

УДК 821.512.161

ТУРЕЦЬКА АВТОРСЬКА ДРАМА «ДО» І «ПІСЛЯ» ВИЗВОЛЬНОЇ ВІЙНИ

Ірина ПРУШКОВСЬКА

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
кафедра тюркології,
бульвар Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601, Україна,
e-mail: irademirkiev@gmail.com*

Розглянуто стан розвитку турецької авторської драми «до» і «після» Визвольної війни (1919–1923), зазначено основні чинники впливу на формування нового для турецької літератури жанру, визначено роль Визвольної війни у входженні турецької драми у світовий літературний простір. Виявлено, що найбільшу роль у становленні й розвитку турецької авторської драми відіграла посилена європеїзація турецької культури. Турецька драматургія поступово набула досвіду попри перепоми, створювані правителями Османської держави на шляху вестернізації. Завдяки сприятливим результатам Визвольної війни і створенню Республіки культура Туреччини набула перспективи подальшого розвитку.

Визвольна боротьба і становлення Республіки є наскрізною темою змісту та відображення в турецькій авторській драмі як у перші роки існування Республіки, так і в подальші роки державного розвитку. Одним із центральних образів у повесенних драмах є образ Атагюрка, позначений певною дискурсивністю.

Ключові слова: турецька авторська драма, Визвольна війна, Республіка, культ особи, образ, тематика.

Турецька авторська драма сформувалася у другій половині XIX століття і набула активного розвитку завдяки діяльності митців, котрі усвідомили статус європеїзованої драми в своїй країні, художньо переосмислили концепт історичної пам'яті, а також реалізували свою творчість у контексті пошуків національної ідентичності. У становленні й розвитку турецької авторської драми простежується певна «поривчастість», яку можна пояснити природним процесом входження до світового літературного процесу, попри складні політичні умови у країні, їх потужний вплив на функціонування культурологічного простору. Метою пропонованої статті є висвітлення національної та стильової панорами турецької авторської драми «до» і «після» Визвольної війни (19 травня 1919 року – 24 липня 1923 року) в Османській державі, визначення основних тенденцій розвитку тогочасної турецької драми, виявлення змін у її тематичному полі.

Визвольна війна є епохальною подією в житті турецького суспільства, адже по її закінченні багатовікова Османська держава лишається в історії і на зміну приходить молода, багатонадійна Республіка. Безумовно вагомим є вплив на культурну сферу таких кардинальних змін у політичному житті країни. Але задля відповіді на питання,

чи були вони визначальними саме для турецької драматургії, варто зробити екскурс у дореспубліканські часи, на які припадає поступова трансформація турецької культурної й зокрема літературної спадщини, а також проаналізувати довоєнні та поствоєнні стани турецької драматургії.

Насамперед, варто говорити про потужний, певно, наймасштабніший вплив на турецьку літературу, а саме – посилену європеїзацію у часи Танзимату (1839–1908). На другу половину XIX століття припадає поява нових для турецької літератури жанрів – роману й авторської драми, докорінно змінюється структура класичної національної драми, тематичне й образне колажування літературних творів. У часи правління Абдульмеджіта (1839–1861) турецька драматургія переживає епоху романтизму, створюються театри («Боско», «Східний театр», театр Долмабахче), мотивуючи турецьких авторів до написання п'єс. Драма «Одруження поета» (1859) Ібрагіма Шінасі (1826–1871) є першим драматургічним твором західного зразка. Побуває думка, що поява цієї п'єси випереджала час, адже турки ще не були готові до радикальних змін, на які натякав Шінасі у своєму творі: вона була гучною, але передчасною, можливо, саме тому після її появи упродовж дванадцяти років вона не потрапляла до репертуарів місцевих театрів [13, с. 281]. Окрім того, Ібрагім Шінасі був першим, хто наважився відверто говорити про правителів, першим спростив літературну мову, першим випустив приватну газету турецькою мовою, став першим власником друкарні, яка могла запропонувати широким верствам населення дешеві й якісні книги, одним із перших перекладачів з європейських мов, завдяки чому турецька інтелігенція мала змогу ближче познайомитися із західною культурою та літературою [12, с. 11]. Доволі успішними були також перші комедії («Незалежний гість», «Балакучий перукар», «Краса»), які написав Алі Бей (1884–1899) – один із провідних драматургів того часу.

