

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ НАРОДОВ АЗИИ

Н. А. АЙЗЕНШТЕЙН

ИЗ ИСТОРИИ
ТУРЕЦКОГО
РЕАЛИЗМА

*ЗАМЕТКИ О ТУРЕЦКОЙ ПРОЗЕ
(70-е годы XIX в.—30-е годы XX в.)*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
Москва 1968

Ответственный редактор

И. С. Брагинский

468355

Книга посвящена развитию критического реализма в турецкой литературе. На большом и интересном материале прослеживаются отдельные этапы литературного развития Турции начиная со второй половины XIX в., их характерные тенденции, связь с мировым литературным процессом, вопросы взаимодействия национальных литератур и др.

ВВЕДЕНИЕ

В новое и новейшее время литературы народов Востока постепенно втягиваются в орбиту единого мирового литературного процесса. Обязательное условие этого «приобщения» — взаимодействие различных национальных литератур, взаимодействие старой литературной традиции с новым литературным опытом.

Но можно ли говорить, например, о романтизме, реализме и других направлениях в литературах Востока в типологическом значении этих терминов? Совершенно очевидно — можно. Об этом свидетельствуют конкретные факты литературной жизни. Правда, еще не так давно в связи с дискуссиями о реализме подобные истины ставились под сомнение.

Академик Н. И. Конрад в статье «Проблема реализма и литературы Востока»¹ убедительно аргументировал правомерность распространения терминов «романтизм» и «реализм» на современные литературы Востока. Его основной тезис: поступательное развитие национальных литератур к реализму — одна из закономерностей мирового литературного процесса. Ученый считает, что в каждой национальной литературе это развитие необходимо рассматривать «в общем плане мировой реалистической литературы».

Борьба за реализм в национальных литературах Востока, за связь искусства с жизнью, с судьбами своего народа приобретает сегодня особенно острый характер

¹ «Проблемы становления реализма в литературах Востока», М., 1964, стр. 11—33.

Однако в одних литературах о реализме уже можно говорить как об утвердившемся литературном направлении, в других — лишь как о вызревающей тенденции. Так, в современной турецкой литературе реализм занимает ведущие позиции. В персидской литературе реалистическая тенденция прошла сложный путь и имеет уже свои традиции. В литературе афганского народа заметны лишь первые, робкие ростки реализма. В последние годы в восточном литературоведении создан ряд небольших, но весьма интересных исследований, посвященных вопросам становления реализма или общей характеристике основных тенденций в современных национальных литературах Востока. Почти все эти исследования идут в русле попыток разработки концепции реализма в восточных литературах.

Сходство исторических судеб у ряда стран Востока во многом определило и сходные черты в их литературном развитии в новое и новейшее время. Это нашло свое выражение в том сдвиге, скачке, который знаменовал собой в некоторых национальных литературах переход от старых средневековых литератур к новым. Это определило и ускоренное литературное развитие, обусловившее короткий и своеобразный этап эстетической и идейной подготовки реализма, этап известной выучки у наиболее развитых литератур Запада.

Следует оговорить, что понятие «средневековая литература» для стран Ближнего и Среднего Востока охватывает литературные процессы вплоть до второй половины XIX в. Для литератур данного региона термин приобрел определенное типологическое содержание. В турецкой литературе ему соответствует термин «литература дивана» — «придворная литература», также утративший к XIX в. свой первоначальный смысл.

Неотвратимое движение литературного развития к правде жизни имеет свою внутреннюю диалектику, свои приливы и отливы, а значит, свои этапы. Определяющим всегда является время, эпоха, история. Изучение таких этапов под углом зрения «литература и жизнь» и составит, как нам представляется, основу для выведения концепции реализма в данной национальной литературе.

Естественно, что в каждой национальной литературе концепция реализма должна обрести национально-исторические черты. И вместе с тем она должна вобрать в

себя то общее, что составляет существо концепции реализма в мировой литературе.

В данной работе сделана попытка проследить в общих чертах путь, по которому шла турецкая литература со второй половины XIX в. Это был трудный, сложный, противоречивый путь от просветительской литературы к литературе критического реализма. По словам турецкого литературоведа Неджиба Алсана, новая турецкая литература с момента своего зарождения «выписывала зигзаги то вперед, то назад»². Это образное определение отражает существо литературного процесса, его историческую и национальную специфику. Действительно, со второй половины XIX в. турецкая литература «выписывает зигзаги», потому что «зигзаги», резкие колебания характерны для общественно-политической атмосферы в стране.

В литературе Турции, как и во многих других национальных литературах в новое и новейшее время, отдельные вехи в становлении и формировании реализма определяются общественным движением. Исходный этап — это эпоха турецкого просветительства, связанная с оппозиционным движением «новых османов»³, с борьбой за конституцию. Ей соответствует так называемая литература танзимата, подготавливавшая разрушение феодального общества. Следующий этап — литература «Серветифюнун», литература конца века, в которой отразились все признаки спада антифеодальной борьбы и наступления реакции. Новая веха в развитии турецкого реализма связана с назреванием революционной ситуации в стране, с первой буржуазной революцией 1908 г. Победа турецкого народа в национально-освободительном движении 1919—1922 гг. и провозглашение республики определили характер следующего этапа — литературы 30-х годов, одного из наиболее интересных и малоизученных этапов в развитии современной турецкой литературы. Это период становления критического реализма в Турции.

Литература критического реализма 30-х годов — детище своей эпохи, своей национальной истории. Она словно возникла из самой жизни, из самого хода истори-

² Tahir Alangu, *Sait Faik için*, İstanbul, 1956, s. 117.

³ «Новые османы» — тайное общество, организованное в 1865 г. в Стамбуле.

ческих событий. Ее темы, ее героев определила турецкая действительность после провозглашения республики.

Творчество Сабахаттина Али, Садри Эртема Бскира Сытки, Саида Фаика и других реалистов 30-х годов правдиво запечатлело характерные черты облика новой Турции. Произведения этих писателей открыли новую яркую страницу в истории турецкого реализма. Вместе с тем реалисты 30-х годов выступают преемниками литературы не только 10-х и 20-х годов XX в., но и литературы конца XIX в. и творчества танзиматцев. Это ставит перед нами задачу попытаться определить основные эстетические функции каждого отдельного этапа.

Литература танзимата, литература турецкого просветительства — это именно тот рубеж, от которого берет начало эстетическая и идейная подготовка турецкого реализма. Естественно, исследователи видели в литературе танзимата новый этап литературного развития, отличный от развития старой, «придворной», литературы — «диван эдебияты». Но все новое в этой литературе связывалось в основном с начавшимся процессом освоения западного литературного наследия. «Пять-десять страниц из Руссо, несколько басен Лафонтена, адаптации Мольера, выполненные Вефиком-пашой, несколько рассказов, не больше десятка, которые не могут считаться удачными», — так определяли писатели «Сервети-фюнун» все значение творчества своих предшественников. Правда, они упоминали и несколько драматургических произведений, «написанных с нравственной и социальной целью», но технически слабых и потому мало интересных. Писатели этого круга, представители «аристократии от искусства» не хотели признавать вклад литературы танзимата с ее демократическим духом в создание новой турецкой литературы. Они не считали себя ее преемниками.

Недооценка литературы танзимата, ее общественного и эстетического значения сохраняется и в XX в. Но примерно с 50-х годов турецкие литературоведы проявляют все более глубокий интерес к творчеству танзиматцев. Это прослеживается и в работах по истории турецкой литературы, и в монографиях, посвященных творчеству крупнейших представителей литературы танзимата — Намыка Кемаля, Абдулхака Хамида, Ибрагима Шинаси, Реджаизаде Экрема. Издаются собрания сочинений писателей-танзиматцев, а также отдельные серии, со-

ставленные из произведений разных писателей. Одна из таких популярных серий — «Дюн-Бугюн» («Вчера-сегодня»). Одновременно в турецком литературоведении происходит и определенная переоценка литературного наследия танзиматцев. Перед исследователями все отчетливее встает необходимость дифференцированного подхода к их творчеству. Так, Суад Хизарджи во вступительной статье к «Антологии литературы танзимата»⁴ пытается выявить причины противоречивых тенденций в этой литературе. В качестве основного критерия Хизарджи выдвигает тезис о двух поколениях писателей с различными эстетическими и общественными устремлениями.

К первому поколению Хизарджи относит ранних турецких романтиков — Намыка Кемаля, Ахмеда Мидхата и др. Ко второму поколению он причисляет Абдулхака Хамида, Реджаизаде Экрема, Самипашазаде Сезаи. У этих писателей Хизарджи отмечает склонность к «искусству для искусства». И в то же время он говорит об их «устремленности» к реалистическому методу.

Подобная классификация едва ли убедительна. В действительности все сложнее и противоречивее. Так, представитель второго поколения Абдулхак Хамид, например, тоже «питает склонность» к романтизму. Романтические стихи создает и Реджаизаде Экрем. И в них чувствуется иногда тяготение к декадентской музе. Но Реджаизаде Экрем — автор одного из первых реалистических произведений в прозе, романа «Страсть к фазтонам». А Самипашазаде Сезаи приобрел известность своими первыми в турецкой литературе реалистическими рассказами.

В итоге тезис Хизарджи о двух поколениях писателей сводит различные эстетические и общественные тенденции в литературе танзимата к личности художника вне связи со временем. И ряд интересных его высказываний и наблюдений остается недостаточно обоснованным. Вместе с тем Хизарджи, пожалуй, впервые в турецком литературоведении так остро ставит вопрос о необходимости дифференцированного подхода к литературе танзимата, к творчеству ее отдельных представителей. Возросший интерес к литературе танзимата находит свое отражение

⁴ Suat Hızarcı, *Tanzimat edebiyatı antolojisi*, İstanbul, 1955.

и в работах советских туркологов. В этой связи следует упомянуть серию статей и книгу «У истоков турецкой прозы» Х. Кяmileва (М., 1967).

В «Заметках о турецкой прозе» сделана попытка рассмотреть творчество танзиматцев, литературу турецкого просветительства как литературу «предреализма». Подобный подход отнюдь не умаляет самобытного характера этой литературы, ее связи с особенностями исторического развития страны, с эпохой, с мировым литературным процессом. Наоборот, он исходит именно из данного комплекса, но подчеркивает при этом эстетическую функцию литературы танзимата по отношению к последующему литературному развитию. Для национальных литератур Востока с их «ускоренным» развитием употребление термина «предреализм» представляется очень плодотворным.

В литературе танзимата мы выделили два этапа, соответствующих различным общественным и эстетическим тенденциям. Эти этапы сыграли различную роль в идейной и эстетической подготовке реализма. Можно сказать, что в турецкой литературе распространение просветительской идеологии связано с рядом направлений: с классицизмом, сентиментализмом, романтизмом. Однако предпочтение отдается романтизму (предисловие Намыка Кемаля к драме «Джеляльеддин, шах Хорезма»).

Первые реалистические произведения создаются писателями на втором этапе литературы танзимата, в конце 80-х годов. И их условно можно отнести к так называемому просветительскому реализму. Однако первые реалистические произведения турецкой литературы, увидевшие свет в 80-е годы XIX в., будут отличаться типологически от произведений западного просветительского реализма XVIII в., ибо в них уже учтен опыт реалистов XIX в. И некоторые из этих произведений, созданных в рамках турецкого просветительства, будут в известной мере отмечены печатью отхода от просветительских идеалов («Сергюзешт», «Мелочи» Самипашазаде Сезаи). А собственно становление турецкого реализма совершается уже в литературе конца века, у писателей «Сервети-фюнун». Этот сложный, противоречивый процесс становления новой турецкой прозы освещен Л. О. Алькаевой в работе о Халиде Зие Ушаклыгиле⁵.

⁵ Л. О. Алькаева, *Творчество Халида Зие Ушаклыгиля*, М., 1956.

Совершенно очевидно, что без глубокого анализа литературы «Сервети-фюнун», ее творческого метода, заложенных в ней тенденций нельзя правильно осмыслить вопросы генезиса турецкого реализма, понять дальнейшее развитие литературы. В становлении реализма в турецкой литературе конца XIX в. специфические черты этого процесса проступают достаточно отчетливо. Их можно свести к двум основным проблемам.

Первая проблема заключается в характере западного влияния или, вернее, характере освоения литературного опыта Запада. Ее следует рассматривать как проявление определенной закономерности ускоренного литературного развития. Вторая проблема состоит во взаимодействии реализма и романтизма в творческом методе писателей «Сервети-фюнун». Конечно, определяющим, главным в становлении турецкого реализма остается сама турецкая действительность, эпоха. А черты романтизма и влияние натурализма на этапе «Сервети-фюнун» — проявление национальной специфики данного процесса.

В книге впервые поставлен также вопрос о двух тенденциях в турецком реализме эпохи «Сервети-фюнун». Это отход в сторону «малой гемы» и еще слабо приметная тенденция нового поворота к теме социальной. Именно эта тенденция в последующем развитии подготовит идейно и эстетически турецкий критический реализм.

В статье о творчестве немецкого поэта Карла Бека Ф. Энгельс пишет: «Пока общественные противоречия не примут в Германии более острой формы, благодаря более определенному размежеванию классов и быстрому завоеванию политической власти буржуазией, в самой Германии немецкому поэту надеяться особенно не на что»⁶. Это высказывание Энгельса служит ключом и к пониманию литературных процессов в странах Востока конца XIX — начала XX в. Именно определенный накал общественных противоречий, резкое обострение классово-вой борьбы, связанное с развитием буржуазных отношений, создали в этих странах возможности для познания процессов общественного развития, активизировали деятельность художников, породили в них стремление к более глубокому освоению окружающей действительности. Потому что капиталистическая формация — это тот этап

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, *О литературе*, М., 1958, стр. 235, 236.

исторического развития, когда в результате резкого обострения классовой борьбы социальные противоречия эпохи обнаруживаются во всей полноте и объективно создаются условия для познания общественных закономерностей, природы социально-экономических процессов. И, значит, условия для развития в национальных литературах реалистического метода возникают в самой действительности. Именно они наряду с общими закономерностями данного процесса влияют на характер поступательного развития литературы, ускоряя или замедляя его.

Эта закономерность прослеживается, например, на следующем, новом этапе развития турецкой литературы, который в определенной мере отражает известный накал общественных противоречий в предреволюционную эпоху и в годы, последовавшие за младотурецкой революцией 1908 г. Турецкий реализм как бы ускоряет свой шаг и приобретает качественно новые черты (произведения Омера Сейфеддина, Рефика Халида).

Таким образом, тезис Энгельса дает ключ и к определению причин позднего развития критического реализма в литературах тех или иных народов, объясняя это неразвитостью общественных отношений.

Автор данной работы исходит из того, что критический реализм — это определенный этап в развитии реалистической литературы. И таким этапом для турецкой литературы он считает 30-е годы XX в.

Литература 30-х годов — важный этап в развитии мировой литературы. Он привлекал и привлекает внимание и писателей, и литературоведов. 30-е годы — новая веха литературного развития и для Турции. Но этот важный период в истории турецкой литературы мало исследован.

Борьба за реализм, за народность искусства, резкое размежевание двух культур внутри одной национальной культуры и выдвижение демократического направления — таковы характерные черты литературной жизни 30-х годов. В напряженной эстетической борьбе этих лет сходятся многие нити важнейших проблем современной эстетики и литературоведения. Анализ всех этих явлений, их связи с эпохой и предшествующим литературным развитием — важнейшая задача современного турецкого литературоведения.

Однако иные ученые иногда просто недооценивают, а иногда пытаются выхолостить социальный смысл, демо-

кратический дух литературы 30-х годов. И в результате картина литературной жизни выглядит неверной, а то и искаженной. Это относится к литературоведческим работам 30-х годов и к исследованиям последнего времени.

В. М. Коджатурк в работе «Новая турецкая литература» воспринимает литературу 30-х годов как принципиально новый этап. Пытаясь, однако, связать данное явление с историческим процессом, с социальной историей, он делает это автоматически, без учета совокупности сложных, противоречивых, опосредствованных отношений между историческим развитием страны и ее литературой. «Смерть мусульманской турецкой литературы вследствие определенных социальных и исторических условий явилась причиной рождения новой турецкой литературы,— пишет Коджатурк.— Это произошло в результате образования турецкой республики с одним классом, с одной нацией после падения Османской империи, где были два класса и много национальностей»⁷.

Как явствует из этого высказывания, Коджатурк отвергает идею преемственности литературного развития и одновременно проводит характерную для 30-х годов концепцию «бесклассовости» турецкого буржуазного общества. Он говорит также о националистических идеалах, о националистическом направлении в литературе 30-х годов и умалчивает о направлении демократическом.

В другой книге 30-х годов — «Современные проблемы нашей литературы»⁸ — о демократическом направлении, об идейной, общественно полезной литературе сказано немало. Правда, без упоминания имен. Но автор книги Яшар Наби не видит связи этой литературы с жизнью, с предшествующим литературным развитием. Всю борьбу за прогрессивное искусство, общественно полезную литературу, за реализм Яшар Наби сводит к деятельности некоторых писателей, «несвободных от влияния марксистских взглядов на литературу».

В поисках идеологических истоков литературы после провозглашения республики турецкое литературоведение обращается и к Зие Гёк Алпу, к его книге «Основы тюркизма».

В этой связи вызывает интерес работа Ахмеда Хамди

⁷ Vasfi Mahir Kocatürk, *Yeni türk edebiyatı*, İstanbul, 1936, s. 139.

⁸ Yaşar Nabi, *Edebiyatımızın bugünkü meseleleri*, İstanbul, 1937.

Танпынара «Течения в турецкой литературе», опубликованная в 1959 г.⁹ в книге «Новая Турция».

Согласно Зие Гёк Алпу, основные идейные направления эпохи были представлены тремя идеологиями: западничеством, исламизмом и тюркизмом. Борьба вокруг этих идеологий и составляет, по мнению А. Х. Танпынара, историю современной турецкой литературы. Но в книге, написанной в 50-е годы, Танпынар вынужден сказать и о «четвертой идеологии», питавшей прогрессивное направление. И он делает это в связи с творчеством Назыма Хикмета. Прогрессивное направление в литературе новой Турции, которое Танпынар называет социальным реализмом, занимает значительное место в его характеристике 30-х годов.

«Социальный реализм говорит все, что хочет сказать, но не выглядит при этом наступательным. Сегодняшняя литература обязана ему своими самыми сильными сторонами», — пишет Танпынар¹⁰.

Возникновение социального реализма автор связывает с влиянием русской литературы, русского рассказа. И Танпынар даже устанавливает дату, когда это влияние определилось, — 1918 год. В своей интересной, но спорной работе А. Х. Танпынар пытается определить национальное своеобразие турецкого реализма. Однако предлагаемая им терминология («социальный реализм», «объективный реализм», «анатолийский реализм», «новый реализм») не может не вызвать возражений, так как уводит в сторону от попыток воссоздания единой концепции турецкого реализма.

Большую объективность в характеристике литературы 30-х годов проявляет Тахир Алангу в книге «Рассказ и роман после провозглашения республики»¹¹. Правда, и эта работа изобилует субъективными оценками и предвзятыми суждениями. Автор скромно назвал ее антологией. Но она выходит за рамки антологии и является добротной, хотя и во многом спорной литературоведческой работой. Из представленных Т. Алангу фактов, из подмеченных тенденций, из емких творческих характеристик читатель может воссоздать в общих чертах кар-

⁹ «Yeni Türkiye», İstanbul, 1959.

¹⁰ Ibid., s. 379.

¹¹ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman*, İstanbul, 1959.

тину литературной жизни 30-х годов, определить ее главное направление. А таким главным направлением является, по мнению Алангу, «социальный», или критический, реализм. Писатели этого направления составили «крепкий фронт против отсталых сил, старых устоев, рушившихся под натиском революции, фронт против ага, эксплуатировавших крестьян, против местных и иностранных эксплуататоров»¹². По словам Алангу, направление социального реализма имело немало последователей. «У этого направления в рассказе, которое возглавили такие писатели, как Садри Эртем, Рефик Ахмед Севенгиль, появившиеся до Сабахаттина Али, кроме молодых, таких, как Бекир Сытки и Кенан Хулуси, было еще много последователей...»¹³.

Обращает на себя внимание то, что Тахир Алангу связывает социальный реализм 30-х годов с жанром рассказа. Именно на материале рассказа он и строит в основном свою книгу. И это не случайно. Автор подчеркивает стремление писателей-реалистов «довести рассказ до широких народных масс». Рассказ «все более и более обращается к „маленькому человеку“, к его повседневной жизни», — говорит Тахир Алангу. В этом замечании зафиксирована одна из тенденций развития критического реализма в Турции. Именно рассказ теснее всех других жанров связал себя с критическим реализмом. И здесь есть своя диалектика. С одной стороны, эта связь обеспечила турецкому реалистическому рассказу большую жизненность, силу воздействия. Она повлекла за собой расцвет турецкой новеллы. Ведь именно с 30-х годов начинается «золотой век» турецкого рассказа. С другой стороны — связь критического реализма с наиболее демократическим и, так сказать, мобильным жанром усилила его позиции в современной литературе, его социальную активность, а значит, и общественное воздействие. На тесную связь турецкого рассказа с реализмом указывал выдающийся турецкий новеллист Азиз Несин.

Современная турецкая новелла прошла большой путь, ряд этапов. Зарождение ее Тахир Алангу относит к литературе танзимата, к 1870 г., имея, видимо, в виду выход в свет первых рассказов Ахмеда Мидхата.

¹² Ibid., s. 276.

¹³ Ibid.

«До танзимата в нашей литературе было несколько видов произведений типа рассказа»¹⁴, — пишет Мустафа Нихат Озён. Но ни один из них нельзя считать основой для современного рассказа. Вместе с тем каждый оказал известное влияние на развитие новеллистического жанра в турецкой литературе, имеющей богатую традицию устного рассказа. Эта мысль удачно сформулирована, на наш взгляд, Г. В. Сорокоумовской: «Жанр рассказа, появившийся и окрепший на страницах турецкой прессы, развился на плодотворной почве многочисленных народных жанров, впитав в себя лучшие элементы сказки (особенно бытовой), анекдота, загадки, пословицы, поговорки, наконец устного рассказа, сочинением и распространением которого занимались меддахи»¹⁵.

В дальнейшем турецкий рассказ вбирает в себя многие достижения западной новеллы и развивается в различных направлениях. Главные из них были представлены психологическим и юмористическим рассказами. Причем юмористический рассказ больше был связан с национальной традицией, а психологический заметно тяготел к западным образцам. С 10-х годов XX в. начинает развиваться жанр социальной новеллы. А в 30-е годы именно в новелле, как в ведущем жанре, отразились наиболее характерные черты критического реализма.

Если обратиться к развитию отдельных прозаических жанров в новой и новейшей литературе Турции, то можно отметить одну важную особенность: каждому этапу в развитии литературы соответствует свой ведущий жанр.

Литература танзимата, можно сказать, дала жизнь всем основным современным жанрам. Но ведущим жанром для нее была драма. По мнению писателей-просветителей, она более всего соответствовала просветительскому взгляду на искусство.

У писателей «Сервети-фюнун», ориентировавшихся на «рафинированного» читателя, излюбленный жанр — роман, который несет в себе некоторые черты «экспериментального» романа Золя.

На следующем этапе литературного развития снова пробуждается интерес к драматургии, а затем начинает

¹⁴ Mustafa Nihat Özön, *Son asır türk edebiyatı tarihi*, İstanbul, 1945, s. 196.

¹⁵ Г. В. Сорокоумовская, *Турецкая новелла первой четверти XX в.*, канд. дисс., Л., 1962, стр. 94.

выдвигаться рассказ, что было связано с особенностями эпохи (первая буржуазная революция, войны, распад империи). Эту линию, начатую реалистами 10-х годов XX в. Омером Сейфедином и Рефиком Халидом, продолжает литература критического реализма 30-х годов. Она обращается к социальному рассказу. Социальный реалистический рассказ становится ведущим жанром.

В данной книге литература отдельных этапов рассматривается в соответствии с ведущими жанрами. Это дает возможность выявить основные тенденции, главное направление этапа. Наибольшее внимание уделено литературе критического реализма 30-х годов, творчеству новеллистов газеты «Вақыт» — Садри Эртему, Сабахаттину Али, Бекиру Сытки, Решаду Энису и др.

Автор счел своей задачей показать основные направления литературной полемики эпохи.

Становление турецкого критического реализма рассматривается в тесной связи с напряженной эстетической борьбой за идейность, целенаправленность искусства, за общественно полезную литературу. Эта борьба явилась реакцией на «прежнее представление об искусстве, отличавшееся крайним субъективизмом».

В связи с эстетикой реализма в книге затрагиваются вопросы развития эстетической мысли в Турции, начало которой восходит к литературе танзимата, давшей первые ростки прогрессивной эстетики.

Для литературы 30-х годов, литературы после провозглашения республики характерна широкая демократизация, которая коснулась и жанра, и героя, и языка. Однако выдвижение наиболее демократического жанра — новеллы, новые образы, новые приемы, сближение литературного языка с народно-разговорным — все это обусловлено прежде всего новыми темами, новыми объектами изображения. Менялась не только эстетика, но и сам предмет литературы. И, таким образом, на данном этапе развития реализма на передний план как определяющее начало выступает проблематика произведения. В этом состоит специфика этапа.

История новой и новейшей турецкой литературы — история становления и развития реалистического метода. Это трудный, противоречивый путь. Развитию турецкого реализма присущи и спады и подъемы. Но движение это преодолимо, потому что оно связано с самой жизнью.

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ

1

Сознательное овладение принципами реализма, создание реалистических произведений требует от литературы, от художника идейной и эстетической подготовки, зрелости. В этом нас убеждает и типологический подход к явлениям реализма в различных национальных литературах, и подход историко-литературный, который подразумевает, что условия для становления реализма в той или иной национальной литературе создаются в самой действительности с вызреванием буржуазных отношений. Но идейная и эстетическая подготовка к переходу литературы на позиции реализма — процесс, соответствующий поступательному ходу литературного развития. В европейских литературах тяготение к осознанной ориентации на действительность обнаруживается уже в эпоху Просвещения. И это дало основание некоторым ученым ввести в литературоведческий обиход термин «предреализм» (Д. Благой, Н. Конрад, У. Фохт).

В новых литературах Востока становлению и формированию реалистического искусства также предшествует свой «предреализм», различный по хронологическим рамкам, но, как правило, короткий этап. Он совпадает с процессом становления новых литератур Востока. И это своеобразный сдвиг, «ускоренное» литературное развитие, «обучение» у более развитых литератур Запада. Однако своеобразные исторические условия, в которых совершается «ускоренное» развитие новых литератур в странах Востока, специфика этого развития наложили свой отпечаток и на характер так называемого предреализма, и на весь процесс становления национальной

реалистической литературы. Ускоренное литературное развитие не могло не заключать в себе «сокращений и недостатков, которые были вызваны необходимостью преодолеть расстояние в два века»¹. Эти сокращения и недостатки проявлялись в одновременном освоении различных методов и направлений европейских литератур, стоявших за ними эстетических и философских учений. А это, естественно, порождало сложные творческие процессы.

В турецкой литературе историческую роль предреализма выполняла литература танзимата. И уже на этом этапе турецкие писатели обнаруживают сознательное стремление ориентироваться на действительность.

Первые реалистические произведения в турецкой литературе появились в конце 80-х и начале 90-х годов XIX в. Это романы «Страсть к фаэтонам» (1887 г.) Реджаизаде Экрема, «Зехра» (1893 г.) Набизаде Назыма, рассказы «Мелочи» (1890 г.) Самипашазаде Сезаи. Особый интерес представляет рассказ Набизаде Назыма «Кара Бирик» (1890 г.), в котором впервые в реалистической манере повествуется о жизни деревни. «Чувства, язык и мысли персонажей „Кара Бирика“ — подлинный продукт среды, где разворачивается действие...»², — писал в предисловии Набизаде Назым, раскрывая сущность реалистического метода. Свой рассказ автор называет романом, и это, конечно, дань увлечению писателя теорией «экспериментального романа» Золя. В изображении героя рассказа — турецкого крестьянина Кара Бирика — Набизаде Назым сумел убедительно и ярко воплотить принципы реалистического искусства.

Набизаде Назым, Реджаизаде Экрем и Самипашазаде Сезаи — представители так называемой литературы танзимата, переживающей свой второй этап. Их произведения стали предысторией реализма. Это и предыстория турецкого критического реализма 30-х годов XX в.

Литература танзимата — новая веха в литературном развитии Турции. Она сопровождалась ломкой вековых

¹ G. Dino, *Tanzimattan sonra edebiyatta gerçekçiliğe doğru*, s. 10.

² Gündüz Akıncı, *Türk romanında köye doğru*, Ankara, 1961, s. 17. Акынджи приводит это место в несколько более заостренной форме, чем оно дано у Набизаде Назыма.

литературных устоев и традиций. Переход от старой средневековой литературы к новой происходил в Турции как своеобразная литературная революция. «Между старой литературой и нами образовалось огромное, как мир, кладбище»³, — писал выдающийся общественный деятель и писатель-просветитель Намык Кемаль. И действительно, литература танзимата, оставив позади старую, средневековую литературу «диван эдебияты» с ее традиционными, во многом абстрактными образами, прорвалась к новому, к жизни. Новое было в обращении к реальной действительности и ее проблемам. Менялся предмет литературы, ее эстетика. Это новое было в развитии прозы и связанных с ней жанров. Литература насыщалась конкретным идейным содержанием. Но вместе с тем в литературе танзимата сохранялись отдельные черты и эстетические принципы, присущие старой литературе, сказывалось влияние средневековой феодальной идеологии и, конечно, национальной литературной традиции. Это прежде всего относится к поэзии. Но главный сдвиг в литературе танзимата — обращение к прозе. Именно здесь и следует искать зримые ростки нового. «Если говорить об этапах, пройденных нашей литературой, то нет сомнения, что самым глубоким является период танзимата, создавший новые формы и ценности, не имевшие традиции в нашей литературе. Он представляет собой исход по отношению к дальнейшему развитию»⁴, — пишут авторы предисловия к новому изданию пьесы «Тарик» одного из крупнейших представителей литературы танзимата Абдулхака Хамида.

Литература танзимата получила свое название от известного этапа общественной истории страны⁵. В историю Турции танзимат вошел как эпоха реформ. Некоторые турецкие ученые сравнивают документы, связанные с танзиматом, с французской буржуазной декларацией 1789 г. Совершенно очевидно, что автор первого из этих документов — Гюльханейского рескрипта — турецкий сановник Решид-паша, как и авторы французской декларации, использовал просветительские идеи «естественного

³ Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat tiyatrosunda*, İstanbul, 1961, s. 204.

⁴ Abdülhak Hamit, *Tarik*, İstanbul, 1960, s. 3.

⁵ Т а н з и м а т — досл. упорядочение, реформирование реформы.

права». Однако этим все сходство и исчерпывается, ибо «декларация прав человека и гражданина» — документ буржуазной революции, а танзимат был задуман как политика «просвещенного абсолютизма», направленная на укрепление феодального государства, переживавшего тяжелый политический и экономический кризис.

Политика «просвещенного абсолютизма», естественно, была не в силах предотвратить распад феодального государства. Правда, в конкретных исторических условиях она могла сыграть определенную роль в укреплении, централизации феодальной системы, как это имело место в Австрии, Пруссии и других странах. Но турецкий «просвещенный абсолютизм» слишком запоздал. И потому его эффективность была исторически predetermined. Частичные, вершущечные преобразования, касавшиеся административного устройства, армии, юстиции, не затронули государственного и общественного строя империи, а следовательно, и не внесли радикальных изменений в ее социальную и общественную структуру. Отдельные реформы провозглашались и отменялись, так и не успев войти в силу. А самые существенные из них — гарантия жизни, неприкосновенность имущества, равенство всех подданных перед законом — практически не были реализованы. Намык Кемаль писал в конце 60-х годов XIX в.: «Вот уже тридцать лет, как мы ищем спасительных средств то в том, то в этом. Но ни одна из наших надежд не оправдалась»⁶.

На первом этапе (1839—1856) танзиматские реформы были призваны укрепить феодальную империю и воспрепятствовать проникновению западных держав. Но после провозглашения в 1856 г. султанского хатт-и хумаюна, знаменовавшего новый этап в политике реформ, они превратились в орудие закабаления страны западными государствами. Политика «просвещенного абсолютизма» потерпела крах, доказала свою несостоятельность. Наступала эпоха активной антифеодальной борьбы.

Как нам представляется, в этой связи можно говорить об определенном несоответствии между общественным содержанием термина «танзимат» и литературным явлением, известным под тем же названием. И дело, конечно, не в том, что эпоха танзимата начинается с 1839 г., а

⁶ «Tanzimat», Istanbul, 1940, s. 851.

литература танзимата берет начало двадцатью годами позже, когда политика реформ себя фактически исчерпала. Танзимат вошел в жизнь как политика «просвещенного абсолютизма», средство спасения феодальной империи, а так называемую литературу танзимата можно определить как литературу турецкого просветительства, подготовившую формирование антифеодальной идеологии и возвестившую начало активной антифеодальной борьбы. Писатели-просветители вырывают инициативу у государственной власти. Отныне социальные и политические проблемы перестают быть монополией отдельных государственных деятелей. Они становятся достоянием общественной мысли, литературы, искусства. И это составило историческую заслугу турецкого просветительства и его литературы.

Однако танзимат и так называемая литература танзимата находятся между собой в диалектической связи. При всей своей ограниченной эффективности политика реформ создала условия для определенного общественного подъема, пробуждения общественной и духовной жизни в Османской империи. И это становится особенно заметным в 60-е годы XIX в. Появляются светские учебные заведения, начинают выходить турецкие газеты и журналы, создается театр. Все чаще читающая публика знакомится с новинками переводной литературы, а затем и с произведениями турецких авторов, написанных в новых жанрах — драмы, романа, рассказа.

Большую роль в пробуждении общественного сознания играют газеты и прежде всего издававшаяся Ибрагимом Шинаси «Терджумани-Ахваль» («Толкователь событий»). Она начала выходить в 1860 г. Здесь среди материалов на различные общественные темы видное место занимали полемические статьи в защиту новой литературы. Здесь рождалась и сама литература.

2

Ко второй половине XIX в. в Османской империи складывается сложная политическая обстановка: продолжается разложение империи изнутри, усиливается давление извне (притязания европейских держав и постепенное превращение Турции в зависимое государство). И в этих условиях социального и политического распада по-

являются первые признаки новых буржуазных форм жизни. Естественно, что характер антифеодальной борьбы в Турции, вылившийся в конституционное движение «новых османов», определялся всем этим сложным, противоречивым комплексом. Выразителями антифеодальной идеологии явились в 60—70-е годы выходцы из феодально-бюрократической интеллигенции. Именно они начали подготовительную идеологическую работу, которая в более сложных исторических условиях, в XX в., привела к первой буржуазной революции в Турции. Начало такой подготовительной работы прослеживается прежде всего в литературе.

Рождение литературы танзимата условно связывают с 1859—1860 гг. В 1859 г. в книжных лавках Стамбула появилось несколько интересных новинок. Они сразу привлекли внимание читателя. На обложке одной книги значилось: «Стихотворные переводы». Автор книги Ибрагим Шинаси знакомил турецкого читателя с произведениями Расина, Ламартина, Мюссе, Гюго, Буало, Жильбера. В этих стихах не было привычных, традиционных образов турецкой поэзии, скованной в изображении мыслей и чувств. Любители литературы сразу отметили непринужденную и гибкую форму стиха, смелые образы. В истории турецкой литературы Шинаси получил звание «отца новой литературы». Именно он открыл перед турецкой литературой окно в Европу. Старая литература «диван эдебияты» изжила себя.

Нарождающейся новой литературе нужны были новые формы, новые средства изображения, новое содержание. Ей необходим был литературный опыт. Турецкая литература начинала свое обучение у Запада.

Другая книжная новинка 1859 г. называлась «Философские диалоги». И уже самое поверхностное знакомство с ее содержанием вызывало много ассоциаций: Вольтер, Фенелон, Фонтенель, «хорошие» и «дурные» правители, формы и методы правления. Все это имело прямое отношение к турецкой действительности, к судьбам империи. Идея «разумного», «идеального» монарха, почерпнутая из произведений Вольтера, Фенелона, Монтескье и других просветителей, завладевала умами передовых людей эпохи. А когда вскоре из рук в руки начала переходить рукопись перевода романа Фенелона «Телемак», встреченного с большим интересом, целенаправлен-

ность в выборе переводов стала совершенно очевидной. В 1862 г. роман вышел отдельной книгой. Министр просвещения Турции Кемаль-эфенди писал: «На первый взгляд, это как будто обычное повествование, но те, кто понимают, читают в нем тайный смысл»⁷.

В дальнейшем идея «разумного», «идеального» монарха войдет в публицистику и в художественную литературу. Ее будет разрабатывать в своих пьесах турецкий просветитель Абдулхак Хамид («Сарданапал», «Ильхан», «Тезер» и др.). В уста одного из своих любимых героев — Тарика из одноименной драмы он вложит слова, близкие высказываниям Ментора из фенелоновского «Телемака»: «Край, где деспот властвует и подданный в невежестве томится, добычей станет для другой державы»⁸.

Вслед за произведениями Вольтера и Фенелона были опубликованы переводы из Руссо. Проблема соотношения верховной власти и «естественных прав» человека, вопросы образования и просвещения становились предметом глубоких размышлений и горячих дебатов.

3

В течение 60—70-х годов XIX в. переводы произведений французской литературы играли большую роль в культурной жизни Турции. Вольтер, Фенелон, Руссо, Монтескье, Мольер, Дюма, Бернарден де Сен Пьер, Гюго становились идейными и литературными наставниками молодежи.

Обращение прогрессивных деятелей страны к просветительским идеям было выражением внутренней потребности общественного развития страны. Ибо антифеодальная идеология не творится в каждой стране заново, народы используют исторический опыт более развитых стран. И идеи французского Просвещения, воспринятые турецкой интеллигенцией, ускорили процесс формирования антифеодальной идеологии в Турции. Но отдельные просветительские идеи и теории видоизменялись в связи с особенностями развития турецкого общества. Так, просветительская формула «естественного права» приобретает на турецкой почве новое звучание как ответ на

⁷ Ismail Habib, *Avrupa edebiyatı ve biz*, II c., İstanbul, 1940, s. 58.

⁸ Abdülhak Hamit, *Tarik*, s. 54.

историческую необходимость решения национальной проблемы в лоскутной империи. Турецкие просветители выдвигают идеи османизма и исламизма, которые в дальнейшем будут использованы в шовинистической политике турецкой буржуазии. Просветительство в Турции восприняло также теорию «чистой доски» о роли воспитания и просвещения в жизни человека. Эти идеи особенно усердно пропагандировал писатель Ахмед Мидхат (рассказы «Разлука», «Женитьба» и др.).

Важное место в политических воззрениях турецких просветителей занимает разработка идеи «верховой власти», «справедливого правителя», которая трактуется турецкими просветителями как проблема «идеального халифа».

Интерес к проблеме «верховой власти» был выражением политической направленности турецкого просветительства. Она проявилась также в непосредственном участии писателей-просветителей в политической борьбе.

Идея «идеального», «добродетельного» халифа имеет, видимо, двоякие корни: с одной стороны, она пришла в турецкую литературу из произведений французских просветителей как проблема политическая, с другой — ей соответствует своя стойкая традиция в средневековой восточной литературе. И видимо, речь должна здесь идти о влиянии восточной традиции на литературу Просвещения, а затем о новом взаимодействии восточной и западной литератур уже на иной основе. В результате такого сложного литературного «обмена» образ «идеального правителя» возвратился в восточные литературы, в частности в турецкую просветительскую литературу, через Запад.

Известно, что после знакомства с арабской, персидской и другими восточными сказками во Франции развился так называемый филоориентализм, всеобщее увлечение Востоком, его культурой, увлечение восточной экзотикой. И почти все французские писатели XVIII в., особенно первой его трети, включая и просветителей, не избежали этого влияния.

Французские и немецкие просветители использовали восточную тематику, восточные образы для пропаганды своих философских и политических идей в доступной и занимательной форме. Условная оболочка восточной сказки давала им возможность вести тайную войну с

силами феодального общества, рисовать картины жизни идеальных людей будущего торжества «разума». Именно восточные сказки послужили, например, одним из источников философских повестей Вольтера («Кандид», «Задиг», «Принцесса Вавилонская»).

Основным мотивом, проходившим через всю систему взглядов турецких просветителей, было стремление превратить восточную деспотию в современное «цивилизованное» государство, улучшить положение народа в социально-политическом и культурном отношениях.

Турецкие просветители, как и все представители этого общественно-политического течения, отводят просвещению, а также искусству роль двигателя истории, особо подчеркивая значение зрелищ, театра. Литература и искусство выражают общественное мнение, воспитывают и просвещают, а значит, совершенствуют общество, врачуют социальные недуги. «Писатель находится в положении выразителя всеобщего мнения или всеобщего проповедника. Мировая цивилизация будет зависеть от состояния печати»⁹. Такого рода высказывания характерны для турецкой просветительской литературы. В них слышатся отзвуки просветительского тезиса «мнения правят миром» и явное преувеличение значения печатного слова в жизни общества. В соответствии с этими взглядами турецкие просветители выступают с требованием создавать такие произведения, «чтобы каждый мог понять» (Ахмед Мидхат). Отсюда берет начало литература, «обращенная к народу».

Идейное содержание литературы танзимата, ее тематика, герои ее произведений и даже выдвижение в ней отдельных жанров (например, драмы) тесно связаны с просветительскими идеалами. Эстетика этой литературы с ее требованием связи с действительностью, «подражания жизни» явилась как бы реакцией на старую придворную литературу. Вместе с тем она полностью соответствовала просветительскому взгляду на искусство как на один из главных рычагов прогресса и переустройства общества. Отсюда ее интерес к социальным проблемам, ее ориентация на народ, на литературу «для общества», которая понималась как активное средство популяризации

⁹ Mustafa Nihat, *Türkçede roman hakkında bir deneme*, İstanbul, 1938, s. 221.

просветительских идей, воспитания и просвещения народа. «Нет ничего более абсурдного, как писать книги для избранных»¹⁰, — говорил Намык Кемаль. И это его высказывание отражало демократическую направленность просветительской идеологии.

Подлинное значение литературы танзимата, ее противоречивые тенденции и отчетливо обозначающиеся этапы обнаруживаются при рассмотрении этой литературы в органической связи с турецким просветительством.

Таким образом, литература танзимата занимает особое место в истории Турции, в истории ее идеологии. В художественной литературе и публицистике танзиматцев отразилось пробуждение общественной и духовной жизни страны. И именно из их произведений получали распространение общественно-политические, философские, исторические и эстетические идеи эпохи.

В особой роли литературы танзимата была своя внутренняя диалектика. Объяснение этой особой роли литературы в определенные эпохи у отдельных народов дал А. И. Герцен: «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»¹¹. Этот «крик возмущения и совести» звучит особенно сильно в произведениях литературы танзимата, направленных против деспотического режима, и даже тогда, когда к нему подключаются и некоторые реакционные мотивы. Он слышится, например, в характерном произведении литературы турецкого просветительства — драме Абдулхака Хамида «Тарик» (1875 г.).

Писатель уводит нас в далекое прошлое, в Испанию периода мусульманских завоеваний. Но его горячо волнуют проблемы современности. «Не потерпит человеческий род, чтобы обездоленный, обиженный народ бесславно погибал от руки тирана»¹², — изрекает герой Абдулхака Хамида Тарик, покоритель Андалуса. Гибель испанского короля Родриго, сраженного Тариком в честном поединке, трактуется драматургом как гибель тирана, терзавшего народ. В пьесе, рассказывающей о раннем средневековье, звучат идеи буржуазного гуманизма, тесно свя-

¹⁰ Suat Hızarcı, *Tanzimat edebiyatı antolojisi*, s. 10, 11.

¹¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. III, М., 1956, стр. 443.

¹² Abdülhak Hamit, *Tarik*, s. 54.

занные с идеей... прославления мусульманских завоеваний. Завоеватели приносят Испании «спасение» от тирании. Деспотизму и насилию они противопоставляют человечность и справедливость. Тарик призывает воинов быть гуманными, не посягать на добро, собственность, права и честь, «не творить насилие, а проявлять справедливость, не уничтожать, а созидать»¹³. Но политические идеалы писателя далеки от радикализма. Он прославляет лишь «доброе» правителя, «справедливого» халифа. Таковы идеалы турецкого просветительства.

Действительность Османского государства настоятельно требовала решения национальной проблемы. И писатель-просветитель пытается ответить и на эти запросы времени. В уста девушки-воина Салхи Абдулхак Хамид вкладывает слова о единой религии, которая объединит людей, уничтожит войны и установит вечный мир на земле. Восхваление ислама звучит и в высказываниях других персонажей пьесы.

Большое место занимает в драме тема любви к народу. Ставка на народ, понимание его роли в обществе, государстве — выражение нового взгляда, утвердившегося в XIX в. после эпохи революций на Западе. Новое отношение к народу было связано также и с просветительской идеологией. «Я люблю народ потому, что народ дает мне еду и питье. И если родина создает для меня средства к существованию, то народ мне их вручает. Любовь к народу объединяет людей, служит залогом их счастья. Она возвышает их мораль, увеличивает их знания, обеспечивает их будущее. Она постоянно двигает людьми, заставляя умных поучать, давать советы. Молодых она толкает на путь добродетели, детей направляет к знанию»¹⁴. Но любовь к народу приобретает в устах героев Абдулхака Хамида некий абстрактный, даже мистический характер.

Прославление сильных чувств, столкновение ярких человеческих характеров, апология ислама — все это решается в драме средствами романтического искусства. И это не случайно. Поиски путей развития литературы приводят наиболее крупных писателей-просветителей к романтизму. Именно романтическая драма представля-

¹³ Ibid., s. 38.

¹⁴ Ibid., s. 61.

лась им тем жанром, в котором с наибольшей полнотой могли быть выражены просветительские идеи, идеи антифеодальной борьбы. У Абдулхака Хамида, впрочем, можно обнаружить и следы влияния классицизма («Нестрен», «Эшбер», «Финтен»).

4

Яркое явление турецкого прогрессивного романтизма в литературе танзимата — пьеса Намыка Кемалья «Гюльнихаль» (1875 г.). Ее можно назвать лучшим произведением всей литературы эпохи. Пафос антифеодальной борьбы, страстный протест против тирании, тема романтической любви — все это воплощено в интересном памятнике турецкого просветительства. Особое значение пьеса приобретает еще и потому, что в основе ее — современная автору действительность.

Намык Кемаль запечатлел яркую, романтически окрашенную картину изнывающей под гнетом тирании родины: «...Пламя деспотизма сжигает страну. Дым от пожарища рассеивают стоны бедняков. Невинная кровь течет потоком. И из камней, которые он увлекает за собой, образовались эти могилы. Вокруг нас плачут тысячи вдов и сирот. Тысячи матерей, тысячи отцов оделись в траур по своим детям. Тысячи детей оплакивают смерть отцов и матерей. Тысячи бедняков обесчещены и не смеют головы поднять, людям в лицо взглянуть. Тысячи трудолюбивых земледельцев умирают с голоду»¹⁵. И так была правда жизни, отображенная романтиком.

Вот краткое содержание драмы.

Правитель одной из провинций Османской империи Каплан-паша — ненавистный народу деспот. Он готов залить кровью всю страну, истребить весь народ. Каплан-паша ненавидит своего двоюродного брата Мухтара. Мухтар-бей — любимец народа, человек образованный и гуманный. Любит Мухтара и юная Исмет-ханым. Исмет — сирота. Она также состоит в родстве с Капланом-пашой. Ее единственная опора и защита — рабыня Гюльнихаль. Гюльнихаль — человек сильных страстей.

Каплан-паша решает расправиться с Мухтаром и заточает его в темницу. Деспот домогается любви Исмет-

¹⁵ Namık Kemal, *Külliyyat*, II c., Ankara, 1960, s. 98.

ханым. Чтобы спасти Мухтара и уберечь Исмет, Гюльнихаль уговаривает девушку обручиться с тираном. Гюльнихаль помогает освободить Мухтара из тюрьмы. Народ изнывает от бесправия и гнета. Он готов подняться на восстание против деспота и призывает Мухтара стать во главе. Мухтар отправляется за фетвой, разрешающей убийство тирана. Заканчивается драма смертью Гюльнихаль. Ее закалывает кинжалом Каплан-паша. Но и его ждет смерть. Заговорщики торжествуют, тиран повержен и уничтожен.

В пьесе «Гюльнихаль» Намык Кемаль изображает не только личную драму героев, но и драму целого народа. Автор ставит вопрос и о свободе чувств, и о положении народа, и о борьбе с тиранией. «Когда зло достигло таких пределов, нет другого средства предотвратить беду, как применить насилие, — говорит Гюльнихаль. — Народ готов к восстанию. У одного тираны отца убили, у другого — сына повесили, у третьего — жену обесчестили или дочь увезли. Насилие, грабеж. Весь народ разорили. И хочет каждый от беды спастись. Никто души своей не пожалеет, чтобы спокойной жизнью зажить»¹⁶.

Турецкий просветитель изобличает правителей-тиранов, угнетателей народа. Он показывает не только возможность, но и правомерность, необходимость физического уничтожения тирана, носителя произвола и беззакония. Романтический вымысел пьесы основывается на типических обстоятельствах из турецкой феодальной действительности. Прогрессивный романтизм ориентируется на запросы жизни и времени.

В соответствии с требованиями романтической эстетики драма «Гюльнихаль» строится на контрастах. Здесь есть столкновение высокого и низкого, добра и зла, любви и ненависти. Герои Намыка Кемалю — Гюльнихаль, Исмет и Мухтар — любят, борются. Они поднимают мятеж против тирании и гнета. И побеждают — тиран повержен. Так решает писатель-просветитель, писатель-романтик проблемы своей эпохи. Так романтическая драма, литература турецкого просветительства выполняет «миссию национальную, общественную и миссию человеческую», как определяет назначение романтической драмы В. Гюго. Естественно, разные писатели, разные

¹⁶ Ibid., s. 18.

произведения литературы танзимата выполняли свою миссию в различной степени.

Если в европейской литературе романтизм проявил себя в основном как отрицание просветительства, то в турецкой литературе первые романтики выступают носителями просветительских идей. Кемаль Карпат в книге «Социальные темы в современной турецкой литературе» пишет: «Новая турецкая интеллигенция поддалась очарованию французского романтизма. Романтизм стал модой»¹⁷. Но при этом он говорит в основном не о прогрессивном романтизме Гюго, а о романтизме, который «уходил от истины».

Пытаясь вскрыть социальные корни турецкого романтизма эпохи танзимата, литературовед Мустафа Нихат Озён писал: «Османская империя переживала кризис. Этот кризис породил в стране большое недовольство; при этих обстоятельствах все, что рождало надежду, отвлекало от забот, давало возможность вздохнуть свободно, находило благоприятный отклик...»¹⁸.

Иной точки зрения придерживается литературовед Джевдет Перин. Он утверждает, что «причину связи танзиматцев с романтизмом следует искать не во внешних обстоятельствах, а в них самих... Как бы ни было велико влияние внешних обстоятельств на человека, они не могут сделать из него романтика. Романтик романтиком рождается и романтиком умирает»¹⁹. По мнению Дж. Перина, возникновение романтического искусства в Турции связано с психологическим складом того или иного художника, а не с какими-либо общественными или социальными условиями. Турецкий литературовед не понимает социальной природы романтизма и, в частности, романтизма турецкого. Увлечение писателей танзимата романтизмом, который сходил с европейской сцены, Дж. Перин объясняет просто: эти писатели «не могли день за днем следить за французской литературой». Но затем он вступает в противоречие с самим собой: «Романтизм прошел по всем странам, как буря. Во Фран-

¹⁷ Kemal Karpat, *Çağdaş türk edebiyatında sosyal konular*, İstanbul, 1962, s. 28.

¹⁸ Mustafa Nihat Özön, *Son asır türk edebiyatı tarihi*, İstanbul, 1945, s. 148.

¹⁹ Cevdet Perin, *Tanzimat edebiyatında fransız tesiri*, İstanbul, 1946, s. 155.

ции эту бурю начал в первой половине XIX в. Гюго, у нас во второй половине того же века Кемаль»²⁰.

Совершенно очевидно, эта «буря» заключала в себе определенный социальный смысл. Яркий социальный протест, антифеодальные мотивы, призывы к свободе личности, прославление сильных человеческих страстей, характерные для романтического искусства, были созвучны общественным настроениям и чаяниям эпохи.

Именно романтическое искусство отвечало духу нарождавшегося в стране оппозиционного антифеодального движения, духу «молодой Турции», как именovala западная пресса общество «новых османов» в период эмиграции его членов за границу после 1867 г.

Именно прогрессивный романтизм Гюго, проникнутый демократическим пафосом, духом свободолюбия и ненависти к тирании, оказал большое и плодотворное влияние на первых турецких романтиков. Его требование: «давать толпе философию, идеям — формулу, поэзии — мышцы, кровь и жизнь, тем, кто вдумывается, — беспристрастное объяснение, жаждущим душам — напиток, невидимым ранам — бальзам, каждому — совет, всем — закон»²¹ — было воспринято представителями новой турецкой литературы как некое откровение. Большую роль в определении направления дальнейшего литературного развития сыграл выдвинутый Гюго основной принцип романтической драмы — «верность природе и истине» (Намык Кемаль — предисловие к драме «Джелальеддин, шах Хорезма»).

Главной темой современной литературы Гюго считал изображение социальных конфликтов, борьбы различных общественных сил. И это находило горячий отклик у турецких романтиков. Сама турецкая действительность звала их заняться жизненными проблемами.

Б

В своих высказываниях и в своем творчестве писатели-просветители выдвигают принципы, приближающие литературу к жизни. Их борьба со старой литературой, их требование создавать литературу «для общества» рас-

²⁰ Ibid., s. 155.

²¹ Виктор Гюго, *Драмы*, М. 1958, стр. 544.

чищают путь для развития реалистического искусства. Не случайно один из первых романтиков, Намык Кемаль, ратует за соединение искусства с правдой. «Есть на западе одна притча, — писал Намык Кемаль, — она попала туда из Индии. Правда была, говорят, девушкой. Но она ходила голой. И, куда бы она ни пошла, нигде ее не принимали. И вот пришлось ей спрятаться в колодец. А повесть была ветхой старушонкой: зубы у нее выпали, лицо сморщилось, изо рта исходил запах, под носом — влага. Но лицо свое она покрывала белилами да румянами. Искусственными зубами заполнила она пустой рот свой, тело прикрывала великолепными одеждами, и нравилась она всем, кто ее видел. И вот в конце концов встретила она однажды в колодце Правду, дала ей свое платье и другое убранство. После этого и Правду начали принимать везде, где она появлялась» ²².

В своей творческой практике Намык Кемаль также стремится соединить искусство с правдой жизни. Он говорит о «реальных» образах и о «правдоподобии». «Может показаться странным, — пишет Г. Дино, автор книги „На пути к реализму в литературе после танзимата“, — что я начинаю данное исследование с Намыка Кемаля» ²³. Намык Кемаль не реалист, Дино в этом убеждена. Правда, и о романтизме Намыка Кемаля она говорит сдержанно. Но Дино не может пройти мимо эстетической борьбы, которую вел Намык Кемаль. И она признает, что Намык Кемаль «выдвигает термины и понятия, подготовившие пути к реализму» ²⁴.

Автор книги о творчестве Намыка Кемаля Мехмед Каплан обращает внимание на употребление писателем-романтиком термина «правдивая литература». «Расшифровка данного термина, — пишет Мехмед Каплан, — дает право говорить о реализме в широком смысле». Турецкий литературовед предвидит возражения, ибо действительно, Намык Кемаль не имеет ничего общего с реализмом, как он понимается на Западе. Но «каждую литературу следует изучать в конкретных условиях и квалифицировать согласно той реакции, которую она вызывает

²² Цит. по кн.: Mustafa Nihat Özön, *Metinlerle muasır türk edebiyatı tarihi*, İstanbul, 1934, s. 307.

²³ G. Dino, *Tanzimattan sonra edebiyatta gerçekçiliğe doğru*, İstanbul, 1955, s. 1.

²⁴ Ibid., s. 2.

ет,— настаивает Мехмед Каплан.— Литература Дивана не имела связи ни с индивидуальностью художника, ни с обществом, ни с окружающим миром, ни с природой. Это была литература, замкнувшаяся в себе, абстрактная, созданная на принципах чужой литературы, использовавшая чужой материал. И, исходя из ее характера, мы можем назвать эту литературу „фантастичной“.

А литература, которую отстаивал Кемаль, как он себе ее представлял, была связана с обществом, с жизнью, с окружающей действительностью, природой. И с этой точки зрения мы называем ее реалистичной»²⁵.

Высказывание Мехмеда Каплана следует понимать в плане «предреалистического» характера литературы танзимата. Это закономерно и заслуживает внимания.

Вызревание реалистических тенденций в литературе танзимата идет по линии сближения литературы с жизнью, обращения к социальной теме, демократизации героя и языка литературы.

До сих пор мы говорили о литературе 60—70-х годов XIX в., литературе просветительской. И это первый этап литературы танзимата, который проходит под знаком развития своеобразной формы антифеодальной идеологии, под знаком турецкого просветительства. Это годы определенного общественного подъема, борьбы за ограничение деспотической власти султана, за конституцию. Этот период открывается деятельностью Ибрагима Шинаси, его пьесой «Женитьба поэта» (1859 г.).

Наиболее характерные произведения первого этапа — своего рода энциклопедия турецкого просветительства. В них можно услышать и протест против деспотизма в обществе и семье, и критику феодально-мусульманских норм жизни, и призывы к борьбе за свободу личности, и утверждение активной роли воспитания и просвещения в жизни народов и т. п. И наряду с этим утверждаются идеи, которые как бы находятся в противоречии с просветительскими идеалами. Но именно они и отражают национальную специфику турецкого просветительства. Это так называемый османизм, идея единой нации, идея сохранения власти над нетурецкими народами. Это идея панисламизма, которая родилась из стремления поме-

²⁵ Mehmet Kaplan, *Namık Kemal, Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1948, s. 132.

шать дальнейшему проникновению в страну европейских держав. Апология и даже идеализация ислама — одно из коренных отличий просветительства в странах Ближнего и Среднего Востока, и в частности Турции.

На первом этапе литературы танзимата наиболее характерные его черты вобрала в себя драматургия, романтическая драма. Но уже на этом этапе в литературе танзимата происходит накопление реалистических тенденций. Прогрессивный романтизм подготавливает почву реализму. Правда, в литературе эпохи дает себя чувствовать и другой романтизм, который уводит литературу от жизни. Он активизируется ко второму этапу, отмеченному крахом просветительских иллюзий, сгущением политической атмосферы и наступлением реакции. Он будет противопоставлять себя реализму, бороться с ним. Его родоначальником следует считать Ахмеда Мидхата.

6

Литература танзимата — это прежде всего литература, связанная со своим временем, с турецким просветительством, с антифеодальной борьбой. И выдвинутые ею требования — «литература для общества», «литература, обращенная к народу», — диктовались самой жизнью.

Во французской литературе пропаганда просветительских идей шла в основном в рамках классицизма. Но литература Просвещения связана также и с другими направлениями: сентиментализмом и так называемым просветительским реализмом. Турецкое просветительство зародилось, когда классицизм в мировой литературе исчерпал свои исторические функции. Но турецкая литература просветительского этапа все же воздает классицизму, комедии классицизма определенную дань.

В 60-е годы появляются многочисленные адаптации Мольера, принадлежащие перу Вефика-паши, Теодора Касапа, Али-бея, и некоторые оригинальные произведения в жанре классицистической комедии. В блестящих мольеровских образцах классицизма, таких, как «Тартюф», «Скупой», «Брак поневоле», «Мнимый больной» и другие, писателей привлекает прежде всего содержание, связанное с критикой феодальных норм жизни. Определенное влияние оказывают Корнель и Расин. Но турецкая литература уже не может задерживаться на этом

этапе, так как классицизм изжил себя, и она обращается к романтизму, сентиментализму, реализму.

Ускоренное литературное развитие выдвигает ряд новых проблем и заставляет пересмотреть некоторые уже определившиеся положения. Это относится прежде всего к проблеме так называемого взаимодействия литератур. Взаимосвязи, взаимовлияние литератур следует, видимо, рассматривать как всеобщую универсальную категорию. И данная проблема должна включать в себя несколько основных аспектов: взаимодействие литератур как проявление закономерностей мирового литературного процесса; влияние в какие-то исторические периоды отдельных литератур, писателей, произведений. С этим аспектом связан и этап «выучки», заимствования опыта у более развитых литератур с последующей «переработкой» чужого литературного наследия на национальной почве. Через него во второй половине XIX в. прошли турецкая, арабская, индийские и некоторые другие восточные литературы. Это необходимый этап, предшествующий становлению национальной литературы, одна из закономерностей ускоренного развития восточных литератур. Во всех литературах данный этап начинается одинаково — с переводов, адаптаций, заимствования сюжетов, отдельных приемов и т. д.

Таким образом, для стран Востока проблема взаимодействия, взаимовлияния литератур очень злободневна.

В Турции становление новой литературы совершается скачкообразно, путем сдвига в многовековом литературном развитии. Но, естественно, накапливание отдельных элементов реалистичности шло и в старой литературе. Это становится заметно еще в XVIII в. в творчестве поэта Недима и стоящего за ним направления «национального колорита» (*mahallileşme sereyanı*). Однако эта тенденция была слишком слабой, чтобы составить основу для формирования новой литературы. Вместе с тем при зарождении новой литературы нельзя не увидеть взаимодействия различных тенденций: национальной литературной традиции и литературного опыта Запада, в частности французской литературы. Но уже само использование традиционных элементов на данном этапе имеет качественно новый характер.

Скачок в литературном развитии Турции определялся прежде всего обращением к прозе. И здесь немалую роль

сыграла устная литературная традиция — устные рассказы меддахов, сказки, народные анекдоты и народный театр. Они несли в новую литературу свои приемы, демократичность героя и языка, интерес к народной жизни. Но было здесь и тяготение к сказочному сюжету, к сентиментальности, а также некоторый дидактизм. И это тяготение к сказочному сюжету, необычным приключениям, сентиментальности, которые ощущаются в романах Ахмеда Мидхата, как раз и уводили литературу от реальной жизни, реалистического русла («Хасан Меллах», «Хусейн Феллах» и др.).

Что же касается народного театра, народных анекдотов, то они оказали особенно большое и благотворное воздействие на развитие национального юмора в турецком реализме. Они будили интерес к национальным нравам и обычаям, к жизни простого народа. Это прослеживается уже в первом драматургическом произведении литературы танзимата — комедии «Женитьба поэта» Шинаси, где автор вводит элементы народного театра Карагёз и Орта ойну. В дальнейшем влияние народного юмора ощущается в творчестве Хусейна Рахми, Омера Сейфеддина, в 20-е годы XX в. в произведениях Эрджуменда Экрема.

Таким образом, влияние старой литературной традиции на развитие новой прозы было ограничено и несло в себе противоречия.

Освоение западного литературного наследия начинается в литературе танзимата с переводов и адаптаций произведений французской литературы. Турецкие газеты знакомили читателей с отдельными писателями Запада и их произведениями. Параллельно в литературе идет ускоренная переработка «усвоенного» на национальном материале. Большую роль в этом процессе сыграла переводческая деятельность Ахмеда Вефика-паши, Ахмеда Мидхата и других. Особо следует отметить статьи о литературе Намыка Кемаля. В них можно «обнаружить некоторые особенности идейных и эстетических этапов, пережитых Францией в течение двух веков». Литература в целом, творчество различных писателей и даже произведения одного писателя нередко включали элементы разных методов и стилей: классицизма, сентиментализма, романтизма. Так, уже в комедии Шинаси «Женитьба поэта» элементы классицизма (три единства, имена ге-

роев и т. д.) уживаются с народной традицией. А в романтических произведениях Намыка Кемаля особенно чувствуется налет сентиментализма («Бедное дитя» и др.). В несколько ином плане проявляется сентиментализм у Самипашазаде Сезаи («Злоключения» — «Сергю-зешт»). В творчестве Абдулхака Хамида ощущается иногда влияние Корнеля и Расина. Но наиболее существенное воздействие на литературу танзимата оказал французский романтизм.

Во французской литературе основную функцию «предреализма» выполнила литература Просвещения. Но эта литература была также «чревата» романтизмом.

Романтическое начало в творчестве французских просветителей (Монтескье, Вольтера и др.) было в известной мере связано со всеобщим увлечением в XVIII в. восточной экзотикой. Это составило, так сказать, его внешнюю сторону. И она чувствовалась не меньше, чем начало реалистическое. В турецкой литературе функцию «предреализма» выполняет в целом литература танзимата, отмеченная чертами романтизма, особенно на первом ее этапе.

Общественной мысли и литературе Турции надлежало освоить совершавшиеся в стране исторические процессы, проникнуть в сущность начавшегося перехода от феодальной формации к капиталистической, так как идейная подготовка реалистического искусства связана с общим вызреванием общественной мысли. Однако турецкая общественная мысль 60—70-х годов XIX в. еще не созрела для подобной задачи. И средства романтического искусства также ограничивали дальнейшее художественное познание действительности. Намык Кемаль, Абдулхак Хамид и другие просветители в своем творчестве касаются реальных социальных конфликтов эпохи, в которых сталкивались интересы народа и деспотического режима. Но в целом просветительство исходит из утопического принципа общественной гармонии. И значит, в турецкой литературе на просветительском этапе не существовало еще объективных условий для развития реалистического искусства. Эти условия только накапливались. На первом этапе литературы танзимата эстетическая борьба писателей-просветителей со старой литературой, их творческая практика лишь расчищали дорогу для реалистического искусства, а второй этап знаменует-

ся уже созданием первых реалистических произведений, но еще в рамках предреализма.

Движение от первого этапа литературы танзимата ко второму обусловлено постепенным сгущением политической атмосферы, переходом от периода «радужных ожиданий» к эпохе тирании («зулюм»). Разгон первого парламента, ликвидация первой турецкой конституции, политический террор — так были отмечены годы правления султана Абдул-Хамида — «турецкого Николая II». Просветительские идеалы танзиматцев терпят крах. Жизнь доказала полную несостоятельность иллюзий переустройства общества на принципах просвещения. В свое время французское Просвещение было «диалектически снято» буржуазной революцией 1789 г., турецкое просветительство «сняла» абдулхамидовская реакция.

В литературе отход от просветительских идей обозначился в 80-е годы. Он ознаменовал собой второй этап литературы танзимата. Однако отголоски просветительских идей еще долго будут звучать в художественной литературе и в публицистике. Преемником турецкой просветительской литературы выступит в известной мере турецкий критический реализм 30-х годов.

Крах турецкого просветительства и наступление реакции привнесли в литературу существенные изменения. Менялись не только политические взгляды писателей, но и их эстетическое отношение к действительности. Писатели больше не считали литературу и искусство орудием преобразования общества.

Иллюстрацией перехода литературы танзимата от первого этапа ко второму, от просветительства к краху просветительских идей может служить эволюция в мировоззрении Ахмеда Мидхата. К началу 80-х годов в мировоззрении писателя наступает перелом, и он становится ярким апологетом ислама. Запад, его литература, его философия начинают пугать Ахмеда Мидхата. В увлечении Западом он сейчас усматривает опасность для государственных устоев и нравственности народа. Смешивая реалистический метод с мировоззрением, он видит в произведениях писателей-реалистов лишь проявление безнравственности и безбожия и по существу начинает бороться с реализмом. Раньше знание представлялось Ахмеду Мидхату средством для совершенствования и человека, и общества, а теперь, по его мнению, «высшая

заслуга человека состоит в том, чтобы знакомить свой народ с идеальным счастьем, которое дает знание. Стало быть, просвещение — средство для познания божества»²⁶. Дино называет эту эволюцию «приспособлением к идеологии медресе и тирании» и видит в ней желание противодействовать идейному прогрессу.

Роль Ахмеда Мидхата в литературе танзимата сложна и противоречива. Литературная деятельность писателя имела большое значение в движении турецкой литературы к реализму, особенно в 70-е годы. Он много делает для знакомства турецкой интеллигенции с литературой Запада и служит, по выражению Д. Перина, «мостом между французской и турецкой литературой». Как писатель-просветитель, Ахмед Мидхат отстаивает за литературой миссию «мирового проповедника».

В своих произведениях, особенно в рассказах, писатель ставит важные жизненные проблемы: положение женщины, принудительные браки, роль образования и т. д. Ахмед Мидхат знакомится с различными методами европейских литератур, в частности с реализмом. Но писатель не вникает в существо реалистического метода и его принципов. Об этом свидетельствуют и его произведения и его высказывания. Ахмед Мидхат тяготеет к необычным героям и ситуациям, соединяя в своем творчестве элементы восточной сказки с западным сентиментализмом и романтизмом. В новых литературных формах, заимствованных у западной литературы, Ахмед Мидхат, может быть, больше, чем другие его современники, сохраняет связь со старой литературной традицией. Даже в рассказах Ахмеда Мидхата, которые ближе к реальности, чем его романы-сказки, и служат для утверждения той или иной просветительской идеи, нельзя встретить ни одного героя, «который представлял бы его эпоху или какую бы то ни было эпоху вообще»²⁷. Избегать сверхъестественных, мистических тем — еще не значит овладеть реализмом, говорит Дино, имея в виду Ахмеда Мидхата. Она дает суровую оценку творчества этого писателя, считая его «ложным шагом» в литературе, который дает себя чувствовать и по сей день²⁸.

²⁶ См. В. А. Гордлевский, *Журнал «Сервети фюну»*, Сочинения, т. II, М., 1961, стр. 419.

²⁷ G. Dino, *Tanzimattan sonra...*, s. 16.

²⁸ Ibid., s. 31.

Постепенный переход турецкой литературы на позиции реализма — трудный, противоречивый процесс. Уже на втором этапе литературы танзимата на фоне общего движения к реализму обнаруживается новая тенденция. Она выражается в уклонении от постановки литературой больших социальных проблем, в отходе в сторону «малой темы». Гражданские мотивы просветительского этапа звучат приглушенно, а затем и совсем затухают. «Годы тирании не преминули пресечь связи с жизнью, действительностью, которые это движение (литература танзимата.— Н. А.) пыталось установить. Но вместе с тем начавшееся движение не остановилось. Только разные поколения и разные западные образцы изменили его направление и характер»²⁹.

