

DOI: 10.31696/S086919080033987-2

РАННЯЯ ПРОЗА ТАРЫКА ДУРСУНА

© 2025

М.М. РЕПЕНКОВА ^а

^а – ИСАА МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-7551-3869; mmrepenkova@rambler.ru

Резюме: В статье рассматриваются ранние прозаические произведения одного из самых известных современных турецких писателей-реалистов Тарыка Дурсуна Какынча/К. Подчеркивается, что творческие поиски привели его к экспериментам в самых разных течениях и направлениях литературной жизни страны: от социально-психологической прозы («течение Саида Фаика») 1950-х годов до социально заостренной (социальный реализм) и политизированной («роман 12 марта») прозы 1960–1970-х годов. Особое место отводится изменению стилистики произведений Тарыка Дурсуна. Если в 1950-е годы пространственное поле его рассказов было значительно сужено, и на первый план выходили лишённые конкретики абстрактные образы-символы (дождь, солнце, ночь, глаза, зеркало, небо, море и др.), то в 1960–1970-х годах диапазон изображения жизни расширился, а образы наполнились социально-психологическим содержанием. Изменение стилистической парадигмы автора особенно пристально рассматривается на примере формирования образов главных героев – людей честных, благородных, наделённых богатым внутренним миром, но, как правило, одиноких и несчастливых. В 1950-е годы его герои шли по пути нравственного возрождения, не пытаясь изменить окружающий их мир. В 1960–1970-е годы герои Тарыка Дурсуна уже являются борцами за социальную справедливость, причем речь идет о движении от стихийного протеста человека труда (в русле «деревенской прозы» социального реализма) к сознательной организованной борьбе революционно настроенной студенческой молодежи (в русле политизированного «романа 12 марта»). В итоге делается вывод, что стилистика ранней прозы Тарыка Дурсуна отличается большим разнообразием и становится тем отправным базисом, который положен в основу его более позднего творчества.

Ключевые слова: современная турецкая проза, Тарык Дурсун, образы-символы, социально-психологическая проза, социальный реализм

Для цитирования: Репенкова М.М. Ранняя проза Тарыка Дурсуна. *Восток (Oriens)*. 2025. № 2. С. 223–232. DOI: 10.31696/S086919080033987-2

EARLY PROSE OF TARYK DURSUN

© 2025

Maria M. REPENKOVA ^а

^а – Institute of Asian and African Studies,
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-7551-3869; mmrepenkova@rambler.ru

Abstract: The article examines the early prose works of one of the most famous modern Turkish realist writers Taryk Dursun K. It is emphasized that his creative search led him to experiments in different trends and directions of the country's literary life: from socio-psychological prose ("Said

Faik's movement") of the 1950s to socially focused (social realism) and politicized ("March 12 novel") prose of 1960–1970s. Special attention is given to the stylistic changes in Taryk Dursun's works. While in the 1950s, the spatial field of his stories was narrowed, and abstract symbolic images (rain, sun, night, eyes, mirror, sky, sea etc.) came to the fore, in the 1960s–1970s his range of depictions of life expanded, and the images were filled with socio-psychological content. The change in the author's stylistic paradigm is examined through the example of the formation of images of the main characters – honest, noble people, endowed with a rich inner world, but as a rule lonely and unhappy. In the 1950s, his protagonists followed the paths of moral revival, without trying to change the world around them. In the 1960–1970s, Taryk Dursun's characters became fighters for social justice, their struggle evolving from the spontaneous protest of a working person (in line with the "village prose" of social realism) to conscious organized struggle of revolutionary-minded student youth (in line with the politicized "March 12 novel").

Keywords: modern Turkish prose, Taryk Dursun, image symbols, socio-psychological prose, social realism

For citation: Repenkova M.M. Early Prose of Taryk Dursun. *Vostok (Oriens)*. 2025. No. 2. Pp. 223–232. DOI: 10.31696/S086919080033987-2

Тарык Дурсун Какынч/К. (1931–2015) – один из ведущих современных турецких прозаиков, обладатель многочисленных литературных премий. Известные литературные критики Турции (Асым Безирджи, Тахир Алангу, Фетхи Наджи, Аднан Бинйазар, Музаффер Уйгунер и др.) акцентируют внимание на многогранности его таланта. В России творчество писателя остается малоизученным. К редким исследованиям отечественных тюркологов, посвященных этому автору, можно отнести монографию С.Н. Утургаури «Турецкая проза 60–70-х годов. Основные тенденции развития» (1982), в одной из глав которой рассматривается роман Тарыка Дурсуна «И снова настал день» (Gün Döndü, 1974), магистерскую диссертацию М.М. Машкиной «Стилистические особенности ранней новеллистики Тарыка Дурсуна» (2000), в которой анализируется стилистика ранних рассказов писателя – сборники «Сон визиря» (Vezir Düşü, 1957) и «Чужаки» (Yabanın Adamları, 1966). Содержанию романа «Во власти моря» (Denizin Kani, 1968) посвящена статья К.А. Беловой «Новые темы и герои турецкой реалистической прозы». Биография писателя приведена В.Б. Феоновой в предисловии к книге «Хлеб прежде всего» (1976). Кроме того, российским читателям данный автор представлен в переведенном К.А. Беловой романе «Во власти моря» (1973), а также в переведенных К.А. Беловой и И.В. Стеблевой рассказах соответственно «Отец», «Там, за раскрывшейся дверью» в книге «Хлеб прежде всего» и «Рассказ о Забел Манол» в книге «Наша улица. Турецкая новелла XX века» (1962).