Велике значення у створенні театрів і підтримці драматургії мала діяльність Г. Агопа Вартовяна (1840–1902) [2, с. 169]. «Османський театр Гюллю Агопа», створений 1868 року, називався в народі «театром письменників». Г. Агоп активно залучав тогочасних турецьких письменників до творення нової драматургії. Він принципово дотримувався думки про те, що замість чужих турецькому суспільству перекладів західних п'єс необхідно створювати свої, у яких ітиметься про суттєві проблеми турецького суспільства. Але на той час через утиски цензури драматурги мали оминати інтимні й політичні теми. Діяльність Гюллю Агопа стала новим, важливим етапом у розвитку турецької авторської драми, тим поштовхом, якого потребували турецькі драматурги для формування власного, національно маркованого драматургічного потенціалу.

Мистецькі уподобання правлячої еліти, як свідчать історичні факти, неабияк впливали на формування культурної атмосфери у суспільстві. Так, при зміні влади в Османській державі (престол перейшов від Абдульмеджіта до його брата Абдульазіза) змінюється вектор розвитку драматургії. Тут можна говорити про *штучне стримання розвитку* проєвропейської драми. Стримуючи можливості турецької авторської драми наблизитися до європейської, Абдульазіз робить кроки на підтримку традиційної народної драми, зокрема «Ортаюну». У часи його правління зазнають репресій турецькі автори, негативно сприймаються переклади західних творів, особливо шекспірівських

драм, у яких ідеться про вбивство через жадобу до влади [2, с. 171]. Водночас саме завдяки підтримці султана Абдюзьазиза набуває популярності «Османський театр», на сцені якого прозвучали імена перших драматургів того часу, а саме Намика Кемаля (1840–1888), Реджазаде Магмута Ефенді Екрема (1847–1914), Ебуззії Тевфіка (1849–1913), Шемседіна Самі (1850–1904), Агмета Вефіка Паші (1823–1891), Теодора Касапа (1835–1905), Алі Хайдара Бея (1836–1914), Манастирли Мегмета Рифата (1851–1907), Хасана Бедреттіна Паші (1850–1911), Хюсейна Назима Паші (1854–1927), Османа Хамді (1842–1910) і Агмета Мітхата Ефенді (1844–1912). Ще більш кардинальною стосовно проєвропейської драматургії була позиція султана Абдюзьхаміда II, у часи правління якого (1876–1909) посилювалися цензура, репресії і протистояння театрам європейського зразка. Влада вдавалася навіть до знищення театрів як «осередків небезпеки цілісності держави» [11, с. 42].