Как явствует из этого высказывания, Ниязи Акы признает вклад литературы танзимата в «установление связей с жизнью».

На втором этапе литературы танзимата турецкие писатели начинают последовательно осваивать принципы реалистического искусства. Они испытывают уже и некоторое влияние натуралистической теории Золя, которая сыграет затем свою роль в становлении турецкого реализма. Путь турецкой литературы от романтизма к реализму был очень коротким. И в этом проявились особенности запоздалого формирования буржуазных литератур в странах Востока. Как пишет Н. И. Конрад, литература Востока, «не успев этот путь как следует освоить, уже спешила дальше — к реализму»³⁰.

В работе, посвященной Виктору Гюго (1886 г.), первой в турецком литературоведении монографии, Бешир Фуад³¹ сравнивает творчество Гюго и Золя и отмечает связь реализма с определенной философской системой, с деятельностью французских энциклопедистов, с научными достижениями эпохи. Реализм есть результат исторического прогресса, говорит Бешир Фуад. В своей моно-

²⁹ Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul, 1960, s. 16.

³⁰ Н. И. Конрад, *Проблема реализма и литературы Востока*, — сб. «Проблемы становления реализма в литературах Востока», стр. 16.

³¹ Бешир Фуад (1832—1886) — врач и литератор, один из передовых людей своего времени.

графии он называет Золя реалистом, впервые в турецком литературоведении употребляя термин «реализм».

Бешир Фуад, как и Намык Кемаль, понял социальное назначение литературы. Он сравнивал ее с врачом, который должен определить характер заболевания общества. Бешир Фуад далеко опередил своих современников в вопросах литературной теории, в понимании задач науки и искусства. Но и он отдавал дань увлечению теорией натурализма и философией позитивизма и активно пропагандировал их.

Большой интерес представляло в свое время предисловие Набизаде Назыма к его рассказу «Кара Бибик». Следуя просветительской традиции, Набизаде Назым предпосылает своему произведению предисловие, назвав его «К моим читателям». Автор знакомит читателя с основными принципами реалистического искусства, подготавливает его к восприятию реалистических произведений.

Из предисловия к «Кара Бибику» явствует, что во времена Набизаде Назыма турецкий образованный читатель уже был знаком с произведениями, написанными в реалистической манере по западным, главным образом французским образцам. Но реализм понимался как изображение всякого рода нравственных пороков. Подобная мысль была высказана также в одном из ранних романов Хусейна Рахми («Гувернантка»).

Набизаде Назым решительно отвергает это представление. Цель романистов-реалистов состоит в изучении общественных явлений, событий человеческой жизни, говорит он. Реалистическое произведение не должно выходить за рамки реальной жизни — таков основной тезис писателя. И он пытается провести грань между эстетикой романтического и реалистического искусства. Писатель-реалист не вносит в изображение элемента идеализации, «не смотрит на факты сквозь цветные очки. Все его рассуждения — результат собственных наблюдений. Их отличает разумность, ибо они не противоречат истине и природе»³². Набизаде Назым выдвигает идею саморазвития характера в реалистическом произведении: «Суждения и мысли, которые вы найдете, являются мыслями и

³² Nabizade Nazım, *Külliyat*, II c., Ankara, 1961, s. 63.

чувствами действующих лиц, и они совсем не связаны со мной»³³.

В первых реалистических произведениях, созданных литературой танзимата, еще содержатся тенденции просветительского этапа: интерес к социальной теме, активное отношение к действительности (в реализме «Серветифюнун» они будут почти утрачены). И это прежде всего относится к рассказу «Кара Бибик», в котором Набизаде Назым смело вторгается в жизнь, изображая тяжелую долю турецкого крестьянина.

В «„Кара Бибике“ живут анатолийские крестьяне тех дней с их сегодняшними бедами, со всеми сегодняшними экономическими, социальными и культурными проблемами»³⁴, — пишет автор предисловия ко второму тому сочинений Набизаде Назыма.

В реалистических картинах жизни турецкой деревни Набизаде Назым сумел отразить главное: социальное неравенство, особенности деревенского быта и труда, черты крестьянской психологии. Изображая турецкого крестьянина, писатель в равной мере увлеченно выписывает и присущие ему общечеловеческие качества и то, что является «продуктом среды», крестьянского быта. Он смело вводит в литературу новые, еще неизвестные читателю, объекты изображения. Так, он детально описывает крестьянский дом, жилище своего героя: «Жилище, похожее на хлев, состояло из одной комнаты. На потолке поверх дубовых веток — земляной настил. Ничего похожего на окно. Свет и солнце проникают через большую дыру в стене, пробитую для очага. Очаг плохо тянет, и в доме полно дыма. Пол земляной. На нем кусок старого ковра. В одном углу — два ложа из травы, в других углах — всякая утварь»³⁵.

Подобное описание жилища турецкого крестьянина встретится спустя много лет у реалистов 30-х годов XX в. Нечто похожее есть в рассказе Садри Эртема «Научная экспедиция» и в его очерке «Из окна вагона».

Главное достижение Набизаде Назыма — образ Кара Бибики, турецкого крестьянина, наделенного типическими чертами.

³³ Ibid., s. 64.

³⁴ Ibid., s. VI—VII.

³⁵ Ibid., s. 76.

«Кара Бирик — это не только герой романа, живший в деревне Беймелик, в Каше, это — сам турецкий крестьянин»³⁶, — пишет о произведении Набизаде Назыма литературовед Акынды. И это высшая похвала рассказу.

«Кара Бирик» — вершина творческих достижений литературы танзимата. Но он не дал начало жанру «крестьянского» романа или новеллы из крестьянской жизни. Турецкая литература уже вступает в новый этап. Литературное развитие совершает очередной зигзаг. И сам Набизаде Назым в своем следующем произведении пойдет уже по несколько иному пути, в сторону от больших социальных проблем.

В романе «Зехра» (1893 г.) писатель правдиво изобразит быт и нравы своего времени, даст яркие зарисовки жизни трудовых слоев и стамбульских низов. Но в центре внимания писателя будут переживания героев, связанные с любовью, ревностью, изменой. В образах главных героев, особенно Зехры, и в самой повествовательной ткани романа явно будет ощущаться заметный налет романтизма. Этот налет романтизма составит важную особенность и первых реалистических опытов писателей «Сервети-фюнун». Он будет проявляться и на более поздней стадии. В данной особенности, присущей многим литературам Востока, Н. И. Конрад видит стремление новых буржуазных литератур «восполнить недостающий этап». Но в каждой национальной литературе эти атрибуты романтизма имеют, естественно, свою особую социальную функцию и свои корни.

С просветительской традицией первого этапа литературы танзимата связан и роман Реджаизаде Экрема «Страсть к фаэтонам». Это произведение написано в 1887 г., но печатать его писатель начал лишь в 1894 г. в журнале «Сервети-фюнун».

Литературная деятельность Реджаизаде Экрема приходится на 80-е годы. И это уже второй этап танзиматского литературного движения. Реджаизаде Экрема считают просветителем. Однако на его мировоззрение наложила отпечаток новая историческая эпоха. Писатель сохраняет еще веру в просвещение и воспитание, но не считает их более активными средствами в переустройстве общества. Шюкрю Курган, автор книги о

³⁶ Gündüz Akıncı, *Türk romanında köye dogru*, s. 35.

Реджаизаде Экреме, устанавливает своеобразную иерархию среди «вершин» литературы танзимата. Намык Кемаль он называет предводителем этого литературного движения, Абдулхака Хамида сравнивает с пышным кортежем при армии, а Реджаизаде Экрем получает у него титул «начальника генерального штаба».

Реджаизаде Экрем много занимался вопросами теории. Его суждения об искусстве обладают профессиональной глубиной. Реджаизаде Экрем выступает за сближение литературы с жизнью. Но в вопросах поэзии он оказывается иногда во власти «принципов красоты» (предисловие к «Напевам», 1885 г.).

Шюкрю Курган говорит о том, что есть Реджаизаде Экрем-лирик и Реджаизаде Экрем-прозаик. В лирике Реджаизаде Экрема наблюдается определенный спад по сравнению с произведениями 70-х годов. Это выразилось в утрате социального пафоса, в сужении читательского круга. И если в 70-е годы Намык Кемаль, как и Виктор Гюго, восклицал: «Сегодня поэт говорит: „народ!“», то в 80-е годы Реджаизаде Экрем-лирик уже не адресует свое искусство непосредственно народу. Шюкрю Курган пишет: «Танзиматцы выдвигали на передний план общественные темы, чтобы создать общественное мнение, которое бы их поддерживало. И наоборот — они должны были пренебрегать личными чувствами и мыслями как каким-то необработанным, примитивным сырьем»³⁷. А у Реджаизаде Экрема поэзия — лирика, изображающая его собственные горести и радости.

Реджаизаде Экрем-прозаик остается верен традиции первого этапа литературы танзимата. «В пьесах и романах он обращается к общественным темам. Это прослеживается и у других представителей танзимата»³⁸.

Роман Реджаизаде Экрема «Страсть к фаэтонам» проникнут характерными просветительскими идеями. Герой романа Бихруз-бей не получил достаточного образования. Он не знает прошлого своей страны, ее культуры и литературы. Отсюда его раболепие перед всем европейским и его «страсть к фаэтонам» — страсть к дешевому, показному шику. Шюкрю Курган отмеча-

³⁷ Şükrü Kurgan, *Recayizade Ekrem, Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1954, s. 11.

³⁸ Ibid.

ет и дидактическую направленность романа. Он видит ее в критике расточительства, мотовства, легкомыслия, праздности молодых людей того времени. И эта «дидактическая струя», которую можно было бы отнести к характерным чертам «просветительского реализма» (термин, принятый в западном литературоведении), свидетельствует о «предреалистическом характере» произведения. Вместе с тем в романе есть и то новое, что связано с принципами реалистического искусства. Реджаи-заде Экрем переходит от изображения элементов быта к изображению бытия. Бихруз-бей показан как продукт своей среды, своего времени. Это уже обобщенный образ, тип. В попытке проследить влияние среды на человека и перейти от изображения «местного колорита» к изображению явлений общественного бытия и состоит сущность перехода на позиции реализма.

Таковы ранние реалистические произведения литературы танзимата. Период 80-х — начала 90-х годов противоречив. В эти годы сохраняются связи с просветительским этапом и в то же время обнаруживаются новые общественно-политические тенденции. Своеобразие эпохи сказалось и на первых реалистических опытах писателей танзимата. В идейном отношении эти произведения еще продолжают просветительскую традицию, но в них уже заметно проступает новая тенденция — отказ от гражданских мотивов, от общественной проблематики («Зехра» Набизаде Назыма, «Мелочи» Сезаи).

8

Новая эпоха, отмеченная общественным спадом, крушением первой турецкой конституции, военными поражениями, дальнейшим расчленением страны, совпадает с окончательным превращением Османской империи в полуколонию империалистических держав. Это было крахом просветительских иллюзий. Общественный смысл перехода литературы танзимата от первого просветительского этапа ко второму состоял именно в отходе от идеалов просветительства.

Интересным литературным свидетельством нового поворота в идеологической жизни и литературе явился роман Самипашазаде Сезаи «Злоключения» («Сергюзешт», 1887 г.). Это произведение занимает как бы про-

межучточное место между литературой танзимата первого и второго этапов. Писатель запечатлел в нем новые веяния эпохи. Но вместе с тем роман сохраняет еще прочные связи с идеями 60—70-х годов. В нем звучит протест против всякого насилия над личностью, страстный протест против рабства, работорговли. Роман «Злоключения» — это история жизни, любви и гибели молодой рабыни Дильбер.

«В сущности говоря, „Сергюзешт“ представляет собой блестяще написанный трактат о равноправии человечества и ужасах рабства. Местами это выражено в словах, местами об этом должны говорить художественные образы»³⁹.

Е. Э. Бертельс подчеркивает заложенные в романе идеи буржуазного гуманизма, а также социальную направленность и критическое начало, присущие произведениям турецких просветителей. В романе еще говорится о «чудесах воспитания культурной нации», о необходимости «изучать язык Вольтера, Гюго и Жан-Жака Руссо». В произведении еще сильно романтическое начало. Е. Э. Бертельс отмечает и влияние Гюго, его романа «Человек, который смеется». «Недаром на страницах нашего романа,— пишет советский ученый,— часто упоминается имя Великого Гюго»⁴⁰.

Но вместе с тем Бертельс обращает внимание на изменение романтического колорита у Сезаи. И это не случайно. В произведении сильно влияние Руссо и руссоизма. Героиня романа читает «Поля и Виргинию» Бернарден де Сен Пьера и завидует счастью этих «детей природы». Однако влияние руссоизма ощущается в произведении значительно глубже — в идее отрицания цивилизации.

Воспринятая Сезаи у Руссо идея отрицания цивилизации означала подрыв идеалов турецкого просветительства изнутри. Нет больше характерной для 60—70-х годов веры во всемогущую силу просвещения и образования. Писатель приходит к мысли о невозможности обеспечить счастье человека при помощи цивилизации.

Представители второго этапа литературы танзимата уже не выдвигают идею просвещения народа. Современ-

³⁹ Самипашазаде Сезаи, *Сергюзешт*, М.—Л., 1923, стр. 11.

⁴⁰ Там же.

ные науки губят стремление к идеалу, разрушают веру в человека, приводят его к «отчаянным выводам». Просвещение, науки способны сделать человека несчастным, отравить его существование, говорит Сезаи. «На современные науки, отравляющие юные умы мучительными концепциями и материалистическими выводами, и на все поведение этого ни во что не верящего века, упускающего из рук все средства утешения ради нескольких мыслей, он смотрел отчаянным взглядом... верующего человека»⁴¹, — говорит о своем дядюшке герой романа Джеляль. По-настоящему счастлив только простой, близкий к природе, «естественный человек», полагает Джеляль, а вместе с ним и автор романа.

«Естественного человека» Сезаи противопоставляет современному человеку, жертве цивилизации. Как известно, руссоистскую концепцию «естественного человека» восприняли и по-своему развили романтики. Концепция «естественного человека» лежит в основе романтизма Шатобриана и романтизма Жорж Санд, различных по своей направленности и социальной функции. Тема «естественного человека» звучит и у Байрона. У Сезаи она не решена в каком-либо романтическом герое, у него это абстрактная идея, воплотившаяся в образе крестьянина. Но это не реальный турецкий крестьянин, страдавший от гнета и деспотизма, а один из «счастливых пейзаж», каких изображал писатель-сентименталист.

Герой романа художник Джеляль в тяжелом душевном состоянии бродит по окрестностям. Он слышит пение. «Певец понемногу приблизился, и оказалось, что это работник, по целым дням трудившийся на полях. Он не был знаком с духовной работой и заботами о будущем, потребности его были невелики, и с веселой страстностью он пел при свете заходящего солнца:

Ах, малютка, пощади!
Не пришла ль она, гляди...
Дал обет, что буду ждать я,
О, приди же, друг, приди.
Знать, на горках ты устала,
На меня, знать, осерчала.
Все же будешь ты моею,
Ведь меня ты обнимала!»⁴².

⁴¹ Там же, стр. 62.

⁴² Там же, стр. 70.

Джелаль завидует «счастливому поселянину»: «О счастливец! Счастливец! Он не знает мучительных соображений и расчетов общественного мнения, не ведает пустых правил, убеждений»⁴³. Художнику Джелялю «захотелось разделить счастье рабочего, пускай даже поденщика, не знакомого со всеми этими духовными опасностями...». В характеристике взглядов героя романа заключено и кредо самого Сезаи. И оно симптоматично для писателя 80-х годов: «Он отказался от современных наук, являющихся пределом человеческих познаний о всех существах, отказался от исследований научного метода и связанных с ним представлений и убеждений. Он понял, что научные дисциплины в конце концов приводят к отчаянным выводам, губят и стирают в покоренных ими мозгах все стремление к идеалам, эту единственную опору в жизни, и все человеческие утешения. Они обрекают его на отчаянные вопли совы в развалинах, они отравляют юные мысли и тела этими представлениями»⁴⁴.

Что же означал для художника Джеляля, для самого Сезаи отказ от «современных наук», от «исследований научного метода»? Сезаи говорит об этом совершенно определенно: боязнь «отчаянных выводов», которые лишают человека иллюзий, «утешения», «идеалов». Отказ от познания действительности, от социальных проблем, одностороннее, суженное изображение жизни. Мировой литературный процесс второй половины XIX в. отразил эти настроения части интеллигенции разных стран как дань времени, эпохи империализма.

Касаясь вопроса об особенностях мирового литературного процесса второй половины XIX в., В. Ивашова пишет: «Многие писатели в этот период начали уклоняться от изображения решающих противоречий своего времени, диктовавших им такие выводы, которые они в своем творчестве не были готовы ни принять, ни отразить»⁴⁵. И это означало в мировой литературе «постепенный распад и измельчение реализма в творчестве его буржуазных эпигонов». Но наряду с процессом распада шел процесс восходящего развития реалистического искусства.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ «Вопросы литературы», 1963, № 4, стр. 149.

В турецкой литературе новая тенденция явно ощущается уже на втором этапе литературы танзимата. В дальнейшем она получает развитие в реалистическом методе литературы «Сервети-фюнун» под влиянием усложнившейся исторической обстановки: продолжающийся распад империи, окончательное превращение страны в полуколонию международного империализма, разгул абдулхамидовской реакции.

В 80—90-х годах общественная мысль в Турции заметно прогрессировала по сравнению с 60—70-ми годами. Однако ее развитие протекает очень своеобразно. Все больший интерес вызывает социальная сфера. Общественные отношения между людьми, их антагонистическая сущность в буржуазном обществе приобретают определенную «познаваемость». Но турецкая интеллигенция еще далека от подлинного проникновения в сущность исторических процессов. Одна из причин этого — боязнь «отчаянных, материалистических выводов века». Это рождает в ней пессимизм, чувство неуверенности, трагическое отношение к жизни, что усугубляется удушающей атмосферой реакции в стране. Отсюда одностороннее художественное познание действительности, отказ от социальных проблем, повышенный интерес к бытовой стороне жизни. Такова основная тенденция дальнейшего литературного развития. Но рядом с ней пробьется к жизни и другая тенденция, сохраняющая преемственную связь с просветительским этапом литературы танзимата.

Творчество Самипашазаде Сезаи было чутким барометром литературной и общественной жизни переходной эпохи. Его сборник рассказов «Мелочи» служит еще одним убедительным подтверждением этого. Рассказы Сезаи как бы воспроизводят характер движения турецкой литературы к реализму. В 80—90-е годы в турецкой литературе совершается переоценка ценностей. Прежние кумиры низвергаются. «Рука действительности разбивает фантазии», — говорит Сезаи в одном из рассказов.

В рассказе «Кто этот большой человек?» Сезаи показывает, как «разбиваются фантазии». Романтически настроенный юноша постоянно встречает человека, похожего на Гюго или на Жан-Жака Руссо. Юноша благоговейт перед ним, считая его настоящим «большим че-

ловеком». Но «большой» человек оказывается просто «маленьким» неграмотным человеком. И концовка рассказа полна глубокой внутренней иронии. «Это не большой человек, — говорит табачник, — он среднего роста. Он постоянно приходит ко мне и просит прочитать ему письма с родины. Он не умеет ни читать, ни писать»⁴⁶. Что это? Отказ от прежних увлечений? От романтизма? Развенчивание кумиров? Да, видимо, так. Г. В. Сорокоумовская усматривает в сборнике Сезаи «стремление автора развенчать романтизм, выбить у него почву из-под ног и вывести турецкую литературу на путь реализма»⁴⁷.

Рассказы Сезаи «Мелочи» — первые реалистические рассказы в турецкой литературе. Но это не просто миниатюры, зарисовки писателя-реалиста, а рассказы «малой темы». Они созданы как бы с позиций отказа от постановки социальных проблем, как бы в развитие идей, тенденций, намечающихся еще в романе «Злоключения». Все рассказы Сезаи проникнуты скепсисом, трагизмом. Их герои — простые «маленькие» люди; они страдают, они несчастны. Но и несчастья их маленькие, как и их мирки.

Только в мире, где царит полнейшее беззаконие и деспотизм, могут процветать подобные нравы, говорит Сезаи в романе «Злоключения». «Где он находился... в Азии? Или в Африке? Если бы он был средневековым королем, он объявил бы войну Азии...»⁴⁸. И это был открытый социальный протест. В рассказах «Мелочи» нотки протеста улавливаются лишь в их, так сказать, этическом звучании.

В рассказе «Свадьба» писатель дает глубокую психологическую мотивировку поведения героини. Она выросла в гареме, «закрывшем двери перед событиями мира. Поэтому правды жизни она совсем не знала»⁴⁹, — говорит Сезаи.

В этих словах автора есть нечто большее, чем характеристика героини, и вывод из них напрашивается один: «правда жизни» — это не только правда «мелочей»,

⁴⁶ Самипашазаде Сезаи, *Сергюзешт*, стр. 99.

⁴⁷ Г. В. Сорокоумовская, *Турецкая новелла первой четверти XX в.*, стр. 113.

⁴⁸ Самипашазаде Сезаи, *Сергюзешт*, стр. 75.

⁴⁹ Там же, стр. 110.

это — «события мира», «векания эпохи», перед которыми автор закрывает двери своего творчества.

Но жизненная правда входит к писателю-реалисту, как говорится, без стука. Так, в рассказе «Ничто» писатель как бы мимоходом приоткрывает завесу в «социальное бытие». Сезаи рисует юношу, «раньше времени взвалившего на свои плечи тяжкую ношу обязанности кормить свою семью»⁵⁰. Герой рассказа «в битву жизни вступил без кольчуги и оружия». Писатель уже понял движущую силу современного общества, царящий в нем дух наживы, волчьи законы капитализма. Он говорит о своем герое: «Ему пришлось войти в бурный поток человеческой жизни, где каждый жадно стремится раньше другого добиться цели, отталкивает других и на ристалище выгоды гонится за своей целью»⁵¹. Но его герой не из тех, кто побеждает в схватке с жизнью. Он слишком честен и мечтателен. Жизнь дает ему урок. «Рука действительности разбивает фантазии».

И этот вывод относится ко всей турецкой литературе. Отрешившись от своих прежних иллюзий «просвещенного общества», турецкие писатели начинают постигать общественный атомизм, человеческую разобщенность как результат антагонистичности, враждебности интересов отдельных личностей в буржуазном мире.

«Стихийно складывавшаяся система капиталистических отношений представляла перед общественным сознанием как сфера стихийного столкновения разнородных враждебных интересов, разрушительная сила которых проявляла себя не только в практической деятельности людей, но определила собой духовный склад, особенности характера и внутреннего мира человека»⁵². Жизнь — битва, борьба враждебных, антагонистических интересов. Турецкая литература уже начала осваивать подобные истины, вытекавшие из природы общественных отношений в буржуазном обществе. Таким образом, рассказ Сезаи — свидетельство известной идейной зрелости литературы, совершающей переход на позиции реализма. Но в то же время эти «отчаянные выводы» и есть одна из причин уклонения писателей в сторону «малой темы».

⁵⁰ Там же, стр. 100.

⁵¹ Там же.

⁵² Б. Сучков, *История и реализм*, — «Знамя», 1962, № 2, стр. 173.

Конец 80-х — начало 90-х годов XIX в. Еще продолжает творить поколение писателей танзимата. Но поступательное развитие турецкой литературы как бы прерывается. Новое поколение писателей заново повторяет путь, пройденный турецкой литературой от романтизма к реализму. Правда, путь этот еще более короткий.

Годы абдулхамидовской реакции, годы «зулюма» наложили страшную печать на всю общественную и духовную жизнь страны. Аресты, ссылки, казни, террор, жесточайшая цензура. Запреты, запреты, запреты на все — на просвещение, живое слово, живую мысль. Султана и его окружение преследовали страхи перед заговорами, покушениями, народным мятежом. Даже в устройстве водопровода, проведении электричества во дворце Абдул Хамиду виделась крамола. И он, конечно, запретил постановку в стамбульском театре Шекспира. Убийство, пусть даже на сцене, датского короля в пьесе «Гамлет» могло, по его мнению, пробудить в народе опасные мысли. «Никто — ни бедный, ни богатый, ни благородный, ни незначительный человек ни на одно мгновение не мог быть спокоен за свою жизнь, честь, имущество»⁵³.

Османская империя была снова отброшена в средневековье. «Лишенная экономической и политической независимости, скованная среднековыми феодальными отношениями, беспощадно ограбляемая иностранным капиталом при помощи и содействии „кровавого султана“, Османская империя являла собой поистине жалкую картину бессилия и развала»⁵⁴.

Литературная жизнь теплилась вокруг литературно-художественного журнала «Сервети-фюнун» («Сокровищница знаний»). И журнал дал литературе свое имя. Нет больше литературной полемики на грани открытой политической борьбы времен просветительства. В 80-е годы она затухает, в 90-е — сходит на нет. Литература перестала вмешиваться в жизнь, отошла от об-

⁵³ М. Hartmann, *Dichter der neuen Türkei*, Berlin, 1919, S. 87.

⁵⁴ А. Ф. Миллер, *Краткая история Турции*, М.—Л., 1948, стр. 112.

ществленных проблем. Мир замкнулся для писателей кругом чисто литературных интересов. И все-таки литераторов «Сервети-фюнун», почти «верноподанных», обвинят в крамоле. Потому что в одной из журнальных статей за 1901 г. промелькнет цифра «1789» — дата свершения Французской революции. И этого будет достаточно. Писателям предъявят обвинение в распространении взглядов «такой нации, как французы, которые казнили своих королей». И журнал будет закрыт. А литература надолго лишится пульса, дыхания, жизни.

Однако неблагоприятные исторические условия, сложная политическая обстановка в стране могут замедлить поступательный ход литературного развития к реализму, искривить его путь и даже приостановить на какое-то время. Но прервать это движение невозможно. Оно неодолимо, как сама жизнь. На примере литературы «Сервети-фюнун» можно проследить эту характерную особенность развития национальных литератур в новое и новейшее время.

Писатели литературы танзимата создают первые реалистические произведения, а писатели следующего поколения снова обращаются к романтизму. Это было как бы своеобразным совмещением прилива и отлива в литературе, в общественной мысли. И отлив затянулся. Литературное развитие «выписывало зигзаги». Но новые исторические условия изменили характер турецкого романтизма. Это был уже романтизм пассивный, а иногда и реакционный (мы отказываемся от традиционной трактовки терминов «пассивный» и «реакционный» романтизм как понятий тождественных). Он уводил читателя от действительности к «роковым загадкам жизни и смерти». Не было больше призывов к борьбе за права человека, за свободу личности, за социальные преобразования. В эпоху «зулюма» их заменила философия фатализма и вера в незыблемость и неизменность существующего правопорядка. Романтизм писателей-просветителей связан с живой жизнью, с антифеодальной борьбой. А идеологическую основу романтизма «Сервети-фюнун» составляет уклонение от познания реальности.

Не жизнь, как она есть, а литературные впечатления от жизни вдохновляли писателей нового поколения. Эту тенденцию тонко подметил Набизаде Назым. В расска-

зе «Потворство злу» (1891 г.) писатель с глубоким чувством юмора отобразил муки творчества начинающего писателя-«книголюбца»: «О чем он должен писать?.. О чем он должен писать?.. О чем пишет каждый, о том должен писать и он...»⁵⁵. И юный автор жадно набрасывается на плоды чужого вдохновения. «Просматривает он одну книгу, ему на ум приходит другая. „Взгляну-ка я в эту“, — думает он, а ему на глаза попадает третья. И невозможно из этого выбраться»⁵⁶.

Но Набизаде Назым не осознал общественно-политического смысла этого шага литературы в сторону от жизни. Он не видел, что за этим стоит страх перед реальной действительностью. «Жизнь... Жизнь. Что это означает? Неужели она столь отвратительна? В ее крошечном сознании жизнь приобретает какие-то необыкновенные контуры, какой-то диковинный облик. Она представляется ей страшным чудовищем с длинными хищными когтями. У него ужасные, все испепеляющие глаза. И люди, испуганные, лишенные рассудка, не могут избавиться от его крючковатых когтей, от пламени его глаз»⁵⁷. Такой рисуется жизнь героине романа Халида Зии «Запретная любовь».

Совершенно очевидно, что за подобными представлениями скрывался страх перед жизнью, стремление бежать в иной, воображаемый мир. Этого хочет героиня романа, этого хочет и автор.

Как и другие писатели «Сервети-фюнун», Халид Зия в начале своего творческого пути шел прежде всего от книжных, литературных впечатлений. В памяти вставали заученные некогда стихи, прочитанные книги, промелькнувшие образы и мысли. Именно из подобной литературной «пены» родилась на свет героиня первого романа Халида Зии «Немиде» (1889 г.), романтической любовной истории. Признание автора по поводу «тайны» рождения героини приводит в своей книге Джемаль Энер⁵⁸.

В эпоху реакции западная литература служила для турецких писателей и источником вдохновения, и об-

⁵⁵ Nabizade Nazım, *Külliyat*, II c., s. 210.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-i memnu*, İstanbul, 1962, s. 120.

⁵⁸ Cemal Ener, *Bir romancının dünyası ve romanlarındaki dünya*, İstanbul, 1959.

разцом для подражания, и своего рода отдушиной. Но постепенно писатели отходят от книжных впечатлений и приближаются к реальной жизни. На творческом пути Халида Зии это прослеживается в его романах «Запретная любовь», «Голубое и черное», «Разбитые жизни» и др. Халид Зия Ушаклыгиль — один из наиболее интересных и типичных представителей литературы «Сервети-фюнун».

2

Лучшим произведением Халида Зии считается роман «Запретная любовь» (1890 г.). Он как бы вобрал в себя все характерные черты литературы «Сервети-фюнун».

В центре произведения семейная драма. Аднан-бей, богатый вдовец с двумя детьми, женится на молодой красивой девушке Бихтер. Его дочь Нихаль, очень впечатлительная и тонкая натура, болезненно переживает женитьбу отца. Вначале Бихтер как будто находит путь к сердцу Нихаль. Но Бихтер — дочь Фирдевс-ханым, женщины с «богатым» прошлым. Она становится жертвой дурной наследственности и вступает в связь с племянником Аднана-бея — Бехлюлем. Опустошенному поведенью вскоре наскучила эта «запретная любовь». Ему кажется, что он полюбил юную Нихаль. Он хочет жениться на ней. Бихтер пытается бороться за свое призрачное счастье, а потом начинает мстить.

Роман кончается самоубийством Бихтер. Весь мир героев романа — в их чувствах и переживаниях. Кажется, вся жизнь состоит лишь из одних любовных приключений, измен, обманутых надежд, разврата и пошлости. И людям благородным, с чистыми помыслами нет в этом мире счастья. Концовка романа очень пессимистична.

Ко времени создания романа «Запретная любовь» Халид Зия уже почти отошел и от романтизма, и от книжных впечатлений как источника творчества. Свое отношение к этому он воплотил в образе гувернантки мадмуазель де Куртон, персонаже почти комическом. Наивная старая дева смотрит на мир через цветные очки романтических произведений. «В ее жизнь, в ее чувства навсегда вошло нечто от Александра Дюма и

его последователей»⁵⁹, — иронизирует автор. Стараясь понять людей, разобраться в событиях, мадмуазель припоминает различные произведения Дюма. Она сверяет с ними свои впечатления и ищет в них ответ.

Книжные впечатления для Халида Зии — этап, уже пройденный. Но что привлекает писателя в реальной жизни? В своих романах он особенно охотно обращается к изображению жизни так называемого высшего света и рисует его обычно негативно. Большое место в произведениях Халида Зии занимает тема адюльтера, любовный треугольник. В любовный треугольник писатель вталкивает жизнь и в романе «Запретная любовь». Развращенность нравов «высшего» света, измены, обманы и поруганные чувства писатель возводит в извечные законы человеческого бытия. Люди не властны бороться со своей судьбой, говорит автор. В жизни человека все предопределено. Вот что думает по этому поводу его героиня Бихтер: «С раннего детства говорили, что Пейкер похожа на отца, а Бихтер на мать. Все так считали. Бихтер пугало это сравнение. Сердце ей подсказывало: физическое сходство должно сделать одинаковой их жизнь. И это вселяло в нее беспокойство»⁶⁰.

Подобными размышлениями автор как бы готовит читателя к нравственному падению героини. И когда Бихтер изменяет мужу, писатель снова подчеркивает, что она лишь жертва дурной наследственности. «Значит, в ее крови, в молекулах ее крови есть нечто такое, что повлекло ее и безотчетно, безоглядно сделало дочерью Фирдевс-ханым. Вину за этот грех, за эту грязь она приписывала матери. Она была врагом этой женщины, она ненавидела ее и кляла свою судьбу...»⁶¹.

Человеческой жизнью управляет рок. Наследственность, инстинкты неодолимы, и человеку остается лишь покориться им. В атмосфере деспотизма и полуколониального режима подобная философия пессимизма и скепсиса находила для себя благоприятную почву.

Сложность исторической обстановки, ограниченность мировоззрения писателей, влияние декадентской литературы Запада, реакционной идеалистической эстетики и философии наложили отпечаток на реализм писате-

⁵⁹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı memnu*, s. 54.

⁶⁰ Ibid., s. 113.

⁶¹ Ibid., s. 139.

лей «Сервети-фюнун». Жизнь изображается ими как бы в одной плоскости, односторонне. Так, все характеры и обстоятельства в романе Халида Зии даны лишь в одном ракурсе — интимная жизнь героев — и почти вне связи с жизнью социальной. Халид Зия рисует галерею отрицательных персонажей, психология и все поступки которых мотивируются «средой». Это стареющая кокетка Фирдевс-ханым — воплощение пошлости и порока; представитель «золотой молодежи» Бехлюль, в котором сосредоточены все болезни века: отсутствие идеала, скепсис, внутренняя опустошенность. «За его смехом, за его развлечениями скрывалась тоска, гнавшая его от одного удовольствия к другому»⁶², — говорит о Бехлюле Халид Зия. И умная, красивая Бихтер также заражена пороком, потому что она жертва наследственности.

В формировании мировоззрения и творчества писателей «Сервети-фюнун» значительную роль сыграла натуралистическая теория Эмиля Золя, покоившаяся на позитивистских принципах незыблемости общественных установлений и неизменности человеческой природы. Эта теория отвечала стремлению писателей «Сервети-фюнун» уклониться от «отчаянных выводов века».

Писатели «Сервети-фюнун» заимствовали из «физиологической» теории Золя главным образом тезис о влиянии среды на человека, понимая под средой стихию естественных законов, прежде всего биологических, физиологических и закона наследственности. Среда — это непосредственная бытовая обстановка, интимные обстоятельства жизни героев. Отсюда и фотографичность отдельных описаний, мелкая «правда факта», подчеркнутый интерес к физиологии, выпячивание «мелочей жизни».

3

Реализм писателей «Сервети-фюнун» «слабо ковырял действительность». В этом проявлялась его историческая ограниченность. Мустафа Нихат Озён говорит о романах Халида Зии: «Его произведения не могли сказать: „Мы вот такие, наша жизнь такова“. Они могли

⁶² Ibid., s. 59.

только говорить: „Некоторые вещи рассказываются так. Окружающее можно видеть такими глазами“ Для своего времени и это было важно»⁶³. Однако нельзя не видеть и другого: именно ущербность в мировоззрении писателей влекла за собой и ущербность в методе изображения. «Жизни, которая делает нас такими, какие мы есть, нашей жизни, которая отбирает своих поэтов, жизни, в которой мы живем, в которой мы страдаем и счастливы, жизни, которая нас давит,— такой жизни в них нет»⁶⁴,— писал в 1915 г. о произведениях «Сервети-фюнун» один из представителей этой литературы Мехмед Реуф.

Вместе с тем в произведениях писателей «Сервети-фюнун» было много, по выражению Горького, «печальных крошечных истин». Они свидетельствовали о том, что человек «вполне и всегда зависит от массы внешних условий». И в этом проявилось не только влияние теории натурализма, но и стремление писателей развенчать прежние просветительские идеалы, веру во всемогущество просвещения, образования. Впрочем, у писателей «Сервети-фюнун» были свои затаенные идеалы. Они выражали их в мечте. Из книг об утопическом рае Сен-Симона и Оуэна пришла мечта о далекой «зеленой стране», о колонии свободных людей. И в этой мечте, в тяготении к романтическому и романтизму отразилось стремление писателей уйти от жестокой действительности, от ее проблем.

Изображение жизни реальной и воображаемой проходит через все творчество писателей «Сервети-фюнун». Это видно даже из названий произведений — «Страна роз и страна шипов» Ахмеда Хикмета, «Жизнь воображаемая» и «Сцены из реальной жизни» Хусейна Джахида, «Голубое и черное» Халида Зи и т. п. На сущность этого «раздвоения» у писателей «Сервети-фюнун» указывал В. А. Гордлевский: «Знакомство с западноевропейской цивилизацией подготовило их к изображению реальной обстановки; но суровая действительность, где царит вакханалия абдулхамидовского деспотизма и произвола, так уродлива, так безобразна, что, отре-

⁶³ Mustafa Nihat Özön, *Metinlerle muasır türk edebiyatı tarihi*, s. 344.

⁶⁴ Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul, 1961, s. 7.

шаясь от нее, они уносятся в заоблачные сферы»⁶⁵. И в суженном, одностороннем изображении жизни у писателей «Сервети-фюнун» почти всегда находится место для «кусочка мечты», отдельных атрибутов романтического искусства (мелодраматизм, немотивированность отдельных ситуаций, приподнятый тон, а иногда и отдельные романтические образы). Все это органически входит в реализм «Сервети-фюнун» как одна из его характерных черт.

В романе «Запретная любовь» Халид Зия в образе Нихаль воплотил свою мечту о чистоте, тонкости и благородстве человека. Нихаль — это сам автор. Он ищет контактов с жизнью, но не может принять ее такой, какая она есть. Развращенности аристократической черни писатель противопоставляет чистую человеческую душу. И это своеобразный протест, но протест пассивный, затаенный, в котором сказалось характерное для литературы «Сервети-фюнун» тяготение к романтизму. Писатель считает романтизм пройденным для себя этапом, но он не сможет отрешиться от него на протяжении всего своего творчества.

В портрете Нихаль обращают на себя внимание отдельные декадентские штрихи. «В этом ребенке сочетались какие-то странные, не поддающиеся объяснению черты. В любви, которую проявляли к ней отец и все домашние, преобладало чувство жалости. Эта смешанная с жалостью любовь вызывала в ее слабой по наследственности нервной системе какую-то особую утонченность, какую-то необыкновенную чувствительность»⁶⁶. Нихаль часто думает о смерти, ее болезненное воображение рисует картины ухода в ирреальный мир, в небытие. Жизнь кажется ей страшным чудовищем, а смерть — событием радостным и прекрасным. В смерти она видит прибежище от земных невзгод.

Интерес писателя к нездоровым, болезненным ощущениям находится почти на грани декадентских восприятий. Психология его героини — это его собственное мироощущение, это его философия жизни. Личность и

⁶⁵ В. А. Гордлевский, *Очерки османской литературы*, М., 1912, стр. 117, 118.

⁶⁶ Halit-Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı memnu*, с. 47.

мир враждебны друг другу. Жизнь и рок влекут человека к бездне. Стоящие на его пути препятствия неодолимы. И остается одно — неверие в жизнь, отрицание бытия, апология смерти. «У Шопена есть один прелюд, она его играла наизусть, закрыв глаза, и видела в своей душе белую ночь, одетую саваном, последнюю ночь жизни. Эта пьеса имела над ней такую силу, что, когда бы она ее ни играла, перед ее глазами вставала белая ночь, закрывшая саваном всю природу. Белая ночь, в которой были мрак и свет, тучи и солнце. Но это была мертвая ночь мертвого мира.

Белое! Белое! Белое!...»⁶⁷.

Болезненный, патологический интерес к проблеме смерти у героини Халида Зии по-своему отметил писатель Решад Нури. Герой его рассказа «Безнечность в пути» воскрешает эти настроения Нихаль во время болезни, будучи в полубессознательном состоянии: «Я вспомнил знаменитый отрывок из романа „Запретная любовь“, забываемую Нихаль, „которую за ее чистые глаза считали существом, родившимся из жасмина“. Она играет на фортепиано какую-то пьесу или слушает что-то. И перед ее взором возникает совершенно необыкновенный белый мир... Мир, в котором горы, воды, птицы, цветы — все совсем белое... И в этом мире Нихаль видит свою белую-пребелую смерть. Я гоюсь Нихаль почти в отцы, но под впечатлением этой музыки я становлюсь похожим на нее. Я стремительно погружаюсь в ирреальный мир»⁶⁸.

Таким образом, в реализме «Сервети-фюнун» сочетаются элементы романтического и декадентского искусства. Овладевая принципами реалистического метода, его отдельными приемами, писатели «Сервети-фюнун» под влиянием социальных условий и в силу ограниченности своего мировоззрения уходят от начатого литературой танзимата изображения социальных конфликтов. В своих произведениях они тяготеют к изображению интимной жизни героев, психологических коллизий. Литература становится камерной, рассчитанной на узкий круг ценителей. Но развитие реализма продолжается.

⁶⁷ Ibid., s. 177.

⁶⁸ Murad Uraz, *Edebiyat antolojisi*, IV c., s. 114, 115.

Кризис, пережитый турецкой литературой, был, с одной стороны, следствием эпохи абдулхамидовской реакции, с другой — явился частью общего кризиса мировой литературы, кризиса реализма, последовавшего за революциями 1848 г. В результате в мировой литературе обозначились два процесса: дальнейшее развитие реалистического искусства и параллельно ему — «измельчение» реализма, переход на «мелкотемье».

Развитию реалистического метода в турецкой литературе присуща, естественно, своя специфика. Становление реализма в литературе «Сервети-фюнун» совпадает в основном с утверждением тенденции отказа от социальной проблематики, которая обнаруживается еще на втором этапе литературы танзимата. Но суженное, одностороннее изображение жизни молодым реалистическим искусством Турции не только результат неблагоприятных исторических условий, но и следствие ограниченности мировоззрения писателей.

В то же время в реализме «Сервети-фюнун» пробивается и другая тенденция. И нити к ней ведут от просветительских традиций. Ее биение улавливается вначале в тяготении к национальному колориту и в более активном отношении к действительности, а затем и в интересе к социальной теме.

В литературе «Сервети-фюнун» эта тенденция связана с именем Хусейна Рахми. В своих первых романах «Шик» (1888 г.) и «Гувернантка» (1897 г.) писатель вслед за танзиматцами осуждает слепое подражание западным нравам, так называемую галломанию. Влияние просветительской традиции ощущается в тематике произведений Хусейна Рахми, в его взглядах на искусство, а главное — в стремлении ориентироваться на жизнь и народ.

Хусейн Рахми не имел непосредственного отношения к журналу «Сервети-фюнун». И обычно его не причисляют к писателям этого круга. Но журнал дал название литературной эпохе, в которой Хусейн Рахми занимает свое, особое место. В его ранних романах также заметно проступают следы натуралистической концепции. Теория «экспериментального романа» и «положительный факт» в известной мере представляются ему

Исходным началом в реалистическом творчестве. Хусейн Рахми верит в возможность превращения литературы в «экспериментальную науку», а романа — в «протокол жизни». Наследственность и среда — вот, по мнению писателя, главные факторы формирования человека.

В своих произведениях Хусейн Рахми пропагандирует отдельные положения натуралистической теории Золя. Показателен в этом отношении роман «Гувернантка», изобилующий лирическими отступлениями, многие из которых представляют собой суждения автора об искусстве. Абдулхак Хамид в одном из своих стихотворений назвал Хусейна Рахми «турецким Золя», имея в виду его роль «пропагандиста натуралистической теории». Но Хусейн Рахми, как и другие представители литературы «Сервети-фюнун», не был натуралистом. «Я не люблю слишком сухие, натуралистические описания»⁶⁹, — говорит он. И это для него не только вопрос стиля. «Я должен сказать: „Это так бывает“», — пишет Хусейн Рахми в романе «Непонятная любовь»⁷⁰. Писатель ратует за правду в искусстве и отвергает литературу, «которая лжет». Не случайно одному персонажу романа «Гувернантка» он дает имя Бодлер. Для него оно олицетворяет искусство, поставляющее ложь. «Ложь, произнесенная устно, считается нарушением морали. А ложь, написанную на бумаге, почитают мастерством. И продавать ее за деньги в виде книги является странной привилегией, которую цивилизация предоставляет писателю. А вот мосье Бодлер и был одним из таких писателей. Он сам смеялся над написанной им ложью и заставлял плакать над ней людей»⁷¹.

Хусейн Рахми, подобно Беширу Фуаду, сравнивает писателя с врачом, который ищет исцеления для больного, страдающего той же болезнью, что и он сам. «А для того, чтобы поставить правильный диагноз, нужно следовать истине», — говорит писатель.

В романе «Гувернантка» Хусейн Рахми изображает жизнь турецкой семьи, принадлежавшей к привилегированному обществу. Глава семьи Дехри-бей в прошлом высокопоставленный чиновник, просвещенный, образованный человек. Он занимается естественными науками,

⁶⁹ Hüseyin Rahmi, *Bir muadele-i sevda*, İstanbul, 1946, s. 7.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Hüseyin Rahmi, *Murabbiye*, s. 14.

хорошо знает французскую литературу. Дехри-бей хочет дать детям светское, европейское образование. Следуя моде, он приглашает для них гувернантку-франуженку. Хусейн Рахми в отличие от Халида Зии рисует уклад турецкой семьи с полной достоверностью.

В романе Халида Зии «Запретная любовь» гувернантка мадмуазель де Куртон, войдя в дом к Аднану-бею, восклицает: «Салих! Вы уверены, что привезли меня в турецкий дом?»⁷². Убранство комнат, весь уклад жизни, да и весь внутренний мир героев Халида Зии почти лишены национальных признаков. А вот гувернантка Анжела из романа Хусейна Рахми сразу попадает в атмосферу национального быта. В семье Дехри-бея она застаёт традиционные две половины в доме, семейный деспотизм и даже фалаку — орудие наказания.

По мнению Тахира Алангу, именно в творчестве Хусейна Рахми литература начинает приобретать национальный колорит. Хусейна Рахми и Ахмеда Расима он называет основоположниками особого направления в турецкой литературе, в основе которого лежит бытописание.

Реализм Хусейна Рахми даже на этом этапе — этапе «Сервети-фюнун» — во многом отличается от реализма Халида Зии. Это обусловлено прежде всего различным миропониманием писателей, их различным отношением к жизни. Различия творческих установок писателей проступают особенно отчетливо при сравнении романа Халида Зии «Запретная любовь» и романа Хусейна Рахми «Непонятная любовь», появившихся почти одновременно. До сих пор никто из исследователей, в том числе и турецких, не касался этого романа Хусейна Рахми. А между тем он очень примечателен. Хусейн Рахми выступает против семейного деспотизма, принудительных браков, за свободу личности. И эти темы идут от литературы танзимата, от турецкого просветительства. Но в эпоху «Сервети-фюнун», в эпоху абдулхамидовского деспотизма они приобретают новое звучание.

Хусейн Рахми, так же как и Халид Зия, исходит из учения о влиянии «среды» на человека. Герой романа поэт Наки-бей рассказывает о себе: «Я единственный сын богатого человека из знатной семьи. День моего рождения был самым счастливым днем для моих родителей.

⁷² Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı memnu*, s. 44.

Они не знали, как меня нежить и холить»⁷³. И «среда» сыграла свою роль. Наки вырос изнеженным, избалованным, нервным и эгоистичным человеком. Он не знает реальной жизни и не стремится познать ее. «На жизнь я смотрел как на мечту. А на мечту — как на нечто реальное»⁷⁴.

Наки-бей был истинным сыном века. Погоня за наслаждениями опустошила его душу. Женщины казались ему лишь красивыми статуэтками или яркими цветами. И он безжалостно срывал и бросал эти цветы. Наки растался с двумя женами. «Глупые красавицы» не задерживали его внимания. Казалось, ничто не в силах удержать Наки от окончательного нравственного падения. Но тут Хусейн Рахми выходит за рамки натуралистической концепции. Человек может преодолеть влияние среды. Избалованный, опустошенный Наки-бей способен еще к духовному возрождению. Силы для этого он черпает в любви.

Слабому, безвольному Наки-бею автор противопоставляет сильную, волевою Бедию. Это умная и образованная девушка. Родители выдали Бедию за Наки-бея против ее воли. Но она не хочет покориться судьбе, власти мужа, деспотизму родителей. «Знайте, я не из породы женщин, отдающих в руки веревочку, за которую их можно дергать»⁷⁵, — говорит Бедия Наки-бею.

Бедия любит другого и борется за свое счастье. В первую же ночь после свадьбы она порывает навязанные ей узы брака и вынуждает Наки-бея выгнать ее из дому. Но прежде Бедия хочет высказать свое отношение к семейному деспотизму. Разгневанный отец Наки прерывает ее: «Ты невеста или ты адвокат? Замолчи, хватит! Какая у тебя цель? Это скажи...».

Бедия, возвысив голос, продолжала гордо: «Извините, ваше превосходительство. Если цель — диспут, вы не имеете права укорять. Разве каждый человек, способный выразить истину, обладающий даром слова, является адвокатом? Я не говорю вам о тонкостях юридических законов. То, о чем я говорю, — вопросы элементарного права, их знает каждый»⁷⁶. И Бедия говорит о сво-

⁷³ Hüseyin Rahîni, *Bir muadele-i sevda*, s. 20.

⁷⁴ Ibid., s. 21.

⁷⁵ Ibid., s. 25.

⁷⁶ Ibid., s. 38.

их родителей. Они дали ей блестящее образование. Но они не желают считаться с ее человеческим достоинством, с ее взглядами, ее желаниями. «Я не была согласна на этот брак,— продолжает Бедия.— Они не считали нужным получить мое согласие. Меня послали сюда силой. Они упорствовали, и я тоже поклялась добиться своей цели и сделать так, чтобы в первую же ночь меня отсюда выгнали. В этом нет ничего, затрагивающего честь... Свадьбы, которые устраивают только по желанию отцов, бывают такими. Пусть этот случай будет уроком моему отцу и вам» ⁷⁷.

Бедия, как и Нихаль у Халида Зии, романтическая героиня, воплощение мечты писателя. Но в ней нет болезненной исключительности героини Халида Зии. Ее не отягощают бесплодные рассуждения о жизни и смерти. Бедия — человек деятельный, активный. Она борется со своей судьбой, с освященными веками традициями. И наперекор всему добывается счастья.

В годы жестокой политической реакции подобный образ воспринимался как яркий протест, как вызов обществу. Мысль, что человек может прийти к счастью через борьбу,— основная идея романа. Но Бедия борется не только за свое собственное счастье, она говорит от имени всех униженных и подавленных женщин. Маленькая хрупкая девушка выступает борцом за социальный прогресс.

Различное изображение человека у Хусейна Рахми и Халида Зии вытекает из разных жизненных восприятий. У Халида Зии за повышенным интересом к интимным переживаниям героев скрывалось пассивное отношение к жизни, желание уйти от ее насущных вопросов. У Хусейна Рахми личные взаимоотношения героев — это благодатная почва для решения проблем, выходящих за узкий круг семейного быта. Это проблема любви и брака, проблема свободы личности.

Халид Зия в своем произведении показывает, как светский образ жизни, «среда» разрушают и губят личность. Хусейн Рахми открывает перед человеком оптимистические перспективы, возможность восстать против довлеющих над ним законов «среды» и утвердить себя как личность. Из жизни, описанной Халидом Зией, человек

⁷⁷ Ibid., s. 39.

не видел выхода. Роман Хусейна Рахми учил бороться с обстоятельствами и побеждать. И это — одна из первых попыток турецкой литературы преодолеть влияние натуралистической теории.

Два романа — две тенденции. Две тенденции в литературе «Сервети-фюнун» — ростки двух направлений в турецком реализме. Яшар Наби говорит об этих двух писателях как о зачинателях двух направлений⁷⁸. За Халидом Зией Ушаклыгилем стоят Мехмед Реуф, Халиде Эдиб, Якуб Кадри. За Хусейном Рахми — Омер Сейфеддин, Рефик Халид. Представители первого направления будут больше тяготеть к изображению внутреннего мира героев, к психологизму. Последователи второго направления проявят интерес к социальной теме. В их творчестве будет активизироваться критическое начало. И если продолжить линию Хусейн Рахми — Омер Сейфеддин — Рефик Халид в дальнейшем развитии турецкого реализма, то она приведет к представителям критического реализма 30-х годов XX в. — Садри Эртему, Сабахаттину Али и др.

СНОВА К СОЦИАЛЬНОЙ ТЕМЕ

1

Творчество писателей «Сервети-фюнун» — своеобразный сложный литературный сплав. Но сквозь различные наслоения в нем пробивается его эстетическая доминанта. Это реалистическое восприятие действительности.

Становление турецкого реализма протекает в сложных исторических условиях. Османская империя неотвратимо движется к экономическому и политическому краху. Это сказывается и на литературном процессе, на идейном и эстетическом содержании произведений.

Вместе с тем именно на этом этапе в турецкой литературе совершается накопление тех средств, без которых невозможно развитие реалистического искусства, осуществление его принципов. Это первые попытки изображения типических характеров, правда, еще на срав-

⁷⁸ Yaşar Nabi, *Türk edebiyatının en güzel hikâyeleri*, İstanbul, 1947.

нительно узком жизненном материале. Это раскрытие внутреннего мира героя, интерес к человеческой психологии, показ взаимодействия человека со средой. Это индивидуализация языка героев.

Однако в целом реализм литературы «Сервети-фюнун» нельзя охарактеризовать как «реализм критический». И дело, конечно, не в более или менее выраженной критической направленности произведений, не в конденсации критического начала. «Дух критицизма» присущ не только критическому реализму и не является, по выражению Я. Эльсберга, «монополией реализма вообще». Именно критические тенденции обусловили общественную значимость романтических произведений литературы танзимата. В критической направленности этой литературы следует искать и причину тяготения писателей-романтиков к элементам реалистического изображения действительности. Но затем общественный подъем сменяется спадом.

У писателей «Сервети-фюнун» критическое начало приглушено (исключение составляет поэт Тевфик Фикрет). Оно было утрачено вместе с активным отношением к действительности. Но главное все же не в этом. Суженное, одностороннее изображение жизни у писателей «Сервети-фюнун» — это в конечном счете следствие исторической ограниченности, того, что многие явления социальной действительности остаются еще эстетически не познанными.

Литература критического реализма в определенной мере — литература антибуржуазная. В турецкой литературе говорить о подлинной социальной критике буржуазных отношений можно лишь применительно к произведениям 30-х годов XX в. Социальная критика в эти годы становится характерным и даже ведущим явлением в литературном процессе. И именно на данном этапе развития турецкого реализма из общего потока реалистической литературы как бы вычленяются произведения с ярко выраженной критической направленностью. И наиболее соответствующим определением для них и является термин «критический реализм».

Характер становления реализма в турецкой литературе подводит, таким образом, к необходимости разграничивать понятия «реализм» и «критический реализм». И как нам представляется, не только турецкая, но и другие во-

сточные литературы могут дать достаточно богатый материал для подтверждения подобной необходимости.

Термин «критический реализм», как известно, был введен А. М. Горьким, чтобы отделить «старый реализм», «реализм блудных детей буржуазии» и отличать его от «нового реализма», реализма социалистического. Но этот термин, обладая определенной гибкостью, обрел новую жизнь, стал более емким. Он помог разобраться в тех сложных противоречивых явлениях, которые представляют собой современные национальные литературы.

Жизненное наполнение термина «критический реализм», его реальное содержание в наши дни выступает достаточно отчетливо. Это подтверждается развернувшимися в последние годы дискуссиями⁷⁹. Сущность таких дискуссий наиболее четко, по нашему мнению, сформулировала В. Ивашова в статье «Богатство реализма». «Изучая реализм XX в. на Западе, мы вынуждены считаться как с существованием критического реализма, так и с существованием реализма, не имеющего оснований именоваться таковым»⁸⁰. Речь идет о писателях, которые ограничивают себя «правдивым изображением частных явлений жизни, принципиально отказываясь от какого-либо социального критицизма и общественной проблематики»⁸¹.

Конечно, на этапе «Сервети-фюнун», соответствовавшем определенному периоду исторического развития Турции, в существовании реализма, «не имеющего оснований именоваться критическим», есть известная закономерность. Возникновение и формирование критического реализма в различных странах Запада и Востока относится к разным историческим отрезкам времени. Это обусловлено особенностями исторического развития каждой данной страны. В Османской империи развитие капиталистических отношений замедляется ее средневековыми пережитками, ее полуколониальным положением. И в силу этих исторических условий литература еще не в состоянии проникнуть в сущность основных социальных конфликтов эпохи, рассматривать явления социальной жизни в их сложной взаимосвязи и взаимообусловленности. Она не владеет еще в должной мере принципом историзма. Ей

⁷⁹ См. «Вопросы литературы», 1962, № 10; 1963, № 4.

⁸⁰ «Вопросы литературы», 1963, № 4, стр. 151.

⁸¹ Там же.

чужд еще и подлинный демократизм, составляющий существо искусства критического реализма. Все это в полной мере относится и к творчеству турецких реалистов 10-х годов XX в.— Омера Сейфеддина и Рефика Халида.

2

«Рассказ, который в литературе „Сервети-Фюнун“ вращался главным образом вокруг темы любви, с Омером Сейфеддином вступает в новый мир»⁸²,— так определил литературовед Хывзы Тевфик Гёненсай сущность нового этапа в развитии реализма. Этот «новый мир» был миром социальных проблем, «целым океаном проблем», которые поставила сама история после первой турецкой революции. И писатель Омер Сейфеддин как бы олицетворяет собой целую послереволюционную эпоху — эпоху 10-х годов XX в.

В произведениях писателя, говорит Гёненсай, можно видеть «истинное лицо времени». Творчество писателя — своеобразная летопись, в которой воплотились все политические веяния эпохи, все противоречия этого насыщенного драматизмом исторического периода. Взгляд художника выхватывает «из хаоса житейских событий» моменты, наиболее характерные, значительные для страны и для времени.

Всякое чем-нибудь примечательное явление действительности Омер Сейфеддин считает достойным отображения. И это расширяет идейно-тематический диапазон турецкой литературы.

«Омер Сейфеддин похож на Тевфика Фикрета, которому хотелось использовать в качестве поэтической темы все, что он видел,— пишет Х. Т. Гёненсай.— Омер Сейфеддин умеет из каждого явления своей среды и своего времени сделать тему для рассказа»⁸³. Но расширение самого предмета литературы требует углубления процесса художественного познания. Задачи художника усложняются. И именно реалистический метод дает писателю возможность лучше разобраться в сложных жизненных явлениях и отобразить их в художественных образах. Ли-

⁸² Hıfzı Tevfik Gönensay, *Türk edebiyatı tarihi*, İstanbul, 1949, s. 230.

⁸³ Ibid.

тературные произведения приобретают все большую идейную емкость, социальную значимость. Реалистическая литература расширяет и углубляет свои позиции.

Причиной этого нового сдвига в развитии реализма явилась новая общественная жизнь, которая возникла в атмосфере конституционной монархии, писал Садри Эртем. «Хотя 1908 год не произвел заметных изменений в нашей жизни, открытие парламента, своеобразная реакция на новые идеологические и жизненные представления толкали литературу в сферу, более близкую к политике и жизни»⁸⁴.

В первые годы после младотурецкой революции развитие литературы тесно связано с общественным подъемом в стране. И это обусловило ее дальнейшую демократизацию. «В годы, следовавшие за второй конституцией, была восстановлена атмосфера, царившая в эпоху танзимата: обращение к массам, к народу»⁸⁵, — пишет литературовед Ниязи Акы. Снова полемические статьи, снова горячие дискуссии о роли искусства. Активное участие в этих дискуссиях принимает и Омер Сейфеддин. «Необходимо модернизировать само представление о литературе. Мы не живем больше в век газелей и касыд. Литература является отражением жизни. И мы хотим читать о нашей жизни»⁸⁶, — так формулирует Омер Сейфеддин свое требование следовать принципам реалистического искусства.

На передний план снова выдвигается социальная тема. Искусство, литература вновь совершают поворот к проблемам, волнующим общество. А обращение искусства к общественным проблемам неизбежно ведет к развитию в нем критических тенденций. Эта закономерность была подмечена еще В. Г. Белинским: «Что такое само искусство нашего времени? Суждение, анализ общества, следовательно, критика».

Прогрессивная эстетика, которая дала свои первые ростки в литературе танзимата, на этом этапе как бы набирает силы. Если противниками танзиматцев были сторонники старой литературы, то в 10-е годы XX в. против

⁸⁴ Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1940; s. 21.

⁸⁵ Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 21.

⁸⁶ Ali Canib Yöntem, *Omer Seyfeddin, Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1947, s. 137.

связи искусства с жизнью выступают поборники идеалистических теорий в искусстве. Среди них были поэты старшего поколения Джелаль Сахир, Дженаб Шахабеддин, молодые поэты Яхья Кемаль, Якуб Кадри, Ахмед Хашим, писательница Халиде Эдиб и др.

Однако общественный подъем, вызванный первой буржуазной революцией, длился недолго. Младотурецкая революция 1908 г. оказалась фейерверком, вспыхнувшим ярким, но холодным огнем. И когда он угас, стало очевидным, что все вокруг осталось почти по-прежнему. «Весна» революции была полной надежд, но очень короткой. И за ней сразу пришло не «лето», а «осень» — несбывшиеся надежды, горькие разочарования, мрачные перспективы.

Турцию по-прежнему раздирали глубокие внутренние противоречия. Положение полуколониальной страны, как и прежде, тормозило ее экономическое, политическое и культурное развитие. Приход к власти буржуазной партии «младотурок» и их последующая авантюристическая политика не могли предотвратить дальнейший распад империи.

Неудовлетворенность и разочарования, следовавшие за первыми послереволюционными годами, порождали у турецкой буржуазной интеллигенции дух критицизма. И Омер Сейфеддин, его взгляды и все его творчество — живое воплощение этого духа. Писатель проникся глубоким скепсисом, пессимизмом. В 1913 г. во время балканской войны Омер Сейфеддин пишет из греческого плена: «Вспомни сказанное Флобером: „Мы в пустыне, никто никого не понимает“ Но подлинная пустыня не Франция, а Турция. В Турции никто никого не понимает»⁸⁷. Однако подобные настроения не уведят Омера Сейфеддина в сферу «чистого» искусства. Он не сторонний наблюдатель жизни. Писатель комментирует изображаемое критикует, морализирует. Он по-своему вмешивается в события, в идейную борьбу. Критическая направленность его произведений вытекает не только из логики повествования, отбора изображаемых фактов, но и из авторских оценок, из объяснений своей позиции. Так, во введении к «Дневнику армянского юноши» — страстному памфлету против османизма — Омер Сей-

⁸⁷ Ibid., s. 156.

феддин говорит: «Я просто хотел сопоставить странные представления наших интеллигентов с социальной действительностью»⁸⁸.

В творчестве Омера Сейфеддина турецкий реализм приобретает новое качество — тенденциозность.

О критическом духе произведений Омера Сейфеддина пишет литературовед Гёненсай. Писатель хорошо знает жизнь страны, у него есть свое мнение о стране и о жизни. «И часто в своих рассказах он позволяет себе явную или скрытую критику, направленную против увиденных им фактов, идей, традиций, времени и некоторых типов»⁸⁹.

«Явная» критика, смелая и резкая, звучит в высказываниях Омера Сейфеддина о революции 1908 г. В новелле «Флаги свободы» писатель говорит: «Я вспомнил: сегодня вторая годовщина нашей фальшивой революции, этой бескровной, жалкой, выдуманной турецкой революции, которая по существу представляла собой лишь бури бессмысленных оваций»⁹⁰.

Омер Сейфеддин не только писатель, но и социолог. Его внимание привлекают прежде всего выдвигавшиеся эпохой политические доктрины. Все они были связаны с национальной проблемой — главной проблемой в Османской империи. Вначале это была идея османизма. Наличие национальной проблемы в стране младотурки маскируют уже устаревшей идеей единой нации, заимствованной из идеологического наследия просветителей. Они вытаскивают на свет и по-своему «совершенствуют» идеологию панисламизма. Затем после балканских войн и связанных с ними сдвигов в идеологической жизни, с пробуждением национального самосознания у турок распространяется идея тюркизма, турецкого национализма. Младотурецкие идеологи стараются направить прогрессивный, закономерный процесс пробуждения национального самосознания в русло национализма. И они преподносят доктрину тюркизма как «национальную турецкую идеологию».

Интерес Омера Сейфеддина к национальной проблеме выразился в создании большого цикла рассказов («Дневник армянского юноши», «Флаги свободы»,

⁸⁸ Ömer Seyfeddin, *Külliyat*, Vc., İstanbul, 1938, s. 91.

⁸⁹ Hıfzı Tevfik Gönensay, *Türk edebiyatı tarihi*, s. 230.

⁹⁰ Ömer Seyfeddin, *Külliyat*, Vc., s. 149.

«Очаги знаний» и др.). Эти произведения красноречиво свидетельствуют об идейной эволюции автора — от критики османизма к проповеди национализма и шовинизма. И вершина этой эволюции — отход от националистической идеологии и критика пантюркизма.

Критицизм Омера Сейфеддина отмечен и определенным влиянием просветительских принципов искусства. «Если ты захочешь, ты принесешь людям большую пользу, привьешь им добродетель, любовь к правде. А захочешь — ты убьешь в них семена добра, смутишь их покой, заставишь их сцепиться друг с другом, забыть о счастье жизни, о радости удовольствий. У тебя в руке ключ к их душам. Ты легко их откроешь, и туда ты можешь заронить яд или жизненный эликсир»⁹¹. Эти слова говорит писателю некий старец, встреченный им в день объявления свободы («Ночь свободы»).

Омер Сейфеддин стремится активно воздействовать на читателя, внушить ему ту или иную идею. Он превращает отдельные образы в «рупор идей», лишая их художественной убедительности. Это характерно главным образом для рассказов с националистической направленностью. Писатель исходит в них от заранее заданной ложной идеи, которую он хочет проиллюстрировать литературным материалом. В результате произведение получается надуманным, малоубедительным. И это влечет за собой отход писателя от типических обстоятельств и типических характеров («Примо — турецкий мальчик», «Сын фон Садриштейна» и др.).

В новелле «Сын фон Садриштейна», например, Омер Сейфеддин рисует образ поэта Орхана-бея, национального героя. Своей славой поэт обязан борьбе за национальный язык, национальную культуру, искусство. Но его деятельность выходит за рамки искусства и вообще за национальные рамки. За ней стоят уже идеи национального превосходства турок, идеи пантюркизма. А образ поэта выглядит ходульным, надуманным «рупором» авторских идей.

Националиста Орхана-бея писатель противопоставляет его отцу Садри, «фон Садриштейну», который оказался в свое время от всего турецкого. Он оставил жену и сына, уехал в Германию, женился на немке.

⁹¹ Omer Seyfeddin, *Külliyat*, İc., İstanbul, 1945, s. 81, 82.

Большое место в творчестве писателя занимает изображение быта и нравов своего времени. И здесь реализуется тенденция проникновения в особенности национального бытия, которая идет от Хусейна Рахми. В творчестве Омера Сейфеддина она связана с критикой феодально-мусульманской идеологии. Это рассказы «Вероотступник Али», «Оказия», «Спаситель» и др.

Однако писатель не выступает против догм ислама. Острые своей критики он направляет против отдельных служителей культа, спекулирующих на религиозном фанатизме верующих или грубо нарушающих религиозные догматы. И критика деятельности духовных лиц, сатирическое изображение мулл, кадиев, дервишей в этом случае есть не что иное, как борьба за чистоту веры против тех, кто ее подрывает.

Турецкий реализм 10-х годов с его ярко выраженной критической направленностью заметно тяготеет к юмору. Омер Сейфеддин, Рефик Халид, Хусейн Рахми обращаются в своем творчестве и к национальной традиции и к отдельным приемам западных мастеров. Наиболее охотно Омер Сейфеддин прибегает к приему несоответствия между желаемым, предполагаемым и реальным, между претензиями героя и его истинной сущностью (циклы об Эфруз-бее и др.).

Тахир Алангу в статье об Эрджуменде Экреме пишет о заметном развитии юмора после первой буржуазной революции. Он видит в этом естественное следствие «неупорядоченной» политической атмосферы, политической вакханалии. Иначе говоря, Алангу связывает развитие юмора с критическим отношением к действительности. Алангу указывает также на определенную преемственность юмористического начала в критическом реализме 30-х годов с турецким юмором первых десятилетий. В 30-е годы, «когда довлела социальная критика,— пишет Алангу,— юмор продолжает оставаться орудием этой критики»⁹².

Комическое в его наиболее острой форме — в форме сатиры — составляет самую яркую сторону творчества Омера Сейфеддина. Преувеличение, гипербола — один из излюбленных приемов сатирического изображения в социальных новеллах писателя.

⁹² Hilmi Ücebaş, *Bütün cephelelerine Ercüment Ekrem*, İstanbul, 1957, s. 13.

Некоторые турецкие литературоведы не склонны рассматривать эту характерную черту стиля Омера Сейфеддина как сильную сторону его творчества. Ахмед Хамди Танпынар, например, видит в сатирической направленности произведений Омера Сейфеддина фактор, снижающий их художественную ценность. Как полагает ученый, Омер Сейфеддин не справляется со своим юмором, он захлестывает его, «его юмор всегда переходит в фарс». Но Танпынар отрывает сатиру и юмор от критического начала, составляющего их существо, не видит органической связи критики с комической оценкой действительности. А между тем в новеллах Омера Сейфеддина данная связь обнаруживается как бы сама собой. Это и есть свидетельство ее органичности.

В своем творчестве писатель-новеллист тяготеет к определенным новеллистическим циклам. Это — циклы тематические. Но особое место занимают у него новеллы с «продолжением». Они представляют собой обычно развитие одной и той же идеи и связаны одним героем. Героям произведений, да и самому художнику будто тесно в рамках одной новеллы. Он должен развить свою идею и для большей убедительности показать ее «инобытие». Таковы его циклы об Эфруз-бее, новеллы о фон Садриштейне, о Джаби-эфенди и др.