Тарык Дурсун родился в городе Измире. Работать начал рано. Окончив в 1950 году среднюю школу, был подмастерьем у сапожника, букиниста, шашлычника, судебного репортёра, кондуктора. Но уже в юности его охватило стремление к творчеству, он хотел писать. В школе начиная с 1949 года он сочинял стихи, которые публиковал в известных литературных журналах «Кайнак» и «Варлык». В 1951 году вместе со своим другом, впоследствии известным романистом Дженгизом Тунджером (1931–1981) Тарык Дурсун выпустил поэтический сборник «Вращающийся мир» (Devriale). Позже, оценивая свои первые поэтические опыты, он писал: «Мои писательские приключения начались с сочинения стихов. Это были плохие и незрелые стихи. Подписывал я их, специально сокращая свою фамилию, потому что был обижен на отца, который ушёл из семьи, бросив малолетних детей, и с которым я не хотел иметь ничего общего» [Dursun, 1968, s. 29].

Одновременно Тарык Дурсун пробовал свои силы и в журналистике. Этому во многом помогла его работа в редакциях различных газет. В 1955–1958 годах он начал публиковать статьи и репортажи в таких газетах, как «Сон хавадис», «Пазар постасы», «Йени гюн», «Улус». В 1958–1962 годах печатался в газетах «Сон поста» и «Ватан». В 1960 году Тарык Дурсун был удостоен первой журналистской премии за репортаж «Пять точек на карте».

С 1951 по 1957 год в литературных журналах «Йедитепе», «Кайнак», «Сечильмиш хикайелер», «Мави», «Варлык», «Тюрк дили» и др. публикуются рассказы Тарыка Дурсуна, которые вошли в его первый сборник – «Сон визиря» (Vezir Düşü, 1957).

Музаффер Уйгунер, положительно оценивая раннюю новеллистику Тарыка Дурсуна, писал, что он «привлѣк к себе внимание читателей и критиков» и что «его художественное дарование в новеллистике проявилось с особой полнотой... Тарык Дурсун использовал просторечья и в то же время пытался донести до современного турецкого читателя язык “Деде Коркута”. Это и есть его собственный стиль – просторечные обороты в сочетании с пословицами и поговорками. Язык произведений Тарыка Дурсуна чрезвычайно живой, искренний, не сухой, не книжный, как у некоторых авторов» [Uyguner, 1968, s. 2–13]. Другой турецкий критик, Мехмед Фуат, подчеркивал, что «Тарык Дурсун привнёс в турецкую новеллистику новые темы и новых героев...» [Fuat, 1965, s. 63]. Тевфик Акдаг характеризовал стиль ранних рассказов Тарыка Дурсуна как «самобытный и оригинальный», «он отличается краткостью и лаконичностью высказываний. Писатель очень любит использовать эгейский жаргон и применяет его с большим мастерством» [Akdağ, 1969, s. 39–40]. Л.Н. Старостов в статье «Заметки о современной турецкой прозе» среди выдающихся прозаиков «золотого десятилетия» 1950–1960-х годов упоминал и Тарыка Дурсуна [Старостов, 1969, с. 296].

Рассказы сборника «Сон визиря» написаны в русле социально-психологической прозы. «Тарык Дурсун, как и другие представители этого течения (Октай Акбал (1923–2015), Музаффер Буйрукчу (1930–2006), Томрис Уяр (1941–2003), Бильге Карасу (1930–1995) и др.), исследует внутренний мир одинокой, надломленной личности. Возможность преодоления душевного кризиса писатель видит в нравственном самосовершенствовании» [Репенкова, 2008, с. 123].

Писатель сосредотачивается на процессе духовного прозрения человека, что существенно сужает пространственное поле повествования. Перед читателем раскрываются различные камерные пространства, включающие в себя белый лист, на который автор-повествователь наклеивает разноцветные кусочки бумаги, создавая аппликацию («Аппликация»); комнату, в которой сидит молодой человек, переживая смерть любимой девушки («Покинутый»); небольшую греческую деревушку, куда приезжает в конце своей жизни пожилой человек, чтобы обрести душевное спокойствие («Сон визиря»); улицу, на которой проститутка поджидает клиентов («Хозяйка ночей»); берег моря, где юноша разговаривает с прекрасной молодой девушкой Забель Манол («Рассказ о Забель Манол») и др.