Складні політичні умови у державі хоч і були несприятливими для розвитку турецької авторської драми, однак не звели її нанівець. *Зміни на політичній арені* (державний переворот 23 липня 1908 року) сприяли усвідомленню масштабності драматургічного потенціалу турецькою літературною елітою, яка нарешті вийшла з тіні. Активізувалася поява драматургічних спілок, відкриття театрів («Османська спілка комедії», «Спілка Державного театру», «Національний османський драматичний театр», «Театральна спілка жонтурків», «Національний театр», «Дарюльбедаї») [5, с. 235]. Інтенсифікувався розвиток періодики («Заман», «Дерсаадет», «Вакіт», «Серветі фюнун», «Калем», «Сахне», «Тіятро ве Темаша», «Темаша»), на сторінках якої жваво обговорювали питання турецького драматичного мистецтва [5, с. 135]. Своєрідною специфікою стає звернення турецьких драматургів початку ХХ століття до протиставлення «османське–республіканське», яке вони вправно застосовували в історичних драмах. Якщо до періоду Визвольної боротьби правителі у героїчних образах («Розповідь про Ібрагіма, Ібрагіма з Гюльшені» (1844) Гайруллаха Ефенді, «Фатіх» (1879), «Селім» (1883) Абдюзьхака Хаміда), то вже у п'єсах, написаних напередодні війни, вони є антигероями. У драмах «Крадіжка, каяття і зрада» (1910) Агмета Бахрі, «Трагедія зірки» (1911) Моралізаде Вассафа, «Злодійство детектива» (1911) Юсуфа Ніязі, «Вправна сотня або армія свободи» (1912) Каміля Бея репрезентація подій історичного минулого спотворена під динамічним натиском пануючої ідеології. Образи султанів максимально негативні, як, наприклад, у творі «Вправна сотня або армія свободи», де султан Абдюзьхамід отримує насолоду, знущаючись над людьми: «Він позіхає, починає дрімати, голова падає на папери, засинає. Раптом голосно промовляє: Помста! Помста! (сміється)» [7, с. 62]. Усупереч відомим фактам з життя султана Абдюзьхаміда, акумулюючи напругу розриву між образами, драматург заперечує його релігійність і відмовляє в гідній поведінці («Абдюзьхамід (відкорковує шампанське): Ох, собаки шаріату! (П'є). Де я, і де – шаріат!... Якби вони дізналися, що я жодного разу не робив намазу, що замість поклоніння я читаю журнали, іноді п'ю шампанське, раки, пиво, вони б давно вже зі мною розібралися!...» [7, с. 62], перетворюючи образ султана на гротесковий.

Визвольна війна стає «підсилювачем» прогресу у культурній, насамперед літературній сфері життя турецького суспільства. Відгуком на військові події стають

поетичні твори Фарука Нафіза, Халіде Нусрет, Мегмета Еміна, Кемалеттіна Каму, романи Халіде Едіп Адивар, Якупа Кадрі, Решата Нурі, Рефіка Халіта, новелістика Халіде Едіп Адивар і Якупа Кадрі, п'єси Алі Ризи, Гайрі Мухіттіна, Мюніра Гайрі. Спостерігається схожа тональність різножанрових творів: за допомогою художніх засобів реалізується тема боротьби і концепти звернення до народу для підсилення духу незламності, утвердження національно-патріотичних почуттів у часи великих випробувань, означаються центральні образи у назвах творів. Відчутна посилені ідеалізація головного героя – Мустафи Кемалю Ататюрка, надії турецького народу на світле майбутнє. Мізерна кількість турецьких драматургічних творів воєнної доби переростає у справжній літературний арсенал у повоєнні роки – за часів становлення республіки. Адже перші п'ятнадцять років існування республіки (за часів правління Кемалю Ататюрка) сили державних діячів були спрямовані на модернізацію та націоналізацію суспільства, економіки, промисловості і культури. Культурна політика сприяла переходу драматургії конституційного періоду до наступної фази розвитку – авторської драми республіканського періоду (60-ті роки ХХ століття).

Після створення Анкарської державної консерваторії (1924) пошквалилася діяльність державних і приватних театрів, збільшилася кількість високоякісних п'єс. 20–30-ті роки ХХ століття позначені інтенсивним розвитком драматургії, тематичну палітру якої творить таке важливе для цього часу коло життєвих явищ, подій, продиктованих загальною ситуацією в молодій республіці, як європеїзація турецького суспільства, традиційні цінності, роль сім'ї, проблеми в економічній і культурній сферах. Автори драм акцентують увагу не на характерах, а на конфліктах з традиційною розв'язкою (смерть героїв, трагічний кінець). Більшість п'єс цього періоду мають однолінійні сюжети, що не претендують на філософську глибину, натомість нав'язують глядачеві авторитарну думку драматурга.