Обратимся к новеллам о Джаби-эфенди. В новелле «Мраморный верстак» Джаби-эфенди — воплощение стариковской мудрости, философичности и лукавства. В двух других новеллах — «Вернулся разум» и «Что это было?» — он предстает свидетелем, жертвой социального бедствия — первой мировой войны.

В рассказе «Вернулся разум» писатель передает атмосферу первых военных лет. Джаби-эфенди четыре года провел в сумасшедшем доме. Он выздоровел, но весь мир словно сошел с ума. Страна завалена бумажными деньгами, повсюду необыкновенная дороговизна, лавки закрыты, по улицам бродят изможденные женщины и полуголодные дети. Вначале Джаби-эфенди кажется, что «все сговорились вести себя таким наглым образом». Но потом он понимает: это война и мир действительно болен.

Джаби-эфенди, герой новеллы «Что это было?», изучает, именно изучает на практике последствия «чудовищного варварства», именуемого войной. Как и все,

Джаби-эфенди страдал от голода, и теперь он уверовал в то, что индийские бедняки могут годами питаться одной лишь горсточкой риса в день. Главным «продуктом питания» в рационе бедняков в годы войны становится... вода. И Джаби-эфенди верит теперь и в то, что «человека питает вода», и он ведет свою родословную от больших рыб. В своей критике Джаби-эфенди доходит до подлинных социальных обличений. Он смело поднимает голос против войны: «Когда над миром воцаряется это безумие, голос разума, логики, справедливости и совести умолкает»⁹³.

Джаби-эфенди не останавливается и перед тем, чтобы заклеймить «кучку людоедов», сделавших своей религией философию «грабь, убивай, наживайся».

Сочетание элементов комического и трагического и обличительный пафос образуют единый сплав, сообщающий большую художественную силу и выразительность произведениям Омера Сейфеддина.

Однако А. Х. Танпынар придерживается иного мнения. «Критика за спиной юмора», — так определяет он характер творчества Омера Сейфеддина. Подобное отношение буржуазного литературоведения к юмору соответствует современным идеалистическим теориям комического.

Буржуазная эстетика стремится принизить значение комического, сатиры и юмора, ибо комическое всегда социально. Выступая в качестве орудия критики, смех заостряет критическую направленность произведения. И не случайно, например, Бергсон «изымает» сатиру из своей теории комического. Более того, по его утверждению, «смех не совместим с эстетическим наслаждением». А герои комических произведений только «смешные, беспомощные марионетки».

Ипполит Тэн определяет комическое как искусство низшее, второсортное. «На низшей ступени находятся излюбленные типы реалистической литературы и комедии, то есть ограниченные, плоские, глупые, эгоистичные, слабые и заурядные лица»⁹⁴.

Отрицательное отношение к критической стороне творчества Омера Сейфеддина послужило, видимо, и

⁹³ Ömer Seyfeddin, *Külliyat*, VII c., İstanbul, 1949, s. 62.

⁹⁴ И. Тэн, *Философия искусства*, М., 1933, стр. 314.

причиной того, что писателя упрекали в «антиинтеллектуализме». Некоторые литературоведы пытались поставить в вину Омеру Сейфеддину и то, что он создавал лишь произведения малой формы, не писал романов. (Омер Сейфеддин является автором неоконченного романа «Одиноким зейбек», 1919 г.). Но в этом «обвинении» обнаруживается непонимание таланта писателя. Именно в новелле и раскрылось дарование Омера Сейфеддина.

Развитие новеллы на данном этапе было определенным знаменем времени. Насыщенная событиями эпоха требовала от литературы мобильности, активного вмешательства в жизнь. Именно рассказ — малая форма — давал писателю возможность быстро менять объекты изображения, конденсировать критическое начало. Выдвижение в турецком реализме 10-х годов жанра малой формы позволило турецкой литературе подобно барометру отмечать наиболее характерные изменения в общественно-политической жизни страны. И именно новелла 10-х годов с ее ярко выраженным юмористическим и сатирическим колоритом составила один из источников формирования социальной новеллы 30-х годов.

Однако, по нашему мнению, социальную новеллу Омера Сейфеддина нельзя рассматривать как завершенное явление критического реализма. Писатель почти не затрагивает сферы социальных отношений в турецком обществе. Он еще далек от конкретной постановки вопроса о социальном неравенстве, о положении народа. В его творчестве еще не находит отзвука характерная для критического реализма XX в. тема маленького человека. Омер Сейфеддин ограничивается лишь общими абстрактными рассуждениями о тяжелой доле народа («Ночь свободы», «Ошибка» и др.).

Правда, у него есть рассказы, написанные, видимо, под влиянием «розовой» американской литературы («Благодетель», «На краю пропасти», «Изобретатель»). В них Омер Сейфеддин говорит о соблазнительных перспективах бедняка разбогатеть когда-нибудь благодаря усердию и личной инициативе. Образы «людей из народа» писатель рисует в новеллах «Мраморный верстак» и «Кровавый выкуп», но эти рассказы скорее похожи на притчи или легенды, а сами образы даны в романтическом ореоле.

Омера Сейфеддина интересуют не столько социальные, сколько национальные отношения между людьми. Но и они нередко получают в его творчестве ложное толкование. В этом случае проповедь национальной исключительности, враждебное отношение к нетурецким народам приводят писателя к предвзятому изображению типов иной национальности, к искажению жизненной правды. А это уже есть измена реализму.

И только в последний период творчества писатель выходит за узкие рамки национализма и начинает проявлять подлинный интерес к судьбе своего народа, к судьбе турецкого крестьянина («Одиноким зейбек»). Этот новый этап в творчестве писателя был прерван его смертью.

Рядом с Омером Сейфеддином можно поставить другого представителя реализма 10-х годов — Рефика Халида, вернее его сборник «Рассказы о стране». Ибо Рефик Халид 10-х годов известен еще и как поэт, представитель эстетствующей молодежи, участник литературной группы «Феджри ати» («Грядущая заря»). Рассказы сборника (иногда его название переводят как «Провинциальные рассказы») свидетельствовали о том, что турецкий реализм вышел за пределы Стамбула и шагнул в глубь страны. Это было новым большим достижением литературы.

Мы хотим остановиться на двух рассказах этого сборника, как нам представляется, наиболее характерных.

Рассказ «Плата за молчание» (1909 г.) Рефик Халид создает под влиянием русской революции 1905 г. и революционных событий в Турции 1908 г. Это произведение, как и рассказ «Против силы», написанный в том же году, явилось для писателя как бы идейным взлетом. Никогда больше произведения Рефика Халифа не несли в себе такого активного гуманизма.

Действие рассказа «Плата за молчание» разворачивается на шелкоткацкой фабрике, где работает самая отсталая часть турецкого пролетариата — женщины. Главный герой рассказа — фабричный служащий Хасиб-эфенди. На всей фабрике лишь он один понимает страшную правду жизни рабочего. В его представлении фабрика — это чудовище, которое, подобно Молоху, пожирает человеческие жизни.

Случай сталкивает Хасиба-эфенди с фабричным священником. Священник рассказывает ему о рабочем движении в Европе, о забастовках, о рабочем законодательстве, об ответственности правительства и о многом другом. Его страстная речь потрясает Хасиба-эфенди. Все то, что до сих пор казалось ему извечным, неизбежным, неодолимым, вдруг перестало быть фатальным. Со всем этим, оказывается, можно бороться, все это можно изменить. Хасиб-эфенди сделал для себя великое открытие. И он взбунтовался. Но Хасиб-эфенди не обратился к людям, он пошел к хозяину. Он бросил в лицо ему все, что думал о нем, о фабрике, об умирающих от туберкулеза работниках. Но он был один. И хозяин нашел способ прекратить его бунт. Он предложил Хасибу-эфенди плату за молчание — прибавку к жалованью. Хасиб-эфенди успокоился.

Единственный человек на фабрике, который прозрел и осознал возможность как-то обуздать страшное чудовище, фабрику-убийцу, никому не сказал об этом. Стремление к личному благополучию одержало верх.

Концовка придает рассказу пессимистическое звучание. Писатель не верит в возможность организованных выступлений турецких рабочих. Он сторонник либеральных путей. И потому он настаивает на облегчении участи рабочих «сверху». Но уже одна мысль о возможности, о необходимости как-то изменить трагическое положение рабочего была прогрессивной.

В новелле «Плата за молчание» впервые в турецкой литературе сделана попытка показать отношения людей на производстве. Писатель приоткрывает завесу производственных отношений между людьми. Освещение рабочей проблемы в литературе — это новое свидетельство ее контактов с жизнью. Рассказ Рефика Халида сохраняет свое гуманистическое звучание и сегодня.

Вторая новелла Рефика Халида — «Против силы» — отражала антиимпериалистические настроения турецкой интеллигенции.

Новелла Рефика Халида не призывала читателя выступить, бороться против сил империализма. Но это был исторгнутый из глубины души протест против хозяйничанья в стране колонизаторов ⁹⁵.

⁹⁵ О Рефике Халиде см. в кн.: Л. О. Алькаева, *Очерки турецкой литературы*, стр. 47—52.

Турция конца XIX в. уже хорошо знала повадки империалистов. Представители Запада, претендовавшие на роль культуртрегеров, вели себя в странах Азии как насильники и грабители. Они попирали права, честь и достоинство народов. И писатель Рефик Халид запечатлел один такой эпизод.

Группа американских офицеров предается пьяному разгулу в турецкой столице, словно в завоеванной ими стране. «Их было девять», — начинает Рефик Халид свою новеллу. Их было всего лишь девять — маленькая горсточка по сравнению с населением большого города Стамбула. И на каждом шагу они оскорбляли национальное чувство народа, надругались над его обычаями, его культурой, его родиной. Люди яростно сжимали кулаки. Но страх перед силой брал верх над их человеческой, национальной гордостью.

Столкнувшись с американцами, молодой турок Субхи почувствовал себя глубоко униженным. Он казался самому себе ничтожным, жалким рабом. «Мы словно стадо загнанных в овчарню баранов, — думает он, — а американцы бесстыдствуют, как шайка бандитов...»⁹⁶. Это острое чувство презрения к самому себе слилось с горьким сознанием обиды за свою оскорбленную, поруганную родину.

Под влиянием этих мыслей и чувств Субхи решается на отчаянный поступок — он хочет один проучить американцев и тем самым высказать им всеобщее презрение и ненависть. Отчаянная смелость стоила юноше жизни. Смерть Субхи как бы символизирует бесполезность выступления против силы. Однако на протяжении всего рассказа писатель подчеркивает, что за Субхи стоят люди, также исполненные ненависти, готовые протестовать, но сломленные силой. И сквозь авторский текст проступает объективная идея произведения — люди, объединившись, могли бы проучить «белокурую бестию», распоясавшуюся на фоне экзотических декораций Востока.

Интересна и композиция новеллы «Против силы». Субхи одинок, и потому он слаб. Но слабость, за которой стоит благородный порыв, в конечном счете оказывается силой. Противопоставление грубой силы,

⁹⁶ Refik Halit, *Memleket hikâyeleri*, s. 127.

чистогана, колонизаторской хватки американских моряков благородным порывам честной и глубокой натуры дается писателем в динамике, путем постепенного сближения этих двух сил, пока они не сталкиваются вплотную.

И весь рассказ очень динамичен. Когда автор раскрывает внутренний мир героя, он показывает непрерывную смену чувств и настроений, постепенное нарастание ненависти, внутреннего протеста.

Трагическая смерть Субхи отнюдь не представляется писателю героическим поступком. Это подчеркивается концовкой рассказа, сдержанной, проникнутой настроением безнадежности и удручающей обыденностью: «Измаро долго ждала его. Наконец, она почувствовала, что замерзает в своей легкой сорочке и легла в постель. И действительно, наступали холода, приближалась зима»⁹⁷.

Писатель полон гнева и стыда за своих соотечественников. Но сам он не верит в силу народа, он скептик. Горькая, саркастическая улыбка автора ощущается на протяжении всего произведения. «Он самый тонкий рассказчик в своих самых веселых юмористических новеллах и самый ехидный сатирик, который даже в самом серьезном своем рассказе прячет свои саркастические улыбочки», — писал о Рефике Халиде Гювели.

В рассказе «Против силы» Рефик Халид сорвал все покровы красоты и благородства с так называемых носителей западной цивилизации. Он полемизировал с Пьером Лоти и ему подобными, изображавшими в своих произведениях любовные приключения смазливых офицеров с Запада в экзотических странах Востока.

В рассказе «О старом Стамбуле», также относящемся к началу века, Рефик Халид нарисовал молодую девушку, которая все свои знания о родном городе черпала из романов Пьера Лоти, Клода Фарера, Теофиля Готье. Другой жизни, другой правды она не знала. А таких, как она, было много. И Рефик Халид хотел заставить своих соотечественников взглянуть в глаза правде о полуколонизаторском режиме, о подлинных взаимоотношениях поработанного Востока и империалистического Запада. Писатель хотел показать подлин-

⁹⁷ Ibid., s. 131.

ную жизнь своего города, столицы страны, превращенной в полуколонию.

Антиимпериалистические мотивы звучали и в творчестве Омера Сейфеддина. В рассказах «Примо — турецкий мальчик», «После Чанаккале», «Ночь свободы» и других отражены антиимпериалистические настроения писателя, в них звучит гневный протест против бесчинств колонизаторов в странах Азии и Африки. Но это только отдельные абстрактные рассуждения героев. А Рефик Халид уже переходит от «рассказа» к «показу».

В отличие от Омера Сейфеддина с его острым интересом к повседневной общественно-политической жизни Рефика Халида больше привлекает сам человек. Писатель пытается глубже проникнуть во внутренний мир героя в его чувства и настроения. Но переживания своего героя он обычно воспринимает в связи с определенной социальной действительностью, определенной средой. И именно так изображает он «бунт» Хасиб-эфенди и внутренний мир молодого турка Субхи. И если условно использовать терминологию Бальзака, то творчество Омера Сейфеддина — это «литература идей», а рассказы Рефика Халида — «литература образов».

Творчество реалистов 10-х годов Омера Сейфеддина и Рефика Халида по сравнению с литературой «Сервети-фюнун» представляет значительный шаг в развитии турецкого реализма. Их произведения глубже и шире отображают действительность своего времени. Следуя принципу социальной типизации, писатели переходят от изображения быта к изображению социального бытия. Творчество Омера Сейфеддина и Рефика Халида сыграло важную роль в демократизации литературы, ее героя и языка, а значит, приблизило литературу и к жизни и к читателю.

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ БОРЬБА В РЕСПУБЛИКАНСКОЙ ТУРЦИИ

ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

1

В течение первого десятилетия после провозглашения республики зримо совершается процесс превращения Турции в буржуазное государство. Ценою огромных усилий молодая республика отрешалась от мусульманского средневековья и делала шаги к новой жизни. Правда, эти шаги не всегда были последовательны и достаточно устойчивы. Двадцатые годы проходили в стране под знаком борьбы с феодальной реакцией. Это была борьба, направленная на подрыв феодально-клерикальных элементов, на ослабление мусульманского духовенства. Исход ее могла решить лишь победа над средневековой феодальной идеологией. А идеология эта имела в Османской империи прочные и, казалось, незыблемые бастионы: султанат, халифат, мусульманское право, многочисленные религиозные ордена и монастыри, целая армия монахов-дервишей. Средневековая феодальная идеология объявлялась основной причиной многовековой отсталости, застоя и распада.

«В то время как Запад шел по пути цивилизации и прогресса, делая все новые изобретения и открытия, совершенствуясь день ото дня,— писал Текин Алп,— турецкий народ, как и другие мусульманские народы, отвергал все новшества, идущие из христианских стран. Действовать подобно „гяурам“, одеваться, как они, использовать их достижения, их порядки — означало

отрицание духовных законов Мухаммеда. Наконец эта многовековая идеология стала полнейшим абсурдом»¹.

Именно в 20-е годы в стране впервые открыто заговорили о духовном рабстве, нравственной тюрьме, веками культивировавшей фанатизм. Уже в республиканской Турции религиозный фанатизм нередко вспыхивал с новой силой. В книге «Кемализм» Текин Алп приводит интересный случай. Он как бы воскрешает в памяти одно из ранних произведений Якуба Кадри «Шляпа». Молодой турок прибыл из Европы в шляпе. Когда он сошел с парохода, полиция его арестовала. А некоторые газеты немедленно открыли против него злобную кампанию ненависти и травли.

В своих антиреспубликанских, антиправительственных действиях феодальная реакция опиралась обычно на наиболее отсталые, фанатичные слои населения и прежде всего на крестьянство, используя его недовольство аграрной политикой правительства. Так было спровоцировано в 1925 г. восстание курдских племен. Оно бушевало несколько месяцев и охватило огромную территорию: районы Харпута, Диарбекира, Эргани-Мадени и др. Стихийное недовольство курдских племен реакция направила в русло антиправительственного движения. Восставшие действовали «во имя шариата и поправа Аллаха». После подавления восстания сорока семи главарям «суд независимости» вынес смертный приговор. Одновременно это был приговор реакции. Нужно было вырвать страну из рутины средневековья. Это была основная задача первых лет жизни молодого буржуазного государства. Именно 20-е годы — годы национально-освободительной борьбы и буржуазно-национальных преобразований — стали годами наибольшей революционной активности турецкой национальной буржуазии.

С превращением Турции в светское государство одна за другой исчезали с исторической сцены экзотические декорации Османской империи — все то, что так пленяло воображение иностранцев. Еще до провозглашения республики «отошел в область предания» султанат. 3 марта 1924 г. с арены истории сошел последний халиф Абдул Меджид. В тот же день навсегда за-

¹ Tekin Alp, *Kemalizm*, Istanbul, 1936, s. 99.

крылись двери духовных училищ — медресе, а с ними исчезли и софты — «вечные студенты» — богословы. Это был важный шаг к отделению церкви от школы.

В борьбе со старым особое значение придавалось реформам одежды. В 1925 г. за отменой фески последовало запрещение носить чалму лицам недуховного звания. Закон освободил турецких женщин от чадры.

В ноябре 1925 г. прекратили существование дервишские секты и монастыри — текке. «Турецкая республика не может быть страной шейхов, дервишей, мюридов. Секта цивилизации — вот подлинная из сект. И для того чтобы быть человеком, достаточно выполнять то, что требует и диктует цивилизация»². Эти слова Ататюрка как бы подводили черту под средневековым прошлым страны.

С отменой мусульманского права — шариата — духовного судью сменил судья, вершивший правосудие по гражданскому кодексу. И государство почти полностью обрело светский характер. Так один за другим исчезали оплоты реакции, носители «пряной» экзотики. «Некогда в старой Турции, в Турции падишахов, садра-замов, шейхульисламов мы брели в поисках экзотики, пестрой толпы в красных фесках, женских силуэтов в накидках и покрывалах. Сегодня мы знаем, что на берегу лазурно-синего или ослепительно сверкающего на солнце моря не осталось и следа от того, что было создано воображением наших писателей и дипломатов. Любители местной экзотики должны распрощаться с дервишами-мехлеви, с церемонией следования султана в мечеть, с процессиями евнухов и знати»³, — писал Эдуард Эррио в предисловии к книге «Кемализм».

Светские реформы меняли многое в жизни турок и прежде всего в облике города. В нем все заметнее проступали современные черты. Иностранцев, посещавших Турцию в эти годы, больше всего поражали именно эти внешние изменения. Их называли даже «турецким чудом».

Однако подлинное отношение Запада к новой Турции проскользнуло в книге «Лицо новой Турции» известного швейцарского ученого Эжена Питтара: «Турция

² Ibid., s. 105.

³ Ibid., s. IV.

не забывает о том, что значительной частью симпатий, которые она вызывала в различные эпохи, она обязана своему особому очарованию, тому, что Пьер Лоти определил как „старая Турция“»⁴. В этом высказывании ощущалась известная грусть по поводу утраченной экзотики. Османская империя была «ближе» европейским державам, чем новая, кемалистская Турция.

Европеизация, модернизация страны привели к особенно заметным сдвигам в области культуры и права. Но вместе с тем почти все реформы, проводившиеся в кемалистской Турции с конца 20-х годов, ограничивались в основном теми или иными сторонами общественного быта, не затрагивая сферы общественных отношений. И в этом состояла одна из особенностей буржуазной революции в отсталой аграрной стране в эпоху империализма.

При характеристике общественной жизни Турции 20-х годов следует иметь в виду одно весьма существенное обстоятельство, которое не могло не оказывать влияния на различные стороны идеологической жизни и, конечно, на литературу. Все буржуазно-национальные преобразования в республике проводились с помощью и при поддержке народа. Без народной поддержки кемалистам едва ли удалось бы решить большую и сложную задачу по европеизации страны. Обычно перед проведением очередной реформы Мустафа Кемаль апеллировал к народу. И его расчет оказывался безошибочным. Задумав, например, проведение реформы одежды, Ататюрк появился 24 апреля 1925 г. в Кастамону перед встречавшей его огромной толпой городских жителей и крестьян из соседних деревень с обнаженной головой и панамой в руке. Все присутствовавшие также обнажили головы, сорвали с себя красные фески. А на следующий день Мустафа Кемаль произнес речь:

« — Имеет ли наш костюм национальные черты?

— Нет, нет! — закричали присутствующие.

— А является ли наш костюм таким, какие носят цивилизованные народы?

— Нет, нет! — снова раздалось вокруг...

⁴ Eugène Pittard, *Le visage nouveau de la Turquie*, Paris, 1931, p. 304.

— В таком случае может ли существовать народ без определенного костюма? — продолжал Ататюрк. — Согласны ли вы с таким положением? (Голоса: нет! Нет!) Какой же смысл в том, чтобы показывать миру драгоценность, измазанную грязью?»⁵.

И в тот же день во все концы полетели телеграммы, возвещавшие новый шаг по пути модернизации.

Перед проведением реформы алфавита в 1928 г., которая также воспринималась как мера борьбы с мусульманской традицией, Мустафа Кемаль снова счел необходимым заручиться поддержкой народа, «открыть ему национальный секрет». И он выступил перед народом на специально организованном гулянье в парке Сарайбурну.

Таким образом, турецкий народ не только сыграл главную роль в национально-освободительном движении, но и продолжал сохранять ее при проведении буржуазно-национальных преобразований. И дело, конечно, не в отдельных обращениях к народу высказываниях Мустафы Кемалья, а в той реальной народной поддержке, на которую он опирался.

Однако в решении других задач, стоявших перед буржуазным государством, проявилась противоречивость политики «популистского» («народнического») правительства, как именуют иногда на Западе правительство Кемалья.

Политический курс на решение экономических проблем страны был взят еще в 1923 г. на Измирском экономическом конгрессе. Речь шла главным образом о развитии национальной экономики, об окончательном высвобождении страны из-под ига колониализма. И для утверждения своего господства буржуазия открыто пошла на ущемление прав турецких рабочих и крестьян. Об этом красноречиво свидетельствовало развернувшееся с середины 20-х годов аграрное и стачечное движение.

Основу турецкой экономики составляет сельское хозяйство, и главная экономическая сила страны — крестьянство. Однако кемалистская революция не разрешила аграрной проблемы, не покончила с пережитками

⁵ Tekin Alp, *Kemalizm*, s. 102.

феодализма в турецкой деревне. Она не только законсервовала тяжелое наследие средневековья — издольную систему, но и сохранила в отдельных районах отношения еще более архаичные — барщину и оброк.

В таких законсервированных «господских деревнях» крестьянин оставался фактически закрепощенным. «И это — самый наглядный образец феодальных отношений. Деревни господские — собственность феодала. Человек в господской деревне — такая же принадлежность поля, как дерево, солома, трава, скот, — писал в 30-е годы Садри Эртем. — Когда бей продает поле, он вместе с ним передает растущие на нем деревья. И точно так же вместе с полем он продает или покупает жителей деревни. Когда ему будет угодно, он может на своем поле вырыть дерево или выполоть траву. И по такому же праву он может в любое время выгнать или убить человека из своей деревни. Те, кто посмелее, уходят в большие города, работают грузчиками, слугами, а то и становятся разбойниками. А те, кто остается, обречены умереть на засохшей земле. Поэтому они рабы бей. Ведь бей дает им семена, дает солому скоту, работу. Он кормит их малых детей, и они довольны»⁶. Последняя фраза имеет в контексте ироническое звучание. А все высказывание писателя об обездоленности турецкого крестьянина представляет собой убедительное подтверждение компромисса турецкой буржуазии с феодалами.

К началу мирового экономического кризиса (1929—1933 гг.) кемалистское правительство провело в сельском хозяйстве отдельные буржуазные реформы. Все они, и особенно отмена ашара⁷, открывали дорогу развитию товарно-денежных отношений. «Однако правящие круги даже не ставили перед собой задачи уничтожить полуфеодальную зависимость крестьян от помещиков. Основные усилия они сосредоточили на поддержке помещиков и кулаков. Они стали на тот путь развития капитализма в сельском хозяйстве, который В. И. Ленин охарактеризовал как „прусский“»⁸.

⁶ Sadri Ertem, *Inkilâbımızın karakteri*, İstanbul, 1939, s. 65, 66.

⁷ Ашар — десятинный налог.

⁸ А. Д. Новичев, *Крестьянство Турции в новейшее время*, М., 1954, стр. 128.

Борьба старого и нового пронизывает все в молодом турецком государстве. С первых дней провозглашения республики идеологическая жизнь страны становится все более сложной и напряженной. Реакция судорожно цепляется за султанат, халифат, исламские традиции, за все отжившее, средневековое, косное. Она всеми силами пытается противодействовать буржуазному прогрессу, всему новому в социальной и идеологической жизни. Новое — это активность турецкого народа, победившего интервентов и внутреннюю реакцию. Новое — это республиканский строй. Новое — это отказ от капитулянтского духа и преклонения перед Западом. В 20-е годы идеологическая борьба идет в основном вокруг этих проблем.

С дальнейшим развитием буржуазного государства и обострением социальных противоречий в стране идеологическая борьба принимает новые, более сложные, противоречивые формы.

В 20-е годы страна жила еще под непосредственным впечатлением победы национально-освободительного движения и провозглашения республики. Это были годы общественного подъема и всенародных трудностей. Социально-политические тенденции будущего развития страны вырисовывались еще не вполне четко. Одно было бесспорно: национально-освободительная борьба и кемалистская революция привили турецкой интеллигенции новый взгляд на исторические процессы и их движущие силы, на народ. Эти идейные сдвиги должны были реализоваться в различных областях идеологической жизни и прежде всего в литературе. Первой откликнулась турецкая поэзия. Революционный накал в стране, пафос борьбы с империализмом и внутренней реакцией, мужество и героизм народных масс вливали в турецкую поэзию новые жизненные соки, вызвали в ней невиданные до сих пор импульсы. Турецкая прогрессивная поэзия заговорила языком масс. Она вобрала в себя исторический оптимизм народа.

Мы идем издавека,

Но знаем — победа близка.

Мы засветим огни

Посреди непроглядных ночей.

Мы руками детей разобьем эти черные стекла...

Так писал Назым Хикмет. И в стихах поэта рождалось новое искусство, новая революционная поэзия.

Если во второй половине XIX в. новое пришло в турецкую литературу через прозу, то в 20-е годы XX в. новое начиналось в поэзии со стихов Назыма Хикмета. А он ломал рифмы, ритм, строку. Его муза не служила сытым и праздным. Поэт отдавал себя народу. Он ковал пламенный стих революции:

Я — сын миллионов,
 работающих в сутки
 по двадцать четыре часа.
Я — сын миллионов,
 на чьих спинах костлявых
 плетки
 кровавая полоса.
Я — их вопль!
Я — их голоса! ⁹.
(«Человек с Востока и СССР»)

Пламенные стихи Назыма Хикмета, его понимание искусства были «неслыханным и дерзким новшеством».

Я — поэт.
 Мой свист, как сталь,
 Вонзает молнии
 В стены домов.
(«Поэт»)

У Назыма Хикмета учились, ему подражали. Большинство поэтов, печатавшихся в журнале «Айдынлык» и в газете «Чекич-Орак» — органах Рабоче-крестьянской социалистической партии Турции, — были его последователями. Они начали борьбу за подлинно народное, национальное искусство.

«Новое литературное направление, возглавленное поэтом, призвано было совершить революцию в турецкой литературе, но развитие его было насильственно прервано политическими репрессиями» ¹⁰. В 1925 г. Назыма Хикмета заочно приговорили к пятнадцати годам тюрьмы, его произведения были изъяты. Но эстафета нового искусства была подхвачена в 30-е годы турецкой про-

⁹ Перевод М. Павловой.

¹⁰ А. Бабаев, *Назым Хикмет*, М., 1957, стр. 38.

зой. Поэтическое слово Назыма Хикмета как бы служило маяком в дальнейшем развитии литературы.

Проза 20-х годов еще не открыла новой страницы в истории литературы. Она создала произведения о национально-освободительной борьбе (романы Халиде Эдиб и Ака Гюндюза) и пыталась воссоздать мрачные картины недавнего прошлого (романы Якуба Кадри и Эрджуменда Экрема). Перед ней начали вырисовываться будни Анатолии (романы Решада Нури). А писатель Хусейн Рахми, верный просветительской традиции и стремлению к правде, пытался воздействовать на общественное мнение, изображая падение нравов в буржуазном обществе.

В турецкой прозе тех лет наше внимание привлекает прежде всего новеллистика как жанр, который станет ведущим в 30-е годы.

Наиболее примечательные явления в новеллистике 20-х годов это «Рассказы о национально-освободительной борьбе» Якуба Кадри (1923 г.), сборник рассказов Селяхаттина Эниса «Болотный цветок» (1924 г.), рассказы Халиде Эдиб из сборника «Волк, поднявшийся в горы» (1926 г.), сборники юмористических рассказов Эрджуменда Экрема и Хусейна Рахми, отдельные новеллы из сборников Решада Нури и др. В турецкой прозе уже начинают проступать характерные тенденции, связанные с социальными и идеологическими сдвигами в молодом буржуазном государстве. В ней происходит процесс накопления новых эстетических и идейных качеств.

Большое общественное значение имело появление «Рассказов о национально-освободительной борьбе» Якуба Кадри. Почти все рассказы лишены сюжетного стержня и напоминают кадры одного большого сурового фильма, заснятого писателем во время поездки по стране. В составе комиссии по расследованию зверств оккупантов Якуб Кадри объезжал сожженные врагом турецкие деревни. Из развешивавшегося перед ним калейдоскопа исковерканных человеческих судеб он выхватил наиболее запомнившиеся и трагичные. И они выглядели как ожившие обвинительные документы истории. Рассказы Якуба Кадри привлекали внимание к обездоленному народу, к крестьянству, к деревне. Такой жестокой правды о народе, о жизни турецкая

литература еще не знала («Странное сходство», «Глухая деревня и немая девочка», «Орешек» и др.).

В 20-е годы антиимпериалистический пафос часто переплетается у определенной части турецкой интеллигенции с ярко выраженными националистическими настроениями. Это отразилось и в публицистике, и в художественной литературе. Именно в эти годы в литературу входит образ, который затем превратится в националистический, пантюркистский символ — «серый волк» («боз курт»). Он выбран не случайно: «серый волк» считается тотемным знаком турок.

Рассказы о «сером волке» вошли в сборник писательницы Халиде Эдиб «Волк, поднявшийся в горы»¹¹.

Название сборника — своеобразный ключ к пониманию сборника в целом. Именно в рассказах о волке заложена основная авторская концепция.

Первый рассказ, «Волк, поднявшийся в горы», написан в форме аллегории. Писательница рассказывает о сговоре великих держав против Турции, о последствиях развязанной ими интервенции. Страна волков Дженгелистан уничтожена врагом. Израненный волк уходит в горы, чтобы провить там свою клятву о мести. И маленькая девочка, которая выступает в рассказе от имени писательницы, чувствует свое родство, свою кровную связь с ним. Писательница как бы вызывает к голосу крови, к какому-то первозданному человеческому инстинктам.

Второй рассказ, «В стране волка», также близок к аллегории. Националистические взгляды Халиде Эдиб приобретают в нем более ясные очертания. Писательница формулирует их достаточно конкретно. Рассказ ведется от автора. Случайно оказавшись в Вене, писательница попадает в кинотеатр. Она смотрит фильм «В стране волка». Главный герой фильма — волк. Его хозяин — человек. Они очень дружны. Но люди, четверо чужих людей, хотят продать и погубить волка. Эта ситуация вызывает у автора исторические аналогии, заставляет ее вспомнить недавнее прошлое: «Вот так сидели четыре державы. Вот так они сговаривались между собой продать нас, Турцию, которая жила во имя того, что она любила, и хотела только иметь свою государственность

¹¹ Подробно о творчестве Халиде Эдиб см. кн.: Л. О. Алькаева, *Очерки турецкой литературы*, М., 1959, стр. 174—182.

и право на существование»¹². Выдвигая в рассказе понятие какой-то абстрактной, мистической любви, Халиде Эдиб затем привязывает к ней националистическую идею превосходства турецкой нации: «По-моему, в мире среди всех людей остается только народ Анатолии, который умеет так любить. И поскольку он способен любить так глубоко, среди других народов он является претендентом на вечность и самое высокое будущее»¹³.

И националистические, и пантюркистские идеалы достались республиканской Турции в наследство от Османской империи. Они распустились пышным цветом в эпоху младотурецкого режима. И Халиде Эдиб была одним из первых трубадуров пантюркизма. Рассказы 20-х годов свидетельствовали о том, что в изменившихся исторических условиях пантюркизм ищет для себя новую почву. В дальнейшем оживление пантюркистских элементов станет одной из примечательных сторон идеологической жизни. Но оно уже не будет питаться антиимпериалистическими настроениями и полностью обретет свою реакционную сущность.

В 20-е годы турецкая проза продолжает свой курс обучения у западной литературы, который она начала еще со второй половины XIX в. Об этом, в частности, убедительно свидетельствует сборник рассказов «Обычные дела» Решада Нури, писателя, пользовавшегося известностью уже в те годы. Книга вышла в свет в 1930 г. Но рассказы написаны, а отдельные из них и напечатаны еще в 20-е годы. Сборник состоит из двух частей. В первой помещены переводы произведений французской литературы, созданные учителями Решада Нури — Мопассаном, Альфонсом Додэ, Жоржем Корглином, Тристаном Бернаром, Леоном Фраппе; во второй части собраны оригинальные рассказы Решада Нури. Причем во многих из них чувствуется влияние французских образцов и прежде всего — новелл Мопассана («Возвращение с того света», «Вещий сон», «Средства к существованию» и др.). У Мопассана Решад Нури учится главным образом мастерству рассказа. Отсюда и выбор переводов. Турецкий писатель отдает предпочтение рассказам психологического плана, совершенным по форме, но не

¹² Halide Edip, *Dağa çıkan kurt*, İstanbul, 1945, s. 116.

¹³ *Ibid.*, s. 114.

отмеченным социальной направленностью («Признание», «Сожаление», «Бечевка», «Вдова»).

В идеологической жизни Турции 30-х годов достаточно заметно будет прослеживаться тенденция современной буржуазной философии опираться не на познание посредством разума, а на иррациональную интуицию, наиболее полно выражающую себя, согласно реакционным идеалистическим теориям, в искусстве¹⁴. Этим объясняется особое место эстетики в идеологической борьбе XX в. Выдвигаемые в 30-е годы в Турции реакционные эстетические теории тесно переплетаются с философскими построениями, заимствованными у западных философов и особенно у Бергсона (Пеями Сафа, Нурулла Атач и др.). Но если в 30-е годы эстетическая борьба явится выражением идейного размежевания турецкой интеллигенции и именно в эстетике четко пройдет водораздел между прогрессивным и реакционным, то в 20-е годы элементы прогрессивной и реакционной эстетики нередко еще уживались рядом, а иногда и в творчестве одного писателя.

В этом отношении показателен и сборник Халиде Эдиб «Волк, поднявшийся в горы». В нем есть психологически тонкий реалистический рассказ «Торговец тыквенными семечками», запечатлевший трагический образ чиновника, впавшего в нищету. В рассказе чувствуется что-то от чеховского раздумья о человеке, от чеховской грусти. И в то же время он подлинно турецкий. Здесь есть рассказы «Мальчик Химмет», «Дети, которых я знала», написанные горячо и взволнованно о детях, встреченных писательницей на дорогах войны. А вот рассказы «Дуатепе», «Кырызытепе», «Жена святого» и другие, посвященные событиям военных дней, проникнуты неким мистическим духом, настроениями жертвенности. Эти рассказы, созданные, несомненно, не без влияния декадентского искусства, усложнены также библейскими образами.

В сборнике помещено и небольшое эссе «Черты красоты» о стихах в прозе «Из сада посвященных» Якуба Кадри. И стихи и эссе весьма примечательны. Стихи «Из сада посвященных» — это литературный па-

¹⁴ См. П. Гайденок и Ю. Бородай, *Философия буржуазного рационализма и современная эстетика*, — в сб. «О современной буржуазной эстетике», М., 1963..

мятник турецкого модернизма 10-х годов. Якуб Кадри говорит о неудовлетворенных желаниях, о зыбкости мира. Поэт жалуется: все бrenно и преходяще, мечты не сбываются. Человек виновен от рождения в том, что утратил рай. И только дух, пришедший в экстаз, может победить пространство и время. Поэт ищет забвения в одиночестве, в небытии. Влияние Корана и Библии, античных авторов и французских романтиков, «парнасцев» и символистов — все это переплетается в стихах в виде отдельных образов, настроений, мотивов, идей. Здесь дух Virгилия и Горация, здесь Бодлер и Ибсен, Еврипид и Данте, Анатолий Франс и Метерлинк. Здесь встречаются Физули, Ламартин и Мюссе. Здесь суфийская мистика, философия Платона соприкасаются с идеями Шопенгауэра и Ницше¹⁵. И Халиде Эдиб полна восхищения перед этим экзотическим плодом «чистого» искусства.

Интересный анализ отдельных новелл сборника Халиде Эдиб дает Г. В. Сорокоумовская, но она усматривает в нем лишь поворот к реализму. Она пишет: «Ее рассказы окунали читателя в самую реальность»¹⁶. Однако такая прямолинейная оценка сборника не отвечает его содержанию. Ведь в книге есть и произведения, уводящие читателя от реальной действительности.

Книга Халиде Эдиб «Волк, поднявшийся в горы» была знаменем времени. Она вобрала в себя черты, присущие ряду писателей эпохи. В эти годы общественный подъем окрашивает демократизмом творчество многих писателей, далеких от подлинно демократических идеалов. Они поддавались общим настроениям как моде, говорили о народе, о реализме и иной раз могли правдиво, с сочувствием изобразить жизнь простого человека. Но идейные и эстетические связи с прошлым у них перевешивали. Потому что мировоззрение этих писателей лежало вне демократических идеалов. И когда общественный подъем начал спадать, писатели эти в той или иной мере возвращались в лоно реакционной эстетики. Среди них была и Халиде Эдиб. Иллюстрацией этому могут служить ее романы, написанные еще в конце 20-х годов¹⁷.

¹⁵ О стихах см.: Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*.

¹⁶ Г. В. Сорокоумовская, *Турецкая новелла первой четверти XX века*, канд. дисс., Л., 1961, стр. 224.

¹⁷ См. Л. О. Алькаева, *Очерки турецкой литературы*.

Мы попытались отметить на материалах новеллистики некоторые характерные тенденции литературной жизни Турции 20-х годов. К 30-м годам обстановка в стране начинает существенно меняться. Идеологическая жизнь приобретает новые контуры.

Уже с конца 20-х годов на страницах газет и журналов рядом с привычным «чтивом» на потребу широкой публике стали появляться произведения глубоко идейные, освещавшие важные жизненные проблемы. Рассказы были разные по содержанию и по жанру. Они будили мысль, заставляли присматриваться к жизни. Так, Садри Эртем в новелле «Мышь торговца свечами», помещенной в журнале «Ресимли хикайе», захотел рассказать читателю о гибели ремесла и мелкого производства в Турции. Эпизод из жизни Сабиха-эфенди, потомка некоего короля свечей, писатель облек в форму веселой остроумной шутки. И идея произведения улавливалась читателем легко и просто. В этом же журнале печатался рассказ Садри Эртема «Во имя человечности». Рассказ был не очень совершенным, о его художественных достоинствах можно спорить. Но содержание рассказа не могло не волновать. С новых, гуманистических позиций писатель решал такие проблемы, как личность и общество, «маленький» человек и бюрократическая государственная машина.

Однако проза 20-х годов еще отстает от шага истории. Литературный рынок предъявляет спрос на «романтические рассказы», где бы описывались любовь, ревность, измены и тому подобная «жестокая» игра страстей. Совершенные образцы этой продукции давали, по свидетельству Тахира Алангу, Решад Нури и Махмуд Эсари. На подобных рассказах пробовал свои силы и Решад Энис. Юмористические журналы требовали развлекательных безделок с хорошим концом, веселеньких историй из народной жизни. Их поставляли Осман Джемаль, Фахри Джелальеддин и другие писатели-юмористы. Газетный рынок использовал и канонизировал возросший после национально-освободительной борьбы 1919—1922 гг. и революции интерес к быту и нравам «человека из народа».

«На литературном рынке слово „народ“ приобрело какой-то непонятный, необъяснимый смысл. Книгоиздатель, владельцы газет и те, кто действуют от их имени, выдвигают формулу: „Народ — это я“. Но какое они

имеют право представлять народ? Кто их уполномочил выступать в роли каких-то ростовщиков, комиссионеров, посредников между народом и литературным рынком?»¹⁸. Этот вопрос задавали себе многие литераторы и в конце 20-х годов и в 30-е годы.

Турецкой прозе предстояло решить серьезную задачу — определить своего главного героя и основного читателя, высказать свое отношение к жизни, к искусству. И понадобились годы, чтобы результаты кемалистской революции приняли более ясные очертания. Понадобились годы, чтобы тяжелое положение турецкого народа было воспринято в прямой связи с незавершенностью буржуазной революции. Понадобились годы, чтобы турецкая литература начала аккумулировать и отображать настроения недовольства и неудовлетворенности широких народных масс. И это послужило социальной и идеологической основой критического реализма 30-х годов.

ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

1

Мировой экономический кризис 1929—1933 гг. не миновал и Турецкую республику. Он потряс до основания неокрепшую экономику страны, ее сельское хозяйство. Особенно пагубным было дальнейшее увеличение налогового бремени и усиление ростовщичества. Но развитие капиталистических отношений в стране шло вглубь и вширь, охватывало город и деревню. Обнищание, пролетаризация, выделение сельской буржуазии — такова картина жизни турецкой деревни 30-х годов. На фоне тяжелой экономической разрухи все яснее вырисовывалась истина о подлинной роли деревни в экономике страны. Именно к ней, страдающей, нищей, темной в своей массе турецкой деревне вели все пути к возрождению: «Село... самая естественная и самая главная база для 70% нашего населения. Село... источник снабжения всеми продуктами питания и сельскохозяйственным сырьем. Село... самый крупный и самый верный покупатель. Село... фундамент нашей армии. Село... коротко — Турция», — так

¹⁸ Sadri Ertem, *Fikir ve sanaat*, İstanbul, 1939, s. 115.

определил значение деревни министр внутренних дел и генеральный секретарь народно-республиканской партии Шюкрю Кая¹⁹.

Крестьянский вопрос становится центральным в социально-экономической и идеологической жизни Турции 30-х годов. Он привлекает внимание ученых, писателей, социологов. Отношение к «деревне», к «крестьянину» превращается в своеобразную лакмусовую бумажку, с помощью которой распознается демократизм подлинный и псевдодемократизм.

30-е годы внесли много нового во все сферы общественно-политической жизни страны. Время явилось серьезным испытанием революционных традиций кемалистской буржуазии. Укрепившись политически и овладев ключевыми позициями в экономике страны, она делает заметный шаг вправо. Приход турецкой буржуазии к власти в эпоху империализма предопределил ускоренный ход событий. Готовность к компромиссу буржуазия проявляет уже с конца 20-х годов. «История „болезни“ капитализма начинается почти немедленно вслед за тем, как только буржуазия вырвала власть из обессилевших рук феодалов»²⁰. Но в конкретных условиях турецкой послереволюционной действительности «руки» феодалов-помещиков продолжают сохранять свою силу. И это тоже своеобразный симптом «болезни».

Новое намечается и в отношениях Турции с империалистическими державами, в политике заигрывания с Западом. Все более очевидной становится эволюция во внешней политике Турции. В 1920 г. газета «Ени гюн» опубликовала обращение, адресованное французам, вернее одному из французских эмиссаров полковнику Лужену, который пытался направить политику молодого буржуазного государства в интересах своей страны. «Чужестранец! Я знаю, что твоя литература богата, я знаю, что язык твой так благозвучен, что в нем вой бури может показаться нежной мелодией, а бурный поток может превратиться в струи тихого озера. Но даже в нем я слышу звон колокола империализма... Стальной косою я вырву язык этого колокола, своим молотом я раздроблю его о

¹⁹ Цит. по кн.: А. Д. Новичев, *Крестьянство Турции в новейшее время*, стр. 128.

²⁰ А. М. Горький, *О литературе*, М., 1953, стр. 683.

стены, своим плугом я зарою осколки его»²¹. А уже в 1928 г. правящие круги делают первые попытки «восстановить доверие Европы». Начавшееся с конца 20-х годов сближение кемалистов с компрадорами (инонациональной буржуазией) завершается к концу 30-х годов почти полным их сращиванием. И в этом отразились характерные тенденции политической и экономической жизни Турции: заметный отход от идеалов революции, изменение политического курса, оживление реакции.

Новый этап в развитии буржуазного государства четко обозначился в 1931 г., когда на съезде Народно-республиканской партии были приняты партийная программа и устав. В них формулировалось главное направление политики новой Турции. Основные пункты программы нашли свое выражение в партийной эмблеме — «шести стрелах». «Первая стрела — „республиканство“ — означала, что республика — единственно приемлемая для Турции форма правления; вторая стрела — „национализм“ — провозглашала готовность к борьбе за независимость и за возвышение турецкой нации; третья стрела — „народность“ — декларировала народный суверенитет и вместе с тем отрицала наличие классов и классовой борьбы в Турции; четвертая стрела — „этатизм“ — символизировала стремление к созданию национальной промышленности с помощью и под контролем государства; пятая стрела — „лаицизм“ — знаменовала принципы светского государства; шестая стрела — „революционность“ — означала верность идеям кемалистской революции»²².

Все эти шесть «стрел» составили сущность кемалистской доктрины, так называемый кемализм. Идеологическим стержнем кемализма явилась концепция «особого пути» развития буржуазной Турции, «республики без классов». «„Мы рассматриваем народ Турецкой республики не как совокупность отдельных классов, а как единое целое, разделяющееся в частной и общественной жизни на различные профессии по принципу разделения труда“, — так излагала концепцию „надклассовости“ программа народно-республиканской партии»²³. Не клас-

²¹ См. А. Ф. Миллер, *Очерки новейшей истории Турции*, М.—Л., 1948, стр. 121.

²² А. Ф. Миллер, *Краткая история Турции*, М., 1948, стр. 198

²³ Б. Данциг, *Турция*, М., 1949, стр. 229.

сы, а «трудовые группы» — вот что составляло, согласно этой концепции, социальную основу кемалистской Турции. Крестьяне и помещики, рабочие и предприниматели должны были образовать, по мысли кемалистов, две такие основные трудовые группы («эюмре»).

Концепция «республики без классов» имела свою историю. Она восходила еще ко времени национально-освободительного движения. Именно тогда был выдвинут впервые принцип «национального единства». В 30-е годы концепция «социальной гармонии» возводится в ранг официальной идеологии, которая исключала даже мысль о возможности классовой борьбы в Турции. Эта концепция и составила теоретическое обоснование внутренней политики кемалистов.

Естественно, что концепция «надклассовости» в той или иной мере влияла на всю идеологическую жизнь страны, просачивалась в художественную литературу. Отдельные ее отголоски слышатся и у представителей критического реализма. Но именно писатели-реалисты 30-х годов Сабахаттин Али, Садри Эртем, Бекир Сытки, Сид Фаик и другие сыграли немалую роль в том, что миф о «социальной гармонии» в Турции становится достоянием истории. Эти писатели создали галерею ярких образов торговцев, скупщиков, кулаков, подрядчиков и других «друзей народа». Их произведения начали осуществлять в турецкой литературе великую задачу критического реализма по расшатыванию буржуазного порядка. Писатели шли от жизни. А жизнь полностью дискредитировала концепцию буржуазной республики «без классов» в эпоху империализма.

В 1936 г. среди книжных новинок появилась тоненькая книжка. Ее написала Суад Дервиш. Но это был не роман, не сборник новелл. Содержание книги было не обычным. «Я не графиня, не герцогиня, не королева, не член парламента, я журналистка, — писала Суад Дервиш. — Люди более снисходительные называют меня писательницей... Этот титул — мое единственное богатство, моя единственная гордость и мой хлеб».

В 30-е годы Суад Дервиш была уже автором многочисленных романов и рассказов, она написала много интересных и смелых политических статей. Журналистку не раз лишали права писать на разные сроки. А теперь она вступила в письменную полемику с учащейся молодежью.

Объяснялось это просто: в Стамбуле существовало реакционное студенческое общество имени Намыка Кемалья. Его членам не нравились смелые выступления прогрессивной журналистки. И Суад Дервиш дали это понять, напомнив, что она лишь женщина и не ее дело вмешиваться в большие и серьезные дела. В этом оскорбительном выпаде писательница распознала главное — реакционный дух, ненависть к прогрессу... Реакционная молодежь посягала на человеческие права Суад Дервиш. «Сейчас XX век. Не уклоняйтесь, прячьтесь за фразой: „Мы не разговариваем с женщиной“, — обратилась писательница к своим оппонентам. — Вы играете в либерализм, а эта идеология стремится открыть завтра дорогу иностранному капиталу, превратить страну в колонию. Вы декламируете: „Народ, родина, страна!“ И что вы делаете потом?

Вранье!

Вы станете в оппозицию?!

Против кого? Против человечества? Разума? Здравомыслия? Действительности?

Вы хотите остановить ход истории? Намык Кемаль во времена абсолютизма жаждал конституции. А группа молодых студентов университета в век республики уничтожает конституцию Намыка Кемалья».

И Суад Дервиш говорила правду, правду о 30-х годах.

2

В турецком литературоведении имеется тенденция как-то ослабить социальный смысл критического реализма 30-х годов. Большинство ученых сходятся на том, что литература 30-х годов — явление принципиально новое. Они формулируют эту мысль по-разному, но единодушно отвергают социальные истоки явления. Одни из них связывают рождение новой литературы с провозглашением республики, за которым последовала «смерть мусульманской литературы» (Васфи Махир Коджатурк). Другие выводят истоки литературы, преследовавшей «цели, находящиеся за пределами искусства», из желания народа «спасти от забвения героические страницы национально-освободительной борьбы» (Яшар Наби). Третьи втискивают идеологическую жизнь 30-х годов в тесные рамки националистических концепций. Но факты не укла-

дываются в подобное прокрустово ложе, и турецким литературоведам приходится вводить в обиход еще термины «анатолийский реализм», «объективный реализм» (Ахмед Хамди Танпынар).

Большую объективность проявляет в оценке литературы 30-х годов Тахир Алангу²⁴. Его книга «Рассказ и роман после провозглашения республики» во многом спорна. И все-таки она дает возможность воссоздать в общих чертах картину литературной жизни 30-х годов. Но и Тахир Алангу выводит критический реализм 30-х годов из факторов внешних, связывает его с переходом страны в 1928 г. на новый алфавит.

Действительно, высвобождение турецкой письменности из «железных тисков непонятных значков» (Мустафа Кемаль) символизировало смелое вторжение нового в турецкую литературу. Пропаганда и внедрение нового алфавита считались патриотическим и национальным долгом турецкой интеллигенции. Об этом неоднократно говорил Мустафа Кемаль. И конечно, появление первых художественных произведений на новом алфавите воспринималось как реализация этой культурной реформы. Переход на новый алфавит несомненно заключал в себе для писателей и какой-то психологический момент. И прежде чем перейти к новому алфавиту, писатель должен был овладеть им, как-то собраться с мыслями, перевести дыхание. В литературе наступило затишье.

«После 1928 г. в литературе образовалась пустота»²⁵, — пишет Тахир Алангу. И обозначившийся затем переход литературы к новому алфавиту был воспринят как качественно новый этап в развитии литературы. И это следует рассматривать как своего рода совпадение двух явлений. Ибо именно к концу 20-х годов в турецкой литературе начали обнаруживаться достаточно заметно признаки нового. Появляется поколение писателей, которые принесли с собой новое понимание искусства. Тахир Алангу именует их «открывателями пути». Одним из первых начал прокладывать дорогу в новое писатель Садри Эртем. Тахир Алангу называет его «указателем на пути» дальнейшего развития литературы.

²⁴ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman*, İstanbul, 1959.

²⁵ Ibid., s. 69.

«В те волнующие дни революции и освободительной борьбы... произведения Садри Эртема... возвестили начало нового этапа в нашей литературе, переживавшей вместе с принятием в 1928 г. нового алфавита застой и кризис»²⁶.

Особое место в 30-е годы занимал журнал «Ресимли ай». Его издавали супруги Сертель. И уже одно появление на его страницах имени писателя служило своеобразным паролем для того, чтобы войти в демократическую литературу. Журнал учил, спорил, искал. В 1932 г. на его страницах разгорелась литературная полемика под девизом «низвергаем идолов». Участие в полемике Назыма Хикмета придало ей особую остроту и страстность.

3

В конце 20-х годов и в 30-е годы турецкая литература почти не знала писателей-профессионалов. Занятие литературой обычно сочегалось с другой работой, чаще газетной. Писатели «вели борьбу за жизнь, занимаясь другим, а то и третьим делом. Часто они не имели материальной и моральной поддержки. Их произведения создавались ценой тяжелых жизненных усилий»²⁷, — писал о литераторах 30-х годов Тахир Алангу.

В одной из новелл 30-х годов Садри Эртем нарисовал образ своего современника, знаменитого писателя. Он задавлен долгами и постоянно находится в руках у ростовщиков. Писатель строчит уйму статей и рассказов. Он выжимает из себя мысли и слова. Но не творческий порыв, а погоня за куском хлеба, работа на рынок движет рукой этой знаменитости.

Зависимость художника от спроса на «товар», от требований книжного рынка в 30-е годы уже не была тайной.

«Писатель — существо, поставляющее товар, согласно требованиям рынка. Часто этим существом руководит директива главного газетчика. И она посильнее идейных и эстетических правил»²⁸, — с горечью признавался в одной из статей автор новеллы о знаменитом писателе.

Мы не можем спокойно работать. Нам не хватает

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., s. 128.

²⁸ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 115.

выдержки, необходимой для создания художественного произведения, у нас нет времени читать. Такие жалобы молодых писателей Турции звучали во многих статьях и литературных анкетах.

Напечатать рассказ на страницах газет или журналов было совсем нелегко, а выпустить книгу невероятно сложно. Литературный рынок был узким и тесным. «На роман, который распродали тиражом в тысячу экземпляров, указывают пальцем...— сокрушался в литературной анкете начинающий писатель.— В последнее время в Германии вышел роман „На западе без перемен“ нового романиста по фамилии Ремарк. Так в течение двух месяцев было продано четыреста тысяч экземпляров. Четыреста тысяч! Об этом говорят, как о какой-то мечте»²⁹. Для турецкого книжного рынка подобная цифра была почти фантастичной. Он диктовал и навязывал свою волю поставщикам литературного «товара». И на турецком парнасе утверждались неумолимые законы буржуазного искусства, и наиболее жестокий из них — закон конкуренции. Сами писатели формулировали его так: «Писатель писателю волк, и каждое чужое перо вонзается в него, как гарпун»³⁰.

«Мы превратились в литературных феодалов с замками, окруженными рвами. И как только туда хочет проникнуть новое перо, мы тотчас пускаем ему в голову стрелы, копья, ятаганы»³¹.

В этих трудных условиях газетные страницы становились главной магистралью литературного развития. У турецкой прессы существовали добрые традиции. Еще в 60—70-е годы XIX в., в эпоху просветительства, турецкие газеты предоставляли свои страницы произведениям турецких писателей и переводам зарубежных авторов, активно участвуя в рождении новой литературы.

Значительную роль в развитии турецкой литературы с конца 20-х годов играла газета «Вақыт». «У литературы прежде всего должна быть целенаправленность,— писала газета в 1929 г.— Самым крупным недостатком нашей литературы является отсутствие идейности. Если мы хотим, чтобы наша литература была живой и не ограничивалась пределами нескольких больших городов,

²⁹ Hikmet Feridun, *Bügün de diyorlar ki*, İstanbul, 1932, s. 138.

³⁰ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 113.

³¹ Hikmet Feridun, *Bugün de diyorlar ki*, s. 204.

чтобы она имела долгую жизнь, нужно прежде сделать ее идейной — начертать ей цель»³².

В 30-е годы газета «Вақыт» включилась в борьбу за новую литературу, она много сделала для развития турецкой новеллы. В газете существовал специальный раздел короткого рассказа — «рассказ-пятиминутка» («бешер дакикалык хикайе»). В этом разделе и в приложении к газете помещали свои произведения главным образом писатели-реалисты, те, кто поддерживал взятое газетой демократическое направление.

Тахир Алангу называет новеллистов газеты «Вақыт» «выдающимися представителями турецкой литературы после провозглашения республики». И он не может не выразить своего восхищения этими писателями. Они творили в суровое время и вели трудную борьбу. Это Садри Эртем, Сабахаттин Али, Рефик Ахмед Севенгиль, Бекир Сытки, Решад Энис, Кенан Хулуси и другие прогрессивные писатели. Об одном из них — Бекире Сытки Кунте — Алангу писал: «Он вошел в среду новеллистов газеты „Вақыт“, составивших важную эпоху в развитии нашей новеллистики».

Именно новеллисты газеты «Вақыт» образовали «фронт против отсталых сил», «революционное направление» в литературе 30-х годов. Новое понимание искусства, новые темы, герои, мысли, подсказанные временем, — так в общих чертах можно определить реалистическую литературу демократического направления.

В 30-е годы демократическое направление имело много последователей. Они понимали искусство как служение народу. Главной литературной формой в их творчестве становится рассказ. В нем они видят жанр, «наиболее соответствовавший стремлениям эпохи, ее проблемам», в нем они видят живую связь с жизнью, с народом. Критический реализм 30-х годов — это прежде всего новеллика. Именно отсюда берет начало «золотой век» турецкого рассказа.

В 30-е годы «старое» и «новое» в турецком рассказе часто определялось самой темой. Значительное место продолжали занимать рассказы о Стамбуле. Это были главным образом бытовые зарисовки, жанровые сценки

³² Mehmet Behçet Yazar, *Edebiyatçılarımız ve türk edebiyatı*, İstanbul, 1938, s. 363.

из городской жизни с ярким национальным колоритом, обычно выдержанные в юмористических тонах. В них уже прослеживалась известная традиция. Подлинно новое в литературе составили рассказы об Анатолии — проблемные рассказы о турецкой деревне, ее нуждах и чаяниях. Демократическая литература перешагнула за узкий мирок отдельной личности в большой мир, в живую жизнь. Этот шаг она сделала под давлением самой действительности. Ей стали тесны рамки этнографических зарисовок народной жизни. Передовая турецкая литература начинала штурмовать с демократических позиций сферу социальных отношений. Ей предстояло постичь смысл исторического перехода от феодализма к капитализму, смысл социальных отношений между людьми.

Среди различных новеллистических жанров на первый план выдвигается новелла социальная. Она была в известной мере преемницей социальной новеллы 10-х годов XX в., рассказов Омера Сейфеддина и Рефика Халида. Ее в определенной степени подготовила новеллистика 20-х годов. И в то же время — это явление совершенно новое, порожденное турецкой действительностью 30-х годов. Становление критического реализма 30-х годов происходит в тесной связи с напряженной, можно сказать, ожесточенной эстетической борьбой. Смысл этой борьбы — в резком размежевании двух культур, двух литератур, двух направлений в эстетике.

4

30-е годы в западной литературе — это Арагон, Брехт, это Хемингуэй, Ремарк. Это — новое поколение писателей, новый этап в развитии критического реализма.

В тридцатые годы XX в. литература многих стран переживала состояние какой-то «освежающей грозы, сметающей косность, шаблоны, фальшивость буржуазной литературы. В этой буре рождалась новая, революционная эстетика, основанная на убеждении, что всякое подлинное искусство народно»³³. Но буря рождает всегда и смятение. Однако у писателей разных стран был верный и надежный ориентир — голос советской литературы.

³³ И. И. Анисимов, *Всемирная литература и социалистическая революция*, автореф. докт. дисс., М., 1959, стр. 20.

«В конце 20-х годов и особенно в 30-е годы советская литература становится действенной участницей зарубежных национальных литературных процессов»³⁴. Она вливает новые живительные силы в творчество писателей-реалистов разных стран.

Тридцатые годы ознаменовались новым подъемом в развитии реализма в мировой литературе. Этот подъем коснулся и ряда литератур Востока.

Известный пакистанский писатель Фаиз Ахмад Фаиз говорит, что в 30-е годы индийские литературы также прошли через подъем и обновление. В них заговорил «мятежный дух», «дух политической и социальной эмансипации», «горький протест». Эти общественные настроения выразились в «смелом реализме» и «острой сатире»³⁵. Среди писателей-новаторов 30-х годов были такие видные индийские литераторы, как Абдул Мансур Ахмад, Кришан Чандар, Беди, Касми и др.

Нечто подобное переживали также арабская и персидская литературы. В персидской литературе, например, 30-е годы связаны с творчеством крупного представителя реалистического искусства Садека Хедаята.

Подлинное обновление, идейная революция совершались в 30-е годы и в литературе Турции. Новая литература, новая эстетика вписывались в новую страницу социальной истории страны. «Мятежный дух», «горький протест», «смелый реализм» становятся девизом многих писателей. Но так определялось лишь одно из двух направлений в национальных литературах. Сформулированный А. М. Горьким в 30-е годы вопрос «С кем вы, мастера искусств?» был выдвинут самой жизнью. Он требовал от интеллигенции в разных странах определить свое место. Нужны были смелость, честность, подлинный демократизм, чтобы сделать выбор. «Больше нельзя было колебаться. Нужно было выбирать. Я высказался решительно», — писал в 1934 г. Ромен Роллан. Но чтобы сделать выбор, художники должны были определить свое отношение к жизни, к искусству, а главное — к народу. О чем и для кого писать? Эти вопросы стояли в центре литературной полемики во многих странах. Литератур-

³⁴ «Советская литература за рубежом. 1917—1960», М., 1963, стр. 68.

³⁵ Фаиз Ахмад Фаиз, *Многообразие и жизненная сила*, — «Иностранная литература», 1964, № 4, стр. 239.

ные анкеты, полемические статьи, горячие дискуссии по всем главным вопросам эстетики становились характерной чертой литературной жизни. Писатели делали выбор. Одни из них утверждались на ранее избранном пути и считали своим долгом заняться судьбой «маленького» человека. «Я — реалист и считаю своим долгом изображать страдания народа, крестьянства, их беды, их нужды. Я считаю своим долгом пробудить их, повести к возрождению, к знанию. Я хочу использовать искусство как активный фактор, „искусство для искусства“ я отвергаю»³⁶, — так определял свой выбор турецкий писатель Бекир Сытки, присоединяясь к демократическому направлению в литературе. Другие писатели сходили с демократических позиций. А третьи откровенно занимали место в рядах реакции от искусства.

В 30-е годы турецкая литература совершала очередной «зигзаг» — новый поворот к социальной действительности, к социальной теме. И он был связан с идейным размежеванием турецкой интеллигенции, со становлением критического реализма.

«Сегодня литература находится в руках двух поколений», — писал в одной из статей Садри Эртем. «У представителей первой группы центр тяжести в художественном произведении составляют писатель, его настроения и переживания. На них, как на папу римского, снисходит божественное, эстетическое вдохновение, и им они измеряют художественную ценность произведений. Представители второй группы — источник творчества видят в жизни общества»³⁷.

Подобное деление, конечно, слишком прямолинейно. В нем можно усмотреть и несколько вульгаризаторский подход. Но в этой обостренности формулировок — специфика 30-х годов. И они отражают главные тенденции в литературе.

Два поколения в турецкой литературе 30-х годов — это две литературы. Но прогрессивные писатели понимали, что проблема двух литератур не есть проблема двух поколений. В статье «Новая эстетика» Садри Эртем углубляет и развивает свою мысль о двух поколениях в искусстве. «Как мы можем утверждать, что восемнадца-

³⁶ Mehmet Behçet Yazar, *Edebiyatçılarımız ve türk edebiyatı*, s. 87, 88.

³⁷ Hikmet Feridun, *Bügün de diyorlar ki*, s. 89.

тилетний монархист и девятнадцатилетний махровый католик моложе, например, пятидесятилетнего „левого“?

Никакой паспортный стол не установит возраста человека, для которого реакция — профессиональное занятие...

Разве сегодня восемнадцатилетний юноша-католик моложе Галилея?..

И у кого повернется язык сказать, что Робеспьеру сто семьдесят восемь лет?»³⁸. И все-таки в литературе 30-х годов новый этап в развитии реализма был связан именно с новым поколением писателей, с «молодыми». По мнению Садри Эртема, эстетическая борьба 30-х годов должна «составить этап в жизни искусства и общественной мысли». Он тоже говорит о необходимости сделать выбор, вести «осознанную борьбу за новую эстетику». «Я очень хочу, чтобы борьба поколений, начатая молодыми,.. явилась выражением осознанной борьбы за новую эстетику. Есть ли необходимость напоминать, что настало время сформулировать новый взгляд на искусство»³⁹.

И писатели демократического направления сформулировали свой взгляд. Они боролись за прогрессивную эстетику, за реализм, за общественно полезную литературу.

5.

Резкое идейное размежевание турецкой интеллигенции в 30-е годы было отражением новых социальных сдвигов в стране. Поворот вправо, наметившийся в середине 30-х годов, дал о себе знать и в политике, и в экономике, и в литературе, и в искусстве. Идейный раскол был выражением внутренней диалектики этого процесса. Раскол турецкой интеллигенции становился непреложным фактом идеологической жизни. Но социальный смысл данного явления затушевывался концепцией надклассовости. Общественное явление приобретало, так сказать, локальный характер, сводилось к условиям одного города, бывшей столицы — Стамбулу. Так, журнал «Кадр» в августе 1932 г. опубликовал полемическую статью Шевкета Сюрейи «Клуб полуинтеллигентов». По мнению автора, такие города, как Стамбул, переживают

³⁸ Murat Uraz, *Edibiyat antolojisi*, IV c., s. 175.

³⁹ Ibid., s. 176.

духовное оскудение и не способны создавать подлинные духовные ценности. Все их потуги сводятся лишь к воспроизведению «полуинтеллигентов». Но бывшие столицы продолжают оказывать сопротивление. «Полуинтеллигенты» пытаются идти в наступление. Но такова ли в действительности «историческая» основа в процессе размежевания турецкой интеллигенции?

Стамбул 30-х годов продолжает сохранять значение культурного центра страны. Здесь сосредоточены редакции большинства газет, книжные издательства. Здесь находятся единственный в те годы университет и основные учебные заведения. Здесь живут большинство турецких писателей. Бывшая столица Турции продолжает определять культурную жизнь страны. И именно Стамбул является средоточием идеологической жизни республиканской Турции конца 20-х — начала 30-х годов. Шевкет Сюрейя говорит о стремлении стамбульских «полуинтеллигентов» с каждым днем «упрощать взгляды и представления народа». Однако он не видит, что стремление «упрощать представления народа» — это уже явление общественное. Но кто же такие «полуинтеллигенты»? Автор статьи предупреждает читателя: проблема «полуинтеллигенции» не есть проблема диплома. Она не связана с образовательным цензом. Причина здесь более глубокая, корни иного свойства.

В чем же видит автор смысл данного явления? Перед лицом реальной жизни, перед конкретными фактами, «полуинтеллигент» обнаруживает растерянность, он «теряется», он отказывается познавать мир. Автор статьи видит в этом отсутствие достаточного кругозора, должных критериев. Но то, что он именует «легкомыслием», «пренебрежительным отношением к фактам», есть не что иное, как отказ от познания важных жизненных явлений, общественных закономерностей, пренебрежение к проблемам эпохи. А это уже позиция интеллигенции, ставшей на защиту интересов господствующих классов.

Шевкет Сюрейя избегает подводить под свои рассуждения какую-либо идеологическую базу. Свое понимание «полуинтеллигенции» он связывает с характерной для 30-х годов новой волной западного влияния. Однако в тяготении определенной части буржуазной интеллигенции к реакционной западной литературе и философии он видит только «снобизм», «моду», «приспособление к вкусам

толпы», «психологию стада». «Среди полуинтеллигентов Стамбула,— говорит он,— в моде то, например, Поль Валери, то Андре Жид. Подобная картина наблюдается и в области философии, и в области общественных наук. Некоторые полуинтеллигенты то плетутся за Дюркгеймом, то устремляются за Бергсоном. Клуб полуинтеллигентов тащится то за одним, то за другим именем в зависимости от времени. И это нужно воспринимать без раздражения. Потому что направить караван вслед за непонятными, но модными именами — это и есть проявление „психологии стада“ А „психология стада“ составляет одну из характерных черт полуинтеллигенции» ⁴⁰.

Но этот тезис звучит не убедительно. И в дальнейшем сам Шевкет Сюрейя вынужден дать «полуинтеллигенции» более точную характеристику. Он определяет ее как «интеллигенцию, не являющуюся революционной».

В начале 30-х годов значительная часть турецкой интеллигенции сохраняла верность идеалам революции. Революция считалась еще незаконченной. Слишком мрачна и безрадостна была турецкая действительность, чтобы воспринимать ее как окончательный результат революционной борьбы. В 1932 г. журнал «Кадро» писал: «Революция не закончена потому, что она не выполнила своих задач». «Ни одно из общественных изменений, которые произошли после войны, еще не получило своего окончательного завершения, не нашло своей окончательной формы» ⁴¹.