Идея нравственного возрождения личности формирует отбор изображаемого материала. Из повседневной жизни писатель отбирает лишь те события, которые связаны с эволюцией внутреннего, душевного состояния героя. Этим объясняется смещение временных и пространственных пластов, отсутствие биографий, предысторий, а порой и имѣн персонажей. В рассказах практически отсутствует действие, но они по-своему динамичны. В соответствии с принципами социально-психологической прозы, динамизм повествования проистекает из изображения смены внутреннего состояния героев (кризиса, отчуждения, духовного прозрения). При этом социальные причины отчуждения, как правило, уходят в подтекст.

В рассказе «Покинутый» перемена душевного состояния героя раскрывается через его внутренние монологи-размышления. Повествование ведется от лица молодого человека, на

руках у которого умерла любимая девушка. В «потоке» мыслей героя детально фиксируется то, что он видел, слышал и чувствовал: «Я ничего не заметил. Точнее, не мог заметить. Мы не разговаривали. Я только держал её за руку. Она была очень горячей. Вдруг что-то произошло, посмотрел – умерла» [Dursun, 1957, s. 17].

В рассказе нет сюжета в привычном понимании. Молодой человек мерит шагами комнату, смотрит в окно, пытается написать телеграмму родственникам умершей. Его чувства обострены до предела. Особенно болезненно воспринимается им ощущение одиночества. Сама атмосфера комнаты, в которой давно не открывалось окно и было очень душно, подчеркивает состояние душевного кризиса героя.

Имя молодого человека не названо, ничего не сообщается о его прежней жизни, отсутствует портретная характеристика. Явным является лишь то, что он сильно любил умершую и теперь не знает, как без нее жить. Эмоциональный накал внутренней речи молодого человека достигает кульминации в его словах: «Я изводил себя мыслью, что, наверное, не смогу этого перенести, упаду в обморок возле её кровати, покончу с собой... Я задыхался... Сдавливало грудь. Щемило сердце. Ведь ещё вчера в это время она была жива. Я читал ей Хемингуэя. Потом почувствовал невыносимую тяжесть. Внутри всё тряслось. Дрожь перешла на руки. Ладони взмокли. Меня охватил страх...» [Dursun, 1957, s. 17–18].

В сущности, герой знал о неминуемой смерти возлюбленной и, как ему казалось, был к ней внутренне готов, но в действительности принять её смерть ему оказалось невыносимо трудно. «Смерть могла наступить в любой момент... Я знал, что надо делать. Нужно было принести воды, обязательно принести, расправить её волосы, поцеловать. Нужно было заплакать... Но когда это случилось, я забыл обо всем. Зажег свет и подумал, что надо пойти на почту и дать телеграммы её сестре и отцу. Да, лучше всего сделать так. Глазами поискал чистый лист бумаги, нашел его среди книг. Вытащил ручку. Написал адрес ее старшей сестры. Под ним оставил место. Потом вывел большими буквами: “Мелаяхат умерла, этой ночью умерла”» [Dursun, 1957, s. 18].

Чтобы передать душевное состояние героя, Тарык Дурсун мастерски использует образы-символы, характерные для социально-психологической прозы. Ночь, темная комната, холодное стекло, тучи на сером небе, резкий ветер подчеркивают трагедийное начало повествования. Совершенно по-особому в рассказе подается образ дождя, который несет в себе очищающий смысл. Аналогичное значение этот образ имеет в рассказах Бильге Карасу «Тутовая аллея» (Dutlar, 1979) и Музаффера Буйрукчу «Ребёнок» (Büyük oğul, 1968). У Тарыка Дурсуна герой с нетерпением ждет дождя, но тот никак не начинается. Юноша выбегает на улицу, где «свежо и дует ветер». Он не в состоянии сдерживать себя и начинает рыдать.

В рассказах Тарыка Дурсуна присутствуют не только известные в социально-психологической прозе образы-символы (дождь, солнце, ночь, глаза, зеркало), но и появляются новые (небо, море, город). Например, образу неба – символу духовности – придается большее значение, чем образу дождя. Видят над собой небо, любят его герои из «Рассказа о Забел Манол» и «Сон визиря», вспоминают и тоскуют о небе герои из рассказа «Сумасшедшие огни Стамбула», ищут его и пытаются понять герои из рассказа «Раззява», воспроизводят на бумаге герои из рассказа «Аппликация».