Турецькі драматурги досить жваво обговорювали проблеми збагачення й оновлення національної культури, а також суспільні проблеми. Так, у п'єсі Н. Хікмета «Будинок мерця» (1932) сюжет побудований на реальних фактах, відомих письменникові. На першому плані зображена життєва ситуація, пов'язана з лицемірством і жадібністю представників середнього класу. Герої твору – впізнавані типи, характеристика яких увиразнюється в конфліктній ситуації: після смерті чоловіка дружина й діти гостро сперечаються через спадок, ображають та обманюють одне одного. Сюжет п'єси «Прийшов гість» (1939) Джелалеттіна Езіне зосереджений на історії взаємин людей, які по-різному сприймають європеїзацію турецького суспільства. Композиція п'єси складається з трьох дій. Чітка драматургічна структура свідчить про прагнення автора дотримуватися традиційних норм побудови драми, притаманних турецькій драматургії першої половини ХХ століття. Персонажі п'єси – створені уявою образи, особливості характеру яких відображають типові риси представників турецького суспільства, що опинилося на роздоріжжі «свого–чужого», «східного–західного».

Прийняті у Туреччині важливі закони 1930–1934 років сприяли спорудженню театрів, створенню театральних спілок, активній діяльності музичної академії та драматургічного відділення консерваторії [4, с. 57]. Драматургія все більше

орієнтувалася на зразки європейської драми. Ця тенденція була помітною і в публікаціях періодичних турецьких видань «Ресімлі Ай», «Варлик», «Улькю», «Сні адам», «Агач», «Кюльтюр хафтаси», у яких друкувалися статті про турецький театр, уривки п'єс, огляди радянського, англійського, німецького театрів [1, с. 72]. Драми Агмета Нурі, Мусахіпзаде Джелиля, Хюсейна Суата, Халіта Фахрі, Решата Нурі, Юсуфа Зії, а також Ведата Недіма, Ведата Орфі, Магмута Єсарі презентують новий етап розвитку турецької драматургії першої половини ХХ століття [8, с. 253]. Основною тематикою повоєнної драматургії протягом двох десятиліть є національно-визвольна боротьба і становлення республіки з укорінням культу Ататюрка. Варто згадати п'єси Гайрі Мухіттіна Далкилича «Газі Мустафа Кемаль» (1926), Аки Гюндюза «Білий герой» (1932), «Сільський вчитель» (1932), «Блактина блискавка» (1934), віршовані драми Фарука Нафіза «Штурм» (1932), «Батьківщина» (1932), «Герой» (1933), «Вогонь» (1939), п'єсу Яшара Набі Наіра «Мете» (1932), Гасана Тахсіна Окутана «Визволення» (1932), «Чабан» (1932), «Віки» (1933) Бехчета Кемалю Чаглара, Халіта Фахрі «Десятилітній дестан» (1933), Баха Хулусі «Біда без назви» (1933), Фейзі Сьозенера «Заради батьківщини» (1936), «Тюркю добровольців» (1937), Мюнїра Гайрі Егелі «Лідер» (1934), Юнуса Нюзхета «Ціль», Гюсаметтіна Ишина «Перша жертва заради Ататюрка» (1935), Нахіта Сирри Орїка «Вічний вогонь» (1938), Гюсейна Пали «Сон Мете про Ататюрка» (1943) та ін.

Драма «Газі Мустафа Кемаль» Гайрі Мухіттіна – одна з перших повоєнних п'єс, поява якої викликала неабиякий резонанс у пресі (газета «Акшам» за 7 липня 1926 року, газета «Джумхурієт» за 11 липня того ж року). Мрії про світле майбутнє головного героя, Масума Бея, втілюються в імпліцитному образі «батька турецького народу», «спасителя-чудотворця». Масум Бей свято вірить у чудотворні властивості особи Кемалю Ататюрка і намагається переконати у цьому й близьких йому людей, зокрема ворога народу Керім Бея. Основний художній простір твору – захоплений Ізмір, сповнений страждань простого люду і всіма жахіттями воєнної доби.

