

И.В. ПРУШКОВСКАЯ  
(г. Киев, Украина)

УДК 821.512.161-25(Гюрбюз Ш.)  
ББК Ш33(5Тц)6-8,446

**АБСУРДНОСТЬ РАЗУМА  
В ПОСТИЖЕНИИ ФЕНОМЕНА СМЕРТИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ  
ТУРЕЦКОГО ДРАМАТУРГА Ш. ГЮРБЮЗ  
«НИ В ВОЗРАСТЕ, НИ В ГОЛОВЕ РАЗУМА НЕТ»)**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу турецкой драмы абсурда в контексте развития турецкой авторской драматургии, в частности формированию феномена смерти в палитре турецкого литературоведения на примере трагикомедии Ш. Гюрбюз «Ни в возрасте, ни в голове разума нет».

**Ключевые слова:** драма, абсурд, феномен смерти, турецкая литература

Исследование поэтики турецкой драмы абсурда конца XX – начала XXI вв. является новым для украинского востоковедения. На сегодняшний день не существует специальных исследований в этой сфере, что и определяет актуальность и новизну данной статьи. Объектом исследования является пьеса турецкого драматурга Шале Гюрбюз (1974) «Ни в возрасте, ни в голове разума нет».

Исследованиями произведений турецких драматургов и анализом отдельных периодов развития современной турецкой драматургии занимались такие российские и турецкие ученые, как Н. Гюрбилек, Д. Давуд, Ф. Кечели, Е.А. Оганова, Р.А. Севенгиль, С. Шенер и др.

Более ста пятидесяти лет назад впервые за всю историю существования турецкой литературы появилась первая авторская драма с неоднозначным названием «Женитьба поэта» (1859) Ибрагима Шинаси (1826–1871) – первого турецкого литератора, осмелившегося честно говорить вслух про правителей, упростившего литературный язык. Он выпустил первую частную литературную газету, стал одним из первых переводчиков художественной литературы с европейских языков, благодаря ему турецкая интеллигенция получила возможность познакомиться ближе с западной культурой и литературой [Sevengil 1961: 11]. Заложив фундамент развитию авторской драмы, турецкое общество активно пыталось идти в ногу с западными литературными тенденциями, синтезируя европейские элементы с элементами турецкой народной драмы.

До провозглашения Турецкой республики в 1923 г. в развитии турецкой авторской драматургии можно отметить много противоречивых моментов, а также прогрессивные изменения – наряду с регрессивными. Первые же пятнадцать лет существования Турецкой республики силы государственных деятелей были направлены на модернизацию и национализацию общества, культуры, экономики, промышленности. Мотивы национализации выразительно отражались в литературных произведениях турецких писателей и драматургов [Sazyek 2006: 22].

После создания в 1924 г. Анкарской государственной консерватории активизировалась деятельность государственных и частных театров, увеличилось количество профессиональных драм. Одновременно с созданием республики вопросы цензуры перешли в компетенцию главного управления печати. В первые годы кемалистского правления продолжают дискуссии о роли театра в жизни общества, его задачах, в русле которых возникает потребность в рассмотрении проблем жанровой классификации драматургических произведений на основе французской терминологии: сатирическая мораль, водевиль, оперетта [Demigay 1971: 94]. 20-е – 30-е годы XX в. проходят в условиях интенсивного развития драматургии, основная тематика которой была связана с событиями национально-освободительной борьбы [Оганова 2006: 72].

В 1940 – 1950 гг. сцену увидели пьесы таких известных драматургов, как Ахмет Кутси Теджер, Ахмет Мухипа Дыранас, Джеват Фехми Башкут, Сабахаттин Кудрет, Севги Санлы, Селяхаттин Баты. Проанализировав драмы, написанные и инсценизированные с 1923 г. по 1950 г., можно сделать вывод, что молодые драматурги часто обращались к наследию предшественников, обращаясь к началу зарождения авторской драмы [Aldağ 2008: 31].

27 мая 1960 г. произошел первый военный переворот, который повлек за собой существенные изменения в жизни республики. Политическая ситуация в республике достаточно положительно отразилась на развитии литературы и драматургии. В частности, 60-е годы XX в. исследователи называют «золотым веком» турецкой драматургии [Aldağ 2008: 31]. В этот период началась настоящая мода на Бертольда Брехта. Ярким примером этого увлечения является творчество турецкого драматурга Халдуна Танера (1915 – 1986).