Демократически настроенная турецкая интеллигенция восприняла принципы кемализма как дальнейшее воплощение идеалов революции, она считала своим долгом продолжать борьбу за эти принципы в области идеологии и литературы. Сделав свой выбор, эти представители крайнего левого крыла кемалистов становились и на народную точку зрения, они выражали настроения широких народных масс, недовольных результатами революции и политики правительства, а в своем творчестве они приходили к отрицанию кемалистской доктрины. Так произошло, например, с Садри Эртемом.

Представителей прогрессивной интеллигенции Шевкет Сюрейя определяет как людей, «отдавших себя делу ре-

⁴⁰ «Кадро», 1932, № 8, с. 41.

⁴¹ Ibid., с. 5.

волюции». Главной чертой этого крыла турецкой интеллигенции он считает «революционный идеализм».

Более четкую и объективную характеристику революционной интеллигенции, прогрессивного направления в общественной мысли и в литературе 30-х годов дает Тажир Алангу: «В первые годы нашей республики (1925—1935) в нашей литературе существовало такое революционное направление, которое низвергало старые устои, старые ценности и создавало новые»⁴². И далее он раскрывает общественно-политический смысл позиции демократической интеллигенции: «В нашей литературе создан крепкий фронт против отсталых сил, старых устоев, рушившихся под натиском революций, фронт против ага, эксплуатировавших крестьян, местных и иностранных угнетателей. У этого направления в рассказе, которое возглавили писатели Садри Эртем, Рефик Ахмед Севенгиль, появившиеся до Сабахаттина Али, кроме молодых, таких, как Бекир Сытки и Кенан Хулуси, было еще много последователей, которые затем отошли от жанра рассказа»⁴³.

В противовес позиции, занятой прогрессивной интеллигенцией, представители реакционного направления стараются не привлекать внимание общественности к мрачным сторонам турецкой действительности, к происходящим в стране и в мире социально-экономическим процессам. Они отказываются от познания закономерностей общественного развития, потому что результаты этого познания неминуемо подводят к материалистическим выводам. Они отвергают принцип историзма и подменяют его надуманными построениями, создавая свои теории общественного развития, которые фальсифицируют исторические процессы.

Так, в 30-е годы с идеалистической теорией «мистицизма прогресса» выступает Нурулла Атач. Его теория — это довольно упрощенный сколок с подобных европейских учений. Как известно, эпоха империализма по-новому поставила вопрос о прогрессе в буржуазном обществе. И реакционная буржуазная философия услужливо подсунула идею отрицания прогресса, пытаясь объяснить его действием чисто субъективных факторов.

⁴² Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra...*, s. 276.

⁴³ Ibid.

Европейская литература конца XIX и начала XX в. активно выступала против идеи прогресса, считая ее химерой, говорит Нурулла Атач. Будучи последователем Бергсона, Атач в своих эстетических и философских высказываниях исходит из его положения о том, что «жизнь не поддается переделке. Ее можно только наблюдать». В своей аргументации Н. Атач опирается также на тезис Бергсона об отставании духовного начала в развитии человеческого общества. Сам Нурулла Атач «верит» в идею прогресса, но он связывает ее с идеей бога. Прогресс выступает у него в мистической оболочке.

«Вера в бога и вера в прогресс настолько близки, что это, можно сказать, одно и то же. Человек знает, что в нем есть и плохие черты, он стыдится их и хочет от них освободиться. Аллах — освободившийся человек, прогресс — освобождение человека. Верить в прогресс — значит верить в то, что человек может полностью освободиться от зла, от слабости, — верить в возможность уподобления человека богу (если хотите, назовите это — приблизиться к Аллаху)»⁴⁴, — заявляет Нурулла Атач.

И далее он формулирует свою теорию «мистицизма прогресса»: «Вера в прогресс, в совершенствование человека, в то, что он может быть лучше, — это чувство, живущее в нашей душе, и никакими доказательствами его не поколебать. Это своего рода „мистицизм прогресса“. А почему бы и нет? К тому же есть много людей, которые сокрушаются по поводу того, что наше время лишено веры в духовные субстанции. И религия прогресса может быть принята ими с большим воодушевлением»⁴⁵.

Однако Н. Атач понимает, что его «терминология» изрядно отдаёт средневековьем. «Я употребил слова „мистика“ и „спиритуализм“, но вера в прогресс не зависит от признания сверхъестественных сил. Нужно верить в человека и только в человека».

Нурулла Атач выдвигает идею отрицания влияния среды на человека. Он изымает человека, а вместе с ним и искусство из окружающей действительности, изолирует их от социальных противоречий времени. Прикрываясь идеей «общечеловеческого», он протаскивает антиисторическую концепцию о неизменности человеческого бы-

⁴⁴ Murad Uraz, *Edebtyat antolojisi*, IV c., s. 168.

⁴⁵ Ibid., s. 168, 169.

тия. Все в человеке, все хорошее и плохое только в нем. И не борьба с «мерзостями жизни», а личное самоусовершенствование должно привести его к «раю на земле». В этой проникнутой религиозным мистицизмом концепции можно уловить и какие-то отголоски толстовских идей, мысль о том, что человек свободен лишь в уподоблении богу. А исторический процесс — это стремление к божеству. Отсюда и идея самоусовершенствования человека. Утопические идеи Толстого находили и в Турции своих активных пропагандистов. Среди них одно из первых мест принадлежало известному философу Рызе Тевфику.

6

Упадочническая литература, в частности поэзия, и ее эстетические теории в XX в. становятся острым орудием борьбы с реалистическим искусством. Вместо реальной жизни и ее проблем — «зародыши суеверия», «угрюмые призраки бессонницы», «ночные страхи», «галлюцинации», «возведение сексуальности в систему и бреда в мировоззрение». Главными темами декадентских стихов становятся ночь, одиночество, смерть. В различных литературах эти образы и настроения варьируются. В 30-е годы они обнаруживаются и в некоторых восточных литературах.

Стерлись звуки, мира нет,
Только я с своей судьбой,
Только страха силуэт⁴⁶...

Так описывает ночь в своих стихах «Бытие» турецкий поэт Кемалеттин Каму. Ночь тревожит поэта, он во власти бессонницы, во власти ночных страхов, страхов перед бытием, перед одиночеством. «Как стена, обступает меня одиночество. Я стражду», — пишет поэт в другом своем стихотворении. К образу ночи обращается и Сабри Эсад. «Моя ночь, словно дух, надо мною рыдает!» — восклицает поэт Халид Фахри в стихотворении «Моя ночь». И образ ночи заслоняет ему весь мир. А Васфи Махир Коджатурк в стихах «Смерть поэта» воспекает смерть как некое прибежище от земных страданий. Мотив смерти

⁴⁶ Ibid., V с., s. 5.

звучит и в стихах Зии Османа, Сабри Эсада и других поэтов 30-х годов ⁴⁷. Эти национальные варианты упадочнической поэзии несут в себе следы западного, в частности французского, влияния.

Сам факт влияния декадентского искусства Запада на восточную поэзию есть, видимо, проявление каких-то общих закономерностей. Общность мировоззрения у определенной части буржуазной интеллигенции в разных странах имеет общие социальные корни и аналогичные формы его проявления. К этому следует добавить и такой фактор, как тяготение восточной, в частности турецкой, поэзии к старой литературной традиции с ее миром абстрактных образов, с ее символикой и мистическими настроениями. Это прослеживается в творчестве таких турецких поэтов, как Дженаб Шахабеддин, Джеляль Сахир, Яхья Кемаль, Ахмет Хашим и др.

Условия, способствовавшие усилению упадочнических настроений, создавались и определенными историческими ситуациями. Подобные условия сложились, например, в Турции в конце XIX в., в эпоху абдулхамидовской реакции. И именно отсюда в литературе «Сервети-фюнун» берет начало влияние реакционной западной философии и эстетики.

В 10-е годы историческая обстановка еще более осложняется. Триполитанская, балканские и первая мировая война, очевидный крах политики младотурок, надвигающаяся гибель империи — все это создавало в стране ситуацию напряженную и драматическую и порождало у турецкой интеллигенции ощущение своей беспочвенности, растерянности.

Турецкая интеллигенция ищет ответа на волнующие ее вопросы об историческом развитии, о смысле жизни, о человеке, она пытается искать их и в декадентском искусстве, и в философии Шопенгауэра и Ницше. В своих поисках она цепляется за идею отрицания общественного развития, за идею «вечного возврата» жизни к какой-то исходной точке. «Мир — это театр, где меняются только актеры. Поистине это так» ⁴⁸, — писал в одной из статей в 1912 г. поэт Мехмед Акыф. Турецкая интел-

⁴⁷ См. Feridun Fazıl, *Büyük hapten sonrakiler*, Ankara, 1935.

⁴⁸ Eşref Edip, Mehmet Akif, *Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1962, s. 13.

лигенция ищет идеалы в «золотом веке» античности (турецкий неоклассицизм). «Эй, где вы, безумные боги из храма Афродиты? — взывал в своих стихах Якуб Кадри.— Восстаньте, придите. Мы нуждаемся в вашей истинной вере, мы утратили все: искусство наслаждения и легкомыслия, науку любви. Нам нужен поводырь»⁴⁹. Ведь после гибели богов все кругом, даже природа, утратило свою сущность, говорит поэт. И он ощущает свое бескрайнее одиночество, затерянность во вселенной:

«Я наг остался и посоха лишился.

Обледеленой, туманом скрытою, неведомой тропой
влекусь я в край, где мрак и льды царят» («Мольба о помощи»).

Поэт ушел от солнца, от света, от красок мира. И словно одинокое божество, он бродит по безграничной дороге, в крае, еще не согретом присутствием человека.

Вспоминая спустя много лет о своих увлечениях декадентской поэзией и философией, Якуб Кадри очень трезво оценивал ее влияние на настроения турецкой интеллигенции той поры: «Благодаря духу отрицания и издевки, которые мы заимствовали у западных мастеров, мы словно возвышались над нашей средой. Мы как будто начинали взирать с презрением, как чужие, на бедственное положение, примитивизм, на ложь, шарлатанство того общества, к которому мы принадлежали»⁵⁰.

Корни турецких вариантов декадентского искусства берут свое начало в «европейских модах». А они «являются такими же предметами экспорта, как и другие, завозимые в Турцию товары», так утверждали писатели-реалисты 30-х годов, видя только одну сторону проблемы.

В конце 20-х годов и в 30-е годы Запад продолжает «экспортировать» в Турцию такие образцы своей поэзии XIX в., как произведения Бодлера и Малларме, эстетические концепции, а также продукцию дадаизма, сюрреализма и футуризма. О своем знакомстве с этими направлениями писал поэт Ахмед Хашим в книге «А мы думаем». Влияние западного «эстетического нигилизма» в известной мере испытал на себе и Назым Хикмет. Что же представляли собой все эти «измы»?

⁴⁹ Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 31.

⁵⁰ Ibid., s. 19.

Основным принципом дадаизма было примитивное, инфантильное отношение к действительности, культ бессознательного, интуитивного, абсолютное отрицание всего и вся.

Абсолютное отрицание, однолинейность в эстетических принципах и художественной практике быстро исчерпали возможности этого литературного движения.

Но оно дало жизнь другому течению, получившему название «сюрреализма».

В своих манифестах сюрреалисты также требовали освобождения искусства от контроля сознания, от «всяких эстетических или моральных задач». Случайность, иллюзия, фантастика, грёза объявлялись ими средством познания подлинной реальности, сверхреального мира, существующего только в нашем воображении.

В 30-е годы подлинный характер искусства сюрреалистов как одной из декадентских школ был уже достаточно очевиден. И Луи Арагон, в прошлом один из вождей сюрреализма, на международном конгрессе в защиту культуры вынес сюрреализму суровый приговор: «Я требую возврата к реальности! Довольно играть, довольно видеть сны наяву, ночные и дневные фантазии! Разве вы не видите сами, куда ведет эта так называемая „свобода эксперимента...“»⁵¹.

Борьба с декадентским искусством и его эстетикой поставила одну из характерных черт прогрессивной эстетической мысли в Турции. Оценка, которую давали этому явлению буржуазной культуры представители прогрессивной эстетики, совпадала или вернее основывалась на оценках прогрессивных деятелей культуры Запада. Так, Садри Эртем в книге «Мысли об искусстве» тоже выносит приговор сюрреализму, всему декадентскому искусству. Дадаизм и сюрреализм — «искусство анархическое», «литература отрицания», «эстетический нигилизм», который возник в результате больших социальных потрясений, говорит Садри Эртем. И писатель-демократ дает ему следующее определение: «Сюрреализм занят сегодня удовлетворением низменных вкусов богатых и праздных»⁵².

⁵¹ «Международный конгресс в защиту культуры», М., 1936, стр. 100.

⁵² Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 40.

В статье «Внутренние затруднения века» писатель проводит мысль о том, что за упадочнической литературой и философией стоит политическая реакция.

Однако представители прогрессивной эстетики отмечали в европейской литературе 30-х годов и принципиально новые явления — рождение новой эстетики, новой поэзии, новый подъем реалистического искусства. «...Мы можем сказать, что во всей мировой литературе наблюдаются большие потрясения,— писал в литературной анкете Хасан Али Юджель.— Но вместе с этим рождается совершенно новая литература, которая показывает, что происходит в людях и в обществе. Эта литература, философские и политические принципы которой основываются на „единичном“ и „общем“ (т. е. на типизации явлений.— Н. А.), убивает Байрона, но извлекает из могилы Бальзака»⁵³.

В двух направлениях современной европейской литературы прогрессивные турецкие писатели видели выражение острой идеологической борьбы и пытались определить ее корни.

«Европеец принадлежит к классу голодных либо сытых. Его вкусы и образ мыслей сообразны этому... За вкусами богатых и вкусами голодных стоят их идеологии, определенные философские системы... Идейные течения и теории искусства, даже жанры сегодня сталкиваются с определениями: революция и реакция»⁵⁴.

Таким образом, «эстетический нигилизм» европейского искусства представляется турецким писателям явлением глубоко социальным, а в то же время их кригика декадентства ограничивается в турецкой литературе в основном эстетическими категориями. И это несомненно дань пресловутой концепции надклассовости. Влияние идеалистической эстетики они рассматривают вне связи с конкретными условиями общественной, идеологической жизни своей страны. А критика лишь с позиций эстетики оставляла в стороне вопрос об общих социальных корнях декадентства.

Упадочническое искусство Запада не оказало глубокого влияния на турецкую поэзию 30-х годов. Однако оно со всей очевидностью прослеживается в области

⁵³ Hikmet Fesidun, *Bügün de diyorlar ki*, s. 99.

⁵⁴ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 37.

эстетики. Так, в 30-е годы среди известной части турецких литературоведов и ученых имеют хождение местные варианты теории «чистого» искусства. Мидхат Джемаль, например, в книге о поэте Мехмеде Акыфе отстаивает принцип «непонятности», «неясности» искусства: «В искусстве мы любим сумрак. Мы не должны понимать произведения, вкушать их до конца. Более всего искусство красит неясность. Искусство — это та область, где дважды два не составляет четырех. Это — загадка, которую мы при первом взгляде называем вздором, нелепостью, а приглядевшись, говорим: „Чудо“ Вот что составляет искусство»⁵⁵.

Другой поборник «непонятного» искусства — Бурхан Садык в своих рассуждениях о литературе прибегает к восточной символической. Он сравнивает литературу с «караваном душ», который тянется из вечности, не знающей начала, в вечность, не имеющую конца. «Литература — извечная песня, состоящая из многоцветных коротких стихов. Но в каждом стихе один и тот же голос звучит по-иному, а последний стих всегда тянет за собой первый». При помощи таких же малопонятных экзотических образов-символов Бурхан Садык пытается определить смысл жизни: «Жизнь — загадочная цепь с кольцами разной величины, но ее последнее кольцо похоже на первое. Литература — звон этой цепи»⁵⁶.

Подобные высказывания при всем их восточном колорите прочно опираются на принципы «искусства для искусства». Литература — загадочная, не связанная с реальностью, непонятная, извечная песня. В ней все время звучит один и тот же таинственный голос. Жизнь тоже загадка, но это лишь бесконечная, однообразная цепь. В рассуждениях Бурхана Садыка можно уловить и экзотический вариант философии жизни Шопенгауэра и Ницше. Жизнь — это только повторение, «вечный возврат», нового ничего.

Выдвигаемый идеалистической эстетикой принцип «непонятности» искусства окружает особым ореолом таинственности и недоступности и творческий акт, и личность художника. Этим декадентское искусство аргументирует «свободу творчества». Показателен в данной свя-

⁵⁵ İsmail Habib, *Tanzimattanberi*, II c., İstanbul, 1943, s. 448.

⁵⁶ Mehmet Behçet Yazar, *Edebiyatçılarımız ve türk edebiyatı*, s. 94.

зи ответ Неджипа Фазыла, автора стихов «Я и все прочее», составителю литературной анкеты Хикмету Феридуну. На вопрос «Почему вы в своих произведениях все время говорите о свечах, покойницких, черепах, удушенных людях, пустых одеждах, о пауках, разгуливающих по стенам, о дверях, раскрывающихся сами собой, о номерах в отелях и т. д.?» Неджип Фазыл ответил: «Я пишу свои стихи только для себя самого. Может быть, мои произведения болезненны. Но в этой болезненности — большое нравственное здоровье»⁵⁷.

Отстаивая за художником свободу творчества, свободу писать о пауках и черепах, Неджип Фазыл выдвигает и соответствующий аргумент: «Художник — недоступное для окружающих особое существо».

Эстетические концепции, уводящие искусство от жизни, от реального человека в «цитадель индивидуализма», вызывали резкие возражения писателей-реалистов. Это была подлинная эстетическая борьба. «Понятен ли настоящий художник? Или это человек недоступный?» — такой вопрос прозвучал в статье Садри Эртема «О ясности и неясности», помещенной в его книге «Мысли об искусстве». И как бы ответом ему явилось высказывание Якуба Кадри в журнале «Кадро»: «Художник более чем кто-либо иной является человеком общества и толпы. Нельзя не счесть сумасшедшим артиста, читающего монолог Гамлета перед пустым залом»⁵⁸.

Вопрос об отношении художника и общества, писателя и читателя был одним из наиболее острых в литературной полемике 30-х годов. В нем заключался по существу вопрос о назначении искусства. «Скажите художнику, который считает искусство игрой для самого себя: „В мире, который вы изображаете, есть только вы. Чтобы вас не беспокоить, я не вхожу в этот мир, то есть я не читаю ваших произведений“ И он вас выберет. А если он услышит это от толпы, он может взбеситься»⁵⁹, — писал Садри Эртем.

Конечно, такое толкование проблемы «художник и общество» довольно наивно. Но в нем правильно схвачена сущность так называемого самовыражения художника и в характерной для 30-х годов обостренной форме

⁵⁷ Hikmet Feridun, *Bügün de diyolar ki*, s. 106.

⁵⁸ «Kadro», 1932, № 3, s. 17.

⁵⁹ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 28.

выдвигается требование к писателям ориентироваться на жизнь и массового читателя.

«Каждый художник хочет что-то сказать, о чем-то поведать людям. Поэтому слова в его устах превращаются в пламя. Они подобны лаве, текущей из сердца в сердце. Подлинный художник понятен. Душа его прозрачна и является источником света», — говорит Садри Эртем.

7

В начале 30-х годов в литературной жизни Турции наблюдается новая тенденция — нигилистическое отношение к искусству прошлого. Эта тенденция была связана с нигилизмом послереволюционной эпохи, нигилизмом новой литературы и новой эстетики. Ее питало также критическое отношение к Западу и его культуре, оказывавшим большое влияние на творчество писателей предшествующих поколений. Послереволюционное искусство, новая литература, новая эстетика требовали обращения к общественным проблемам. «Литература сегодняшнего дня должна быть литературой общественной. Любовные письма мы пишем и посылаем своим возлюбленным. Жаль типографские краски, машины, бумагу и читателей»⁶⁰. Писатель Садри Эртем предлагал отказаться от изображения природы, человеческих переживаний, любви. Все эти темы уже исчерпаны литературными предшественниками. «Зачем снова изобретать мотор, когда он уже существует, а область социальных явлений совершенно свободна?» — спрашивает писатель. Новое искусство, новая эстетика порывали все связи с прошлым. Но аргументация Садри Эртема представляла собой не только образец нигилизма в эстетике 30-х годов, но и один из вариантов вульгаризаторского взгляда на развитие искусства — каждая новая ступень зачеркивает предыдущую. И естественно, подобные настроения не могли быть прочными.

Особенно ярко литературный нигилизм проявился в дискуссии о Шекспире. Началась дискуссия с публичного высказывания Хусейна Суада о классиках: «Правильно ли, что в театре играют классиков?

⁶⁰ Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1936, s. 6.

Никоим образом. Вот, например, в Дарюльбедаи⁶¹ играют произведения Шекспира... Кто понимает эти произведения? Это устаревшие антикварные вещи. И для англичан Шекспир имеет историческое значение. Или, например, говорят о Шекспире: „Это мировые произведения, давайте их переведем, привезем в страну“. Это странно. Классиками ни народ, ни драматурги не могут пользоваться»⁶².

Отношение к высказыванию Хусейна Суада разделило писателей на две группы. Защитники Шекспира приносили письмо Намыка Кемаля к Абдулхаку Хамиду: «Почему ты не интересуешься Шекспиром? Если бы ты перевел или сделал адаптацию одной из его пьес, ты, я думаю, сослужил бы большую службу»⁶³.

Некоторые литераторы видели в отказе от Шекспира признание собственной неполноценности. «Говорить, что турки не понимают Шекспира,— значит сказать: „Турки не понимают ценностей, которые понимает весь мир“. Между тем в нашей стране Шекспира играли давно».

Интересно отметить, что за год до этой дискуссии в Турции вышла монография о Шекспире. Это было последнее произведение Дженаба Шахабеддина, представителя поколения «Сервети-фюнун». Внимание привлекает демократическая направленность книги, отвечающая духу новой эпохи. Дженаб Шахабеддин писал: «Кто такой был по своей плоти Корнель? Маленький адвокат из города Руана. А посмотрим-ка на его трагедии, и мы увидим коронованного короля искусства со своими собственными законами. Те, чей взгляд не в состоянии проникнуть в такие высоты, могут считать Шекспира низким (по происхождению). Но пусть они подумают, какая династия Габсбургов, какой Романов, какой Бурбон смогли бы вырастить принца, равного по благородству Шекспиру? Он был врожденным, не имеющим себе равных, благородным принцем»⁶⁴.

В 30-е годы устаревшими объявлялись даже произведения европейской и турецкой литературы, написанные во второй половине XIX в. Именно в таком духе было вы-

⁶¹ Дарюльбедаи — драматический театр в Стамбуле.

⁶² Hikmet Feridun, *Bügün de diyorlar ki*, s. 34.

⁶³ Mehmet Kaplan, *Namık Kemal, Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1948, s. 148, 149.

⁶⁴ İsmail Habib, *Tanzimattanberi*, II c., s. 275.

держано выступление Якуба Кадри на Первом всесоюзном съезде писателей в Москве. Эти же мысли о невозможности повторения старых и чувствительных мотивов — любви Ромео и Джульетты, душераздирающих страданий гордого Вертера, мучительных исканий мадам Бовари — он высказал в одной из своих статей в журнале «Кадр».

Некоторые турецкие писатели старшего поколения болезненно воспринимали нигилизм «молодых». Хикмет Феридун в книге «И сегодня говорят» приводит разговор с писателем Хусейном Рахми.

Хикмет Феридун и Садри Эртем посетили писателя, чтобы получить от него интервью для книги. Хусейн Рахми встретил их словами:

— Не ожидал, Садри-бей... Не ожидал от тебя, не ожидал... А я-то не сомневался в твоей искренности... И ты произнес эти слова. Ей-богу, не ожидал.

Садри Эртем растерялся.

— Мы допустили бестактность, уstad? О каких словах вы говорите?

— Я говорю об анкете... Об ответе, который вы дали в анкету газеты „Акшам“. И что вы такое наговорили: „Мастеров, дескать, нет. Есть вновь начинающие“ Прекрасно, коль вы так считаете, мы согласны подвизаться полотенцем и пойти в ученики. Придем к вам и спросим: „Нет ли нам места?“»⁶⁵.

Садри Эртем оказался в затруднительном положении. Сам он высоко ценил творчество Хусейна Рахми. В своей книге «Мысли об искусстве» он назвал его «народным писателем». Правда, эта книга вышла в свет уже после некоторого затухания «нигилистических» дискуссий. Но именно к писателям поколения Хусейна Рахми, пришедшим в литературу в конце XIX в., относилась критика «нигилистов», критика подражания европейским образцам: «Старшее поколение создавало свои произведения минимум через неделю после появления европейских журналов. Новые писатели для создания своих произведений уже не ждут больше прихода в Стамбул поездов из Европы»⁶⁶.

⁶⁵ Hikmet Feridun, *Bügün de diyorlar ki*, s. 34.

⁶⁶ Ibid., s. 89.

Сближение эстетики и философии, выдвижение эстетики на передний план идеологической борьбы — эти характерные черты общественной мысли XX в. в известной мере прослеживаются и в идеологической жизни Турции 30-х годов. Борьба между прогрессивным и реакционным направлениями в национальной культуре принимает особенно острую форму.

Прогрессивное направление ориентируется на жизнь общества, на реализм, на материалистическую теорию искусства. Реакционное направление стремится отвлечь искусство от социальной действительности и ее проблем, от активной роли в жизни общества. Его эстетика объявляет искусство сферой стихийного, подсознательного, иррационального. И в борьбе с прогрессивной эстетикой, с реализмом представители реакционного искусства обращаются за аргументацией к воинствующему субъективному идеализму.

Однако наряду с откровенными противниками правды в искусстве были и такие литераторы, которых пугала горячая полемика вокруг основных эстетических проблем. Они не понимали ее глубокого социального смысла и пытались примирить противоположные концепции, сгладить остроту споров. Так, М. С. Сютювен писал: «По-моему, самое лучшее — это представление об искусстве, лишенное идей, не вызывающее споров. Ведь эта проблема равносильна проблеме жидкого тела. Она, как вода, легко принимает форму сосуда, в котором находится. Искусство таково, как каждый его себе представляет... Искусство для искусства и искусство для общества... И то и другое правильно...»⁶⁷.

Нужно создавать литературу-утешительницу, говорить другие. Люди устали от войны, от «мерзостей» жизни, им нужно забвение. И поэтому долг писателя — предложить им идиллические картинки «счастья в простых, безыскусственных вещах». Люди устали, и людей нужно примирить с действительностью, отвлечь от ее тягот, противоречий, от борьбы. Мнение этой группы писателей выразила Джахит Учук: «Нынешнее поколение — это дети

⁶⁷ Mehmet Behçet Yazar, *Edebiyetçilerimiz ve türk edebiyatı*, s. 298.

мировой войны. Они нервны и усталы, они ждут от книг покоя, надежды, силы. Нужна литература, которая меньше бы говорила о тяжелых сторонах жизни, а рисовала бы счастье в простых, безыскусственных вещах. Нужна литература солнечного неба, красоты, литература, которая не причиняла бы человеку страдания, а вселяла храбрость, давала бы силу»⁶⁸.

Это был призыв представителей «потерянного поколения». Но так говорили и те, кто понял, что невозможно довольствоваться теориями «чистого» искусства, нельзя изолировать искусство от действительности. Они тоже взывали к «жизни», ратовали за реализм, но только в определенных рамках. В этом «но» и заключалась сущность их псевдореалистических концепций. Эти писатели тоже изображали жизнь, но жизнь надуманную, фальшивую. Они старались убаюкивать читателя безмятежными картинками мнимого счастья и благополучия.

О творчестве подобных «утешителей» рассказал в своей статье «Пей колодезную воду» Хикмет Феридун. Стремление оторваться от реальной жизни и изображать жизнь фальшивую — есть не что иное, как род недуга, недуга общественного. И у многих писателей, утверждает Хикмет Феридун, можно обнаружить эти явные признаки болезни, именуемой манией величия. Конечно, никто из них не называет себя Наполеоном, английским королем, индийским раджей, Рокфеллером или Нероном. Но прочтите их произведения. Это та же мания величия. И для того чтобы убедиться в этом, достаточно хотя бы бегло просмотреть один номер газеты, говорит автор статьи. Здесь встречаются жизнь подлинная и жизнь выдуманная. И Хикмет Феридун приводит отрывок из романа, помещенный в первой попавшейся ему газете: «В ту ночь у меня не было желания есть. Я не прикоснулся к спарже, остался равнодушным к жареным перепелкам. Я мог проглотить только несколько кусочков тушеных грибов», — писал автор-«утешитель». И в той же газете Хикмет Феридун прочел сообщение: «Дороговизна жизни в нашем городе увеличивается со дня на день. Единственный продукт питания, который не подорожал, — это маслины. Поэтому население проявляет на маслины большой спрос». И это жизнь. А романист-«утеши-

⁶⁸ Ibid., s. 103.

тель» хочет развлечь своего читателя, отвлечь его от жизненных забот. И он пишет: «Мы пили замороженное шампанское. Мы все страшно опьянели...». И тут же рядом в газете есть такие строчки: «Вчера вечером прекратилась подача воды из озера Теркос. Источники также не функционируют, и город остался без воды. Народ пьет колодезную воду».

Вот как выглядят в этой стране газетные сообщения и литература, заключает Хикмет Феридун. «Выпей колодезной воды и напиши: „Я выпил шампанского“. И говорят ведь: „Литература — зеркало жизни“»⁶⁹. Но Хикмет Феридун понимает, что подобная псевдореалистическая литература — своеобразная реакция на реалистическое искусство, отображающее суровую правду жизни.

На позициях псевдореализма прочно стоял Яшар Наби 30-х годов. Свою литературную деятельность он начинал как поэт, а затем перешел к прозе и впоследствии увлекся издательским делом. Яшар Наби принимал также активное участие в дискуссиях 30-х годов.

И именно полемика по важнейшим вопросам эстетики заставила Яшара Наби опубликовать в 1937 г. книгу «Современные проблемы нашей литературы». Эта книга вводит читателя в накаленную атмосферу литературной борьбы, которая длилась уже многие годы.

Яшар Наби говорит о реализме, о «свободе творчества», о «народной литературе» и т. п. Но в конечном счете он полностью смыкается со сторонниками безыдейного искусства, с противниками реализма.

Конечно, Яшар Наби не может не считаться с тем, «какая возникла необходимость в приверженности к реализму, к общественной литературе, в стремлении оставить башню из слоновой кости и смешаться с толпой». В разделе, озаглавленном «Во что мы должны верить?», Яшар Наби отдает дань духу времени и пишет о том, что необходимо ввести новые эстетические критерии, новые нормы, новое понятие литературы. Однако он тут же добавляет: «Некоторые скажут: коль скоро мы признаем потребность в общественной и реалистической литературе, то для достижения этой цели мы должны мобилизовать все, и тут все средства дозволены»⁷⁰. Но Яшар На-

⁶⁹ Murad Uraz, *Edebiyat antolojisi*, V c., s. 80.

⁷⁰ Yaşar Nabi, *Edebiyatımızın bugünkü meseleleri*, İstanbul, 1937, s. 20.

би энергично возражает своим скрытым и явным оппонентам. Он, конечно, тоже за реализм. Но его «реализм» имеет свои пределы. Он за реализм «в определенных рамках». И вся его аргументация ограничивается повторением известных мотивов идеалистической западной эстетики.

2

Свое отношение к литературе, свое понимание реалистического искусства писатели-реалисты 30-х годов высказывали в статьях, в многочисленных литературных анкетах, в книгах. Всех этих писателей объединяет одно — активное отношение к действительности, отрицание индивидуалистического искусства.

«Я не представляю себе искусства, которое живет отдельно от общества. Искусство непременно рождается в обществе и совершенствуется вместе с ним. Полное удивления созерцание природы человеком, живущим в одиночестве, как Робинзон, на вершине горы, не может создать литературы. Он не в состоянии даже сотворить идеи, понятия, которые составляют основу литературы. Поэтому литература, как я ее понимаю, это литература в обществе и для общества»⁷¹, — писал Джемал Кудрет Солок. В подобных высказываниях проявлялась общая ориентация прогрессивного направления на действительность, на реализм. Но в целом писателям-реалистам тех лет свойственна еще известная беспомощность в вопросах теории.

В этой связи особого внимания заслуживает книга Садри Эртема «Мысли об искусстве» (1939 г.), которая как бы подводит итог борьбы прогрессивного направления за реализм, за народность искусства. Садри Эртем пытается проследить историю отдельных литературных жанров и направлений на материале различных литератур, в связи с историей того или иного народа («Турецкий роман», «Приключенческий роман», «Исторический роман», «Проблема типа в рассказе и романе» и др.).

Большое место в его статьях занимает анализ современного западного искусства («Анархическое искусство», «Символизму 50 лет», «Эпохи нигилизма», «Между ста-

⁷¹ Mehmet Behçet Yazar, *Edebiyatçılarımız ve türk edebiyatı*, s. 116.

рым и новым миром» и т. д.), проблемы «свободы творчества» и идейности литературы («Искусство и социальные проблемы», «Поворот к народу в европейском искусстве», «Когда за искусством признают социальные функции» и т. д.). Садри Эртем пишет о пассивном реализме Золя и активном реализме подлинно народного искусства, о соотношении мечты и действительности в реалистической литературе и о многом другом. Лейтмотив всей его книги — борьба за реализм, за общественно полезную литературу. Автор весьма критически относится к тому, что предлагает западное искусство, западная эстетика. Турецкие писатели-реалисты начинают самостоятельно решать проблемы большой литературы. отстаивать свое понимание искусства.

В вопросах теории Садри Эртем занимал ведущее место среди литераторов своего времени. Тахир Алангу писал о нем: «Особенно большую роль в направлении нашего рассказа и романа на путь реализма сыграли его критические статьи и фельетоны, написанные им на темы литературы и искусства. Новеллисты, группировавшиеся вокруг газеты „Вақыт“, и еще более молодые, не вошедшие в эту группу, воспринимали его как зачинателя нашего рассказа и романа в послереспубликанский период»⁷². И именно Садри Эртем первый среди турецких литераторов попытался сформулировать теорию реалистического искусства, показать ее историко-философские корни. Главное в изложении Садри Эртемом теории реализма — понимание закономерной связи реализма как художественного метода с определенным этапом в развитии общества, с определенным этапом в познании человеком мира.

Мир и его закономерности познаваемы, и человек может проникнуть в сущность вещей. Человек познает окружающий мир и одновременно упорядочивает познание, совершенствует его, приближая к математическому абсолюту, говорит С. Эртем, имея в виду так называемую абсолютную истину.

Возникновение реализма Садри Эртем относит к эпохе Ренессанса, девизом которой было «понять природу и человека». Отныне мерилom прекрасного, говорит писатель, становится чувство реального. К осознанию этого

⁷² Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra..*, s. 69.

чувства человек приходит через борьбу с природой, через познание ее закономерностей. Именно труд, трудовая деятельность человека послужили толчком к познанию им окружающего мира. Божественное представление о мире сменяют истины, добытые опытом, разумом. Они подводят человека к мысли о том, что мир, вселенная не есть цепь случайностей или следствие божественного волеизъявления, а результат закономерного развития природы. Продолжая эту мысль, Садри Эртем пишет о том, что чувство реального связано со степенью воздействия человека на окружающий мир. Чем больше человек воздействует на природу, тем большей реалистичностью отличается его взгляд.

Интересны рассуждения писателя об объективном характере познания. Чувство реального, говорит он, каждый отдельный человек толкует в зависимости от впечатлений, полученных им от своего собственного мирка, и потому впечатления каждого отдельного человека не могут служить общим критерием. К объективным истинам человечество приходит, когда впечатления, полученные от внешнего мира, подтверждаются коллективным опытом. Садри Эртем — противник узкого эмпиризма, который «ведет к поверхностному натурализму». Он распространяет это положение и на область познания средствами искусства.

«Когда мы говорим о чувстве реального в сфере познания, мы не встречаем затруднений. Но есть еще „реальный мир“ психологического и социального порядка. И этот реальный мир можно созерцать воочию, отобразить и можно провести человека через его горнило. И тогда мы увидим, как мера реального теряет свою весомость и ясность»⁷³.

Писатель задается вопросом: «Может ли чувство реального, преодолев границы времени и пространства, стать единственным мерилom?». Иначе говоря, может ли реализм стать единственным художественным методом? И отвечает: «Я представляю себе подобную возможность»⁷⁴.

Вместе с тем, употребляя термин «чувство реального» применительно к искусству, Садри Эртем не проводит

⁷³ Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, s. 10.

⁷⁴ Ibid.

четкой грани между реалистичностью восприятия явлений внешнего мира и реалистическим воспроизведением действительности в искусстве. В своих построениях он не выделяет различные этапы познания, переход от чувственного, непосредственного познания к абстрактному, опосредствованному, каким является искусство. Но тот факт, что познание средствами искусства находит свое выражение в образном мышлении, в создании тех или иных художественных образов, которые в каждом отдельном случае принимают определенную, конкретную форму, не есть основание для того, чтобы относить искусство к чувственному познанию мира. Подобное определение дает, как известно, Гегель в своей теории искусства. Гегель считает, что эстетическое созерцание представляет непосредственное созерцание истины в искусстве. Но тогда мы приходим к отрицанию познавательного значения искусства. Ибо чувственное познание не может проникнуть в сущность явлений объективного мира, познать его закономерности. Оно ограничено представлениями об отдельных сторонах вещей и явлений. Однако искусство не копирует действительность, не фотографирует ее. Художественный образ есть обобщение. Выступая в единично чувственной форме как действительный, реальный, конкретно существующий, он в то же время диалектически противоречив и представляет собой единство единичного и всеобщего — своеобразную форму абстрактного мышления.

Конечно, Садри Эртем не философ, и мы не в праве требовать от него законченных философских концепций и точной терминологии. Не намечая четко ступеней процесса познания, он в то же время говорит о типическом в искусстве, а это подразумевает абстрагирование от частных жизненных явлений, более высокую форму познания.

Таким образом, в представлении писателей-реалистов 30-х годов реализм — закономерный результат человеческого познания, определенный этап по пути освоения мира средствами искусства. Это искусство, идущее по пути типизации явлений. Теоретически осмысленное понимание принципов реализма открывало перед писателями новые возможности для глубокого проникновения в жизнь.

В понимании писателя-реалиста Садри Эртема ху-

дожник — «микрофон в руках событий». И такие его новеллы, как «Два малярика», «150 стилиг = 150 агентов + 150 миссионеров + 150 млн. фунтов стерлингов», «Афера с городами», «Перламутровые пуговицы и бусы» свидетельствуют о широте диапазона реализма 30-х годов. Эти произведения касаются разнообразных социальных явлений. Турецкая литература не только выходит за пределы Стамбула, которыми замыкалось творчество писателей «Сервети-фюнун», но и за границы своей страны. Писатели-реалисты хотят разобраться в том, что происходит в мире. Их интересуют психология мелкого собственника («Два малярика»), и пагубные последствия преклонения перед чужой культурой («150 стилиг...»), и характерные черты американского «образа жизни» («Афера с городами»), и проблема колонизации Конго («Перламутровые пуговицы и бусы»). И во всем этом художники схватывают главное, характерное, определяющее.

В произведениях о турецкой деревне писатели стремятся отобразить трудную жизнь народа, показать социальные процессы, происходящие в деревне. Таковы рассказы «Крестьянин в цилиндре», «Смерть крестьянина» Садри Эртема; «Метрика», «Арык» Сабахаттина Али; «Как надувают крестьянина» Бекира Сытки и др.

Писатели-реалисты стремятся проникнуть в сущность явлений общественной жизни. Общественные отношения, социально-исторические процессы, которые еще в начале века представлялись турецким интеллигентам какой-то почти непроницаемой жизненной сферой, теперь приобрели определенную «познаваемость».

Интерес к социальной действительности означал и интерес к обыденному, повседневному. Реалистическая литература прочно утверждалась на позициях изображения повседневной жизни своего народа. Основным аспектом этого изображения становится так называемая социальная критика.

«Критическое отношение к действительности... критическая позиция по отношению к иностранному капиталу, критическое отношение к влиянию ага и шейхов, критика преклонения перед Западом, подражания Западу»⁷⁵. Так характеризовал Тахир Алангу направленность рассказов

⁷⁵ Tahir Alangu, *Cümhuriyetten sonra hikâye ve roman*, s. 276.

Садри Эртема, выделяя одновременно проблематику реалистической литературы 30-х годов. Турецкий реализм вступил в свой новый этап. «По сравнению со вчерашней литературой современная литература более жизненна и реалистична. Способы выражения чувств и мыслей, ее сфера значительно шире. Тем и их разновидностей несравненно больше. Она обладает значительно большей силой воздействия и большей способностью к анализу. Она умеет изучать среду. Ее философия положительна, оптимистична и жива. В ней нет болезненности и пессимистичности вчерашней литературы». Характеризуя таким образом литературу 30-х годов, автор опубликованной в 1936 г. книги «Новая турецкая литература» Васфи Махир Коджатюрк делает вывод: «Новая литература нашла свое общее направление»⁷⁶. И этим направлением была «социальная критика», критический реализм.

3

В своей борьбе с теорией правды в искусстве последователи идеалистической эстетики опирались на концепции, выросшие на почве идеализма и метафизики — отрицание объективной истины, релятивизм, субъективизм, мистицизм, прикрытый флером морально-этических устремлений. «Каждый создает истину по себе», — пишет Пеями Сафа в статье „Бергсон и наше время“. — Мы все еще не можем как следует объяснить, что такое материя, жизнь, дух, и в борьбе между этими извечными категориями у нас не остается другого указателя пути, как наш темперамент и наши собственные представления.

То, что „каждый создает истину по себе“, указывает на необходимость в конечном счете свести все к субъективному плану. Сегодня, как и сто тысяч лет тому назад, в нашем распоряжении нет критерия истины, который сразу мог бы всех убедить»⁷⁷.

Пеями Сафа подменяет реальные связи субъекта и объекта в искусстве. Только внутренний мир художника составляет, по мнению Пеями Сафа, подлинную реальность. Художник выражает в искусстве лишь самого себя, говорит Пеями Сафа. В подобном представлении

⁷⁶ Vasfi Mahir Kocatürk, *Yeni türk edebiyatı*, İstanbul, 1936, s. 140.

⁷⁷ Murad Uraz, *Edebiyat antolojisi*, IV c., s. 203.

о творческом процессе он мысленно отождествляет художника с предметом изображения.

В своем стремлении отъединить «образную жизнь», искусство от реальной действительности идеалистическая эстетика приходит к отрицанию объективного характера прекрасного. В построениях Пеями Сафа прекрасное выступает как продукт субъективных эмоций. И эта концепция нужна ему для того, чтобы изолировать искусство от жизни, от социальных проблем. Пеями Сафа пытается развивать также некоторые положения фрейдистской философии, в частности тезис Фрейда о том, что «искусство есть обратный путь от фантазии к реальности». Но в целом его высказывания в этом плане носят эклектический характер. Он берет материалистическое положение аристотелевской эстетики о том, что искусство подражает жизни и потом, что называется, выворачивает его наизнанку — жизнь подражает искусству. Затем он полностью переходит на позиции идеалистической эстетики, выдвигая тезис о том, что подлинные произведения искусства, «шедевры» создаются и воспринимаются подсознательно. Свою теорию «искусства, создающего жизнь», он излагает в статье «Произведения, которые создают человека». Статья начинается со следующего положения:

«Много говорят о том, что сильные романы создают в жизни типы, похожие на их героев. Стало своего рода обыкновением некоторых людей сравнивать с героями известных романов. В таких случаях мы верим, что не роман подражает жизни, а жизнь подражает и воспроизводит роман. Подобное взаимное влияние реальности и искусства не удивляет, потому что каждое воздействие имеет свой эквивалент». Но Пеями Сафа не развивает этой мысли. Из бесспорного положения о том, что отдельные произведения искусства, отдельные герои вызывают желание подражать и им подражают, что искусство является фактором активного воздействия на жизнь, он делает вывод: «Роман рождается из жизни, и жизнь рождается из романа. Следовательно, действительность является и матерью фантазии, и ее порождением»⁷⁸. Этот тезис можно принять, если включить в него «носителя фантазии» — человека как преобразователя природы, творца всего сущего на земле. Но автор имеет в

⁷⁸ Ibid., s. 198, 199.

виду иное, он делает лишь вывод о «божественном даре» писателя. «Каждый роман, каковы бы ни были его достоинства в смысле копирования жизни, вносит что-то в жизнь. Благодаря этому удивительному влиянию романист, а не книга, является обладателем божественного дара создавать одновременно живые человеческие существа, жизненные события» ⁷⁹.

Но это не мысли об искусстве преобразжать мир, о вторжении художника в действительность. Реальная жизнь здесь отесняется и делается попытка утвердить за искусством значение самодовлеющей ценности. Не жизнь, не социальная действительность, а искусство формирует человека, убеждает Пеями Сафа: «Наша личность представляет собой груз впечатлений, и среди этих впечатлений первое место занимают впечатления, связанные с искусством». При этом Пеями Сафа отнюдь не имеет в виду «сильные» произведения, ставящие какие-то важные проблемы, захватывающие людей волнующими картинами жизни. И тут-то его идеалистические концепции обнаруживаются полностью. «Вообще от нас скрыто, какого рода влияния оказывают на нас сильные произведения. Это совершается подсознательно. Если бы мы могли анализировать все в отдельности, то мы с удивлением увидели бы, что мы не только дети своих родителей, но и своим темпераментом и характером — дети романов».

Совершенно очевидно, речь идет не о произведениях, борющихся за права и достоинство человека, за переустройство жизни, а о литературе для избранных, оказывающей «подсознательное воздействие» на отдельную человеческую личность. «Они руководят нами подобно кукольникам, прячущим свои веревочки, и всегда остаются в тени» ⁸⁰, — резюмирует Пеями Сафа.

Искусству как определенной социальной ценности, искусству, обладающему общественной функцией, он хочет противопоставить какие-то другие, скрытые, мнимые ценности, связанные якобы с формированием какой-то особой духовной сущности. В них он видит подлинный критерий произведения искусства, «шедевра».

Концепция «искусства, создающего жизнь», является

⁷⁹ Ibid., s. 199.

⁸⁰ Murad Uraz, *Edebiyat antolojisi*, IV c., s. 200.

по существу теорией искусства, утверждающего культ подсознательного. Это также фрейдистский тезис об основной функции художника «материализовывать инстинктивную жизнь». Задача этой теории — нацелить писателей на создание произведений, ориентирующихся на подсознательное восприятие. Для большей аргументации своей теории Пеями Сафа именует подобные произведения «шедеврами». По-видимому, это наименование должно было придать его теории особую привлекательность, а его суждениям — непререкаемый характер.

Начав с материалистических посылок, Пеями Сафа приходит к идеалистической аргументации. Пеями Сафа 30-х годов был одним из усердных пропагандистов декадентской идеологии. Он активно включился в поход против реализма, хотя сам он именует себя реалистом.

Жизнь выявила подлинную сущность философских и эстетических теорий Пеями Сафа. Видная турецкая журналистка и деятельница демократического движения Сабиха Сертель пишет о нем в своей книге, посвященной поэту-демократу Тевфику Фикрету: «Пеями Сафа может быть метафизиком. Но когда он обвиняет в отсталости и примитивизме тех, кто не мыслит метафизически, он становится политиком, который перешагнул границы науки и ищет себе сторонников среди мракобесов. С приходом к власти фашизма он предпринимает нападки на реализм и материализм и становится защитником метафизического мышления»⁸¹.

В 30-е годы Пеями Сафа был известен как автор романов «9-я палата» и «Фатих-Харбие». Его облик как писателя четко проступает из характеристики, данной ему в эти годы В. М. Коджатурком. «В противовес нормальному вкусу Решада Нури Пеями Сафа — художник, предпочитающий аномальности. В то время как в творчестве Решада Нури все более обозначаются социальные черты, Пеями Сафа тяготеет к индивидуализму»⁸².

Так выглядели представители идеалистической эстетики в Турции. Так выглядели в борьбе с реализмом их эстетические и философские построения, заимствованные из субъективистских учений Запада.

⁸¹ Sabiha Sertel, *Tevfik Fikret, ideolojisi ve felsefesi*, İstanbul, 1946, s. 136.

⁸² V. M. Kocatürk, *Yeni türk edebiyatı*, s. 112.

Гражданственная эстетика — именно так можно определить эстетику критического реализма 30-х годов. Борьба за гражданственную эстетику начинается в турецкой литературе в 20-е годы с поэзии Назыма Хикмета, с его литературной полемики. В 30-е годы эта борьба разгорается с новой силой, и она находится в прямой связи со становлением критического реализма. Особое место в ней занимает принцип общественно полезной литературы, являющийся по существу принципом народности искусства. Сближение с жизнью, развитие искусства в русле реализма, его демократизация неминуемо ведут национальное искусство по пути народности. От отдельных элементов народности к осознанной борьбе за народность в искусстве — таков этот путь.

В 30-е годы принцип общественно полезного искусства становится центральной эстетической проблемой турецкой литературы. Все основные вопросы эстетики — отношение искусства к действительности, сущность критериев прекрасного, проблема творчества — синтезированы в принципе общественно полезной литературы. Здесь перекрещиваются противоположные взгляды на искусство.

«Искусство и „польза“». Напряженная полемика вокруг этой проблемы была показательна для нового этапа в развитии реализма 30-х годов. Она свидетельствовала об определенной зрелости эстетической мысли, о резком размежевании двух направлений в эстетике, а также об особой заостренности в самой постановке вопроса у представителей прогрессивного направления. Вместе с тем полемика давала подтверждение тому, что реакционное направление в эстетике и литературе в разных странах имеет единый источник — декадентское мировоззрение. В этом отношении примечательна статья Нуруллы Атача «Искусство и хлеб», заметно тяготеющая к известным западным образцам.

«Спрашивают:

— Какую пользу приносит искусство?

— А какова польза хлеба? — отвечаю я»⁸³.

⁸³ Murad Uraz, *Edebiyat antolojisi*, IV c., s. 171.

Казалось бы, автор видит в искусстве такую же жизненную необходимость, как потребность в хлебе для человека. И польза, приносимая искусством, по его мнению, столь же очевидна, как польза от хлеба, этого символа жизни. Однако последующие рассуждения Нуруллы Атача отрицают за искусством какую бы то ни было пользу. «Хлеб придумали не потому, что он приносит пользу, и произведения искусства создаются не потому, что они приносят пользу. Делать хлеб, писать стихи, рисовать — все это подсказывает сама природа. Это, так сказать, естественная потребность человека. Но в большинстве случаев мы не обращаем на это внимания. Мы не задумываемся над тем, зачем придумали хлеб, а вот хотим, чтобы искусство приносило пользу...»

Совершенно очевидно, Нурулла Атач подменяет здесь вопрос об естественном стремлении человека к творчеству вопросом о непреднамеренном характере творческого акта. Отсюда и основной вывод Атача о «бесполезности искусства».

«Искать пользу в литературе — еще более распространенная болезнь, чем поиски ее в живописи, скульптуре. Когда бы вы ни говорили о каком-нибудь романе, драматургическом произведении, находятся люди, которые обязательно спрашивают: „А какова его идея? А что оно хочет показать?“ Говорить об идее романа — означает искать в литературе пользу. А разве недостаточно создавать образы, изображать страсти? Но нет, мы ищем еще ответа, что именно изображает писатель в этом романе»⁸⁴.

Какой же смысл вкладывает Нурулла Атач в понятие «польза» применительно к искусству? Это прежде всего идейность, целенаправленность искусства. Прекрасное не может и не должно преследовать какую-то определенную цель, становиться на защиту какой-то идеи, а значит, приносить людям какую-то конкретную пользу, говорит Атач. Но вместе с тем он понимает, что подобная проповедь безыдейного, «бесполезного» искусства может быть воспринята как поход против связи искусства с жизнью. И он даже пытается возражать своим возможным оппонентам.

Его позиция не имеет ничего общего с «искусством

⁸⁴ Ibid., с. 172, 173.

для искусства». Ведь он не выступает против связи искусства с жизнью, против того, чтобы художник изображал свои мысли, чувства и волнения. Но, конечно, все это в пределах переживаний отдельной личности. Именно так понимает Атач связь искусства с жизнью. В произведении искусства не может иметь место «стремление что-то выразить», что-то кроме внутреннего мира художника. «Это совершенно разные вещи, — убежденно заявляет Атач. — Те, кто ищут пользу, ищут идею, не могут этого понять, и они хотят сделать искусство орудием пропаганды»⁸⁵. «У истины нет ничего общего с песнями», — таков лейтмотив статьи Атача. Но эту мысль высказал еще в прошлом веке Бодлер⁸⁶, творчество которого, однако, нередко опровергает данную «истину».

Высказывания Атача об искусстве и пользе звучали как перепев известных теорий «чистого искусства». А вся статья «Искусство и хлеб» — это изложение варианта теории изоляционизма, распространенной в буржуазной эстетике. Ее представляют английский философ Роджер Фрай, американец Мюнстерберг, француз Клайв Белл и многие другие.

При всех своих оттенках и различиях теория изоляционизма имеет общие социальные корни и общий определяющий принцип. Искусство изолируется от внешнего мира.

Искусство — это удел избранных. Оно начинается где-то за областью реального и лишено каких бы то ни было связей с практикой. И поэтому произведения искусства не имеют практической ценности. Эстетическое бесполезно. А полезное — не эстетично. Искусство и «польза» несовместимы, вторит своим западным единомышленникам Нурулла Атач. Его точку зрения полностью разделяет и Яшар Наби. Служить какой-то идее, приносить пользу — это уже цели, «находящиеся за пределами искусства», говорит Яшар Наби. «Полезное не может быть прекрасно», — повторяет он за Атачем.

И Яшар Наби, и Атач, и все их единомышленники упорно не хотят видеть того, что идейность искусства не исключает, а, наоборот, подразумевает в качестве критерия художественности прекрасное. Но понятие прекрас-

⁸⁵ Ibid., s. 173.

⁸⁶ Шарль Бодлер, *Цветы зла*, М., 1917, стр. 17.

ного не есть величина постоянная. И в разные времена оно наполняется различным содержанием.

Свое несогласие с принципом идейности Яшар Наби облекает в форму защиты «свободы творчества».

Идейность литературы представляется ему синонимом какой-то ограничительной идеологии. «Это — цензура», — говорит Яшар Наби. Ее могут отстаивать лишь те художники, которые придают «идеологическим целям больше значения, чем искусству. А те, кто хотят подвергнуть литературу цензуре, чтобы во имя нравственного здоровья общества воспрепятствовать творчеству, вредному или бесполезному с точки зрения цели, видимо, не замечают, что способ, к которому они прибегают, является лучшим средством убить подлинное искусство»⁸⁷.

Итак, идейность искусства, литературы противопоставляется художественности. Природа творчества, само творчество несовместимы с сознательным отношением художника к действительности, к отображаемому им миру, повторяет Яшар Наби. А значит, исходным началом творческого процесса является стихийное, иррациональное. Идея, цельное, стройное мировоззрение не только излишни для художника, но и губительны для его таланта, для искусства. Так выглядела надуманная постановка проблемы противоречия мировоззрения и творчества, замаскированная Яшаром Наби у идеалистической западной эстетики.

Подлинный смысл борьбы Яшара Наби против принципа общественно полезной литературы выступает в его характеристике сторонников этого принципа. Это те, кто хочет «привить народу марксистские цели и классовое сознание». Это также и те, кто считает своей задачей отстаивать кемалистскую идеологию, говорит Яшар Наби. Так Яшар Наби высказал то, что беспокоило его и его единомышленников в проблеме общественно полезной литературы.

Вместе с тем Яшар Наби дает объективное толкование эстетической борьбы 30-х годов, той жаркой полемики, которая велась вокруг проблемы реализма, общественно полезной литературы: «То, что направление полезной, или общественной, литературы отстаивалось у нас со значительно большим рвением, чем в любой западной

⁸⁷ Yaşar Nabi, *Edeniyatımızın bugünkü meseleleri*, s. 21.

стране, можно рассматривать как реакцию на наше прежнее представление об искусстве, отличавшееся крайним субъективизмом»⁸⁸, — пишет Яшар Наби. Одновременно он свидетельствует и о большом числе сторонников и последователей этого направления.

Сторонники общественно полезной литературы, писатели-реалисты активно выступают против принципов идеалистической эстетики, изолирующей искусство от реальной жизни, от социальных противоречий, от «острых» проблем современности, ограничивающей, замыкающей его в кругу утонченных переживаний отдельной личности. Они рассматривают художественную практику как важную часть общественной практики человека, направленную на удовлетворение эстетических потребностей общества. Сабахаттин Али писал: «Литература, которая погружается лишь в собственное хилое „я“, вместо того чтобы вобрать в себя все человечество и всю вселенную, по-моему, представляет лишь материал для психопатологических этюдов.

Искусство должно заключать в себе жизнь во всех ее подробностях, оно должно вызывать у человека желание жить — жить по-человечески, желание, даже потребность стремиться к лучшему, более возвышенному, чистому»⁸⁹.

В этом высказывании мы также видим характерное для 30-х годов заострение формулировок, резкое противопоставление двух основных направлений в искусстве.

Новое понимание литературы и искусства представители прогрессивной эстетики связывали с новыми условиями жизни, с выдвижением на передний план истории широких народных масс, с новым взглядом на простого человека. И новые условия жизни требовали переоценки ценностей. Переоценке подвергалось все. И как результат ее выкристаллизовался принцип общественно полезной литературы, принцип народности искусства.

Общественно полезная литература должна говорить о народе, а значит — о маленьком человеке, о его нуждах. Литература должна будить в нем желание жить по-человечески, стремление к лучшему. Она должна заняться его судьбой. Это был новый взгляд на искусство и на его «потребителя».

⁸⁸ Ibid., s. 15.

⁸⁹ Mehmet Behçet Yazar, *Edebiyatçılarımız ve türk edebiyatı* s. 3/3.

Попытку сформулировать это новое понимание искусства и литературы сделал Садри Эртем: «Современная литература должна быть литературой общественной»⁹⁰. Расшифровывая затем содержание термина «общественно полезная литература», он пишет: «Литература является одной из социальных ценностей и отображает самые заветные чаяния общества. Источником силы такой литературы служат люди, которые живут, мыслят и чувствуют»⁹¹. ...Это был обращенный к писателям призыв повернуться к живой жизни, к людям, которые «живут, мыслят и чувствуют».

Это была эстетика, ратовавшая за реализм, идейность литературы, за общественно полезное искусство.

Вместе с тем, полемизируя с Атачем и его единомышленниками, сторонники идейности литературы возражали против попыток отождествления принципов общественно полезной литературы с утилитарностью искусства. «Искусство подобно рыбе, оно живет в социальной сфере, как рыба в воде. Нет ни мысли, ни стиха, которые не были бы социальными», — читаем мы в статье Садри Эртема «Искусство и социальные проблемы». Но поставить социальные проблемы в искусстве — это не значит подчинить его своим прихотям или сделать орудием пропаганды, продолжает автор. «Социальные проблемы в искусстве не превращают его ни в служанку, ни в любовницу. А те, кто преследуют подобную цель, просто смотрят на область искусства, как на невольничий рынок»⁹². Постановка социальных проблем в искусстве не делает его утилитарным. Но подлинное искусство с первых дней своего возникновения шло в ногу со временем, резюмирует Садри Эртем.

2

Стремясь увести литературу от действительности, от идейных веяний эпохи и требований времени, противники общественно полезной литературы в Турции явно пренебрегали принципом историзма. Они не хотели видеть, что борьба, которую вели писатели-реалисты 30-х годов за идейность, за народность литературы, имела уже свою

⁹⁰ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 46.

⁹¹ Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, s. 27.

⁹² Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 47.

традицию. Они не хотели видеть, что критическому реализму 30-х годов предшествовала своя эстетическая подготовка. Ведь тогда нужно было бы признать в этой тенденции проявление определенной исторической закономерности.

В книге «Современные проблемы нашей литературы» Яшар Наби писал о проблеме «литература и общество»: «Эта тема не нова для мировой литературы, но то, что она стала на повестку дня турецкой литературы,— явление новое»⁹³. Но автор не хотел согласовывать свои выводы с историей, конкретными фактами литературной жизни.

Проблема «литература и общество», вопрос о том, может ли искусство приносить пользу, впервые были сформулированы еще в XIX в. литературой танзимата. В 70-е годы на страницах газет развернулась оживленная полемика о значении прозы. Может ли литература, в частности проза, активно вмешиваться в жизнь, играть воспитательную роль? Писатели-просветители считали, что искусство, литература должны учить и просвещать народ, преследовать нравственные цели, пропагандировать высокие общественные идеалы. И в этой своей общественной функции искусство — важный рычаг переустройства общества.

Душой литературной полемики тех лет был Намык Кемаль. Эпоха, которую представляет этот просветитель и общественный деятель, сложна и противоречива. Сложно и противоречиво также мировоззрение Намыка Кемалья. И не случайно его имя впоследствии использовали и силы прогресса, и силы реакции. Статьи, отдельные высказывания и, главное, предисловия к произведениям Намыка Кемалья раскрывают содержание напряженной борьбы за искусство, которое служит «делу общественной морали».

В предисловии к роману «Пробуждение» (1876 г.) Намык Кемаль пишет, что рассказ (под этим термином Намык Кемаль, видимо, понимает прозу, французское *paration* — повествование, рассказ) имеет большое воспитательное значение. Он спорит горячо и страстно со своими явными и скрытыми оппонентами: «Этот человек спрашивает в своем письме: „Разве рассказы, напи-

⁹³ Yaşar Nabi, *Edebiyatımızın bugünkü meseleleri*, s. 13.

санные в наше время, могут служить делу общественной морали?" Да, они будут служить!.. Люди не хотят довольствоваться выслушиванием сухих проповедей, они хотят извлекать для себя пользу, получая при этом и удовольствие. Что поделаешь? Не в нашей воле изменить человеческую природу»⁹⁴.

«Бунтарский дух», полемическое начало этого предисловия, написанного в тюрьме на острове Кипр, пришлось цензорам не по вкусу, и при издании романа предисловие было изъято.

Еще более резко Намык Кемаль ставит вопрос о назначении искусства, об его общественной функции в статье «Размышления по поводу османской литературы». Ее принято именовать «декларацией новой литературы». Эта статья — плод долгих размышлений писателя-просветителя над сущностью искусства.

Подобно тому как человек выражает свои мысли при помощи языка, народ говорит при помощи своей литературы. Поэтому народ, не имеющий литературы, находится на положении человека без языка. Литература должна объяснить народу все: что такое родина, свобода, конституция. Таков был ход мыслей Намыка Кемалья. Писатель-просветитель призывал вырвать с корнем старую литературу, создать литературу новую, живую, полезную для родины, обращающуюся к народу⁹⁵.

Литература танзимата выдвинула на первый план драматургию как жанр, наиболее соответствовавший просветительскому взгляду на искусство. «Театр — развлечение, но самое полезное из всех»⁹⁶, — писал Намык Кемаль. И свое лучшее произведение — драму «Гюльни-халь» он делает рупором времени. Он ставит свое искусство на службу обществу. Так понимает писатель-просветитель проблему «искусство и „польза“».

Проблема «искусство и общество», «искусство и „польза“» снова была поставлена на повестку дня в литературе 10-х годов. После продолжительного молчания в эпоху абдулхамидовской реакции турецкая литература первых послереволюционных лет как бы рождается за-

⁹⁴ Mustafa Nihat Özön, *Metinlerle muasır türk edebiyatı tarihi*, İstanbul, 1934, s. 307.

⁹⁵ V. M. Kocatürk, *Namık Kemal*, Ankara, 1955, s. 52.

⁹⁶ Suat Hızarcı, *Tanzimat edebiyatı antolojisi*, s. 18.

ново. В течение 1909—1910 гг. в прессе снова вспыхивает оживленная дискуссия о воспитательной роли искусства.

Жаркие споры вызвала, например, пьеса «Младоту-рок», написанная Тахсином Нахитом и Рухсар Невваре. Авторы называли ее «национальным представлением в трех действиях». Поводом к полемике явилась приложенная к пьесе статья «Рассуждение о театре». В статье излагались две различные точки зрения западных художников на драматургию. Представители одного направления видят назначение драматургии в изображении «прекрасного», писали авторы статьи. Другая точка зрения отстаивает за искусством область «полезного». Авторы статьи не присоединялись ни к одному из этих требований. Каждое из них, взятое в отдельности, представлялось им неполным. Недостаточно изображать одно только «прекрасное» или «полезное», писали они. Театр должен еще и поучать, а значит, в произведении искусства должны сочетаться «прекрасное» и «полезное».

Шумный интерес вызвала также пьеса Шехабедин Сулеймана «Тупик». В пьесе в несколько натуралистической манере изображались любовные сцены, и многие считали ее вредной с точки зрения общественной морали. В этой связи встал вопрос: как далеко простирается «свобода творчества»? В ходе дискуссии раздавались голоса, требовавшие ограничить свободу художника в выборе тематики для пьес. Аргументом служила проблема нравственного здоровья общества. И не случайно, что споры об общественной функции искусства велись вокруг драматургии. Здесь проявилась определенная преемственная связь с демократической просветительской традицией литературы танзимата.

В полемике о театре видное место занял молодой литератор Раиф Неджет, известный как переводчик произведений Л. Н. Толстого. Он опубликовал серию статей в защиту социальной функции искусства. Статьи вызвали новую волну споров. И на них, в частности, с большой страстностью откликнулся начинающий в то время писатель Якуб Кадри. По его собственному признанию, он втянулся в эту дискуссию как адвокат стоявшей за ним литературной группы «Феджри ати» («Грядущая заря»). Именно члены этой группы составили основную оппозицию сторонникам социальной функции искусства. В нее входила эстетствующая молодежь, претенденты на роль

«властителей дум»: Ахмед Хашим, Яхья Кемаль, Кёпрюлюзаде Мехмед Фуад, Мехмед Бехчет, Рефик Халид и др.

В манифесте литературной группы «Грядущая заря» содержался выпад против знаменитого определения Намыка Кемалья: «Литература — язык народа». В ответ на призыв Раифа Неджета создавать произведения на социальные темы Якуб Кадри раздражается саркастической тирадой: «Социальные произведения, социальные произведения... Но кто сказал Раифу-бею, что литература — социальная сфера?.. Если бы это было так, то какая была бы нужда в существовании сегодня в словаре человечества слова „литература“»⁹⁷.

Якуб Кадри видит в Раифе Неджете идейного фанатика, который «рассматривает поэзию как „Марсельезу“, а художественное произведение — как „речь Мирабо“». Якуб Кадри тех лет — поборник аристократизма в искусстве, подлинный представитель турецкого декаданса. Его отношение к искусству в тот период образно выразил герой его пьесы «Нирвана» Зия: «Я ненавижу искусство. Оно похоже на царицу древнего Египта, которая лишала жизни за свой поцелуй. Да, искусство — это Клеопатра... Но... я не из тех, кто хочет умереть среди бутылочек с ядом у ног Клеопатры»⁹⁸. А вся его пьеса «Нирвана», которой он дебютировал в 1908 г., представляла собой литературный вариант шопенгауэровской философии с ее культом одиночества, мистическим идеалом «нирваны». «Искусству для общества», «идейному деспотизму» Якуб Кадри противопоставляет искусство индивидуалистическое. Он требует «свободы творчества». Потому что художник — это «волшебное озеро». А творческий процесс — «волшебная серебристая рябь». И всякого рода разговоры о служении обществу, о «пользе» не имеют ничего общего с подлинным искусством, этим «волшебством». Так парирует Якуб Кадри доводы сторонников «полезного искусства».

Точку зрения Якуба Кадри разделяет и другой представитель «Феджри ати» Яхья Кемаль. «Сухости общественной жизни в пьесах иных писателей» он противопоставляет «жар тайны», «кризисы внутреннего мира» у Метерлинка и Ибсена.

⁹⁷ Hasan Ali Yücel, *Edebiyat tarihimizden*, İstanbul, 1959, s. 44.

⁹⁸ Ibid., s. 30.

Споры о социальной функции искусства выявили подлинную сущность эстетической позиции литературной группы «Феджри ати». Ее эстетическое направление откровенно определяет высказывание Якуба Кадри: «Нашим девизом было „искусство для искусства“»⁹⁹. Литературная организация аристократии от искусства была реакцией на искусство, связанное с жизнью, на общественный подъем революционных лет, и ей претил «дух Дантона» у поборников «полезного искусства».

В разгар полемики о литературе и обществе внимание общественности привлекла статья Мима Раифа «Искусство и мораль», помещенная в журнале «Сервети-фюнун». Автор делился своими размышлениями по поводу статьи Якуба Кадри. Высказывания Мима Раифа выглядели довольно наивно, но в них звучала искренняя убежденность в праве художника бороться за общественную мораль: «Мне не могло прийти на ум, чтобы в стране простодушных, наивных людей, избавленных от тайных пороков Запада, от которых волосы встают дыбом, можно было бы восстать против призыва: „Давайте не будем портить мораль“»¹⁰⁰.

Так, в спорах о театре, об «искусстве и „пользе“» в 10-е годы XX в. уже четко наметились две различные точки зрения на искусство. Одна признавала за искусством социальные функции, другая объявляла его «вне мира сего» и освобождала от каких-либо целей и задач. Одна шла от танзиматской традиции, нити другой вели к «Сервети-фюнун». В 30-е годы эти различные точки зрения оформляются в два направления в эстетике. Однако у писателей 30-х годов борьба за общественно полезное искусство приобретает новое качество. Если в 10-е годы она велась главным образом вокруг театра, его воспитательной роли, то в 20-е и 30-е годы речь идет уже об осознанной борьбе за проблемное, общественно полезное, а значит — народное искусство.

3

Подлинное искусство должно быть боевым и активным. «Со дня своего рождения искусство вступило в борьбу. И в каждой борьбе человека есть доля искусства.

⁹⁹ Ibid., s. 44.

¹⁰⁰ Ibid., s. 77.

Искусство должно быть знаменем борьбы»¹⁰¹. Таков был идеал писателей-реалистов. И они стремились к его реализации.

Мрачноватая, но объективная оценка литературной жизни начала 30-х годов содержится в такой характерной зарисовке: «Мы все сбились в один квартал одного или двух городов. Совершенно оторванные от народа, мы разговариваем сами с собой, варимся в собственном соку. Творим себе гениев, творим кумиров. В день, когда победит подлинное искусство, уходящее корнями в народ, многие книги будут забыты, многие кумиры превратятся в надгробные камни»¹⁰². Эта картина несколько пессимистична, она даже беднее реальной действительности. Но в ней пробивается мечта о подлинном, большом искусстве, о литературе, прочно связавшей себя с народом.