Справжньою одою новому режиму у Турецькій республіці є п'єса Аки Гюндюза «Білий герой» (1932), сюжет якої розгортається у недалекому майбутньому (70-ті роки ХХ століття). Головний герой – Тюркоглу (дослівно Син тюрків) Даян Б. винайшов ліки від туберкульозу й раку, чудодійні добрива для узеленення пустель, перетворив столицю Анкару на величезний сад апельсинових, фісташкових дерев. Своїм успіхам він завдячує Газі (образ Ататюрка): «1932 р. у п'ятницю, 19 лютого, за велінням великого Газі кількість громадських установ за короткий час збільшилася у сотні разів. На меті установ було прищепити громадянські ідеали молодому поколінню турецької нації. Тому що лише нове життя, нові ідеали можуть відкрити шлях новій Туреччині у цивілізований світ. Цей білий чоловік, якого ви зараз бачите перед собою, колись вісімнадцятирічним юнаком став членом однієї з таких установ... Він живе заради свого народу, який надихає його на перемогу... І хто сказав, що у цього народу немає нових ідеалів?» [6, с. 21–23].

Захоплення турецькими літераторами образом Ататюрка іноді призводило до появи творів, подібних до оповідок про життя святих. Обов'язковим було введення до контексту теми постійної турботи Ататюрка щодо молоді республіки. Детальне змалювання зовнішнього і внутрішнього світу першого президента створювало враження його

постійної присутності у думках і мріях пересічних людей. Так, у п'єсі «Вічний вогонь» Нахіта Сирри головний герой, лікар Фуат, під час розмови з товаришем Халюком ділиться своїми враженнями про Батька турків. У його монолозі прослідковується процес персоніфікації влади, особистим яностям представника надається особливе значення: «Як заплющую очі, до мене знову приходять його образ. Я колись бачив його за трибуною Меджлісу в Анкарі... Тоді ще не було відомо, яку роль він відіграє у політиці. Самі ж депутати видавались знервованими... Почалися жваві розмови про крах армії. І тут раптом входить він, спокійно, ледве помітно наближається до трибуни. Його голос звучав так впевнено, очі палали. “Ми переможемо. Ми зробимо все, щоб перемогти”, – закричав він... Людина може пожертвувати усім життям заради того, щоб відчувати те, що відчував він тієї миті» [10, с. 38].

У монографії «Офіційна ідеологія на сцені» Есра Діджле Башбуг окреслює провідні теми п'єс, написаних у період правління Кемаля Ататюрка: 1) звеличення образу Ататюрка, подекуди піднесення його до рівня Бога; 2) протиставлення «жахливому», «страшному» османському уряду, «жорстоким», «нахабним», «лінивим» султанам «пречудової», «найяснішої» республіки з «найчеснішим», «найславнішим» президентом; падишаха-деспота, що живе в палаці, самозакоханого хана, що розпродав майно своєї держави – Ататюркові, який живе серед народу, захищає свою батьківщину, рятує народ, який так любить і який любить його [3].