К концу 1970-х годов Турция оказалась в нестабильной ситуации: нерешённые социальные и экономические проблемы породили серии забастовок и партийный паралич в политике, разразилась беспрецедентная волна политического насилия. Военный переворот 12 сентября 1980 г. стал новой точкой отсчета, серьезным переломом в жизни Ту-

репкой республики. 12 сентября 1980 г. стало своеобразным концом экономического, политического, социального, культурного хаоса семидесятых и началом «третьей республики». Принятая в 1982 г. новая конституция предполагала жесткую цензуру во всех сферах. Поддержка правительством свободной торговли привела к уничтожению среднего слоя населения, массово закрывались высшие учебные заведения, тысячи людей были репрессированы, резко ощущалось давление на граждан, индивид превращался в аполитическую, пассивную, мечтающую про легкий заработок сущность [Dursun 2005: 7].

В 80-ые, 90-ые годы XX в. турецкая драматургия на фоне политических и экономических проблем переживает тематический кризис. Сложные политические условия вытеснили драматические произведения, в которых раскрывались острые социальные проблемы. Со сцен театров начали исчезать трагедии, основной репертуар составляли водевили, бульварные шутки, юморески, легкомысленные комедии, драмы для чтения. Закрывались театры, увольняли актеров и руководителей местных театров, на место которых приходили те, которые были выгодны правительству [Şener 1998: 223]. На театральной сцене появились нейтральные, «неопасные» произведения – исторические драмы Турана Офлазоглу «Сумашедший Ибрагим», «Селим III», Орхана Асены «Хюррем Султан», Тургута Озакмана «Я – Мимар Синан», пьесы на неполитическую тематику Нихата Асьялы «Появился я в образе Юнуса», Октая Арайиджи «Псевдоним Гонджагюль», «Родители», Реджепа Бильгинера «Юнус Эмре». Наравне с уже известными драматургами пытались влиться в драматургический процесс такие молодые литераторы, как Адем Атар, Эрман Джанатан, Йилдырай Шентюрк, Мемет Байдур, Муратхан Мунган, Улькю Айваз и др.

В больших государственных театрах Турции ощущалась тенденция к уменьшению количества переводных пьес, инсценировались большей частью классические произведения мировой литературы. Вместе с тем небольшие театры, количество которых активно увеличивалось в 90-е, вели гибкую политику относительно репертуара и подстраивались под зрителей, подбирая понятные, интересные и веселые пьесы западных и турецких авторов [Şener 1998: 240].

Турецкая исследовательница Севда Шенер характеризует современную турецкую драматургию следующим образом: «Сегодня для турок театр – место отдыха. Зритель не желает утомлять свой мозг сложными сюжетами, он ждет представления, юмора, развлечений. Это и является одной из основных проблем качества пьес, представленных на театральной сцене Турции. Другая, не менее важная проблема – это бесконечное тяготение к реализму [Şener 1998: 296].

С. Шенер отмечает, что в современной драматургии ощущается тенденция китча [Şener 1998: 298]. Такой же мысли придерживается турецкий искусствовед Хюсейн Катырджиоглу: «Мы – общество, подверженное китчу. Особенно, если это касается переоценки ценностей, к которым мы давно уже привыкли, это – будто спорить со старшими, с теми, кого мы так уважаем. Нам кажется это неправильным, абсурдным, мы не привыкли спрашивать, изучать, исследовать, мы просто воспринимаем все, как есть, поэтому мы и не можем быть креативными, конфликтными, динамичными [Şener 1998: 299]. Турецкий литературовед и критик Алдаг Зейтеп также осуждает турецкое поколение 90-х за желание довольствоваться легкодоступностью, за нежелание бороться с покультурой [Aldağ 2008: 32]. Как отмечает украинская исследовательница Тамара Гундорова, в культуре нового времени китч становится рецептивной проблемой и связан с критерием оценки: то или иное литературное произведение отождествляется с китчем в зависимости от эстетики произведения и вкусов реципиента. В целом, уточняет она, китч проявляет и формирует социальную несознательность и является своеобразным стилем (или анти-стилем) культуры, которая сформировалась на основе дисгармонии элитарной и популярной ментальности [Гундорова 2008: 5].

Говоря о тематике пьес, написанных после 1990-х годов, можно обозначить тенденцию к изображению закрытого пространства – дома, квартиры как символа души и тела одинокого, ущемленного урбанистическими рамками человека, едва ли не впервые появляются драмы абсурда. Одними из лучших пьес этого периода можно назвать «Ножницы швеи» Тургая Нара, «Ноги любви» Мемета Байдура, «В водах конца света», «Свет за красным закатом» Дживана Джановы, «Черноглазая алатурка» Озена Юлы, «Разлука» Бехича Ака, «Дом» Бурака Микаила Учара, Шуле Гюрбюз «Ни в возрасте, ни в голове разума нет» (1993).