Суровая действительность 30-х годов, годы кризиса и последующие годы поглотили демократический подъем, революционный пафос первых лет республики. Писатели мечтали о лучших временах. С ними они связывали будущий прогресс искусства. Так, Садри Эртему мечты о лучшей жизни рисуются в виде идиллических картин утопического рая: «Тридцать миллионов людей работают на земле. Они все грамотны, уровень жизни высокий. Сорок пять миллионов человек живут в городах и работают на промышленных предприятиях. Города у них все новые. А в степях жизнь изменилась неузнаваемо, вместо деревень — сельскохозяйственные городки. В городах и селах от средневековья не осталось и воспоминаний, его следы истерлись из памяти людей. Не видно ни заскорузлой азиатчины, ни европейского снобизма. Ни капитулянтских настроений, ни колониального духа.

Наши университеты избавились от подражания и стали оригинальными. Мы наслаждаемся культурой, прозрачной и ясной, как вода на этой земле. Такой век наступит. Кто составит эстетические кадры этого века? Кто укажет на тенденции, идущие из сегодня в завтра? Кто заставит заговорить массы, которые считаются неразумными, бессловесными?»¹⁰³.

Автора этих строк — Садри Эртема — журнал «Едигер» уже спустя много лет после его смерти назвал «пи-

¹⁰¹ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 47.

¹⁰² Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, s. 27.

¹⁰³ Ibid., s. 25, 26.

сателем, который из своего времени смотрел в завтра». И это справедливо, ибо «тенденции, идущие из сегодня в завтра», берут свое начало у реалистов 30-х годов. И это прежде всего тенденция писать о простых людях и обращаться к ним.

Но писателям-реалистам мешали, с ними спорили, их не признавали и преследовали. «Иные писатели смешивают формулы „литература, рассказывающая о народе“ и „литература для народа“, — сокрушался Яшар Наби. — По их мнению, литература, которая будет пользоваться спросом у народа и которую он будет читать с удовольствием, должна состоять из произведений, реалистически изображающих жизнь бедных людей, рабочих, ремесленников и крестьян. И это будет означать — обращаться к народу, рассказывать о народе» ¹⁰⁴.

В своих разглагольствованиях о народной литературе Яшар Наби и его единомышленники приходили к полному отрицанию возможности проводить в жизнь принцип народности искусства, к полной дискредитации этой идеи. «Если мы хотим создать литературу для народа, мы не должны торопиться и выносить ложные мнения, будто эта литература обязательно должна рассказывать о народе» ¹⁰⁵, — говорили они.

Народ примитивен, он все еще находится на уровне ребенка, и жизнь его примитивна, и описывать ее не к чему. Это просто никому не интересно, настаивал Яшар Наби.

Стремление увести литературу от одного из самых волнующих вопросов турецкой действительности — вопроса о положении народа — Яшар Наби маскирует заботой о «благее» народа и как поборник «чистой» эстетики — соображениями эстетического порядка. Народу нужна литература, соответствующая его нынешнему культурному уровню, утверждает Яшар Наби.

Представители прогрессивной эстетики думали иначе. Их девизом было: литература для народа — литература о народе. «У нас под народной литературой понимают развлекать народ, т. е. воздействовать на его низменные чувства, упростив при этом содержание произведений. Народ считают более примитивным по сравнению

¹⁰⁴ Yaşar Nabi, *Edebiyatımızın bugünkü meseleleri*, s. 37.

¹⁰⁵ Ibid., s. 38.

с другими группами населения,— полемизирует с Яшаром Наби Садри Эртем. — Людей из народа рассматривают как каких-то отсталых, дефективных детей внутри одного класса. Но как не может быть речи о каком бы то ни было упрощении, какой-то примитивности в отношении народа в области медицины, как не выдуманно другой геометрии для народных дорог, так и в литературе для народа нельзя заниматься упрощенчеством, нельзя отказаться от постановки сложных проблем»¹⁰⁶.

Тезис о народности искусства и литературы представители критического реализма горячо отстаивали и в теоретических высказываниях и в творческой практике. Они использовали его в борьбе с искусством, «замыкающимся в цитадель индивидуализма», и с теми, кто, прикрываясь рассуждениями об «артистизме» и «свободе творчества», отворачивался от народа, от его нужд. Проблемы «литература и общество», «искусство и „польза“» решались ими с позиций прогрессивной эстетики.

4

«Литература для народа — литература о народе» подразумевала и широкую демократизацию жанра. Ее можно проследить в рассказе, романе, очерке и даже в театральной рецензии. Интересна в этом отношении рецензия Рефика Ахмеда Севенгиля на спектакль «Актер Кин» Дюма, поставленный драматическим театром в Стамбуле. Автор рецензии хочет помочь зрителю из народа разобраться в идее произведения. Но он не впадает в примитивизм. Главным в оценке спектакля для него был прием, оказанный пьесе зрителем, народом.

«Дружба между аристократией и народом! Дружба лорда... с выходцем из народа, хотя бы и великим артистом!.. Ложь, скрытая за этими словами, выступила огненными буквами из трагедии, увлекшей актера Кина в рай. Только дружба между людьми одного класса является подлинной дружбой»¹⁰⁷, — пишет Севенгиль. Автор рецензии уверен: спектакль произвел большое впечатление на зрителя, народ понимает и ценит подлинное искусство.

¹⁰⁶ Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, s. 7, 8.

¹⁰⁷ Murad Uraz, *Edebiyat antolojisi*, VI c., s. 13.

«Постановка спектакля не очень совершенна, но спектакль был встречен бурей аплодисментов. И это свидетельствует о том, что народ получает больше удовольствия от серьезных пьес, и особенно от подлинных произведений искусства, чем от водевилей, как говорят некоторые.

По крайней мере таким образом нашему народу с его неутоленной жадью, нашему народу, вкусы которого отравляют всякой галиматьей, был представлен образец высокого западного искусства...»¹⁰⁸.

Б

Новое понимание искусства, его задач, воплотившееся в принципе народности, было связано у турецких писателей-реалистов с новым пониманием роли художника. И оно пришло из советской литературы, советской эстетики. В некоторых статьях называется источник этого влияния — Алексей Максимович Горький. В статьях «Инженеры человеческих душ» и «Ответственность писателя» Садри Эртем размышляет над формулой Горького «писатель — инженер человеческих душ».

«Мы называем инженером человека, который, используя природное сырье, придает ему желаемую форму. Такие люди есть и в литературе. Они собирают разрозненные черты, разбросанные кусочки характеров и дают им новую форму, новую жизнь, новое существование. Чем отличается писатель, создающий типы, от открывателя, от инженера? Он тоже отливает человеческие души в разных формах и рядом со старым типом человека создаст человека совершенно нового»¹⁰⁹. Новый человек еще не сформировался, и мир еще во многом находится во власти старого, обветшалого. Одна из причин этого, по мнению писателя, — отсутствие «инженеров, которые работали бы над человеческими душами».

В статье «Ответственность писателя» Садри Эртем поднимает вопрос об ответственности художника перед обществом. «Нет сомнения, писатель, создающий новые души, формирующий культуру, является инженером, — пишет он. — Ему принадлежит активная роль. Я знаю,

¹⁰⁸ Ibid., s. 14.

¹⁰⁹ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 117.

найдутся люди, которые скажут: „Мы свободны, что значит ответственность?.. Разве художник может нести ответственность?“ Но для них есть единственный ответ: „Вы несете ответственность потому, что вы свободны. Потому, что свобода означает ответственность. Тот, кто боится свободы, бежит от ответственности...“ Я говорю только об ответственности моральной»¹¹⁰. И миссия современного писателя состоит, по мнению Садри Эртема, в формировании нового человека, носителя новых ценностей.

Мысли Горького об искусстве развивает и Якуб Кадри в статье «Беседа с Максимом Горьким». Якуб Кадри встречался с Горьким в Москве на Первом всесоюзном съезде писателей. Он сравнивает Горького с величественной чинарой, раскинувшей ветви не только под небом России, но и во всем мире. «Нет человека, который бы не знал, как появился на свет этот могучий русский писатель, в каких условиях он вырос и стал великим», — пишет Якуб Кадри. Автора статьи тоже увлекала мысль о будущем искусстве, о литературе будущего, которая, по словам Горького, будет литературой пролетарской, народной. Пролетарская литература? Хорошо, но кто создавал буржуазную или аристократическую литературу, спрашивает Якуб Кадри. Ведь все великие писатели прошлого, от Горация до Шекспира, были выходцами из низов. У древних греков и латинян выдающиеся писатели вышли из плебеев. В эпоху Ренессанса их дали ремесленники. А отец романтизма, всеобъемлющего, всеохватывающего романтизма был сыном часовщика, продолжает Якуб Кадри.

Рассуждая подобным образом, он хочет объяснить читателю сущность горьковского термина «пролетарская литература». Смысл этого понятия не в социальном происхождении писателя, а в характере самой литературы, в ее народности, пишет автор статьи. «Горький хотел сказать, что художник, писатель будущего уже не должен будет служить испорченным вкусам аристократии, ему не нужно будет добиваться одобрения разжиревшего, невежественного банкира, он избавится от необходимости исторгать слезы из глаз чувствительной и малоинтеллектуальной дамы».

¹¹⁰ Ibid., s. 119.

Якуб Кадри заканчивает статью словами: «Уже сейчас в Советском Союзе искусство и литература приобретают эти драгоценные качества»¹¹¹.

Итак, в 30-е годы демократическое направление в турецкой литературе занималось разработкой основных проблем прогрессивной эстетики, теоретических основ реалистического искусства. Оно вело энергичную борьбу за реализм, за народность искусства. Борьба за гражданственную эстетику определила основное направление, главные темы, демократический пафос литературы критического реализма 30-х годов. И это имело важное значение для дальнейшего развития турецкой литературы.

¹¹¹ «Kadro», 1932, № 5, s. 30.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ 30-х ГОДОВ И ЕГО ПРОБЛЕМАТИКА

О ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ 30-х ГОДОВ

1

Расцвет критического реализма в мировой литературе связан с XIX в. Однако и в XX в. критический реализм продолжает оставаться важнейшим явлением мирового литературного процесса. Литература критического реализма XX в. представлена не только западными, но и некоторыми восточными литературами (Японии, Турции, Ирана и других стран). И это несомненно составляет ее новое качество.

Критический реализм XX в. многое унаследовал от критического реализма предшествующего столетия. Но вместе с тем ему присущи и свои, особые, новые черты. Изменилась сама жизнь. Мир вступил в эпоху империализма. Общий упадок буржуазной культуры и литературы, мощное антиимпериалистическое движение народов определили существо литературных процессов, литературной борьбы XX в. Борьба двух культур внутри каждой национальной культуры принимает более сложные, запутанные формы.

В эстетическом отношении реалистическая литература продолжает развивать и совершенствовать унаследованные ею методы и формы художественного познания мира. Совершенствуется сам процесс познания. При этом типические характеры обнаруживают все более тесную связь с типическими обстоятельствами, с условиями социального бытия.

Реалистическая литература XX в. в полной мере осуществляет свою функцию «человековедения». Она прояв-

ляет глубокую заинтересованность в судьбах человека и человечества. Реалистическое искусство проникает в новые сферы познания, открывает новых героев, обогащает свои выразительные средства. Это создает новые соотношения реализма с другими художественными методами, новые соотношения между жанрами.

Турецкий критический реализм 30-х годов — детище своей эпохи, своей национальной истории. Он связан с антиимпериалистическим движением турецкого народа, с буржуазной революцией и с последующей борьбой турецких трудящихся за свои права. И это не могло не сказаться на его идейной и эстетической направленности.

Внимание писателей новой Турции привлекают происходящие в стране и в мире социально-экономические и политические процессы, их историческая сущность и движущие силы. Недавняя победа турецкого народа в национально-освободительном движении и в революции заставляет прогрессивную интеллигенцию страны по-новому взглянуть на свой народ, на его роль в жизни общества, на условия его бытия.

Мировоззрение писателей-реалистов новой исторической эпохи — эпохи после провозглашения республики знаменует известный скачок в общественном сознании.

Происходившие в стране социально-политические сдвиги писатели пытаются осмыслить в их конкретно-историческом содержании. Скрытая сложная сфера общественных отношений, вопросы классовой психологии представляются реалистам 30-х годов важнейшим объектом художественного освоения действительности, дающим ключ к пониманию социально-исторических и экономических процессов эпохи. Писатели-реалисты синтезируют и развивают достижения реалистической литературы предшествующих этапов. И это проявляется прежде всего в углублении принципа социальной типизации, в показе социальной психологии героя.

Произведения литературы критического реализма 30-х годов, в частности крестьянские рассказы, показывают, как выросли познавательные возможности искусства. Литература критического реализма, проблемная литература, обращалась к основным вопросам современности, вскрывала социальную обусловленность явлений действительности, рисовала жизнь различных слоев населения как социальное бытие. Ее интересовали уже не

только судьбы отдельных героев-одиночек, но и судьба народа, страны. Она отмечала появление новых социально-психологических типов, порожденных изменениями в общественной структуре.

Новому отношению к человеку в турецком реализме 30-х годов соответствовали и новые художественные принципы его изображения. В картинах человеческой жизни, нарисованных писателями предшествующих поколений, обращало на себя внимание фетишизирование среды и физиологической природы человека. Среда понималась ими не как социальные условия жизни общества, а как непосредственная бытовая обстановка. В этом сказалось влияние натуралистической теории Золя и философии позитивизма. Это влияние хорошо прослеживается в творческом методе писателей «Сервети-фюнун».

Путь от показа бытовой и интимной жизни человека в реализме «Сервети-фюнун» к изображению реальных жизненных конфликтов эпохи, социальных отношений между людьми был путем к критическому реализму. И это означало не только открытие новых сфер художественного познания, но прежде всего — открытие нового человека, маленького и великого. Не было больше «героя из народа». Крестьянин, ремесленник, интеллигент, рабочий становился типичным героем реалистической литературы. Именно с его судьбой связаны в литературе 30-х годов глубокий интерес к социальной теме, активное отношение к действительности, ее критическая оценка. От абстрактного гуманизма и идеализации «человека из народа» у реалистов XIX в. до защиты прав социально детерминированного «маленького человека» — таков общественный смысл поступательного развития турецкого реализма.

И в турецком критическом реализме 30-х годов, как и в критическом реализме многих стран, ведущее место заняла тема «маленького человека» во всех ее многообразных идейных и тематических аспектах. Эта тенденция проявляется в мировой литературе в связи с новым этапом развития гуманизма.

Эволюцию литературы в ее отношении к человеку тонко подметил Садри Эртем в статье «Поворот к народу в европейском искусстве». Писатель понимает, что за становлением демократической литературы стоит новое отношение к народу. И оно пришло к писателям в

связи с осознанием исторической роли народных масс. Это «огромное большинство, которое мы коротко именуем народом», — главный предмет изображения в литературе, ее основной «потребитель», говорит Садри Эртем. «Но когда литература становится народной? Когда она является аристократической? Когда буржуазной?» — спрашивает автор статьи.

Характеризуя старую классическую, средневековую литературу, писатель отмечает: «Это искусство было в такой же мере народным, в какой народны рыцарство и короли. В те времена о демократической литературе не было и речи... Мы видим, что народная литература пробуждается к жизни тогда, — резюмирует Садри Эртем, — когда народные массы обретают демократическое мировоззрение, демократические организации»¹, т. е. когда народ открыто выходит на арену истории.

Но в послереволюционные 30-е годы новый облик простого человека, ставшего отныне борцом за социальную справедливость, против угнетения, еще прочно заслоняется другим — обликом жертвы жизни, а затем и жертвы эксплуатации.

Становление критического реализма в это время тесно связано с широкой демократизацией литературы. А это означало и эволюцию жанров. Литература критического реализма 30-х годов продолжает линию, начатую реалистами 10-х годов XX в. Омером Сейфеддином и Рефиком Халидом. Она обращается к социальному рассказу. Социальный реалистический рассказ становится ведущим жанром. Но рядом с ним развивается и психологическая, и бытовая, и юмористическая новелла. Особую роль в критической оценке действительности играет юмор.

30-е годы открывают начало «золотому веку» турецкой новеллы. И это не случайно. Турецкая новелла связала себя с развитием реализма, с его гуманистическими поисками. А гуманистические искания турецкого критического реализма составляют одну из его главных общественных тенденций.

Гуманистическая тема «маленького человека» в ее новом звучании вносит ряд характерных черт и в турецкий критический реализм. И это прежде всего новая концепция человека в турецкой литературе. За этой концеп-

¹ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, İstanbul, 1940, s. 31.

цией, связанной с новым этапом развития гуманизма в Турции, стоит многовековая общественная и литературная история.

2

Главной темой искусства и литературы с момента их зарождения был и остается человек. Любому произведению искусства от античности до наших дней в той или иной мере присущи черты гуманизма, т. е. идея утверждения человека вообще, идеи человеколюбия, гуманности, культивирование добрых чувств. Эти идеи писатель может и не связывать с конкретными образами, а подвести к ним внутренней логикой повествования, пронизать ими произведение, сосредоточить их в отдельных высказываниях, как это иногда делает, например, турецкий писатель Саид Фаик. Но наряду с отдельными гуманистическими идеями в литературе данной эпохи существует гуманистическая концепция человека. С ней писатели данной эпохи связывают утверждение человека как положительного начала в жизни. Это философская, этическая основа изображения писателем человека. Если гуманистическая концепция человека у романтиков — это так называемая концепция «естественного» человека, то у представителей критического реализма гуманистическая концепция воплощается в образе «маленького» человека.

На каждом новом этапе гуманистическая концепция человека в произведениях искусства помогала становлению, утверждению личности в новых общественных условиях, способствовала раскрытию заложенных в ней возможностей, ее совершенствованию. В этом и состоял гуманистический смысл данной концепции в отличие от других не гуманистических концепций, также претендовавших на существование в религиозных, философских произведениях, в произведениях искусств.

Такого рода концепции требовали от человека подавления всего, что именуется человеческим, подчинения его «вышним силам» и «сильным мира сего». Они внушали мысль о ничтожестве человека, а иногда культивировали в человеке враждебные, неприязненные чувства к другим народам, пробуждали недобрые инстинкты и стремления. Носителями гуманистической концепции человека яв-

ляются обычно представители прогрессивных сил общества.

В XIX в. носителями гуманистической концепции человека выступают писатели-реалисты.

Гуманистическая концепция человека в мировой литературе второй половины XIX в. включает в себя концепцию «маленького человека», человека бесправного, беззащитного перед лицом «великих» мира сего, перед лицом буржуазных законов. Маленький человек ведет жестокую жизненную борьбу. Он не всегда побеждает. Но правда обычно за ним. И критический реализм XIX в. берет «маленького человека» под свою защиту. Он взывает о социальной справедливости к «маленькому человеку», к народу. В XX в. образ «маленького человека» всегда социально детерминирован. И поэтому концепция человека в критическом реализме XX в. — всегда концепция социальная.

В турецкой литературе 30-х годов основное место занимает еще концепция человека — «жертвы жизни», но постепенно ее вытесняет новый вариант — концепция «маленького человека» — «жертвы эксплуатации». Формирование данной концепции явилось результатом глубокого изучения социальных условий, порождающих эксплуатацию, изучения реальных условий жизни и труда турецкого народа. Отдельные гуманистические идеи и мотивы и вся гуманистическая концепция «маленького человека» в целом в литературе 30-х годов — это поиски путей восстановления поправленного человеческого и национального достоинства.

Тема «маленького человека» раскрывается в связи с социальными условиями, жестокими законами буржуазного бытия, враждебными гуманистическому идеалу. Этой теме посвящено большинство новелл Саида Фаика 30-х годов. Саид Фаик глубоко заглянул в душу простого человека и показал его сложный внутренний мир. Герои Саида Фаика — это как бы один лирический герой в большой поэме жизни. Он интеллигент или рабочий, крестьянин или рыбак. Он живет в мире, «с его бедствиями, кризисами, голодом, налогами, мучениями, смертями». Он идет вперед, к людям, иногда как будто ощупью. Он честен, он размышляет о жизни. Но кругозор его еще узок, он не доходит до мысли о подлинной борьбе.

Герой Саида Фаика находится в каком-то хрониче-

ском состоянии несчастья. «В каждом доме, где можно было приютиться, где варился суп, горела печь, я видел горе, страх за неизвестное завтра... Этого мира хватит для людей. В этом мире человек является существом, которое должно было быть самым прекрасным, самым великим, самым счастливым. Почему же в таком случае по улицам бродят голые дети, голодающие безработные парни, дрожащие крестьяне, старики, которые радуются только своим молитвам и внукам?»², — размышляет интеллигент-бедняк в новелле «Сон в лесу». Так уж устроен враждебный людям капиталистический мир, неуютный для маленького человека. Гуманизм писателя — это любовь и уважение к простому человеку. Но с этими чувствами связано и сознание своего бессилия, бессилия одиночки как-то изменить жизнь народа, помочь ему.

Писатель осознает разобщающий людей общественный атомизм. И потому в его творчестве большое место занимает тема одиночества человека в буржуазном обществе. Но герой его новеллы мечтает о счастье и не только о своем маленьком, личном. Его герой всегда немного мечтатель и романтик. Он идет по дороге жизни, и иногда ему кажется, что счастье уже где-то совсем близко, нужно лишь свернуть «в сторону от шоссе».

Шагает по дороге «в сторону от шоссе» герой-рассказчик в его новелле «Как сделали подножку». Эта дорога может привести его в «рай», потому что «в людях, как правда, сильна мечта создать рай». «На земляной дороге, идущей от шоссе, по которой растет много темной, крупной ежевики, вы можете себе представить сколько угодно райских деревень, любящих друг друга людей, плодородных земель, кофеен. Прочь от меня, действительность! Я хочу шагать туда, где находится рай»³. А ведь так много есть людей, которые не знают, что «дороги, идущие от шоссе, ведут в прекрасные, необыкновенные места», — говорит герой Саида Фаика. И прижавшаяся к лугу деревушка кажется ему таким вот райским местом. Но нет, он не войдет в рай, «у него нет желания идти одному в сторону, где нет горя».

Однако иногда он все-таки уходит, уходит один, ведомый мечтой о счастье и свете.

² Sait Faik, *Sarıncı*, İstanbul, 1950, s. 7.

³ Sait Faik, *Şahmerdan*, İstanbul, 1951, s. 10, 11.

Образ такого мечтателя Саид Фаик нарисовал в рассказе «Калорифер и весна». Действие разворачивается на окраине Стамбула, среди жалких лачужек и огородов. Попасть отсюда в центр Стамбула труднее, чем из Стамбула в Анкару. Эта окраина и центр города — два разных мира. У людей, которые жили здесь, «главным врагом, вернее, первой возлюбленной, был центр города. Его было видно, если подняться на холм». В темные, холодные ночи там горел свет, который согревал. Огни казались увеселением или пожаром. Человек, топтавшийся на пожарах своего квартала, вытаскивал из карманов руки и невольно протягивал их навстречу этому свету.

И люди этого квартала, обитатели жалких лачуг, тоже мечтали о свете. И это, наверное, называлось мечтой о счастье. «Был мрак, и была потребность в свете. Когда создавался мир, повсюду был мрак, была ночь. И всегда существовал свет, к которому они должны были прийти, и мрак, от которого они должны были избавиться. Они словно знали, что мир должен стать ослепительно светлым»⁴.

«Калорифер», он же «Японец», был маленьким пареньком, с синими глазами, которому предстояло в один прекрасный день отправиться в центр города, к свету. Он был очень любопытен, ему нужно было узнать, что там, в городе, особенного? Что заставляло взрослых парней покидать квартал? Он часто рисовал себе эти места: дома большие, большие-пребольшие.

В городе мальчик попадает в кино, и его детское впечатление больше всего поражает калорифер, центральное отопление. Возвратившись к себе на окраину, он без конца рассказывает об этом чуде. Так и получил он свое второе произзвище — «Калорифер». Весной Калорифер ушел из дому, без шапки, босиком. Осенью парни всегда возвращались из города с повинной головой. Но Калорифер не вернулся. «И его имя переходило из уст в уста как имя героя,— говорит автор,— „Японец, Японец не вернулся! Молодчина, Калорифер!“»⁵.

Все понимали — человек пошел искать счастье.

Рассказ «Калорифер и весна» проникнут светлой верой в человека, в его счастливое будущее. Природа

⁴ Sait Faik, *Sarhiç*, s. 11.

⁵ Ibid., s. 18.

«уже больше не является тайной. Она — это все, что вызывает к нам о счастье, зовет нас к жизни. Для нас несутся куры. Этот пароход сотворили наши головы. Мы летим в этом самолете. Мы сидим рука в руке в ресторане, заполненном смеющимися, кричащими, любящими, самыми любящими людьми»⁶. Какая-то необыкновенная поэтичность стиля приближает прозу Саида Фаика к поэзии, сообщает ей особую проникновенность и силу воздействия.

Писатель понимает: для того чтобы люди были счастливы, мир должен измениться. И Саид Фаик верит — он изменится. «Кофе и пшеница не будут гореть. Дети не будут калориферами. В кино будут толпы народа. Время наступит. Весна заставляла так думать. Весной люди чувствовали правду»⁷.

Гуманизм Саида Фаика — вера в будущее, вера в человека, в то, что он должен прийти «к свету». И потому рассказы писателя помогают людям жить. Они вселяют в них веру в счастье, зовут к свету. «Мы будем ощущать необыкновенную гордость за то, что Саид Фаик жил в этом мире, за то, что его рассказы давали нам возможность прозреть, за то, что они, пусть и немного, но очищали нашу жизнь», — сказал литератор Тунч Ялман. Герои Саида Фаика идут к людям. Но они остаются одиночки. Они не знают, как сделать свою любовь к людям действенной. «Во мне рождается страстное желание быть человеком, который любит людей, очень любит и хочет многое для них делать»⁸, — говорит интеллигент из новеллы «Сон в лесу».

Но герой Саида Фаика 30-х годов еще не знает, как должен выглядеть мир, в котором человек мог быть счастлив. Он скажет об этом позднее. На вопрос: «Каким бы вы хотели видеть мир?», он ответит: «Каким бы я хотел видеть мир? Мир, в котором не было бы несправедливостей... где все люди были бы счастливы или по крайней мере имели бы работу и были бы сыты...»⁹. А в 30-е годы, размышляя о людях, Саид Фаик осуждает своего героя за бездейственность. Он хочет, чтобы его герой преодолел горькое чувство разобщенности с людь-

⁶ Ibid., s. 14, 15.

⁷ Ibid., s. 15.

⁸ Ibid., s. 64.

⁹ Sait Faik, *Havada bulut*, İstanbul, 1948, s. 21.

ми, свое отчуждение от мира, свой индивидуализм и эгоизм. «Я снова думаю о моем сне, который будет нарушен, о моем семейном счастье, о том, о сем, о комнатах с калорифером, о гостиной, убранной в стиле модерн, где говорит радиоприемник. Я думаю о кинотеатрах, которые скрывают в себе все мечты и выдают все похождения человека. Нет! И этого не будет. В таком случае? В таком случае можно прекраснейшим образом, насколько это возможно крошечной человеческой молекуле, любить людей, но...»¹⁰.

Писателю немного грустно от слов своего героя. Но он не может и скрыть своей иронии «над крошечной человеческой молекулой» в этом большом враждебном мире и над ее «бесполезной» любовью к людям. Саид Фаик ничего не предлагает взамен этой любви. Он предоставляет читателю право мыслить. «Человеческая молекула» и «бесполезная любовь» к людям... Как все это преодолеть? «Не оставляя себе времени для размышления, я одним прыжком вскакиваю на ноги. Я бегу встречать первый пароход и жду. С первого парохода выходят тысяча и один чужой человек. Я не могу найти дружеской физиономии. У меня потребность кому-то что-то рассказать. Но я понял: с парохода никто не сойдет. Я берусь за перо и бумагу»¹¹. Может быть, это сам Саид Фаик, его раздумья об отчуждении человека? Может быть, именно здесь разгадка одиночества писателя и его героя? Ведь он, Саид Фаик, за свой рассказ «Как сделали подножку» стал жертвой полицейского произвола. И не раз писателя вызывали в полицейские участки, суды, ему угрожали, на него писали доносы. Но любовь к человеку не могут заглушить репрессии.

Саид Фаик зовет своего героя идти к людям, любить людей. И в этом секрет большой любви к нему простых людей, простых людей Стамбула, знавших писателя в лицо. Выходит на улицу, чтобы любить людей, герой его новеллы «Человек, позабывший город»: «Я был пьян. Воздух, электрические огни, город пьянили меня. Люди притягивали меня, как магнит. Мне хотелось сжать в своих объятиях весь мир»¹².

¹⁰ Sait Faik, *Sarıncı*, s. 64.

¹¹ Ibid., s. 65.

¹² Sait Faik, *Semaver*, s. 89.

Тема любви к людям проходит через многие произведения Саида Фаика. «Как хорошо любить людей, жизнь!.. Мы можем любить только людей. Как может один человек любить всех людей? Двумя способами... Один — будучи великим человеком. И как это прекрасно. Но кто знает, какие в этом заключены страдания? Ценой каких пыток можно стать великим человеком? Можно любить людей, будучи бродягой. Но это скорее означает любовь не к людям, а к жизни. Разница между великим человеком и бродягой в знании и любви к людям, в знании и любви к жизни. Так я понимаю разницу между Дон Кихотом и Сервантесом»¹³.

«Как хорошо любить людей, жизнь!» — эти слова взволнованно и как-то потрясенно произносит один из героев Саида Фаика. Нечто подобное говорят и другие герои писателя. Эти слова читаются в подтексте многих произведений реалистов 30-х годов. Любить людей, любить жизнь! Литературным героям предшествующих поколений это чувство было неведомо. Неизвестно оно было и писателям-реалистам «Сервети-фюнун». Все они были скептиками и пессимистами. Такими их сделала действительность, эпоха реакции, эпоха распада империи.

У реалистов 10-х и 20-х годов ХХ в. тоже еще нет темы живой, активной любви к человеку. «Как хорошо любить людей, жизнь!» — так могла сказать только новая турецкая демократическая литература.

Любовь к людям, к жизни занимает большое место в концепции человека в литературе 30-х годов. Она разрабатывается в общем русле поисков новых этических норм, нового отношения к человеку. Идея любви к человеку — это не просто призыв «возлюбить ближнего своего». Любовь к человеку, любовь к народу понимается писателями-реалистами как чувство социальное. И многие свои произведения они посвящают разоблачению псевдогуманизма, фальсифицирующего в разных вариантах любовь к народу, к «младшему брату». Интересен в этом плане рассказ Сабахаттина Али «Собака». Сострадание к «младшему брату», простому человеку, нередко прикрывает враждебность, классовую враждебность буржуа. говорит автор рассказа. Галерею мнимых друзей народа — торговцев, кулаков, ростовщиков, интеллигентов-

¹³ Sait Faik, *Sarmuç*, s. 64.

«народников» создает Садри Эртем в рассказах «Известия по радио», «Честный человек», «Торговец-высочка», «Спор двух женщин», «Научная экспедиция».

«Вечная тема» любви к человеку получает в новую эпоху новое звучание.

3

Демократическая литература 30-х годов воспитывала в читателе идеалы высокой гуманности. Герои ее произведений — крестьяне, ремесленники, рабочие, интеллигенты-бедняки выступают носителями подлинных человеческих ценностей. И эти произведения, иногда глубоко лиричные, иногда публицистически заостренные, носят обычно полемический характер. Писатели полемизируют с теми, кто считает людей из народа примитивными, какими-то «дефективными детьми» по сравнению с представителями других слоев общества. Писатели показывают, что даже на самой низшей ступени социальной лестницы «маленький человек» может быть благороден и велик. Эту идею проводит, например, Решад Энис в рассказе «Человечность, которая не исчезает».

«Человечность не исчезает», человек при всех обстоятельствах должен оставаться человеком — подобное гуманистическое решение вопроса о смысле человеческой жизни, о подлинном гуманизме ставило турецких реалистов 30-х годов в ряды лучших представителей демократической литературы мира.

В центре рассказа Решада Эниса — трагическая судьба человека, вчерашнего солдата, участника национально-освободительного движения. На борьбу турецкого народа против империалистической интервенции Англии, Франции, Италии и Греции поднялись все, вся страна... Ценой титанических усилий интервенты были изгнаны. Вчерашние солдаты возвратились в родные края. Но, вернувшись домой, солдат нередко оказывался за бортом жизни.

Не может найти себе дела и места среди людей и Кудрет — герой рассказа «Человечность, которая не исчезает». Два месяца мечется он в поисках работы, но безуспешно. Его гонят отовсюду. И в нем рождается ненависть к людям, ненависть к самому себе:

«Это ли была награда победителю? Кудрет ненави-

дел людей.... Кудрет проклинал себя за то, что родился человеком...

Во всяком случае этот обнюхивающий землю пес, это жалкое животное было счастливее, чем он»¹⁴.

Он бродил так уже бесконечно долго... Он потерял счет голодным дням. Но вот случай сталкивает Кудрета с ворами, и он становится соучастником грабежа.

За «труды» грабители всучили бедняку две лиры. И Кудрет счастлив, он готов броситься в ноги своим «благодетелям». Решад Энис глубоко заглянул в душу своего героя. Она была черна от пережитых унижений и горя. Но был в ней один уголок — светлый и теплый. Имя ему человечность. И когда счастливый Кудрет с двумя крепко зажатыми в руке лирами пытался сделать шаг своими обессилившими ногами, он вдруг услышал рыдание. Он испугался, но ноги влекли его назад. Деньги жгли руку. Он шел, как лунатик, к дому, где был совершен грабег. При виде этого оборванца плачущая женщина закрыла своим телом больного ребенка и просила пощадить их жизнь. Кудрет тоже заплакал. И женщина удивленно смотрела на грабителя, который плакал, раскачиваясь из стороны в сторону. Оставив деньги у изголовья ребенка, Кудрет почувствовал большое облегчение. Теперь он был счастлив по-настоящему. Он оставался человеком.

Решад Энис использует в рассказе прием рефрена, он подчеркивает одиночество, затерянность человека в большом враждебном ему мире.

«Он шел... На улице, кроме него, никого не было. Только он и его тень»¹⁵. Этот мотив одиночества звучит неоднократно.

Тема «человечность не исчезает» проходит через многие произведения реалистов 30-х годов. В этом проявился интерес демократической литературы к морально-этическим проблемам.

Так, в новелле «Лунная ночь» Сабахаттин Али связывает идею любви к человеку с новым пониманием человеческой красоты. И в этом ракурсе он рисует портрет своей героини. Она жалка, потому что продает свое тело. Она уродлива, потому что лицо ее изрыто оспой. И она прекрасна, потому что спасает от смерти человека и «проливает слезы над чужим горем».

¹⁴ Reşat Enis, *Kılıcımı sürüyorum*, İstanbul, 1935, s. 85.

¹⁵ Ibid., s. 86.

Идея любви к людям, к жизни явилась одним из выражений гуманистических поисков человеческого идеала, постановки проблемы о смысле жизни, о человеческом счастье. И потому она занимает столь значительное место в литературе критического реализма 30-х годов. Вместе с тем именно идея любви к людям является пробным камнем в определении концепции человека в различные эпохи.

4

Писатели-реалисты 30-х годов много размышляли о народе. Они видели всю трагедию турецкого народа, видели и ее причины: войны, нищету, безработицу. Многие из произведений Сабахаттина Али, Садри Эртема, Решада Эниса, Суад Дервиш и других писателей представляют собой маленькие трагедии. В литературе 30-х годов отсутствует трагедия как жанр, но есть трагическое как элемент всех жанров. Подобное явление наблюдается и в европейской литературе. Это характерный штрих литературы новейшего времени.

Трагические образы проходят по страницам многих произведений турецкой литературы 30-х годов. Обычно это жертвы социальной несправедливости, невежества и фанатизма. Таков безымянный крестьянин из новеллы Садри Эртема «Смерть крестьянина», такова затравленная фанатиками женщина в новелле «Женщина, которую не приняла даже река». Подобные образы встречаются во многих рассказах Сабахаттина Али и других писателей. Но подлинно трагические герои, цельные, трагические характеры запечатлены лишь в произведениях, посвященных национально-освободительному движению. Таких героев мы видим, например, в рассказах Решада Эниса «Ефрейтор Зейнеб», «Удар по самолюбию».

В обычных ситуациях простые маленькие люди не становятся героями трагедий. И не потому, что это противоречит аристотелевской эстетике. Судьба народа глубоко трагична, и трагичны истории из его жизни. Но в условиях капитализма трагическая судьба человека отнюдь не признак трагедии. «Капитализм сделал трагедию настолько всеобщей, настолько обыденной, она настолько стала „обыкновенной историей“, что перестала быть чем-то исключительным, чем-то из ряда вон выхо-

дящим, неожиданным, т. е. перестала быть трагедией в старом смысле этого слова»¹⁶. Почти все произведения Сабахаттина Али — рассказы о горькой доле народа, о безземелье, нищете, бесправии. Почти все произведения Сабахаттина Али — это маленькие человеческие трагедии («Арба», «Доходный дом», «Айран», «Гуси», «Горячая вода», «Рассказ о лесе» и многие другие). Со страниц этих рассказов взывает ненависть к социальному гнету, социальным несправедливостям, ко всему тому, что уродует, калечит человеческую личность, несет ей гибель. С их страниц взывает любовь к народу. И во имя этой глубокой любви к своему народу писатель, по его собственному признанию, подавляет в себе желание «рассказывать о радостном и веселом». Так же как и другие реалисты 30-х годов, Сабахаттин Али видит в несчастьях и бедах народа явления, достойные художественного отображения. Писатель-гуманист видит за человеческими трагедиями породившие их причины: социальные условия, общественные отношения между людьми.

Ряд критиков, и в том числе Тахир Алангу, пытаются обвинить писателя в какой-то патологической ненависти к людям. «В некоторых его (Сабахаттина Али. — Н. А.) рассказах, — пишет Алангу, — чувствуется кипение строптивой души, жаждущей уничтожить все вокруг („Доходный дом“, „Враги“, „Скандал“)»¹⁷.

Стремление приписать художнику, изображающему «свинцовые мерзости жизни», какие-то патологические чувства — избитый прием. Известны, например, суждения Тэна о «патологической злобе» Свифта. Подобные высказывания в турецкой литературе следует рассматривать как определенную реакцию на критический реализм, на его концепцию человека, на его гуманистические искания.

В гуманистических исканиях литературы критического реализма 30-х годов были заложены глубокие внутренние противоречия. Критическое отношение к турецкой действительности, к реальным социальным условиям жизни народа подводило писателей к мысли о несовместимости буржуазной действительности с гуманистическим идеалом. В то же время поиски выхода, средств к врачева-

¹⁶ Ю. Боров, *О трагическом*, М., 1961, стр. 145.

¹⁷ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman*, İstanbul, 1959, s. 174.

нию «социальных язв» нередко представлялись ложными, а то и иллюзорными. И поэтому основной мотив в концепции человека в литературе критического реализма — защита человеческой личности с общегуманистических позиций — звучит в известной мере абстрактно. Однако отдельные представители критического реализма дают ей и иное, конкретное звучание, они находят подлинные пути к счастью народа. Они находят их в борьбе — в борьбе за лучший мир. А это означает, что рядом с концепцией критического реализма — «человек-жертва» появляется новая концепция «человек-борец». Это уже концепция социалистического реализма. И именно идея любви к человеку, которая звучит в этих двух концепциях, в разных планах дает возможность ощутить во всей полноте их отличие. Оно проступает особенно рельефно, если сравнить героя Саида Фаика с его «бесполезной любовью» с героем рассказа Сабахаттина Али «Враги».

Именно Сабахаттин Али, его положительный герой, «бунтарь» против «установленных социальных порядков» пришел к активной любви к людям. Тахир Алангу видит в подобном герое лишь «строптивую душу», не больше. Вернее, он не хочет видеть больше. Сабахаттин Али наделяет образ особым обаянием. Это турецкий «Прометей», который твердо стал на тернистый путь борьбы за счастье своего народа. В его портрете писатель как бы раскрывает и его душу. Это суровый борец и мягкий, «человечный» человек. Он «упрям», «непоколебим», у него «суровое выражение лица», «холодный блеск глаз», «металлический взгляд» и в то же время — «искренняя, непосредственная, почти детская улыбка». Это — волевая, цельная натура, с непререкаемой верой в избранный путь.

Рядом с этим интеллигентом-борцом писатель рисует интеллигента-обывателя. Прием контрастного изображения мотивирован. Герои — бывшие друзья, они вместе учились. Но дороги их разошлись. Их свел случай. Человек, скрывающийся от преследований полиции, зашел поздно вечером в чужой сад, чтобы переночевать. И там он неожиданно столкнулся с хозяином, своим старым другом.

С нескрываемой иронией рисует Сабахаттин Али самодовольного буржуазного интеллигента. Он уже достиг своего маленького «потолка» и пользуется всеми благами буржуазного благополучия. «Его жизнь сложилась на

редкость удачно... Днем служба: легкая работа — большой заработок... После службы — сытный обед. После обеда — чай... А там или кино, или покер... Потом сон»¹⁸. И этой размеренной и скучной жизненной сытости человек достиг главным образом потому, что «запретил разуму думать, а глазам — видеть». Но сам он считает, что шел по жизни «обычным путем». Правда, иногда ему казалось, что чего-то ему недостает. И он ощущал какую-то пустоту. Однако самодовольный буржуа не желает заниматься самоанализом. Причиной неприятных ощущений он считает модную болезнь — нервы.

В уютном кабинете между старыми друзьями происходит короткий, но многозначительный разговор:

« — Что ты натворил? Почему тебя ищет полиция? — спросил у нежданного гостя хозяин. — До меня дошли слухи, что ты будто открыто высказывал опасные мысли и тебя уволили со службы.

— Какие это мысли — догадаться нетрудно.

— Неужели ты серьезно думаешь, что сможешь изменить мир?

— А ты заставляешь себя думать, что мир нельзя изменить»¹⁹.

По-разному сложилась жизнь бывших однокашников, по-разному они привыкли мыслить. Они стали разными и по своему внутреннему складу. Хозяин сразу отметил это и во внешнем облике старого друга: «Ты изменился... Да нет, и не постарел: ты выглядишь моложе меня... Одним словом, ты стал какой-то другой. Не лицо твоё изменилось, а как будто что-то внутри тебя...»²⁰.

Это «что-то» была активная, «полезная» любовь к людям. Это «что-то» была жизнь, отданная своему народу. Это «что-то» была уверенность в правильности избранного пути.

В небольшом по объему рассказе писатель ставит серьезную философскую проблему о смысле жизни. И решает он ее в духе подлинного гуманизма. Для человека-борца критерием человеческой деятельности является польза, приносимая людям и обществу. В этом для него смысл жизни.

¹⁸ «Турецкие рассказы», М., 1940, стр. 79.

¹⁹ Там же, стр. 81, 82.

²⁰ Там же, стр. 80, 81.

«— Но так ли ты уверен, что это и есть правильный путь? — говорит он своему преуспевающему другу. — А самое главное: действительно ли ты принес пользу?»

— Ты понимаешь, что я хочу сказать? — не получив ответа, снова спросил гость.

— Отчасти.

— Задумывался ли ты над тем, что именно тобою сделано и что ты называешь полезным? Оглянулся ли ты на те ступени, по которым ты дошел до своего теперешнего положения, и на тот путь, по которому пойдут за тобой другие? Подумал ли ты о том, кому и насколько ты был полезен?

На лице хозяина появилось скушающее выражение. Махнув рукой и деланно улыбаясь, он сказал:

— Брось эти туманные рассуждения, друг мой!..

Гость вскочил с кресла:

— Нет, это не туманные рассуждения! — с жаром заговорил он.

— Стоит понять их, чтобы раз и навсегда они стали очевидной истиной. Но ты прав... Оставим это. Потому что, я убежден, если человек задумается над этим, то уже не сможет спокойно сидеть в этих удобных креслах»²¹.

Внешне разговор старых друзей выглядел дружелюбным. Но по существу — это острая социальная коллизия, столкновение двух мировоззрений, двух социальных миров. И хозяин начинает осознавать это.

«Есть ли доля истины в его словах?» — спрашивает себя потревоженный буржуа. Его покой был нарушен, и в нем заговорило недоброе чувство: «...этот дерзкий человек, его старый товарищ, не имел никакого права, бросив камень в стоячую воду его души, нарушать его покой, покой человека, который, заучив несколько удобных формул, как заведенная машина, работает бесперебойно вот уже много лет». Да, таковы эти «опасные» идеи о «пользе обществу», сделавшие его старого товарища врагом существующего строя. «Враг» — это слово подсказала ему газетная заметка. Он ухватился за него. Оно помогало ему разобраться в своих потревоженных чувствах. И дальнейший ход мыслей был тесно связан с этим страшным для него словом. Хозяин позвонил в полицию.

²¹ Там же, стр. 85.

Образ турецкого интеллигента, отдавшего себя людям во имя их счастья, занимает особое место в литературе 30-х годов. Это одно из ее высших идейных и эстетических завоеваний.

Рассказ «Враги» — характерное явление времени. Литература критического реализма находит своего положительного героя, носителя действенной любви к людям. Концепция человека приобретает новые черты. И это знаменует шаг к реализму социалистическому.

КРЕСТЬЯНСКАЯ ПРОБЛЕМА И КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

1

В турецком критическом реализме 30-х годов, как и в критическом реализме многих стран, ведущее место занимает тема маленького человека. Эта тенденция проявляется в мировой литературе в связи с новым этапом развития гуманизма, истоки которого лежат в послевоенных общественных настроениях и во влиянии Великой Октябрьской социалистической революции. Человеческая личность предстает прежде всего в фокусе социальных коллизий, социальных отношений между людьми. И это требует вторжения искусства в сферу общественных отношений, глубокого изучения условий, порождающих эксплуатацию, условий труда. В мировую литературу входят новые темы, новые аспекты изображения так называемого маленького человека.

Утверждение нового героя в результате демократизации литературы послереспубликанского периода внесло ряд характерных черт и в турецкую реалистическую литературу. Обращают на себя внимание гуманистические искания, напряженная эстетическая борьба за народность литературы, за общественно полезное искусство.

Тема «маленького человека» в литературе 30-х годов включает в себя изображение судьбы турецкого крестьянина, ремесленника, торговца, рабочего, мелкого чиновника, интеллигента-бедняка.

Однако вся полемика о народности искусства, борьба за общественно полезную литературу в Турции была

прежде всего связана с отношением к основной проблеме эпохи, к проблеме крестьянской. Это составило национальную особенность борьбы за реализм, за народность искусства в турецкой литературе 30-х годов. Но писатель-реалист, обратившись к крестьянской теме, не мог рисовать идиллические образы «счастливых поселен». Он заговорил о социальном зле, о вопиющих социальных несправедливостях, заговорил языком самих крестьянских масс. Писатель должен был обратиться к социальной критике. Таким образом, литературная проблема переросла в проблему политическую. Турецкая литература снова начала активно вмешиваться в жизнь. И это было свидетельством нового этапа в развитии турецкого реализма. После спада военных лет литература вновь была на подъеме.

Выделение в турецкой литературе крестьянской темы как одной из ведущих было выражением общих закономерностей развития мировой литературы.

Изображение народа, крестьянства занимает значительное место в истории литературы различных стран. Появление этой темы связано с общим процессом демократизации литературы, с ее сближением с жизнью. Этот исторический процесс определяется как развитие литературы по линии народности и имеет свои внутренние закономерности, по-разному проявляющиеся в отдельных национальных литературах.

Развитие крестьянской темы в различных национальных литературах, сопоставление национальных литератур в данном аспекте дает возможность выявить эти закономерности. Крестьянская тема, так же как и тема рабочего, выкристаллизовывается из темы народа, темы простого человека, которая появляется в литературе в период зарождения и формирования буржуазной идеологии.

Первые попытки обратиться к народу, изобразить его были сделаны в Турции литературой танзимата, на начальном этапе развертывания антифеодальной борьбы. Данный исторический этап совпадает почти во всех национальных литературах. В борьбе с силами старого общества складывающийся новый класс ищет опоры в народе, обращается к народу. Социальные и политические корни этого явления были вскрыты В. И. Лениным, указавшим, что «той или иной связи с народом прихо-

дится искать каждой политической партии, даже и крайним правым»²².

И именно писатели-танзиматцы начинают борьбу за создание «литературы, обращаясь к народу». Они вводят в свои произведения типы из народа. Это — слуги, торговцы, ремесленники.

Писатели «Сервети-фюнун» стремились к «очищению действительности». Они изображали нравственное превосходство «людей из народа» над «людьми из общества». И это приводило к тому, что простой человек долгое время мыслился и изображался в литературе абстрактно. В различных европейских литературах это явление наблюдалось еще в творчестве романтиков. В турецкой литературе отсутствие конкретных социальных черт в образах простых людей прослеживается у реалистов и на этапе «Сервети-фюнун» и на последующих этапах.

Некоторые турецкие писатели по-разному изображали «человека из народа» и «человека из общества». «Человек из общества» изображался как продукт среды, а в образах людей из народа подчеркивались качества, присущие человеку вообще. На них лежала лишь печать принадлежности к социальным низам, печать их трагической судьбы. В этом смысле характерен, например, рассказ Халида Зии «Горькая милостыня» из сборника «Горше всего», относящегося уже к 30-м годам XX в.

Героиня рассказа крестьянская девушка Зехра после смерти отца остается одна. В доме поселяется ее дядя. Жестокий человек избивает Зехру, не разрешает ей встречаться с крестьянским парнем Бекиром. Зехра и Бекир любят друг друга. Но дядя увозит девушку в город и устраивает служанкой в богатый дом. Зехра заболела оспой. После выздоровления дядя заставляет ее просить милостыню. Теперь Зехра калека, глаза ее перестали видеть, лицо изуродовано.

Однажды на улице к ней подошел с монетой в руке Бекир. С трудом узнал он в изуродованной нищенке свою прежнюю Зехру. Бекир благороден. Он предлагает слепой девушке стать его женой. Но эту милостыню Зехра отвергает. Простые люди умеют сильно любить и способны на благородные поступки, говорит автор. Для него это главное.

²² В. И. Ленин, *О черноростовстве*, — Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 18.

Однако писатель забывает, что его герои — крестьяне, и у них должна быть еще своя особая жизнь, своя психология. Правда, в больнице Зехра вспоминает о своей деревенской жизни. Но эти воспоминания словно ожившая пастораль со «счастливыми пейзажами». «Она снова пережила здесь свою прежнюю жизнь. Сначала она увидела свою деревню: кирпичные домики прильнули к подножию горы. Деревья шевелят потихоньку своими зелеными руками и бросают причудливые тени на крыши домов. Рекой разлились бескрайние поля, и при каждом дуновении ветра кажется, что они убегают в неведомую даль. Она видела возвращение стада, разбредшего по дороге, которая текла, словно расплавленное серебро. Она видела петуха, который вскочил утром на невысокую трубу и, уставившись желтыми бусинками на солнце, выглядывавшее из-за гор, словно огромный глаз, посылал ему привет.

Как счастлива была Зехра среди всего этого! Как резвились они вместе с Бекиром по этим холмам, среди этих стад!»²³.

Естественно, что при таком изображении крестьян своеобразие их жизни, их характеров осталось художественно не исследованным.

Метко охарактеризовал образы простых людей у Халида Зии Садри Эртем в статье «Типы романов в нашей литературе». Крестьяне у Халида Зии, пишет он, всегда похожи на участников костюмированного бала в крестьянском платье, которых выдает изысканная речь.

Подобные образы писатель создает на всем своем творческом пути. В романтических так называемых измирских рассказах Халида Зии, например относящихся к последнему периоду его творчества, еще сказывается влияние воспринятой романтиками руссоистской концепции «естественного человека», и писатель снова создает абстрактные романтические образы людей из народа («Неугомонный Зивер», «Абди и Каринфиль», «Прекрасный Ихсан» и др.).

Следует отметить, однако, что писатели «Серветифюнун» подготовили поворот турецкой литературы к конкретно-социальному изображению человека из народа. Этот поворот находился в непосредственной связи с

²³ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hepsinden acı*, İstanbul, 1934, s. 60.

формированием реалистического метода, еще не порвавшего с романтическими традициями.

Развитие народности в турецкой литературе, в частности развитие крестьянской темы, шло довольно медленно, что объясняется неразвитостью демократических начал в турецкой действительности. А это в свою очередь определялось своеобразными условиями исторического развития страны.

Но для того чтобы представители трудовых слоев и прежде всего турецкие крестьяне стали полноправным объектом художественного изображения, необходима была подлинная идейная революция. Таким качественно новым этапом в развитии современной турецкой литературы явилась литература 30-х годов.

2

Демократическая литература 30-х годов получила в наследство от писателей предшествующих поколений образ простого человека, еще во многом абстрактный, эстетически не исследованный. Литературе предстояло заняться художественным освоением жизни различных слоев населения. Но поворот к новым темам совершался трудно и не без борьбы. Слишком сильны еще были старые, консервативные взгляды на литературу.

Демократическая литература боролась за право изображать простого человека, за право заняться его судьбой, а значит, и поднимать общественно значимые проблемы. В одной из статей Садри Эртем писал: «Для стран, где большинство населения живет в деревнях, очень естественно, чтобы крестьяне входили в число литературных персонажей. Для нас литература о крестьянах и рабочих — просто предопределение»²⁴.

А писатель Решад Нури в своем интервью рассказал как-то о трудностях, которые стояли перед литераторами его поколения при освоении новых тем, новых объектов изображения. Этот рассказ относился к 20-м годам. Решад Нури написал пьесу «Стамбульская девушка». Но пьесу не приняли: два действия в ней разворачивались в Анатолии, в деревне. Подобный «низкий» сюжет исключал постановку пьесы в театре. Впоследствии Ре-

²⁴ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, İstanbul, 1939, s. 19.

шад Нури переделал пьесу в роман «Королек». И книга о провинциальных нравах, о девушке «из общества», пожелавшей жить и работать среди народа, стала одной из любимых книг турецкого читателя. В русском переводе она известна как «Птичка певчая».

В 30-е годы новые темы и новые герои также входили в литературу не без борьбы.

Немецкий ученый Отто Шпис в статье для журнала «Мир ислама», перепечатанной затем в турецком журнале «Еди тепе», указывает на выдвижение в турецкой литературе 30-х годов крестьянской темы. «На передний план выступают современное общество и общественные проблемы. Особое место занимают проблемы крестьянина и рабочего. Новое поколение писателей в общем реалистическом русле дает правдивое изображение крестьянской жизни. Они стараются отобразить трудную жизненную борьбу за кусок хлеба, безрадостное существование турецкого крестьянина, пытаются проникнуть в его душу»²⁵.

Поворот турецкой литературы 30-х годов к крестьянину ученый объясняет «изменением жизни крестьян»²⁶. Но этот тезис недостаточно убедителен, ибо реальные факты свидетельствуют о том, что причиной выдвижения крестьянского вопроса в центр общественной и литературной борьбы явилась нерешенность земельной проблемы. Вот что пишет, например, турецкий писатель Яшар Кемаль: «Большинство людей, живущих на нашей земле, лишены даже кусочка земли, необходимого для могилы. Во многих наших районах крестьяне-арендаторы ведут в полном смысле слова жизнь рабов»²⁷.

В статье «Безнадежность» Яшар Кемаль дорисовывает эту мрачную картину жизни своих соотечественников: «Да, мы знаем. И хорошо знаем. Наши деревни в руках ага. Наш народ совершенно невежествен. Он в руках шейхов и мулл. Мы говорим об этом без конца и уже набили себе мозоли на языке»²⁸. Спорить с Яшаром Кемалем трудно, просто невозможно. Тем более, что его слова относятся не к 30-м, а к 60-м годам XX в.

²⁵ «Yedi tepe», 1955, № 86, s. 4.

²⁶ Ibid., s. 1.

²⁷ Yaşar Kemal, *Taş çatlasa*, İstanbul, 1962, s. 45.

²⁸ Ibid., s. 5.

После провозглашения республики тема народа звучала прежде всего в произведениях, посвященных национально-освободительному движению, — в романах и рассказах Халиде Эдиб, Якуба Кадри, Мехмеда Реуфа, Ака Гюндюза, Решада Нури, Решада Эниса и др.

В рассказе Решада Эниса «Ефрейтор Зейнеб» впервые в турецкой литературе воспевадается женщина-крестьянка. Ефрейтор Зейнеб — героиня национально-освободительного движения, одна из тех женщин Анатолии, которые отдали жизнь за свободу турецкого народа в борьбе с оккупантами. Образ Зейнеб и весь рассказ Решада Эниса — дань глубокого уважения писателя-демократа своему народу.

Халиде Эдиб и Якуб Кадри на материале национально-освободительного движения решают проблему «народ и интеллигенция», «народ и герои», но решают ее с идеалистических позиций. Толпа пассивна, примитивна и безлика, историю творят герои, избранные личности — вот выводы, которые вытекают из произведений Халиде Эдиб и Якуба Кадри (романы Х. Эдиб «Бейте блудницу», «Огненная рубашка»; роман Я. Кадри «Чужой»).

Особый интерес представляет роман Якуба Кадри «Чужой», написанный уже в 30-е годы. По мнению писателя, основная причина обездоленности турецкой деревни состоит в отсталости, косности крестьянства, разобщенности народа и интеллигенции. Причину несовершенства окружающей действительности, тяжелых, нечеловеческих условий жизни турецкого крестьянина писатель видит не в социальной сфере, не в общественном строе, а в природе человека. Источником социального зла, человеческих страданий он считает некую извечную природу человека, подвластную лишь законам физиологии.

Писатель Кемаль Тахир в предисловии к сборнику рассказов «Люди с озера», написанных в конце 30-х годов, говорит: «В те времена произведения о деревне и крестьянах были представлены романом Якуба Кадри «Чужой», несколькими сборниками рассказов Сабахатина Али, романом и рассказами Садри Эртема»²⁹.

²⁹ Kemal Tahir, *Göl insanları* İstanbul, 1958, s. 3.

Интересно само сопоставление имен Якуба Кадри, Сабахаттина Али и Садри Эртема, представляющих по существу две разные идейные позиции и два различных направления в турецком реализме.

Якуб Кадри к 30-м годам был уже автором нескольких романов, рассказов о национально-освободительном движении. В эти же годы писатель проявляет интерес к теоретическим проблемам. Он пишет много статей о литературе и искусстве, печатавшихся в журнале «Кадро». В этих полемических статьях Якуб Кадри пытается формулировать задачи современного искусства в связи с новыми условиями жизни. Много внимания писатель уделяет современному западному искусству, искусству декаданса и дает ему в целом отрицательную оценку. И это свидетельствует об эволюции, пережитой художником, — от декадентских стихов и пьес к критике упадочнического искусства, к роману из крестьянской жизни. Якуб Кадри 30-х годов утверждался на позициях искусства, связанного с реальностью. Но эта позиция была сложной, противоречивой. И роман «Чужой» — яркое тому подтверждение.

Роман Якуба Кадри и сегодня продолжает вызывать оживленные дискуссии. Молодые турецкие романисты, опубликовавшие свою литературную полемику в виде отдельной книжки «Пять романистов ведут спор», спорят и по поводу этой книги³⁰. Якуб Кадри создал сильное, волнующее произведение, он по-своему ответил на требование времени — осветить крестьянскую проблему. Одновременно художник показал, каких вершин достиг турецкий реализм в изображении внутреннего мира человека, человеческой психологии. С беспощадностью писателя-реалиста он осветил мрачные стороны крестьянского быта, не избежав при этом, однако, известной натуралистичности.

Действие романа происходит в маленькой деревушке, затерявшейся среди бескрайних, безлюдных равнин Центральной Анатолии. Природа здесь суровая, земли сухие, неплодородные. Чахлые всходы орошаются потом и кровью крестьян. И незачем было Аллаху наказывать людей великим потопом, говорит автор. Он должен был оставить народ Ноя на этой земле. Сюда судьба забро-

³⁰ «Beş romancı tartışıyor». İstanbul, 1960.

сила турецкого интеллигента Джамия, лишившегося на войне руки. Так интеллигент впервые узнает подлинную жизнь турецкой деревни. И это вызывает в его душе смятение, страх и боль. Жизнь крестьян изображается в романе-дневнике сквозь призму переживаний турецкого интеллигента. Его мысли, чувства, настроения придают соответствующую окраску всему повествованию. Здесь — культ страдания и болезненное копание в тайниках души, и уход в психологические дебри, здесь — и яркие реалистические зарисовки крестьянской жизни, беспощадные и страшные.

Ахмед Джамиль пришел в деревню из оккупированного Стамбула. Он был патриотом и глубоко страдал, наблюдая испорченность и продажность стамбульских кругов. Ахмед Джамиль решил бежать из Стамбула и искать в народе душевную цельность и чистоту. Турецкий интеллигент хотел слиться с народом, раствориться в нем и найти тем самым исцеление от духовных недугов. Но идеальная страна Анатолия, где «все люди — братья, женщины — матери, девушки — сестры... камень — товарищ, а земля — друг», оказалась безжизненной и бесплодной. А люди, несчастные, обездоленные, были равнодушны и даже враждебны к нему. Все попытки Ахмеда Джамия расположить крестьян к себе не имели успеха. Он остается для них чужим. «Чужой»! Услышав впервые это слово, он очень рассердился. Но потом понял: жители Анатолии «совсем как древние греки, которые всем негрекам давали прозвище варваров и называли „чужим“ каждого незнакомца».

Однако за словом «чужой» чувствовалась непроходимая пропасть, враждебная стена, вставшая между ним и крестьянами. «Но вот я вижу: я все еще подобен капле оливкового масла в миске воды, я не смешиваюсь и не могу пойти ко дну. Да полно, правду ли говорят, что турецкий интеллигент является сливками общества? Ведь сливки — это лучшее, что выделяет из себя общество, народ. А в нем нет ничего от народа, нет, он похож скорее на каплю»³¹.

Подобные горестные размышления не покидали героя. У турецкого интеллигента, впитавшего в себя «отраву» европейской цивилизации, среди простых, невеже-

³¹ Yakub Kadri, *Yaban*, Istanbul, 1946, s. 55.

ственных людей растет чувство одиночества, ощущение своей оторванности, безродности, беспочвенности. Пребывание в деревне становится для него пыткой. Он чувствует себя заживо погребенным. Он хочет бежать, но не в состоянии это сделать. Ему кажется, что он совсем один в этом враждебном мире. Он сравнивает себя с Робинзоном Крузо. Он ждет корабль, который придет и вызволит его отсюда. И этот корабль — победа азиатской армии.

Неподалеку бесчинствуют оккупанты, идет война за независимость, а деревушка живет своей обычной жизнью, почти ничем не отличающейся от первобытного существования предков. Как примитивна она, как лишена всего, что можно назвать человеческим, — записывает в своем дневнике турецкий интеллигент. Нет, здесь только непосильный труд и первобытные инстинкты. И когда усталые, разбитые тяжким трудом крестьяне возвращаются в свои лачуги, эти каменные норы, человек из города, как никогда, чувствует себя ненужным, чужим.

Труд крестьян на этой сухой, голой азиатской земле подобен подвигу, горожанин это понимает хорошо.

Но безжалостная, суровая природа скупко воздает крестьянам за нечеловеческие усилия. В награду они получают лишь «бедные, жалкие поля с низко склонившимися колосьями». Тяжелая жизнь крестьян наложила отпечаток на их внешний облик. Это — слабые, бледные, рахитичные люди, худые, изможденные. Кожа да кости. Тяжелый труд, животная жизнь притупили в них все человеческое. На всем лежит печать тупости, тупости и пугливости, пугливости стада овец. Жизнь словно застыла, застыли и люди — эта мысль неотвязно преследует Ахмеда Джамиля. «Возможна ли в этом застывшем мире такая противоестественная вещь, как видеть радостного человека? Раздавался ли когда-нибудь смех в этих земляных стенах с того дня, как они существуют?»³².

Реалистические зарисовки крестьянской жизни чередуются в романе с романтическим преувеличением человеческого безобразия и уродства. Вообще в художественном методе Якуба Кадри прослеживается влияние романтической традиции. Это проявилось в подчеркивании исключительности главного героя, натуры утонченной и

³² Ibid., s. 32.

артистичной, в сгущении отрицательных качеств в отдельных образах, в изображении романтической любви интеллигента к простой девушке и т. п. Однако реалистическое начало доминирует в творчестве писателя и придает его произведениям социальный аспект.

Реализм Якуба Кадри можно охарактеризовать как психологический, продолжающий линию, идущую от реализма «Сервети-фюнун», от творчества Халида Зии.

Проницательный художник, Якуб Кадри уловил происходящее в деревне социальное расслоение и подметил характерные социальные типы. Так, он до конца постиг классовую природу кулака, нарисовав колоритную фигуру деревенского богатея Салиха-аги. Перед читателем проходят социально-конкретные образы турецких крестьян с их характерной мелкособственнической психологией, особенностями их быта и труда. Зейнеб-кадын, Измаил, Бекир-чавуш запоминаются надолго. Все они выписаны художником очень выразительно, но лишь одной темной краской.

Якуб Кадри хорошо знает турецкую деревню. Детство писателя прошло в одной из деревень, среди крестьян. «Начальное образование я получил вместе с босоногими, одетыми в шаровары крестьянскими мальчишками. Обычно мы уплетали свою еду, сидя скрестив ноги вокруг круглого подноса»³³, — рассказывал писатель в 1935 г. Бехчету Кемалю Чаглару. Но Якуб Кадри был сыном помещика, и он оставался им.

Большой, талантливый писатель видел нищету, болезни, косность, одолевшие турецкую деревню, тяжкий труд крестьян, но он не заметил богатства и красоты души турецкого народа.

Горький писал о рассказах Муйжелю в письме к Пятницкому от 21 мая 1908 г.: «Он романтик, пессимист; он объят мистическим ужасом перед мужиком и деревней — если это искренно, то — глупо, но иногда мне кажется, что это — не искренность, а удовлетворение запроса со стороны общества, напуганного „мужичком“ и желающего, чтобы литература представила ему мужика черненьким и грязненьким, скотом, который не заслуживает доброго внимания умытой публики»³⁴. Высказыва-

³³ Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul, 1961, s. 10.

³⁴ Сб. «Горьковские чтения», т. 7, стр. 107.

ние Горького значительно шире характеристики творчества одного писателя. Оно характеризует отношение определенной части буржуазной интеллигенции к народу. И потому выходит за национальные рамки. Это дает нам право для аналогий и сопоставлений с творчеством турецкого писателя Якуба Кадри. А они особенно напрашиваются, если обратить внимание на разницу в изображении крестьян в романе «Чужой» и в «Рассказах о национально-освободительной борьбе» Якуба Кадри, написанных десятью годами раньше, в период общественного подъема.

Автор книги о Якубе Кадри Ниязи Акры пытается определить причины этой разницы. «Крестьянам из рассказов,— пишет Акры,— в большей или меньшей степени присущи человеческие, благородные чувства, такие, как патриотизм, героизм, чувство собственного достоинства. В „Чужом“ крестьяне скупы, эгоистичны, лишены какого бы то ни было благородства, бесчувственны, как земля. Но и в рассказах, и в романе крестьяне переживают то же самое время, ту же эпоху, те же горестные дни. И для того чтобы понять причину этого, нужно допустить, что эти крестьяне либо принадлежат к разным районам, либо то, что в те времена Якуб Кадри еще не познал азиатского крестьянина».

Едва ли аргументация Ниязи Акры убедительна. Конечно, в романе «Чужой» мастерство Якуба Кадри значительно возросло, расширились и его жизненные горизонты. Писатель дал в романе немало интересных, глубоких, реалистических зарисовок жизни турецкой деревни. Но его мистический ужас перед деревней — это уже новый этап в мировоззрении.

Якуб Кадри видит примитивную жизнь крестьян, и это вызывает у него тягостное чувство. Но он не выдвигает никаких социальных требований. Он лишь констатирует и проповедует, проповедует терпение и непротivление. Потому что главное условие прогресса и благополучия народа — слияние его с интеллигенцией — неосуществимо. К этому выводу нас приводит образ Ахмеда Джамиля и весь роман «Чужой».

Ниязи Акры сравнивает роман Якуба Кадри с «Крестьянами» Бальзака, который «вместо подрисованных, одетых в праздничную одежду крестьян, какими их изображали писатели типа Жорж Санд, дал французской

литературе настоящего крестьянина...»³⁵. Но это сравнение ведь можно продолжить и углубить, сославшись на Л. Н. Полстого, который осудил Бальзака за его «пристрастное» изображение жизни французских крестьян.

Кроме «пристрастного» изображения крестьянской жизни в романе Якуба Кадри есть нечто от декадентского искусства, от болезненного копания в тайниках души, от культа страдания. Но нет в нем чего-то очень важного — подлинного сочувствия турецкому крестьянину.

Причину этого объясняет сам Якуб Кадри. И она близка к тому, что говорил А. М. Горький о произведениях Муйжеля. Во втором издании романа помещено обращение Якуба Кадри «К населению деревень, сожженных варварами». Это обращение написано после победы национально-освободительного движения и как бы служит интродукцией к роману, автор как бы дает ключ, в котором следует читать его роман. Мы приводим его полностью, ибо оно как нельзя лучше характеризует отношение к народу определенной части буржуазной интеллигенции.

Якуб Кадри в составе какой-то комиссии объезжал деревни Анатолии, превращенные оккупантами в дымящиеся пепелища. «Не знаю, помните ли вы меня? — говорит он, обращаясь к турецким крестьянам. — Я вас никак не мог забыть. Потому что когда мы проезжали через развалины ваших деревень, мужчины, женщины, молодые и старые, малые дети, с испуганными, смущенными лицами, — вы окружали автомобиль, в котором мы сидели, развалиясь на мягких подушках, и я ощущал глубокий стыд, заливающий лицо краской. Не потому ли, когда я обращаюсь к вам сейчас, я чувствую в моем сердце нечто похожее на неприязнь и гнев и не могу приучить себя к мысли снова пойти к вам, я боюсь вас. Боюсь, как боятся трупа человека, убитого злодеем. Даже тень вашего трехлетнего ребенка лишает меня всего того, что называют смелостью и отвагой... Беспочинное беспокойство, какая-то тревога, чувство, что ты находишься перед какой-то большой опасностью, заставляло сердце испуганно биться. Как бы мы ни прятались в нашем автомобиле, как бы мы ни кутались в наши мягкие

³⁵ Niyazi Aki, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, s. 93.