Образ неба доминирует в рассказе «Раззява». В повествовании от третьего лица, изобилующем диалогами главного героя, господина М. Акыла, с другими персонажами и переходящем в его несобственно-прямую речь, внезапно обнаруживается пропажа неба над головой. «Господин М. Акыл, до того как выйти из дома, захватил зонтик. На ногах у него уже были резиновые сапожки¹. Но раз неба не было, то что ему теперь было делать с

¹ Месты – резиновые сапожки.

зонтиком и местами? Какой уж теперь дождь? Хорошо, а как быть со звёздами? Что теперь станет с вечерними звёздами? Раз не будет неба, не будет и звёзд» [Dursun, 1957, s. 10–11].

Тарык Дурсун и в этом рассказе стилистически сдержан, ничего не сообщает о герое, кроме имени – господин М. Акыл, что в переводе с турецкого означает «разум». Отсутствуют описания его внешности, возраста, тех событий, которые происходили с ним раньше. Читатель может только догадаться, что он чиновник, поскольку в это утро он, как всегда, направлялся в контору.

Образ М. Акыла воплощает собой рациональное начало. Его поведение предельно разумно. Ему давно несвойственны такие простые человеческие чувства, как любовь к ближнему, радость жизни, тоска от горя. Будни М. Акыла однотипны и доведены до автоматизма: работа – дом, дом – работа. У Тарыка Дурсуна герой-рацио противопоставлен чувствам, которые по концепции автора неразрывно связаны с духовностью. Именно поэтому господин М. Акыл не видит над головой неба, хотя уверен, что оно должно быть там обязательно. В его воспоминаниях присутствует голубизна небосвода, «к краешку которого прикреплялся кусочек свинцового облака, местами светлого, местами тёмного» [Dursun, 1957, s. 11]. Господин М. Акыл помнит, что в былые времена небо отражалось в его глазах. Поскольку глаза являются зеркалом души, образы неба и глаз становятся категориями одного порядка.

Рациональное поведение героя сводится к тому, что он начинает искать то, что потерял (чувства, небо, духовность), и не может найти. Господин М. Акыл приходит за помощью к представителю власти – полицейскому, также воплощающему собой рацию. Логична реакция полицейского на вопрос героя: «Почему наверху нет неба?» «Полицейский, вытаращив от удивления глаза, развёл руками... его рука медленно потянулась за пистолетом» [Dursun, 1957, s. 12]. Логично и то, что представитель власти отводит М. Акыла в полицейский участок за нарушение общественного порядка, где и заканчиваются приключения героя.

Наиболее ярко высвечивается символика рассказа «Аппликация». В нём отсутствует связный сюжет. Автор-повествователь от первого лица рассказывает, как он вырезает фигурки из разноцветной бумаги и создаёт картинку. Эти фигурки, обретя существование на белом листе, становятся героями повествования и начинают действовать независимо от воли автора. Они смеются, плачут, разговаривают, поют песни, дерутся и даже убивают друг друга. «Всеведущий» повествователь периодически вмешивается в происходящее, но изменить ход вещей он не может. Тогда в конце рассказа повествователь решает разорвать аппликацию на две части, причём на одной оказываются море, небо, луна, чайки, а на другой – люди. Автор-повествователь намеренно разъединяет образы прекрасного светлого мира природы и грязного, непривлекательного мира людей, в котором отсутствует духовность. Эти два мира несовместимы. Существенно, что образ моря, встречающийся почти во всех рассказах Тарыка Дурсуна, в этом рассказе выписан особенно тщательно. Этот образ – коррелят душевного состояния героев.

В рассказе «Аппликация» смыслообразительную функцию выполняет цветовая гамма. Тарык Дурсун описывает природу в спокойных, приятных тонах. Небо, например, он окрашивает в синий цвет, луну – в светло-жёлтый, а море – в лазорево-голубой. Над волнами кружатся белоснежные чайки. В противоположность неярким, тёплым тонам природы мир людей – мир рацию – изображается резкими, ядовитыми, холодными тонами. Эти цвета являются символами кризиса, отчуждённости.

Уже в ранней новеллистике Тарык Дурсун использует художественные приемы, которые он будет активно применять в романистике 1980–1990-х годов. Так, при описании переживаний героев писатель обращается к сдвигам временных и пространственных пластов, внутренним монологам, построенным в форме «диалога с самим собой», «потока созна-

ния» и несобственно-прямой речи. Показателен в этом плане рассказ «Хозяйка ночей», построенный на доминанте двух образов – проститутки и зеркала. Именно в зеркале, по мысли Тарыка Дурсуна, как в глазах, небе и море, отражается душа человека. Сложная повествовательная структура рассказа «Хозяйка ночей» зиждется на сплошном потоке мыслей героини, которая видит свое, словно чужое и незнакомое, отражение в витрине: «В стекле витрины я вижу очертания грустной согнутой женщины, тень от которой падает в пространство между тканями. Ее глаза огромны. Взгляд темный, как из пещеры. Кончики рта сужены, испещрены морщинками. Нижняя губа печально изогнута. Мы грустно переглядываемся» [Dursun, 1957, s. 29]. Безымянная героиня не желает идентифицировать себя со своим отражением, она говорит про женщину в стекле не «я», а «она».

