 1993, s.174.

словом, роман – это творение другого мира, климат другой души, другого общества, это дитя дисгармонии между реальным и идеальным... В обществе хаос, небо голое, жизнь пуста, роман старается представить человека этого бессердечного мира, его инстинкты, животный аппетит, безумные желания...”⁴³ Современная турецкая исследовательница Зехра Ипшироглу в статье «Межкультурное влияние в драматургии» предлагает избегать громких заявлений об отрицательном влиянии Запада на Восток, западной литературы на восточную, придерживаясь мысли о том, что в свое время западная литература позаимствовала многое у литературы Востока, позже восточная начала заимствовать у западной, чем и можно объяснить межкультурное взаимовлияние, учитывая, что лучше перейти на другую ступеньку объяснения существующей ситуации во избежание лишней полемики: «Вместо того, чтобы говорить «Мы» и «Запад», лучше использовать понятие «модерное и традиционное общество», что позволит нам избегать ловушек полемики Восток/Запад/Я/Другие и откроет путь к более рациональным размышлениям относительно развития драматургии в Турции». Зехра Ипшироглу обращает внимание на то, что когда Турция перестала находиться в статусе традиционного общества, основой которого была религия, и вошла в процесс общественной модернизации, она сделала огромный шаг вперед навстречу таким жанрам, как поэзия, романистика, проза, драматургия.⁴⁴

В турецкой драматургии конца XIX – начала XX вв. можно выделить три основных вида пьес: пьесы турецких авторов, пьесы армянских авторов, пьесы европейских авторов, переведенные на турецкий и армянский языки. Можно сказать, что турецкая авторская драма рассматриваемого периода была представлена жанрово разнообразными пьесами, в которых явно прослеживается переплетение традиций народной драмы с разными формами рецепции французского драматургического искусства, что

43 Meriç, **a.g.e.**, 1993, s. 120.

44 Zehra İpşiroğlu, “Oyun yazarlığında kültürlerarası diyalog // Tiyatroda kültürlerarası etkileşim. (Erişim tarihi. 2.12.2013), <http://zehraipsiroglu.com/tuerkce/deneme-ve-cestiri-itaplari/tyatroda kueluetlerarasi-etkilesim> 2 12 2013

является одной из главных закономерностей литературы турецкого Просветительства.⁴⁵

Развитие авторской драмы в начале XX в.

Влияние западных традиций имело свое продолжение в течении Сервет-и Фюнун (1891–1901), идеи деятельности которой распространились на литературу первой половины XX в. Влияние этого течения обусловило стремление к европеизации турецкой литературы. За основу последователи течения Сервет-и Фюнун взяли литературу Франции второй половины XIX в. Их девизом была концепция французских реалистов: “Искусство ради искусства”. Представители этого течения вырастали на примерах западной литературы, игнорируя родную литературу. Они относились к своей классике как к литературе устаревшей, считали своим долгом донести до турецких читателей образцы европейской литературы. Определенная часть турецкого общества была возмущена поведением молодежи относительно увлечения западной культурой, ее настораживал факт фальши, слепого копирования западных моделей. Появились пьесы «Шик времени» (Zamane Şıkları), «Вроде любовь» (Sanki Aşk), «Глуповатый Рамиз» (Kof Ramiz), «Заинтересованность моего мужа литературой» (Beyimın Edebiyata Merakı), «Гнилые ступени» (Çürük Merdiven), в которых остро критиковалась безрассудность современной молодежи, игнорирование многовековых традиций и культуры.⁴⁶

23 июля 1908 г. произошел Государственный переворот, младотурки свергли Абдульхамиду II, после чего уменьшились ограничения в культурном развитии турецкого общества, цензура отошла на задний план.⁴⁷ На сцене появились скандальные пьесы Намыка Кемалю, Шемсеттина Сами, Ебюзии Тевфика, которые еще сильнее разжигали

45 Оганова, **a.g.e.**, с. 70.