и теплые одежды, мы знали, что в конце пути нас ждет встреча с голодными, раздетыми людьми. И как раз в это время вы, как призраки некогда умершего и возвратившегося из ада поколения, вышли из этих развалин. Нельзя было понять: шли вы к нам навстречу или убегали от нас? Почему вы бежали от нас? Зачем вы стремились к нам? Разве между нами существовали какие-нибудь узы? Разве вы не были для нас ископаемыми, появившимися из глубин земли? А мы не являлись ли для вас существами, спустившимися с другой планеты?»³⁶.

Итак, страх и неприязнь. Кое-что Якуб Кадри недоговаривает. Ведь голодные, раздетые люди были не только погорельцами, жертвами оккупации, они были и воинами, борцами за свободу. Это была сила, которая смела интервентов с многострадальной земли. «Клянусь, что в то время я сожалел, что не был среди вас,— продолжает эту своеобразную исповедь Якуб Кадри,— что я не слушал вас, что не пришел в лохмотьях и босиком. Не потому, что я боялся ненависти, которую чувствовал за вашими слезами, а потому, что ощущал, как грубо и просто то, что называется излишеством и покоем перед лицом несчастий и нищеты. Я хотел слиться с вами, раствориться в вас, видеть себя с вами»³⁷. Затем писатель впадает в какой-то мистический экстаз. Но сквозь этот порыв проступают реальные намерения. Автор хочет убедить крестьян в том, что они не должны роптать на свое положение, ибо впереди, видимо в загробном мире, их ждет «справедливость» и все то, чего они были лишены на земле. Писатель призывает библейские образы, в них он ищет убедительности и силы: «Мне понятны все тайны души Назаретянина. Он сказал, что по-настоящему счастливы те, кто голоден, ибо они насытятся. По-настоящему счастливы раздетые, ибо они оденутся. По-настоящему счастливы угнетенные, ибо они достигнут справедливости. Да, верьте ему. У нас, сытых, у нас, одетых, у нас, пребывающих среди сильных мира сего, души полны всевозможных печалей»³⁸.

«Есть что-то подавляюще уродливое и постыдное, есть что-то близкое злой насмешке в этой проповеди терпения

³⁶ Yakup Kadri, *Yaban*, s. 9.

³⁷ Ibid., s. 11.

³⁸ Ibid.

и непротивления». Эти слова, как нам кажется, полностью можно отнести и к воззванию Якуба Кадри. Но адресованы они не Якубу Кадри, а Достоевскому и Толстому. Их автор А. М. Горький («Заметки о мещанстве»).

Таково было отношение к народу у той части турецкой интеллигенции, которая по существу уклонялась от подлинно глубокой постановки крестьянской проблемы, считая ее извечной и неодолимой.

Иначе высказывались о своем отношении к турецкому крестьянину те писатели, кто видел в народе большие духовные возможности. «Я говорю, что материал для произведений искусства я буду брать у народа, который таит в себе оригинальность, большие чувства и божественную силу»³⁹, — писал Садри Эртем.

Тяжелая жизнь простых людей, турецких крестьян не отпугивала демократически настроенных писателей, а вызывала у них желание облегчить участь народа. «Взбираясь на скалы, горы, на холмы, где вместе с ветром бродят весна и пряные ароматы, я разговаривал с маленькими подпасками. Я дружил в загонах, пропахших козлиным духом, с пастухами. Я выслушивал рассказы о бедах. Я печалился их нищетой. Я радовался их счастьем»⁴⁰, — говорит о себе один из героев Саида Фаика.

4

Представителей критического реализма глубоко волнует проблема «народ и интеллигенция». И они также исходят из того, что между интеллигенцией и народом существует глубокий разрыв, даже пропасть. В одной из статей Садри Эртем сравнивает интеллигента с птицей, распевающей на древе, символизирующем народ. И связь между птицами и деревьями, говорит писатель, сводится к тому, что птицы клюют их плоды. Но так это выглядит на поверхности явлений. В действительности «интеллигент — это ветви дерева, ствол которого составляет народ...». В отличие от Якуба Кадри Садри Эртема больше волнует судьба дерева — его народа.

Этот писатель тоже видит нищету, невежество, болезни в турецкой деревне. Но он понимает: так не должно

³⁹ Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız ve türk edebiyatı*, s. 399.

⁴⁰ Saif Faik, *Sarınc*, s. 7.

быть. «Народность в искусстве я не понимаю в смысле спекуляции на отсталости народа. А посему его бедственное положение, низкий уровень его жизни не могут быть идеалом для писателя». И сама проблема разрыва между народом и интеллигенцией трактуется писателем без надрыва и трагизма, присущих Якубу Кадри.

В новелле «Научная экспедиция» Садри Эртем изображает приезд в деревню профессоров Стамбульского университета. Это так называемые «народники». Они приехали к крестьянам с научной целью — выяснить причину тяжелой жизни турецкой деревни, нищеты и отсталости. И они ее находят... в «консерватизме» крестьян, которые всячески противятся «цивилизации».

Профессора попадают в деревенский дом к старосте. В комнате дымится очаг, дым заполняет все помещение. Люди вырисовываются в нем, словно призраки, а потом и совсем исчезают за плотной завесой дыма. Крестьянский дом вызывает у стамбульских «культуртрегеров» глубокое неудовольствие. И не удивительно: жилище турецкого крестьянина своим крайним убожеством, а иногда почти первобытной примитивностью поражает каждого, кто переступает его порог. «Крестьянские дома в этом районе — одноэтажные, построены из камыша с глиняной прокладкой, многие полуврыты в землю. Почти в каждом доме — две половины, мужская и женская. Обстановки никакой: вдоль стен имеются глиняные нары, а на них циновки, войлок и паласси (круглые, довольно твердые подушки). В одной из стен устроен очаг; утвари почти никакой»⁴¹, — писал М. В. Фрунзе после посещения одной из турецких деревень. Но такой вариант жилища был не из самых худших. Садри Эртем видел картины и более тяжелые. В своих очерках «Из окна вагона» писатель ведет читателя в крестьянский дом, такой же, как тот, в который попали члены его «научной экспедиции»: «Кирпич на кирпиче. Невысокое возвышение, окна чуть побольше человеческого глаза. Дверь пошире. Вот вам крестьянский дом. Тяжелый резкий запах ударяет в нос — запах свежего навоза, аммиака, сырости и еще чего-то кислого. В одном углу жует жвачку бык, в другом — осел. Что это? Хлев или жилище? Нет, это все-таки жилище — тут же видна домашняя утварь.

⁴¹ М. В. Фрунзе, Собрание сочинений, т. 1, М.—Л., 1929, стр. 307.

Вы входите. Комната очень узкая. Тьма крошечная.

Солнце несколько лет уже с трудом пытается проникнуть туда, чтобы узнать, что делается внутри. Но каждая трещинка, открывающаяся навстречу солнцу, закрыта тряпкой, залеплена грязью»⁴².

Пребывание в подобном жилище вызывает у профессоров стремление как можно скорее приобщить крестьян к «цивилизации». В этом они видят миссию истинных «народников»: «Этот дым вреден для здоровья. Почему вы не делаете печей? Если бы вы знали, как вредит человеку окись углерода,— говорит один из профессоров, обращаясь к крестьянам.

Ему отвечает старик:

— Мы, эфенди, не смогли справиться даже седла для ишака, скотина у нас не подкована.

Профессор с бородкой прошептал:

— О чем еще может думать консервативная душа?»⁴³.

Полемика с крестьянами длится в течение всего пребывания «высоких» гостей.

«— Вы знаете, почему у вас в деревне отсутствует культура? Почему повышается смертность? А почему вас не покидает нищета? — настойчиво вопрошает некий ученый муж.

— Знаете ли вы причину? — допытывается он у крестьян. — Не отвечайте, я скажу: не-ве-же-ство!

А толстый, похожий на борца, профессор добавил, обращаясь к старосте:

— Мухтар эфенди, мы хотим современную деревню, с центральным отоплением, современную деревню-ю-ю-ю-ю.

— Как прикажете»⁴⁴.

Ироническое отношение автора к подобным интеллигентам, к их деятельности пронизывает все повествование. Оно заключено уже в самом заглавии, в ироническом тоне, в обрисовке персонажей. Весь рассказ строится на противопоставлении истинного положения вещей в турецкой деревне тому, как она представляется господам интеллигентам. Тем самым автор полностью дискредитирует своих героев — «народников». Но что же проти-

⁴² Sadri Ertem, *Bir vagon penceresinden*, Istanbul, 1934, s. 85.

⁴³ Sadri Ertem, *Bacayı indir, bacayı kaldır*, Istanbul, 1933, s. 23.

⁴⁴ Ibid., s. 28.

вопоставляли подобному отношению «народников» к крестьянской проблеме писатели-демократы?

Для представителей прогрессивного направления народность искусства означала «решать проблемы во имя народа, с точки зрения дела народного»⁴⁵. Так формулировал понятие народности Садри Эртем. И поэтому естественно, что главным своим читателем он и его последователи считают народ. Именно на этом этапе турецкая демократическая литература совершает подлинный поворот к народу.

Писатели-демократы пытаются встать на народную точку зрения. Тахир Алангу в книге «Рассказ и роман после провозглашения республики» пишет: «Повествуя о жизни Анатолии, писатели старались придать этой теме социально-революционное толкование»⁴⁶.

В годы экономического кризиса (1929—1933) и в последующие годы в стране происходили массовые выступления крестьян, доведенных до отчаяния безземельем, непосильными налогами, голодом. Особенно серьезные волнения охватили западную Анатолию. Крестьяне громили усадьбы, расправлялись с представителями местных властей.

Идея «права на землю», которая все больше распространялась среди турецких крестьян, являлась, по словам Ленина, выражением «революционных стремлений к равенству со стороны крестьян, борющихся за полное свержение помещичьей власти, за полное уничтожение помещичьего землевладения»⁴⁷. И, естественно, турецкая демократическая литература в той или иной степени должна была отразить эти настроения.

Так, Садри Эртем в рассказе «По бумагам это поле — лес» связывает идею «права на землю» с неудовлетворенностью крестьянина — вчерашнего солдата — результатами революции, не осуществившей его заветной мечты о земле. Подобный аспект в постановке крестьянской темы придает рассказу глубокое социальное звучание.

Кончилась национально-освободительная борьба. Герои освобождения вернулись в свои деревни. Вернулся и

⁴⁵ Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, Istanbul, 1940, s. 7.

⁴⁶ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra...*, s. 276.

⁴⁷ В. И. Ленин, *Памяти Герцена*, — Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 258.

Мехмед⁴⁸. Мехмед был исправным солдатом. Для него слова «нет» не существовало. И он во всем верил своему командиру — лейтенанту Эсаду Недиму. А лейтенант, человек передовой, тоже верил, что после войны начнется новая жизнь. Не будет пустующих, заброшенных земель, повсюду заколосятся нивы. И эти мысли он неоднократно высказывал своим солдатам. Показывая на незасеянные земли, он говорил: «Они должны покрыться колосьями. Вот вернетесь вы домой, и в стране не должно остаться и пяди пустующей земли»⁴⁹.

И потому, когда у Мехмеда спросили, что он будет делать после демобилизации, он уверенно ответил: «Поеду, засею поле». И в ответ исправный солдат услышал: «Честь и слава, Мехмед, в мирное время родине служат именно так»⁵⁰. Эсад-бей дал ему кое-что на расходы, на покупку сохи и благословил на новое житье и трудовой подвиг.

Вернувшись в деревню, Мехмед хотел сделать все так, как говорил лейтенант. Да вот горе — земли у него не было. Но не отказываться же от дела, которое он считал своим долгом. В газетах все время писали о «производительной мобилизации». В ушах Мехмеда постоянно звучали слова командира. И он решил тоже «мобилизовать» пустующую землю и выбрал себе участок неподалеку от леса, отведенного на порубки. Мехмед купил соху, пару быков, попросил лейтенанта прислать ему руководство по сельскому хозяйству и с жаром взялся за работу.

Однако «мобилизация» земли кончилась для Мехмеда весьма плачевно — он попал в тюрьму. Его обвинили в том, что он сжег государственный лес и засеял землю. Ведь по бумагам это поле числилось лесом. А когда Мехмед попытался объяснить, что он просто нашел пустошь и решил ее засеять, вершители правосудия бросили ему еще более грозное обвинение: «Ах, любезный, так ты покушаешься на государственное добро?!».

Мехмед был исправным солдатом, защитником родины. Он хотел быть и исправным хозяином, хотел в поте лица трудиться на земле. Ему это запретили власти, за-

⁴⁸ Имя Мехмед среди турок так же распространено, как, например, имя Иван у русских. Поэтому уже в самом этом имени как бы заложена идея типичности героя.

⁴⁹ Sâdri Ertem, *Korku*, İstanbul, 1934, s. 88.

⁵⁰ Ibid., s. 89.

претило государство. И Мехмед написал письмо своему командиру. В нем была жалоба, обида, протест против несправедливости. «В чем я провинился? За что вы меня погубили? Зачем вы сказали тем, у кого нет земли: „Сейте пшеницу, трудитесь?“ Ведь засеять поле, оказывается, запрещено. Какой злой умысел был у вас?»⁵¹.

Судьба Мехмеда характерна для эпохи. В течение 20-х — 30-х годов в стране наблюдалось заметное увеличение помещичьего землевладения. Этот процесс шел за счет экспроприации мелкого крестьянского хозяйства, а также захвата залежных земель, которые безземельные крестьяне приводили в годное для обработки состояние. Даже целинные земли стали объектом притязаний помещиков и государства, также выступившего в роли помещика.

На примере судьбы безземельного Мехмеда Садри Эртем вскрыл главный конфликт своего времени — неразрешенность крестьянского вопроса. Естественное стремление крестьян — работать на земле, за которую они воевали, очищая от врагов, вложить в нее всю свою силу — оказалось неосуществимой и даже опасной мечтой. «Тем, у кого нет земли, засеять поле, оказывается, запрещено», — в этой фразе заключен весь смысл рассказа, и не только рассказа, но и подлинных социальных отношений в турецкой деревне 30-х годов.

5

Национальный колорит, внешний облик, костюмы, обычаи — все яркие этнографические элементы, которые так привлекают писателей при создании произведений из народной жизни, не заслонили в крестьянских рассказах 30-х годов живого турецкого крестьянина, его души, его подлинной жизни. Национальное в изображении турецкого крестьянина воспринималось писателями в тесной связи с социальными проблемами турецкой деревни.

Изображение людей из народа имело в турецкой литературе свою традицию. И в литературе критического реализма 30-х годов эта традиция дает себя чувствовать.

В произведениях, рисующих жизнь так называемого маленького человека, в частности турецкого крестьяни-

⁵¹ Ibid., s. 92.

на, прослеживаются два аспекта. Один аспект — это утверждение в литературе простого человека как носителя подлинных человеческих ценностей, это раскрытие его внутреннего мира (Садри Эртем, «Человек в медвежьей шкуре»; Сабахаттин Али, «Лунная ночь»; Решад Энис, «Человечность, которая не исчезает» и др.). Писатель подчеркивает высокие нравственные качества героя, его душевную чистоту, гуманность, природный ум и т. д. За всем этим стоит гуманистическая традиция, которая восходит к пройденным этапам развития реализма (Тевфик Фикрет, Халид Зия, Рефик Халид).

Другой аспект — это защита прав маленького человека как жертвы эксплуатации и произвола (Сабахаттин Али, «Доходный дом», «Метрика» и др.; Садри Эртем, «Крестьянин в цилиндре», «Сорвался ремень — трое погибли», «По бумагам это поле — лес» и др.). Это уже принципиально новый подход к изображению маленького человека. Писатель фиксирует внимание на социальных условиях жизни, дает их критическое освещение. Внутренний мир, душевный склад героя интересует его в этом случае меньше.

Этот второй аспект в известной мере связан с постановкой крестьянского вопроса как социальной проблемы в турецком буржуазном обществе.

В. И. Ленин говорил, что экономика современного земледелия — область «сложных, разнообразных, переплетенных и противоречивых тенденций... Здесь требуется в первую голову и больше, чем где бы то ни было, изображение процесса *в целом*, учет всех тенденций и определение их равнодействующей или их суммы, их результата»⁵².

Конечно, турецкие писатели-реалисты 30-х годов не ставили своей целью изучение экономики сельского хозяйства как таковой. Но им надлежало постичь «разнообразные, переплетенные, противоречивые тенденции», чтобы нарисованные ими картины получились живыми и правдивыми. Нужно было дать «изображение процесса *в целом*». Отсюда и возникал этот второй аспект.

Естественно, выявление двух аспектов в произведениях на крестьянскую тему в известной мере условно.

⁵² В. И. Ленин, *Новые данные о законах развития капитализма в земледелии*, — Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 195—196.

И в рассказах с так называемым гуманистическим аспектом обычно есть определенный социальный фон, и черты характера героя социально мотивированы. А в произведениях с выраженным социальным аспектом образы крестьян отнюдь не сведены к сухим схемам. Достаточно обратиться за примерами к творчеству Сабахаттина Али. Тяжелая борьба за существование, за жалкий клочок земли, за воду, неурожай, непосильные налоги, самоуправство местных властей и богатеев, уход в город на заработки — вот основное содержание рассказов Сабахаттина Али о деревне, рассказов правдивых, но всегда окрашенных трагизмом («Арба», «Арык», «Метрика», «Собака» и др.). А герои этих рассказов со всеми их бедами и невзгодами нарисованы достаточно живо и убедительно. Таков, например, отправившийся в город на заработки крестьянский парень в рассказе «Грузовик», таков по недоразумению сидящий в тюрьме старик крестьянин в рассказе «Метрика» и многие другие герои произведений писателя.

Значит, во многих произведениях критического реализма 30-х годов два аспекта в изображении человека почти сливаются. И все-таки подобное деление существует, и оно характерно для литературы тех лет. Это свидетельствует о молодости и об определенной слабости критического реализма. В современной литературе критического реализма оба аспекта слиты воедино.

Если рассматривать образ турецкого крестьянина с гуманистических позиций, то, несомненно, наибольшая удача — образ Кара Мехмеда из рассказа Садри Эртема «Человек в медвежьей шкуре». «Человек в медвежьей шкуре» — это одно из лучших произведений писателя. Его можно назвать большим рассказом или повестью. «Человек в медвежьей шкуре» — своеобразная энциклопедия народной жизни.

В центре произведения — крестьянин Кара Мехмед. Но во второй части повести мы уже встретимся с Кара Мехмедом, ставшим рабочим. Мехмедов в деревне много, и у нашего героя есть кличка — Черный Мехмед. В создании образа крестьянина Садри Эртем проявил высокое мастерство. Писатель словно высек эту фигуру из большой глыбы, придал ей особую выразительность и силу, вдохнул в нее живую душу. Садри Эртем не скрывает своих симпатий к простому трудовому человеку. Он все

время как бы полемизирует с Якубом Кадри и другими писателями, рисовавшими крестьян одной черной краской. Садри Эртем видит суровую борьбу крестьян с природой, их темноту и невежество. Но эти картины не вызывают в нем ни умиления, ни плохо скрытого презрения. Он говорит: «Бедственное положение народа, низкий уровень его жизни не могут быть идеалом для писателя».

Садри Эртем не идеализирует турецкого крестьянина. Он лишь хочет показать, что крестьянин — это прежде всего человек. Тяжелые условия жизни не превратили его в тупое животное с первобытными инстинктами. И писатель не склонен говорить о превосходстве турецкого интеллигента — носителя «городской цивилизации», над «деревенщиной». Наоборот, у крестьянина, нарисованного Садри Эртемом, по-своему богатый внутренний мир, у него большая душа. Он способен на сильные и глубокие переживания. Он, конечно, прост, но не примитивен. Крестьянские предрассудки уживаются в нем со здравым смыслом, с жизненным опытом. Природная смелка, почти детская наивность, простодушие, какое-то особенное жизнелюбие и большая человечность — таковы основные черты в характере Кара Мехмеда.

Кара Мехмед — человек труда. Он не знает праздности, он всегда в движении. Писатель рисует этот образ с большой динамичностью. На протяжении всей повести Кара Мехмед все время в действии. И это важно для раскрытия образа. Каждый новый эпизод — новый штрих, новая грань в характере героя. Писатель выносит в экспозицию произведения выразительную пейзажную зарисовку и на этом безрадостном, полном глубокого драматизма фоне он начинает писать портрет своего героя. Вот она — картина выжженной солнцем, охваченной адским зноем степи — пейзаж Центральной Анатолии:

«Полуденное солнце низвергает потоки лучей на раскаленную степь. Лучи проникают в траву, тощую, пожелтевшую, кое-где сохранившуюся на иссохшей, местами потрескавшейся земле, и струятся в колючих кустарниках, потерявших от пыли свой настоящий цвет. Однако, несмотря на жару, крохотные живые существа находят в траве влажную сень. В этот час человек страдает от зноя больше, чем насекомые, ютящиеся в прохладной траве.

Единственно, что ласкает здесь взор,— это цветы колючих, покрытых серой пылью кустарников. Они словно впитали в себя прозрачно-синий цвет неба и моря. Иногда они принимают лиловый или фиолетовый оттенок. Только в них и угадывается трепет жизни»⁵³. По этой степи бредут тяжело нагруженные кладью ослы и изнемогающие от усталости и зноя люди. Идут они издалека. Не может тощая, иссохшая земля прокормить живущих на ней людей. И уходят они на промысел. Крестьяне рубят дальний лес и продают в городе дрова. И читатель вместе с ними проходит по знойной степи, по пустым, словно вымершим, улочкам городка. Он идет с Кара Мехмедом в его деревню, в его дом. Вся эта картина воспринимается как своеобразная подготовка к последующему рассказу о нелегкой доле простого человека.

В деревне Кара Мехмеда ожидает недобрая весть — его жена никак не может разродиться. Пожилой крестьянин, дядя Хасан советует Мехмеду заказать «муску» от злых духов или позвать знахаря, а то и просто совершить омовение и принести молитву. Ведь «как Аллах захочет, так и будет», говорит он. Но Кара Мехмед уже не верит в муску, в силу молитвы, написанной на лоскутке ткани. Не верит он и в наговоры знахарей. Он хочет пригласить к жене городского доктора. Чувство глубокой щемящей жалости к жене и неродившемуся ребенку гонит Мехмеда ночью за доктором. Но, чтобы заплатить доктору, Мехмед должен продать в городе единственное добро, какое у него есть,— поклажу дров и ишака.

Человек идет сквозь ночь, по бескрайней степи, его одолевают мрачные мысли. И писатель снова прибегает к помощи пейзажных зарисовок. Зловещая картина ночной степи перед бурей подчеркивает душевное состояние героя, его невеселые думы и как бы предвещает Кара Мехмеду грядущие невзгоды.

«— Кто знает, жива ли она еще? — проговорил он, тяжело вздохнул и, подняв глаза к звездному небу, с тоской подумал о том, доживет ли его жена до звезд следующей ночи.

— Пусть живет,— сказал он вслух. — Боже, продли ей жизнь. Пусть еще поживет!..

Звезды как будто угасли. Черная туча застилала го-

⁵³ «Турецкие рассказы», стр. 10.

ризонт. Кара Мехмед почувствовал, что к горлу его подступает ком. Его глазам открылась еще одна картина. Станный гул стал доноситься со склонов окрестных гор. Степь свирепела, оглашаясь этим все нарастающим гулом, который напоминал вой шакалов. Небосвод, как вступающий в бой броненосец, погасил огни. В небе поминутно открывались чудовищные трещины. Молния шарилла по степи...»⁵⁴. Наконец Кара Мехмед добрался до города. Но в городе этот незлобивый человек по воле случая становится убийцей и навсегда порывает с деревней.

Образ Кара Мехмеда раскрыт писателем с большой глубиной и проникновенностью. Это достигается многообразием художественных приемов и средств.

Рассказ о Кара Мехмеде-крестьянине писатель строит на приеме параллелизма. Крестьянин Кара Мехмед постоянно сравнивается с горожанином. Но второй член параллели обычно отсутствует. Он лишь подразумевается. Данный прием не только помогает Садри Эртему глубже раскрыть внутренний мир героя, но и несет большую идейную нагрузку. Постоянное сравнение, противопоставление, подчеркивание наиболее характерных черт в духовном облике героя и создают, собственно, определенный аспект в изображении турецкого крестьянина. Вот один из примеров. «Крестьянам, прикованным к своей скудной земле, жители городов кажутся существами из какого-то иного мира,— говорит автор.— Между миропониманием тех и других лежит целая пропасть. Никто не мог бы объяснить, в чем именно коренится различие. Горожанин и крестьянин остаются друг для друга вечной загадкой. Вместе с тем деревенские жители следят за ростом города с такой же радостью, с какой они следят за ростом своих посевов, детей, домашнего скота. Город для них окутан туманом легенд. Им кажется, что под мостовой текут золотые реки. Реально во всем этом только то, что в городе они могут что-нибудь заработать»⁵⁵.

Писатель будто и не пытается объяснить нам, в чем различие между крестьянином и горожанином, он предлагает это сделать самому читателю.

⁵⁴ Там же, стр. 19.

⁵⁵ Там же, стр. 13.

Или вот еще пример: Кара Мехмед идет по степи и думает об умирающей жене и неродившемся ребенке. «Уже несколько недель дразнил его любопытство ребенок, который должен был родиться. Какое у него будет лицо, глаза? Городской житель не представляет себе, что крестьянин может так много думать о еще не родившемся ребенке. Горожане относятся к прибавлению семейства в зависимости от своих достатков. Кара Мехмед смотрел на это, как все крестьяне. Он не мог бы точно изложить свое мнение, но, если бы у него спросили, он, вероятно, ответил бы, что на крестьянском поле должны размножаться даже мыши. Мыслить так для крестьянина столь же естественно, как для пиявки сосать, а для пустыни вскармливать льва» ⁵⁶.

Кара Мехмед приходит в город, и автор снова сравнивает крестьянина с горожанином и противопоставляет их, но здесь введены уже конкретные персонажи. Мехмед встречается с различными людьми и ведет себя с ними по-разному. Но он всегда искренен и человечен.

Крестьянин объясняет городскому доктору, почему он не хочет везти жену в больницу. Он помнит, как в пору его детства по дороге в больницу замерзла его сестра. И когда он рассказывает об этом, в глазах у него стоят слезы. Он говорит взволнованно: «Не беспокойтесь, господин доктор! Мы всю деревню продадим, а вам найдем автомобиль и доставим обратно в город. Сколько просите, столько и заплатим. Лишь бы жену и ребенка спасти». И доктор не стал торговаться с крестьянином. «Он только с удивлением посмотрел на мужа, который хочет спасти от смерти жену, и на отца, который так тоскует о неродившемся ребенке. Ему неоднократно приходилось выслушивать подобного рода обещания от мужей, просящих сделать жене аборт, и от самих жен, и он вспомнил, что во многих больших городах ценой детоубийства выстроены роскошные особняки. Он искренне обрадовался встрече с этим жизнелюбцем и гуманистом. В эти минуты он готов был расцеловать его...» ⁵⁷.

Человечность Кара Мехмеда-крестьянина особенно глубоко проявляется в его горе — горе мужа и отца. Но крестьянам чужда экспансивность горожан. Жизнь на-

⁵⁶ Там же, стр. 19.

⁵⁷ Там же, стр. 25.

учила их глубоко прятать свои чувства под внешней покорностью, а иногда и под маской тупости. Попав в город, Кара Мехмед очень спешит, но ему, одетому в лохмотья, с нагруженным дровами ослом, не разрешили проехать по короткой дороге через центр на базар. «Кара Мехмед не спросил, почему здесь не пропускают. Все казалось ему вполне естественным. С бесконечной покорностью сошел он с асфальта и повернул осла в другую сторону. Взгляд у него был тупой, и его легко можно было принять за дурачка. Его жгла нестерпимая боль, как бы от затвердевшей сверху гнойной раны. Все его силы и бодрость были поглощены этой болью. Блуждания по улицам и переулкам еще более омрачили его лицо»⁵⁸. Кара Мехмед весь как бы уходит в свою боль, в свою горе. Он почти не реагирует на окружающее.

Но когда люди грубо попирают человечность, когда торжествует зло, Кара Мехмед может сбросить с себя покорность, преодолеть оупляющую боль страдания. Городской шофер, которого Кара Мехмед нанял, чтобы отвезти в деревню врача, надувает его и еще открыто глумится над глупой «деревенщиной». Что ж, Кара Мехмеда всегда кто-нибудь обманывал. Да и крестьяне тоже при случае не прочь обойти в чем-нибудь своего покупателя — горожанина. Но сейчас случай особенный. ведь там, дома, в деревне, умирал человек. И Кара Мехмед, желая силой заставить шофера подчиниться ему, становится убийцей. Невольное преступление не ожесточает сердца крестьянина. Когда Мехмеда уводили, в его ушах стоял детский крик: «Отец! Отец!». Это кричал сын шофера.

На этом история Кара Мехмеда-крестьянина заканчивается. Во второй части произведения Кара Мехмед начнет новую жизнь — жизнь рабочего.

Рядом с центральным образом произведения, Кара Мехмедом, автор рисует и другие образы крестьян. Это — яркие эпизодические персонажи. Обычно писатель вводит их в так называемых вставных рассказах. Каждый персонаж и связанный с ним рассказ вносит новый штрих в раскрытие психологии, душевного склада простых людей, в изображение их быта и нравов. Каждый такой рассказ — яркая, характерная ситуация.

Вот один из подобных рассказов, вложенных автором

⁵⁸ Там же, стр. 21.

в уста односельчанина Мехмеда, дядюшки Хасана. В этом рассказе, проникнутом глубоким юмором, звучат и социальные нотки:

«Поехал я как-то в город. А день был студеной да снежный. Добрый хозяин собаки не выгнал бы. Вот вижу: солдаты выстроились, а на них толпа глазеет. Ружья у них висят на ремнях дулом вниз. На вороном коне офицер гарцует. Оркестр играет не поймешь что: не то „Эй, борцы за веру!“, не то „На ней розовое платье“ Думаю, что ж это он так смешно играет? А тут подвернулся земляк. Закутались мы с ним в бурки, глядим: проезжает артиллерийская повозка, а на ней большущий ящик, завернутый в знамена. А за повозкой медленно, словно генералы, выступают какие-то важные особы в черном, за ними другие, и в руках у них свежие цветы. Столько цветов, что десять деревень за год не вырастят. Должно быть, на болотистых землях росли. Я гляжу на земляка, он — на меня. И оба не возьмем в толк, что же это такое? Я говорю: „Это в Мекку султанские дары везут“ А он мне: „А почему ружья дулом вниз?“ — „Чтобы дула от снега не заржавели“, — отвечаю. Вдруг видим: все поснимали шапки и кланяются. И мы сняли шапки. Оказывается, все молчали, только мы одни громко разговаривали. Рядом с нами стоял один горожанин. Он нам объяснил: „Это, — говорит, — похороны богача. Сотни докторов имел, лекарства на самолете доставлялись ему из Европы. А вот простудился и помер“ Поглядел я на земляка, а он босыми ногами на снегу стоит. Умора! Что вы на это скажете? Богач помер, а земляк мой жив и поныне»⁵⁹.

В несколько ином плане звучит рассказ крестьянина Ибрагима Чавуша⁶⁰. Он человек бывалый. Служил в армии. На любой случай у него есть своя история. У него свой взгляд на вещи, своя жизненная философия:

«Вот вы посоветовали ему принести молитву, а мне, кстати, вспоминается один случай из времен балканской войны, — говорит он дядюшке Хасану. — Стояли мы тогда в Монастире⁶¹. Солдат и оружия у нас было мало, и мы ждали подкрепления. Вот однажды по полкам, батальонам разнесся слух, что подкрепление близко. И что

⁵⁹ Там же, стр. 17, 18.

⁶⁰ Ч а в у ш — фельдфебель; здесь — прозвище.

⁶¹ Монасти́р — город в Югославии.

же? Из Стамбула пришли исписанные молитвами желтые бумажки. А в приказе говорилось, что солдаты должны читать эти молитвы во время атаки. Те, что передавали нам приказ, говорили: „Не бойтесь! Все мусульмане читают сейчас эти молитвы. Враг будет раздавлен у своей границы, как клоп“ Целыми днями солдаты читали эти молитвы, словно четки перебирали. А чем дело кончилось, вы знаете: вся Румелия⁶² выпорхнула у нас из рук, словно птичка. Без единого выстрела... молитва не спасла мусульман и не уничтожила гяуров.

— А молитва о дожде? — перебил кто-то Ибрагима. — Стоит народу помолиться, и дождик льется, как из крана. Аллах не скуп на милосердие к людям.

— Этого я не знаю, — признался фельдфебель. — Почему же Аллах жалеет одно поле, а целую страну не пожалел? Не в ладах там были с ним, что ли?.. Или же господь, что посылает дождь на поле муллы Мемиша, помогает только ханжам?»⁶³

Эти рассказы свидетельствуют о том, что и крестьяне могут по-своему оценивать и истолковывать события и факты. И если дядя Хасан проникнут слепой верой в Аллаха, в чудодейственную силу молитвы, то Ибрагим Чавуш и другие крестьяне открыто выражают свое недоверие к «чудесам». Оно подсказано их житейским опытом. А в их иронических суждениях о жизни проскальзывает протест против социальной несправедливости.

Интересные вставные рассказы, связанные с крестьянской жизнью, есть и во второй части произведения.

Важную роль в раскрытии образа турецкого крестьянина, его духовного мира играет речевая характеристика персонажей. Писатель приводит цветистую и мудрую крестьянскую речь. В ней и присказка, и пословица, и озорство, и житейская мудрость. Дядюшка Хасан наставляет уму-разуму Мехмеда, которого одолевают невеселые мысли: «Говорят, кто удал, тот баб без счета видал. Баба для землероба, что грязь на руках: смысл — и нет...».

Видя, что его речи Мехмеду не по вкусу, дядюшка Хасан продолжает разговор уже в другом тоне. «Послушай, — сказал он, — твоя печаль всем нам знакома. И у

⁶² Румелия — Европейская Турция,

⁶³ «Турецкие рассказы», стр. 17.

нас была лошадка — да в земле касатка, и у нас ружье было — да нивесть куда уплыло, и у нас был бешмет — да больше нет. А жены наши либо развод получили, либо давно в земле опочили...

Люблю я старые поговорки. Клянусь Аллахом, у кого ум за разум заходит, у того в книжках не найдешь таких поговорок»⁶⁴.

Стремление передать яркую народную речь, индивидуализировать язык персонажей связано с общей тенденцией — всесторонне отображать особенности крестьянского быта и нравов. Реалисты 30-х годов достигают в этом больших успехов. «Человек в медвежьей шкуре» — одно из лучших произведений критического реализма 30-х годов. В нем дан как бы собирательный образ турецкого крестьянина, нарисованный художником с большой симпатией. Главное для писателя в этой повести — гуманистический аспект в изображении турецкого крестьянина, раскрытие его духовного облика и в известной мере показ его нравственного превосходства над человеком из города. Но таких произведений у Садри Эртема немного.

Писателя, пожалуй, больше интересуют вопросы социального бытия турецкой деревни. И это заставляет его в своих произведениях обращаться чаще ко второму аспекту. Этот аспект, который условно можно назвать «социальным», прослеживается в таких рассказах, как «Женщина, которую не приняла даже река», «Смерть крестьянина», «Известия по радио», «По бумагам это поле — лес» и др. Скупыми, но четкими штрихами он рисует в подобных рассказах яркий социальный фон. Благодаря четкости социальной характеристики эпохи судьба героя как бы вписывается в конкретные хронологические рамки. Часто это какой-то исторический этап в жизни страны, соответствующий определенным социальным сдвигам.

Герой рассказа «Смерть крестьянина» — безымянный крестьянин-бедняк. Писатель не называет его имени. И это своеобразный прием показа обычного, характерного.

Судьбу безымянного героя Садри Эртем связывает с тяжелыми последствиями войны, с разорением, паупери-

⁶⁴ Там же, стр. 15.

зацией беднейшего крестьянства, с налогами, ростовщической кабалой. В 20-е и 30-е годы пауперизация беднейшего крестьянства была характерным для турецкой деревни явлением.

М. В. Фрунзе во время поездки по Турции сделал такую запись: «В деревнях немало нищих, в такое положение попадают почти все семьи, в которых работники погибли на войне, а таких очень много...»⁶⁵ В деревне, где живет герой рассказа, совсем не осталось скотины. Часть скота унесла чума, а то, что уцелело, увел за проценты ростовщик.

В 30-е годы ростовщичество приняло особенно угрожающие размеры и превратилось в социальное бедствие для страны. Особенно свирепствовали ростовщики в годы экономического кризиса.

Турецкие газеты высказывались откровенно: «Мы должны признать, что в нашей стране появились деревбеи»⁶⁶. В отличие от старых деревбеев они осуществляют свою власть не при помощи оружия и плетки, как это было в прежние времена, ибо мы живем при республиканском строе. Новые деревбеи, опираясь на свой капитал, и без плеток и оружия достигают точно таких же результатов путем предоставления ссуды из 150%. Современные ростовщики сумели приобрести значительную часть недвижимости в Измире, инжировые сады в Айдыне, фруктовые сады в Алашехири и Касабе и тысячи дёнюмов⁶⁷ земли в различных вилайетах»⁶⁸.

В рассказе Садри Эртема ростовщик присутствует в повествовании незримо, он является как бы частью социального фона новеллы.

Ростовщик зажал деревню в кулак. Платить налоги крестьянам было нечем и пахать не на чем. Деревне грозила голодная смерть. И вот односельчане сообща купили старого вола — израненного на войне ветерана. Крестьяне возлагали на него все свои надежды, и потому он был для них чем-то священным. Во время пахоты крестьяне по очереди брали вола на свои поля. И вот настала очередь героя рассказа. Тщательно, как к большо-

⁶⁵ М. В. Фрунзе, Собрание сочинений, т. I, стр. 30.

⁶⁶ Д е р е б е й — феодал.

⁶⁷ Д ё н ю м — мера поверхности, равная 919,3 кв. м.

⁶⁸ «Материалы по национально-колониальным проблемам», М., 1934, № 1—2, стр. 140.

му празднику, готовился бедняга к этому важному событию. Ведь от него зависела жизнь всей семьи, детей. Не засеешь поле — голодная смерть. Но крестьянин учел не все. Он, как и все остальные его односельчане, числился в злостных неплательщиках налогов. И в ту самую минуту, когда он направлялся в хлев за волом, на пути ему попался жандарм. Бедняга так и обмер — не к добру такая встреча. «Ты не заплатил дорожный налог и будешь десять дней строить дорогу», — сказал жандарм. Крестьянин начал было объяснять: он идет пахать, и никак нельзя ему сейчас отлучаться. Но жандарму не было дела до всего этого. И крестьянин отправился на дорожное строительство. Спустя десять дней он вернулся домой калек — нога распухла, словно колода. Но самым страшным было другое — поле осталось незасеянным. Его очередь прошла, и бык работал на другом поле. А впереди его ждал голодный год.

«Прошли дни, недели прошли... А у крестьянина нога не проходила, да и работы никакой ему не нашлось... Что ж, в таком случае ему оставалось одно — попрошайничать... Начал он по деревне побираться. Через несколько месяцев стал отличным профессиональным нищим. Он зарабатывал намного больше, чем когда засеивал свое поле. Даровая еда и питье были ему на пользу. С ногой у него лучше не стало, но сам он раздобыл. И прошло так времени изрядно»⁶⁹.

На этом можно было бы закончить рассказ. Но писатель не спешит ставить точку. Дальнейшее развитие сюжета подчинено раскрытию психологии крестьянина. Садри Эртем показывает всю глубину невежества, темноты турецкого крестьянства, всесильную власть предрассудков и суеверий.

В один прекрасный день пошел среди крестьян разговор: ведут, мол, к деревне железную дорогу. Все обрадовались, радовался и наш герой. Но вот поползли другие слухи — будто железная дорога пройдет через гробницу святого Сары Аляэддина. Гробницу перенесут в деревню. И выходило — не будет больше в деревне калек, не будет и больных. Ведь рядом со святым местом все хромые и слепые исцеляются. И это известие совсем не радовало героя рассказа. Как только с ногой станет луч-

⁶⁹ Sadri Ertem, *Silindir şapka giyen köylü*, İstanbul, 1935, s. 58.

ше, никто ему и гроша не подаст. Тогда голодная смерть. Бедняга решает уйти куда-нибудь подальше, где его не достанет благодать чудотворца. И крестьянин отправился в путь. Он шел и со страхом смотрел на свою ногу — вдруг она перестанет болеть. Он щупал ее и молился Аллаху. После долгого пути калека совсем лишился сил, и ему захотелось отдохнуть. Но и тут страх не оставлял его. А вдруг появится святой? И только он так подумал, послышался странный лязг железа. Пронзительный гудок, тяжелое дыхание. Калека решил: это святой. И снова вознеслась к небу молитва: «Господи, защити ты меня... Не показывай ему хромую ногу... Ты даруешь блага, и ты дал мне как благо мою хромоту. Не отнимай ее...»⁷⁰.

Звуки приближались. Крестьянин отвернулся, чтобы святой не видел его хромой ноги. Постоял так с минуту, а потом бросился бежать куда глаза глядят. Он зацепился ногой за кустарник и рухнул головой вниз, в лошину. Здесь его нашли спускавшиеся с горы крестьяне.

В рассказе явно ощущается двуплановость, наличие двух аспектов. В первой части рассказа писатель рисует турецкого крестьянина как жертву определенных социальных условий. Во второй части он раскрывает внутренний мир героя. Оба эти плана не синтезированы, они решаются по-разному композиционно, различен и язык обеих частей.

В рассказе использован прием временного сдвига. Конец вынесен в начало. Крестьяне нашли в лошине труп неизвестного человека. А затем излагаются события из жизни безымянного крестьянина. Вторая часть представляет собой один развернутый эпизод. Беспристрастному повествованию первой части рассказа противопоставлен взволнованный, насыщенный драматизмом монолог героя во второй части. Здесь писатель прибегает к так называемому приему остранения вещей⁷¹ (по терминологии В. Шкловского). С помощью этого приема Садри Эртем очень убедительно передает душевное состояние героя, его смятение, его страх перед «святым чудотворцем». «Черный дым заволок все кругом. И этот дым

⁷⁰ Ibid., s. 61.

⁷¹ Суть этого приема состоит в том, что окружающий мир, отдельные предметы и явления изображаются автором так, как они воспринимаются его героем,

еще пуще напугал его: „Люди говорят, над головой пророка нашего Мухаммеда все тучи ходили. Вот и над нашим святым, видно, тоже собираются“»⁷².

Далее в повествование вмешивается автор и обнажает свой прием: «Крестьянин видел всего лишь паровозик на узкоколейке. Но вы посмотрите один разок его глазами...

Сверху из-за черного дыма видна голова, огромное тело втиснуто в какую-то большую гробницу. А дым над головой святого все время клубится...»⁷³.

6

Прогрессивное направление в литературе 30-х годов связано прежде всего с «социальным рассказом». Зачинателем такого рассказа, несомненно, следует считать Садри Эртема. Тахир Алангу даже вводит определение: «рассказы в стиле Садри Эртема», «социальный реализм Садри Эртема»⁷⁴.

В произведениях Сабахаттина Али тоже видна «устремленность к социальной критике», идущая от Садри Эртема, говорит Тахир Алангу. И далее он констатирует: Садри Эртем и Сабахаттин Али — наиболее выдающиеся представители течения «социальной критики». Но его оценка творчества этих писателей — свидетельство одностороннего понимания им термина «социальная критика». Термин толкуется вне органической связи с художественным методом, методом критического реализма и в основном — негативно. «Устремленность к социальной критике» у реалистов 30-х годов выражена в социальном аспекте изображения маленького человека, и прежде всего турецкого крестьянина. Но это не означает обедненного изображения человека. (Можно говорить лишь об отдельных творческих неудачах.) Писатели-реалисты прибегают и к другому аспекту изображения. И именно у Сабахаттина Али во многих его произведениях в изображении жизни турецкой деревни сочетаются оба аспекта, причем они почти сливаются. Это делает героев произведений Сабахаттина Али живыми, полнокровными людьми. Но Тахир Алангу видит лишь одну сторо-

⁷² Sadri Ertem, *Silindr şapka giyen köylü*, s. 61.

⁷³ Ibid., s. 61, 62.

⁷⁴ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra...*, s. 174.

ну — социальную критику окружающего мира. По его мнению, «темы и проблемы» делают героев Сабахаттина Али «орудием, средством рассказывать о действительности»⁷⁵. В то же время Алангу вынужден признать, что «в те дни не было новеллиста, который бы так, как он (Сабахаттин Али. — Н. А.), знал страну, город, деревню».

Каковы же идейные и художественные особенности новеллистики Сабахаттина Али? Обычно писатель яркими, сочными мазками рисует социальный фон рассказа. И на этом фоне возникают отдельные фигуры крестьян, написанные большим и доброжелательным художником.

Однако яркий социальный фон рассказов Сабахаттина Али не выполняет функции социальных декораций. Это конкретные условия жизни турецкой деревни, которые меняются в зависимости от того, где находится деревня: на западе, на востоке страны или в Центральной Анатолии. И образы крестьян органически вписываются в этот фон. Чаще всего писатель обращается к картинам Центральной Анатолии. Ее бедная природа, ее жители знакомы ему лучше.

Один из наиболее сильных рассказов Сабахаттина Али — рассказ «Арык». Эта миниатюра насыщена глубоким социальным и психологическим смыслом. Действие рассказа разворачивается в Центральной Анатолии, суровом крае, где люди «вынуждены зубами вырывать у земли хлеб». Засушливое плато — арена жестокой битвы людей с природой. И капля влаги здесь — источник жизни и источник борьбы, немой и смертельной. «В степи можно добыть урожай, если проскрести землю ногтями. Вспахать ее сохой невозможно. Она не желает выращивать ничего, кроме чертополоха и сорной травы в два сантиметра вышиной, и стремится открыть небесам свое опаленное жаждой лоно. Арык, вырытый человеческими руками, только усиливает в ней жажду»⁷⁶.

Эти пейзажные зарисовки, проникнутые глубоким внутренним драматизмом, сразу вводят читателя в атмосферу жизни Центральной Анатолии.

Затем на полотне художника возникает то, что он выписывает более мелким планом. Это раскинувшиеся по нагорью деревни. «В здешних деревнях, напоминающих

⁷⁵ Ibid., s. 176.

⁷⁶ «Турецкие рассказы», стр. 96.

кучи пепла, с разбросанными кое-где жалкими деревьями, люди с больными глазами, с лицами, обожженными солнцем, с натруженными руками работают не покладая рук, чтобы вырвать у суровой земли кусок хлеба»⁷⁷.

Одной из таких деревень и была деревня Дэдэм, где жили герои рассказа Мехмед и Загар Мехмед. Деревня Дэдэм расположена неподалеку от арыка. А в нем течет вода озера Бейшехир. Но пока вода доходит до деревни, ее силы иссякают. И она не в состоянии напоить даже крошечный огород.

В рассказе дан собственно один эпизод. Но в нем подмечено самое характерное, типичное в облике турецкой деревни.

Однажды крестьянин Загар Мехмед увидел, что вода в арыке на его участке стала убывать. А потом и совсем ушла, оставив толстый слой грязи. Оказалось, что его сосед и друг Мехмед отвел воду к себе и поливал свое поле. На два крохотных поля воды не хватало. Началась борьба — борьба за землю, за воду, смертельная борьба «за то, чтобы жить, чтобы остаться на этом клочке земли, чтобы вырвать несколько колосьев из этой потрескавшейся почвы»⁷⁸.

Мир был невозможен. А дни шли. На одном поле колосья поднялись до уровня колена, на другом были совсем низкими, уже больше не поднимались. «И Загар Мехмед видел, что вместе со стеблями желтеют его жена, шестидесятилетняя мать и шестилетний сын, с утра до вечера ковыряющие мотыгой землю. Он думал и ждал. Никто не знает, о чем думает и чего ждет крестьянин»⁷⁹, — говорит автор, подготавливая читателя к драматическому исходу.

И вот однажды рано утром Загар Мехмед выпустил из своего маузера пару зарядов. Он целился в своего друга-соседа и его брата. «Близ деревни Дэдэм вода в арыке красна, как кровь Мехмеда и его брата. А горизонт над долиной Конии бледен, как лицо Загар Мехмеда»⁸⁰. Эти яркие развернутые сравнения автор повторяет дважды: в начале и в конце рассказа. И они как бы служат своеобразным обрамлением новеллы, сообщают

⁷⁷ Там же, стр. 99.

⁷⁸ Там же, стр. 100.

⁷⁹ Там же, стр. 101.

⁸⁰ Там же.

ей эпический характер. Словно это одна из легенд или песен о тяжелой крестьянской доле. Но вместе с тем это социально насыщенный сгусток жизни — жизни турецкой деревни, как она есть. Р. Г. Фиш в книге о Сабахаттине Али сближает по форме эту новеллу с произведениями устных рассказчиков — меддахов⁸¹.

Стягивая все действие новеллы к одному центральному эпизоду, Сабахаттин Али, однако, успевает рассказать читателю историю героев. И она похожа на десятки, сотни других историй. Писатель неоднократно подчеркивает типичность характеров и судеб своих героев. Его герои обычные, ничем не примечательные труженики земли. Потому жизнь их похожа одна на другую, как две капли воды. И писатель дает своим героям общую биографию: «В детстве они вместе работали на гумне... вместе выгоняли в стадо тощих коров... Подростками они, в сопровождении матерей, вместе ходили на базар продавать масло и yogurt⁸², вместе, навьючив дрова на ослов, привозили их с горы, находившейся в семи часах ходьбы от деревни. Они даже продавали эти дрова вместе»⁸³.

Типичность характеров героев вытекает из социальных условий, формирующих эти характеры, определяющих человеческие судьбы. «С каждым днем они становились серьезнее, как люди, вынужденные зубами вырывать у земли хлеб»⁸⁴. Эти новые черты в характере героев Сабахаттин Али связывает с их вступлением в тяжелую жизненную борьбу. «А от дружбы, от совместных шалостей, озорства, от всего того, что быстро изглаживается из памяти людей, единственной заботой которых является хлеб, не осталось и следа».

Тяжелая жизненная борьба превращает вчерашних друзей в кровных врагов и завершается трагически: гибелью одного и тюрьмой для другого. Силою своего художественного мастерства писатель убеждает читателя в том, что в определенных условиях люди, их мысли, их помыслы могут быть именно такими. И поступать они могут только так.

⁸¹ Р. Г. Фиш, *Сабахаттин Али*, М., 1959.

⁸² Y o g u r t, ё g u r t — кислое молоко, простокваша.

⁸³ «Турецкие рассказы», стр. 99.

⁸⁴ Там же.

Мировоззрение писателей-реалистов эпохи после провозглашения республики находилось в тесной связи с общественными сдвигами в стране, вызванными национально-освободительным движением и победой кемалистской революции. Изменилась сама жизнь, политическая и экономическая структура турецкого общества.

Борьба турецкого народа с интервентами, его победа над внутренней реакцией, дальнейшее развитие капиталистических отношений в городе и деревне после провозглашения республики — все это обнажило социальные противоречия буржуазного общества, показало их остроту и непримиримость и одновременно выявило их «познаваемость».

«Сегодняшняя литература полна проблем. На повестке дня современные проблемы и прежде всего проблемы социальные»⁸⁵. Эти слова Садри Эртема можно считать манифестом литературы 30-х годов, ее демократического направления, манифестом критического реализма в Турции. Внимание писателей привлекают происходящие в стране и в мире социально-экономические процессы. Выдвижение на историческую арену новых общественных сил ставит перед ними вопрос о сущности исторического процесса и его движущих силах. «Не только быт, но и вся обширнейшая область политической и духовной жизни своего времени, вся совокупность человеческих отношений, вся глубина действительности вплоть до сокровенных сил исторической необходимости должны подчиняться реалистическому видению и изображению, чтобы реалистический творческий метод мог стать господствующим. Условия, определяющие эпоху реалистического художественного вкуса, совсем иные, чем условия, вызывающие появление отдельных реалистических жанров»⁸⁶.

В турецкой литературе подобные условия начали складываться именно в эпоху после провозглашения республики. Писатели изучают сложные и многообразные проявления формирующихся в городе и в деревне капиталистических отношений. Различные отношения между

⁸⁵ Murad Uraz, *Sadri Ertem, Hayatı ve eserleri*, s. 13.

⁸⁶ В. Днепров, *Проблемы реализма*, Л., 1961, стр. 7.

людьми писатели-реалисты воспринимают уже как отношения социальные, складывающиеся в связи с фактором собственности. И естественно, у них возникает интерес к самой фигуре собственника, к его природе, классовой психологии. В своих произведениях они показывают, как складывается новый тип эксплуататора — деревенского буржуа. Это так называемый «ага». Конечно, подобное изображение могло быть только социальной критикой. И оно тоже входило составной частью в так называемый социальный аспект в изображении крестьянства.

«В первое десятилетие существования республики (1925—1935) в литературе сложилось направление, которое ниспровергало старое, отжившее, ниспровергало старые ценности и создавало новые», — говорит в своей антологии Алангу. Это были писатели, составившие в 30-е годы «крепкий фронт против отсталых сил, старых устоев, рушившихся под натиском революций, фронт против ага, эксплуатировавших крестьян, против местных и иностранных эксплуататоров»⁸⁷.

Характерный пример — новелла Бекира Сытки Кунта «Как надувают крестьянина» из сборника «Рассказы о стране». Герой новеллы Хаджи Муса-эфенди — содержатель деревенской лавчонки, мелкий торговец. Но он подлинный хищник и большой плут. Хаджи Муса-эфенди по праву занимает свое место в галерее «хороших», «добрых» людей, «друзей народа».

Писатель показывает, как меняется обличье таких хищников в новых общественных условиях. Некогда Хаджи Муса-эфенди носил чалму, сейчас он носит кепку. Он никому ничего не говорит о прошлом, боится накликать беду. Но со своими дружками он тешится воспоминаниями: султанат, халифат, шейхульислам. Писатель приводит один очень выразительный эпизод. Крестьянин Темель принес Мусе-эфенди ящичек с маслом, который он не сумел продать на базаре. «Несите такие подарки господам чиновникам, они у власти, они и берут! Мы — честные торговцы, — лицемерно заявляет Муса-эфенди, — мы не заримся на добро бедных крестьян»⁸⁸.

Но потом «добрый» человек дает себя уговорить. Он берет ящичек с маслом за гроши в счет долга и даже де-

⁸⁷ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten sonra...*, s. 276.

⁸⁸ Bekir Sıtkı, *Memleket hikâyeleri*, İstanbul, 1931, s. 11.

дает запись в тетради. Однако ловкий плут не вычел эту сумму из долга крестьянина, а приписал ее к нему. Ведь для безграмотного крестьянина главное — запись. И Темель ушел, глубоко растроганный добротой «благодетеля». «„Какой хороший человек этот Хаджи Муса-эфенди“». У Темеля глаза наполнились слезами радости, словно он увидел пророка. Мир только и держится на таких хороших людях, иначе бы он давно погиб»⁸⁹. Подобная ироническая концовка звучит очень выразительно. И весь рассказ Бекира Сытки выдержан в иронической манере. Писатель строит его на противоречии между репутацией «благодетеля» и его истинным лицом. «Добренький» торговец Муса-эфенди ловко обманывает крестьян, спекулируя на их темноте и невежестве.

Другой крестьянский рассказ из того же сборника — «Хозяин постоянного двора» — Бекир Сытки посвящает Садри Эртему. Владелец постоянного двора — хана — Феттах-эфенди из-за пяти лир отказался от родного брата — бедняка Сейфи. В обрисовке этого героя писатель также использует яркие сатирические краски.

Мы уже говорили о том, что в 30-е годы тематика произведений во многом определяла их характер, жанр. Рассказ на крестьянскую тему почти всегда был проблемным, социально окрашенным. В рассказы о городской стамбульской жизни обычно включались жанровые сценки, бытовые зарисовки. Подобные рассказы продолжали уже известную новеллистическую традицию. Иногда старое и новое в турецком рассказе сочеталось в одном произведении, в одном сборнике. Так выглядит, например, и сборник Бекира Сытки Кунта «Рассказы о стране». Открывая сборник, Бекир Сытки предупреждает читателя, что он не ставит себе целью подражать Рефику Халиду — автору книги с таким же названием. «Эти книги отличаются не только своим духом, но и характером», — говорит писатель. И в свой первый сборник наряду с юмористическими рассказами в старой традиции («Пенсионер открывает бар», «Крышка от бака» и др.) Бекир Сытки помещает рассказы о жизни деревни с ярко выраженным социальным аспектом («Как надувают крестьянина», «Ружье», «Хозяин постоянного двора», «Рассказ о мельнице»).

⁸⁹ Ibid., s. 12.

«Первые рассказы Бекира Сытки характеризуются устремленностью к суровому, сатирически окрашенному социальному реализму, близкому к пониманию Садри Эртема, исследующему социальные влияния на реальные условия крестьянской жизни»⁹⁰, — писал Тахир Алангу. Высказывания Тахира Алангу, несомненно, относятся не только к произведениям Бекира Сытки, но и к крестьянским рассказам других представителей критического реализма 30-х годов.

«Четыре рассказа в его первой книге созданы на основании наблюдений над противоречиями, существующими между крестьянами и эксплуатирующими их торговцами. Сюжеты всех рассказов построены на невежестве и простоте крестьян и изворотливости эксплуатирующего крестьян торговца... Этот тип торговца изображается и подвергается осмеянию как представитель группы населения, питающей тайную ненависть к республике, к установленному ею новому правопорядку. Такое понимание рассказа не выходит за пределы того, что было у нас издавна»⁹¹, — пишет Алангу. Не совсем ясно, что традиционного увидел автор этих строк в подобных рассказах? Но вместе с тем Тахир Алангу не может не сказать о новаторстве крестьянских рассказов реалистов 30-х годов: «То, что в рассказы в широком масштабе внесена проблема, социальные темы, то, что они представляют собой поиски путей изучения общества, анатолийского крестьянина, придало им новое толкование»⁹².

8

Некоторые литературоведы относят произведения Саида Фаика к так называемому описательному реализму. Но творчество этого большого самобытного художника проникнуто глубоким социальным звучанием. Излюбленный герой писателя — интеллигент-бедняк. Рассказы с подобным героем часто автобиографичны и несут в себе авторскую оценку жизни («Водоем», «Сон в лесу», «Кризис», «Робинзон», «Человек, позабывший город» и др.).

⁹⁰ Tahir Alanğu, *Cumhuriyetten sonra...*, s. 276.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

Но Саид Фаик рисует и другие образы: рабочих, грузчиков, рыбаков, мелких торговцев, уличных женщин, бездомных мальчишек («Баржи», «Люди одной группы», «Парк», «Кризис» и др.). Это те, кто шел с ним по жизни рядом, кто помогал ему видеть, чувствовать и мыслить. Саид Фаик считал, что именно у простых трудовых людей есть «вкус к жизни».

Новелла «Белое золото» стоит несколько в стороне от других произведений писателя. В ней Саид Фаик обращается к образу не совсем характерному для него и в 30-е и последующие годы. Это фигура спекулянта и стяжателя. Но образ Эскиджизаде был взят им из самой жизни. И на страницах рассказа он оставался невыдуманным, живым, полнокровным. Автор дает портрет героя, за ним следует острая социальная характеристика.

Эскиджизаде Недим — человек среднего роста, коренастый, с хитрым лицом. В годы первой мировой войны, когда «хлеб продавался в пекарнях по карточкам, а по улицам бродили голодные собаки, хромые, слепые и старые»⁹³, он жил себе припеваючи, ел и пил в свое удовольствие. Отсюда можно сделать вывод, что Эскиджизаде был торговец, купец. Интерес к этой фигуре в 30-е годы не случаен. Торговец, скупщик, и он же обычно ростовщик, становился центральной фигурой в турецкой деревне. Это все тот же всесильный ага.

Рассказ, как обычно у Саида Фаика, ведется от первого лица, что дает возможность писателю более эмоционально, более заинтересованно выразить свое отношение к происходящему. Монолог автора-рассказчика очень живо и впечатляюще воссоздает характерные черты времени: «Я был из молчаливых голодающих. Я не чувствовал в себе мятежа. Я не находил в себе силы повысить на кого-либо голос. Как и все в городе, я говорил: „время“, „война“. А сытые изрядно понаелись»⁹⁴. Но Эскиджизаде был из породы «добрых людей», он давал подачки тому, у кого ничего не было.

Торговец Эскиджизаде распускает слухи о скором окончании войны, о падении цен. Он заставляет своих конкурентов, крестьян, по дешевке продать ему хлеб и разоряет их. Белое золото — это пшеница, та самая

⁹³ Sait Faik, *Sarıncı*, İstanbul, 1936, s. 19.

⁹⁴ Ibid., s. 20.

пшеница, на которой баснословно наживается Эскиджизаде. Белое золото — это платина, из которой разбогатевший Эскиджизаде делает себе зубы.

Эскиджизаде попадает в Стамбул. «Стамбул — это мир. Здесь голодные собаки стали похожими на людей. И рядом с тысячью и одним эскиджизаде жили тысяча и один соучастник преступления»⁹⁵. Так писатель проводит мысль о типичности своего героя и доводит ее до глубокого социального обобщения. Через всю новеллу Саида Фаика проходит мысль об узаконенной социальной несправедливости, социальном неравенстве. Мир разделен на сытых и голодных. Так было и в маленькой деревушке, и в большом городе Стамбуле. «Стамбул — это, короче говоря, мир. Он был полон жующими, пьющими, смеющимися. А те, кто не ел, не пил, не смеялся, отошли в уголок. Они не ели, не пили, не смеялись»⁹⁶.

Обращает на себя внимание антивоенная направленность рассказа. Саид Фаик не изображает событий, непосредственно связанных с войной. Писатель рисует лишь отдельные яркие картинки тыловой жизни. И эти «колющие», проникнутые сарказмом зарисовки полностью выявляют его позицию.

Первая мировая война застала писателя восьмилетним ребенком, но воспоминания о том времени сохранились в его памяти навсегда. И потому его зарисовки «кулис» войны правдивы и выразительны. «Люди, стоявшие у пекарен, смотрели на сытых людей в автомобилях, так же, как мы в городе взирали на Эскиджизаде. „Время такое“, — говорили они. „Война“, — говорили они. Никто не издавал ни звука. Издали доносилась пушечная пальба. На рынках читали стихи о родине. Молодые поэты, которые шли на войну, кричали: „Да здравствует война, да здравствует война! Война!.. Война!..“ Умершим читали элегии, тем, кто ел хлеб по карточкам, — изысканные стихи. „Да здравствует!“ — раздавалось во круг. — „Будущее принадлежит нам!“»⁹⁷.

В ироническом тоне писателя звучат грустные нотки. Он тоже был в жизни одним из тех, кто «отошел в уголок».

⁹⁵ Ibid., s. 26.

⁹⁶ Ibid., s. 27.

⁹⁷ Ibid., s. 26.

Действие рассказа происходит в годы первой мировой войны, когда «сытых кормили голодные, и голодные умирали». Но Эскиджизаде не был анахронизмом и в период республиканского режима. Наоборот, в 30-е годы он был современнее своих современников, он был знаменем времени, символом развивающихся капиталистических отношений. И начинающий писатель Саид Фаик не мог пройти мимо этого общественного явления. Он должен был разобраться в нем сам и помочь в этом своему читателю.

9

Как мы видим, писатели-реалисты 30-х годов настаивают на дифференцированном отношении к народу. Народ, крестьянство представлены различными социальными группами. Но психология собственника присуща не только богатому крестьянину, аге, но и бедняку, у которого за душой нет ничего, кроме жалкой пары чарыков⁹⁸, говорит Садри Эртем. И он стремится постичь и отобразить в своих рассказах особенности социальной психологии. Мелкособственническая психология — это своего рода инстинкт, нечто присущее самой социальной природе крестьянина. Эта мысль проходит через всю новеллу «Два малярика».

В деревнях началась борьба с малярией. В здании волостной управы крестьянам раздают таблетки хинина. Все оставляют обувь при входе. Только один старый крестьянин никак не хочет расстаться со своими чарыками, держит их в руках. Удивленный жандарм спрашивает у старика:

— Ты что, не доверяешь? Не хочешь оставить здесь свои пабучи?⁹⁹ А на кого же ты оставил свой дом, свое поле, свой скарб? Как доверил чужим людям?

Старик отвечал не спеша:

— У меня нет ни дома, ни поля, ни утвари, ни ишака нет. Есть у меня только пара чарыков. Одна пара чарыков.

Какой-то парень усмехнулся.

— Так не съедят же их, не продадут...

⁹⁸ Ч а р ы к и — род крестьянской обуви.

⁹⁹ П а б у ч и — туфли без каблуков и задников.

— Не съедят? Не продадут? — переспросил старик и окинул взглядом парня. Потом усмехаясь погладил бороду:

— Еще как съедят. За милую душу»¹⁰⁰.

И старик рассказал, как во время войны солдаты неделю не имели продовольствия. Съели все, что можно было. Оставались только его чарыки. И их у него сняли, когда он спал, и зажарили. И вот сейчас старик вцепился в свое единственное добро и ни за что не хотел выпустить из рук. Парни отняли у него чарыки силой, «как отнимают оружие у пойманного разбойника».

Писатель видит в упорстве старика социальную черту, чувство собственника, глубоко сидящее даже у бедняка. «В том, как старик оберегал свои чарыки, его можно сравнить с богачом, который трясется над своим кошельком, добром, над своей землей». Поступками людей движет то, что определяется их социальным положением, говорит Садри Эртем. В его произведениях бедняк при всех ситуациях помнит о своей нищете. Он ни от кого не ищет и не ждет милостей, в том числе и от государства. А потому относится с предубеждением и большой осторожностью к любым государственным «мероприятиям». Именно так и поступают «два малярика».

Борьба с малярией шла полным ходом, высушивали болота, уничтожали комаров, крестьянам раздавали бесплатно хинин — покупать его они были не в состоянии. Спустя несколько лет в деревне все выздоровели, кроме двух стариков.

«Врачи удивлялись. Стариков вызвали в волостной центр.

Доктор спросил:

— Мы дали вам целую кучу таблеток, что вы с ними сделали?

И, повернувшись к сидящему рядом человеку, он сказал:

— Они, должно быть, продали их.

— Помилуй бог, эфенди, — встрепонулись старики, — да неужто мы продадим...

Они порылись в своих кушаках и выложили на стол таблетки хинина.

Один из них высказался:

¹⁰⁰ Sâdri Ertem, *Bir şehrin ruhu*, s. 64.

— Ну а спросит государство счет за свой товар, требует денег, что тогда? Вот мы и спрятали ваше лекарство. Придет денек, не сегодня, так завтра, потребуете вы денег, а чем мы, господин хороший, за них заплатим?»¹⁰¹.

Произведения писателей-реалистов 30-х годов помогали «разоблачать» жизнь, «срывать все и всяческие маски». Именно это составило одну из самых сильных сторон турецкого реализма тех лет и дало ему право именоваться критическим. Борьба вокруг крестьянской темы, вокруг принципа общественно полезной литературы свидетельствовала о противодействии, оказываемом писателям-реалистам антидемократическими силами. Многие писатели, и не принадлежавшие к реакционному направлению, нередко избегали открыто становиться на опасный путь критики действительности, бежали от «щекотливых» тем и «социальных» героев.

В юмористическом рассказе «Писатель ищет своих героев» Кенан Хулуси нарисовал писателя, который ради своего спокойствия предпочитает бежать от деревни, от ее проблем, от возможных героев своих произведений.

Писатель Ахмед Джемаль — тоже типичная фигура для своего времени, хотя Кенан Хулуси запечатлел этот образ еще в конце 20-х годов.

Писатель приехал в деревню с мечтой побыть «далеко от людей», дающих темы для рассказов. Он мечтал провести месяц на лоне природы, «среди птичьего щебета». Но и здесь его обступили герои еще ненаписанных рассказов. Нужно было изобразить их, бороться за них. Но Ахмед Джемаль не знал жизни крестьян и не хотел ее узнать. И на следующий день после приезда в деревню писатель взял свой чемодан и уехал в город. «Нет,— говорил он себе,— в городе мне много спокойнее»¹⁰².

10

Интерес к быту и нравам своего народа заставляет писателей-реалистов пристально взглядываться в духовный облик простого человека. И естественно, писатели не могли пройти мимо той «власти тьмы», которая еще

¹⁰¹ Ibid., s. 67, 68.

¹⁰² Kenan Hulûsi, *Bir yudum su*, İstanbul, 1944, s. 137.

так живуча среди крестьян и составляет, по выражению Белинского, так называемую дурную народность. В произведениях критического реализма 30-х годов большое место занимает изображение пагубной власти суеверий, предрассудков, религиозного фанатизма. У Садри Эртема, например, произведения на эту тему составляют целые циклы («Женщина, которую не приняла даже река», «Спор двух женщин», «Рассказ о фабричной трубе», «Человек, которого убило зеркало» и др.). Писатель рассказывает о том, как невежество и религиозный фанатизм превращают крестьян в слепое орудие предприимчивых хищников, жестоких эксплуататоров, в орудие реакции.

В 30-е годы в борьбе нового со старым, прогрессивного с реакционным представители реакции нередко использовали темноту и невежество турецких крестьян. Шейхи и муллы часто провоцировали фанатически настроенную толпу к выступлениям против различных нововведений в общественной и культурной жизни страны. Подобные выступления носили по существу антиреспубликанский характер и немало беспокоили турецкое правительство и самого Кемаля.

Энвер Бехнан Шапольё в книге «Кемаль Ататюрк и история национальной борьбы» рассказывает: «Делегация от конгресса турецких очагов ¹⁰³ явилась к Ататюрку. Он спросил у членов делегации:

— Ездите ли вы в деревню? Что вы даете им и что получаете от них?