Знаковим наприкінці ХХ століття є осмислення постаті Ататюрка, відновлення історичної пам'яті, відданість ідеям визвольної боротьби (Оздемір Нутку «Промова», Озер Озанкая «Промова», Семіх Серген «Заради батьківщини», Рефік Ердуран «Метаморфоза», Орхан Асена «Відірвати душу від душі», Незіхе Араз «За п'ять хвилин дев'ятам», Реджеп Більгінер «Від війни до миру, від любові до сварки», Селім Ілері «Прощавай, республіко»). Так, «Промова» О. Нутку – епічна драма на 15 дій, у якій автор прагне донести до сучасного читача/глядача важливий, з погляду історичної пам'яті, документ – промову Мустафи Кемаля Ататюрка, виголошену 1927 року на другому курултаї. Зважаючи на складну структуру самої промови, насиченість історичною інформацією, автор вдається до відтворення хронології її написання, співвідносячи етапи створення промови з кожною із дій. О. Нутку максимально дотримується послідовності зображуваних подій, відчувається бажання автора не відступати від основної сюжетної лінії. Головним героєм твору є Мустафа Кемаль Ататюрк, який, працюючи над текстом промови, розповідає про ті історичні події, в яких колись брав участь. У «Промові» чимало розгорнутих ремарок, які дають змогу відчути авторську присутність у кожному епізоді фабули: «Сцена перша. Завоювання Ізміра. На сцені стоїть стіл, на ньому – стара лампа. Молодий чоловік сидить спиною до глядачів, щось пише. Це Мустафа Кемаль Ататюрк. Світло прожектора зосереджується лише на ньому. З мікрофона чути голос, який читає все, що пише Ататюрк. Мустафа Кемаль і оповідач, і головний герой» [9, с. 53] «... 15 травня 1919 р. греки захопили Ізмір. (Цей напис ніби розхитується від вітру. Дві хвилини тиші. Темрява. Чути звуки саза/у. Спрямовується червоне світло на гору померлих. Чути стукіт серця...)» [9, с. 54]. У передмові до твору О. Нутку наголошує, що «“Промова” – це оцінка Ататюрком визвольної боротьби і

спроб змінити все на краще. У цій п'єсі ми не оцінювали, не аналізували ситуації, події, про які йдеться в історичному документі. Ми лишили основу і представили на розсуд вам» [9, с. 46].

Формування в суспільстві асоціацій імені Ататюрка з образом влади, перемоги над ворогами не втрачає актуальності, проте простежується зміщення акцентів з культовості на представлення першого президента у більш «приземленому» образі. Так, історико-романтична драма на дві дії «Від війни до миру, від любові до сварки» (1997) – справжній виклик автора суспільству, яке зберігає пам'ять про першого президента й засновника Турецької Республіки – Мустафу Кемалю Ататюрка. Р. Більгінер наважився на тлі історичних подій визвольної війни розкрити романтично-трагічну історію любовного трикутника: Ататюрка – його першої хворої на сухоти дружини Фікріє Ханім і другої дружини Латіфе Ханім. Сам автор згадує про рішення взятися за таку нелегку, дещо компрометуючу тему так: «Написати таку п'єсу було справою досить сміливою, адже вона несла в собі самі ризики. Відомо, що в засновника республіки були і його прихильники, і ті, що не дуже лояльно до нього ставилися. Я намагався максимально точно передати інформацію, адже спирався на історичні документи, факти з життя Ататюрка. Я писав два роки, але готувався до написання ще довше. Прочитав майже усю літературу, що стосувалася його життя. Незважаючи на правдивість сюжету, завзяті прихильники Ататюрка не прийшли на прем'єру, вони не могли собі пробачити, що я поперед них зробив цю справу» [14, с. 17]. Увага автора зосереджувалася не на постаті Ататюрка як політичного діяча, а на розкритті його людських, чоловічих рис характеру. За сюжетом Ататюрк, перебуваючи в Ізмірі, знайомиться із Латіфе Ханім, між ними зароджується бурхливий роман. По поверненні до Анкари Ататюрк вирішує одружитися з Латіфе Ханім, але, щоб не засмучувати хвору дружину, направляє її на лікування. Мати Ататюрка, яка категорично проти ініціативи сина одружитися вдруге, помирає до весілля. Фікріє Ханім, дізнавшись про весілля свого чоловіка з газет, залишає лікарню й поспішає до Анкари, та після холодного прийому Латіфе Ханім вона вчиняє самогубство. Перетворившись із коханки на дружину, Латіфе Ханім стала в усьому тиснути на чоловіка. Йй не подобалося ділити його із державними справами. Назва п'єси розкриває внутрішній конфлікт головного героя: з одного боку, він мав вирішувати питання припинення війни й налагодження миру в республіці, з іншого, зберегти родину, де життя перетворилося на суцільні сварки. Географія п'єси представлена такими містами сучасної Туреччини, як Ізмір, Анкара, Конья, Токат. Прототипами головних персонажів є реальні особи, які відіграли важливу роль у житті першого президента Турецької республіки – члени сім'ї Ататюрка Зюбейде Ханім, Макбуле Ханім, представники влади Рауф Бей, Явер Саліх, Ісмет Паша, Февзі Бей та ін. Мова твору виважена, літературна, класична, що вказує на високу освіченість тогочасного оточення Ататюрка. Драму «Від війни до миру, від любові до сварки» ставили відомі театри Туреччини, а її автор отримав нагороду «За кращу п'єсу». Проте й досі важко однозначно сказати, що сильніше вплинуло на популярність п'єси: майстерність автора чи тематика твору.