Отражение в витрине активизирует в героине воспоминания о прошлой жизни. Из ее сумбурного и отрывочного потока мыслей, в котором отсутствует хронологическая последовательность, вырисовывается образ жизни уличной проститутки. Она была вынуждена выйти на панель, чтобы прокормить своего маленького ребёнка. Героиня с отвращением думает о клиентах, один из которых ей особенно противен. «Он сам смеётся над своими шутками. Я же с трудом заставляю себя улыбаться. Словно нож засунули мне между рёбер. Господин Нури болван. Правда, болван. Денег полно, а жизнь свою загубил... Должен был мне дать 25 лир. По курушу отсчитывал... Обнимал, целовал, облизывал всю щёку... Противно...» [Dursun, 1957, s. 30]. Состояние одиночества, душевной опустошённости и безысходности женщины коррелирует с образом промозгло-холодной, тёмной ночи. «Холодно. Меня обдаёт холодом не снаружи, а изнутри. Начинает валить снег... В жилах стынет кровь. Руки и ноги соскучились по домашнему теплу» [Dursun, 1957, s. 31].

В этом рассказе, как и в рассказе «Аппликация», цветовая гамма несет смысловозначительное значение. Чтобы передать состояние внутреннего непокоя героини Тарык Дурсун обращается к резким краскам. Яркие, разноцветные огни витрины ослепляют женщину, причиняя ей страдание и боль. Концовка рассказа также символична. Проститутка садится в такси с клиентами и смотрит на свое отражение теперь уже в зеркале на переднем стекле машины. Постепенно лицо в зеркале сужается и удлиняется, а затем и вовсе исчезает. Женщина больше не видит себя. Та, «другая» ушла из зеркала, не оставив надежды «жрице любви» обрести душевный покой.

Образы женщины «легкого поведения» и зеркала встречаются и в более поздней романистике писателя. Например, в романе Тарыка Дурсуна «Низко летающий голубь» (Alçaktan Uçan Güvercin, 1980) высокооплачиваемая проститутка, звезда порнофильмов, бывшая когда-то женой прокурора, также смотрит на себя в зеркало и видит свою увядающую красоту. Женщина в зеркале вызывает у героини отвращение, она чужая и незнакомая, разговор с ней не ладится. Убедить ту «другую в зеркале», что у нее все хорошо и что ее «деловые успехи» компенсируют неудавшуюся личную жизнь, не получается. Героиня удаляется от зеркала с тяжелым сердцем.

Во второй половине 1950-х годов писатель обращается и к крупным прозаическим жанрам, отходя от принципов социально-психологической прозы. Он пишет повести «Семейство Хасана» (Hasangiller, 1955) и «Дом семьи Риза-бея» (Riza Bey Aile Evi, 1957), а также роман «Червь в человеке» (İnsan Kurdu, 1959).

В повести «Дом семьи Риза-бея» впервые на первый план выходит острая социальная проблематика, которая впоследствии станет определяющей в прозе Тарыка Дурсуна. Творческие устремления писатель направляет на обрисовку жизни представителей «социального дна». Причем делает это с глубоким психологизмом. Он показывает духовное единение людей, оказавшихся на самой низшей ступени социальной лестницы. Структура повествования достаточно сложна: автор-повествователь, описав место действия – сада-

емый в аренду дом в рабочем квартале Измира², «передает» слово героям-рассказчикам (карточным шулерам, вора́м, безработным, проституткам). Это способствует раскрытию внутреннего мира героев, которые волею судеб сведены в грязном, ветхом доме Риза-бея, где за бесценок сдаются углы. Основная идея повести заключается в том, что эти люди «дна» как в обыденной жизни, так и в экстремальных ситуациях способны на благородные поступки.

В 1960–1970-е годы творчество Тарыка Дурсуна определяет социальное содержание. Остросоциальную прозу писателя характеризуют предельный лаконизм и емкость, что заставляет вспомнить произведения Орхана Кемаля (1914–1970), зачинателя турецкого социального реализма. Социальная проблематика сочетается у Тарыка Дурсуна с тонким психологизмом, о чём свидетельствуют рассказы: «Чудотворная трава» (Güzel Avrat Otu, 1960), удостоенный в 1961 году премии Турецкого лингвистического общества; «Так называемая любовь» (Sevmek Diye Bir Şey, 1965); «Чужаки» (Yabanın Adamları, 1966), получивший премию Саида Фаика; «Все 36 частей сразу» (36 Kısım Tekmili Birden, 1970); «Литография» (Taşbasması, 1972); «Многострадальный Омер и прекрасная Зейнеп» (Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep, 1972); «Матрос» (Bahriyeli Çocuk, 1976).