Один из делегатов ответил:

— Паша, мы не ездим в деревню, так как у нас нет для этого ассигнований.

Эти слова привели Ататюрка в ярость:

— Дервиш Мехмед и его братья пешком идут в деревни и отравляют народ, они рубят головы молодежи. Интересно: имеют ли они ассигнования? Представители очагов должны вести большую работу против этих реакционеров. Ваши ассигнования — это чувство любви, ваша вера, ваше национальное чувство» ¹⁰⁴.

Новелла Садри Эртема «Спор двух женщин» является как бы литературной иллюстрацией к высказыванию Ке-

¹⁰³ Турецкие очаги — культурно-просветительские организации националистического толка.

¹⁰⁴ E. B. Şapolö, *Kemal Atatürk ve millî mücadelenin tarihi*. İstanbul, 1958, s. 528.

мая. В провинциальный город приезжает инженер, чтобы построить гидроэлектростанцию. Там он сталкивается со стеной враждебности, недоверия и страха. Его поддерживают только губернатор и передовая молодежь. Остальные считают деятельность инженера делом нечестивым. Но гидроэлектростанция была построена, главные улицы, учреждения освещены. И население начало понемногу привыкать к этому нововведению.

Однако был человек, для которого электричество означало не только потерю покоя, благополучия, но и утрату семейного счастья. Главную статью дохода Бекир-эфенди составлял керосин. И Бекир-эфенди объявил тайную войну своему врагу. Ему помогла и сама природа. Крестьяне окрестных деревень ждали дождя, а его все не было. И решено было устроить общий молебен о дожде.

Когда участники молебна возвращались группами домой, Бекир-эфенди, возглавлявший эту церемонию, остановился на берегу реки. Указав крестьянам на воздвигнутые на реке сооружения, он многозначительно сказал: «Вот причина всех несчастий. Это они испортили воду, и земля перестала родить. Вода реки теперь вредна и людям и скотине. Нужно пустить кровь всем тем, кто пил эту поганую воду»¹⁰⁵. Слова возымели действие. А Бекир-эфенди только этого и нужно было. «Добрый» человек не только вел бойкую торговлю, но еще и «исцелял» своим дыханием. Ему верили. И люди начали пускать себе кровь. Кровь лилась как во время курбан-байрама — праздника жертвоприношений. Люди начали худеть от одной мысли, что вода, которую они пьют, приносит вред. Возросла смертность. По городу поползли различные слухи. Народ заволновался...

Однажды вечером инженер по совету губернатора покинул город под охраной двух жандармов. Когда он в последний раз оглянулся, город был погружен во мрак. Дело его рук погибло. Фанатичная толпа разнесла гидроэлектростанцию. Так закончилась война, объявленная Бекиром - эфенди электричеству, о которой инженер и не подозревал.

Название произведения — «Спор двух женщин» — свидетельствует о параллельном построении новеллы. При-

¹⁰⁵ Sadri Ertem, *Bacayı indir, bacayı kaldır*, s. 106.

ем параллелизма связан с идейным замыслом произведения. Однако мотивировка приема, заложенная в заглавии, несколько неожиданна. У Бекира-эфенди была любимая четвертая жена. А она питала слабость к монистам из золотых монет и до пояса была увешана ими. Но ей хотелось иметь все новые и новые. У инженера тоже была жена, она тоже очень любила деньги. И именно ее страсть к деньгам заставила инженера бросить теплое местечко в Стамбуле и поехать в провинцию за большими заработками. Об этих двух женщинах Садри Эртем говорит лишь мельком, особо выделяя в них страсть к деньгам. Эти образы являются как бы вариантами одного и того же образа. Не ведая друг о друге, две женщины ведут между собой скрытую борьбу, невидимый спор. Такова мотивировка параллельного построения новеллы. Но есть еще и другая параллель — это торговец Бекир-эфенди и инженер.

Бекир-эфенди выступает в рассказе как олицетворение старого мира, символ реакции. Образ инженера не развернут. О нем мы узнаем только со слов других. Однако центральным героем новеллы является все же народ — темная, невежественная масса. Народ обманули и заставили служить чужой воле, чужим интересам. И в слепом порыве фанатизма люди уничтожают своего мнимого врага.

Несмотря на параллельное развитие действия, в новелле отсутствует противопоставление. Бекира-эфенди и инженера сближает то, что оба они мало думают о благе народа. Мотивировка параллельного построения новеллы («Спор двух женщин») снижает значение показанной писателем борьбы между старым и новым, между прогрессом и невежеством, снижает социальную значимость произведения.

Новелла «Спор двух женщин» может служить примером выдвижения на передний план случайного, нетипичного. И это в какой-то мере результат влияния натурализма. Однако сам образ Бекира-эфенди, его социальная природа, изображение крестьянской массы даны писателем в подлинно реалистической манере. И поэтому объективная идея — использование силами реакции невежества и темноты народа — выступает в произведении как характерная общественная тенденция и как главная идея новеллы.

Произведения литературы критического реализма 30-х годов, в частности «крестьянские рассказы», показывают, как выросли познавательные возможности искусства. Скрытая, сложная сфера социальных отношений изображается в конкретных, доступных пониманию формах и образах. Литература критического реализма обращается к основным вопросам современности, показывает социальную обусловленность явлений действительности. Ее интересует уже не только судьба героев-одиночек, а судьба народа, страны. Именно так следует понимать отношение писателей к крестьянской теме.

Писатели-реалисты культивируют в общественном мнении чувство социальной справедливости, отрицательное отношение ко всякому гнету и эксплуатации. Таким образом, произведения литературы критического реализма выполняют важную общественную миссию. Еще в XIX в. Фридрих Энгельс отметил эту основную черту критического реализма, который осуществляет «свое назначение, правдиво изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнения по поводу неизменности основ существующего порядка,— хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону»¹⁰⁶. И не удивительно, что социальная новелла с ее острой проблематикой, в частности новелла на крестьянскую тему, представлялась в 30-е годы смелым новаторством, а иногда и воспринималась в качестве опасного социального акта.

В этой связи примечательна история новеллы Саида Фаика «Как сделали подножку». Это яркое и интересное произведение было написано в конце 30-х годов и опубликовано в 1940 г. Содержание рассказа послужило причиной весьма трагических последствий: Саида Фаика вызвали в военный трибунал, и он едва не поплатился свободой, а может быть, и жизнью.

А между тем в рассказе не содержалось ничего криминального. Просто толпа измученных, голодных бедняков отняла у богатых и сытых корзинку с провизией...

¹⁰⁶ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., 1957, стр. 9.

Некоторые критики оспаривают реализм Саида Фаика (Пеями Сафа, Нурулла Атач). И вообще они хотят отнять его у прогрессивной литературы и причислить к модернистам, «к искусству для немногих». Саид Фаик 30-х годов несомненно принадлежит реализму, хотя создает и романтические произведения. А его творчество принадлежит народу Турции. «Почему вы совсем не пишете о высших классах?»—спросили как-то Саида Фаика.— «Я не люблю привилегированных...»,—ответил писатель, посвятивший свое творчество «маленькому человеку».

Саид Фаик — автор новелл разного жанра. Его считают создателем психологической новеллы в турецкой литературе. Однако углубленный показ переживаний, мыслей и чувств героя автор часто использует лишь как прием, помогающий ему выразить свое отношение к фактам общественной жизни. Проблема бедности и богатства, проблема социального неравенства, социальных несправедливостей, любовь к простому человеку, мечта о счастье для него — составляют основное содержание творчества писателя.

Форма новелл Саида Фаика и разнообразна и своеобразна. Иногда она приближает его произведения к лирическим жанрам. Тон повествования всегда эмоциональный, взволнованный и интимный.

В новелле «Как сделали подножку» повествование ведется от первого лица, и все произведение представляет собой, собственно, воспоминание рассказчика. Но здесь есть и размышления о настоящем и мечты о будущем. Они составляют как бы обрамление рассказа. Вместе с тем в них содержится и нечто большее—авторская оценка жизни. Идет по дороге путник, он видит кругом человеческие страдания и горе и размышляет: «В людях, как правда, сильна мечта о рае». Стоящая на пути деревушка кажется ему таким раем. Но он не пойдет туда. «У него нет желания идти одному в сторону, где нет горя». И путник идет дальше. Он встречает на лугу жандарма с револьвером. Ему приказано караулить развалившуюся мельницу. И человек больше ничего не спрашивает, он вспоминает. А было все так:

«Была мобилизация, боже мой, как ужасен был городок! Я и сегодня не могу вспомнить, что творилось у пекарен. И всю свою жизнь постараюсь не вспоминать,

Но вместе с тем были и счастливые люди. Как могут быть счастливы люди в дни, когда другие голодны и несчастны? Говорить не следует. Но так бывает. А ведь так может и не быть...» ¹⁰⁷

И свой рассказ Саид Фаик строит на противопоставлении голодных сытым.

Вот его содержание.

В одну из пятниц группа женщин, принадлежавших к тем, кто был счастлив в годину народных бедствий, отправилась на мельницу немного поразвлечься. Дамы весело и беззаботно шли по кукурузному полю. Служанка и хромой солдат несли корзину и пакеты с провизией. Когда дамы подошли к мельнице, их глазам представилось странное зрелище: «Огромный лут перед мельницей был запружен людьми. Телега на телеге. То тут, то там дымились костры. Вблизи было видно, что большинство в толпе — женщины. Возле телег были расстелены циновки, молитвенные коврики, даже одеяла. В телегах на сухой траве спали хилые дети. И такое было скопление людей, такой стоял невероятный шум и гул, словно светопреставление началось. То и дело появлялись какие-то обсыпанные мукой люди, входившие и выходившие из дверей мельницы» ¹⁰⁸.

Большая мельница в городке молола пшеницу, а кукурузную муку перемалывала только эта мельница, старенькая и ветхая, и тысячи людей из городка и окрестных деревень стекались сюда. Чаше всего приходили женщины с мальчишками, погонявшие нагруженного осла, и целыми днями они ждали своей очереди. Горели костры, по ночам вокруг бродили с лаем шакалы...

Когда люди увидели нарядных дам и множество свертков с провизией, все смолкло. Одна крестьянка, высокая, с впалыми щеками, встала перед солдатом, который с молодежатым видом готовился «атаковать противника». Солдат приказал женщине посторониться. Одна из дам назвала ее «бабой». Но женщина засмеялась недобрым смехом. Хромой солдат упал от подножки, провизия высыпалась. Минуту длилось смятение. Потом, глядя на убежавших господ, голодные набросились на еду. Люди

¹⁰⁷ Sait Faik, *Şahmerdan*, s. 11, 12.

¹⁰⁸ Ibid., s. 14.

давили друг друга, некоторые даже теряли сознание. Но те, кто поел, наелись досыта.

Содержание рассказа относилось к годам первой мировой войны. Но автор перебрасывает мостик из прошлого в настоящее. И сегодня он мечтает о райских деревнях, о плодородных землях, о кофейнях, где пьют вино. Потому, что вокруг бездомные, голодные, страдающие. Потому, что крестьяне в кофейнях «говорят о разлившейся реке, о продаже быка за неуплату налогов, о том, придет сюда война или нет, о человеке, которого убили ни за что, о малярии». И один рассказанный эпизод превращается, таким образом, в звено бесконечной цепи человеческих страданий. Но где же выход? Может быть в мечте о рае?

«В людях, как правда, сильна мечта создать рай»,— говорит писатель.

«Прочь от меня, действительность! Я хочу шагать туда, где находится рай. Я не буду думать ни о чем. Ни о бездомных, ни о голодных, ни о торговце, который считает меня недостойным своей дочери. Кому какое дело до моих переживаний?

Прочь от меня, война... Женщины... Дети. Голодные. Безумные... Шагать!

Дайте мне шагать в сторону от шоссе, по дороге, идущей в рай»¹⁰⁹.

Но писатель не может не видеть, не думать о бездомных, голодных, страдающих. Да, он мечтает о неведомом рае, и не только для себя — для всех людей. Но он не знает к нему дороги. Ведь дорог «в сторону от шоссе» в жизни так много... И он рассказывает людям о том, как однажды голодные смогли стать сытыми.

Вопрос о многообразии стилей в критическом реализме еще недостаточно исследован. А ведь именно многообразие стилей — важный аргумент в полемике с тем литературоведением, которое старается втиснуть разнообразные явления реалистической литературы в узкие схемы, и навязать мысль о каком-то стилистическом единстве в реализме, оторвать от реализма тех художников, чье искусство выделяется своеобразным стилем и не столь прямолинейно в своей критической направленности.

А между тем именно в многообразии стилей и раскры-

¹⁰⁹ Ibid., s. 10.

ваются возможности критического реализма. Понятие стиля включает в себя все художественные элементы произведения. И когда мы говорим о стиле Садри Эртема или Саида Фаика, речь идет об определенном подходе к художественному освоению действительности, об определенном аспекте критики буржуазного общества в творчестве писателя, о композиционных приемах произведений и т. д. Но можно говорить об известной общности стиля у писателей одного направления, например у новеллистов, группировавшихся вокруг газеты «Вақыт». Общность стиля проявлялась в тяготении к определенному материалу, в выборе изображаемой социальной среды и конкретных ее представителей, в тематике произведений, в определенном аспекте критики. Личная же манера каждого писателя глубоко индивидуальна. Садри Эртем, например, тяготеет к юмору, сатире. Именно через комическое проявляется критическое отношение писателя к действительности.

У Сабахаттина Али юмор почти отсутствует. Но ему присуща тонкая и глубокая ирония. Она пробивается во многих его произведениях.

У Саида Фаика своя, особая манера письма, свой, особый стиль. Излюбленный прием писателя — рассказ от первого лица. Его проза звучит иногда как стихи. Вот один пример. Путник идет по дороге. «Послышался шум воды. Тысячи разных птиц, деревья с блестящими листьями. Мне захотелось плакать. Мне захотелось смеяться. Я почуял воздух родного края. Ах, мать моя, а мир, оказывается, прекрасен»¹¹⁰.

А вот монолог героя одного из произведений Садри Эртема: «Безработица лишила меня веры в будущее. Это длится уже давно. Один за другим лопаются банки. Терпят крах торговые фирмы. Заводы, фабрики рушатся, словно карточные домики. И нет никакой возможности получить настоящую работу. У меня диплом инженера. Но я не могу устроиться на какую бы то ни было должность»¹¹¹.

У героя произведения Садри Эртема совсем другое, чем у героя Саида Фаика, восприятие жизни. В его монологе заключен большой социальный смысл, назван не-

¹¹⁰ Sait Faik, *Şahmerdan*, s. 10, 11.

¹¹¹ Сб. «Любовные письма», М., 1966, стр. 35.

посредственный источник переживаний человека. Но этот энергичный, напряженный монолог по своей тональной окраске мало чем отличается от обычного повествования Садри Эртема.

Рассказ от первого лица у Саида Фаика придает повествованию особый колорит, сообщает ему определенный психологический аспект. Отдельные эпизоды чередуются с передачей мыслей и чувств героя. Воспоминание, мечта, размышление, событие реальной жизни сменяют друг друга, образуя в целом неповторимый сплав, именуемый новеллой Саида Фаика.

«Перед нами самый процесс жизненного действия, переживания и общения, переведенный на слово. Сама действительность взята в первом лице, очерчена лирическим кругозором»¹¹². Эти слова сказаны об Эрнсте Хемингуэе. Но нам представляется, будто они адресованы непосредственно турецкому художнику Саиду Фаику — так верно передают они стиль писателя. И этот своеобразный стиль — одно из свидетельств богатства стилей в критическом реализме.

12

Как видно, формирование критического реализма в литературе 30-х годов происходит во многом на крестьянском материале, в связи с крестьянской темой. И это — одна из форм реализации выдвинутого прогрессивной эстетикой принципа народности искусства.

История мировой литературы показывает: изображение крестьянства занимает важное место в литературе тех стран, где крестьянский вопрос является первостепенной, жизненно важной проблемой. Так было в русской литературе XIX в. Эти же факторы выдвинули крестьянскую тему и в турецкой литературе 30-х годов XX в.

Выдвижение крестьянской темы на передний план на отдельных исторических этапах всегда связано с определенной общественной ситуацией, с обострением крестьянского вопроса. Это означает, что крестьянская тема не является чисто литературной проблемой. И изображение крестьянской жизни в литературе — это не просто исторический этап в развитии народности литературы. Это

¹¹² В. Днепров, *Проблемы реализма*, стр. 344.

один из ее важнейших аспектов. Однако понимание народности литературы как простого изображения жизни народа неполно и недостаточно.

Понятие народности как связь литературы с жизнью, как постановка в литературе жизненно важных проблем характеризуется, естественно, большей емкостью. Но элемент народности проявляется уже в самом выборе темы, хотя произведение, написанное на крестьянскую тему, по своей идейной направленности может быть и антинародным. Поэтому в определении характера произведения решающее значение имеет идейное освещение темы, его социальный аспект.

Крестьянская тема в турецкой литературе 30-х годов требовала от писателя четкого и ясного определения занимаемой им позиции. И писатели-реалисты прямо и открыто формулируют ее. Они с народом. Их крестьянские рассказы охватывают все важнейшие явления, связанные с крестьянской проблемой 30-х годов.

Писатели показывают тенденции социальных движений в городе и деревне и фактически развенчивают идею «единства» турецкого буржуазного общества. Они пытаются осмыслить конкретно-историческое содержание происходивших в стране социально-политических сдвигов. И в этом заключается глубокий общественный смысл их творчества. Сфера общественных отношений, вопросы классовой психологии представляются писателям важнейшим объектом художественного освоения действительности, дающим ключ к пониманию социально-исторических и экономических процессов эпохи. Писатели обнаруживают способность «заражаться» народными настроениями, становиться на народную точку зрения. Глубокое сочувствие турецкому крестьянину, желание помочь ему и выявить социальные корни так называемой крестьянской проблемы — таков общественный смысл лучших рассказов на крестьянскую тему, созданных литературой критического реализма в 30-е годы.

Борьба за реалистическое искусство протекала в начале 30-х годов остро и напряженно, как борьба двух направлений в эстетике. И к концу 30-х годов она начала приносить свои плоды. «Вкус» к реалистическому изображению жизни становится господствующим. В доказательство можно привести один любопытный факт. В течение 1938—1939 гг. в Турции проводился конкурс на

лучший рассказ о стране. В конкурсе участвовали молодые писатели, объединявшиеся при народных домах. Жюри конкурса было представлено «маститыми» писателями и литературоведами. Среди них были Хусейн Рахми, Мустафа Нихат Озён, Садри Эртем, Яшар Наби. По условиям конкурса, молодым писателям надлежало создать реалистические произведения, изображающие особенности жизни людей их края, их нравственные черты, их идеалы. Участники конкурса должны были отразить окружающую среду, особенности природы, этнографические элементы, исторически сложившиеся обычаи и традиции. Подчеркивалось, что «характеры и особенности среды должны быть хорошо изучены и исследованы и должны соответствовать местным условиям и жизненной правде»¹¹³.

Из двухсот восемнадцати рассказов, присланных на конкурс из различных вилайетов, десять были отмечены премиями. Среди них рассказы Салима Шенгиля, Кемал-ля Бильбашара и др.

НОВЫЕ ТЕМЫ — НОВЫЕ ОБРАЗЫ

1

Рабочий вопрос, рабочее движение вошли в западную литературу уже после Великой французской революции. С конца XIX в. эта тема имела прочную традицию, особенно во французской литературе. Начало ее было положено так называемым социальным романом. Турецкие писатели познакомились с рядом произведений французских авторов, в той или иной степени трактовавших проблему труда. Большое место среди них занимали романы Золя.

Одним из первых произведений турецкой литературы, где встречается образ рабочего человека, были стихи в прозе Халида Зии Ушаклыгиля «Это ли жизнь?», опубликованные в 1893 г.

«До восхода солнца встать и возвращаться на закате.
Трудиться, надрываться, изнемогать. Зачем? Все хлеба ради!

¹¹³ «Memleket küçük hikâyeleri», Ankara, 1939, s. 3.

От холода дрожать, в дождь до костей промокнуть. И на земле сырой все спать и застывать. Зачем? Чтобы покой других оберегать!

Жить под землей, вдыхая воздуха отраву, в сырости влачить свой век, не видеть солнца, забыв, что человек,—змее подобно пресмыкаться. Чахоткой заболеть, сгореть. Зачем?

Да чтоб не умереть» ¹¹⁴.

В этих стихах абстрактный образ рабочего проникнут глубоким трагизмом. Писатель разгадал нелегкую судьбу рабочего человека. Ему жаль его.

Интересно, что в рассказе Решада Эниса «Куски, которые застревают в горле», написанном уже в 30-е годы XX в., есть высказывания, перекликающиеся со стихами Халида Зии. «Это ли жизнь?» Они принадлежат герою рассказа мастеру Али. Рабочий человек уже осознал всю несправедливость жизни и по-своему выражает протест.

«Работать без отдыха с предутренних сумерек до вечернего эзана. Во имя чего? За кусок хлеба?! Да, за кусок черного сухого хлеба...

Уста Али повторял часто:

„Разве это жизнь““.

— Разве это значит жить? — сердился он. — Лучше бы мне родиться камнем...» ¹¹⁵.

В новых исторических условиях абстрактный гуманизм Халида Зии казался уже недостаточным. Но для своего времени это было смело, сильно. Это заставляло думать о судьбе человека труда. В образе рабочего в стихах Халида Зии как бы воплотился целый этап в развитии турецкого буржуазного гуманизма — гуманизма абстрактного.

Перед писателями-реалистами 30-х годов стояли более сложные задачи. Они не могли ограничиваться только пробуждением гуманных чувств. В XX в. тема рабочего была тесно связана с политическими и общественными проблемами времени. И первое, чем должна была заняться турецкая проза 30-х годов на подступах к созданию образа рабочего,— это исследование социальных условий жизни турецкого рабочего класса.

¹¹⁴ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hayatı ve eserleri*, İstanbul, 1953, s. 98.

¹¹⁵ Reşat Enis, *Kılıcımı sürüyorum*, s. 51

После провозглашения республики турецкий рабочий класс формируется довольно интенсивно. Уже с конца 20-х годов кемалистское правительство начало выкупать промышленные предприятия, шахты, железные дороги, принадлежавшие западным фирмам. Такая политика подрывала позиции иностранного капитала в стране. Но эти мероприятия не были подкреплены радикальными социально-экономическими преобразованиями и не могли внести существенных изменений в положение рабочих.

После мирового экономического кризиса 1929—1933 гг. в стране заметно усиливается промышленное строительство, прокладываются новые железные и шоссейные дороги. Рабочий класс возрастает численно, усиливается его политическая активность. Турецкие рабочие требуют предоставления им экономических и политических прав, регламентации труда. Но только в 1936 г. после долгого «изучения вопроса», под непосредственным давлением забастовочного движения в Турции был принят закон о труде, первое рабочее законодательство. Он вступил в силу в 1937 г.

«Закон о труде» устанавливал восьмичасовой рабочий день с еженедельным днем отдыха. Но за предпринимателем сохранялось право проводить сверхурочные работы до трех часов в день в течение девяноста дней в году. Предусматривалось также частичное социальное страхование в случае потери трудоспособности. Запрещался женский и детский труд на подземных работах.

Эта элементарная регламентация условий труда сопровождалась строжайшим запрещением организации стачечного движения. Но сам факт принятия рабочего законодательства свидетельствовал о возросшем удельном весе турецкого пролетариата, о том, что стачечное движение в Турции уже стало внушать опасения буржуазному правительству.

Судьба рабочего начала тревожить и волновать турецкую интеллигенцию еще в начале века. И вопрос о рабочем законодательстве, например, поднимался впервые именно в турецкой литературе (Рефик Халид «Плата за молчание»). Интерес к рабочему особенно возрос в связи с событиями русской революции 1905 г., с революционной ситуацией в самой Турции. Но в этом интересе проявились несомненно противоречивые тенденции. Наряду с идеями гуманистическими в нем были и идеи, заим-

стованные из реакционной философии, из ницшеанства, рассматривавшего рабочий класс как основную угрозу буржуазной цивилизации.

2

Стремясь постичь исторический смысл развития капиталистических отношений в городе и деревне, смысл общественных отношений между людьми, писатели-реалисты 30-х годов стараются определить истоки социально-экономических процессов, происходящих в стране, их главные тенденции. Но освоение литературой новых сфер художественного познания шло медленно и трудно. «Совершенно прав Горький, когда он говорит, что в наше время мастеровой и подмастерье от литературы — занятие более трудное, чем ремесло кузнеца»¹¹⁶, — замечает Садри Эртем. Писатели видят разорение деревни, «борьбу между кирпичом и бетоном», «агонию ремесла», создание новых промышленных центров. Они видят и новую общественную силу, которая все настойчивее выдвигается на арену социальной жизни страны. Это турецкий рабочий. Вчерашний крестьянин-бедняк, разорившийся ремесленник сегодня становятся рабочими. Но этот переход совершается нелегко. В нем всегда заключена маленькая трагедия, особенно для ремесленника, кичащегося своей мнимой свободой, своей принадлежностью к хозяевам жизни. Стать рабочим — означает для ремесленника предел падения. К этому выводу приходит, например, Садри Эртем.

«Извините, эфенди. До сих пор я принадлежу к ремесленному сословию. А что это значит — рабочий? Мы еще, слава богу, так низко не пали. И, бог даст, не упадем. Мы из хозяев», — с гордостью говорит Сеттар-эфенди, отставной оружейный мастер в новелле Садри Эртема «Человек исчез»¹¹⁷. У Сеттара-эфенди была одна мечта — обучить сына ремеслу и открыть ему мастерскую. Быть ремесленником — это лучший способ служить родине, считает Сеттар-эфенди. Старый мастер ведь был патриотом. Ремесленник — человек свободный, независимый, сам себе хозяин. Сеттар-эфенди любил свободу. Этими

¹¹⁶ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 86.

¹¹⁷ Sadri Ertem, *Bacayı indir...*, s. 79.

скупыми штрихами Садри Эртем раскрывает психологию мелкого хозяйчика, который не прочь личные интересы прикрыть высокими идеями патриотизма и свободолюбия.

Сын Сеттара-эфенди Мехмед тоже все время твердит о «свободе». «Быть рабочим, не дай бог... Нет, не расстанусь я со своей свободой»¹¹⁸. Но его благополучие было таким же призрачным, как и его «свобода». И когда неподалеку от мастерской Мехмеда крупная фирма открыла большое ремонтное ателье, его дела начали приходить в упадок. В один прекрасный день он вынужден был закрыть свою мастерскую. Мехмед стал рабочим.

Композиция новеллы подчинена одному замыслу, одной идее: ремесленника отделяет от рабочего только один шаг, и этот шаг исторически неизбежен. Новелла построена на параллелизме, противопоставлении. И, как это часто бывает в произведениях Садри Эртема, второй член параллели все время лишь подразумевается. Сеттар-эфенди и его сын противопоставляют себя рабочим. Они всячески подчеркивают свою независимость, свое превосходство над «толпой людей в серых кепках». И это постоянное отталкивание мелкого хозяйчика-ремесленника, исторически уже обреченного, от своего неминуемого завтра еще более подчеркивает историческую закономерность данного процесса.

Ремесленник и рабочий — это два разных мира. Между человеком, который трудится с помощью своих рук, и человеком, подчиненным машине, существует разница, равная разнице двух миров¹¹⁹, пишет Садри Эртем в статье «Искусство и социальные проблемы». Новый человек исходит из иных ценностей, его психология связана с коллективом, отмечает писатель. Но в чем состояли характерные черты «коллективной» психологии, турецкая литература 30-х годов еще художественно не исследовала. «Мы ищем человека... Мы все еще не открыли человека», — повторяет Садри Эртем. В этих исканиях, собственно, и заключалась проблема роста литературы критического реализма, ищущей своего героя. «Словно свое дыхание, мы ощущаем страдания литературы без человека». «Я считаю, — продолжает Садри Эртем, — что ни поэты, ни школы, следовавшие за танзиматцами, не

¹¹⁸ Ibid., s. 83.

¹¹⁹ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 48.

видели человека таким, какой он есть». Вместо него они созерцали свои сокровенные мечты, свои представления. И, согласно этим представлениям, «человек был куском глины в руках мастера, именуемого судьбой»¹²⁰.

А между тем турецкая действительность уже выдвинула нового человека — крестьянина, рабочего, интеллигента, которые не хотели больше быть «куском глины в руках судьбы». И турецкая литература делает первые попытки отобразить человека по-новому.

В картинах жизни турецкого крестьянина, созданных литературой 30-х годов, социальная действительность изображается глубоко и многопланово. Писатели-реалисты уже уловили основные социальные процессы, происходившие в деревне, показали их противоречивые тенденции. Они постигли классовую природу крестьянина, его психологию. Они осознали нужды турецкого крестьянства.

Положение рабочего класса представлялось менее ясным, менее изученным. Турецкая литература 30-х годов еще только начинает осваивать данный материал. И он выглядит достаточно сложным: отношения между людьми на производстве, трудовые процессы и, наконец, — сам образ рабочего как жертва эксплуатации. Но рабочий человек с его классовой психологией, обусловленной его особым местом в буржуазном обществе, был еще во многом «вещью в себе» для турецкой литературы.

Развитие рабочего класса, так же как и развитие капитализма в Турции, имело свои национально-исторические особенности. И главная из них — запоздалое развитие. Турецкий рабочий класс был молодым и малочисленным. Но исторический опыт европейских стран уже определил роль рабочего класса в экономической и политической жизни государства и его влияние на ход исторического процесса. Многочисленные политические выступления рабочих говорили о больших возможностях молодого класса.

Турецкий критический реализм не мог не показать национальные особенности в отношениях между классами в турецком буржуазном обществе, национальные черты турецкого рабочего класса. И здесь определенную, явно отрицательную роль сыграла концепция турецкого буржуазного общества как общества без клас-

¹²⁰ Ibid., s. 93, 94.

сов и классовой борьбы. Но турецкий критический реализм выполнял свою историческую миссию. Писатели-реалисты проникали не только в сферу крестьянской экономики, но и в сферу производства. И их творчество разрушало доктрину о классовой гармонии.

3

Выше мы уже говорили о том, что в концепции человека в критическом реализме 30-х годов зримо проступают элементы трагизма. В концепции «маленького человека» — «жертвы жизни» трагизм заложен в самом образе. Это относится и к изображению рабочего и к новой концепции человека — «жертвы эксплуатации». Иногда писателей можно даже упрекнуть в некотором нагромождении трагических обстоятельств, в нагнетании ужасов. Но такое сгущение красок исторически закономерно. В 30-е годы демократически настроенная интеллигенция трагически воспринимала крайне тяжелое положение рабочего чековика.

Реалисты 30-х годов привлекают к турецкому рабочему внимание общественности и тем самым берут его под защиту. Они делают упор на трагическую судьбу рабочего, на его бесправное положение в буржуазном обществе. И во всех произведениях, посвященных рабочим, звучат трагические мотивы.

Садри Эртем в новелле «Сорвался ремень — трое погибло» рассказывает историю гибели рабочей семьи.

Семья состояла из трех взрослых и одного ребенка. Взрослые работали. Однако их заработка хватало только на то, чтобы не умереть с голода. Но и такую работу потерять страшно — ведь тогда верная смерть.

...На верхушке электрического столба, словно обезьяна на кокосовом дереве, повис человек. Он красит столб. Но вот снизу доносятся крики. На производстве произошло несчастье, жертвой оказалась его жена. Рабочий хочет спуститься вниз. Но окрик возвращает его на место. Когда же он бросает вниз слова: «Это — моя жена...», — жесткий, отдающий металлом голос произносит: «Компании нет дела до жен и прочего! Твое дело — работать...».

Голос неумолим, в нем звучит угроза. Человек продолжает работать, руки его не слушаются, а губы шепчут: «Жена моя, жена...». И вот ноги сами начали спу-

скаться вниз, ниже, еще ниже. Он на земле. Он сделал два шага. И тут перед ним выросла грозная фигура:

«— Куда?

— Я потяну хотя бы на труп жены,— ответил маляр. Глаза его пылали.

На мгновение человек будто смятчился:

— Да ниспошлет ей Аллах покой,— сказал он.

Но когда маляр сделал еще шаг, он встал перед ним, словно крепость.

— Я дам тебе разрешение, только после того, как найду тебе замену! — сказал он.— Это не полагается. но я тебя жалею и потому сделаю так...

— А сейчас вы мне не разрешите?

— Жди, пока не придет замена. А до того времени — работай. Полезай-ка на столб... Я не хочу брать на себя ответственность... Да что ты добро изводишь? Краска вся на земле... Я не записываю твой номер. У тебя умерла жена... Но сегодня этот столб должен быть покрашен. Тут уж хоть светопреставление!.. Работа есть работа!»¹²¹.

Маляр снова влез на столб. «Вы не думайте, что он тут же взялся за работу по окрику хозяйского холоуя», — замечает автор. И в этой авторской ремарке заложен глубокий смысл. Хозяевам не удалось превратить рабочего в бездушную машину. Внутренне человек протестует, но подавляет свой протест. В невысказанном, подавленном протесте уже проступают элементы нового в изображении рабочего. Писатель уже видит в рабочем человека, способного на протест. И это делает фигуру рабочего-жертвы прообразом рабочего-борца.

Рабочий продолжал машинально водить кистью по столбу. Но вдруг наверху взвился столб пламени. Произошло короткое замыкание. Человек охвачен огнем. Но никто ничего не заметил. Спуститься вниз рабочий не мог, ноги его были привязаны к столбу. Он свалился на землю и остался недвижим. Рабочий был в безнадежном состоянии, и доктор не счел нужным отправить его в больницу. Старуха мать перенесла его домой.

«То, что произошло с сыном и его женой, в течение дня превратило ее в развалину. Но мать не могла даже выплакать свое горе. Сын и внучек хотели есть. А пропусти она хотя бы один день, ее протгнали бы с работы. По-

¹²¹ Sadri Ertem, *Silindır şapka giyen köylü*, s. 21.

чему? Вы знаете, не правда ли, какая божья кара лишиться работы, и потому не спрашивайте меня: „Почему?“»¹²². Это коротенькое вмешательство автора в повествование, короткий разговор с читателем свидетельствуют о глубоком сочувствии писателя своим героям.

На следующее утро, уходя на работу, старуха засыпала уголь в мангал. Погода обещала быть холодной. Целый день ее маленький внучек тосковал по матери. Было очень холодно. Он замерзал, словно мокрый котенок. В углу лежал весь забинтованный отец. И стонал... Мальчик знал: к мангалу приближаться нельзя. Но было так холодно. И он пододвинулся к запретному теплу, стал греть руки. Его обдало жаром. Тогда он протиснулся под мангал. Мангал был большой, углей много. И вдруг мангал перевернулся и придавил ребенка, посыпались горящие угли. Ребенок не смог выбраться. Никто не услышал его крика. Только голова отца была повернута в его сторону. Но он не мог пошевелиться, сказать что-нибудь. У него отнялся язык.

На следующий день в газетах промелькнула небольшая заметка: «Одна работница по неосторожности оставила в комнате открытый мангал, ее трехлетний внук упал в мангал и сгорел. Женщина арестована как виновница несчастного случая»¹²³. Эта концовка полна скрытой гневной иронии. Гибель рабочей семьи, три смерти даны автором как роковая цепь случайностей. Но читателю предоставляется право мыслить.

Подобное нагнетение человеческого горя в пределах одного небольшого произведения должно было, по замыслу автора, привлечь внимание читателя к вопиющим социальным несправедливостям, возбудить в нем чувство протеста против жестокости буржуазного мира. Три судьбы — три смерти.

Трагична фигура рабочего и его сына — маленького труженика в новелле Сабахаттина Али «Доходный дом». О горестных судьбах рабочих рассказывается и в новелле «Грузовик» того же автора и в произведениях других писателей. В условиях капитализма трагические судьбы — явление обыденное. Таков вывод литературы критического реализма.

¹²² Ibid., с. 23.

¹²³ Ibid., с. 25.

В изображении рабочего наибольшую трудность составляло раскрытие его психологии, изображение отношений между людьми на производстве. В соответствии с жизненной правдой эти отношения должны были быть показаны как отношения социальные. Однако сфера производства была еще недостаточно изучена. И к тому же, показ антагонистических отношений между людьми — представителями различных классов — едва ли был совместим с концепцией социальной гармонии. Поэтому в некоторых произведениях, связанных с темой рабочего, можно заметить отдельные натуралистические приемы, изображение нетипичного, случайного, подмену социальных связей между людьми связями психологическими.

В таких произведениях социальные взаимоотношения, социальные коллизии вытесняются личными конфликтами. И подобный отход от жизненной правды обычно приводит писателя к творческим неудачам. Это случилось и с новеллой Садри Эртема «Какой ты хороший человек», посвященной турецкому рабочему. «Хороший человек» — это мастер на большом заводе. И слова, вынесенные в заглавие произведения, проходят через всю новеллу как некий рефрен.

Писатель рассказывает о взаимоотношениях молодого рабочего и старого мастера на большом современном предприятии. Новелла построена на приеме внутренней иронии. Она скрыта уже в самом заглавии. И каждый новый эпизод, рассказанный автором, свидетельствует о полном несоответствии между истинным обликом старого мастера и тем, как себе представляет его молодой рабочий Шевкет.

В центре новеллы — конфликт между молодым рабочим и старым мастером. Мастер заигрывает с рабочими, прикидывается их другом, заступником. Это он, «хороший человек», добился того, чтобы Шевкета перевели в цех бездымного пороха. Работа в цехе — игра со смертью. Но Шевкет воспринимает свой перевод как заботу мастера — ведь здесь больше платят. Это он, «хороший человек», явился спозаранку в цех и сделал отверстие в железной маске, предназначенной для Шевкета. Он знал — достаточно одной единственной капле пота просочиться из-под маски, чтобы случилось страшное, непоправимое несчастье.

В цехе произошел взрыв. Шевкета извлекли из-под обломков с обгоревшим лицом и невидящими глазами. Молодой, красивый парень превратился в калеку, двое рабочих были убиты. Шевкет не знал, кто был виновником его несчастья. И когда мастер встречает его, слепого нищего в рубище, и дает ему монету, растроганный Шевкет не может удержаться от своих обычных слов: «Какой ты хороший человек!»! Подобная концовка заключает в себе обнажение приема.

В новелле есть несколько сильных и ярких зарисовок, запечатлевших картины труда, производственные процессы. Подобных картин в турецкой литературе еще не было. Они раскрывали подлинные условия труда рабочих и воссоздавали среду, обстановку, в которой образ рабочего приобретал конкретные социальные контуры. Эти картины, несомненно, послужили прообразом развернутых картин труда в произведениях Орхана Кемала.

«Топки дышат пламенем, над ними клубится дым, принимающий очертания кипарисов.

Руки работают. Ноги работают... Турбины работают, работают моторы, скрипит железо, прокатывается сталь.

Шум, окрежет, лязг... Дверь в цех, словно дверца печи, не пропускает жару. Кто знает, какая стоит жара? Термометр давно треснул...»¹²⁴.

Этот напряженный ритм повествования сразу вводит читателя в обстановку большого завода, передает его кипучую, нервную атмосферу.

Другая картина еще более впечатляющая и драматичная. Она как бы подготавливает трагическую развязку конфликта. Короткие фразы, нагромождение глаголов, передающих действие, движение, нагнетание движения. В каждой фразе картины нечеловеческого, адского труда. Они калейдоскопом следуют одна за другой, драматическое напряжение все возрастает и достигает чудовищной силы. И тут все обрывается — взрыв, развязка.

«Прогудел гудок.

Работа началась. Расплавленное железо льется из одного сосуда в другой. Здесь же рядом струится огнешающая река. И снова сплетаются в адскую какофонию звуки. И кажется — тонны металла играют друг с дру-

¹²⁴ Sadri Ertem, *Bacayı indir...*, s. 30.

гом в салки. Огромные молоты раскачиваются, словно гигантские веера. Шевкет с железной маской на лице сушит бездымный порох... Пекло, пекло, такое пекло, что атмосфера ада показалась бы весенним утром. Раскаленный слой дыма повис в воздухе удушающим облаком.

Тела взмокли, на лбу выступила соль. Глаза сквозь затуманившиеся стекла очков едва мерцают, словно фонарик, у которого кончается батарейка. Натянутые нервы и вены сплющены. Рабочие все время чувствуют себя в каком-то придавленном состоянии. Шевкет с трудом удерживается на ногах. Его качает из стороны в сторону, словно застигнутый бурей челнок. Маска наполняется горячим потом...»¹²⁵.

Эти картины труда на капиталистическом производстве потрясали. Писатель как бы обвинял в жестокости и бесчеловечности тех, кто создавал на земле для рабочего условия ада. И все же интересного, жизненно достоверного рассказа у Садри Эртема не получилось. А главная причина в том, что взаимоотношения мастера и рабочего выглядят явно надуманными. В них нет какой бы то ни было конкретной обусловленности. А выдвигаемый писателем психологический конфликт не очень убедителен. Мастер просто завидует Шевкету, его молодости, способностям, красоте, успеху у женщин. И подобная мотивировка представляется в значительной мере фальшивой, во всяком случае не характерной, а весь рассказ воспринимается как отход от жизненной правды, от обобщений, от типизации явлений.

Напрашивается и другой вывод: рассказ Садри Эртема — дань официальной доктрине бесклассовости турецкого буржуазного общества.

4

Художественное познание писателями всего того, что было связано с темой рабочего, темой труда, шло медленно и трудно. От понимания тяжелого, поистине трагического положения турецкого рабочего, от сочувствия ему до осознания социальной, классовой сущности данного явления турецкой литературе надлежало пройти

¹²⁵ Ibid., s. 35.

большой и сложный путь, путь роста и возмужания. Но здесь снова и снова сказывалось влияние концепции социальной гармонии, концепции «особого» пути развития турецкого буржуазного общества. Она затушевывала подлинную сущность отношений между «хозяевами жизни» и «маленькими людьми». Она мешала видеть в бесправном положении турецкого рабочего то, что на Западе давно уже было определено как «эксплуатация». Она тормозила осознание единства классовой природы пролетариев разных стран. А значит — лишала турецкое рабочее движение перспективы. Все это могло породить у некоторых писателей стремление выступить в роли каких-то «утешителей», стремление как-то скрасить убогое существование человека труда. Именно подобная задача, как нам представляется, отводилась, например, Решадам Энисом новелле-притче «Куски, которые застревают в горле»¹²⁶. Герой Решада Эниса осознает свою рабскую долю и ропщет. Но вопрос ставится так: труд, заработанный в поте лица кусок хлеба или безделье, праздная жизнь, «краденый» хлеб.

Герой новеллы — кузнец Али. Он и его подмастерье целый день трудятся до изнеможения. И в награду — полуголодное существование, черный хлеб и сто граммов халвы на двоих. Свою горькую жизнь Али воспринимает как несправедливость. Жизнь должна быть иной, думает кузнец. «Вот пожить бы, как господа живут, не зная усталости, без труда», — мечтает иной раз Али. И он рисует себе эту беззаботную жизнь: «Лошади, экипажи, автомобили, слуги, роскошно сервированные столы»¹²⁷. Кузнецу казалось, что его единственным желанием было жить не работая, не зная этой смертельной усталости.

Однажды, проснувшись утром, он услышал крики толпы. Али выскочил на улицу и был поражен: всюду висели флаги, все улыбались, обнимались и целовались. Люди кричали: «Ура!», «Да здравствует свобода, равенство и братство!». Али ничего не мог понять. Почему кричат эти люди? Что произошло? Но тут один из тех, кто кричал, увидев мужественное лицо и натруженные руки Али, бросился его целовать с криком: «Вот герой сво-

¹²⁶ Подробно о Решаде Энисе см. в кн.: Л. О. Алькаева, *Очерки турецкой литературы*, стр. 159—168.

¹²⁷ Reşat Enis, *Kılıcı sürüyorum*, s. 51.

боды!..» Его окружили, стали подбрасывать. Все хлопало в ладоши и кричали «ура!».

И вот Али, как герой свободы, достиг жизни, о которой мечтал. Он жил, как бей, без труда и усталости. Лошади, экипажи, автомобили, дворцы, слуги, роскошно сервированные столы... Вначале эта жизнь показалась Али очень сладкой. Но прошли дни, месяцы. И куски хлеба стали застревать в горле человека, привыкшего есть хлеб, заработанный в поте лица. Праздная жизнь стала для него источником страданий.

Однажды Али столкнулся с бедняком, который бросил ему жестокие слова: «Помните, что вы паразиты и живете за счет народа!» Эти слова долго звучали в ушах бывшего кузнеца, они вызвали у него даже слезы. Он понял: «Жить без труда, без усталости — не значит жить по-человечески. Каждый кусок, который достается без труда, — краденый. И Али вернулся к своей прежней жизни»¹²⁸.

Образ рабочего выступает в произведении не столько в социальном, сколько в морально-этическом плане. А вся притча выдержана в дидактической манере, близкой к просветительской традиции. За ее наивностью проступает еще определенная беспомощность «учителя жизни» в сложных вопросах социальной действительности.

Но процесс роста в литературе 30-х годов идет, идет интенсивно, его можно проследить и в той же постановке темы рабочего. В начале в литературе 30-х годов образ рабочего почти исключительно связан с так называемым социальным аспектом изображения действительности. И первые попытки показать его внутренний мир обычно приводят писателей к творческим неудачам, к фальши. Это мы видели на примере рассказа Садри Эртема «Какой ты хороший человек». Неудача произошла от незнания особенностей классовой психологии рабочего и стремления подать ее только как «общечеловеческую».

Но процес познания шел дальше, в этой связи интерес представляет рассказ Кенана Хулуси «Безухий Али из Дёртханлара», созданный в конце 30-х годов.

Кенан Хулуси отказывается от ставшего уже традиционным трагического колорита в образе рабочего чело-

¹²⁸ Ibid., s. 55.

века. И он делает попытку раскрыть внутренний мир своего героя, исходя прежде всего из того, что он рабочий. Его Безухий Али уже не «жертва», а человек, осознавший силу машины, техники. Вначале он ощущает чисто детский интерес к машине, а затем стремится овладеть ею, подчинить себе, в нем пробуждается какая-то творческая жилка. «Всякий раз, когда Али дотрагивался до металлических частей, в глазах его загорался странный блеск. Хотя Али и не знал назначения этих частей, сердце у него радостно билось...»¹²⁹.

Когда этого «деревенщину», этого «медведя» вместе с другими парнями привезли на строительную площадку, он боялся выйти из грузовика. Но после первого удара кирки Али начал думать о будущем заводе. Парень был трудолюбив. Упорным трудом он хотел заслужить свои пятнадцать пиастров¹³⁰ и буханку хлеба. Он вставал, когда ночной мрак еще не успевал рассеяться, и направлялся к месту строительства завода в тот час, когда другие рабочие еще не начинали умываться¹³¹.

Завод, который строили Али и его товарищи, был особенным заводом. В его сооружении принимали участие русские инженеры и мастера. Советская Россия протягивала руку помощи своему восточному соседу, помогала строить молодую республику. Али чувствовал симпатию к этим людям: «Голос русского инженера звучал для него как свирель, на которой играл пастух Омер»¹³².

Образы русских инженеров не раскрыты Кенаном Хулуси. Но их присутствие ощущается в рассказе постоянно. Их знания, их доброжелательное, гуманное отношение к людям завоевывают сердца турецких рабочих.

Безухий Али строит завод. И он растет вместе с заводом, меняется его психология, взгляды на жизнь. И именно благодаря труду раскрываются способности забитого деревенского парня. Он жадно стремится к знанию. «После того как на электроцентрали был установлен мотор, Али не отходил от него. Он привязался к нему, как к своему ребенку»¹³³. Немалую роль в формировании турецкого парня Али сыграли русские. Это рус-

¹²⁹ «Турецкие рассказы», стр. 180.

¹³⁰ Пиастр или куруш — одна сотая турецкой лиры.

¹³¹ «Турецкие рассказы», стр. 179.

¹³² Там же.

¹³³ Там же, стр. 180, 181.

ские инженеры и мастера дали Али необходимые знания, научили его понимать и любить машину. «Али любил мотор, как если бы он был ребенком, которого ему родила Фадиме, и, когда русский инженер пускал машину в ход, он чуть с ума не сходил от радости. А в первый день он не удержался и в присутствии комиссара бросился русскому на шею»¹³⁴.

Рассказ «Безухий Али из Дёртханлара» Кенана Хулуси намечает новое направление в развитии концепции человека в литературе 30-х годов. И его произведение представляет собой значительное явление в турецком критическом реализме, дальнейшим шагом которого будет движение к «теме перехода человека к сознательности».

Освоение темы рабочего и связанной с ней темы трудовой деятельности человека заставляет писателей много размышлять о роли труда вообще, подводит их к философскому осмыслению темы. Труд — это проклятье рабочего человека. Но вместе с тем труд — источник всех благ. Труд — источник существования. Труд, работа — это и потребность человека. Не всегда эти понятия можно было как-то согласовать в сложных условиях буржуазного общества.

Проблема безработицы, давно уже ставшая социальным бичом на Западе, начинала заявлять о себе и в турецкой республике. В 30-е годы это становится особенно заметным в связи с процессом разложения капитализирующейся турецкой деревни и массовым притоком рабочих рук в город. И писатели начинают сталкиваться с новой социальной фигурой. Это так называемый «лишний человек». Он «лишний», потому что у него нет каких бы то ни было источников существования, и он не может найти себе места в жизни. Он «лишний», потому что общество лишает его возможности трудиться. Все это создает новый аспект проблемы «личность и общество», новый аспект образа «лишнего человека».

Проблема «лишнего человека» прошла через многие литературы мира. И образ «лишнего человека», естественно, всегда отмечен печатью времени и национального характера. Но во всех национальных литературах образ «лишнего человека» пережил определенную эволюцию, связанную с изменениями в общественной жизни

¹³⁴ Там же, стр. 181.

и общественном сознании. Так, в русской литературе эта эволюция шла от первой четверти XIX в. до начала XX в., от Онегина и Печорина до горьковских босяков.

В турецкой литературе едва ли не первым образом «лишнего человека» может считаться Ахмед Джамиль — герой романа Халида Зии Ушаклыгиля «Голубое и черное». Интеллигент, близкий к аристократической среде, он вместе с тем возвышается над ней, сознает ее пороки. Но сам он ничего не может ей противопоставить. Он только бесплодный мечтатель, он — «лишний человек». В этом образе проницательный художник запечатлел слабость и бездеятельность турецкой интеллигенции эпохи реакции конца XIX в.

В XIX в. проблема «лишнего человека» состояла в том, что творческая личность не находила применения своим возможностям, своим высоким устремлениям, будучи не понята обществом, либо в силу своей практической беспомощности. Таким образом, сущность проблемы сводилась к бездеятельности личности, за которую в ответе была, собственно, сама личность.

В первой четверти XX в. в мировой литературе начинает выкристаллизовываться новая концепция «лишнего человека».

В XX в. сущность образа «лишнего человека» уже не составляет противоречие между «высокими устремлениями и практической беспомощностью» (Фохт). «Лишний человек» — это тот, кого общество изъяло из трудовой деятельности, лишило возможности трудиться, лишило смысла существования. И значит, образ «лишнего человека» не только становится более демократичным, но и трансформируется, переосмысливается. Теперь ответственность за «бездеятельность» личности несет общество.

В турецкой литературе подобную концепцию «лишнего человека», которая трактуется как проблема социальная и психологическая, выдвигает турецкий критический реализм 30-х годов. Впервые с проблемой «лишнего человека» связывается образ рабочего. Трагическая вереница образов «лишних людей» проходит в произведениях Садри Эртема, Саида Фаика и других писателей.

Тем самым «лишние люди» как бы получают «право гражданства» в литературе.

Герои — «лишние люди» особенно характерны для новеллистики Садри Эртема. Это представители различных

классов и социальных групп: чиновник Сермет-бей («Дух города»), рабочий Кара Мехмед («Человек в медвежьей шкуре»), интеллигент Шевкет («Дела и парй»), продавец Мемиш («Мяукающий Мемиш»), бывший солдат («Слепой») и др. Но социальная и психологическая основа у этих образов одна и та же. Человек должен трудиться. Труд — основа его существования. В труде, в любимом занятии — смысл жизни. Если лишить человека возможности трудиться, он оказывается за «бортом жизни». Он приходит к осознанию своей ненужности, бесполезности. Отсутствие трудовой деятельности делает человека «лишним». Труд, даже самый тяжелый, изнурительный, может принести человеку удовлетворение. Подобные мысли Садри Эртем высказывает в ряде произведений. Но это не апологетика труда в буржуазном обществе, а философское осмысление проблемы.

Лишившись однажды работы, Мемиш, герой трагикомической новеллы «Мяукающий Мемиш», уже и не мечтает о ней. Он хочет, чтобы его сочли сумасшедшим и отправили в сумасшедший дом. Там он по крайней мере не умрет голодной смертью.

Трагизмом проникнута фигура «лишнего человека» — Сермета-бея («Дух города»). В прошлом государственный чиновник, образованный человек, он опустился, пьет. Он жалок и ничтожен и фактически живет на деньги своего малолетнего сына Сюрейи, продавца газет. А после смерти сына — это уже живой мертвец. Но его жизнь кончилась значительно раньше — с прекращением его трудовой деятельности.

Человек должен трудиться. Общество обязано обеспечить ему эту первейшую жизненную необходимость, настаивает писатель.

Даже для человека, не заботящегося о куске хлеба, труд, любимое дело — сама жизнь. Эту мысль Садри Эртем проводит в новелле «Тоска по морю». Образ старого капитана, тоскующего по любимому делу, по морю, символизирует страстную привязанность человека к своей профессии, к своему труду:

«Каких только цветов не было в саду у старого капитана! Он и сам не мог объяснить, почему ему так страстно хотелось собственными руками насадить сад с богатой тропической растительностью. Многие считали это просто старческой причудой. Да и сам он склонен был так

думать. В самом деле, почему ему так хотелось, чтобы в его саду были аллеи из ореховых деревьев и чтобы на ветках сидели, распутив на солнце радужные крылья, птицы из жарких стран? Для чего он сажал растения, вывезенные с островов, омываемых теплыми морями? Зачем ему были алые, как кровь, цветы с коралловых побережий океана? На этот вопрос, он, пожалуй, ответил бы так:

«Я заскучал... Это тоска по морю... Море! Ах, это море!»¹³⁵. И умирает старый капитан в море, на корабле.

Но, пожалуй, наиболее трагично выглядит фигура рабочего, ставшего «лишним человеком». Это Кара Мехмед из повести Садри Эртема «Человек в медвежьей шкуре». Кара Мехмед долго искал работу на каменоломнях, фабриках и заводах, на строительстве шоссе-ных и железных дорог, на прокладке туннелей и наконец нашел — на глубине ста тридцати метров под землей. Для героя Садри Эртема эта работа была как «целебная мазь». Кара Мехмед стал шахтером. Время от времени его терзали горестные воспоминания о его прошлой жизни в деревне. Тогда он надевал резиновые сапоги, непромокаемый плащ, кожаную кепку, брал шахтерскую лампочку и опускался в иной, подземный мир.

И полные глубокого напряжения, внутренней динамики картины тяжелого труда шахтера помогают писателю раскрыть внутренний мир героя. Показ человеческих переживаний в связи с процессом труда — замечательное достижение литературы критического реализма 30-х годов.

Сотни людей работали в темноте, не видя друг друга. Работать в шахте, «лежа или стоя на коленях, отбивать кайлом угольные глыбы — это было так тяжело, что шахтеры часто как бы прилипали к угольным пластам, не имея сил оторвать от них свое тело»¹³⁶.

Непосильный труд поглощал все физические и нравственные силы людей, не оставляя времени для сетований на тяжелую жизнь, и потому приносил забвение. Здесь, под землей, Кара Мехмед иногда вспоминал о солнце. Но зачем? Под солнцем он был вынужден бродить, как голодная собака.

¹³⁵ Там же, стр. 55.

¹³⁶ Там же, стр. 30.

Непоисильный труд не объединял, а разъединял людей. Стук кайл, грохот отбиваемого угля, шум от вагонеток — все это возводило между ними стену молчания и равнодушия. Кара Мехмед ни с кем не сблизился, не завел себе друзей среди рабочих. Но у него завязалась незаметная для других дружба с крысами и кошкой, которые в подземной жизни нередко помогали людям. Их повадки как бы предупреждали людей об опасности. Особенно привязался Мехмед к кошке. Страшная жизнь не озлобила Кара Мехмеда, он не утратил человеческого облика.

Человек большой физической силы, Кара Мехмед весь отдавался труду. Надсмотрщик ставил его в пример. Однажды надсмотрщик велел Кара Мехмеду показать другим, как надо работать. И Мехмед со всего размаху ударил кайлом в угольный массив. Массив не поддавался. Тогда он ударил еще несколько раз. И тут произошло нечто страшное. Рухнул потолок, со всех сторон посыпался уголь. Кара Мехмед оказался погребенным под этой массой. Из груды угля торчала только кисть руки. Когда его вытаскивали из шахты, за ним шла кошка.

Впервые за долгие годы Кара Мехмед увидел полуденное солнце. Но глаза его не вынесли ослепительного блеска, он ослеп.

Долго еще рассказывали шахтеры о Кара Мехмеде. Но потом все о нем забыли, даже кошка. А Кара Мехмед остался калекой. Теперь он был уже никому не нужен. Но стать бродягой он не мог. Он хотел работать, работать «как вол», во всю силу своих мышц. «Наняться бы к кому-нибудь в батраки», — думал калека. Но работы для него не нашлось. Кара Мехмед оказался «лишним». И его посещают жестокие, страшные мысли: «Что толку в том, что я человек?...» Это было горькое сознание своей ненужности.

Случай свел Кара Мехмеда со стариком медвежатником, оплакивавшим потерю своего кормильца-медведя. И тут Кара Мехмеда осенила счастливая мысль — влезть в медвежью шкуру, изображать медведя и так «работать». Когда-то он без сожаленья расстался с солнцем, светом. Теперь он расстается со своим человеческим обликом и становится «человеком в медвежьей шкуре». «И бродили они так, Кара Мехмед и медвежатник, по городам и селам около двух месяцев. Никогда

раньше не жилось Кара Мехмеду столь сытно. Однажды они заночевали за городом в овраге. Начал накрапывать дождь. Кара Мехмед отдал старику одеяло, а сам залез в медвежью шкуру...

Через два дня местная газета опубликовала сообщение «Судьба двух проходимцев»: «В овраге найдены трупы цыгана-медвежатника и проходимца, выдававшего себя за медведя. Они утонули в потоке, который образовался после ночного ливня».

И снова сухая газетная заметка, сообщающая о трагических судьбах людей. Частое употребление данного приема — несомненно дань требованию Золя давать «факты», «протоколы жизни». Это требование нашло свое выражение во французской и других литературах в так называемой теории факта.

Гуманистическая тема «маленького человека» получает в литературе критического реализма 30-х годов интересное и глубокое толкование. Она разрабатывается на обширном, многообразном жизненном материале в различных аспектах. Писателей волнуют судьбы простых людей Турции, и они смело встают на защиту их прав.

АНТИИМПЕРИАЛИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И КРИТИКА ЗАПАДА

1

Национально-освободительная борьба турецкого народа составила важную веху в истории Турции и ее литературы. От нее берет начало новый этап в идеологической жизни, новый этап литературного развития. Интерес к большим социальным проблемам, идеи гуманизма, критика империалистического Запада, его культуры, его политики — все это выкристаллизовывалось в сознании писателей в связи с победой национально-освободительного движения и революции. И само развитие турецкого критического реализма также следует рассматривать в свете борьбы и победы турецкого народа над империализмом и внутренней реакцией.

Антиимпериалистические настроения в турецкой литературе имели уже некоторую традицию. Протест против колониального насилия прозвучал еще в литературе

танзимата, в драме Абдулхака Хамида «Дочь индуса» (1875 г.). Свое отношение к Западу как символу империализма, как угнетателю народов Востока и народа Турции литература высказала впервые вскоре после свершения младотурецкой революции. В стране, превращенной в полуколонию международного империализма, в глубине общественного сознания постепенно вызревал и накапливался протест против хозяйничанья колонизаторов. Этот протест получил отражение и в литературе. Так, выражением протеста, исторгнутого из народной души, явилась новелла Рефика Халида «Против силы».

Турецкий народ познал всю горечь полуколониального режима, пережил позор и ужасы оккупации. Это был жестокий урок для турецкого народа и его писателей.

Якуб Кадри на вопрос: «Какой вы получили в жизни самый большой урок?» — ответил: «Самым большим уроком, полученным мною в жизни, было видеть во время национально-освободительной борьбы оборотную сторону западной цивилизации, которая составляла источник моей культуры и всех моих упований, и пережить в связи с этим глубокое разочарование. Это разочарование заставило меня открыть много горьких истин во внешней оболочке этой культуры»¹³⁷.

В конце 20-х годов и в 30-е годы антиимпериалистические мотивы звучат в творчестве многих писателей. Наибольшую последовательность проявляют представители демократической литературы. В своих произведениях писатели стараются привлечь внимание общественного мнения к проблеме продолжающегося западного влияния. Они пытаются показать разложение современного западного мира, его культуры и искусства.

Впервые Запад без прикрас был изображен в поэзии, в произведениях Назыма Хикмета. В прозе эта заслуга принадлежит Садри Эртему.

Участник национально-освободительной борьбы турецкого народа, Садри Эртем видел, как хозяйничали иностранцы в его стране, как бесчинствовали оккупанты на его родине. Запад конца XIX и начала XX в., когда «колонизаторы ходят по чужой земле, словно по комнатам своего дома», ассоциируется у писателя прежде всего с

¹³⁷ Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız ne diyorlar*, İstanbul, 1960, s. 106.

понятием колониализма, империализма, с понятием деградирующей буржуазной культуры.

Садри Эртем внимательно приглядывается к жизни Запада, к его социальным контрастам. Он улавливает нездоровый, тлетворный дух буржуазной культуры Запада. И результатом его наблюдений были выразительные зарисовки-новеллы западного цикла.

Отношение Садри Эртема к капиталистическому Западу, к его образу жизни, его культуре основывается не только на антиимпериалистических настроениях писателя. Садри Эртем занимался вопросами социологии, изучал социальные процессы современности. Он написал ряд работ на социально-экономические темы: «Экономическая история современной Европы» (1934 г.), «Политическая философия» (1936 г.), «Скелет Европы» (1940 г.) и др. Он читал курсы лекций по социальным дисциплинам. И все это несомненно помогло ему понять сложные явления социальной жизни, их взаимосвязь и взаимообусловленность. Писатель умеет за незначительным, казалось бы, фактом разглядеть социальную пружину, вытолкнувшую его на поверхность жизни. Это прослеживается в большинстве его новелл с социальной тематикой. Критика Садри Эртемом Запада была развернута на большом и разнообразном материале — от вопросов философии до вопросов политики.

Современная Европа погрязла в софизмах. «Сегодня над головой Европы проносятся смерчи — смерчи софизмов. Они несут ей все свои беды»¹³⁸, — пишет Садри Эртем. В разгуле софистики в идеологической жизни Европы он усматривает некоторые аналогии с прошлым. Это побуждает его к историческим экскурсам.

Европейская наука уже пережила нечто подобное, говорит писатель. 2400 лет назад в Афинах один из первых софистов Протагор призывал отказаться от познания действительности, от поисков объективной истины. «Мерило вещей и истины — человек. По-моему — красиво, по-твоему — нет. И я говорю правду, и ты говоришь правду, потому что мы измеряем истину по себе, сколько людей — столько истин»¹³⁹.

И сегодня столпы европейской философии снова вос-

¹³⁸ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 73.

¹³⁹ Ibid., s. 74.

крешают эти софизмы. Это ли не свидетельство деградации? — спрашивает автор.

В статье «Интеллигенты, на штурм истины» писатель пытается объяснить причины разложения современной буржуазной науки и культуры. И он, представитель буржуазной интеллигенции, исходит из верных исторических посылок. Фундамент, на котором зиждется европейское общество, сотрясается, его сотрясает сама жизнь. «Ощущается полнейший распад, и единственный выход — закрыть глаза и уповать на чудо и свои чувства. Либеральный мир обнаруживает все признаки старческой дряхлости, расстройства социальной структуры. И все правые элементы в этом мире заражены психологией, которая родилась еще в те времена, когда начался упадок древнегреческой и римской философии. Люди больше не связывают свои надежды с разумом, с человеческой волей, они во власти своих чувств» ¹⁴⁰.

На поверхности явлений все выглядит прекрасно, говорит Садри Эртем. «Европа — олицетворение прогресса, лаборатория науки. Даже в самых отсталых странах в минуту печатают четыре книжки. И человек готов воскликнуть: „Ах, если бы был жив Платон!“ Наконец-то знания правят миром». Но автор прелостерегает читателя от ложных и поспешных выводов. Эта картина процветания и прогресса фальшива, говорит он. «Из университетов до нас доносятся крики людей, отрекающихся от самих себя, и вы видите, наконец, как люди действия поднимают руку на науку и культуру» ¹⁴¹.

Писатель говорит о волне пессимизма, безнадежности, захлестнувшей мир, науку, умы людей. Настроения обреченности, уныния захватили и идейных вождей современного мира. В статье «Когда наука бездействует, невежество становится активным» Садри Эртем пишет: «Поль Валери изрекает: „Мы знаем, что мы и цивилизация обречены на смерть“. Ренан, который некогда хотел упорядочить общественное устройство согласно данным науки, восклицает ныне: „Истина, видимо, печальна. Будущее человечества мрачнее, чем когда бы то ни было“» ¹⁴². Отказ от завоеваний науки, от познания исти-

¹⁴⁰ Ibid., s. 76, 77.

¹⁴¹ Ibid., s. 60.

¹⁴² Ibid., s. 61.

ны открывает доступ мистике, лженауке, невежеству, заключает писатель.

Все теории и теориейки, школы и школки, старающиеся увести человечество от познания закономерностей в природе и обществе, представляют собой исторический регресс, и их назначение — замаскировать все более и более обостряющиеся противоречия старого мира, все явственнее обнаруживающего признаки старости. Дух современной буржуазной культуры — яркое свидетельство этого регресса. Таков вывод писателя.

2

Обеспокоенность политической и идеологической обстановкой в Европе предвоенных лет проходит через творчество многих прогрессивных писателей мира.

Обстановка Турции в 30-е годы также давала повод для подобного беспокойства. Новое усиление влияния Запада ощущалось не только в политической и экономической жизни страны, но и в области идеологии. Проводившиеся в Турции с середины 20-х годов реформы культуры и быта сводились в основном к заимствованию западноевропейских форм. «Это приводило зачастую к введению не лучших, а худших сторон буржуазной культуры. Ведь Турция вступила в свой „1789“ год с огромным опозданием — уже в эпоху империализма, когда буржуазная культура Западной Европы и Америки переживала глубокий упадок»¹⁴³.

Что касается экономической и политической областей, то уже в конце 20-х годов начали раздаваться голоса о необходимости «восстановить доверие Европы». Большую роль в постепенном повороте Турции в сторону Запада сыграл процесс политического и экономического сближения, сращивания анатолийской (национальной) и компрадорской (инонациональной) буржуазии. В результате этого западному капиталу был сделан ряд уступок, а после 1935 г. произошло резкое изменение самих основ внешней политики Турции. И Запад снова начал играть существенную роль в политической и экономической жизни страны. А это открывало доступ к иде-

¹⁴³ А. Ф. Миллер, *Очерки новейшей истории Турции*, М.—Л., 1948, стр. 157—168.

ологическому проникновению. Газеты, книги, радио, кино, головы интеллигентов — таковы были основные каналы¹⁴⁴.

Отрицательное отношение к империалистическому Западу отнюдь не означало для демократической турецкой литературы культивирование неприязни к другим народам. Наоборот, в турецкой прозе 30-х годов впервые зазвучала тема интернационализма. Эти настроения выразил Саид Фаик в рассказе «Робинзон».

«Мир безгранично велик. И в мире очень много людей с одинаковыми взглядами. Они купаются на морском берегу, скользят во льдах, по горам или любят друг друга на равнинах под ивами или тополями.

Твои глаза мне ближе моих глаз, твои руки так же нервны, как и мои, твой светловолосый затылок, твои голые ноги... Каков бы ни был цвет твоей кожи — желтый, красный, смуглый, черный, я как будто понимаю твой язык, ощущаю твой запах»¹⁴⁵.

Саид Фаик хочет убедить простых людей земли в том, что все они братья, и у них нет повода враждовать, убивать друг друга на войне. «Этот зелено-желтый с синим флаг — ваш флаг. Флаг соседнего племени такого же цвета, такой же формы, но на нем восемь звезд! Не потому ли вы перерезаете друг другу горло? Из-за этих восьми звезд ты убьешь ребенка, в доме которого ты до войны ел пищу. Когда ребенок прислонился к тебе головой, ты чувствовал, что живешь. Ясное дело, я люблю не флаги, а людей. И потому моя жизнь пройдет на кораблях, взирающих на звезды, которые проливают свет над круглой землей»¹⁴⁶.

Рассказ Саида Фаика проникнут высокой идеей гуманизма, любви к людям, овеян каким-то романтическим призывом к единению, к братству.

3

Критика Запада, связанная с антиимпериалистическими настроениями турецкого народа, составляет одну из характерных черт критического реализма 30-х годов. Наиболее полно эту его сторону отразил Садри Эртем.

¹⁴⁴ Sadri Ertem, *Silindr şapka giyen köylü*, s. 34.

¹⁴⁵ Sait Faik, *Semaver*, İstanbul, 1935, s. 110, 111.

¹⁴⁶ Ibid.

В произведениях так называемого западного цикла писатель затрагивает прежде всего те вопросы, которые, по его мнению, имеют важное значение во взаимоотношениях империалистического Запада с Востоком. Эти произведения различны по форме, они основаны на материале, почерпнутом из жизни разных народов. Но всех их объединяет резкая критика Запада.

В одной из новелл западного цикла — новелле «150 стилист=150 миссионеров+150 млн. фунтов стерлингов+150 агентов» Садри Эртем рассказывает «веселую» историю о том, как свободная страна Калепатия вошла под сень английской короны.