46 Sokullu, **a.g.e.**, s. 178.

47 Mahir Ünlü & Ömer Özcan, **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, İstanbul 1987, s. 17.

огонь независимости в душе турецкого народа.⁴⁸ Довольно активно стали создаваться драматургические союзы, открываться театры, такие как «Османское объединение комедии», «Объединение Государственного театра», «Национальный османский драматический театр», «Театральное объединение младотурков», «Национальный театр» и др., но большинство из них распалось уже после нескольких представлений. С 1908 по 1922 общее число пьес турецких авторов достигло двухсот, это были преимущественно драмы, комедии, музыкальные драмы и т.п.⁴⁹

В это время активизировалась публикация статей и заметок турецких писателей в таких газетах и журналах, как «Заман» (Zaman), «Дерсаадет» (Dersaadet), «Вакит» (Vakit), «Сервети фюнун» (Servet-i Fünun), «Калем» (Kalem), «Сахне» (Sahne), «Тиятро ве Темаша» (Tiyatro ve Temaşa), «Темаша» (Temaşa) относительно необходимости развития драматургии в Турции, создания национального театра и широкого влияния драматургии на образованность общества.⁵⁰

В 1911 г. настало время национальной литературы, основной целью которой было поднятие национального духа турецкого народа, его независимости и индивидуальности. Но и здесь чувствовалось влияние западной литературы, особенно в новых литературных жанрах. Неизбежность европеизации турецкой литературы отражается и в произведениях всех дальнейших периодов развития.

Одним из самых значимых событий того времени является создание в 1914 г. учебного заведения «Дарульбедаи», которое позже переименовали в «Стамбульский городской театр». Идея этого заведения состояла в том, чтобы обучать театральному искусству и инсценизации пьес для широкого круга зрителей. Мэрия Стамбула пригласила в «Дарульбедаи» известного французского актера и директора театра «Одеон» Пьера

48 İsmail Çetişli. **II. Meşrutiyet Dönemi Türk edebiyatı**, Ankara 2007, s. 234.

49 Çetişli, **a.g.e.**, s. 241.

50 Çetişli, **a.g.e.**, s. 135.

Энтони. Открытие такого серьезного заведения сподвигло турецких драматургов Ахмета Нури, Мусахипзаде Джеляля, Хюсейна Суата, Халита Фахри, Решата Нури Гюнтекина, Юсуфа Зия к созданию новых пьес. Уже к 1916 г. широкой общественности была представлена первая пьеса этого заведения «Гнилая основа» (Çürük Temel) Хюсейна Суада.⁵¹ Примечательно, что вместе с изменением политической ситуации в государстве резко изменилась тематика драм, авторы отклонялись от романтизма, отдавая предпочтение темам, которые могли усилить желание общества быть независимым, свободным в мыслях и действиях. Турецкий исследователь Исмаил Четишли предлагает такую классификацию тематики пьес этого периода:

1. Критический анализ периода правления Абдульхамида II.
2. Восхваление младотурков, мечты и разочарования турецкого общества.
3. Проблемы индивида, семьи, общества.
4. Предложения относительно лучшей жизни, идеология.
5. Войны.⁵²

В свою очередь турецкий исследователь Алемдар Ялчин предлагает такую классификацию:

1. Отрицательный/положительный образ султана.
2. Искажение политической ситуации в Османском государстве, неуважительное отношение к деяниям султанов.
3. Проблема взаимоотношений: столкновение интересов традиционно турецких с проевропейскими.

51 Çetişli, a.g.e., s. 235.

52 Çetişli, a.g.e., s. 241.