Под влиянием социальной проблематики содержательное пространство творчества Тарыка Дурсуна 1960–1970-х годов расширяется. Писатель обращается к изображению стихийного протеста человека труда, носителя нравственного начала, против прагматично-рационального города и его обитателей. Так, в рассказе «Чужаки» крестьяне поднимают стихийный бунт против «чужаков из города», скупщиков табака. Наивные и простодушные жители деревни, вынужденные за бесценок продавать спекулянтам выращенный с таким большим трудом табак, доведены до крайности. Они выражают свой протест против несправедливости тем, что прокалывают шины грузовиков «чужаков».

Проблематика рассказа имеет много общего с произведениями турецкой «деревенской прозы» 1950–1970-х годов, развивавшейся в русле социального реализма. Тарык Дурсун, подобно «деревенщикам», подробно описывает трудовую жизнь крестьян, их стихийное сопротивление, использует образную символику, связанную с миром животных и птиц. Приезд «чужаков» в деревню он сопровождает описанием «поганных чёрных ворон, которые, громко каркая, слетают с оливкового дерева» [Dursun, 1966, s. 44], и стада баранов, перегоревших дорогу грузовикам.

Как и писатели-«деревенщики» Тарык Дурсун максимально приближает речь крестьян к разговорному языку, который изобилует диалектными словами и выражениями, просторечиями, пословицами и поговорками. Существенно при этом, что речь каждого персонажа предельно индивидуализирована.

В рассказе «Да не наступит утро» писатель использует кинематографические приемы, которые станут определяющими в романе «Стреляя, он выбивается из сил» (Kurşun ata ata biter, 1983). Он передвигает объектив кинокамеры от одного персонажа к другому, то укрупняя, то отдаляя план изображения, показывая крестьян, приехавших в город в поисках работы и строящих за ночь геджеконду³. В начале рассказа Тарык Дурсун показывает крупным планом женщину с ребенком, стоящую вместе с другими крестьянами в очереди

² «География» раннего творчества Т. Дурсуна связана с Измиром: действие происходит либо в самом городе, либо в его окрестностях, либо герои вспоминают об этом городе, в котором прошло их детство, отрочество и юность.

³ Геджеконду – «жилище, построенное за одну ночь». По законам Турции человек, не имеющий жилья в городе, не мог в нем оставаться. Но если у приезжего появлялась крыша над головой, т.е. ему удавалось за одну ночь построить лачугу, то никто уже не имел права сломать его дом и выгнать из города. Поэтому на окраинах больших городов было распространено строительство геджеконду. Власти преследовали незаконное строительство лачуг (из бумаги, картона, тряпья и глины), но кварталы геджеконду росли, как грибы после дождя.

к источнику, чтобы набрать бидон воды и отнести мужчинам, месящим глину. Затем камера писателя ловит лицо ее сына – маленького мальчика, который, не жалуясь на усталость, молча носит воду. Далее камера фокусируется на мужчинах, работающих в крошечной ночной тьме, стараясь не шуметь. Затем в объектив камеры попадают два человека – староста и его помощник. Согласно присущей писателю стилистической манере в рассказе нет портретов крестьян, не сказано о том, как они оказались в городе, не названо даже их имён. Персонажи характеризуются своими поступками и короткими эмоциональными диалогами, в которых отчетливо просматривается их стремление идти до победного конца в своей борьбе.

Выступает против рационального машинизированного мира старый сапожник Ибрагим (рассказ «Мы – люди»). Наперекор всем техническим новшествам мастер продолжает работать вручную, вкладывая в свой труд частицу души. А душу, как известно, «не может заменить никакая машина».

Динамика сюжета определяется быстро сменяемыми событиями. Рассказ начинается с описания бедной обувной мастерской, в которой работают мастер и два подмастерья. Детально рассказывается о том, сколько труда вкладывается в изготовление всего лишь одной пары туфель. Затем описывается встреча Ибрагима с хозяином обувной лавки Хаккы-эфенди, которому мастер сдает свою продукцию. Хозяин лавки не желает платить договорную цену, которую он снижает в несколько раз, и мастер разгневан, он уходит, даже не посчитав деньги. И в этом рассказе Тарык Дурсун не отступает от характерной для него стилистики: он дает минимум информации о главном герое, не приводит ни сведений о его жизни, ни портретного описания. Образ мастера отчетливо проступает из его поведения с другими персонажами – подмастерьями, продавцом чая, хозяином обувной лавки. Речь Ибрагима-уста индивидуализирована. В ней проявляется его социальная принадлежность и характер старого мастера – доброго, открытого человека, тем не менее способного решительно противостоять поступкам несправедливых людей, каким и является Хаккы-эфенди.