Отже, становлення і розвиток турецької авторської драми відбувалися за потужної зовнішньої європеїзації турецької культури. Із внутрішніх чинників процесу

типологічною є належність авторів до певного літературно-творчого часу. У довоєнні роки турецька п'єса мала здебільшого калькований характер, це був етап спроб, освоєння нового, якому не раз протистояли правлячі сили. Визвольна боротьба стала тією насагою, якої не вистачало, аби навстіж відчинити культурне «вікно в Європу». Створення Турецької Республіки у результаті Визвольної війни максимально сприяло подальшому розвитку турецької авторської драми, тематичний і образний вектор якої помітно рефлектує під впливом панування культу вождя. Потужно окреслено опозицію «погане кризове минуле» – «світле сучасне/майбутнє». Пам'ять війни і перші роки незалежності продовжують утверджуватися в тематичній та образній палітрі драматургічних творів наступних поколінь авторів, відкриваючи вже менш політизовані нові обличчя драм індивідуально яскравими художніми дискурсами «офіційної ідеології на сцені».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Оганова Е. А.* Традиции народной драмы в современной турецкой драматургии / Е. А. Оганова. – Москва : ИСАА МГУ, 2006. – 272 с.
2. *And M.* Osmanlı tiyatrosu kuruluşu gelişimine katkısı / Metin And. – Ankara : Ankara üniversitesi yayınları, 1976. – 280 s.
3. *Başbuğ E. D.* Resmi ideoloji sahnede (Kemalist ideolojinin inşasında halkevleri dönemi Tiyatro oyunlarının etkisi) / E. D. Başbuğ. – İstanbul : İletişim yayıncılık, 2013. – 304 s.
4. *Buttanrı M.* Cumhuriyet devri Türk Tiyatrosunda Batı etkisi / M. Buttanrı // Turkish Studies. İnternational Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. – 2010. – Volume5/2 Spring. – Ankara, 2010. – S. 50–91.
5. *Çeşitli İ. II.* Meşrutiyet dönemi Türk edebiyatı / İ. Çeşitli. – Ankara : Akçağ, 2007. – 639 s.
6. *Gündüz A.* Beyaz Kahraman / Aka Gündüz. – Ankara : Kitapevi, 1932. – 83 s.
7. *Kırcı M. A.* Turan Oflazoğlu'nun tiyatrolarında oyun kişisi olarak Osmanlı padişahlar / Mustafa Kırcı. – Samsun : Deniz kültür yayınları, 2003. – 171 s.
8. *Kurdakul Ş.* Çağdaş Türk edebiyatı 1. meşhuriyet dönemi / Şükran Kurdakul. – İstanbul : Bilgi yayımevi, 1992. – 266 s.
9. *Nutku Ö.* Söylev / Özdemir Nutku. – İstanbul : Mitoz Boyut yayınları, 2008. – 160 s.
10. *Örik N. S.* Sönmeyen Ateş / Nahid Sırrı Örik. – İstanbul : İktbal Kitabevi, 1938. – 78 s.
11. *Refik A.* Türk tiyatrosu tarihi / Ahmet Refik. – İstanbul: Kanaat kütüphanesi, 1934. – 134 s.
12. *Sevengil R. A.* Tanzimat tiyatrosu / Refik Ahmet Sevengil. – İstanbul : Milli eğitim basımevi, 1961. – 220 s.
13. *Tanpınar A. H.* 19. asır Türk edebiyatı tarihi / Ahmet Hamdi Tanpınar. – İstanbul : Dergah yayınları, 2011. – 656 s.
14. *Taştan Z.* Recep Bilginer'in tiyatroları / Zeki Taştan. – İstanbul : Kitapevi, 2008. – 198 s.