4. Поддержка султанского правления, положительное отношение к Османскому государству.⁵³

Таким образом, в сравнении с развитием драматургии в период Танзимата, 1908-1923 гг. были более продуктивными. Количество пьес значительно увеличилось, возросла заинтересованность писателей драматургией, однако всему этому препятствовали определенные причины, которые не позволяли драматургии как литературному жанру и как театральному искусству развиваться, набирать оборотов и профессионализма, а именно:

- Постоянные войны, в которых принимало участие Османское государство.
- Отсутствие учебных заведений, в которых можно было бы научиться театральному искусству, и соответственно – недостаток профессиональных актеров.
- Неготовность турецкого общества воспринимать новую культуру через драматургию европейского образца.
- Недостаточность театров, сцен.
- Отсутствие материальной поддержки со стороны государства, правительства.
- Отсутствие качественных пьес, качественных переводов и переделок драматических произведений.
- Отрицательное отношение определенных слоев населения к театру.
- Территориальное ограничение драматургической деятельности (преимущественно г. Стамбул).⁵⁴

53 Ahmet Yalçın, **Alemdar II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Ankara 1985, s. 63.

54 Çetişli, **a.g.e.**, s. 236.

Вывод

Резюмируя вышесказанное, хотелось бы отметить, что история развития турецкой авторской драматургии дореспубликанского периода достаточно противоречива, в ней можно заметить как прогрессивные изменения, так и регрессивные, подъемы, и спады. Особого внимания заслуживает деятельность Гюллю Агопа, Намыка Кемаля, Ахмета Вефика Паши, на плечи которых лег посильный лишь сильным духом и красноречивым драматургам груз заложения фундамента турецкой авторской драматургии в достаточно противоречивый исторический период.

Положительной оценки заслуживает массив пьес, созданный молодыми драматургами за достаточно короткий промежуток времени, активное развитие театров, желание молодого поколения литераторов идти в ногу с мировым литературным процессом. Однако нельзя не отметить и несколько отрицательную тенденцию, связанную с максимальным погружением турецких драматургов в западную культуру, возникновением размытости осознания национальной идентичности, в результате чего происходило отторжение местными жителями новых моделей театра, что тормозило общий процесс развития новой драмы.

Но однозначно можно говорить о том, что генезис турецкой авторской драмы состоялся и тем самым, несмотря на различного рода преграды, расширились возможности и потенциал турецкой литературы в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- ОГАНОВА, Елена, Традиции народной драмы в современной турецкой драматургии, Москва 2006.
- AKYÜZ, Kenan, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, İstanbul 1995.
- ALDAĞ, Zeynep Şebnem, **Türk Tiyatrosunda Kurtuluş Savaşı**, İstanbul 2008.
- AND, METİN, **Osmanlı Tiyatrosu Kuruluşu Gelişimine Katkısı**, Ankara 1976.
- ÇETİŞLİ, İsmail, **II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Ankara 2007.
- ENGİNÜN, İnci, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, İstanbul 2007.
- İPŞİROĞLU, Zehra, “Oyun yazarlığında kültürlerarası diyalog // Tiyatroda kültürlerarası etkileşim, (Erişim zamanı 2.12.2013), <http://zehraipiroglu.com/tuerkce/deneme-ve-elestiri-itaplari/tyatroda-kueluetlerarası-etkilesim-2-12-2013>.
- KARABURGU, Oğuzhan, Şairin Sahneye Düşen Gölgesi. Abdülhak Hamid Tarhan’ın Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme, İstanbul 2012.
- KURDAKUL, Şükran, Çağdaş Türk Edebiyatı I. Meşhuriyet Dönemi, İstanbul 1992.
- MERİÇ, Cemil, **Bu Ülke**, İstanbul 1975.
- MERİÇ, Cemil, **Jurnal 1**, İstanbul 1992.
- MERİÇ, Cemil, **Jurnal 2**, İstanbul 1993.
- REFİK, Ahmet, Türk Tiyatrosu Tarihi, İstanbul 1934.

- SEVENGİL, Refik Ahmet, **Tanzimat Tiyatrosu**, İstanbul 1961.
- SOKULLU, Sevinç, Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara 1979.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul 2011.
- PARLATIR İsmail, (Koordinatör), Tanzimat Edebiyatı, Ankara 2011.
- ÜNLÜ, Mahir & ÖZCAN, Ömer, **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı**, İstanbul 1987.
- YALÇIN, Ahmet, **II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi**, Ankara 1985.