Своеобразно протестует против рационального мира денег героиня короткого рассказа «Портовая проститутка». Самая продажная и потасканная женщина квартала не желает ехать вместе с мужчинами из-за того, что вечером она хочет побыть одна. Она упорно твердит: «Не хочу! Нет... Я хочу пройтись одна... Нет, дело не в деньгах... Я хочу прогуляться... Не смейтесь! Не еду, и всё...» [Dursun, 1966, s. 96–97]. Ее слова заставляют подвыпивших гуляк растеряться. Они не понимают такого поведения проститутки, даже не предполагая, что у неё могут быть собственные желания. Поэтому настойчиво стараются уговорить женщину. В конце рассказа женщина топает ногой и говорит: «Не еду... Вы ещё будете мне приказывать. Не еду, и всё» [Dursun, 1966, s. 99].

Социальный протест звучит и в романах Тарыка Дурсуна 1960–1970-х годов – «Да не наступит утро» (Sabah Olmasin, 1967), в основу которого положен одноимённый рассказ; «Во власти моря» (Denizin Kanı, 1968); «Компания оборванцев» (Koruk Takımı, 1969); «И снова настал день» (Gün Döndü, 1974).

Тарык Дурсун, являясь ярким представителем литературы социального реализма 1960–1970-х годов, отражает в своих произведениях проблему пробуждения личности к сознательной борьбе. Главный герой романа «Во власти моря» неграмотный рыбак Шабан Реис – умный, мужественный и обладающий чувством справедливости человек. За эти качества жители рыбацкого посёлка называют его своим вожаком, капитаном-реисом⁴. Скупщик морских губок и владелец моторных лодок, которыми пользуются ловцы, Хаджи-ага не намерен продавать артели лодку, поскольку он не желает, чтобы артельщики работали на себя и зарабатывали деньги. Для него выгоднее давать рыбакам деньги в долг

⁴ Реис – капитан небольшого судна.

под высокие проценты, а затем взимать их в сезон лова. Шабан Реис первым догадывается о подлинной причине отказа Хаджи-аги, что пробуждает в нём чувство возмущения и протеста. Он советует рыбакам отказаться от ловли губок, пока Хаджи-ага не продаст лодку. Рыбаки слушаются реиса, но хозяин лодок не желает уступать. Он идет на различные уловки, пытаясь сломить сопротивление бунтовщиков, и в конце концов ему это удаётся. Под нажимом товарищей Шабан вынужден просить Хаджи-агу взять команду обратно. После того как они оговаривают новые условия работы, Шабан Реис понимает, что ему удалось защитить семьи рыбаков от угрозы голода. Он в сердцах плюёт в лицо Хаджи-аге. Однако пережитые волнения приводят старого капитана к гибели.

Высокая оценка романа «Во власти моря» турецкой критикой опирается на то, что он несет собой острую социальную направленность и глубокий психологизм образов, а кроме того автор умело использует народные предания и легенды, обрамляющие повествование. Роман вызвал отклики и в России. Переводчик и автор предисловия к роману подчеркнула, что Тарык Дурсун «показывает своих героев в развитии – от первого стихийного недовольства до сознательных действий» [Белова, 1975, с. 238].

Несколько особняком в романистике Тарыка Дурсуна этого периода стоит политический роман «И снова настал день». Российский тюрколог С.Н. Утургаури назвала его «романом утраченных иллюзий», верно отражающим настроения известной части турецкой молодёжи 1970-х годов, которая уже определила существовавший в Турции правопорядок как антидемократический по своей сущности и вступила на путь активной борьбы, но оказалась не подготовленной к ней [Утургаури, 1982, с. 168–169].

В романе были отражены события, связанные с государственным переворотом 2 марта 1971 года, к которому привело обострение политической обстановки в стране в связи небывалым ростом левого студенческого движения. В отличие от других произведений политизированной прозы 1970-х годов, в этом романе отсутствует автобиографический материал. Не отражены в нем и документальные события, которые составляют основу политического романа Самима Коджагёза (1916–1993) «Спор» (Tartışma, 1974). Исторически достоверны лишь центральный эпизод сюжета – похищение генерального консула Израиля в Стамбуле (февраль 1971 г.) и некоторые обстоятельства поимки похитителей. Все остальные события в романе – художественный вымысел.

Сюжет романа сводится к следующему. Несколько молодых людей (студенты Керим и Ибрагим Рыза, их подруги Неджла и Гюнер, а также рабочий Хамза) выполняют задание молодежной организации, в соответствии с которым они похищают израильского консула и передают его руководству организации. Однако вскоре до них доходит известие, что вследствие несостоявшейся сделки заложник был убит. Молодые люди потрясены, они пытаются скрыться от полиции, но это им не удается, и они попадают в тюрьму. В застенках они мужественно переносят допросы и пытки, не предают своих товарищей, однако горечь поражения и крушения надежд коренным образом меняет их жизнь.