Стаття: надійшла до редакції 31.03.2017

прийнята до друку 13.04.2017

**TURKISH AUTHORIAL DRAMA «BEFORE» AND «AFTER»
THE LIBERATION WAR****Irina PRUSHKOVSKA**

*Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Department of Turkish Studies,
14, Taras Shevchenko Avenue, Kyiv, 01601, Ukraine,
e-mail: irademirkiev@gmail.com*

The article traces the development of the Turkish authorial drama «before» and «after» the Liberation War (1919–1923), indicates the main factors that influenced the formation of a new genre for the Turkish literature, as well as delineates the role of the Liberation War in the process of integrating the Turkish drama into the world literature. It is revealed that the most important role in the formation and development of the Turkish authorial drama was played by the intensive Europeanisation of Turkish culture. Turkish dramaturgy was gradually maturing despite the obstacles posed by the rulers of Ottoman Empire towards its Westernization. In the second half of the 19th century, new genres of Turkish literature appeared, namely a novel and an authorial drama, while the structure of the classical national drama, as well as the themes and imagery of literary works were changing. Under the reign of Abdülmegid (1839–1861), Turkish drama was flourishing (in the era of romanticism), and theaters were created, motivating Turkish writers to produce plays. The drama «Marriage of the Poet» (1859) by Ibrahim Şinazi (1826–1871) is the first Turkish dramatic work, based on the Western model. Ibrahim Şinazi was the first who dared to speak frankly about the padishahes. Of great importance in the functioning of theaters was the activity of G. Agop Vartovyan who actively involved Turkish writers into the creation of a new drama and in writing plays.

Changes in the political arena (July 23, 1908) contributed to increasing the awareness of the scale of the dramatic potential of the Turkish literary elite, to the emergence of dramatic unions, and to opening of theaters and the intensification of the periodicals. One of the most illuminating peculiarities is the appeal of Turkish playwrights of the early 20th century to oppose the «Ottoman-Republican», used in historical drama. While the rulers of the Ottoman state were displayed in heroic images during the period of the liberation struggle, they appeared as anti-heroes in the plays written on the eve of the war. Following the favorable outcomes of the Liberation War, the creation of culture of the Republic of Turkey had prospects for further development. The Liberation war might be looked upon as an «amplifier» of progress in the cultural, primarily the literary, spheres of the Turkish society. With the help of artistic means, the theme of struggle and the concepts of appeal to the people are manifested so as to strengthen the spirit of invincibility, to enforce national-patriotic feelings during the great trials, and to refer to central images in the title of the works. The liberation struggle and the establishment of the Republic is a cross-cutting theme both in the content and expression of the Turkish authorial drama in the early years of the Republic, and in subsequent years of the development of state. One of the central images in the post-war drama is the image of Atatürk, marked with some discourse specificity.

Keywords: Turkish authorial drama, Liberation war, Republic, cult of personality, image, theme.