Но на какой географической карте можно отыскать эту неведомую страну Калепатию? Это, вероятно, какое-нибудь азиатское или африканское государство? А может быть, это сама Турция, некогда подпавшая под влияние «европейской цивилизации»? Суть не в этом. Главное — в основной авторской идее. Писатель как бы предостерегает народы от опасности идеологической экспансии империализма.

Рассказ начинается с чрезвычайного заседания английской разведки «Интеллидженс сервис», обставленного с необычайными предосторожностями. Обсуждается вопрос о положении дел в Калепатии: «Железные ставни на окнах плотно закрыты. Обе половинки портьер соединены и даже прикреплены к стенкам. Шутка сказать — происходит чрезвычайное заседание „Интеллидженс сервис“ Из большого зала на улицу не проникает и луч света. Председатель стучит маленьким молоточком по столу и провозглашает:

— Господа! Сейчас мы заслушаем нашего коллегу мистера Уолеса Гендерсона, прибывшего из государства Калепатия...

— Вы должны узнать, — говорит мистер Гендерсон руководителям разведки, — что территорию, именуемую Калепатией, невозможно будет внести на карту колониальных владений Великобритании»¹⁴⁷.

И мистер Гендерсон разъясняет коллегам причины своих столь неутешительных выводов. 150 лучших агентов разведки вернулись из Калепатии ни с чем. Ничего не дало и обращение к испытанному средству — ре-

¹⁴⁷ Sadri Ertem, *Baçağı indir...*, s. 87, 88.

лигии. Даже 150 лучших миссионеров не смогли «помочь» Калепатии встать на путь колониальной зависимости. Народ этой страны оказался на редкость упрямым и прогнал божьих посланцев. И вот тогда были пущены в ход деньги — 150 млн. фунтов стерлингов. Их израсходовали на подкупы влиятельных людей, принцев и сановников. И снова — неудача. Но Калепатия, богатая нефтью и углем, была для Англии просто жизненно необходимым пространством. «Я больше ни на что не надеюсь, — сказал мистер Гендерсон. — Ибо никакая сила не сделает того, что не смогли сделать 150 агентов, 150 миссионеров и 150 млн. фунтов стерлингов» ¹⁴⁸.

И все же выход из этой, казалось, безнадежной ситуации был найден. Его нашел самый легкомысленный из руководящих деятелей «Интеллидженс сервис» — Гарвей. Он предложил послать в Калепатию 150 стилиг и гарантировал, что в течение 150 дней Калепатия примет английский мандат. После долгих прений предложение Гарвея было принято. Однако вся эта затея оказалась делом не столь уже легким. Слава богу, есть на свете Франция. Но одного зюппе ¹⁴⁹ все же пришлось прихватить в Стамбуле. И там оказались подобные типы.

И вот зафрахтован сверкавший белизной шикарный корабль. В каютах, украшенных зеркалами и бархатом, разместились 150 стилиг. Они направлялись с великой миссией в столицу Калепатии Пафлу.

Приезд в столицу независимой Калепатии законодателей мод из заморских краев произвел впечатление необыкновенное. И первыми поддались их очарованию местные дамы. Мужчины вначале только изображали на лицах негодование. Но уже спустя неделю среди туземцев можно было встретить мужчин с подведенными глазами, ярко-красными губами и с маникюром. «Даже султан снял свое волочившееся по земле одеяние, надел элгантную одежду и покрасил помадой рот до ушей. А палач... А палач... Он тоже намазал себе ярким лаком ногти и начистил до блеска ручку топора, которым он рубил головы соотечественникам». И все эти «нововведения» получили название «полезных реформ» ¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Ibid., s. 89.

¹⁴⁹ З ю п п е — так в Турции с конца XIX в. стали называть людей, старавшихся во всем подражать европейцам.

¹⁵⁰ Sadri Ertem, *Bacayı indir...*, s. 92.

Прошло ровно 150 дней. А на следующее утро все агентства мира опубликовали сообщение: «Государство Калепатия приняло английский мандат. 150 юношей, оказавших большую помощь в этом деле, награждаются орденом Подвязки. Для увековечения их памяти в столице Калепатии Пафле будет сооружен монумент. Монумент запечатлеет молодого человека с моноклем, державшего в одной руке зеркало, а в другой — тюбик с помадой»¹⁵¹.

Весь рассказ построен на гиперболе, переплетении элементов открытой и скрытой иронии, сатиры и юмора. Вот как рисует, например, Садри Эртем мистера Уолеса Гендерсона. «Из угла поднимается высокий мужчина, худой, как скелет. Когда он движется, невольно возникает ощущение, что вот-вот раздастся стук костей».

Этот портрет-шарж как бы напоминает изображение головы скелета, обычно предупреждающее о смертельной опасности. Он как бы символизирует собой империализм, его дряхлость и в то же время зловещую силу.

Саркастическая улыбка автора сопровождает все повествование вплоть до заключительных строк, когда он приводит газетное сообщение о принятии независимой Калепатией английского мандата. «Веселый» рассказ Садри Эртема — это острая политическая сатира. Писатель выдвигает важные социально-политические вопросы — взаимоотношения великих и малых держав, колониальная политика, опасность идеологической экспансии.

Новелла «150 стилиг = 150 миссионеров + 150 млн. фунтов стерлингов + 150 агентов» напоминала о подлинном характере благодеяний Запада, его «цивилизаторской миссии», об опасности рабопродажи перед чужой культурой.

В статье «Глазами европейца» Садри Эртем писал, что все начинается с подражания. «Подражание — психология безликих полуколоний, людей, не имеющих своего лица». И как следствие этой психологии... возникает своего рода мода придавать местным товарам обличье иностранных. Местные жители надевают на себя какие-то странные одежды. Они бродят по улицам городов, словно туристы, в каскетках, с фотоаппаратами через плечо. Они стараются быть похожими на европейцев или

¹⁵¹ Ibid., s. 92, 93.

американцев. Рождается тип человека, который у себя дома и в обществе не говорит на родном языке, и свое имя, скажем Нуреттин, произносит на европейский лад: „Нюритен“. Мировоззрение подобных людей, их представления об искусстве и культуре не идут дальше преклонения и подражания чужому»¹⁵².

Как же, по мнению Садри Эртема, должны регламентироваться отношения между Востоком и Западом? В статье «Между старым и новым миром» писатель задает вопрос: в чем состоит счастье, счастье отдельного человека, счастье целого народа? Постановка подобного вопроса весьма примечательна: счастье отдельного человека связывается с проблемой счастья всего народа. Отвечая на вопрос о сущности счастья, Садри Эртем приводит слова вождя одного австралийского племени: «Дай столько, сколько ты взял! Вот это и есть счастье»¹⁵³.

«В священной книге индусов,— пишет Садри Эртем,— сказано: „Государь дал нам золотые жемчужины, но мы их не приняли. То, что дают государи, приятно лишь в первое мгновение, но потом оно отравляет человека, потому что мы ничего не можем дать государю взамен“»¹⁵⁴. Писатель обращается со страстным призывом к людям: «Дай столько, сколько ты взял и не меньше!». Только на принципе равноправия должны строиться отношения между странами, между Востоком и Западом, между отдельными людьми, убежденно говорит писатель. Несчастье миллиарда людей состоит именно в том, что четыре тысячи лет они культивируют хлопок и четыре тысячи лет не могут натянуть на себя хлопчатобумажную ткань.

Горы пшеницы, сжигаемой в топках,— и голодные рабочие; слитки золота — и фантастическая нищета. Так выглядит сегодня мир. Но «дай столько, сколько ты взял». В этом и только в этом основное условие счастья народов.

Писатель-гуманист ищет путей ко всеобщей гармонии, к мирной, счастливой жизни народов. Но его принцип равноправия народов в материальной и культурной жизни покоится на забвении законов капитала. Принцип «дай столько, сколько ты взял» в условиях капитализма — это лишь красивая утопия буржуазного интелли-

¹⁵² Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 35, 36.

¹⁵³ Ibid., s. 105.

¹⁵⁴ Ibid.

гента. Идеалистическая концепция Садри Эртема представляет собой в известной мере отзвук все той же доктрины социальной гармонии.

4

В рассказе «Перламутровые пуговицы и бусы» Садри Эртем также разоблачает «цивилизаторскую миссию» Запада в отсталых странах.

Новелла «Перламутровые пуговицы и бусы» — страничка из истории Конго. Колонизация Конго, экономическое освоение страны начались в 70-е годы XIX в. со строительства дорог, с создания путей сообщения. Конго отрезано от Атлантического океана гористыми районами с водопадами и порогами, поэтому проблема транспорта играла в колонизации страны решающее значение.

«Перламутровые пуговицы и бусы» — рассказ о строительстве в Конго железной дороги. Действие разворачивается, по-видимому, в период первоначального «освоения» страны, который длился до конца первой мировой войны. Тогда колонизаторы ставили своей целью с помощью экономического и внеэкономического принуждения заставить жителей Конго работать на себя и обеспечить вывоз колониальных товаров. Именно на этом этапе и начинается активное дорожное строительство.

Садри Эртем сразу вводит читателя в атмосферу колонизации страны: «Было решено построить в Конго железную дорогу от города Банана в глубь страны. Капиталы для этого имелись, но дорога должна была быть выстроена очень быстро. Чем быстрее будет построена дорога, тем больше прибыли. И вот забили барабаны, посыпались гонцы к вождям племен. Было обещано, что строительные рабочие будут получать двойную оплату»¹⁵⁵.

Работы в Конго начались. Инженеры, мастера старались изо всех сил. Строительство шло. Но никак нельзя было преодолеть долину реки Конго. Дело в том, что по мере продвижения в глубь страны, число рабочих все уменьшалось. Почему? «Вы, может быть, подумаете, что причина — это климат?», — спрашивает автор, и тут же отвечает: «Нет, климат — это проблема для европейцев»¹⁵⁶. В пылу колонизаторской горячки главный инже-

¹⁵⁵ Sadri Ertem, *Korku*, İstanbul, 1934, s. 103.

¹⁵⁶ Ibid., s. 105.

нер строительства распорядился выплачивать рабочим жалование в двойном, тройном размере... Туземцам готовы были даже платить в пять раз больше, чем получал рабочий в Брюсселе. Но желающих не было. А число рабочих все уменьшалось. Из Брюсселя требовали сведений, забрасывали телеграфными запросами.

И вот один молодой инженер внес предложение. Его приняли. Между деревнями, где жили племена зулу, и строящимися железнодорожными станциями пролегла узкоколейная железная дорога. Возле каждой станции к небу тянулись пальмы высотой, казалось, свыше тысячи метров, с огромными стволами. И вот на всех станциях выдолбили по стволу. В пальмовом дереве образовалась огромная ниша. И каждую такую нишу решено было превратить в импровизированную лавку. Сюда навезли груды всевозможных бус различных цветов и развесили их напоказ. Принесли кипы красного ситца и завалили ими углы. И в один прекрасный день инженер издал приказ: «Проезд по узкоколейке свободный. Каждый может проехать на любую станцию».

Действие в новелле развивается очень динамично. Писатель пытается раскрыть психологию туземцев, подчеркивая в ней общечеловеческие черты. «Женщины, дети, старики потоками наводняли станции. Но это не все. Как только их глаза замечали лавку, где висели стеклянные бусы, цветные пуговицы, колыхались полотна красного ситца, они не могли оторваться от этого зрелища. Так и стояли они перед лавками по целым дням, считая себя счастливыми, если им удавалось дотянуться рукой до пуговицы или коснуться ситца»¹⁵⁷.

Вернувшись домой, женщины требовали от мужей пуговиц и ситца. Они не оставляли мужей в покое, пока те не давали им обещания приобрести эти сокровища. А дети и вовсе не хотели уходить домой и прибегали к аргументам всех детей мира: если им не купят ниточку бус, они в деревню не вернутся. Досталось и женихам. Они тоже вынуждены были обратиться в эти проклятые лавчонки. «Но знаете ли вы, сколько запрашивал лавочник за одну пуговицу? — обращается к читателю автор. — Вы и представить себе не можете. Ровно 50 франков. За одну пуговицу! А для того, чтобы сделать по-

¹⁵⁷ Ibid., s. 107.

дарок, нужно было купить по крайней мере 30 штук. Аршин бязи стоил 85 франков. Купить дешевле не было никакой возможности».

А тут еще мастер с железной дороги сделал своей чернокожей возлюбленной умопомрачительный подарок. Когда она появилась в туалете из бязи с тысячей пуговиц, все Конго буквально перевернулось вверх дном. Между женихами и мужьями началось своеобразное соперничество. Но бусы, пуговицы, ситцы стоили больших денег. Женщины никак не хотели отказаться от украшений. Расставленная колонизаторами ловушка захлопнулась. Мужчины согласились пойти работать на железную дорогу за половину жалованья. Спустя шесть месяцев железная дорога была построена. Компания получила колоссальные прибыли.

Садри Эртем изображает конголезцев с большой симпатией. Писатель говорит об их умении вести борьбу с природой, о том, что они «живут в таких местах, где не могут жить и четвероногие звери, живут в братстве со змеями, обезьянами и диковинными птицами». Он неоднократно подчеркивает присущие африканцам общечеловеческие черты. Но простодушие и наивность негров оборачивается против них, делают их жертвой белокожих колонизаторов. Едва преданные мужья и злополучные женихи объявили о своем согласии работать на дороге, им стали платить не в пятикратном размере, как предлагалось ранее, а лишь половину жалованья. На этом писатель заканчивает произведение.

Рассказанный им эпизод из истории колонизации Конго — это лишь предыстория трагедии конголезского народа. В дальнейшем система колониальной эксплуатации менялась и совершенствовалась. Изуверские методы колониального угнетения привели к истреблению, вымиранию целых селений и племен в Конго, которое буржуазная пресса любила именовать «образцовой колонией». И только необходимость в рабочей силе заставляла бельгийских колонизаторов думать о сохранении для себя дешевых рабочих рук.

Рассказ «Перламутровые пуговицы и бусы» строится на приеме контраста. Резкими, четкими штрихами рисует художник группку колонизаторов-бельгийцев. Чтобы заставить туземцев работать на себя, они изощряются в обмане. Из этой группы художник выхватывает не-

сколько характерных персонажей: главный инженер строительства, молодой инженер, придумавший ловушку для туземцев, отдельные представители персонала дороги. Но их человеческая сущность мало интересует писателя. Он видит в них одно, главное — жестокие повадки колонизаторов. Простодушным, доверчивым неграм писатель противопоставляет цивилизованных варваров, которые вторглись в чужую страну и открыто охотятся на людей, чтобы сделать их своими рабами.

Новелле «Перламутровые пуговицы и бусы» присуща некоторая публицистичность. Она прослеживается в самой тематике рассказа, в его языке. Автор как бы ведет беседу с читателем, делится с ним своими мыслями, а иногда и обращается к нему с вопросом. Он хочет привлечь внимание к важным, с его точки зрения, деталям, заострить отдельные ситуации. Его гражданская совесть возмущена. Он протестует и хочет вызвать чувство протеста в читателе.

В наши дни другой писатель — Яшар Кемаль — тоже поднял свой голос в защиту права чернокожих считаться людьми. «Настало время, и африканцы увидели, что они такие же люди, как и европейцы,— пишет Яшар Кемаль в статье, посвященной национальному герою Конго Патрису Лумумбе.— И Африка поднялась. Эта борьба — самое знаменательное явление нашей эпохи».

Статья Яшара Кемалья о Лумумбе звучит как поэма, как песня: «Лумумбе было 36 лет. Он родился в бедной, крытой бамбуком негритянской хижине... Лумумба мог окончить только начальную школу. В сердце у него была любовь к независимости, к подлинной свободе. Лумумба стал известен людям как борец за свободу. Он писал стихи о свободе — и какие стихи! Его стихи стали народными песнями. Народ донес эти песни до самых отдаленных уголков... Настало такое время, когда африканская земля и Лумумба слились в одно целое. И Лумумба превратился в символ свободы. Лумумба стал самым прекрасным знаменем Африки, борющейся за свои человеческие права. Колонизаторы убили Лумумбу. Они явно не в ладах с логикой. Они думали, что, убивая Лумумбу, они убьют свободу Африки. Они не знали, что, когда умрет один Лумумба, на его место станут тысячи, миллионы Лумумб. Лумумба — это Африка. Его нельзя убить. Из бедных африканских домиков, крытых бамбу-

ком, выйдут тысячи Лумумб, выросших на его колыбельных песнях. И этому помешать нельзя»¹⁵⁸, — так говорит писатель-гуманист.

Среди рассказов Садри Эртема западного цикла особое место занимает «Афера с городами». Произведение имеет подзаголовок: «Американский рассказ».

Новелла начинается с обращения к читателю: «Если вы, глядя на заглавие, полагаете, что я расскажу вам обычную авантюрную историю, то, прошу Вас, не читайте его». С первых же строк писатель стремится придать изображаемому характер реального и в то же время заурядного, типичного факта. Со страниц рассказа встает Америка в период очередного экономического кризиса.

Рассказ ведется от лица безработного американского инженера. Безработица довела человека до отчаяния. Он был близок к самоубийству. Но вот в один прекрасный день, а именно 27 ноября, в газете «Нью-Йорк геральд» в конце шестого столбца первой страницы безработному американцу попало на глаза заманчивое предложение: «В ста верстах к западу от Чикаго найдены новые залежи железа. Установлено, что новое месторождение очень богато. Желаящим получить работу — обращаться по адресу: Нью-Йорк. Вальсрайф Сити, 49. Транспорт до района залегания руды обеспечен. Для соблюдения формальностей следует послать на имя фирмы четыре доллара. Грузовики и автомашины гарантируем»¹⁵⁹.

Человек радостно вздохнул. Не все еще потеряно, значит стоит жить. И вот через два дня в район вновь открытого месторождения направилось свыше двухсот грузовиков и запряженные лошадьми телеги. Среди «счастливых» был и инженер. Однако вскоре пришло торжеское разочарование. Оказалось, на месте будущих разработок уже собрались тридцать две тысячи таких же бедняков, как он. И вот кругом закипела работа, начали возводить временный город. Справа поднялась церковь, слева — здание театра, рядом с театром — торговые палатки, закусочные... Замелькали даже чистильщики сапог и парикмахеры... И скоро там, где еще недавно был

¹⁵⁸ Yaşar Kemal, *Taş çatlasa*, İstanbul, 1961, s. 26.

¹⁵⁹ Sadri Ertem, *Korku*, s. 125.

пустырь, возвышался великолепный город с отелями, банями, казино, пивными. В самом внушительном здании города разместилось Управление железными рудниками.

На второй день закончили работу инженеры, открыли свои кабинеты врачи, начали продавать лекарства аптеки. Зазвонили колокола церквей. И попы с готовностью приступили к проповедям и поучениям. Словом, жизнь закипела. Многие люди нашли себе тут заработки. Но те, кто хотел работать на рудниках, проводили время в кофейнях.

На четвертый день рабочие уже осаждали управление рудников, они хотели работать.

На пятый день среди них начался ропот: «Когда же мы, наконец, приступим к работе?». У здания управления собрались толпы народа. И вот пошел слух: в управлении существуют какие-то разногласия. Промелькнул еще один день. По-прежнему бакалейщики работают на полный ход, бармены и парикмахеры загребают деньги. Печкарни выпекают горы хлеба... Толпятся люди в церквях. Только для рабочих дела нет.

На шестой день — опять какие-то слушки, разговоры о новых изысканиях. А во дворе церкви появилось объявление: «В десяти милях на запад открыто новое, очень богатое месторождение, местная жила для разработок не годится. Если вы внесете еще десять долларов, мы доставим вас в район залежей»¹⁶⁰.

Что делать? Не отказываться же от возможности получить работу? И снова грузовик. И снова дорога. И будто ветром сдуло город, выросший за день, словно гриб. На новом месте все повторилось сначала, и опять читали люди объявление: «Если вы внесете еще двадцать долларов, мы благополучно доставим вас к месторождению золота, обнаруженному в двадцати милях отсюда».

Вернуться обратно безработный инженер не мог, у него не хватило бы денег. Он отдал оставшиеся деньги и снова сел в грузовик.

Хорошо еще, что новое месторождение было расположено на берегу большого озера! И снова за ночь воздвигся город. Снова закипела в нем жизнь. На этот раз

¹⁶⁰ Ibid., s. 128.

наш герой получил ночлег по соседству с управлением рудников.

Однажды вечером инженер оказался невольным свидетелем скандала в соседнем помещении. Теперь он стал обладателем разгадки истории с городами, чудовищной аферы, в которую оказались втянутыми тысячи людей.

Все началось с треста по продаже пшеницы: упали цены на пшеницу, и трест не смог продать зерно за границей. Его нужно было во что бы то ни стало реализовать внутри страны. Нужна была какая-нибудь хитроумная афера. И она родилась. Это была идея порхающих городов. Свою идею трест продал транспортной фирме за пятьдесят тысяч долларов. А последняя тут же перепродала эту блестящую идею тресту бакалейных товаров. Затем трест по продаже пшеницы вступил в контакт с управлением рудников, оценившим свои услуги в миллион долларов. Вот и все. Ни о какой руде, ни о какой работе и речи не было. А за стеной между тем разговор продолжался: «И сколько вы хотите за эти документы?».

«Миллион долларов, если вам угодно. Сегодня вечером эти документы будут опубликованы в Нью-Йорке»¹⁶¹.

Этот диалог — кульминационный пункт рассказа. А затем рассказ оборвался. Рассказчик попросту сам потихоньку исчез. Кто знает, что еще может быть? Того и гляди в свидетели попадешь, рассуждал он. И потому рассказ остался незаконченным. Но автор, собственно, сказал все, что хотел. В этом мире «желтого дьявола» все продается и все покупается, даже идеи, даже аферы. Как и в других рассказах, писатель схватывает главное, характерное в социальной сущности явлений.

Картина нравов современной Америки нарисована скупно, но выразительно. Безработный американец рассказывает: «Безработица лишила меня веры в будущее, это длится уже давно. Один за другим лопаются банки. Терпят крах торговые фирмы. Заводы опрокидываются, словно карточные домики, и нет никакой возможности получить настоящую работу»¹⁶². И в этот острый, трагический момент кучка дельцов — «ихтиозавров капитала» затевает чудовищную аферу.

¹⁶¹ Ibid., s. 130.

¹⁶² Ibid., s. 125, 126.

Характерная для Садри Эртема динамическая манера письма с четкими, короткими фразами придает повествованию большую напряженность. Писатель как бы вводит нас в атмосферу напряженнейшего жизненного темпа, какой-то патологической деловой горячки. Но нарисованные им города-призраки разоблачают подлинный смысл этой деловитости. Они как бы символизируют всю ложь и фальшь, царящие в этом мире социальных несправедливостей.

В рассказе действуют две силы: армия безработных, втянутых в аферу, и монополии. Из толпы безработных писатель выбирает одну характерную фигуру — безработного инженера. Деловой мир Америки присутствует в рассказе незримо. И лишь в самом конце, из подслушанного разговора, мы узнаем, кто именно дирижировал этой маленькой человеческой трагикомедией. Это не отдельные лица, это — престы, картели, монополии. Это — империализм.

«Афера с городами» — еще один аспект буржуазной действительности, еще одно разоблачение. В небольшом по объему рассказе писатель сумел показать яркие социальные контрасты, гигантский механизм капиталистического общества. Тридцатитысячная армия безработных, которая в поисках заработка мчится на грузовиках по стране вслед за исчезающими городами, и противостоящая ей сила капитала, сила монополий, до конца рассказа скрытая за карточными домиками летучих городов. Используемый автором прием подслушивания помог ему показать всю непривлекательность кухни «большого бизнеса».

Образ безработного американского инженера выписан Садри Эртемом очень скупое. Но в момент кульминации, когда американец становится обладателем тайны городов, образ приобретает большую выразительность и жизненную правдивость. У обманутого бедняка не вырвалось ни единого слова протеста. Он только клянет судьбу за то, что она снова подкинула ему несчастливый билет. Слабый, безвольный, доведенный до отчаяния человек, он боится быть свидетелем возможной развязки.

Этот интеллигент не осознает, что все происшедшее — вовсе не лотерея, а один из законов капиталистического бытия. А сам он лишь «раб жизни, пища города-чудовища». Он не понимает, что попавшихся на удочку бедня-

ков объединяет не случайность, а общая судьба. Человек и не пытается бороться, он просто отползает в сторону. Но покорность этого человека, собственно говоря, только подчеркивает весь трагизм ситуации, всю чудовищность законов в «городе желтого дьявола». Такая покорность страшна. «Никогда еще люди не казались мне так ничтожны, так поработаны»¹⁶³. Эти слова А. М. Горького из памфлета «Город желтого дьявола» могли бы послужить эпиграфом к рассказу Садри Эртема.

5

В своих статьях и рассказах Садри Эртем уделяет много внимания духовной жизни современного Запада. Духовная жизнь Запада отмечена моральным оскудением, распадом. Европа вернулась к софистике. Европа отказывается от познания истины. В духовной жизни человека царствует все тот же дух наживы, торгашества. Человек обезличен, его достоинство попрано. А от хваленного буржуазного гуманизма на Западе не осталось и следа. Современная буржуазная мораль признает один закон — инстинкт жизни, одно право — право сильного. Таковы выводы писателя.

В рассказе «Что нужно знать, чтобы стать настоящим стилигой?» Садри Эртем страстно протестует против культивируемого в современном буржуазном обществе типа стилиги. Он видит в этом неопровержимые симптомы разложения буржуазной цивилизации: «Я буду говорить о стилигах — их миллионы, и у них миллионы последователей. Но они берегут свой секрет, словно секта, тайное общество. Не удивляйтесь. Я сказал, что у стилиг миллионы последователей. Но поглядят они друг на друга и скажут жеманясь: „А я и не стилига“»¹⁶⁴.

Писатель не хочет, чтобы подобный тип человека распространился и на его родине. Сам он проник в «тайны» этой исповедующей пошлость и аморальность «секты». И вся его юмореска звучит как обвинение западной культуры. Свое произведение Садри Эртем облекает в форму пародии на лекцию английского профессора. Идя на-

¹⁶³ А. М. Горький, *Статьи и памфлеты*, Л., 1948, стр. 54.

¹⁶⁴ Sadri Ertem, *Silindr şarha...*, s. 120.

встречу многочисленным пожеланиям, маститый ученый Том выступил с лекцией по радио. А Садри Эртем только ее «пересказал». Писатель понимает: лучший способ обезвредить — это высмеять. Он иронизирует тонко и зло: «Коль скоро нам не довелось воспользоваться падением стерлинга, пусть по крайней мере наши смешные стилиги извлекут для себя пользу из слов английского ученого и станут подлинными, истинными «стилягами»¹⁶⁵. Сатирическая направленность новеллы ощущается с первых строк. Она заложена уже в названии произведения, в его форме. Избранная автором форма — научная лекция — сохраняет характер научного построения с определением предмета, научной классификацией, с подробным разбором каждой группы и выводами. Форма лекции несовместима с ее содержанием. И этот прием композиционной иронии подчеркивает непримиримость авторской позиции.

Самого профессора в рассказе нет. Мы узнаем только о том, что правительство снизило ученому жалованье, и он нашел «источник обогащения, более мощный, чем стерлинг, и даже доллар». Профессор основал в Лондоне учебное заведение, где дает уроки всем, кто хочет стать подлинным стилигой. И теперь он процветает, а его школа не вмещает всех желающих.

Тему своей лекции профессор Том определил точно: «Основные черты стилижничества». И увы, подобная лекция отнюдь не плод творческого воображения. В цивилизованном буржуазном обществе величайшие научные открытия мирно уживаются с атрибутами средневековья — с учеными-гадалками, учеными-оракулами. Рецепты, как разбогатеть, как заработать много денег, чтобы вести праздную жизнь, пользуются большим спросом. Писатель это знает. Потому что везде, во всех буржуазных странах есть миллионы людей, которые ждут «чуда», жаждут получить рецепт «на счастье», чтобы вырваться из тисков нужды, нищеты и горя.

Турецкий писатель протестует против ученых, «лишенных священного ореола» и превратившихся в наемных слуг, в обычных бизнесменов от науки. Именно подобный тип ученого он выводит в образе профессора Тома, рекламирующего свою «научную» систему, «гарантирую-

¹⁶⁵ Ibid., с. 121.

щую пути к благополучию». Маститый западный ученый предлагает «научную» классификацию стилиг, на которой и основывается вся его «система»: платонический стилига, стилига-дилетант, профессиональный стилига.

По убеждению профессора, подобная классификация должна помочь слушателям лучше разобраться в окружающем и убедить их в том, что большинство в этом мире — за стилигами.

Согласно его классификации, платонический стилига попросту хвастунишка и болтун. Такие редко выходят в люди. А вот стилига-дилетант — это человек, преисполненный надежд. Среди них много самородков. Но совершенным типом стилиги является, естественно, стилига-профессионал. Он похож на игрока на бирже. Те же приемы и тот же риск.

Что же нужно для того, чтобы стать истинным стилигой? О, это — целый кодекс аморальности, безнравственности, возведенной в принцип, в культ. Но начинать, по мнению профессора, следует с... «красивой любовницы». Она привлечет внимание к себе и соответственно к вам. И главное — не стесняться и не стесняться, поучает профессор. «Постоянно представляйте себе своих собеседников партнерами по игре в покер, с тем только условием, что вы все время прибегаете к блефу. У вас нет и абрикосового деревца, а вы говорите о дворцах. Предел мечтаний для вас не то, чтобы осел, а всего лишь пара галош, а вы разглагольствуете об автомобилях. Вы не знаете толком, кто ваш отец, но распространяетесь о знатности рода»¹⁶⁶. Таков для стилиги «путь в высший свет». И профессор Том деловито рекомендует своим слушателям темы, наиболее ходкие для знатных салонов: спорт, литература, искусство. Ругайте писателей, художников, критиков, ругайте, ругайте, многократно повторяет лектор. Этот призыв профессора имеет серьезное обоснование: в так называемом высшем свете вы не найдете сведущего человека, который пристыдил бы вас, упрекнул бы в невежестве. Старайтесь стать вождем молодежи, увлекающейся литературой и искусством. Внушайте им мысль, что их любимые писатели с вами на короткой ноге и даже заимствуют у вас кое-какие идеи.

¹⁶⁶ Ibid., s. 127.

Весьма любопытен и совет — не отдаваться творческому труду. Стиляга не должен быть изобретателем, оригинальным художником. Творчество — удел обыкновенного человека. «Люди творческого труда — колония для стиляг».

Истинная сущность стиляги — его паразитизм — раскрывается в такой сентенции профессора: «Обращайте внимание на свой туалет. Вы должны производить впечатление праздного человека, который провел перед зеркалом несколько часов. Ибо истинный стиляга — это человек преуспевающий. А преуспевающий человек не работает. Для стиляги работа — бессмыслица. Стиляга и работа несовместимы»¹⁶⁷.

Садри Эртем не скрывает от читателя, что признаки разложения буржуазной культуры дают о себе знать и на буржуазном Востоке. В новелле-лекции «Что надо знать, чтобы стать настоящим стилягой» представлены, так сказать, теоретические «основы» современной буржуазной морали, разработанные английскими учеными, а в произведениях «Простофиля», «Летом — возлюбленная, зимой — кокотка» эта мораль показана в действии уже на турецком материале.

Западный цикл рассказов Садри Эртема — свидетельство глубоко критического отношения художника к современному Западу, его образу жизни, к отрицательным сторонам его культуры. Писатель констатирует: «Мир болен». Он не выносит ему приговора, ибо он, по выражению Горького, только «гуманитарий». Он один из тех, «которые, наконец, поняли, что „человеколюбие“, „милосердие“, „великодушие“ и прочие чувства, коими двуногие хищники пытались прикрыть волчью свою „натуру“ — эти чувства неприменимы в действительности, их трудно превратить в товар...»¹⁶⁸. И это по существу лишь мелкобуржуазная оппозиция.

Однако Садри Эртем видит и другой Запад, вторую Европу, которая также определяет облик современной жизни. Рядом со старым возникает и новое, говорит он. Между ними ведется борьба, «являющаяся выражением различных мировоззрений, различных вкусов. Эта борьба опирается на идейные и философские течения, кото-

¹⁶⁷ Ibid., s. 128.

¹⁶⁸ А. М. Горький, *О литературе*, М., 1953, стр. 689.

рые сегодня определяются как революционные и реакционные»¹⁶⁹.

Но тезис о «новом» и «старом» дается Садри Эртемом объективистски, с позиций писателя-демократа, отражающего антиимпериалистические настроения широких слоев турецкого крестьянства и определенной части мелкой буржуазии. И это — позиция представителя прогрессивной интеллигенции Востока, у которой ненависть к империалистическому Западу имеет свои исторические корни.

Рассказы Садри Эртема западного цикла, кроме общей идейной направленности, объединяет и ряд характерных художественных особенностей. Они прослеживаются в организации материала, в отдельных композиционных приемах и т. д. Во всех этих произведениях писатель отрицает какие-то значительные, с его точки зрения, общественные явления. И они выдвигаются художником на передний план, часто с элементами гиперболизации, утрировки («150 стилиг...», «Афера с городами»).

Садри Эртем широко использует прием контраста, который дает возможность подчеркнуть непримиримость изображаемых противоречий, помогает углубить идейное содержание произведения. Иногда на приеме контраста построено и все сюжетно-логическое обоснование новеллы («Перламутровые пуговицы и бусы», «Афера с городами»). Во всех «западных» рассказах много внешнего действия. Психологические характеристики героев даны лаконично, сдержанно, несколькими штрихами (колонизаторы в «Перламутровых пуговицах», сатирические персонажи в «150 стилигах...» и др.). В центре рассказов — интригующий, парадоксальный сюжет. Иногда автор прибегает даже к шаржу на грани буффонады («150 стилиг...», «Афера с городами»).

Ироническое отношение к изображаемому, открытая и скрытая ирония — один из излюбленных приемов писателя. И не только в рассказах западного цикла. Автор часто сам вмешивается в повествование как собеседник и дает оценку событиям и явлениям. Иногда он сохраняет внешнюю объективность. В таких случаях его ирония проявляется композиционно. Это прослеживается во многих произведениях разных жанров. Композиционная

¹⁶⁹ Sadri Ertem, *Fikir ve sanat*, s. 38.

или скрытая ирония заключается в противоречии между формой произведения и его содержанием, в пародийности формы («Что нужно знать для того, чтобы стать настоящим «стилягой»»). Композиционная ирония строится у Садри Эртема и на противоречии между желаемым, воображаемым и действительностью, между стремлениями, помыслами героя и объективной ситуацией («Афера с городами»). Несомненно, все произведения Садри Эртема западного цикла могут быть отнесены к юмористическому и даже сатирическому жанру. Это тот вид юмора, о котором писал В. Г. Белинский: «Но в творчестве есть еще другой юмор, грозный и открытый. Он кусает до крови, впивается в тело до костей, рубит со всего плеча, хлещет направо и налево своим бичом, свитым из шипящих змей»¹⁷⁰.

А вообще эстетическая категория комического имеет в творчестве Садри Эртема богатую оттенками палитру: от шуточных юмористических форм до сарказма и сатиры. Это — развернутый анекдот или анекдотическая ситуация («Свиной источник», «348-я статья», «Мяукающий Мемиш» и др.); мягкий, «добродушный в своем лукавстве» юмор в изображении турецких крестьян («Два малярика», «Человек в медвежьей шкуре», «Крестьянин в цилиндре» и т. д.); произведения, близкие к новеллам Боккаччо и Мопассана («Хитрость», «Чтица Жития Мухаммеда», «Каждый вечер я покупаю свою жену» и др.); отдельные сатирические образы — «друзья народа» («Честный человек», «Спор двух женщин», «Научная экспедиция»); политические юморески («150 стильг...» и «Афера с городами»).

Можно сказать, что комическое составляет характерную черту творчества писателя.

Критическое отношение к буржуазной действительности приводит к усилению комического и в творчестве других писателей-реалистов. Приемы скрытой и открытой иронии, сатира, а иногда и гротеск помогают выявить внутреннюю противоречивость, истинную сущность изображаемых явлений.

Для юмора 30-х годов, особенно для рассказов из народной жизни, характерно сочетание элементов комического и трагического как выражение комического и тра-

¹⁷⁰ В. Г. Белинский, Собрание сочинений, т. I, стр. 237.

гического в жизни. Многие из произведений Садри Эртема, Сабахаттина Али, Решада Эниса представляют собой маленькие человеческие трагедии, источники которых коренятся обычно в социальных условиях.

Критика действительности проявляется в различных формах идейно-эмоциональной оценки и не является «монополией» критического реализма. Но критическому реализму присущи различные оттенки в критическом подходе к изображаемым явлениям.

«По своим оттенкам идейно-эмоциональная оценка жизни может быть сатирической, юмористической, сентиментальной, романтической, патетической и т. д. и т. п.»¹⁷¹. Представителям критического реализма 30-х годов в той или иной мере присущи почти все эти типы идейно-эмоциональной оценки жизненных явлений. Но наибольшее распространение у них получает юмористическая и сатирическая оценка. И часто — в форме иронии. Ирония как особая эмоциональная критика свойственна многим произведениям Сабахаттина Али и Садри Эртема, Бекира Сытки и других писателей-реалистов.

«Наш народ прибегает к сатире, во-первых, для того, чтобы излить душу, во-вторых, как к оружию для завоевания и защиты своих прав и свободы,— пишет Азиз Несин. — ...Это борьба нравственности с безнравственностью, издевательство над ложью, победа искренности над двуличием, широты над узостью, наступление нового на старое, прогресса на отсталость»¹⁷². Слова современного мастера турецкой сатиры можно полностью отнести и к тому этапу в развитии турецкого юмора, который связан с критическим реализмом 30-х годов.

Литература критического реализма 30-х годов внесла большой вклад в литературное развитие страны. Она ввела в литературный оборот новый жизненный материал, общественный опыт масс, новые темы, новые характеры и новых героев.

Писатели-реалисты вели активную, напряженную борьбу с реакционным направлением в эстетике. Они поставили на повестку дня серьезный и важный вопрос: является ли жизнь народа, крестьянина и рабочего, материалом для искусства? Этот вопрос имел большое общественно-политическое и теоретическое значение и был

¹⁷¹ Г. Н. Поспелов, *Теория литературы*, М., 1940, стр. 187.

¹⁷² Азиз Несин, *Если бы я был женщиной*, М., 1961, стр. 5.

тесно связан с проблемой народности литературы. И в эстетических высказываниях, и в своей творческой практике писатели-реалисты ответили на него утвердительно. Они боролись за искусство, связанное с жизнью, искусство народное, проблемное.

Представители критического реализма 30-х годов часто обращаются к публицистике. Это помогает писателям выразить то, что помогает их борьбе за реализм, за общественно полезное искусство. И в этом есть известный элемент просветительской традиции.

Для турецкого критического реализма характерны сложные взаимоотношения с другими течениями, в частности с романтическим искусством. Тяготение к романтическим образам в переходную эпоху — эпоху разрушения феодальных и учреждения буржуазных отношений — представляется явлением закономерным. Но вместе с тем на романтическое искусство накладывает отпечаток и художественный опыт критического реализма. Так, в романтических новеллах Садри Эртема характеры и поступки героев мотивируются реальными условиями общественной жизни (новеллы «Замба», «Будет буря», «Тоска по морю» и др.). В романтических произведениях Сабахаттина Али наблюдается устремленность к философским и психологическим проблемам («Рассказ о внезапно погасшем светильнике», «Погибший шедевр» и др.). В романтических произведениях, созданных турецкой литературой 30-х годов, выражены противоречивые идейно-художественные тенденции, обнаруживающиеся иногда в творчестве одного и того же писателя.

Реалистическая литература учила людей оценивать действительность так, как она есть, без иллюзий, не давая им возможности спрятаться от жизни в тесный мирок личных чувств и утонченных переживаний. Развитие критического реализма в турецкой литературе было и определенным вкладом в общественную жизнь страны, в распространение передовых идей своего времени, в формирование национального характера, гуманистического мировоззрения. Но новые гуманистические идеалы писателей вступали в противоречие с конкретными условиями жизни в буржуазной республике. Капиталистическая действительность враждебна человеку в целом — таков вывод литературы критического реализма.

Реализм литературы 30-х годов берет курс на разоблачение действительности. И это составило одну из самых сильных его сторон и дало ему право именоваться критическим.

Турецкий критический реализм 30-х годов XX в. от произведений первых турецких просветителей отделяет путь, проделанный турецкой литературой более чем за полвека. Вместе с тем у литературы турецкого просветительства и литературы критического реализма есть и точки соприкосновения. Это прежде всего обращение к жизненно важным проблемам, стремление писателей вмешиваться в жизнь, преобразовывать ее.



Развитие турецкого реализма проходит через ряд характерных этапов. Исходным пунктом явилась литература танзимата. Эти этапы следуют один за другим как спады и подъемы. Подобное своеобразие в развитии реалистической литературы связано с этапами общественного движения в стране: эпоха турецкого просветительства, затем крах просветительской идеологии и наступление реакции; первая буржуазная революция в Турции (1908 г.) и новый спад, вызванный осложнением исторической обстановки; новый подъем — национально-освободительное движение (1919—1922) и провозглашение республики.

Характер литературного процесса в Турции с 60-х годов XIX в. определяется ускоренным литературным развитием с «сокращениями и недостатками, которые появились из необходимости преодолеть расстояние в два века». «Сокращения» и «недостатки» состояли в одновременном освоении различных направлений и методов европейских литератур и стоящих за ними эстетических и философских учений.

Специфика литературного процесса в значительной степени обусловливается особенностями исторического развития Османской империи с запоздалым развертыванием антифеодальной борьбы, запоздалым вызреванием буржуазных отношений.

До последнего времени турецкое литературоведение явно недооценивало значение литературы танзимата. Однако литература турецкого просветительства, подгото-

вившая разрушение феодального общества и утверждение буржуазных порядков, была одновременно и литературой, подготовившей становление турецкого реализма.

Просветительская идеология утверждается в литературе танзимата главным образом в романтических произведениях. Так называемый «просветительский реализм» для турецкой литературы — явление более позднее, чем романтизм, он возник в конце 80-х годов XIX в. И потому он в известной мере отличается и типологически от просветительского реализма западных литератур. Ибо первые турецкие реалисты учитывают опыт европейского реализма XIX в. Этот этап был для турецкой литературы очень коротким. Настолько коротким, что его трудно назвать этапом. Это, скорее, отдельные реалистические произведения, отмеченные влиянием просветительских идей. Подобное своеобразие литературы турецкого просветительства, ее связь с разными направлениями также подтверждает необходимость введения в литературоведческий обиход применительно к просветительской литературе термина «эстетическая система», предложенного Г. Н. Пospelовым и С. В. Тураевым. Дальнейшее развитие турецкой литературы — движение к правде жизни, к реализму, к простому человеку. Это движение имеет свою внутреннюю диалектику, свои приливы и отливы, свои этапы.

В реализме «Сервети-фюнун», литературы эпохи ре-акции, обращает на себя внимание суженное, одностороннее изображение действительности в узкобытовом аспекте — интимная жизнь героя, показ влияния «среды», интерес к человеческой психологии. Одновременно пробивается и другая тенденция — воспроизведение элементов национального бытия, интерес к «жизненному факту» с подчинением сюжета и образов определенной идее, с характерным вмешательством автора в повествование. Эта тенденция, связанная с творчеством Хусейна Рахми, развивает эстетические принципы литературы танзимата.

В реализме 10-х годов XX в., наиболее значительными представителями которого являются Омер Сейфеддин и Рефик Халид, происходит дальнейшее развитие обеих тенденций. Вместе с тем на этом этапе в литературе уже обнаруживается стремление к их синтезиро-

ванию. Идет дальнейшая идейная и эстетическая подготовка критического реализма.

В литературе 30-х годов, литературе критического реализма, мы видим «торжество» на новом, более высоком этапе основных эстетических принципов литературы турецкого просветительства.

Литература критического реализма обращается к основным вопросам современности, показывает социальную обусловленность явлений действительности, она берет под защиту «маленького человека», отстаивает его достоинство и права. Ее интересуют уже не только судьбы отдельных героев-одиночек, но и судьбы народа, страны. И она борется за общественно полезное, народное искусство.

От первых попыток турецких просветителей «вернуться к жизни», «обратиться к народу», к изображению реальных жизненных конфликтов, социальной психологии эпохи, к глубокому проникновению во внутренний мир человека — таков путь новой турецкой литературы к критическому реализму.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абасьянык, Саид Фанк 6, 99,
 156—162, 167, 184, 210—213,
 219—221, 223, 224, 242, 251
 Абдул Мансур Ахмад 106
 Абдул Меджид 83
 Абдул Хамид 37, 51
 Абдулхак Хамид см. Тархан,
 Абдулхак Хамид
 Адывар, Халиде Эдиб 65, 70,
 90—94, 176
 Айген, Решад Энис 15, 95, 104
 163—165, 176, 190, 227, 238,
 270
 Ака Гюндюз 90, 176
 Акы, Ниязи 39, 69, 181
 Акынджи, Гюндюз 17
 Алангу, Тахир 12, 13, 62, 73, 95,
 101, 102, 104, 111, 127, 130,
 166, 167, 187, 203, 204, 208,
 210
 Али-бей 33
 Алсан, Неджип 5
 Алькаева Л. О. 8
 Арагон Л. 105, 116
 Ататюрк, Мустафа Кемаль 84—
 86, 101, 216
 Атач, Нурулла 93, 111, 112,
 135—137, 220
 Ахмед Вефик-паша 6, 33, 35
 Ахмед Мидхат 7, 13, 23, 24, 33,
 35, 37, 38
 Ахмед Расим 62
 Ахмед Хашим 70, 114, 115,
 144
 Ахмед Хикмет 57
 Бабаев А. 89
 Байрон Дж. Н. Г. 46, 117
 Бальзак О. 81, 117, 181, 182
 Беди Р. С. 106
 Бек К. 9
 Бекир Сытки см. Кунт, Бекир
 Сытки
 Белинский В. Г. 69, 269
 Бергсон А. 93, 110, 112, 131
 Бернар Т. 92
 Бернарден де С.-П. 22, 45
 Бертельс Е. Э. 45
 Бешир Фуад 39, 40, 61
 Бейтлы, Яхья Кемаль 70, 114,
 144
 Брехт Б. 105
 Бильбашар, Кемаль 226
 Благой Д. Д. 16
 Бодлер Ш. 94, 115, 137
 Боккаччо 269
 Буало Н. 20
 Бурбоны 121
 Бурхан Садык 118
 Бэлл, К. 137
 Валери П. 110, 249
 Васфи Махир см. Коджатурк,
 Васфи Махир
 Вергилий 94
 Вольтер Ф. М. 21, 22, 24, 36, 45
 Габсбурги 121
 Галилей Г. 108
 Гегель К. 129
 Герцен А. И. 25

Гёненсайд, Хивзы Тевфик 68, 71
Гораций 94, 150
Гордлевский В. А. 57
Горький А. М. 57, 67, 106, 149,
150, 180, 182, 229, 264
Готье Т. 80
Гюемли З. 80
Гюго В. 21, 22, 28—30, 39, 43,
45, 48
Гюнтекин, Решад Нури 59, 90,
92, 95, 134, 174—176 ♦
Гюрпынар, Хусейн Рахми 35,
40, 60—65, 73, 90, 122, 226, 273

Данте А. 94
Джевдет Кудрет см. Солок,
Джевдет Кудрет
Джелаль Сахир 70, 114
Дженаб Шахабеддин 70, 114,
121
Дино, Гюзин 31, 38
Додэ А. 92
Достоевский Ф. М. 184
Дюма А. (отец) 148
Дюма А. 22, 54, 55
Дюркгейм Э. 110

Еврипид 94

Жид А. 110
Жильбер Н. 21
Жорж Санд 46, 181

Зия Гёк Алп 11, 12
Зия Осман 114
Золя Э. 14, 17, 39, 40, 56, 127,
154, 226, 246

Ибрагим Шинаси 6, 20, 32, 35
Ибсен Г. 94, 144
Ивашева В. В. 47, 67

Каплан, Мехмед 31, 32
Карай, Кенан Хулуси 13, 104,
111, 215, 239—241
Караосманоглу, Якуб Кадри 65,
70, 83, 90, 93, 94, 115, 119, 122,
143—145, 150, 151, 176, 177,
179—185, 192, 247
Карпат, Кемаль 29

Касап, Теодор 33
Касми, А. Н. 106
Кая, Шюкрю 97
Кемалеттин Каму 113
Кемаль Тахир 176
Кемаль-эфенди 22
Кенан Хулуси см. Карай, Кенан
Хулуси
Кёпрюллю, Мехмед Фуад 144
Коджатиюрк, Васфи Махир 11,
100, 113, 131, 134
Конрад Н. И. 4, 16, 39, 42
Корай, Рефик Халид 10, 15, 65,
68, 73, 77—81, 105, 144, 155,
190, 209, 228, 247, 273
Корнель П. 34, 36, 121
Кортлин Ж. 92
Кришан Чандар см. Чандар,
Кришан
Кунт, Бекир Сытки 6, 13, 15,
99, 104, 107, 111, 130, 208—
210, 270
Курган, Шюкрю 42, 43
Кысакюрек, Неджип Фазыл
119
Кямилиев Х. К. 8

Ламартин А. 21, 94
Лафонтен Ж. 6
Ленин В. И. 87, 171, 190
Лоти П. 80, 85
Лумумба П. 259, 260

Малларме С. 115
Махмуд Есари 95
Метерлинк М. 94, 144
Мехмед Акыф см. Эрсой, Мех-
мед Акыф
Мехмед Реуф 57, 65, 176
Мидхат Джемаль 118
Мим Раиф 145
Мирабо О. Г. Р. 144
Мольер Ж. Б. 6, 22, 33
Монтескье Ш. Л. 21, 22, 36
Мопассан Г. 92, 269
Мустафа Нихат, см. Озён, Му-
стафа Нихат
Мюнстерберг Г. 137
Мюссе А. 21, 94

Набизаде Назым 17, 40—42, 44,
52, 53

Назым Хикмет 12, 89, 90, 102,
115, 135, 247
Наир, Яшар Наби 11, 65, 100,
125, 137—139, 147, 148, 226
Намык Кемаль 6—8, 18, 25, 27,
28, 30—32, 35, 36, 40, 43, 100,
121, 141, 142, 144
Неджип Фазыл см. Кысакюрек,
Неджип Фазыл
Недим 34
Несин, Азиз 13, 270
Ницше Ф. 94, 114, 118

Озён, Мустафа Нихат 14, 29,
56, 226
Омер Сейфеддин 10, 15, 35, 65,
68—77, 81, 105, 155, 273
Орхан Кемаль 236
Осман Джемаль 95
Оуэн Р. 57

Перин, Джевдет 29, 38
Пеями Сафа 93, 131—134, 220
Питтар Э. 84
Платон 94, 249
Поспелов Г. Н. 273
Протагор 248
Пятницкий М. Е. 180

Раиф Неджет 143, 144
Расин Ж. 21, 34, 36
Реджазаде Экрем 7, 17, 42—
44, 67
Ремарк Э. М. 103, 105
Ренан Э. П. 249
Рефик Ахмед см. Севенгиль, Ре-
фик Ахмед
Рефик Халид см. Корай, Рефик
Халид
Решад Нури см. Гюнтекин, Ре-
шад Нури
Решад Энис см. Айген, Решад
Энис
Решид-паша 18
Рыза Тевфик 113
Робеспьер О. Б. Ж. 108
Роллан Р. 106
Романовы 121
Руссо Ж.-Ж. 6, 22, 45, 48
Рухсар Невваре 143

Сабахаттин Али 6, 13, 15, 65, 99,
104, 111, 130, 139, 162, 164—
167, 176, 177, 191, 203, 204,
206, 223, 234, 270
Сабри Эсад 113, 114
Садек Хедаят 106
Садри Эртем 6, 13, 15, 41, 65,
69, 95, 99, 101, 102, 104, 107,
108, 110, 111, 116, 119, 120,
122, 126—131, 138, 140, 146,
148—150, 154, 155, 163, 165,
173, 174, 176, 177, 184, 185,
187, 189, 190—192, 199, 200,
203, 207, 210, 213, 214, 216,
218, 223, 224, 226, 229, 230,
232, 237, 239, 242—244, 247—
249, 251, 254—256, 258, 260,
263, 264, 265, 267—271
Саид Фаик см. Абасыянык, Са-
ид Фаик
Самипашазаде Сезаи 7, 8, 16,
36, 44—50
Свифт Д. 166
Севенгиль, Рефик Ахмед 13,
104, 111, 148
Сен-Симон А. К. 57
Селяхаттин Энис 90
Сервантес М. С. 162
Сертель, Сабиха 134
Сертель (супруги) 102
Солок, Джевдет Кудрет 126
Сорокоумовская Г. В. 14, 43,
94
Суад Дервиш 99, 100, 165
Сютювен М. С. 123

Талу, Эрджуменд Экрем 35, 73,
90
Танпынар, Ахмед Хамди 12, 74,
75, 101
Тархан, Абдулхак Хамид 6, 7,
18, 22, 25—28, 36, 43, 121,
247
Тахир Алангу см. Алангу, Та-
хир
Тахсин Нахит 143
Тевфик Фикрет 66, 68, 134,
190
Текин Алп 82, 83
Теодор Касап см. Касап, Тео-
дор
Толстой Л. Н. 113, 143, 182, 184

Тураев С. В. 273
Тэн И. 75, 166

Учук, Джахид 123
Ушаклыгиль, Халид Зия 8, 53—
59, 62, 64, 65, 172, 173, 180,
190, 226, 227, 242

Фаиз, Ахмад Фаиз 106
Фарер К. 80
Фахри Джелальеддин 95
Фенелон 21, 22
Физули 94
Фиш Р. Г. 206
Флобер Г. 70
Фонтенель 21
Фрай Р. 137
Франс А. 94
Фрапье Л. 92
Фрейд З. 132
Фохт У. 16, 242
Фрунзе М. В. 185, 200

Халид Зия см. Ушаклыгиль,
Халид Зия
Халид Фахри 113
Халиде Эдиб см. Адывар, Хали-
де Эдиб
Хасан Али см. Юджель, Хасан
Али
Хемингуэй Э. 105, 224
Хизарджи, Суад 7
Хикмет Феридун 119, 122, 124,
125
Хусейн Джахид см. Ялчин, Ху-
сейн Джахид

Хусейн Рахми см. Гюрпынар,
Хусейн Рахми
Хусейн Суад 120, 121

Чаглар, Мехмед Бехчет 180
Чандар, Кришан 106

Шапольё, Энвер Бехнан 216
Шатобриан Ф. Р. 46
Шевкет Сюрёя 108—110
Шекспир В. 51, 120, 121, 150
Шенгиль, Салим 226
Шехабеддин Сулейман 143
Шкловский В. Б. 202
Шопенгауэр А. 94, 114, 118
Шпис О. 175

Эльсберг Я. Е. 66
Энер, Джемаль 53
Энгельс Ф. 9, 219
Эрджуменд Экрем см. Талу,
Эррио Э. 84
Эрсой, Мехмед Акыф 114, 118

Юджель, Хасан Али 117

Язар, Мехмед Бехчет 144
Якуб Кадри см. Караосманоглу,
Якуб Кадри
Ялман, Тунч 160
Ялчин, Хусейн Джахид 57
Яхья Кемаль см. Бейтлы, Яхья
Кемаль
Яшар Кемаль 175, 259
Яшар Наби см. Наир, Яшар
Наби

УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Абди и Каранфиль» («Abdi ve Karanfil») 173
 «Айран» («Ayran») 166
 «Анархическое искусство» («Anarşik sanaat») 126
 «Арба» («Kağı») 166, 191
 «Арык» («Kanal») 130, 191, 204—206
 «Афера с городами» («Şehir dolandırıcılığı») 260—263, 268, 269
 «Баржи» («Mavnalar») 211
 «Бедное дитя» («Zavallı çocuk») 36
 «Безнадежность» («Umutsuzluk») 175
 «Безухий Али из Дёртханлара» («Dörthanlarlı Kulaksız Ali») 239—241
 «Бейте блудницу» («Vurun kah-reye») 176
 «Белое золото» («Beyaz altın») 211—213
 «Благодетель» («Velinimet») 76
 «Болезнь в пути» («Yolda hastalık») 59
 «Болотный цветок» («Bataklık çiçeği») 90
 «Будет буря» («Firtına çıkacak») 271
 «Бытие» («Oluş») 113
 «Вернулся разум» («Makul bir dönüş») 74
 «Вероотступник Али» («Beypamaz») 73
 «Вещий сон» («Bir ahret masalı») 92
 «Водоём» («Sarnıç») 210
 «Возвращение с того света» («Ahret dönüşü») 92
 «Во имя человечности» («İn-saniyet namına») 95
 «Волк, поднявшийся в горы» («Dağa çıkan kurt») 90, 91, 93, 94
 «Враги» («Düşman») 166, 167—170
 «В стране волка» («Kurdun memleketinde») 91
 «Глазами европейца» («Avrupalının gözü») 254
 «Глухая деревня и немая девочка» («Sagır köy ve dilsiz kız») 91
 «Голубое и черное» («Mavi ve siyah») 54, 57, 242
 «Горше всего» («Hepsinden acı») 172
 «Горькая милостыня» («Acı bir sadakat») 172
 «Горячая вода» («Sıcak su») 166
 «Грузовик» («Kamyon») 191, 234
 «Гувернантка» («Murabbiye») 40, 60, 61
 «Гуси» («Kazlar») 166
 «Гюльнихаль» («Gülñihal») 27, 28, 142
 «Два малярика» («İki sitmali») 130, 213—215
 «Дела и пари» («İş ve lâdes») 243

«Дети, которых я знала» («Tanıdığım çocuklardan») 93
 «Джеляльеддин, шах Хорезма» («Celâleddin, Horezm şah») 8, 30
 «Дневник армянского юноши» («Bir ermeni gencinin hatıraları») 70, 71
 «Доходный дом» («Apartıman») 166, 190, 234
 «Дочь индуса» («Duhter-i hindu») 247
 «Дуатепе» («Duatepe») 93
 «Дух города» («Bir şehrin ruhu») 243
 «Ефрейтор Зейнеб» («Zeuner onbaşı») 165, 176
 «Жена святого» («Azizin karısı») 93
 «Женитьба» («Teeshül») 23
 «Женитьба поэта» («Şair evlenmesi») 32, 35
 «Женщина, которую не приняла даже река» («Derenin bile kabul etmediği kadın») 165, 199, 216
 «Жизнь воображаемая» («Hayat-i muhayyel») 57
 «Замба» («Zamba») 271
 «Запретная любовь» («Ask-ı metnu») 53, 54—56, 58, 59, 62
 «Зехра» («Zehra») 17, 42, 44
 «Злоключения» («Sergüzeşt») 8, 36, 44—47, 49
 «Известия по радио» («Radyo haberleri») 163, 199
 «Изобретатель» («Muhteri») 76
 «Из окна вагона» («Bir vagon penceresinden») 41, 185
 «Из сада посвященных» («Eğenlerin bağında») 93
 «Ильхан» («İlhan») 22
 «Инженеры человеческих душ» («Muharrir-ruh mühendisi») 149
 «Искусство и социальные проблемы» («Sanat ve sosyal mesele») 127, 140

«Искусство и хлеб» («Sanaat ve ekme») 135—137

«Каждый вечер я покупаю свою жену» («Her akşam karımı on liraya satın alıyorum») 269
 «Как надувают крестьянина» («Köylünün yediği kazık») 130, 208—209
 «Какой ты хороший человек!» («Sen ne iyi adamsın!») 235—237, 239
 «Как сделали подножку» («Çeltme») 158, 161, 219—222
 «Калорифер и весна» («Kalorifer ve bahar») 159, 160
 «Кара Бирик» («Kara Bibik») 17, 40—42
 «Кемализм» («Kemalizm») 84
 «Кемаль Ататюрк и история национально-освободительного движения» («Kemal Atatürk ve millî mücadelenin tarihi») 216
 «Когда наука бездействует, невежество становится активным» («İş görmiyen ilim yerine iş gören cehalet») 249
 «Королек — Птичка певчая» («Çalı kuşu») 175
 «Крестьянин в цилиндре» («Silindır şapka giyen köylü») 130, 190
 «Кризис» («Kriz») 210, 211
 «Кровавый выкуп» («Korkunç bir ceza») 76
 «Крышка от бака» («Küp kapağı») 209
 «Кто этот большой человек?» («Bu büyük adam kimdir?») 48, 49
 «Куски, которые застревают в горле» («Tikiyan lokmalar») 227, 238, 239
 «Курмызы тепе» («Kırmızı tepe») 93
 «Летом — возлюбленная, зимой — кокотка» («Yazın — aşık, kışın — kokot») 267
 «Лунная ночь» («Mehtaplı gece») 164, 190

«Люди одной группы» («Bir takım insanlar») 211
«Люди с озера» («Göl insanları») 176

«Мальчик Химмет» («Himmet çocuk») 93

«Между старым и новым миром» («Eski ve yeni dünya arasında») 127, 255

«Мелочи» («Küçük şeyler») 8, 17, 44, 48, 49

«Метрика» («Kafa kağıdı») 130, 190, 191

«Младотурок» («Jöntürk») 143

«Моя ночь» («Gecem») 113

«Мраморный верстак» («Mermer tezgâh») 74, 76

«Мысли об искусстве» («Fikir ve sanaat») 116, 119, 126

«Мышь торговца свечами» («Mumcunun faresi») 95

«Мяукающий Мемиш» («Mırnav Memiş») 243, 269

«На краю пропасти» («Uçurum kenarında») 76

«Напевы» («Zemzeme») 43

«Научная экспедиция» («Tetikik seyahati») 41, 163, 185, 269

«Немиде» («Nemide») 53

«Непонятная любовь» («Bir muadele-i sevdâ») 61—64

«Неугомонный Зивер» («Civilek Ziver») 173

«Нирвана» («Nirvana») 144

«Ничто» («Hiç») 50

«Обычные дела» («Olagan işler») 92

«Огненная рубашка» («Ateşten gömlek») 176

«Одинокий зейбек» («Yalnız zeybek») 76, 77

«Оказия» («Binecek şey») 73

«Орешек» («Ceviz») 91

«О старом Стамбуле» («Eski İstanbula dair») 80

«Очаги знаний» («Bilgi bucağı») 72

«О ясности и неясности» («Vuzuha ve iphama dair») 119

«Пей колодезную воду» («Kuyu suyu iç») 124, 125

«Пенсионер открывает бар» («Bar açan mütekeyit») 209

«Перламутровые пуговицы и бусы» («Boncuk ve sedef düğme») 130, 256—259, 268

«Писатель ищет своих героев» («Bir muharrir kahramanlarını arıyor») 215

«Плата за молчание» («Hakk-ı sükût») 77, 78, 228

«По бумагам это поле — лес» («Bu tarla resmen ormandır») 187, 190, 199

«Поворот к народу в европейском искусстве» («Avrupada halka doğru gidiş») 154

«Политическая философия» («Siyasi felsefe») 248

«После Чанаккале» («Çanakkalede sonra») 81

«Потворство злу» («Seyyie-i tesamih») 53

«Прекрасный Ихсан» («Güzel İhsan») 173

«Примо — турецкий мальчик» («Primo — türk çocuğu») 72, 81

«Пробуждение» («İntibah») 141

«Произведения, которые создают человека» («İnsan yaratan eserler») 132—134

«Простофиля» («Enayinin biği») 267

«Против силы» («Kuvvete karşı») 77—80, 247

«Пять романистов ведут спор» («Beş romancı tartışıyor») 177

«Разбитые жизни» («Kırık hayatlar») 54

«Разлука» («Firkat») 23

«Рассказ и роман после провозглашения республики» («Gümhuriyetten sonra hikâye ve roman») 12, 101, 187

«Рассказ о лесе» («Bir orman hikâyesi») 166

«Рассказ о мельнице» («Bu bir değirmen hikâyesidir») 209

«Рассказ о фабричной трубе»

(«Bacayı indir, bacayı kaldır») 216

«Рассказы о национально-освободительной борьбе» («Mill savaş hikâyeleri») 90, 181

«Рассказы о стране» Бекира Сыткы («Memleket hikâyeleri») 208—210

«Рассказы о стране» Рефика Халида («Memleket hikâyeleri») 77

«Рассуждение о театре» («Tiyatro hakkında bir mütalea») 143

«Робинзон» («Robenzon») 210

«Ружье» («Çifte») 209

«Свадьба» («Düğün») 49

«Сарданапал» («Sardanapal») 22

«Символизму 50 лет» («Sembolizm 50 yaşında») 126

«Скелет Европы» («Avrupa iskeleti») 248

«Слепой» («Kör») 243

«Смерть крестьянина» («Köylünün ölümü») 199—203

«Смерть поэта» («Bir şairin ölümü») 113

«Современные проблемы нашей литературы» («Edebiyatımızın bugünkü meseleleri») 125, 141

«Сон в лесу» («Ormanda uyku») 160, 210

«Сорвался ремень — трое погибло» («Bir kayış koptu, üç kişi öldü») 190, 232—234

«Спаситель» («Nasıl kurtarmış») 73

«Спор двух женщин» («İki kadının kavgası») 163, 216—218, 269

«Средства к существованию» («Geçim dünyası») 92

«Стамбульская девушка» («İstanbul kızı») 174

«Стихотворные переводы» («Manzume-i tercüme») 21

«150 стилиг = 150 миссионеров + 150 млн. английских фунтов стерлингов + 150 агентов» («150 zıppı = 150 misyoner + 150 milyon sterlin + 150 teşkilâtçı») 130, 252—254, 268, 269

«Страна роз и страна шипов» («Hâristan ve Gülüstan») 57

«Странное сходство» («Garip bir benzeyiş») 91

«Страсть к фазанам» («Araba sevdası») 17, 42, 43

«Сцены из реальной жизни» («Hayat-i hakikiye sahneleri») 57

«Сын фон Садриштейна» («Fon Sadriştaynın oğlu») 72

«Тарик» («Tarik») 25, 26

«Тезер» («Tezer») 22

«Типы романов в нашей литературе» («Bizde roman tipleri») 173

«Торговец-выскачка» («Çekirdekten yetişme tüccar») 163

«Торговец тыквенными семечками» («Kabak çekirdekçisi») 93

«Тоска по морю» («Deniz hasreti») 243, 244, 271

«348-я статья» («348-inci madde») 269

«Тупик» («Çıkamaz sokak») 143

«Удар по самолюбию» («Bir iz-zet-i nefis yarası») 165

«Философские диалоги» («Felsefe-i muhaverat») 21

«Финтен» («Finten») 27

«Флаги свободы» («Hürriyet bayrakları») 71

«Хасан Меллах» («Hasan Melah») 35

«Хитрость» («Kurnazlık») 269

«Хозяин постоянного двора» («Hancı Fettah efendi») 209, 210

«Хусейн Феллах» («Hüseyn Felah») 35

«Человек в медвежьей шкуре» («Kendisine ayı süsü veren») 130, 252—254, 268, 269

adam») 190, 191—199, 243—246, 269
 «Человек исчез» («Kaybolan adam») 229
 «Человек, которого убило зеркало» («Aynanın öldürdüğü adam») 216
 «Человек, позабывший город» («Şehri unutan adam») 161, 210
 «Человечность, которая не исчезает» («Kaybolmayan insanlık») 163, 164, 190
 «Черты красоты» («Güzellik izleri») 93
 «Честный человек» («Namuslu adam») 163
 «Чтица жития Мухаммеда» («Mevlütçi Mukaddes hatırat») 269
 «Что нужно знать, чтобы стать

настоящим стилигой?» («Halis bir züppe olmak için neler bilmeli?») 264—267, 269
 «Что это было?» («Aceba neydi?») 74
 «Чужой» («Yaban») 176, 177—183
 «Шик» («Şik») 60
 «Экономическая история современной Европы» («Modern Avrupa'nın iktisadî tarihi») 248
 «Эпохи нигилизма» («İnkâr devirleri») 126
 «Это ли жизнь?» («Bu hayat mı?») 226, 227
 «Я и все прочее» («Ben ve ötesi») 119

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Об эстетической подготовке критического реализма	16
От романтизма к реализму	16
Литература «делает зигзаги»	51
Снова к социальной теме	65
Идеологическая жизнь и эстетическая борьба в республиканской Турции	82
Двадцатые годы	82
Тридцатые годы	96
«За» и «против» теории реализма	123
Искусство и «польза»	135
Критический реализм 30-х годов и его проблематика	152
О гуманистической концепции человека в литературе 30-х годов	152
Крестьянская проблема и критический реализм	170
Новые темы — новые образы	226
Антиимпериалистические мотивы и критика Запада	246
Указатель имен	275
Указатель названий произведений	279

Наталья Авраамовна Айзенштейн
ИЗ ИСТОРИИ ТУРЕЦКОГО РЕАЛИЗМА

Заметки о турецкой прозе
(70-е годы XIX в. — 30-е годы XX в.).

*Утверждено к печати
Ученым советом Института народов Азии
Академии наук СССР*

✱

Редактор Л. С. Калёнова
Технический редактор *М. А. Полуян*
Корректоры *Е. Г. Григорьева и Л. Л. Родичев*

✱

Сдано в набор 12/I 1968 г.
Подписано к печати 21/V 1968 г.
А-01778. Формат 84×108. Бум. № 1.
Печ. л. 9,0. Усл. п. л. 15,02. Уч.-изд. л. 15,05.
Тираж 2000 экз. Изд. № 1969.
Зак. № 37. Цена 95 коп.

✱

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва, Центр, Армянский пер., 2

3-я типография издательства «Наука»
Москва К-45, Б. Кисельный пер., 4

**ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»**

ВЫЙДУТ В 1968 г.

М. Горький и литературы зарубежного Востока. Сборник статей. 30 л.

Каррыев Б. А. Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов. 16 л.

Кямилев Х. К. Общественные мотивы в турецкой поэзии. 12 л.

Алиев Г. Ю. Персоязычная литература Индии. 8 л.

Баруа. Ассамская литература. 6 л.

Мирзоев А. М. Рудаки. Жизнь и творчество. 11,5 л.

Долинина А. А. Очерки истории арабской литературы нового времени. Египет и Сирия. Публицистика в 1870—1914 гг. 8 л.

Заказы на книги принимаются всеми магазинами книготоргов, потребкооперации и «Академкнига», а также по адресу: Москва, Б. Черкасский пер., 2/10, контора «Академкнига».