Как известно, драма абсурда или же театр абсурда (Мартин Эсселин) уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов, авангардистское искусство, экзистенциализм. Пьесе из семи действий Ш. Гюмбюз «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 изощренно 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 литературах (Гегель, Ф. Ницше, З. Фрейд, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, Э. Фромм). Согласно экзистенциализму, одинокая, «заброшенная» в мире личность обычно живет абсурдным, то есть жизнью неосознанной и прикрытой ложными целями. Само же существование человека, по мнению экзистенциалистов, имеет особый статус по сравнению с существованием вещей, статус осознанного существования. Человеческое существование – «транцендирующее», 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, абсурдического 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 мнению М. Хайдеггера, 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. Я 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: Не важно как, умерла и умерла.

Молодая девушка: Я умерла, но вас-то 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 хурии, 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].*

Ужас перед смертью питается, 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 ассоциаций. Понимание судьбы в экзистенциалистском значении – нахождение и выражение возможностей личности, утверждение спонтанности и свободы. Спокойной, 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 не жива.*

*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 мы поэтому монетку и бросаем.*

*Молодая девушка: А если все же решка?*

*Старик: Что поделаешь, тогда найдем колодец и...*

*Молодая девушка убегает.*

*Старик: Ой, посмотрите на нее, убегает. Даже не узнала, жива ли она или нет. Неужели человеку совсем не интересно? Если знаешь,*

*что мертва – полезай себе спокойно в колодезь и сиди там, а если жива, то иди к колодезю и сиди возле него, жди момента, когда пора будет прыгать внутрь. Разница ведь только в этом: всередине и снаружи... глупенькая, думает, что от смерти убежать можно* [Gürbüz 1993: 51].

Подводя итоги, можно отметить тот факт, что турецкие драматические произведения все чаще попадают в сферу интересов литературоведов, культурологов, переводчиков. Как отмечает российская исследовательница турецкой литературы Мария Репенкова, именно постмодернизм в условиях кризиса турецкой литературы привнес в национальную словесность новые идеи и концепции. Турецкие прозаики, драматурги-постмодернисты сосредоточивают свое внимание не на идеологии, а на поэтике, артистизме стиля и языка произведений, заставляют современную литературу и критику пересмотреть укоренившиеся каноны, особенно касающихся отношений писателя и действительности, государства, народа [Репенкова 2010, 34]. Драма абсурда в турецкой постмодерной драматургии ломает устои и сложившиеся в XX веке литературные традиции. Ярким подтверждением этому является пьеса Ш. Гюрбюз, тематическая конва которой буквально пропитана абсурдистскими элементами и неизменным присутствием феномена смерти в трагико-комичном свете.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Гундорова Т.* Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. К.: Факт, 2008. 84 с.

*Оганова Е.Г.* Традиции народной драмы в современной турецкой драматургии. М.: ИСАА МГУ, 2006. 272 с.

*Репенкова М.М.* Вращающиеся зеркала: постмодернизм в литературе Турции / М.М. Репенкова. М.: Вост. лит., 2010. 240 с.

*Хайдеггер М.* Феномен смерти в экзистенциальной онтологии. URL. <http://psylib.ukrweb.net/books/demid01/txt10.htm>

*Шопенгауэр А.* Избранные произведения. М.: Просвещение, 1992. 479 с.

*Aldağ Z. Ş.* Türk tiyatrosunda Kurtuluş savaşı / Zeynep Şebnem Aldağ. İstanbul: 3F yayınları, 2008. 400 s.

*Şener S.* Cumhuriyet'in 75 yılında Türk tiyatrosu / Sevda Şener. Ankara: Türkiye iş bankası kültür yayınları, 1998. 331 s.

*Demiray K.* Edebiyatta türler / Kemal Demiray. İstanbul: İnkılap ve alaka kitapevi, 1971. 182 s.

*Gürbüz Ş.* Ne Yaştadır, Ne Başta Akıl Yoktur. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları / Sanat Dizisi. 1993. 75 s.



*Sazyek H.* Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde Garip hareketi / Hakan Sazyek. Ankara: Akçağ, 2006. 572 s.

*Dursun D.* 12 Eylül darbesi / Davut Dursun. İstanbul: Şehir yayınları, 2005. 326 s.