Повествование предельно эмоционально. Оно ведется от лица одного из главных героев – Керима, который едет на свадьбу к сестре. Там ему предстоит впервые после выхода из тюрьмы встретиться с отцом, который, «чтобы спасти сына», выдал его полиции, когда тот, скрываясь от преследования, был вынужден искать прибежища в родительском доме. Глубоко личные воспоминания, естественно, волнуют Керима, а оценка изображаемых событий определяется его субъективным к ним отношением.

Романное и художественное время не совпадают. Романное (настоящее) время – это несколько часов, проведенных в купе поезда. Художественное время шире. Оно включает в себя всю протяжённость событий, которые раскрываются через внутренний монолог героя, погрузившегося в воспоминания. Для его внутренней речи характерны хронологическая

упорядоченность изображаемых событий, сюжетная стройность повествования, отсутствие сдвигов временных и пространственных пластов.

Турецкие критики упрекали Тарыка Дурсуна в показе своих героев душевно опустошёнными, утратившими веру в будущее, отмечали также неверную трактовку в романе идей отдельных известных лидеров молодёжного движения конца 1960-х годов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог сказанному, следует отметить, что нами были рассмотрены самые значимые произведения ранней прозы Тарыка Дурсуна, при этом акцент был сделан на изменении направления художественных поисков писателя: от социально-психологической прозы 1950-х годов к социально заостренной (социальный реализм) и политизированной прозе 1960–1970-х годов. Изменение творческого кредо влекло за собой изменение стилистики его произведений, что особенно выразилось в художественных приемах, использованных Тарыком Дурсуном для формирования образов главных героев: людей честных, благородных, наделенных богатым внутренним миром, но, как правило, одиноких и несчастливых. Существенно, что многие из художественных приемов ранней прозы писатель использует в романном творчестве 1980–1990-х годов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

Белова К.А. Новые темы и герои турецкой реалистической прозы. *Литература зарубежной Азии в современную эпоху*. М.: Наука, 1975. С. 238–255 [Belova K.A. New Themes and Characters of Turkish Realistic Prose. *Literature of Foreign Asia in the Contemporary Era*. Moscow: Nauka, 1975. Pp. 238–255 (in Russian)].

Репенкова М.М. *От реализма к постмодернизму. Современная турецкая проза*. М.: Гуманитарий, 2008 [Repenkova M.M. *From Realism to Postmodernism. Contemporary Turkish Prose*. Moscow: Gumanitary, 2008 (in Russian)].

Старостов Л.Н. Заметки о современной турецкой прозе. *Теоретические проблемы восточных литератур*. М.: Наука, 1969. С. 296–301 [Starostov L.N. Notes on Contemporary Turkish Prose. *Theoretical Issues of Oriental Literatures*. Moscow: Nauka, 1969. Pp. 296–301 (in Russian)].

Утургаури С.Н. *Турецкая проза 60–70-х годов. Основные тенденции развития*. М.: Наука, 1982 [Uturgauri S.N. *Turkish Prose of the 1960–70s. Main Development Trends*. Moscow: Nauka, 1982 (in Russian)].

Akdağ T. Deniz Kani. *Papirus*. 1969. No. 34. S. 38–41 [Akdağ T. Blood of the sea. *Papirus*. 1969. No. 34. Pp. 38–41 (in Turkish)].

Dursun T. *Vezir Düşü*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1957 [Dursun T. *The Vizier's Dream*. İstanbul: Tekin Publishing, 1957 (in Turkish)].

Dursun T. *Yabanın Adamları*. İstanbul: İletişim Yayınevi, 1966 [Dursun T. *Strangers*. İstanbul: İletişim Publishing, 1966 (in Turkish)].

Dursun T. Nasıl yazıyorlar. *Varlık*. 1968. No. 719. S. 29–35 [Dursun T. How they write. *Varlık*. 1968. No. 719. Pp. 29–35 (in Turkish)].

Fuat M. *Mehmet Fuatın seçtikleri. Türk edebiyatı*. İstanbul: İletişim, 1965 [Fuat M. *Favorites of Mehmet Fuat. Turkish literature*. İstanbul: İletişim Publishing, 1965 (in Turkish)].

Uyguner M. Deniz kani. *Varlık*. 1968. Nisan, No. 716. S. 2–20 [Uyguner M. Blood of the Sea. *Varlık*. 1968. No. 716. Pp. 2–20 (in Turkish)].

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

РЕПЕНКОВА Мария Михайловна – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой тюркской филологии ИСАА МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия.

Maria M. REPENKOVA, DSc (Philology), Associate Professor, Head of the Department of Turkic Philology, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.